

A DRAMATURGIA DE DEA LOHER NA PEÇA *INOCÊNCIA*

O HIBRIDISMO TEATRAL NA
CENA CONTEMPORÂNEA

JÚLIA MARA MOSCARDINI MIGUEL

A DRAMATURGIA DE
DEA LOHER NA PEÇA
INOCÊNCIA

Conselho Editorial Acadêmico
Responsável pela publicação desta obra

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Prof^ª Dr^ª Karin Volobuef

JÚLIA MARA MOSCARDINI MIGUEL

A DRAMATURGIA DE
DEA LOHER NA PEÇA
INOCÊNCIA

O HIBRIDISMO TEATRAL NA
CENA CONTEMPORÂNEA

**CULTURA
ACADÊMICA** 
Editora

© 2014 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M577d

Miguel, Júlia Mara Moscardini

A dramaturgia de Dea Loher na peça *Inocência* [recurso eletrônico] :
o hibridismo teatral na cena contemporânea / Júlia Mara Moscardini
Miguel. – 1. ed. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2014.

recurso digital

Formato: epdf

Requisitos do sistema: adobe acrobat reader

Modo de acesso: world wide web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-568-1 (recurso eletrônico)

1. Teatro – História e crítica. 2. Política – História. 3. Política e cultura.
4. Livros eletrônicos. I. Título.

14-17197

CDD: 792

CDU: 792

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Editora afiliada:



*Aos grandes responsáveis pela
concretização de um sonho antigo:
meus pais, que sempre acreditaram
que seria possível.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Nilton e Regina, à minha irmã Janaína e demais familiares pela compreensão e apoio incondicionais.

Ao meu noivo, Everson, pelo incentivo e companheirismo fundamentais para que eu desenvolvesse meu projeto.

À minha orientadora, prof^a dr^a Elizabete Sanches Rocha, pela dedicação e carinho com que me orientou durante todas as fases do meu percurso.

Ao grupo de teatro Os Satyros pelo texto teatral gentilmente cedido.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e posteriormente à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pelas bolsas que viabilizaram a execução de minha pesquisa.

Realmente, vivemos tempos sombrios!

A inocência é loucura.

*Uma fronte sem rugas
denota insensibilidade.*

*Aquele que ri
ainda não recebeu a terrível notícia
que está para chegar.*

*Que tempos são estes,
em que é quase um delito
falar de coisas inocentes,
pois implica em silenciar
sobre tantos horrores?!*

*Bertolt Brecht,
“Aos que vierem depois de nós”*

SUMÁRIO

Introdução	13
1. Por uma estética híbrida	27
Herança épico-brechtiana:	
<i>Brecht und (k)ein Ende</i>	40
Aspectos pós-dramáticos	52
O hibridismo, enfim	67
2. Configuração identitária das personagens	87
Dois inocentes à procura de um lugar	95
Rosa, Franz e senhora Zucker, um lar em decadência	105
Ella e Helmut, o discurso do poder	121
O Presidente no país dos simulacros	134
Absoluta, a perfeita	141
Senhora Habersatt, lamentos de uma mente obcecada	148

Conclusão 159

Referências bibliográficas 171

Sobre a autora 179

INTRODUÇÃO

A arte alemã é difícil. Justamente nestes tempos, dos mais tenebrosos da história, precisa aprender a ser fácil, não, é claro, evitando, mas representando o tempo e seus pavores.

Brecht, 2005a, p.242

E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior de teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais.

Artaud, 2006, p.15

“Nada é tão importante para a perfeita compreensão do teatro do século XXI quanto a obra de Brecht, tanto suas peças quanto sua obra teórica” (Brecht, 2005b, p.11). Assim Aderbal Freire-Filho se refere à práxis teatral do grande dramaturgo alemão do século XX, Bertolt Brecht (1898-1956), no prefácio da tradução do livro *Estudos*

sobre teatro, do próprio artista em questão. Por volta dos anos 30 do século XX, com o surgimento do cinema, aconteceu uma queda da arte teatral, já que aquele ganhou espaço na representação dramática, fazendo uso de recursos e maquinário tecnológicos. Para alguns, o teatro foi perdendo espaço; no entanto, alguns outros autores resolveram enriquecê-lo com novas possibilidades, na tentativa de “salvar o drama”. Nesse contexto, Bertolt Brecht começa a criar, dando vida a um palco renovado, diferente do que faziam seus antecessores, teorizando um teatro didático que pudesse ser usado a favor da revolução marxista, que ecoasse a voz dos oprimidos e refletisse os problemas sociais mais urgentes de seu tempo. Nasce o teatro épico brechtiano, trazendo uma nova atitude cênica que contesta as peças bem-feitas e burguesas que causavam fascínio catártico no público. O teatro épico de Brecht é narrativo e opta por contar o fato em vez de mostrá-lo; a mimese dá lugar à diegese; recursos como a ironia, a paródia, o cômico, o grotesco, o coro, os cartazes e as projeções e, ainda, um narrador são inseridos na peça para distanciar o espectador do drama, que adquire caráter predominantemente narrativo e diegético. São os famosos efeitos de distanciamento brechtianos, elaborados para colocar sobre o palco a sociedade e a necessidade de modificá-la, sem a ilusão do teatro burguês, reduzindo os efeitos catárticos a fim de levar a plateia a uma reflexão: “O que se pretende fazer é elevar a emoção ao raciocínio” (Rosenfeld, 2008, p.148). O propósito do uso desses recursos era buscar uma investigação científica e a objetividade através de um narrador diante do mundo narrado. O distanciamento brechtiano faz com que a plateia abandone a posição, segundo Brecht, alienada, que o teatro “dramático” lhe proporciona ao apresentar no palco cenas nas quais o espectador se reconheça e se projete na personagem. Em vez disso, Brecht quer tornar estranho, quer desfamiliarizar a cena de forma a levar o espectador ao choque de não se identificar com as personagens e, dessa forma, poder desenvolver a crítica sobre a matéria apresentada no palco.

Em um país onde a luta de classes foi claramente transposta para o palco através do trabalho de Brecht, diferentes manifes-

tações dramáticas ousam surgir com a evolução da escrita teatral e com as mudanças sociais, históricas, políticas e culturais. O berço do teatro político – encabeçado por grandes nomes como Erwin Piscator (1893-1966), Tankred Dorst (1925-), Heiner Müller (1929-1995) e o próprio Brecht – recebe, no final do século XX e começo do século XXI, uma dramaturgia cujo objetivo assemelha-se ao de seus antecessores, ou seja, um teatro de esclarecimento das massas. Dea Loher (1964-) é um exemplo da nova geração de escritores alemães, a qual tem a árdua tarefa de dar seguimento à dramaturgia que visa promover o raciocínio do espectador, levando-o à consciência política. A autora em questão busca reavivar o teatro político de esquerda, aproximando-se do teatro épico de Brecht, na medida em que propõe um teatro crítico que foca os menos privilegiados, mostrando possibilidades de ação, observando as estruturas políticas da sociedade, não se limitando aos efeitos de distanciamento. Essa nova estética política gera uma atitude crítica no espectador, mas que não resulta na colagem fragmentada pós-moderna e também não significa uma volta ao teatro burguês do século XIX, e sim uma retomada do teatro épico com uma adaptação à demanda da sociedade atual.

“Se o teatro não tratar de questões sociais, ele não tem sentido”,¹ assim podemos descrever a práxis teatral de Loher, que entende todo teatro como sendo político, já que o mesmo é um exercício de poder vindo de várias vozes que compõem o complexo texto teatral. Para melhor compreensão da escrita loheriana, propomos uma breve descrição bibliográfica da autora após verificarmos que ainda não há uma vasta fortuna crítica que a contemple. Mesmo na Europa, onde seu trabalho tem sido mais difundido, poucos registros acadêmicos foram encontrados. A pesquisadora portuguesa Maria Ângela Moreira Limas, em sua dissertação de mestrado (Limas, 2010), analisa uma das peças de Loher e destaca o reduzido número de artigos publicados sobre a dramaturga. No entanto, a pesqui-

1. Fala de Loher publicada no artigo de Santos (2006), em função da divulgação da encenação da peça *Inocência*, na cidade de São Paulo.

sadora aponta para um crescimento progressivo do reconhecimento dado à escritora alemã, destacando os vários países em que as peças de Loher foram adaptadas para os palcos e os vários idiomas para os quais as peças foram traduzidas.

Dea Loher nasceu na pequena e hostil cidade de Trausnstein, no estado da Bavária, em 1964. Segundo a pesquisadora Birgit Haas,² o clima opressivo e intolerante daquela pequena cidade se tornaria referência na práxis teatral de Loher. A autora cresceu cercada por armas de caça e animais mortos, já que seu pai era caçador. Em depoimento à revista *Theater Heute*,³ Loher destaca que na sala de estar de sua casa não havia uma estante com livros, mas uma estante com armas. Era normal acordar de manhã e encontrar no banheiro uma carcaça com a cabeça cortada, sangrando na banheira. Em 1983, Loher inicia seus estudos acadêmicos, formando-se em Letras Germânicas e Filosofia, em Munique. Com o término do curso em 1988, e decepcionada com o mesmo por julgá-lo distante da realidade, Loher vem para o Brasil nos anos 1990, onde encontra referências para sua primeira peça, *Olgas Raum* (1990), um monólogo sobre a militante judia Olga Benário. De volta à Alemanha, depois de um ano, ela decide cursar dramaturgia em Berlim, sendo Heiner Müller (1929-1995) um de seus mestres. A partir daí, Loher dá início à sua carreira literária dedicada ao drama, publicando várias peças, um livro de contos e recentemente um romance, *Bugatti taucht auf* (2012), conquistando um merecido espaço na dramaturgia alemã e atraindo reconhecimento internacional.

Durante seu percurso profissional, Loher volta ao Brasil, nos anos 2000, em busca de inspiração para uma nova peça e encontra apoio no grupo teatral paulista Os Satyros, fundado por Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vázquez. Ao ter seu apartamento assaltado,

-
2. Birgit Haas foi uma pesquisadora alemã especialista nas obras de Brecht e Dea Loher, traçando um paralelo entre ambos os dramaturgos no livro *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, 2006.
 3. Entrevista dada à revista *Theater Heute* 2 em 1998 e mencionada por Haas (2006, p.9).

Loher encontra solidariedade no grupo de teatro, já que, por conta do assalto, ela perde o *laptop* com a peça em estágio final de escrita. Para recomençar a escrever, a autora inspira-se na história do grupo de teatro de São Paulo e na revitalização da Praça Roosevelt. A dramaturga encontrou na praça a fonte que deu origem à peça *Das Leben auf der Praça Roosevelt* (2004), em português *A vida na Praça Roosevelt*, retratando aquele local, que já havia sido considerado um dos mais perigosos e violentos da grande metrópole paulistana e é hoje um reduto da classe artística de São Paulo, graças à chegada de grupos teatrais, como Os Satyros. Foi através desse grupo que Loher descobriu a Praça Roosevelt e escreveu a peça formada por esquetes baseados em fatos reais. “Descobri a praça com os olhos deles”, disse ela em entrevista à *Folha de S. Paulo* em 2004, referindo-se aos fundadores de Os Satyros. “Eles abriram esse microcosmos para mim como modelo de miniatura da sociedade, com as hierarquias e os conflitos. De repente, pareceu quase lógico escrever sobre a praça”.⁴ Começa assim a parceria entre Loher e Os Satyros. O grupo encenou em 2005 a peça sobre o local onde está instalado e, no ano seguinte, montou o texto *Inocência (Unschuld)*, (2003), nosso objeto de análise, cuja tradução em português nos foi gentilmente cedida pelo grupo.

A peça já foi traduzida para diversos idiomas. A tradução que objetivamos analisar é uma versão em português feita pelo dramaturgo e diretor teatral Rodolfo Garcia Vázquez, idealizador e fundador do grupo de teatro Os Satyros. No entanto, essa versão ainda não foi publicada e por isso utilizaremos o material cedido pelo grupo. Deixamos claro que se trata do texto sem cortes, ou seja, a tradução na íntegra, e não uma adaptação para os palcos. Apesar de nos basearmos na tradução de Vázquez, há uma outra, escrita e publicada em Portugal e devidamente listada na página de referências. A tradução portuguesa foi cotejada na certificação do caráter integral do texto que temos em mão, mas não foi analisada por nós.

4. Entrevista por Marcos Dávila para *Folha de S. Paulo*, 13 jul. 2004.

A análise de *Inocência* está embasada no texto teatral e não na representação do grupo Os Satyros. A peça é, segundo Birgit Haas, no livro *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende* (2006), a mais complexa obra de Loher, que mostra um esboço das sociedades ocidentais nos dias de hoje, através do destino de pessoas comuns que vivem nas cidades em busca de um sentido para a vida. Os caminhos dessas pessoas são cruzados, à primeira vista, pelo acaso; mas Haas (2006) deixa clara a intencionalidade da dramaturga, que parece arquitetar o enredo composto por dezoito cenas escritas no formato de montagem. As histórias são contadas paralelamente e as personagens vão se cruzando espontaneamente. Ao final de cada uma das cenas, ocorre um brusco corte que dá início a uma nova cena, evidenciando, assim, o caráter episódico da peça. Loher faz cruzar o destino que as contingências da vida separaram. Segundo Laurent Muhleisen,⁵ tradutor de *Inocência* para o francês, quando se cruzam, essas personagens querem tentar, com a energia e o humor do desespero, agir em suas vidas, mas para isso é necessário endossar suas responsabilidades contra todas as possibilidades. Loher quer mostrar a situação dos sonhos depois que as utopias mudaram, o que aconteceu com os laços humanos, se ainda é possível ter esperança, ou ainda reverter o sentimento de impotência, e ela o faz tecendo uma teia que aproxima personagens perdidas que vão se encontrando unidas pelos fatos cotidianos da vida. Ao encenar *Inocência* em Paris, a diretora Brigitte Barilley⁶ reconheceu na peça uma maneira de a dramaturga se comunicar com as pessoas através de histórias que revelam o outro, o estrangeiro, o assassino, o suicida, a velhice, a morte, a culpa, os sistemas, as utopias, a política, o poder, a democracia, o dinheiro, Deus, a fé, o destino, a filosofia, a história, a ciência, a ficção, a tele-

5. Laurent Muhleisen, tradutor de *Inocência* para o francês, em introdução às notas de trabalho do projeto dirigido por Brigitte Barilley na França em 2008.

6. Diretora de teatro em notas de trabalho do seu projeto dirigido na França pela Cie Les Travaux et Les Jours em 2008. Disponível em: www.compagnierl.com/14_innocence/2_dossier.htm.

visão, a imagem, a compaixão e o amor, que perpassam a obra formando uma espécie de parábola no interior da grande história. São destinos individuais conectados, formando um enigma que não apresenta uma solução final. O que inicialmente parece um drama analítico de histórias entrelaçadas se revela um drama de múltiplas perspectivas que nega uma clara interpretação, deixando espaço para o público se encontrar refletido em algumas dessas perspectivas desenhadas por um jogo de linguagem de diálogos lacônicos.

O cenário cotidiano e urbano da sociedade contemporânea aparece com seus indivíduos focados em seu contexto social. Personagens anônimas em situação de dor e solidão veem seus destinos trágicos, cena a cena, por meio de quadros de angústia, baixa autoestima, vazio ideológico e niilismo. Imigrantes ilegais, homens trabalhadores, mulheres em crise, criminosos e vítimas são as “inocentes” personagens que dividem entre si a função de protagonistas de uma ciranda de culpas. Loher vislumbra uma virada autorreflexiva da sociedade pós-moderna, destacando a descentralização do sujeito, a simulação e a descontinuidade através de uma alta exigência filosófica que questiona o sentido da vida, a função das artes, a filosofia da história e a existência de Deus, e através de temas que surgem inseridos não em diálogos abstratos, mas nos destinos das personagens.

Incidentes trágicos e, ao mesmo tempo, cômicos causam um riso truncado e nervoso no espectador, que se depara com cinco grandes temas que formam *Inocência*: a culpa que dois imigrantes negros ilegais carregam por terem deixado uma jovem se suicidar; o fracasso de um casamento devido à opressão e à insensibilidade da mãe de uma das partes do casal; o suicídio, que se torna tema recorrente e é posto sob três diferentes perspectivas; a busca de uma mãe por um filho que morreu ainda no ventre e, por fim, um monólogo de uma filósofa em crise que tece comentários acerca dos processos de pensamento em um nível autorreflexivo, enquanto envelhece ao lado de um marido passivo e alienado. Essas cinco histórias, inicialmente, parecem não ter ligação alguma, mas começam a se cruzar a partir do suicídio de uma jovem na primeira cena.

O início da peça parece estar congelado e, a partir da primeira cena, inicia-se o desenrolar das outras histórias. Tudo começa com Elísio e Fadoul, imigrantes ilegais da África que testemunham um suicídio de uma moça ruiva que se lança ao mar. Os imigrantes nada fazem para deter a moça temendo a deportação, negligência esta que gera uma culpa que vai ser carregada pelos dois durante toda a peça. Elísio inicia uma busca por notícias da moça ruiva, como um conforto para a culpa que sente, e em seu caminho encontra a senhora Habersatt, mulher que perdeu um filho ainda em seu ventre e, por isso, finge ser a mãe de um assassino em série e passa a visitar a família das vítimas, como se, para ela, fosse melhor ter um filho assassino do que um filho morto.

A senhora Habersatt leva Elísio até a casa do jovem casal Rosa e Franz, já que este é um agente funerário que poderia dar notícias da jovem afogada da primeira cena. Esse casal passa por uma crise quando a mãe de Rosa, a diabética senhora Zucker, se muda para a casa deles. Ela é uma mãe dominadora e insensível que, ao oprimir a filha, encontra uma forma de tangenciar o seu amor por ela. Enquanto isso, Rosa planeja ter um filho, mas adia a gravidez por conta do desemprego do esposo. Quando este finalmente encontra trabalho, Rosa se vê obrigada a postergar mais uma vez o seu grande sonho, agora devido à presença da mãe na casa. Franz, o marido, trabalha como agente funerário e começa a levar os corpos abandonados para a sua casa e passa a dar mais atenção a eles do que a Rosa, deixando de ver a esposa e se dedicando com devoção aos cadáveres. Rosa é ruiva como a jovem que se suicidou na primeira cena, segundo as didascálias da peça na Cena 3: “Rosa tem o cabelo vermelho e se parece com a mulher afogada da Cena 1”. Por isso, Elísio, ao ver Rosa, a reconhece como a suicida. A própria Rosa se reconhece na foto da moça afogada que Elísio traz e se choca com a imagem, enquanto Franz não faz o mesmo reconhecimento. Na última cena da peça, que, aliás, recebe o mesmo título da primeira, Rosa repete as ações da jovem ruiva; mas, em vez de se lançar ao mar, ela parte para o futuro. Segundo Haas (2006), trata-se de um suicídio antecipado e redobrado, já que não fica claro para o espectador se Rosa e a moça ruiva são a mesma pessoa.

Enquanto isso, o outro imigrante negro, Fadoul, encontra-se com Absoluta, uma jovem cega e *stripper* que havia esquecido, embaixo do banco do ponto de ônibus, sua sombrinha e seu livro em braile. Ao tentar encontrar os pertences da moça, Fadoul encontra uma bolsa com dinheiro que acaba sendo usado por ele para financiar uma cirurgia para recuperar a visão de Absoluta, como forma de compensar a culpa que sente pelo suicídio da jovem ruiva. Fadoul brinca de ser Deus ao querer devolver a visão à moça cega, mas a cirurgia falha, provando a “desconfiabilidade do mundo”, título do livro lido por Absoluta e escrito pela filósofa Ella. Ella e seu marido Helmut não se relacionam diretamente com as demais personagens e o discurso monológico da filósofa funciona como um metacomentário da peça, cujo assunto principal é a busca do sentido da vida nos dias de hoje. Ella é uma filósofa que envelhece ao lado do marido joalheiro e que não mais acredita que as ciências naturais possam dar respostas para uma sociedade movida pelo capitalismo tardio, pelas leis do mercado econômico e pela biologia genética. Ella monologa em suas três cenas na peça enquanto o marido trabalha em silêncio com adornos de ouro e circulares; segundo Haas (2006), uma metáfora para o caráter cíclico da peça e da vida.

O tema do suicídio aparece em outras três cenas com personagens anônimas, sendo abordado do ponto de vista de dois suicidas (Cena 6), da perspectiva de uma pessoa que testemunha o suicídio de alguém que acabara de conhecer (Cena 11) e do coro de motoristas zangados com um suicida que ameaça se jogar de um prédio e está impedindo o trânsito (Cena 14). Outro elemento de extrema importância na peça é uma televisão com imagens distorcidas e sem som do Presidente. A TV está presente em várias cenas, com a projeção de imagens desfocadas e com o som desligado; e é a parte mais importante do cenário funcionando como uma alusão às críticas aos meios de comunicação de massa e ao discurso político, que é totalmente destituído de sentido.

Conforme apontado anteriormente, as cinco histórias começam a se cruzar quando Elísio, consumido pela culpa, encontra a senhora Habersatt, que procura por um filho; enquanto Fadoul encontra a jovem cega e dançarina de *strip-tease*, Absoluta, que quer

mostrar a beleza de seu corpo ao imigrante; este, por sua vez, encontra dinheiro em um bolsa embaixo do banco do ponto de ônibus e deseja ser Deus, oferecendo uma cirurgia que devolva a visão à moça cega. Rosa deseja ter um filho, mas Franz não consegue realizar seu sonho e se torna cada vez mais indiferente à esposa, que ainda é atormentada pela mãe, a senhora Zucker, que, amarga, deseja trabalhar em um posto de gasolina e fazer tudo explodir, enquanto tem partes do corpo amputadas pelo avanço do diabetes, confiando sua cadeira de rodas à senhora Habersatt.

Loher pertence a uma nova fase do drama, gênero literário que sofreu tantas transformações no decorrer do tempo. As mudanças que ocorreram no texto dramático até chegar ao teatro épico de Brecht são narradas por Peter Szondi (2003)⁷ não como uma simples mudança e substituição do velho pelo novo, mas uma necessidade de adequação do enunciado da forma ao enunciado do conteúdo, para que sejam compatíveis. A estética será sempre alterada em função das condições sociais, econômicas, políticas e históricas. Atendendo a essa demanda de adequação, surge no século XX uma nova forma teatral denominada teatro pós-dramático.⁸ Esse tipo de teatro surgiu depois dos movimentos de vanguarda do século XX como extensão da estética pós-moderna dos anos 1960 e em resposta à massificação dos meios de comunicação. Apesar de ser contemporânea a esse período de midiatização no qual o teatro buscava novos paradigmas, Loher, segundo Haas (2006), rejeita a escrita fragmentária do teatro pós-dramático, dando início a uma nova fase no drama sob a justificativa de que tal modelo desautoriza o espectador. No entanto, através da análise da peça, iremos

-
7. Peter Szondi, professor de literatura e filólogo de Budapeste. Líder do Instituto para Literatura Geral e Comparada. Autor do livro *Teoria do drama moderno*, publicado pela primeira vez em 1956.
 8. Conceituação do crítico e professor de teatro alemão Hans-Thies Lehmann para uma nova estética teatral da segunda metade do século XX, na qual aparecem uma estrutura textual fragmentada, tecnologias em cena e a tentativa da construção de uma arte total. A expressão e sua designação aparecem na obra *Postdramatisches Theater*, de Lehmann, publicada em 1999 na Alemanha.

mostrar que Loher lança mão de uma estética que transita entre o épico e o dramático, mas dialogando com tendências pós-dramáticas, ainda que a dramaturga negue tal fato.

Com o advento dos meios de comunicação de massa e o aparecimento da fotografia e do cinema, passou a haver uma grande reprodução das artes. A proliferação da mídia baseada na imagem – assim como seu consumo passivo – fez com que o teatro, para alguns críticos da pós-modernidade, parecesse obsoleto. No contexto social, o mundo passa a ser colonizado pelos meios de comunicação de massa e torna-se um grande palco do capitalismo tardio e do consumo, passando a viver de imagens do real, ou seja, do que Jean Baudrillard (1929-2007) chamou de simulacros. A sociedade é invadida pelos simulacros gerando sujeitos sem identidade definida e com base em modelos previamente aceitos socialmente. As vanguardas históricas perdem a capacidade de mudar e transformar e, segundo Lyotard (1924-1998), com a falência e deslegitimação das metanarrativas que marcaram a modernidade, viam o homem como um sujeito oprimido e projetavam um futuro de libertação e emancipação. Tal emancipação perdeu a credibilidade com o surgimento das minorias e das micronarrativas, enfraquecendo o sujeito moderno. Diante desse contexto, a proposta de Loher, segundo Haas (2006), é reconquistar para o teatro o lugar de questionamentos, de reflexão, a posição de obra viva, não como uma reportagem social, mas como uma tragédia que enfatiza as relações intersubjetivas do drama de diálogos, através de um enredo cíclico no qual se evidencia um colapso espaçotemporal.

Walter Benjamin (1892-1940), em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936),⁹ já refletia o impacto da tecnologia na arte e contava com a destruição da “aura” que envolveria as obras de arte enquanto objetos individualizados e únicos. O caráter de raridade da obra seria perdido, sua “aura” seria diluída pelo progresso das técnicas de reprodução, sobretudo do cinema.

9. Obra publicada em 1936. No entanto, fazemos referência à publicação de 2000.

No entanto, isso traria consequências sociais consideradas por ele positivas, pois, através dos meios de reprodução, tornar-se-ia possível o contato das massas com a arte, que deixaria de ser exclusiva da atmosfera aristocrática e religiosa, como um fenômeno para poucos e um objeto de culto. Em suma, as técnicas de reprodução das obras de arte causariam a queda da aura, promovendo a extinção do elemento tradicional da herança cultural; mas, por outro lado, possibilitariam um outro relacionamento das massas com a arte, dotando-as de um instrumento eficaz de renovação das estruturas sociais. A estética marxista revolucionária de Benjamin e sua teoria materialista da arte objetivam reter o elemento humano nas artes para resistir à renovação tecnológica. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, no prefácio de *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1987), de Benjamin, “a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (Benjamin, 1987, p.10). O rápido desenvolvimento do capitalismo e da técnica destruiu uma comunidade de vida e de discurso distanciando os grupos humanos e criando entre eles abismos, já que as condições de vida no mundo atual mudam em um ritmo muito rápido para a capacidade humana de assimilação.

O pensamento de Benjamin aparece de forma implícita na obra de Loher, que não quer apresentar soluções simples e claras, mas refinar o olhar do espectador para a realidade. Haas (2006) compara a busca de legitimação do teatro em meio ao advento do cinema ao mesmo processo que a pintura enfrentou diante da fotografia. O teatro, em uma era tecnológica, luta contra os meios mais perfeitos de reprodução e, para isso, busca novas formas de apresentação. Assim, Loher percebe o teatro como uma arte política que pode entender a vida de forma adequada e que oferece acesso e uma intervenção ativa, não se restringindo a meros comentários.

No entanto, como diz o teórico e escritor francês Jean Pierre Sarrazac (1946-), as técnicas utilizadas por Brecht no século XX já não podem mais suprir as demandas atuais, sendo necessária

nova abordagem. Sarrazac (2009) questiona: “poderemos imaginar, depois de Brecht, uma nova ideia de um *teatro crítico*, mas que proviria, agora, de um ceticismo generalizado e praticaria a *suspensão do julgamento?*” (Sarrazac, 2009, p.83, grifo do autor). A resposta encontrada por Loher é positiva, através da constante busca por romper com certos cânones apropriando-se deles e conferindo traços pós-modernos ao texto. Através de uma escrita idiossincrática e de uma sintaxe intrincada, Loher recusa rótulos que, possivelmente, resultariam em um reducionismo da compreensão estética de sua obra.

A dramaturga alemã apresenta sua história a partir da perspectiva do destinatário, apresentando a política não de um ponto de vista da teoria, mas do indivíduo, nos relacionamentos sociais, colocando o teatro como um lugar social onde deveriam acontecer as reflexões. Loher entende a narrativa pessoal como a única maneira de lidar com a política. Para preservar a liberdade intelectual, ela insere na peça um narrador distanciado que comenta as ações. O que não fica claro para o narrador, ele oferece ao espectador para refletir, iniciando, segundo Haas (2006), um processo dialético entre o ser humano e a história. Dessa forma, esse narrador rompe a ilusão do palco e distancia as ações, iluminando os acontecimentos políticos de vários ângulos para quebrar a perspectiva única do espectador, a exemplo do que já fazia Brecht em seu teatro épico.

Não cabe ao espectador o papel de julgar as personagens e suas ações pela veia moral, mas sim entender os vários lados de uma história e o que motiva as pessoas a cometerem certos atos. Essa é a reflexão proposta por Loher e é dessa maneira que ela visa engajar seu público, propondo relações de causa e efeito das várias perspectivas mostradas. Nas palavras da própria Loher, “a expressão de dor – que perpassa a peça – tem a ver com a busca do sentido da vida. Como poderia fazer melhor? Cada ação implica uma reação, um efeito físico ou espiritual sobre si e sobre o outro”.¹⁰

10. Dea Loher, em entrevista à *Folha de S.Paulo*, 19 out. 2006. Teatro Jornal – Leituras de cena.

É exatamente o que defende Sarrazac: o teatro contemporâneo não está interessado em “sacralizar” e “estigmatizar” as atitudes e comportamentos dos humanos, mas em “denunciar” os erros, apresentando-os de diversas formas ao espectador. “Trata-se de abrir o espectro das suas possíveis transformações” (Sarrazac, 2009, p.89).

1

POR UMA ESTÉTICA HÍBRIDA

*Imagino o autor de teatro deste início
do século XXI como alguém que
dorme em pé e que sonha tornar-se
velador do mundo real.*

Jean-Pierre Sarrazac, 2007

A fim de melhor compreender os caminhos que conduziram o drama moderno e contemporâneo na Alemanha, tomemos, de maneira sumária, as condições históricas que abarcam o teatro em terras germânicas. Para delinear este sobrevoo histórico, encontramos embasamento no estudo do professor Marvin Carlson,¹ que afirma que, nos últimos quarenta anos, a Alemanha desenvolveu-se sobremaneira no campo dramático, alcançando um nível único na comunidade teatral internacional. Segundo Carlson (2009), mesmo com o visível declínio do sistema teatral, a Alemanha consegue manter um teatro solidificado graças ao que ele aponta como

1. Marvin Carlson é professor do programa de Ph.D. no The City University of New York (Cuny). É especialista em teoria do drama e literatura dramática da Europa ocidental, especialmente dos séculos XVIII, XIX e XX. *Theater is More Beautiful than War* (2009) é o livro no qual o professor traça o panorama do drama alemão depois da Segunda Guerra Mundial, especialmente após a queda do Muro de Berlim.

uma cultura teatral florescente que propiciou o desenvolvimento de diversos artistas. No resumo que Carlson (2009) faz sobre a Alemanha após a Segunda Guerra Mundial há um destaque para a rapidez com que o teatro foi restaurado nessa época, mesmo nas cidades mais destruídas. O período pós-guerra, durante o governo de Konrad Adenauer (1876-1967), foi marcado pelo destaque que passou a ser dado ao diretor teatral, trazendo controvérsia, já que para alguns ainda reinava a ideia tradicional de que o teatro deveria transpor visualmente, com exatidão, o que está escrito no texto literário. A tradição teatral que reinava na época ditava que o diretor era responsável somente por transpor para o palco aquilo que o texto pedia, como uma tradução. O termo *Regietheater*, ou seja, teatro do diretor, se tornou popular no século XX, quando o diretor deixou de ser esse tradutor do texto para a cena e passou a impor sua visão artística, ou ainda, em alguns casos extremos, como relata Carlson (2009), passou a utilizar o texto como um material cru para uma criação independente. No entanto, até chegar a esse nível, o teatro caminhou pela tradicionalidade do Ocidente; em alguns lugares, buscou-se privilegiar a preservação da alta cultura alemã através da interpretação de clássicos considerados edificantes e espirituais. O teatro político era defendido por alguns antigos exilados e outros diretores do Oriente, que eram frequentemente ignorados pelo Ocidente. Dentre esse pequeno e seletivo grupo político está Bertolt Brecht, o qual encontrou apoio no ator e diretor de teatro Harry Buckwitz (1904-1987). Buckwitz foi o único a oferecer parceria a Brecht, mas foi obrigado a desistir da estética em virtude de protestos.

Nos turbulentos anos 1960 e 1970, houve uma grande mudança na Alemanha Ocidental e na vida política do país, ressalta Carlson (2009). Tal mudança deu origem ao teatro de protesto, e a primeira geração de diretores do pós-guerra chegou ao fim e, com ela, a velha alta cultura e estética alemãs. Um teatro inovador surge em contrapartida ao antigo teatro monolítico. Nos anos de 1971 e 1972, Brecht era o dramaturgo mais encenado no país germânico. Diretores como Peter Palitzsch (1918-2004), Buckwitz (1904-

1987) e Erwin Piscator (1883-1966) saíram da marginalidade do teatro e vieram para o centro da cena teatral. Junto com eles, uma nova geração de diretores despontava no cenário. É também durante esse período que o teatro experimental e não tradicional começa a se manifestar através de diretores como Peter Stein (1937-), Peter Zadek (1926-2009) e Claus Paymann (1937-).

Nos anos 1980, depois de massiva dominação masculina, um grupo de importantes mulheres, lideradas por Andrea Breth (1952-), se sobressai no meio teatral. Em 1989, ocorre o evento mais significativo depois da guerra, a queda do Muro de Berlim, que, além da unificação do país, acarretou a fusão de duas culturas teatrais paralelas. Dramaturgos, atores e diretores inovadores e criativos, ainda na perspectiva de Carlson (2009), emergiram do Oriente, mostrando serem mais políticos e iconoclastas do que os artistas ocidentais. Consequentemente, estes censuraram tal irreverência radical, já que aqueles manifestavam seu interesse por cultura *pop* e novas mídias. Carlson (2009) relata que essa nova geração criou um senso de mudança tão distinta quanto a geração de 1960. Finalmente, o âmagô do livro do professor se encontra no teatro oriundo dessa fase irreverente, um teatro da virada do século cujos diretores trouxeram para o palco uma proeminência que mistura o antigo e dominante teatro do povo (*Volksbühne*) com o então influente Berliner Ensemble, fundado por Brecht.

Na dimensão política, com a abertura da Cortina de Ferro e a unificação alemã em 1989, o capitalismo triunfou sobre o socialismo, impondo uma rápida “ocidentalização” da Alemanha Oriental. Desencadeou-se, assim, a crise da esquerda, exigindo uma reforma política e econômica radical no novo país unificado. O teatro alemão da década de 1990 e dos anos 2000 é marcado por esse período complexo e busca novos sentidos de pertencimento social e histórico diante dos desafios da nova condição política alemã. Denise Varney, em um artigo² sobre o teatro e a performance na

2. Artigo tema de palestra na conferência ADSA sobre história e teatro, em Sydney, na Austrália, em 2006.

Alemanha unificada, aponta para o aumento do discurso nacionalista e a preocupação em parecer politicamente correto. O teatro, nesse contexto, ansiava por encontrar maneiras de organizar o político nessa nova situação.

É justamente nos anos 1990, com o país recém-unificado, que Dea Loher começa a escrever suas peças. No entanto, elas não remetem ao conflito estetizado entre Oriente e Ocidente. A autora evita estereótipos que oponham os dois extremos, o que diferencia suas obras das peças escritas por outros autores do período, pois estes buscavam uma reação imediata à nova ordem mundial e alemã. Segundo Haas (2006), Loher rejeita o simples reducionismo do conflito Oriente-Ocidente e se concentra no tumulto interno. Há autores que viveram o período de constituição do Estado socialista e viram a queda do regime anos depois. A obra de alguns desses autores abrigam o que Hans-Thies Lehmann (1944-) denomina forma pós-dramática, que propõe uma ruptura com o dramático, ou seja, mudanças “quanto à transformação dos modos de expressão” (Lehmann, 2007, p.75). Tais ocorrências e mudanças na forma teatral não são novidade, já que o teatro, segundo Denise Varney (2006, p.17), tem uma grande vivacidade e urgência que reagem ao ritmo radical das mudanças políticas; Varney considera a arte teatral mais do que o simples texto, mas um composto de vários signos que estimulam o debate e interpretações diversas.

Loher, no entanto, não segue esse estilo de destruição da forma dramática. Há alguns traços que a aproximam dessa tendência contemporânea, ao mesmo tempo em que há elementos que a afastam. A questão fabular é o principal divisor entre a obra loheriana e as perspectivas pós-dramáticas. Sarrazac disserta a respeito da fábula em um verbete de mesmo nome, no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012, p.79). A dramaturgia contemporânea tem desempenhado um “trabalho de erosão” da fábula aristotélica. Essa desconstrução é datada desde o Iluminismo, disseminada a partir dos anos 1880 e praticamente ausente nas peças contemporâneas.

O termo fábula pode conduzir a ambiguidades inerentes ao vocábulo grego *mythos* e latino *fabula* devido à sua dificuldade de

tradução. Segundo Sarrazac (2012), o resultado traduzido desembocaria em Fábula, esbarrando no gênero esopiano, e em História, por sua vez, causando dificuldade de distinção com o termo *story*. As análises levam Sarrazac a concluir que existem dois níveis de fábula que podem ser aplicados ao teatro moderno e contemporâneo: “o relato cronológico e seriado das ações e acontecimentos” e “esses mesmos acontecimentos e ações, mas tais como a construção (a desconstrução), a composição (a decomposição) da peça os revela” (Sarrazac, 2012, p.83). Há uma nova distribuição das vozes, surgindo o que Peter Szondi chamou de sujeito épico e que Sarrazac retificou como sujeito rapsódico. A voz desses sujeitos rapsódicos, sujeitos políticos em Brecht, sobrepõe-se à voz das personagens e “infiltra-se em todas as brechas da ação” (ibidem, p.83).

Acerca da questão fabular, Sarrazac (2012) conclui que as estratégias dos autores contemporâneos continuam seguindo em torno da fábula, mesmo sendo de maneira a recusá-la. Diz o teórico francês:

Mais do que a própria fábula, sua consistência ou não, sua rarefação ou não, seu maior ou menor grau de visibilidade na peça, o que conta agora é o trabalho do “narrador” ou do “montador” – cada vez mais dado a ver e/ou a ouvir o espectador durante o tempo da leitura ou da representação. (Ibidem, p.83.)

Ao transpor esses conceitos para o drama loheriano, percebemos que a fábula, no sentido sarrazaquiano e não aristotélico, ainda é mantida. No entanto, a encontramos em menor decomposição e desconstrução do que nas demais peças com tendências pós-dramáticas. A fragmentação existe, mas, segundo Haas (2006, p.37), Loher propõe um teatro mais formalmente construído, um teatro que diverge em alguns aspectos da transformação radical do pós-dramático.

Para Haas (2006), o drama de Loher encontra-se em um campo de tensão entre o épico e o dramático no que diz respeito ao drama político e histórico, afastando-se, no entanto, da formação de um

modelo de história. A fábula, em Brecht, segundo Sarrazac (2012), apresenta-se na forma de quadros independentes, nos quais o sujeito épico passa a comentar os fatos, fazendo com que o espectador conheça o ponto de vista do fabulador. A peça *Inocência* é construída no mesmo formato de Brecht, através de quadros que recebem títulos. No entanto, não se trata de uma imitação de Brecht, mas, segundo Haas (2006), uma análise produtiva de sua temática e forma. Portanto, a obra de Loher pode ser analisada sem a criação de rótulos, apenas percebendo a existência de aspectos pós-dramáticos, segundo a concepção sarrazaquiiana do termo, assim como traços épicos, evidenciando, assim, um caráter híbrido peculiar.

As perspectivas pós-dramáticas e mesmo a forma híbrida encontradas em Loher são resultado de uma crescente mudança da estética dramática no decorrer do tempo. Mudanças no enunciado da forma foi o tema que gerou importante discussão no panorama do teatro moderno. Peter Szondi (2003) discorre sobre as modificações que ocorreram no texto dramático até chegar ao teatro épico de Brecht, transformações que são narradas em seu livro *Teorias do drama moderno* (2003). Na apresentação do livro, José Antônio Pasta Junior salienta que:

as transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não é lida simplesmente como a superação do antigo e o avanço do novo, mas é obrigada, a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma – a refletir-se – e, assim, a deixar entrever a figura de um destino, cujas marcas principais mostram-se como as do isolamento, da regressão, da perda de sentido [*sic*]. (Szondi, 2003, p.15.)

Almejando apreender o hibridismo que circunda a obra loheriana, façamos alusão à reflexão de Szondi (2003) acerca da forma do drama. O drama moderno é conceituado por Szondi como objeto rigorosamente construído que surgiu no Renascimento em resposta ao período medieval. Percebe-se a supressão do prólogo,

do coro e do epílogo, mantendo-se o diálogo como único componente da textura dramática. A forma poética do drama é representada por uma tríade de conceitos absolutos composta pelo fato, o presente e as relações intersubjetivas. O fato é o grande responsável pela dinâmica da obra. O presente também é absoluto, já que o drama não possui contexto temporal, ou seja, é primário e só representa a si mesmo, trata-se de uma realidade que não conhece nada além de si, seja o autor, o espectador, o passado ou a própria convivência dos espaços. Szondi (2003) afirma que o passado não aparece no palco; além disso, há uma exigência de unidade de lugar, já que uma descontinuidade temporal e espacial pressupõe o eu-épico. As relações intersubjetivas são absolutas, não havendo espaço nem para o intra nem o extrassubjetivo. Com essa conceituação, Szondi conclui que o drama moderno é primário e absoluto por somente acontecer no presente, por ser desligado de tudo que é externo e por se tratar de uma forma fechada e completa em si.

No entanto, Szondi constata que esse modelo de drama, procedente do Renascimento, passou a não mais comportar os novos conteúdos. “[...] a crise da forma dramática encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto” (Szondi, 2003, p.14), o que dissolve o absolutismo do drama através da inserção de elementos épicos. O drama moderno desperta com a cisão entre sujeito e objeto e com o enfraquecimento das relações intersubjetivas, bem como com a epicização da forma. Há a impossibilidade do diálogo, que é progressivamente tomado por funções épicas resultantes da cisão de sujeito e objeto. Pasta Júnior³ afirma que “o drama moderno, rondado pelo solilóquio e pela mudez, pela objetivação e pela reificação, dá testemunho, em sua própria crise formal, de um estado de coisas que Adorno chamaria de ‘a vida danificada’” (ibidem, p.15). Os temas passam a ser épicos, mas a forma continua dramática. Em vez de fazer surgir uma nova forma a partir dos

3. Ainda no contexto da apresentação do livro de Szondi, *Teorias do drama moderno*.

novos temas, os dramaturgos buscam salvar a forma dramática absoluta.

Szondi aponta para uma crise do drama que busca se reformular para assentar os novos conteúdos em uma fase de transição, na qual os dramaturgos, através de recursos que não são genuinamente dramáticos, deixam eclodir o que ele chama de tentativas de salvamento e tentativas de solução. Após uma análise de cada tentativa, o autor conclui que “a história da dramaturgia não tem um último ato, ainda não caiu seu pano” (ibidem, p.183). Observamos os dramaturgos contemporâneos experimentando novas formas a fim de receber os novos temas propostos por novos tempos. Atendendo a essa demanda de adequação da forma ao conteúdo, surge no século XX uma nova forma teatral denominada teatro pós-dramático, sistematizado pelo professor e pesquisador Hans-Thies Lehmann,⁴ no livro *O teatro pós-dramático*. Esse novo tipo de teatro surgiu depois dos movimentos de vanguarda do século XX, imerso em questões da pós-modernidade e em resposta à massificação dos meios de comunicação, a qual, do ponto de vista dos autores pós-dramáticos, fez com que o teatro, a princípio, perdesse seu fascínio. Segundo esses autores, o teatro começou a parecer antiquado perante a proliferação da mídia baseada na imagem. O consumo passivo da imagem e da informação causou nova crise no teatro. Os dramaturgos dessa nova estética buscaram formas para se contraporem ao poder absoluto das pseudoesferas públicas, através de uma dramaturgia fragmentária que buscava provocar a percepção ou a emoção do espectador, tentando, assim, reconstruir um diálogo com seu público. De acordo com Baumgärtel (2007), o teatro pós-dramático possibilita uma nova consciência do significado do teatro, visa problematizar, através da produção teatral,

4. Crítico e professor de teatro alemão responsável pela denominação de teatro pós-dramático, em sua obra *Postdramatisches Theater*, publicada em 1999, na Alemanha. Propõe uma nova estética teatral na segunda metade do século XX, na qual aparecem uma estrutura textual fragmentada, tecnologias em cena e a tentativa da construção de uma arte total.

o efeito anestésico que a imagem puramente midiática produz. Assim, a partir da segunda metade do século XX, há o surgimento de textos que primam pelo desconstrutivismo, que refletem um indivíduo descentrado em um mundo de forças estruturais invisíveis. Para Lehmann (2003), o teatro pós-dramático é pós-brechtiano porque somente através dessa estética desconstrutivista é possível subverter a vivência ficcional. O pós-dramático, dessa forma, opera para além do drama, estando ligado ao campo teatral experimental que está disposto a correr riscos ao obscurecer as fronteiras entre os gêneros.

Loher compartilha da mesma preocupação dos dramaturgos pós-dramáticos no que diz respeito ao teatro estar inserido em uma sociedade midiática. Haas (2006) percebe que a dramaturga dialoga de certa forma com Walter Benjamin ao refletir o impacto da tecnologia no teatro. A estética marxista revolucionária de Benjamin, estabelecida para reter o elemento humano nas artes e para resistir à renovação tecnológica, permeia a fala de Loher. Em 1993, ela discursou sobre o declínio do teatro politicamente engajado no contexto das novas tecnologias e por isso criou uma estética teatral na qual os atores não atuam para uma plateia, que se transforma em um simples objeto. Ela almeja conferir poder a essa plateia, enfatizando a capacidade do teatro de engajar debates políticos através das relações pessoais. O público é confrontado com visões conflitantes da nossa era tecnológica, mas essa visão é apresentada através de um filtro no qual o espectador é privado dos processos de pensamento das personagens, que não são mais reduzidos a porta-vozes exteriorizados de uma ideologia política; eles são seres humanos a quem o espectador pode se referir. São personagens que, segundo Haas (2006), internalizaram a era pós-dramática, mas que processam suas experiências através de interações humanas. Apesar de ser contemporânea a esse período de midiatização no qual o teatro buscava novos paradigmas, Loher diz rejeitar a escrita fragmentária do teatro pós-dramático sob a justificativa de que tal modelo desautoriza o espectador. Entretanto, o que encontramos em *Inocência* é

uma estética que compartilha algumas das tendências pós-dramáticas ao restabelecer um diálogo do teatro com o público em meio à exposição dos meios de comunicação de massa, mas também é possível notar elementos de estéticas diversas.

Loher busca construir uma identidade como dramaturga, recuperando dos cânones literários aspectos que são por ela empregados com objetivos muito específicos. Se não podemos classificar Loher como pós-dramática, também não podemos dizer que se trata de um teatro épico nos moldes de Brecht. Os dramas de Loher vão além da representação do distanciamento e dos dispositivos em Brecht, que rejeitava a empatia da plateia com a personagem no palco, para criar uma distância crítica entre ator e espectador, possibilitando, assim, que este avaliasse os eventos no palco em vez de ser oprimido pelos mesmos. A intenção de Loher com a desfamiliarização, segundo Haas (2006), não é proporcionar modelos de situações políticas para educar o espectador. Em vez disso, ela combina o teatro épico com uma técnica denominada por Haas como “indefinição dos eventos históricos”, isto é, ela brinca com a ilusão do momento histórico que é descortinado aos nossos olhos. Tais eventos são apresentados levemente fora de foco, já que para a dramaturga alemã cada pessoa muda o objeto chamado história simplesmente olhando para ela; como consequência, a visão da história em suas peças permanece obscura. Para ela, não existe descrição exata de mundo, já que o espectador influencia o que quer descrever, ele se torna parte disso. Portanto, a história não pode ser fechada porque sua produção e percepção estão em constante fluxo. Loher questiona como a história pode ser apresentada e percebida no palco e, para responder a esse questionamento, muitos dramaturgos buscaram novas formas teatrais no começo do século XX. Com esse questionamento, ela cria uma estética que empresta dispositivos épicos adicionados a elementos de incerteza, de sobreposição de ilusão e realidade se referindo aos eventos históricos indiretamente. Essa mistura de teatralidade e artificialidade cria um efeito duplo de distanciamento, que também pode ser interpretado como aspectos pós-dramáticos.

O que Loher faz no teatro pode ser comparado ao que Linda Hutcheon⁵ (1947-) aplica à narrativa contemporânea. Para ela, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (Hutcheon, 1991, p.19). De natureza paradoxal, o pós-modernismo é dotado de ambivalência política e renegocia as fronteiras entre o público e o pessoal, exatamente o que Loher faz em seu drama ao mesclar essas fronteiras fazendo com que os âmbitos público e privado se confundam através de uma estética híbrida. Enquanto o pós-modernismo, segundo Hutcheon (1991), subverte as convenções do romance realista, Loher o faz com as convenções do teatro épico, gerando o distanciamento do distanciamento do qual Haas (2006) faz menção.

A relação que Loher mantém com o teatro épico e com as demais estéticas com as quais dialoga é a mesma relação de subversão que Hutcheon constata no pós-modernismo.

Essas formas de teoria e prática estéticas inserem e, ao mesmo tempo, subvertem normas predominantes – normas artísticas e ideológicas. Elas são ao mesmo tempo críticas e cúmplices, estão dentro e fora dos discursos dominantes da sociedade. [...] Uma das lições da duplicidade do pós-modernismo é o fato de que não é possível sair daquilo que se está contestando, o fato de que sempre se está envolvido no valor, prefere-se o desafio. (Hutcheon, 1991, p.279-80.)

O teatro de Loher refuta qualquer rótulo que lhe possa ser erroneamente atribuído. Trata-se de uma escrita que se posiciona entre o épico e o dramático, acomodando características de ambas as estéticas e criticando-as ao mesmo tempo. Na medida em que isso é feito, há uma inevitável aproximação com perspectivas pós-dramáticas que são aplicadas pela literatura contemporânea. É um

5. Professora canadense que trabalha com teoria e crítica literária, mais conhecida pelas suas teorias sobre o pós-modernismo.

drama que combina uma visão subjetiva com uma representação épica. A precisão factual, no entanto, não é simplesmente recusada, ela está nas intersecções de diferentes percepções de figuras entre as personagens. Em *Inocência*, há cenas nas quais as figuras saem de seus papéis, emprestando um sentimento irreal à peça; as figuras teatrais deixam o quadro pictórico do teatro e entram em um espaço surreal que ofusca os limites entre ficção e realidade. Haas (2006) afirma que, com isso, as peças de Loher são politicamente engajadas, seu trabalho é uma renovação criativa do teatro de Brecht, dentro do contexto pós-dramático, uma era na qual os indivíduos recuperam de novo o espaço teatral. Ademais, Haas (2006) denomina o teatro de Loher como teatro de *empowerment*, de delegação de poderes, que não deixa o espectador confuso diante de uma história destruída. Haas conclui um de seus artigos sobre Loher, afirmando que a dramaturga não se esconde atrás de uma proliferação de discursos; em vez disso, ela toma partido de um texto engajado que deixa para trás o desconexo do pós-moderno sobre a desorientação, o que ela despreza. “*Loher does not hide behind a proliferation of discourses. Instead, she sides with an engaged theatre that leaves behind the ‘postmodern rambling about disorientation’ which she so despises*”⁶ (Haas, 2006, p.73-88).

O hibridismo resultante na obra loheriana é também percebido por Limas (2010), que reconhece que:

a existência de semelhanças entre a dramaturgia de Loher e as tendências pós-modernas/pós-dramáticas da atualidade [...] apresenta, deste modo, uma estética dramática híbrida que acopla diversas tendências e dilui fronteiras entre categorias antinômicas e cujas possibilidades de interpretação, como alguns críticos pertinentemente salientam, excedem largamente os parâmetros redutores dos paradigmas existentes. (Ibidem, p.106.)

6. “Loher não se esconde atrás de uma proliferação de discursos. Em vez disso, ela favorece um teatro engajado que deixa para trás a ‘desorientação desconexa pós-moderna’ que ela tanto despreza.”

Há ainda na escrita de Loher traços do teatro do absurdo.⁷ As personagens de *Inocência* apresentam, segundo Haas (2006, p.211), um desespero existencial e procuram uma explicação transcendental para os fatos da vida. É o que faz Samuel Beckett (1906-1989) em *Esperando Godot* (de 1952), ao criar personagens imersas em um vazio metafísico. Uma das diferenças entre o teatro de Loher e o teatro do absurdo é que as personagens loherianas encontram as respostas em si mesmas e não em crenças de ordem divina e procuram maneiras de se convencer de que não são culpadas das adversidades que enfrentam, enquanto as personagens beckettianas mergulham no niilismo. A Cena 5 de *Inocência* traz um diálogo entre dois suicidas que, enquanto decidem se pulam ou não para a morte, divagam sobre o que encontrariam do outro lado. Há uma forte referência a Beckett e às personagens Didi e Gogo de *Esperando Godot*. O diálogo na cena de Loher é, assim como em Beckett, lacônico, fragmentado, com algumas frases soltas aparentemente desprovidas de sentido.

Nesse percurso do drama, resgatamos em Szondi (2003) o aspecto mutável da forma teatral em concordância com o conteúdo que será retratado. É dessa forma que o teórico Sarrazac (2009) percebe o futuro do drama, que “situar-se-ia para além do julgamento, no jogo dos possíveis. Não puniria nem consolaria. Teria a crueldade de um combate permanente contra si mesmo. Ao espectador, ofereceria apenas *reparação*. Entenda-se: um lugar e um tempo para retomar forças” (p.92, grifo do autor). Afinal de contas, segundo o teórico francês, como seria possível fazer um teatro crítico

7. Termo cunhado pelo professor e crítico de arte dramática húngaro Martin Esslin (1918-2002). O termo anseia englobar os dramaturgos dos anos 1950 e 1960 que escreviam de forma peculiar retratando temas ilógicos em estruturas desconexas. Pavis (2011, p.2) define a peça absurda como “uma peça sem intriga nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos”. Um teatro antimimético e anti-ilusionista, predominantemente metafórico e onírico. Os principais dramaturgos que representam essa estética são Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet e Harold Pinter.

depois de Brecht, mas dessa vez, de maneira cética e livre de julgamentos? É justamente esse teatro crítico ao qual almeja Loher que exploraremos nas próximas seções, justificando as escolhas estéticas que cumprem um objetivo político tão fundamental, na percepção da dramaturga. Primeiramente, propomos uma análise de alguns elementos presentes na peça *Inocência* que já haviam sido contemplados por Brecht e seu teatro épico. Posteriormente, veremos que tais elementos que fizeram parte da estética épica, em outro âmbito, são também pertinentes dentro de uma perspectiva pós-dramática. Assim, tornar-se-á possível dimensionar a obra loheriana dentro de um contexto híbrido, de acordo com a proposta de Sarrazac, que entende o teatro contemporâneo como uma colagem de estéticas harmonizadas dentro de um contexto histórico pós-moderno, resultando uma estética multidimensional que ambiciona enquadrar uma sociedade multipolar.

Herança épico-brechtiana: *Brecht und (k)ein Ende*⁸

O dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertolt Brecht pode ser considerado o autor que mais se mantém atual nos palcos. No encarte de apresentação do livro *Brecht: a estética do teatro* (1992), de Gerd Bornheim (1929-2002), fica claro que “em nenhum outro dramaturgo da história do teatro ocidental a preocupação estética se mostra tão extensa e exhibe tão alto nível quanto nas atividades deste autor”. Rosenfeld (2008, p.146) ressalta que “o teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral

8. Tomamos como empréstimo para nosso título, parte do título do livro escrito por Birgit Haas, por considerar pertinentes as ideias que tal titulação expressa. Tal título nos remete aos resquícios brechtianos que ainda existem na dramaturgia contemporânea, ao mesmo tempo que tais resquícios não são absolutos e idênticos aos empregos tradicionalmente atribuídos por Brecht. A obra de Loher encaixa-se nesse limbo de receber a inevitável influência brechtiana e de adaptá-la a um novo contexto.

e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a Primeira Guerra Mundial”. Absorvendo a ideologia marxista, o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel, Brecht cria uma concepção de teatro anti-ilusionista e despido de idealismo e subjetivismos aflorados. O grande dramaturgo alemão concebe o homem como fruto de suas relações sociais, inserido em um conjunto de processos e, para retratar esse homem social, a forma épica torna-se a única possível, na percepção brechtiana.

Entretanto, houve uma mudança considerável do momento histórico do pós-guerra até a contemporaneidade. Certos problemas e questionamentos de outrora ainda são verdadeiros, mas vários outros fatores atuam como malogros da sociedade contemporânea. Estética e política ainda caminham juntas, mas, de acordo com estudos pós-modernistas de Ingrid Koudela (2001, p.25), os artistas contemporâneos estão radicalizando essa relação. A pós-modernidade, segundo a pesquisadora, “não mostra apenas que a grande narrativa não faz mais sentido, como também aponta que a subjetividade é ainda desejável. Só assim a realidade pode ser surpreendida”. Uma revisão da estética brechtiana já era prevista pelo dramaturgo, assegura Koudela.

Nesse contexto, Dea Loher desponta como uma autora política que cria sua obra mantendo alguns recursos brechtianos, mas realçando as questões centrais de nosso tempo. Na busca por retratar a sociedade atual, seus problemas e sua estrutura política, Dea Loher propõe um texto que retoma o teatro político focado nas minorias oprimidas – deixando claro que toda e qualquer marca da dicotomia alemã *Oriente versus* Ocidente não faz mais sentido – cujo foco está na dimensão humana da sociedade como um todo, uma sociedade, segundo Loher faz crer, impotente, mutilada e depressiva. Propõe um drama que almeje atitude crítica por parte do espectador, um teatro que busque reconquistar a posição de obra viva e social tratando questões como a violência, a culpa, a liberdade, se recolocando como um fórum social vibrante (Haas, 2006, p.15). Ao retomar a ideia de teatro político, Loher se aproxima do teatro de Brecht, mas isso não significa uma mera cópia das estra-

tégias brechtianas. Ela anseia por mostrar possibilidades de ação, localizar e resgatar os sonhos em um período no qual as grandes utopias foram arrefecidas. Os espectadores são contemplados com uma visão diferente e plural da sociedade da qual são membros, unindo, através de diferentes personagens, sentimentos comuns a todos, independentemente de cor, raça, credo, localização geográfica, idade e outros fatores que os distanciam. Os temas retratados por Loher são universais e, segundo a diretora francesa Brigitte Barilley (2008), enquadram-se em uma abordagem etnológica e antropológica que toma conta das contradições que percorrem todas as personagens. Barilley questiona se tais contradições seriam provocadas pelo ambiente social ou se são inerentes ao próprio ser humano. Loher não responde a esse questionamento, assim como não dá respostas e soluções aos problemas colocados em tela, mas, ainda de acordo com Barilley, a dramaturga nos faz um convite à reflexão, convocando o despertar do essencial em cada um de nós, com pragmatismo, poesia e uma dose de humor negro, em uma tentativa de redefinição da compreensão de mundo.

Em seu livro *Teorias do teatro* (1997), Marvin Carlson faz um estudo do teatro ocidental que vai dos gregos à atualidade. Em um momento, destaca o estudo que Goethe faz, explorando a poesia antiga e moderna. Tal estudo recebe o nome *Shakespeare und kein Ende!* (1813-1816), em português, “Shakespeare e nenhum final!”. Goethe estava examinando os rumos da poesia e do drama da época, comparando o percurso adotado e as mudanças observadas. Goethe considerava que somente em Shakespeare havia a possibilidade de equilibrar o velho e o novo, fornecendo um modelo para os demais autores. Goethe afirmou com o título do livro que não havia um final para a estética de Shakespeare.

Retomando o teatro de Loher, o livro de Birgit Haas (2006), que analisa as peças da dramaturga, recebe o subtítulo *Brecht und (k)ein Ende*, em português, “Brecht e (nenh)um final”. Assim como Goethe, salvo as devidas proporções, Haas disserta acerca das mudanças, da transição “do velho para o novo”; ela pontua o que resta da estética brechtiana no teatro contemporâneo, especifi-

camente no teatro de Dea Loher. É possível dizer que os recursos aplicados por Brecht em seu teatro épico foram dissipados por completo? Ou ainda restam resquícios de uma influência inegável?

Com base nos estudos propostos pela própria Haas, ousamos afirmar que a “herança”, ou ainda, presença, brechtiana não pode ser desprezada por completo. Tal afirmação pode ser fundamentada pela análise que Linda Hutcheon (1991) faz do teatro de Brecht. Hutcheon destaca que as obras pós-modernas colocam o receptor em uma posição paradoxal, participativa e crítica, ou seja, uma postura analítica e não passiva e apática. A autora salienta que essa participação efetiva do leitor já existia no teatro de Brecht, para o qual o texto nunca é fechado, e sim sempre um processo aberto que vai se modificando de acordo com cada receptor. Brecht subverte a noção do “posicionamento ideológico como consumidor”, fator subvertido em maior escala, segundo Hutcheon, pelo pós-modernismo. Os efeitos de distanciamento brechtianos adquirem esse sentido, de deslocar o receptor da “aceitação passiva genérica para um estado correspondente de desconfiada indignação” (Hutcheon, 1991, p.277). Assim como Brecht, Loher almeja um leitor crítico e reflexivo, que participe do processo de construção de sentido. Enquanto Brecht subverte os elementos da estética dramática, Loher subverte a estética épica brechtiana, gerando o que Haas (2006) denominou de “distanciamento do distanciamento”.

A concepção de teatro épico, segundo Rosenfeld (2008), concentra-se principalmente na premissa de se opor ao teatro aristotélico, ampliando o leque de opções, não mais se restringindo às relações intersubjetivas individuais, mas também promovendo o enfoque social dessas relações. Brecht era guiado pela concepção marxista que concebia o homem como fruto de suas relações sociais. Dessa maneira, Brecht oferecia a seu público um teatro com intuito didático montado em um “‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la” (Rosenfeld, 2008, p.148). Para cumprir esse fim didático, Brecht identificava a necessidade de dar cabo à ilusão do teatro burguês.

O efeito catártico, de purgação e descarga das emoções era combatido por Brecht para propiciar a reflexão. Com esse intuito foram desenvolvidos os *Verfremdungseffekt*, efeitos de distanciamento, de estranheza e alienação. A peça passa a relativizar as questões sociais de forma distanciada proporcionando ao público a possibilidade de compreender de maneira crítica a sociedade como um todo. É preciso se distanciar do olhar alienador para que “nós mesmos e nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras” (ibidem, p.151-2).

Rosenfeld divide os recursos de distanciamento em recursos literários, recursos cênicos e cênico-literários, recursos cênico-musicais e o ator como narrador. Os primeiros estão ligados à estrutura da peça, como a ironia, a paródia, o cômico e o grotesco. No âmbito cênico, encontramos recursos como o uso de títulos, cartazes e projeções que são responsáveis por interromper o fluxo da ação, quebrando aquela corrente e posicionando o espectador. O uso da máscara e o cenário anti-ilusionista funcionam como comentário da peça e contribuem para também distanciar a ação. A música, que, desde as tragédias gregas, é elemento-chave do teatro, é também de extrema importância na obra brechtiana e manteve seu espaço dentro da dramaturgia contemporânea. O coro e os cantores são a voz do autor se dirigindo ao público, com a função de comentar o texto, neutralizando a força encenatória, diz Rosenfeld. Quanto ao ator épico, este deixa sua posição de personagem e passa a narrar seu papel. Ele se separa da personagem e torna-se “porta-voz do autor” (ibidem, p.160). Com os efeitos de distanciamento, o espectador deverá ser contemplado com algo distanciado e relativizado para que haja reflexão e crítica. “O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna a nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar” (ibidem, p.152).

Ao analisarmos *Inocência*, percebemos o indício de elementos que nos remetem aos efeitos de distanciamento brechtianos. Haas (2006) identifica na peça um prólogo e um epílogo, o uso de

músicas, a presença do narrador e do coro, monólogos e jogos de palavras que conduzem à ironia. Tais recursos aparecem constantemente em *Inocência* com o intuito de quebrar a ilusão teatral e fortalecer a postura crítica da plateia. Haas (2006, p.39) amplia a discussão, trazendo a função dos Efeitos-V⁹ na peça de Loher. Segundo a autora, o coro, os monólogos e o narrador têm a tarefa de evocar o contato direto com o público, além do efeito de comentário. Percebemos tal efeito nas cenas da filósofa Ella no formato de monólogos que funcionam como um metacomentário da peça. Elísio e Fadoul também colaboram com o efeito de distanciamento ao se desligarem de suas personagens, narrando suas ações, levando o espectador a um segundo nível de reflexão.

A peça se divide em dezenove cenas, que recebem títulos e, por sua vez, antecipam o conteúdo de cada uma, preparando o leitor. Várias expressões linguísticas e jogos de palavras surgem para distanciar a cena que acontece no palco, além de conduzir à ironia, que por si é elemento de distanciamento. Como exemplo desses jogos, temos a cena em que Fadoul troca as palavras *Gott* e *Geld*, Deus e dinheiro respectivamente, para se referir ao conteúdo da bolsa que encontrara no ponto de ônibus. O distanciamento linguístico é provocado também pelos nomes que pressupõem significados; por exemplo, a diabética senhora Zucker, em português, senhora Açúcar.

O cômico também é identificado por Haas (2006) através de um olhar duplo, dois ângulos diferentes mostrando o mesmo acontecimento de diferentes perspectivas. Há também a repetição de passagens, como a primeira e a última cena que trazem o suicídio de uma jovem; na primeira cena, uma anônima de cabelos ruivos e, na última, a personagem identificada como Rosa. Ao mostrar essas cenas, Loher brinca com o inacreditável, com o surpreendente e, por vezes, frustra o espectador por não fornecer respostas precisas e analíticas, forçando-o a refletir. Todos esses exemplos citados

9. Forma abreviada para “efeitos de distanciamento”. O V vem da palavra em alemão *Verfremdungseffekte*.

serão abordados com maior amplitude de análise em capítulos oportunos. O objetivo aqui é apenas apontar que há, de maneira inegável, um legado deixado por Brecht; no entanto, a principal questão é o modo com que Loher emprega esses recursos, de maneira livre e autêntica, propondo o distanciamento do distanciamento, ou seja, o duplo distanciamento, justificando a teoria de Hutcheon (1991) acerca da apropriação e, ao mesmo tempo, implosão das estéticas antecedentes.

Loher emprega tais efeitos para anular a ação dramática e se sujeitar à narrativa para intensificar a sensação de perda pela qual todas as personagens passam. No entanto, os objetivos que conduzem Loher já não são os mesmos que guiaram Brecht. A dramaturga contemporânea emprega de maneira livre os recursos imortalizados pelo grande escritor do século XX. Ressaltamos que a teoria do teatro épico mudou o panorama do teatro dentro de um contexto que apontava para a decadência da sociedade burguesa do século XX. O objetivo de Brecht era criticar a sociedade capitalista de então, apontando os problemas e direcionando seu público para refletir acerca de possíveis soluções para os dramas da época, e, para isso, rejeitou as antigas formas de representação a favor de um teatro de crítica social. Haas (2006, p.41-2) aproxima Loher desse objetivo de confrontar formas teatrais clichês; mas, enquanto Brecht ia contra o teatro burguês, Loher, já no século XXI, se opõe às montagens pós-modernas, às novelas e à “psicologização do realismo na TV” que, segundo a autora, se baseiam em formas estereotipadas, tabus, na descentralização do pensamento e em um certo psicologismo artificial. É justamente para negar esse tipo de teatro que Loher reativa os efeitos de distanciamento épicos, não como uma mera cópia, mas remodelando-os.

Ao colocar o espectador em uma posição distanciada, o objetivo da escritora não é ensinar política, mas fazer com que a plateia tome consciência de si contra o princípio do politicamente correto e contra uma postura artificial, concedendo ao indivíduo a liberdade de discutir. Ao compararmos *Inocência* com as peças de Brecht, no-

tamos os recursos épicos, mas não é possível identificar o caráter didático, tampouco o final aberto para que o público decida entre o certo e o errado e quais atitudes adotar para mudar a sociedade. O que encontramos em Loher é a retomada do teatro épico que não foca nas emoções, para evitar atitudes moralizantes.

Assim como Brecht, Loher trabalha com o teatro político. No entanto, a concepção política de ambos os dramaturgos é diferente. A fim de melhor compreender o caráter político na obra de Brecht e de Loher, tomemos como parâmetro o conceito clássico de política. Segundo Norberto Bobbio¹⁰ (1909-2004), em *Teoria geral da política: a Filosofia Política e as lições dos clássicos* (2000), política é definida como “atividade ou conjunto de atividades que têm, de algum modo, como termo de referência, a pólis, isto é, o Estado” (Bobbio, 2000, p.160). Bobbio distingue a política clássica da pós-clássica afirmando que

enquanto a filosofia política clássica está alicerçada sobre o estudo da estrutura da pólis e das suas várias formas históricas ou ideais, a filosofia política pós-clássica caracteriza-se pela contínua tentativa de uma delimitação daquilo que é político (o reino de César) em relação àquilo que não é político (seja ele o reino de Deus ou o reino das riquezas), por uma contínua reflexão sobre aquilo que diferencia a esfera da política da esfera da não política, o Estado do não Estado. (Ibidem, p.172.)

Dessa forma, podemos inferir que o conceito macro de política está ligado à aparelhagem de poder do Estado, ou seja, aos aparelhos ideológicos de poder. O pensamento marxista, que norteava Brecht, propunha um projeto coletivo de transformação. A fragmentação das massas não faz a revolução, já que é preciso agir em blocos. Nessa concepção, a luta das minorias alimenta o capita-

10. Norberto Bobbio foi um dos maiores politólogos do século XX. Um filósofo político italiano, historiador do pensamento político.

lismo, que deve ser combatido. O teatro brechtiano propunha, didaticamente, ao leitor/espectador a reflexão acerca da transformação social, transformação possível através da revolução. A revolução, nos princípios marxistas, seria justamente atacar a estrutura política do Estado, pois, segundo Karl Marx (1818-1883),

numa certa etapa do seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que é apenas uma expressão jurídica delas, com as relações de propriedade no seio das quais se tinham até aí movido. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações transformam-se em grilhões das mesmas. Ocorre então uma época de revolução social. (Marx, 2007, não paginado.)¹¹

Brecht era defensor desse ideal marxista e suas peças eram dotadas de um tom didático com o intuito de educar socialmente o público. O discurso político de Loher é diferente nesse aspecto. Percebemos que houve um arrefecer do pensamento marxista na contemporaneidade, mas isso não significa que a ideologia política de Marx deixou de existir. No entanto, encontramos em Loher um alinhamento com as teorias que vigoram na pós-modernidade. Trata-se de uma consonância de ideias e teorias pós-modernas, de ecos da contemporaneidade ressoando na obra loheriana. Apesar disso, não há um determinismo, até mesmo porque o tempo histórico não é linear, mas funciona de maneira espiral, apresentando rompimentos e continuidades teóricas e ideológicas. O rompimento paradigmático nunca é total.

Visto dessa forma, o pensamento de Loher aproxima-se mais da visão de política definida por Michel Foucault (1926-1984). Haas (2006, p.37) interpreta o teatro político de Loher através de uma tríade que abarca a forma, o conteúdo e o impacto no espec-

11. Transcrição on-line autorizada da primeira edição do livro de Marx, *Zur Kritik der Politischen Oekonomie von Karl Marx*. Berlim: Erstes Heft, 1859.

tador. O drama loheriano salienta a importância da recepção, justificando assim o posicionamento da dramaturgia ao afirmar que todo teatro é político (ibidem, p.38), já que focaliza as relações interpessoais, relações estas, segundo Loher, políticas. O palco torna-se, desse modo, uma *ágora*, isto é, lugar de discussões políticas, de exercício da democracia. Entende-se, dessa forma, que as peças são políticas mesmo quando o assunto abordado não é a política em si, isso porque ela aparece infiltrada na perspectiva pessoal, nos comportamentos e atitudes de cada personagem e na relação entre eles. Para Foucault, os mecanismos de poder são exercidos fora, abaixo e ao lado do aparelho de Estado, ou seja, as relações entre as pessoas pressupõem poder, são políticas. Para Foucault (1984, p.13), as relações de poder e saber nas sociedades são caracterizadas pela produção de “verdades”, que acabam sendo resultantes de coerções causadoras de efeitos regulamentadores de poder. O interesse maior dos homens é pela dominação através de práticas políticas e econômicas e, para garantir essa dominação, o indivíduo deve ser capaz de disseminar as “verdades” produzidas pelo capitalismo a fim de persuadir uma sociedade alienada. Assim, o poder é exercido por indivíduos em suas redes e feixes de relações. Dessa forma se dá o teatro político de Loher, através das relações das personagens que são introduzidas de maneira a expor perspectivas diversas de uma mesma realidade. Tal visão difere do posicionamento político de Brecht, cuja ideologia se encontra plantada nos ideais marxistas.

Analisando de uma perspectiva filosófica, podemos incluir Brecht no que Gianni Vattimo¹² (1936-) chamou de pensamento forte e a obra de Loher representaria o conceito de pensamento fraco, que constitui o enfraquecimento das categorias ontológicas,

12. Gianni Vattimo é um filósofo italiano comprometido com o debate em torno das questões do pós-modernismo. Seu principal trabalho está ligado ao niilismo de Nietzsche e à filosofia de Heidegger para explicar o enfraquecimento do ser pós-moderno. Ele trabalha com a relação dicotômica pensamento fraco/pensamento forte, o primeiro sendo uma forma de niilismo, e o segundo englobando os sistemas ideológicos como marxismo, iluminismo e outros.

acentuando uma visão niilista da hermenêutica de Heidegger.¹³ Vattimo (1996) aponta o fim da modernidade e o começo da pós-modernidade como o fim da metafísica e o surgimento do pensamento fraco; ou seja, há um enfraquecimento do sujeito que passa a ser sem essência e construído pela linguagem. Em *Inocência*, a filósofa Ella materializa o pensamento fraco ao mostrar sua descrença no mundo, nas ciências naturais, no coletivo:

Ella: Não quero nenhuma vista de cima,
 não quero uma visão panorâmica,
 não quero uma declaração de inter-relações sem vazios,
 odeio os sistemas,
 me dedicarei totalmente ao fragmento, ao que tem vazios,
 ao imperfeito, à ruptura, ao resto, ao incompreendido,
 O sedimento, o que se decompõe,
 a mínima quase nada individual.
 Esse é o desafio.
 Essa é a vida.
 Esse é o desafio da vida.
 A desconfiabilidade do mundo.

(Loher, 2003, Cena 18,
 trad. Rodolfo Garcia Vázquez.)

A questão que permanece é como ainda fazer teatro depois de Brecht? E mais, como fazer teatro na Alemanha depois de Brecht? É grande o legado deixado pelo dramaturgo, no entanto, Sarrazac afirma que há a “necessidade [...] hoje, se quisermos recuperar uma utilização livre e criativa do teatro de Brecht, de nos distanciarmos dele” (Sarrazac, 2009, p.51). O teatro político de Brecht é

13. Martin Heidegger (1889-1976), filósofo alemão do século XX que apontou novos aspectos acerca da questão ontológica. Filósofo existencialista, Heidegger foi responsável pela conceituação do ser-aí (*Dasein*) e trabalhava com a hermenêutica, no sentido de interpretar o que, na maioria das vezes, não é manifestado e se encontra oculto.

um teatro que fala dos reais problemas da sociedade, é um teatro que, segundo Sarrazac, não teme arriscar, nem quebrar regras. Entretanto, a forma épica nos moldes propostos pelo grande dramaturgo alemão apresenta limites no contexto da sociedade contemporânea. Sarrazac disserta já não ser mais possível colocar os espectadores na posição de juízes, ideia esta compartilhada por Loher. A dramaturga faz um teatro político que afasta o leitor/espectador da posição de julgador da moral, mas, através das múltiplas perspectivas, contempla-o com possibilidades de reflexão. “[...] a partir dos anos 1960, o espaço do teatro épico começou a desfazer-se para se recompor de uma outra forma, eis uma das (últimas?) tarefas da crítica brechtiana” (ibidem, p.56).

A partir da influência do teatro épico brechtiano, é possível depreender semelhanças na estética e divergências de intenções com relação ao teatro loheriano. Com o objetivo em comum de evocar o contato direto com a plateia, Loher advém de uma prática primordialmente ligada à escrita, enquanto Brecht era, sobretudo, um homem de teatro, voltado para a prática teatral, para a experimentação, apesar de ter sempre valorizado muito o texto literário, já que, para ele, o teatro só poderia ser considerado como tal a partir do texto. Em *Inocência*, os efeitos de distanciamento desempenham uma função muito particular. Limas afirma que:

as peças de Loher estão, contudo, isentas de qualquer intenção reformista de caráter pedagógico no sentido do estabelecimento de uma relação empática com determinados segmentos sociais ou de uma categorização político-social. Reveste-se, antes de um cariz moral, mas não moralizante, distanciando, neste aspecto, da tradição didática do teatro épico brechtiano. (Limas, 2010, p.105.)

Os recursos estéticos e estilísticos são importantes na peça de Loher, visto que, através deles, é possível que o espectador reflita sobre a cena de maneira distanciada. A política aparece de forma distorcida, infiltrada nas situações e revelada através de paradoxos

e por meio da relação intersubjetiva. Dentre os recursos aqui elencados, podemos afirmar que não são estratégias novas e originais, tendo sido já usadas por Brecht na elaboração de uma estética épica e, ainda, por autores que o antecederam. A originalidade está justamente na maneira que cada recurso é aplicado na peça e, em alguns casos, Loher aproxima-se inegavelmente da conceituação pós-dramática. O teatro de Loher aproxima-se muito do teatro dos sonhos proposto por Sarrazac, um teatro que “situar-se-ia para além do julgamento, no jogo dos possíveis. Não puniria, nem consolaria. [...] Ao espectador, ofereceria apenas *reparação*. Entenda-se: um lugar e um tempo para retomar as forças” (Sarrazac, 2009, p.92, grifo do autor).

Aspectos pós-dramáticos

Teatro pós-dramático é um termo investigado e aprofundado pelo professor e pesquisador alemão Hans-Thies Lehmann. O autor é professor de Estudos Teatrais na Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main, e um dos mais importantes teóricos do teatro contemporâneo, sendo reconhecido internacionalmente. Em 1999,¹⁴ publicou o livro *Teatro pós-dramático*, uma tentativa de normalizar e agrupar as características que circundam aquilo que ele chama de estética contemporânea. No entanto, privilegiamos aqui uma visão que não posiciona o pós-dramático como uma estética, mas como um conjunto de aspectos inerentes à literatura dramática contemporânea. O pós-dramático surge a partir dos anos 1970 como um teatro que vai além do drama, que está ligado ao experimental e disposto a correr riscos artísticos, já que rompe com muitas convenções. É o teatro da desconstrução, do plurimidiático, dos gestos e dos movimentos, sendo antimimético e anti-ilusionista na tentativa de construção de

14. Para consulta bibliográfica e citação, fazemos referência à edição lançada pela editora Cosac Naify, em 2007.

uma arte total. “Um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo ‘após’ a configuração do paradigma do drama no teatro. [...] ‘Após’ o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’” (Lehmann, 2007, p.33).

No Prefácio da edição de 2007 de *Teatro pós-dramático*, Sérgio de Carvalho traça um panorama do contexto histórico que envolve o princípio dessa categoria de teatro. Carvalho situa o teatro na Europa nos anos 1970 em um momento de ruptura com os padrões de percepção dominantes na sociedade midiática, havendo uma grande valorização e autonomia da cena e, por conseguinte, uma recusa do textocentrismo. Trata-se de “um teatro que não mais se baseia numa cosmovisão ficcional nem no conflito psicológico de personagens identificáveis” (Lehmann, 2007, p.7) e que busca maneiras de se contrapor ao domínio formal da cultura midiática. Carvalho segue afirmando que “dramático, para Lehmann, é todo o texto baseado num texto com fábula, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional: ‘totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo de ‘drama’.” (ibidem, p.10).

Com essa conceituação, Lehmann polemiza e não considera o teatro épico de Brecht um grande salto na história do teatro, já que não subverte a vivência ficcional. Apesar de ser um teatro que é modificado pela plateia, o teatro brechtiano, segundo Lehmann, ainda é dramático por estar preso à fábula, a um enredo ficcional. Diante dessa perspectiva, o teatro que Lehmann conceitua é pós-dramático e, ainda, pós-brechtiano, por apresentar aspectos que privilegiam as imagens e escapam a conceitos, por ansiar reconhecer novas experiências.

Algumas estéticas que antecederam o teatro pós-dramático alimentaram essa tendência contemporânea em diversos aspectos. Ainda assim, Lehmann afasta o que chama de pós-dramático dos demais antecessores. A musicalidade advinda do Teatro Simbolista, por exemplo, deixa suas marcas, assim como vanguardas europeias como o Surrealismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Expressionismo, que propunham uma nova visão artística lutando

contra a burguesia através de uma estética revolucionária. Ademais, as neovanguardas dos anos 1950 e 1960 também exercem sua influência, principalmente o teatro do absurdo, entretanto, este não é considerado por Lehmann como pós-dramático, mas como uma estética próxima. Segundo o teórico e professor alemão, alguns aspectos pós-dramáticos se aproximam de recursos do teatro do absurdo, como a descontinuidade, a colagem e montagem, a dissolução da narrativa, a privação da fala e a suspensão de sentido. Todavia, o que diferencia essas formas de teatro, ainda da perspectiva de Lehmann, é o fato de o teatro do absurdo depositar na angústia metafísica a dissolução das certezas universais, enquanto, para os escritores pós-dramáticos, não se trata mais de um problema metafísico, mas de um dado cultural previamente estabelecido. Da mesma forma que Lehmann coloca o teatro épico de Brecht como ainda sendo dramático, ele o faz com o teatro do absurdo, mesmo já reconhecendo nessa estética certa ruptura com a lógica dramática e narrativa. O que faz o teatro do absurdo ainda ser considerado dramático é o fato de ele ainda estar ligado ao primado da representação de um cosmos textual fictício o que não acontece com o pós-dramático. A justificativa para tal é a hierarquização do texto dramático, já que, para Lehmann, o teatro do absurdo

também deixa para trás a compreensibilidade imediata do curso da ação, mas em meio à dissolução do sentido se mantém assombrosamente aferrado às unidades clássicas do drama. Mas o que definitivamente ainda liga Ionesco, Adamov e outros autores desse teatro qualificado como “absurdo” ou “poético” à tradição clássica é a predominância do discurso. [...] Mesmo como representação do absurdo, permanecia teatro à imagem do mundo. E o teatro do absurdo, assim como o novo teatro político de provocação, permanecia comprometido com aquela hierarquia do teatro dramático que acaba por subordinar os recursos teatrais ao texto. (Lehmann, 2007, p.86-7.)

O maior traço distintivo que Lehmann encontra no pós-dramático com relação ao teatro do absurdo é o fato de aquele se valer de recursos que vão além da linguagem e que mantêm equivalência com o texto, que até pode ser dispensado. O pós-dramático, segundo Lehmann, não pode ser considerado uma continuação do teatro do absurdo, mas indica uma “ruptura”, já que este ainda se atém “ao primado da representação de um cosmos textual fictício, ao passo que o teatro pós-dramático não mais o faz” (2007, p.89).

Lehmann afasta o teatro pós-dramático das estéticas mencionadas, porém o aproxima do teatro energético, ideia de teatro para além do drama trabalhada por Lyotard, constituído de gestos corporais e vocais reativos. De maneira sucinta, as principais características do pós-dramático estão na preocupação de estimular uma liberação de afetos, sem a intenção didática, por meio de uma aplicação de signos e gestos excessivos, junto a uma profusão de situações simultâneas. Um teatro não dramático que favorece a montagem pode abrir mão da fábula, antepondo a apresentação em face da representação. Cenocêntrico, o pós-dramático define-se como um teatro de situação e não de ação, irrompendo como não dialético e autorreflexivo. Há uma combinação de diversas modalidades de teatralidade, como *performances*, *happenings*, manifestos etc., estreitando a distância entre palco e plateia e rompendo os limites entre ficção e realidade. Através de uma estrutura onírica, herança surrealista, um mundo de magia, de transições, ambiguidades e correspondências é manifestado nesse tipo de teatro com apelo ritualístico. Para cumprir a função de sonho, é abolida a hierarquização entre imagens, movimentos e palavras, originando liberdade de submissão ao texto, de obrigação de perfeição e de exigência de coerência, o que favorece a estética da metamorfose. A visão de mundo dos artistas pós-dramáticos é fragmentária e se manifesta por meio de colagens, conservando a tradição maneirista de resistência contra o fechamento orgânico, dirigindo-se sempre para o extremo, para a distorção, a incerteza e o paradoxo.

Os traços estilísticos do pós-dramático se concentram no emprego da parataxe¹⁵ e simultaneidade dos signos, desfazendo o ideal estético clássico. Há um constante jogo com a densidade dos signos e um apelo para a superabundância. Musicalização, cenografia e dramaturgia visual são agregadas, assim como a manifestação de uma autossuficiente corporeidade. Como um teatro anti-ilusionista, percebe-se a irrupção do real e a distância estética do espectador é abalada estruturalmente. Quanto ao espaço, há uma nova ênfase na configuração cênica, na qual o espectador é submerso em uma contemplação nos detalhes, nas estruturas formais e nos significantes. A unidade de tempo é abolida em nome da dimensão do tempo partilhado por atores e plateia, em uma noção de tempo enquanto experiência compartilhada.

Adotamos o posicionamento de considerar o pós-dramático como sendo um conjunto de tendências e perspectivas inerentes à literatura dramática contemporânea. Diante de tais elementos que compõem o teatro pós-dramático na perspectiva de Lehmann, buscaremos agora identificar de que maneira Dea Loher se aproxima ou se afasta dessa tendência contemporânea. Alguns aspectos já abordados na seção anterior serão retomados a fim de redimensionar a forma como são aplicados por Loher. Em *Inocência*, identificamos uma peça construída em caráter episódico, o que nos remete às peças de Brecht. Cada episódio, com seu respectivo título que antecipa o conteúdo da cena, revela uma possibilidade, uma perspectiva política diferente. A utilização dos títulos e a constituição episódica da peça podem ser consideradas épicas; no entanto, esse formato proporciona uma relação de desfoco através de cenas inicialmente sem movimento que, conforme avançam, possibilitam distintas interpretações, ilustrando como a relação entre as pessoas influencia seus comportamentos. Haas (2006, p.61) alerta para uma nova ótica que se origina através do desfoco, ótica que carrega um potencial revolucionário e anárquico que ataca as estruturas

15. Recurso de justaposição de frases curtas, sem conjunção coordenativa ou subordinativa.

morais e congeladas, potencial com claros traços pós-dramáticos. Limas diz que

Loher oferece, assim, ao leitor/espectador, para além de uma história um conjunto de imagens da ação decorrida e das temáticas abordadas, tirando forte partido da energia produtiva e da profícua tensão simbiótica de uma concepção pictórico-textual que cada vez mais se constitui como uma opção para vários autores contemporâneos. (Limas, 2010, p.190.)

A política, para Loher, deve ser mostrada levemente embaçada, técnica alcançada a partir do Princípio da Incerteza, conceito da Física quântica desenvolvido por Werner Heisenberg (1901-1976). A teoria de Heisenberg, rejeitada por vários cientistas, inclusive Einstein, ia contra os princípios imóveis da Física newtoniana, sendo um princípio que diz que quanto mais se busca a medida precisa de uma grandeza, mais imprecisa a mesma será, já que o lugar e a velocidade da partícula não podem ser determinados ao mesmo tempo. Assim, no drama de Loher, não se pode apresentar e perceber a história no palco nitidamente ao mesmo tempo, por isso o desfoco, a opacidade. Essa técnica de desfoco é associada ao teatro político para mostrar como as relações entre as pessoas podem mudar pela influência mútua de percepção das personagens.

Loher justifica a referência ao Princípio da Incerteza em um discurso para o Prêmio Gerrit-Engelke.¹⁶ Haas (2006, p.204) registra a fala de Loher acerca da relação de incerteza como um princípio artístico. Ao aplicar o princípio de Heisenberg na arte, ela é alterada sob o olhar de cada espectador: não há descrição exata de mundo porque o observador afeta a observação, que por sua vez afeta o observador e, assim alterados, ambos vão descrever o que querem; é o que defende Loher. Em *Inocência*, tal princípio físico se encontra no momento em que as personagens começam a se rela-

16. Prêmio literário alemão que é concedido a artistas na cidade de Hanover desde 1979 em memória ao poeta Gerrit Engelke.

cionar e as relações e os acontecimentos podem mudar em função da mútua percepção dos indivíduos. No início da peça, encontramos Elísio e Fadoul vislumbrando o oceano na tentativa de projetar um futuro em terras estrangeiras. Imagens do passado se turvam ante as expectativas futuras dos imigrantes, quando a inércia e a prostração das duas personagens são interrompidas e os olhares perdidos no horizonte avistam uma moça que se dirige às águas. Haas (2006, p.218) interpreta o suicídio da moça ruiva como uma mulher que se afoga em um mundo perceptivo em que tudo está em constante movimento. O comportamento dos dois amigos imigrantes vai ser alterado a partir daquela visão do afogamento. Ambos passam a carregar um sentimento de culpa por não terem evitado a morte da moça e, assim, justificam seus atos como uma maneira de se redimirem pela omissão. Loher quer transpor essa imprecisão do mundo aos espectadores e ela o faz através da estrutura episódica e dos recursos de distanciamento que geram uma espécie de “borrão” na peça, o qual impossibilita uma delimitação de espaço e tempo. Quebrando a coerência espaçotemporal, Loher esfumaça e encobre as transições entre passado, presente e futuro, assim como as relações de culpa e inocência. Dessa forma, o espectador não é capaz de julgar as personagens, já que, no decorrer da peça, ele acompanha as diferentes perspectivas e motivações que guiam cada uma delas, tornando-se impossível conceber uma descrição exata do mundo. Cada espectador passa a fazer parte daquelas cenas e, ao tomar posse das situações, ele influencia e muda a visão daquele assunto abordado de acordo com a sua opinião. É o Princípio da Incerteza transposto ao teatro.

Com o exemplo citado, podemos depreender que os recursos de distanciamento e a estrutura episódica das cenas, apesar de serem brechtianos à primeira vista, originam quebras no enredo e um colapso nas coordenadas de espaço e tempo, o que aproxima Loher das tendências pós-dramáticas. Limas evidencia na obra loheriana perspectivas dramáticas antagônicas, e salienta que

com razão Birgit Haas identifica a temática da variabilidade das percepções individuais [...] estabelecendo um paralelismo entre a estética dramática da autora e o Princípio da Incerteza da Física, enunciado por Heisenberg, que substitui realidades por probabilidades, conduzindo à inevitável constatação que a diversidade de visões subjetivas individuais inviabiliza qualquer tentativa de representação unitária e global do mundo. Neste sentido, a escrita de Loher aproxima-se da tendência do Teatro Pós-Dramático de apresentação de uma realidade assente em sistemas instáveis, que evocam a Teoria do Caos, abundam em ambiguidade, polivalência, simultaneidade e inviabilizam a formulação de qualquer síntese. (Limas, 2010, p.126.)

Nesse sentido, Loher busca elementos de seu próprio tempo histórico e social na construção estética de sua peça. Inevitavelmente, localiza-se em vários momentos da obra uma alusão a muitos dos questionamentos atuais acerca da diluição da referência espaço-tempo, cuja consequência mais imediata é também a relativização de qualquer certeza, reflexão esta tão cara aos estudos da Física contemporânea. Haas (2006) ainda afirma ser impossível uma descrição exata do mundo porque cada espectador influencia e muda a visão do assunto. Através do Princípio da Incerteza, a história contada torna-se constantemente aberta quando o leitor/espectador se torna parte do processo. Portanto, quando Heisenberg afirma haver restrições quanto à precisão com que duas medidas simultâneas de uma classe são efetuadas, na peça de Loher significa dizer que não é possível concluir algo de forma absoluta quando o material dramático e o leitor/espectador são envolvidos ao mesmo tempo. Acrescentamos ainda o fato de a sociedade contemporânea passar por um momento de relativização das verdades outrora dadas como absolutas, fato que comprovaremos no segundo capítulo com a análise das personagens.

A relação que Haas chamou de desfoco – e que é obtida através do princípio físico – é potencializada por uma estrutura fílmica de cenas curtas. A troca precisamente calculada de perspectivas entre

as cenas, a dimensão dos excertos das vidas das personagens, o ritmo da mudança, as posições narrativas e o diálogo repetitivo tiram do público a posição de “senhor dos saberes”. As alterações nas posições das personagens dentro do drama e seu salto entre os níveis de cena de ação permitem que o público não perceba o que está acontecendo no total (Haas, 2006, p.201). A técnica fílmica se aproxima, diz Limas, da velocidade e do uso maquinal da linguagem pós-dramática, resultando em um “caleidoscópio de aspectos visuais e verbais”.

Esses cortes se assemelham à técnica cinematográfica do grupo Dogma 95¹⁷ dos cineastas dinamarqueses Lars von Trier (1956-) e Thomas Vinterberg (1969-). O que Loher traz desse movimento cinematográfico para a peça é justamente o uso dos cortes bruscos, as quebras e lacunas que conferem certa insegurança para a peça; mas, ainda assim, sem desistir de uma estrutura de fábula que é o fator principal que a distancia das obras pós-dramáticas. No entanto, não podemos deixar de mencionar que, apesar de a questão fabular ainda estar presente, a fragmentação causada pelos cortes e a influência do cinema são aspectos do teatro pós-dramático. Os cortes mostram os olhares limitados de todos os personagens, que, ao serem descaracterizados em narradores, abrem um leque de perspectivas para o espectador a fim de desfazer uma impressão unilateral e moralista. Os cortes que interrompem uma cena e dão início a outra, o ritmo da mudança, os diálogos repetitivos e as posições narrativas promovem uma troca de perspectivas e fazem com que o público não perceba o que está acontecendo no total, mas acompanhe o desenrolar das histórias como participante da

17. Movimento cinematográfico criado a partir de um manifesto escrito em 13 de maio de 1995 em Copenhague, na Dinamarca. O movimento buscava resgatar a tradicionalidade do cinema contra a exploração comercial e industrial do mesmo, abolindo a tecnologia. Foram elaboradas dez regras que ficaram conhecidas como “voto de castidade” e deveriam ser seguidas pelos diretores adeptos ao grupo. Dentre as regras aparecem vetados os truques fotográficos e filtros, assim como os acessórios ou cenografia e artifícios de iluminação; o som deve ser ambiente e reitera-se o uso de câmera de mão.

ação. Segundo Haas (2003, p.212), os cortes entre as cenas determinam a posição que o espectador deve ocupar, cortes estes obtidos a modelo dos cortes de câmera de Von Trier e pelos artifícios de quebra brechtianos.

A dramaturga, segundo Haas (2006, p.206), aspira desenvolver no público uma postura crítica através de personagens-narradores que levem o espectador a ver os eventos de múltiplas perspectivas, como faz o cinema. Loher utiliza os recursos cinematográficos citados para tornar visível ao público que uma ação transcorre movida por diversos motivos. As diferentes perspectivas que impulsionam uma ação são desveladas por Loher por meio dos recursos advindos do cinema. No início da peça *Inocência*, tudo está congelado, a Cena 1, com o nome “Diante o horizonte do mar I”, mostra Elísio e Fadoul contemplando a grandeza do oceano e acidentalmente testemunham o suicídio da jovem ruiva. A partir daí, começa a interação entre as personagens e o que inicialmente estava congelado começa a se dissolver em um emaranhado de histórias e de destinos que vão se cruzando aparentemente por acaso, mas que, na verdade, se trata de uma aproximação proposital para que as cenas se desencadeiem a partir da relação entre pessoas solitárias e descrentes. Para conseguir esse efeito, Loher trabalha com uma estrutura desenvolvida como nos filmes, com cenas curtas e cortes secos para redobrar a perspectiva. A Cena 1 termina com uma discussão entre Fadoul e Elísio, iniciada por terem deixado a jovem se afogar. Há um corte, e a Cena 2 se inicia com uma das visitas da senhora Habersatt a um casal que perdera a filha em um crime bárbaro. Fadoul vai voltar ao palco somente na Cena 5, mas em um outro local, contracenando com outra personagem e sem a presença de Elísio. A interrupção descaracteriza a credibilidade que o espectador poderia atribuir à ordem cronológica dos fatos e o faz perceber que não se trata de um drama analítico tradicional, mas de muitas histórias que poderiam estar acontecendo a qualquer momento.

Outros elementos em *Inocência* podem também ser percebidos como aspectos do pós-dramático. O uso de músicas é uma perspec-

tiva pós-dramática se considerarmos que o discurso intermedial é uma das propostas abordadas por Lehmann (2007). Na peça, a música se integra ao texto dramático. Loher deixa indicações cênicas acerca do uso obrigatório ou facultativo de três músicas da cantora e compositora norte-americana Sandy Dillon. As canções surgem como um complemento para as cenas, conotando sentimentos. *Float* é a canção facultativa para o final da primeira cena, trazendo a ideia flutuante dos dois imigrantes vislumbrando o mar. *Send me a dollar*, é a opção para o final da Cena 8, quando Fadoul encontra dinheiro em uma bolsa embaixo do banco do ponto de ônibus. E a última, *I'm just blue*, a única obrigatória, fecha a última cena, em que Rosa vai para o mar. A canção revela traços depressivos de um eu-lírico que se diz fraco, solitário, talvez mimado e triste e diz muito acerca da personalidade de Rosa. A música na obra de Loher não atua como elemento meramente ilustrativo e sem autonomia, mas revela uma função de comentário da cena, acrescentando novas perspectivas e cumprindo o objetivo de distanciar.

Com relação à linguagem, há no teatro pós-dramático um enfraquecimento do diálogo. Jean Pierre Sarrazac reforça a crise do diálogo na literatura dramática contemporânea. Para o teórico francês, o “diálogo seria o astro morto e apenas os satélites permaneceriam acessíveis: solilóquio, monólogo, aparte e outras compulsões solitárias da linguagem” (Sarrazac, 2002, p.138). Em um artigo específico acerca do diálogo contemporâneo, Sarrazac (2011, p.55) afirma que a nova tendência é por um diálogo heterogêneo e multidimensional, fazendo dialogar os monólogos, conferindo autonomia a cada uma das vozes e promovendo um confronto dialógico das vozes singulares; fala de hibridismo do diálogo.

Em *Inocência*, Loher trabalha com as diferentes formas híbridas do diálogo. A fim de refletir o tema do suicídio, Loher insere coros, diálogos desconstruídos e monólogos para trabalhar esse tema sob perspectivas diversas. Como já mencionamos, há a presença de coros que, ao mesmo tempo em que generalizam um determinado assunto, têm a função de conceder autonomia às diversas vozes que o compõem. No primeiro coro, na Cena 7, as vozes dos sobrevi-

ventes de um crime se alternam com as vozes da senhora Habersatt com o objetivo de que todos sejam ouvidos e o espectador compreenda os motivos das reclamações de cada um dos lados. O mesmo ocorre no segundo coro da peça, o dos motoristas enfurecidos, na Cena 14. É uma forma de dar voz ao espectador através dos comentários daqueles motoristas apressados e impossibilitados de seguir caminho por conta de uma pessoa que ameaça se suicidar, jogando-se de uma ponte. Mais uma vez, o coro representa a voz da multidão, mas, através de cada fala específica, atribui voz a cada indivíduo.

Outra forma de diálogo que diverge do conceito tradicional ocorre entre dois suicidas na Cena 6. O tema do suicídio aparece desta vez do ponto de vista daqueles que estão para cometer o ato. Apesar de ser um diálogo, não há o caráter conversacional, já que a cena é composta por falas desconexas acerca do que seria o fim da vida e o que haveria depois desta. Não há marcações e indicações de qual personagem está falando e não há pontuação, o que gera no leitor/espectador o sentimento de angústia, como se estivesse a ouvir pessoas falando ininterruptamente, de maneira veloz e sem sentido. Há neste diálogo uma clara referência aos diálogos de Beckett em *Esperando Godot* (1952), quando Estragon e Vladimir divagam enquanto esperam por Godot. Há um momento em que eles cogitam se enforcar e relacionam o momento da morte com o prazer sexual:

Vladimir: [...] O que fazemos agora?

Estragon: Esperamos.

Vladimir: Sim, mas enquanto esperamos.

Estragon: E se a gente se enforcasse?

Vladimir: Um jeito de ter uma ereção.

Estragon: Uma ereção?

Vladimir: Com tudo que se segue. Onde cair, a mandrágora brota. É por isso que a raiz grita, quando arrancada. Você não sabia?

Estragon: À força sem demora!

(Beckett, 2005, p.34-5.)

O mesmo ocorre com as personagens de Loher em seus devaneios fúnebres: “e agora esse momento não cessa mais isso é está ou maldito truque disso se trata Um inconcebível orgasmo permanente na eternidade” (Loher, 2003, Cena 6). A desconstrução sintática encontrada nessa cena se aproxima muito dos recursos de linguagem pós-dramáticos. Dessa forma, vemos Loher empreendendo em *Inocência* tendências pós-dramáticas, ao inserir diálogos desconexos, mas ao mesmo tempo lançando mão de recursos do teatro do absurdo.

Além dos diálogos desconexos, os monólogos também fazem parte da peça de Loher. A Cena 11 é um monólogo de uma personagem que narra sua experiência ao presenciar o suicídio de uma pessoa que acabara de conhecer. A personagem que monologa é identificada como um jovem médico que havia sido estagiário nas Filipinas e que conhece em uma festa um rapaz loiro, estudante de Administração de Empresas. Os dois seguem para a residência do médico, onde o estudante se atira da janela do décimo segundo andar. Ao narrar o feito, o médico adiciona ao relato suas impressões pessoais da vida que, a seu ver, não tem sentido. Mais uma vez, o niilismo e a falta de sentido para a vida norteiam o texto, e a estrutura monologada, ao mesmo tempo que reproduz o sentimento particular daquela personagem, descreve um sentimento comum a várias pessoas.

O monólogo também está presente em todas as cenas da personagem Ella, a filósofa. Nas três cenas em que aparece, Ella não contracenava com as demais personagens e divide o palco com o marido Helmut, um ourives que não pronuncia palavra alguma durante a peça toda. Ella parece estar dialogando com o esposo e chega até a fazer referências a ele, referências de ordem conversacional, como: “não é mesmo, Helmut?”. No entanto, somente a filósofa tem falas e suas cenas são interpretadas por Haas (2006) como um metacommentário da peça. Ella discorre acerca de várias questões que permeiam a pós-modernidade, aspectos que aparecem ilustrados no comportamento das outras personagens. A potencialização do capitalismo, a ideia de mundo fragmentado, a queda do coletivismo e a

supremacia do individualismo, a infelicidade pós-moderna acrescida da volatilidade e da busca por uma identidade em um mundo em rede, o enfraquecimento do ser e demais questões políticas são comentadas por Ella de forma irônica e, por vezes, agressiva. Retomaremos, em outro capítulo, de maneira mais minuciosa, esses aspectos levantados pela filósofa. Cabe identificar aqui, mais uma vez, a carpintaria teatral edificada por Loher, que guarda significativas semelhanças com escolhas dramáticas feitas pelos dramaturgos pós-dramáticos.

A justificativa que Sarrazac (2002) utiliza para essa reformulação e reposicionamento do diálogo no teatro é baseada no que Foucault (1966)¹⁸ indaga ao pensar na condição do homem e da linguagem. Diz Foucault:

como pode ele [o homem] ser o sujeito de uma linguagem que, desde milênios, se formou sem ele, cujo sistema lhe escapa, cujo sentido dorme um sono quase invencível nas palavras que, por um instante, ele faz cintilar por seu discurso, e no interior da qual ele é, desde o início, obrigado a alojar sua fala e seu pensamento, como se estes nada mais fizessem senão animar por algum tempo um segmento nessa trama de possibilidades inumeráveis? (Foucault, 2000, p.346.)

O homem, nessa visão, não é mais o “sujeito agente da linguagem” e torna-se submisso a ela. Daí a opção de Beckett em criar personagens submersas em frases desconexas e desprovidas de sentido, tendência esta a que Loher também parece recorrer. Sarrazac entende como uma questão política as personagens não mais apenas repetirem as palavras que lhes foram conferidas pelo autor. Ele aponta para um “uso polifônico” de “representar o universo da peça no seu caráter multidimensional, deixar abertas – evitar resolver

18. *Les mots et les choses*, livro de Michel Foucault publicado em 1966. Fazemos referência à edição traduzida *As palavras e as coisas*, publicada em 2000 pela Editora Martins Fontes.

– as oposições. Em síntese, não procurar reconhecer como verdadeiro o material extraído da realidade; forçar, apenas, a indiscrição” (Sarrazac, 2002, p.145).

Ainda no âmbito da linguagem, é possível perceber a recorrência da violência em cena. Os encenadores contemporâneos têm em comum uma tendência de inserir atos violentos, assim como uma agressividade na linguagem. Sarrazac (2011, p.30) afirma que, cada vez mais no teatro contemporâneo, busca-se o efeito de choque em vez de contemplar o espectador com matéria para refletir. Silvia Fernandes (2010), em um conjunto de artigos em que analisa a teatralidade contemporânea, destaca grupos teatrais e diretores brasileiros, como Antônio Araújo, Fernando Bonassi, Plínio Marcos e Gerald Thomas, que exploram um “realismo cru” do submundo que se expressa através de uma linguagem cênica violenta. O mesmo já havia sido diagnosticado por Patrice Pavis (2010), ao analisar as peças de teatro europeias. A violência é, portanto, um traço comum no teatro contemporâneo talvez pela ânsia de retratar a aspereza da sociedade atual, gerando o que Limas (2010, p.133) chamou de “ciclo vicioso”, visto que a arte se inspira na realidade violenta, que por sua vez é alimentada pela primeira. Limas ainda acentua que os escritores alemães do pós-guerra trabalham uma linguagem da dor e fazem referência à violência no aspecto formal da escrita. A escrita de Loher deixa transparecer a violência na medida em que a autora insere pausas e momentos de silêncio que são abruptamente interrompidos. A ausência de pontuação como o que acontece em *Inocência* na cena dos dois suicidas (Cena 6) e no coro dos sobreviventes de uma matança (Cena 7) também é um traço de violência, geradora de uma sensação de esgotamento no leitor.

Através dos exemplos citados, ficam evidentes os vários aspectos pós-dramáticos existentes na obra de Loher. No entanto, a autora entra em desacordo com a proposta de Lehmann (2007) na questão política. Haas (2006, p.44) afirma que o político, na concepção de Lehmann, é a negação do dramático, a destruição da forma e da fábula. Apesar dos inúmeros traços pós-dramáticos em

sua obra, Loher discorda da ideia de destruição da arte e é contrária à quebra de tabus como forma de chamar a atenção de um público. Ela opta, segundo Haas (2007, p.45), por formas de expressão mais sutis que não reduzem a função social do teatro.

Os cortes filmicos, a relação de desfoco e de incerteza conduzem o leitor/espectador a situações concretas, mas o deixam sempre na “frustração de parecer nunca chegar à verdade que por trás destes se esconde, o que se afigura como característico da estética pós-dramática, onde as certezas são substituídas por probabilidades e as dúvidas teimam em não se dissipar” (Limas, 2010, p.131). No entanto, apesar de compartilhar tantas características pós-dramáticas, Loher, segundo Limas (2010, p.106), ainda mantém as categorias clássicas da fábula, do diálogo e da interação, apesar da fragmentação de inspiração pós-dramática. Esse paradoxo nos leva à conclusão do caráter híbrido da obra loheriana.

O hibridismo, enfim

Após uma reflexão acerca do teatro épico de Brecht e das tendências pós-dramáticas agrupadas por Lehmann, é possível inferir que a originalidade em Dea Loher não consiste nos elementos estéticos utilizados, mas sim no modo como a dramaturga articula tais elementos, cujas ocorrências podem ser evidenciadas no período romântico, no teatro épico de Brecht, no teatro do absurdo e ainda nas tendências pós-modernas. Essa articulação de elementos estéticos se aproxima muito daquilo que Jean-Pierre Sarrazac entende por estética dramática contemporânea, que, por sua vez, distancia-se do que Hans-Thies Lehmann denominou pós-dramático. Jean-Luis Besson, em um verbete do *Léxico do drama moderno e contemporâneo*,¹⁹ defende a ideia de o pós-dramático não ser considerado um estilo, nem um gênero, ou tampouco uma estética. O

19. Livro organizado por Jean-Pierre Sarrazac no qual cada verbete foi escrito por membros da equipe do organizador, a fim de contemplar o vocabulário rela-

pós-dramático seria, nessa perspectiva, um conjunto de recursos comuns às práticas teatrais contemporâneas, que não privilegiam a ação ou as personagens, mas a vivência teatral do público e dos atores.

Sarrazac, em *O futuro do drama*,²⁰ adota o termo “rapsódia” para se referir ao teatro do final do século XX e início do século XXI. Rapsódia se refere etimologicamente ao termo grego *rhaptein*, que significa costurar; uma vez aplicado ao teatro, aproxima-se da ideia de montagem, colagem e hibridismo. Tal conceituação assemelha-se ao estilo adotado por Loher em *Inocência*, visto que a rapsódia é um

caleidoscópico dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária). (Sarrazac, 2012, p.152.)

Temos nessa definição de Sarrazac o que poderíamos considerar o resumo da escrita de Loher, um *patchwork* de estéticas teatrais que se articulam para dar forma ao teatro político que faz mais sentido à dramaturga. O teórico francês chama de “texto monstruoso” o texto híbrido, por ser detentor de formas livres e transcendentais aos gêneros.

Sarrazac (2011, p.37) argumenta acerca da escrita dramática em seu *devoir* e questiona as condições nas quais o drama contemporâneo eclodiu. Depois da crise do drama apontada por Szondi, depois da epicização brechtiana e do absurdo de Beckett, quais seriam os campos abertos para uma travessia do drama? Enquanto Szondi

cionado ao teatro moderno e contemporâneo. Publicado, em 2012, pela editora Cosac Naify.

20. Publicado em francês com o título *L'Avenir du drame*, em 1981, e em português como *O futuro do drama* pela editora portuguesa Campo das Letras, em 2002, edição que citamos.

(2003) chamou o drama aristotélico de drama absoluto e não encontrou denominação para o drama de tendência épica, Sarrazac (2011) intitula aquele de drama-na-vida e este de drama-da-vida. A primeira designação diz respeito aos grandes conflitos dramáticos com princípio, meio e fim, cujo tempo se revela orgânico e lógico, retratando um momento da vida do herói. O segundo contraria as unidades de tempo, lugar e ação através do caráter de montagem e da retrospectão, abolindo o herói, a progressão dramática e o nó, assim como as grandes catástrofes. É o que Sarrazac (2011, p.40) definiu como “teatro íntimo”, de conflitos intrassubjetivos e intrapsíquicos. Quanto ao que Lehmann (2007) qualificou como pós-dramático, Sarrazac chama de infradramático. Comparando as duas conceituações, o teórico alemão confere ao pós-dramático traços de superação, ou seja, um teatro que opera para além do drama, enquanto o teórico francês percebe o que prefere denominar de infradramático não como a superação do dramático, mas como algo que alarga o seu espectro.

Para Sarrazac (2011), o termo “ação”, nos modelos gregos, com início, meio e fim, se tornou impossível no final do século XIX, apontando para uma noção mais alargada de seu significado. O autor considera que o homem que age deu lugar ao homem que sofre, portanto, a crise da ação tem início na “crise do sujeito, nas falhas do eu e da sua capacidade de querer” (Sarrazac, 2011, p.44). O professor francês não posiciona o drama próximo do seu fim, mas o insere em uma forma mais “movediça e difusa”, o que o torna mais complexo, fazendo extravasar o épico, o lírico e o dramático. Trata-se de um teatro mais livre das formas, mas não totalmente ausente delas. Conseqüentemente, há a reinvenção permanente do drama, pois “a teoria do teatro pós-dramático está hoje ultrapassada porque os conflitos nas sociedades contemporâneas voltam a ser tão fortes que o drama volta em força à vida, e o teatro tem forçosamente de ser eco desta realidade” (Ostermeier, apud Sarrazac, 2011, p.50). Isso significa que, diferentemente de Lehmann (2007), Sarrazac atribui importância às formas dramáticas, enquanto aquele aponta para um teatro de formas fragmentadas.

Nessa perspectiva, o teatro de Loher encontra-se mais próximo da denominação de teatro contemporâneo, vinda de Sarrazac. Loher apresenta um teatro de formas livres, no entanto, esse caráter libertário não implica ausência total de uma forma dramática.

Ao abordar o teatro épico, Sarrazac (2002) posiciona as peças como abertas e incompletas, livres de um suplemento de realidade e de uma progressão dramática. Esse caráter lacunar do épico serviu de herança à obra híbrida contemporânea, ao “teatro rapsódico”, o qual é composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos. No entanto, ele indaga acerca do forte legado deixado por Brecht, ou seja: como seria possível abrir as estruturas dramáticas sem copiar um modelo brechtiano, já que o dramaturgo alemão foi o responsável por dar início a uma “estética do descontínuo”? A resposta encontrada pela pós-modernidade, segundo ele, é o paradoxo da hibridação. Surge, assim, o “teatro dos possíveis”; à primeira vista, uma herança de Brecht, mas, na verdade, uma abordagem que explora as potencialidades de cada situação sem dar importância à ordem cronológica. É exatamente isso que encontramos em Loher. *Inocência* é um retrato dos possíveis, são cenas que buscam mostrar as várias possibilidades que circundam uma personagem através de mecanismos que distanciam a ação e que ofuscam tudo aquilo que possa parecer absoluto, quebrando inclusive a lógica de espaço e tempo. A peça se encaixa sobremaneira no que Sarrazac descreve como uma

dramaturgia de passagens: uma dramaturgia do trânsito, que deixaria resvalar algo entre o nosso presente e o nosso futuro; uma “dramaturgia dos limiares” onde todas as eventualidades da nossa vida, reais ou imaginárias, seriam expostas quase em simultâneo para contradizer o insidioso trabalho linear do nosso destino. (Sarrazac, 2002, p.65.)

Esse caráter mencionado se refere à estética teatral de Loher, e também é ilustrado no enredo da peça. Tanto o início como o final

de *Inocência* entrelaçam esse aspecto de transitoriedade e simultaneidade. As personagens são colocadas a observar o horizonte do mar e tudo termina da mesma forma congelada como começou. Os imigrantes Elísio e Fadoul, no início, vislumbram um futuro abstrato em imagens passadas e projetam no oceano os planos que têm e a vida nova que buscam em terras estrangeiras. O mesmo oceano, que é observado na primeira cena pelos dois imigrantes ilegais, é observado na última cena por todas as demais personagens que também projetam suas vidas nas águas. O mar, que engoliu uma moça ruiva na primeira cena, leva a também ruiva Rosa, que é entregue ao futuro. Não há fronteiras entre passado, presente e futuro, os destinos seguem como seguem o fluxo das águas e os eventos, à primeira vista, insignificantes ou isolados, revelam-se fatores primordiais no desenrolar das histórias. Loher apaga as evidências temporais gerando dúvidas acerca de quando os fatos ocorreram, se houve simultaneidade ou *flashbacks*.

A estética do descontínuo é aplicada para livrar o espectador da posição de jurado e colocá-lo como participante. A relação de desfoco é responsável por relativizar as situações, o que nos remete à sociedade atual, na qual, segundo muitos estudiosos da contemporaneidade, faltam referentes fortes. É grande o debate acerca de tais teorias e essa complexidade não deve ser ignorada; no entanto, optamos por iluminar as conjecturas que seguem essa linha de raciocínio e que direcionam para o esmaecimento da noção de referente, já que, nessa perspectiva, os valores se esvaíram e as grandes utopias, embora não superadas por completo, foram dissipadas. Tal escolha teórica é justificada precisamente por conta do enfoque dado pela peça em questão, ao passo que tais elementos da sociedade contemporânea são abordados por Loher em sua escrita. *Inocência* propõe um exercício ao público, um exercício de perceber o mundo de forma relativizada, ou seja, é mais notável o olhar do que aquilo que é olhado. Ao relativizar, as relações maniqueístas deixam de existir, a oposição entre bem e mal, culpados e inocentes se fluidificam, abrindo espaço para as possibilidades e a diversidade. É esse

teatro livre de preconceitos e formulações que Loher apresenta ao seu leitor/espectador através da interposição de vários recursos estéticos. O distanciamento brechtiano, os cortes fílmicos, a descontinuidade do absurdo e o caráter experimental da abordagem pós-dramática garantem uma peça híbrida, política, além de ser material de reflexão acerca da sociedade contemporânea. Isso justifica o porquê de a obra *Inocência* trazer à baila tantas inquietações e receios intrínsecos ao momento de crise vivenciado pela Europa atualmente, mesmo a peça tendo sido escrita há dez anos.

Loher sempre abordou, em seu teatro, questões políticas, sociais e econômicas, visto que a proposta da dramaturgia é por uma arte teatral que engaje o espectador, conferindo ao teatro o lugar de fórum de discussão das perguntas sociológicas. A atual conjuntura econômica, como se sabe, não é alentadora, se vista do ponto de vista da Europa. Medo e insegurança são resultantes de uma crise econômica sem perspectivas de fácil e breve solução, e, nesse contexto, as pessoas são convidadas a uma reflexão sobre as mudanças políticas e sociais. *Inocência* antevê momentos ainda mais difíceis que seriam/estão sendo enfrentados pelas sociedades europeias. E consegue demonstrar isso através de uma dramaturgia que visita as diferentes perspectivas dos indivíduos, observando as estruturas políticas da sociedade. Loher critica a propaganda política alemã, que prega o individualismo e a falta de solidariedade na chamada *Ellenbogengesellschaft*, ou seja, uma sociedade que “luta com os cotovelos” por um lugar distinto. Esse tipo de teatro contemporâneo, que trabalha com as múltiplas perspectivas, foi tendência já em Brecht, mas encontra solo fértil na pós-modernidade como o “teatro dos possíveis”, consagrando-se como um “estudo diferencial das opiniões e dos comportamentos na nossa sociedade” (Sarrac, 2002, p.66).

Está também em Brecht outro mecanismo encontrado no teatro rapsódico, a titulação. O título, no teatro pós-dramático, funciona como um elemento épico que transforma a cena em um quadro. Ao recortar a peça em episódios intitulados, o dramaturgo vai pintando quadros que interrompem o fluxo dramático e que-

bram a ordem cronológica, que é “desvalorizada em benefício de uma ordem lógica, e passa-se assim de um sistema que imita a natureza pura para um sistema de pensamento” (ibidem, p.71). Esses recortes propiciam a incorporação das entrelinhas, do vazio, da falta de arquitetura do drama, afastando-se dos quadros brechtianos e desenvolvendo um gosto pela interrupção. No entanto, apesar do caráter fragmentário, a fábula,²¹ no sentido iluminado por Sarrazac, ainda se faz presente na obra de Loher, assim como era presente em Brecht. Sarrazac (2002, p.84) destaca que é justamente este o caminho do drama contemporâneo: reconhecer a utilidade da fábula no sentido brechtiano, por menor que seja sua ocorrência nas peças.

Os recursos de distanciamento brechtianos também aparecem no drama contemporâneo. Brecht visava combater a alienação da plateia através de um estranhamento obtido pela inserção dos Efeitos-V e, na contemporaneidade, esse elemento estranho é incorporado às produções teatrais para que o espectador reconheça a realidade em que está inserido, através do exagero, do exotismo e do distanciamento. Sarrazac (2002, p.183) denomina tal configuração a “arte do desvio”, como antídoto ao naturalismo, abrindo mão do verossímil para alcançar o simbólico e o emblemático. Esse universo onírico e de símbolos faz parte de *Inocência* quando a dramaturga insere personagens que, ao mesmo tempo em que se aproximam do real, são carregadas de traços metafóricos e caricaturados que as tornam pouco críveis. A ausência de um referencial temporal acrescida dos recursos de distanciamento também trazem para o enredo o semblante de fantástico, principalmente no que diz respeito à história de Rosa e da moça ruiva afogada, detalhes que serão devidamente abordados em um próximo capítulo.

Além da clara influência brechtiana, Sarrazac (2002) aponta para várias outras formas que compõem o teatro rapsódico, formas estas que se atualizam nas peças contemporâneas e que, tensio-nadas, formam uma espécie de “mosaico”.

21. O conceito de fábula já foi discutido neste capítulo.

Estas formas [...] desencorajam, pelos seus imprevisíveis reaparecimentos, toda e qualquer tentativa de classificação ou tipologia. Mas têm, pelo menos, um impulso comum: desenhar as vias oblíquas que permitem à ficção teatral atingir um realismo liberto de todos os condicionalismos dogmáticos. (Sarrazac, 2002, p.179.)

Sarrazac (2002) chegou a esse conceito de rapsódia por influência da romanização proposta por Bakhtin e pela epicização advinda de Szondi. Tal escrita contemporânea, ao contrário do que defende Lehmann (2007), não se fundamenta na abolição do dramático, mas em uma fusão dos gêneros, ou seja, a proposta do francês é por um “transbordamento” das fronteiras dramáticas por meio de influência épica. Essa nova escrita dramática se encontra em uma área de tensão e foge daquilo que Szondi (2003) chamou de tentativas de salvamento e de solução para uma possível crise do drama. Sarrazac não vê uma crise da forma dramática, mas um caleidoscópio de possibilidades, já que transbordar não é sinônimo de aniquilar. O drama que Szondi aponta como ultrapassado é somente a forma pura e primária, livre das intromissões épicas e líricas. Sarrazac cita William James para justificar o rumo tomado pelo drama desde o final do século XIX, defendendo que “o mundo é muito mais uma epopeia com múltiplos episódios do que um drama onde a unidade de ação se manifestaria” (James, apud Sarrazac, 2002, p.230).

Quanto aos recursos de distanciamento, percebe-se a recorrente presença do narrador, recurso inicialmente épico-brechtiano, mas que, na concepção de Sarrazac, nada mais é que um diálogo que se “dialogiza”, nos termos de Bakhtin. Há, segundo Sarrazac, uma reconfiguração do diálogo nas obras contemporâneas. “[...] o diálogo já não é aquele diálogo confinado à cena entre as personagens; alarga-se consideravelmente ao mesmo tempo que se torna heterogêneo e multidimensional” (Sarrazac, 2011, p.53-4). Em *Inocência*, há uma frequente interrupção do diálogo por comentários narrativos. Na primeira cena, por exemplo, Elísio e Fadoul alternam o discurso ora em primeira, ora em terceira pessoa, conce-

dendo artificialidade à cena e colocando os africanos como indivíduos, mas também como membros de um grupo tipificado, fazendo com que os espectadores não se identifiquem com as personagens no palco, buscando um teatro anti-ilusionista.

Elísio: Disse o Fadoul, e se calou. Elísio, ao contrário, é por natureza um otimista. Nascido muito longe daqui. Lá onde o sol fica mais alto. Muito novinho tinha sentido na boca as mais doces tetas da ovelha mãe com as mais repletas ubres. *Pausa.* Mas por amizade ao Fadoul, para não parecer desagradável a ele em sua autopiedade, ele também se calou.

Silêncio. Elísio acerta Fadoul.

Fadoul: Vou te dizer o que eu estou vendo. Estou vendo o céu, e podia ser o céu sobre o deserto; mas o céu sobre o deserto é alto e claro e amplo e deixa espaço para o teu pensamento chegar até as estrelas.

(Loher, 2003, Cena 1.)

Ao inserir os comentários narrativos nas cenas, ela distancia a personagem para que o espectador perceba as diferentes perspectivas que circundam a situação e, assim, deixe de julgar moralmente e passe a refletir acerca dos problemas apresentados no palco que são retratos dos problemas que afetam a sociedade contemporânea, sem apresentar um modelo social e sem trazer uma descrição exata do mundo. A segunda cena também traz o uso dos comentários narrativos. A senhora Habersatt visita uma família cuja filha fora vítima de um assassinato. Habersatt se faz passar pela mãe do assassino em tela e, enquanto fala, as outras duas personagens, identificadas como Homem e Mulher, vão narrando as impressões que têm, tecendo comentários críticos que julgam a visita invasiva daquela mulher.

Senhora Habersatt: Rompe todo o asfalto da rua, a luz do seu sensor de luz, ali.

Pausa.

Posso entrar um minuto? Dá licença.

Pausa.

O tic-tac do seu relógio soa alto demais.

Mulher: A mulher simplesmente entrou em nosso *hall* e depois na sala. Como é que eu poderia dizer: deslizou pelas paredes. E o meu marido, que tinha ficado sem palavras, ia atrás dela com os braços estendidos, como se quisesse agarrar uma galinha, ou espantá-la. Mas não ousaria tocá-la.

(Loher, 2003, Cena 2.)

Dessa forma, os motivos que conduzem as personagens se tornam significativos, mas o papel do espectador não é tomar o partido da família vitimada, tampouco da senhora que se diz a mãe do criminoso, mas compreender as motivações internas de cada um, associando tais reflexões aos motivos que norteiam os indivíduos fora do palco. Os elementos políticos são iluminados para quebrar a perspectiva única do espectador, diz Haas (2006, p.62).

Essa maneira de interpor os comentários narrativos em meio aos diálogos funciona no teatro contemporâneo tal como as didascálias, o gesto da personagem, a fragmentação, ou seja, são hibridações que “contribuem para emancipar o diálogo teatral da univocidade e do monologismo que Bahktine denunciava e para instaurar no seio da obra dramática um verdadeiro dialogismo” (Sarrazac, 2011, p.55). Em *Inocência*, através dessa técnica, abre-se um leque de comunicação entre os atores, com o público, além da inserção da participação do autor e, no caso da encenação, do encenador. Trata-se do que Sarrazac (2011, p.55) denominou “dialogar os monólogos”.

Assim como o elemento narrativo quebra a ilusão do palco, Loher lança mão de um teatro anti-ilusionista. Em *Inocência*, evidenciamos o emprego de títulos para as cenas. Todas elas recebem títulos, antecipando o conteúdo e dividindo a peça em episódios que são narrados lado a lado, paralelamente, até que o espectador vá aos poucos construindo as ligações entre as personagens, de forma que cada cena apareça como um quadro. Tal recurso, outrora ado-

tado por Brecht, garante o distanciamento desejado por uma obra anti-ilusionista. A artificialidade, também requerida nesse tipo de teatro, pode ser evidenciada já nas primeiras didascálias da peça:

Se os personagens de Elísio e Fadoul forem atribuídos a atores negros, que o seja pela excelência técnica de ambos, e não para forçar uma autenticidade que seria inadequada. Também não se deve pintar “cara negra”; é preferível destacar o artificial dos meios teatrais usando máscaras ou outros elementos similares. (Loher, 2003.)

Loher quer deixar claro que os africanos são indivíduos e ao mesmo tempo representam um grupo tipificado e, para tal, a artificialidade das expressões é importante. Cria-se uma distância de modo que o espectador não se identifique com o que é mostrado.

Dentre os recursos literários articulados na peça, há um jogo linguístico que causa também comicidade e ocorre com as palavras *Gott* e *Geld*, Deus e dinheiro em português. Fadoul troca as palavras quando diz para Absoluta e Elísio o que tem dentro da bolsa que ele encontrou e ora diz que é Deus que está na bolsa, ora diz que seu conteúdo é dinheiro, ilustrando uma crítica ao sistema capitalista, no qual o deus da humanidade contemporânea é o dinheiro. Haas (2006, p.211) aponta para uma forma engraçada de mudar as fronteiras entre a metafísica e a física da terra, enfatizando o poder do capitalismo. A Cena 8, intitulada “Deus se envia a si mesmo em uma bolsa”, incita esse jogo irônico de palavras que é evidenciado na Cena 10, quando Fadoul conta a Elísio e Absoluta o que encontrara no ponto de ônibus:

Absoluta: [...] O que é que aconteceu, Fadoul? *Pausa*. Fiquei esperando por você, três noites consecutivas, e você... você chega falando de Deus.

Fadoul: É. *Pausa*. De dinheiro. Dinheiro. Dinheiro. Não Deus.

Absoluta: Faz um minuto que você disse que Deus estava em uma bolsa.

Fadoul: Não, dinheiro, dinheiro é o que tem na bolsa. Absoluta, você confundiu tudo. *Pausa.* Eu não consegui ir te ver, porque encontrei Deus numa bolsa, e fiquei completamente perplexo.

Absoluta: Então era Deus mesmo.

Fadoul: É, Deus, é lógico que era Deus, quem ia ser.

Absoluta: Faz um minuto que você disse que tinha dinheiro numa bolsa.

Fadoul: Não, Deus, Deus está numa bolsa, você está me entendendo, por isso tudo é tão complicado.

Absoluta: Me mostra a bolsa.

Fadoul: Que bolsa.

Absoluta: A bolsa com Deus dentro.

Fadoul: Não existe.

Absoluta: Faz um minuto que você disse que Deus estava em uma bolsa.

Fadoul: É... isso...

(Loher, 2003, Cena 10.)

A cena representa a dessacralização do mundo, a focalização no homem sem interferência divina. Algumas das peças de Loher, tal como pontua Limas (2010, p.118), trazem referências à tradição religiosa cristã e ainda apontam para essa dessacralização. “A focalização na esfera individual e nas consequências da ação humana, sem intromissão de determinismos divinos ou culturais e civilizacionais” pode ser contatada na obra loheriana. No episódio de Fadoul e a bolsa com dinheiro, a personagem afirma não existir nada fora do indivíduo, já que os fatos bons ou ruins da vida são decorrentes de atitudes boas ou ruins do ser humano, o que leva a personagem a concluir que Deus existe em cada uma das pessoas, em seus atos e ações que vão determinar seus destinos:

Fadoul: [...] Eu vou dizer para vocês no que eu acredito.

Pausa longa.

Deus está nesta bolsa.

Pausa.

E não tem nenhuma demonstração de Deus fora de nós mesmos.

Por que: se a gente tivesse salvado a mulher do mar, então ela teria ficado convencida de que não era a vontade de Deus deixá-la morrer, de que era a mão de Deus que a ajudou através de nós. *Pausa.* Assim é: quando acontece alguma coisa milagrosa com a gente, algo bom e imprevisto, que não podemos explicar, então acreditamos em uma força que a gente chama de Deus. Se uma desgraça acontece com a gente, então achamos que Deus está morto.

Mas eu digo que somos nós. Nós. Deus está em nós. A sua força está em nós. O que fica de nós não são nossos cabelos, nosso cheiro e a nossa beleza, mas as nossas ações, boas ou ruins: daquilo que fizemos ou não fizemos, falamos, pensamos, disse vocês vão se lembrar.

Você vai se lembrar deste momento em que te olho nos olhos e te digo: Deus está em você.

E Deus está em você, agora eu sei. Eu sei porque Deus me enviou esta bolsa. E ele se enviou a si mesmo nesta bolsa. Uma bolsa suja com notas usadas de cinquenta euros.

(Loher, 2003, Cena 8.)

Ao encontrar a bolsa com o dinheiro embaixo do banco do ponto de ônibus, Fadoul tem dúvidas se deve ficar com o dinheiro ou não, mas ao interpretar tal fato como sendo obra divina, ele aceita o presente de Deus como sendo algo que lhe permitirá mudar o mundo. Dessa forma, o imigrante decide usar o dinheiro para financiar a cirurgia para que Absoluta recupere a visão. Haas (2006) interpreta a cena como se a epifania vivenciada por Fadoul fizesse dele um mensageiro divino, atuando simultaneamente como algo entre o ridículo e o comovente.

Há em *Inocência* vários jogos linguísticos. Linda Hutcheon evidencia uma inovação na escrita no pós-modernismo, que pode ser utilizada de maneira comercial, como a publicidade que sempre necessita do inovador, da novidade; ou ainda de maneira oposi-

cional como a obra de Brecht. Nesse caso, a experimentação na linguagem solicita, de acordo com ela, o questionamento acerca das reações automáticas diante do novo. Trata-se do que a professora canadense chama de autoconsciência textual, uma “deliberada estratégia para provocar os leitores, fazendo com que examinem de maneira crítica todos os códigos culturais e padrões estabelecidos de pensamento” (Hutcheon, 1991, p.260).

Essa estratégia se encontra presente em *Inocência* em várias cenas. A escrita de Loher apresenta uma constante ausência de pontuação, o que gera ambiguidade. Em alguns trechos, pode-se ler a frase com diferentes entonações, como afirmativa, ou ainda como uma frase interrogativa, principalmente as frases da Cena 6, o diálogo dos dois suicidas. A ausência de pontuação provoca um efeito de esgotamento no leitor, efeito que poderia ser compartilhado com as duas personagens, cansadas da vida, prestes a pular do prédio. Intensifica-se a potencialidade que o texto deixa em aberto por conta da ausência de pontuação. Além desse recurso, percebemos a incidência de letras maiúsculas em alguns trechos, como na Cena 7, os casos da senhora Habersatt. Trata-se de um destaque dado às falas da senhora, em meio a uma multidão de vozes, ou se trata de enfatizar que a fala foi dita aos gritos? Esses elementos gráficos colocam em evidência o grande projeto de escrita provocativa que Loher propõe.

A questão do hibridismo, além da perspectiva sarrazaquiana, é abordada, na peça de Loher, de outra maneira pela pesquisadora Birgit Haas. Ela depreende o termo “teatro híbrido”, em referência aos estudos de hibridismo cultural do professor Homi Bhabha²² (1949-). O estudo de Bhabha, principalmente no livro *The Location of Culture* (1994),²³ é influenciado pelas ideias pós-coloniais de

22. Professor e diretor do Centro de Humanidades da Universidade de Harvard. Uma das figuras mais importantes de estudos pós-coloniais e teorizador do conceito de hibridização. De nacionalidade indiana, o professor Bhabha parte de sua própria experiência para retratar o discurso colonial britânico na Índia.

23. Faremos referência à edição em português *O local da cultura*, de 1998, pela Editora da UFMG.

Edward Said (1935-2003). A hipótese de uma estética teatral que recorre a estéticas já existentes, dando-lhes uma nova roupagem, ao mesmo tempo em que se afasta de rótulos, pode ser sustentada a partir do conceito de hibridismo do professor Bhabha. No estudo de hibridismo cultural, Bhabha supera a dicotomia das identidades nacionais, descrevendo a emergência de novas formas culturais do multiculturalismo. O professor indo-britânico mostra como as histórias e as culturas não estão trancadas no passado e invadem o presente, mudando todo o entendimento das relações interculturais. Bhabha trabalha com o conceito do *in-between*, ou seja, o entre-lugar, onde as estratégias de saber/poder colonial se emaranham, além de discorrer sobre a construção do sujeito no discurso e no poder colonial. Tais conceitos transferidos ao drama de Loher significam a reinvenção do teatro político através do drama tradicional, colocando ênfase na interação humana, originando uma forma dramática que não é isolada, mas que está em constante diálogo com a vida através de jogos estéticos que não abandonam a moral e o caráter de reivindicação.

Esses espaços *in-between* compõem lugares de formação e busca de identidade, visto que incorporam experiências intersubjetivas diferentes. Estratégias de representação e empoderamento surgem de comunidades que ajuntam histórias de privação e discriminação e estar nesses entre-lugares torna-se o elo que liga os díspares. As personagens de Loher encontram-se todas nesse *in-between*, isto é, são indivíduos que se encontram à margem da sociedade e buscam respostas para seus questionamentos metafísicos e identitários. Os imigrantes Elísio e Fadoul são típicos exemplos desses marginalizados em busca de um futuro promissor. Eles abandonaram sua terra natal na África e imaginaram encontrar melhores condições em terras estrangeiras. Ao presenciarem um suicídio, são confrontados com a impossibilidade de mudanças, acrescidas das diferenças culturais, do preconceito e das lembranças de outrora no país de origem. As demais personagens também compartilham desse mesmo sentimento. Rosa sonha em engravidar, mas é assombrada pelo fantasma do desemprego, fan-

tasma que é substituído pelos corpos de que o esposo passa a cuidar assim que consegue um emprego novo. Já *Absoluta*, a perfeita, mostra seu corpo em uma boate enquanto desconfia de todos em um mundo que não é seguro. Os temas escolhidos por Loher são atuais e mostram o desejo da dramaturga de mostrar que tais mazelas não são fruto de um absurdo mal construído, como diz Haas (2006, p.84), mas são obra do próprio homem.

Esse desejo de retratar a realidade como uma série de fatos ocasionados pelas próprias pessoas ganha força ao agregar aos temas o elemento épico da forma. Do mesmo modo como Sarrazac percebe a inserção do elemento épico nas obras contemporâneas, Haas (2006) também o faz e acrescenta que Loher aplica o épico às suas peças não como uma mera cópia, mas como uma reduplicação do mesmo. É essa forma de uso que afasta Loher das tendências de teatro documental e a aproxima da ideia de hibridismo. Haas (2006, p.86) defende a ideia segundo a qual Loher emprega o distanciamento do distanciamento como mecanismo de se afastar daquilo que ela chama de “teatro moralizante brechtiano”. Loher enfatiza a artificialidade do drama de Brecht e se posiciona como pós-brechtiana, mas não no sentido proposto por Lehmann (2007), como algo que supera o dramático, mas de maneira a resgatar a estrutura dramática em suas devidas proporções em seu aspecto alargado, o que a aproxima da rapsódia descrita por Sarrazac. Loher rejeita veementemente o pós-dramático defendido por Lehmann, no entanto já tivemos a oportunidade de verificar que há, sim, traços em comum entre eles. O que merece ser destacado agora é o que afasta Loher da perspectiva de Lehmann, isto é, a ênfase incidida sobre a ação; nas tendências pós-dramáticas, a ação, assim como as personagens, encontram-se diluídas.

Feitas as devidas aproximações e distanciamentos com o épico e o pós-dramático, Haas (2006, p.87) chega ao conceito de teatro híbrido a partir do hibridismo cultural de Bhabha. A pesquisadora afirma que, da mesma forma que os indivíduos não são mais fixos a uma afiliação nacional ou cultural, não se pode atribuir a Loher um

drama épico ou pós-dramático. O teatro épico é apenas um pano de fundo contra a volatilidade e a autodissolução da situação política que é ilustrada no drama loheriano (Haas, 2006, p.87). As peças de Loher se encontram em um *third space* entre passado e presente, verdade e mentira, sujeito e objeto, moderno e pós-moderno e ainda entre teatro e cinema. A noção de *third space*, na perspectiva pós-colonial de Bhabha (1998), é o local de tensão em que as culturas se encontram, a autoridade colonial é desafiada e as identidades híbridas são criadas. Esse conceito tem sido transferido para diversas realidades e, no teatro de Loher, identificamos um texto no qual várias estéticas são tensionadas, originando o hibridismo. Da mesma forma que a temporalidade das culturas globais e nacionais não são sincrônicas, os eventos em *Inocência* também não o são, fato que podemos evidenciar nas cenas nas quais presente, passado e futuro se misturam. Na primeira cena, por exemplo, o presente dos dois imigrantes, Elísio e Fadoul, diante do horizonte do mar, é amalgamado a lembranças passadas e expectativas futuras:

Elísio: Diante do horizonte do mar, dois amigos vão passear. Dois amigos, Fadoul e Elísio. *Pausa*. Na beira da água vão e vêm, vão e vêm, e tentam lançar um olhar sobre seu futuro.

Pausa.

Fadoul: Mas o futuro olha fixo para trás, e por isso não tem mais nada a dizer sobre o depois, nada mais adiante sobre o que conversar.

(Loher, 2003, Cena 1.)

Haas (2006, p.87) salienta que a obra de Loher é uma estrutura híbrida do *third space* que invoca e interrompe o desempenho do presente. Acerca dessa questão temporal, Bhabha remete a Benjamin (1970, p.265) alegando que

nossa auto presença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada para suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. Diferentemente da mão morta da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais, confrontamo-nos agora com o que Walter Benjamin descreve como a explosão de um momento monádico desde o curso homogêneo da história, estabelecendo uma concepção do presente como “tempo do agora”. (Bhabha, 1998, p.23.)

Haas (2006, p.87) faz a transferência para a obra loheriana, pontuando que a dramaturga apresenta a política como uma estrutura volátil e arejada, não composta por estruturas abstratas, mas iluminada a partir das experiências das pessoas e, por isso, não pode ser definida e restringível. As diferentes perspectivas, opiniões e comportamentos das personagens, assim como o sentimento que podem causar no leitor/espectador abrem uma nova visão de drama sobre a situação política. As ambiguidades e contradições decorrentes da interação entre as personagens e a relação entre privacidade e política pública garantem o acesso à política. Haas volta a citar Bhabha, que diz que, “nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora” (Bhabha, 1998, p.30). Loher centraliza o âmbito pessoal rompendo com as esferas privadas e públicas e posicionando suas peças no *third space*.

O teatro contemporâneo percorre seu caminho e, por falta de um distanciamento histórico, torna-se laboriosa uma análise pragmática de algo que ainda se encontra em curso. No entanto, algumas hipóteses foram levantadas não como tentativas de rotular e fechar as possibilidades, mas justamente ampliá-las para uma melhor compreensão do fenômeno teatral atual. Acerca da obra de Loher, pudemos, a partir de teorias diversas, entender a complexidade da escrita que recebe ricas influências, além de posicionar a

dramaturga diante das tendências a ela contemporâneas. Após uma vasta revisão bibliográfica, o hibridismo loheriano torna-se mais cognoscível na medida em que o entendemos na visão de Sarrazac, e, ainda, na perspectiva dos estudos culturais e pós-coloniais de Bhabha. Em *Inocência*, percebemos a influência de estéticas teatrais que se articulam para dar voz a uma política infiltrada nas personagens. Após uma discussão que almejou identificar o caráter estético da peça, são justamente essas personagens políticas que entrarão em cena no próximo capítulo com o intuito de revelar os papéis representativos que elas assumem e, destarte, ilustrar as escolhas estéticas da dramaturga.

2

CONFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA DAS PERSONAGENS

*Todo mundo é um abismo: se
olharmos para baixo ficamos tontos.
Que seja assim. E ela age como a
inocência. Está bem, inocência, você
se mostra. Será que sei? Será que sei?
Quem sabe?*

Georg Büchner, 1968, p.43

Ao transpor para o palco o drama *Inocência*, a diretora francesa Brigitte Barilley (2008) constata alguns aspectos singulares nas personagens loherianas. Para Barilley, Loher nos faz um convite a adentrar o interior dessas personagens ambíguas, monstruosas e ao mesmo tempo tão humanas. A proposta da dramaturga é feita através de seu olhar singular ao mesmo tempo trágico e hilariante. Trata-se de um grande encontro com as personagens, com as pessoas e conosco mesmos. As personagens passam a falar em uma língua concreta sobre situações extremas que vão desde a doença e a morte, passando pela democracia e as relações de poder, atingindo até mesmo embates filosóficos e religiosos, sexuais e econômicos. São situações que fazem estremecer, mas que são conduzidas com certo escárnio, garantindo um efeito devassador no leitor/espectador. Segundo Barilley (2008) o leitor/espectador é exposto a

essas situações, sendo conduzido à reflexão. O resultado é a conclusão de estar farto de certas situações, a negação das mesmas, o que provoca um riso catártico.

Com a eminência do “teatro rapsódico”, conceito criado por Sarrazac em *O futuro do drama*, a voz do dramaturgo-rapsodo torna-se forte e o que pode acontecer é o enfraquecimento do estatuto da personagem. No entanto, Sarrazac (2002, p.66) aponta não para um enfraquecimento, mas para uma mudança nas características das personagens contemporâneas. Elas agora são entidades psicológicas dotadas de autonomia, ou seja, são “personagens-ideológicas” e “personagens-ponto-de-vista”. O que vemos em *Inocência* são papéis sociais assumidos pelas personagens, conotando a ideia de perdedores representantes de uma sociedade decadente. Cada personagem apresenta seu ponto de vista, que é confrontado com as diferentes opiniões de um público crítico. Assim como as datas e lugares não são prioridades no drama contemporâneo, os heróis também deixaram de ser o foco, dando lugar ao teatro “dos esquecidos, dos seus cidadãos passivos, sem nome e sem futuro, dos jacentes da história, do povo nos seus limbos mundiais” (ibidem, p.201).

Desde Brecht, aquela personagem construída nos moldes do homem real veio perdendo força. Sarrazac (2002, p.98) ressalta que as personagens contemporâneas não são mais elevadas ao posto de herói, mas ocupam a posição de párias, de oprimidos sociais. Os novos “heróis” são “camponeses obrigados a abandonar suas terras na ‘busca’ da capital, emigrantes, marginais” (ibidem, p.98), personagens como Elísio e Fadoul de *Inocência*. São personagens híbridas, geralmente portadoras de deficiências e imperfeições físicas. Limas (2010, p.178) alega que Loher inclui em suas peças “diversas figuras fisicamente mutiladas ou portadoras de deficiências e imperfeições várias”. É o caso da cega Absoluta, da diabética senhora Zucker e da obcecada senhora Habersatt. Corpos desviantes, desfigurados e imperfeitos reúnem uma tentativa de “induzir o espectador a uma confrontação dolorosa com a deformidade e ausência de normalidade inerentes à vida humana” (ibidem,

p.177). As deformidades e os defeitos das personagens são acentuados para que o público se depare com a impossibilidade de o homem “se tranquilizar com a prova empírica da sua própria autonomia” (Sarrazac, 2002, p.107).

As personagens conduzem a peça a situações paradoxais. Segundo Limas (2010, p.170), “muitos dos nomes das figuras loherianas ultrapassam a mera função designativa, constituindo-se, quer como símbolo [...] quer como informação completiva, enfática ou ironizante, relativamente à sua configuração identitária”. A exemplo disso, tomemos os nomes das personagens que revelam certa ironia. A senhora amarga e opressora recebe o nome de *Frau Zucker*, em português, Senhora Açúcar, ironia constatada também no fato de ela ser diabética. Outro caso se encontra na jovem Absoluta, palavra sinônima de independente, inteiro, incondicional, imperioso, supremo e único, que se revela uma jovem *stripper*, cega e solitária em busca do amor. A senhora Habersatt tem seu nome ligado à expressão alemã *ich habe es satt*, que significa estou farto, cansado. A personagem é uma mulher solitária que percorre casas de famílias de vítimas de crimes violentos e busca o perdão por esses crimes que ela não cometeu. Pode ser uma forma de criticar o estar farto de tantos crimes, o estar farto de procurar culpados, assim como a exaustão da senhora que busca o filho bebê, morto ainda em seu ventre.

O título da peça também carrega nos tons de ironia. Como diz Jean-Pierre Ryngaert (1996, p.37), o título é “o primeiro sinal de uma obra”, já que “possui em si próprio uma dinâmica, um embrião de narrativa” (p.36-7). *Inocência* é o título de uma história que mostra personagens imersas em culpas existenciais e personagens que buscam o favorecimento próprio. As personagens agem de maneira ora a se aproximar da palavra título da obra, ora a se distanciar, caráter paradoxal que Loher demonstra no decorrer de toda a peça e que é tão inerente à condição humana em geral. Elísio, imigrante sofrido em busca de melhores condições, tão oprimido pelas condições sociais, carrega consigo um livro em braille que encontrou. É irônica a cena em que Fadoul encontra dinheiro

embaixo do banco do ponto de ônibus e tenta esconder o fato da mesma mulher cega que perdera o livro em braile. Posteriormente, Fadoul usa o dinheiro para recuperar a visão da mulher. O imigrante faz tal doação como forma de aliviar a culpa que sentia por ter ficado com o que não lhe pertencia e também por ter negligenciado ajuda a uma jovem que se suicidava. As cenas são construídas de forma a criar um paradoxo de culpa e inocência que permeiam as ações das personagens.

Outro recurso adotado por Loher é a ironia. A ironia é um mecanismo antigo e, segundo Kierkegaard (1991), despontou no período socrático com a função de subverter a realidade, de maneira que Sócrates usava de ironia para criticar os sofistas. Tal recurso sofreu modificações no decorrer do tempo, mas é a concepção de ironia do período romântico que irá influenciar a arte moderna. Beth Brait (1996, p.33) destaca “a importância da ironia romântica em seu trabalho de abolir a coerência, abalar as regras da lógica, contestar o domínio do racional”. Vista dessa forma, a ironia ocupa importante espaço na literatura contemporânea e torna-se um elemento recorrente dentre os aspectos pós-dramáticos, devido à sua capacidade de fomentar a subversão da ordem como um dispositivo de crítica social promotor de denúncias. Através do título, como destacamos, dos nomes próprios que carregam mensagens irônicas e dos jogos de palavras, a dramaturga vai tecendo paradoxos de culpa e inocência que circundam as personagens, impossibilitando o julgamento por parte do espectador.

Quanto aos temas que embalam essas personagens, Barilley (2008) identifica cores que os dividem. O azul, como o Planeta Azul onde trabalha Absoluta, ou ainda como o mar e o futuro vislumbrado por Elísio e Fadoul; rosa, como os sonhos eloquentes da jovem de mesmo nome. O preto aparece caracterizando a cor de Elísio e Fadoul, ou como o escuro do lugar onde vivem, em oposição ao branco das noites em claro que os imigrantes enfrentam por carregarem a culpa pelo afogamento da jovem ruiva. As personagens vão se relacionando em grupos, em blocos de histórias que reconhecem em si pontos em comum.

As personagens da rapsódia, ou “personagens rapsodeadas”, extravasam os limites da individualidade e se despersonalizam, afastando-se ao máximo do naturalismo e desencorajando qualquer identificação e reconhecimento que venha do leitor/espectador, objetivando desfazer as conexões entre arte e vida. São personagens incompletas, a construir, que vão se desenhando conforme se apresentam ao público e conforme vão fazendo sentido a esse público crítico. “O sentimento trágico moderno nasce de uma dupla constatação: da forma mesquinha como o homem habita o mundo; do fato que este homem é, ele próprio, habitado por um poder estranho – a ideologia como forma de apropriação dos corpos” (Sarrazac, 2002, p.121). As crises existenciais que circundam as personagens contemporâneas as rebaixam para uma categoria de subumano, isto é, em estado de anestesia e inércia, incapazes inclusive de reagir, de se revoltar contra aquilo que as oprime. Nessas condições, encontra-se Rosa, que é testemunha da morte de seus sonhos e não tem motivação para mudar sua situação, ela se deixa ser engolida pelo desprezo do marido, pela opressão da mãe e pelo pessimismo que a rodeia. Rosa é uma personagem que experimenta o que Sarrazac (2002, p.114) chama de sensação esquizofrênica. A personagem de Loher desempenha um papel vegetativo do Outro idêntico a si mesmo e esses desdobramentos do Eu e do Outro vão silenciando as vozes individuais, abrindo espaço para uma voz totalitária e única.

As personagens de *Inocência* se enquadram perfeitamente na citação que Sarrazac faz de Franz Xaver Kroetz¹ (1946-), que diz:

se a força explosiva desta exploração e desta opressão massivas não fosse, infelizmente, dirigida contra os oprimidos e os explorados, teríamos uma situação revolucionária. Assim, temos apenas numerosos casos de pequenos suicídios e de homicídios que, em si mesmos, funcionam apenas de forma afirmativa: os que chegaram

1. Alemão nascido em Munique, autor, dramaturgo, ator e diretor de cinema.

a este ponto, que teriam a força e a coragem de colocar a própria vida no prato da balança, dedicam-se, eles próprios, à jurisdição dos seus inimigos naturais. É assim que fazem, involuntariamente, a seleção da sociedade de que se queixam. Neste momento, são eles os acusados e desaparecem nos calabouços ou nos tumultos, o que resulta no mesmo. (Kroetz, apud Sarrazac, 2002, p.122.)

Assim são as personagens loherianas, seres que se entregam ao vazio existencial e são desprovidos de forças para lutarem contra um sistema opressor. As que não vivem à margem optam pelo suicídio ou pela criminalidade, tanto que o principal tema desenvolvido por Loher em *Inocência* é o do suicídio.

Em uma comparação entre as personagens de Georg Büchner² (1813-1837) e Brecht, Sarrazac (2002, p.123-4) salienta que a recusa brechtiana da subjetividade, em oposição a uma desejada objetividade, comprometeria os procedimentos contemporâneos, revelando-se um traço de insuficiência do teatro épico. Em contrapartida, a subjetividade encontrada em Büchner seria capaz de interiorizar as situações de opressão do homem contemporâneo. Seguindo essa tendência de retratar o homem em situações de opressão, Sarrazac revela a figura do “Zé Ninguém”, personagem cujo corpo é consumido, destruído pelas adversidades restando apenas “mau cheiro” e “rigidez”. Loher expõe ao seu leitor/espectador, em várias cenas de *Inocência*, essa figura, tanto que Franz, o esposo de Rosa, ocupa e impregna o pequeno apartamento do casal de cadáveres que traz da funerária. Os cadáveres estão o tempo todo presentes na peça, contracenando de forma natural com os vivos, aos quais Loher faz questão de incutir aparência fúnebre. As características lúgubres e sombrias dos cadáveres são transpostas àqueles que vivem em situação de morte, oprimidos de alguma forma e revelando imperfeições físicas e psicológicas. O termo

2. Escritor e dramaturgo alemão que retrata o drama social e as situações de opressão.

“Zé Ninguém” Sarrazac tomou emprestado de Wilhelm Reich³ (1896-1957), que assim descreve o homem:

sentes-te infeliz e medíocre, repulsivo, impotente, sem vida, vazio. Não tens mulher e, se a tens vais com ela para a cama só para provar que és “homem”. Nem sabes o que é o amor. Tens prisão de ventre e tomas laxantes. Cheiras mal e a tua pele é pegajosa, desagradável. Não sabes envolver o teu filho nos braços, de modo que o tratas como um cachorro em quem se pode bater à vontade. A tua vida vai andando sob o signo da impotência, é nisso que pensas, é isso que te impede de trabalhar. A tua mulher abandona-te porque és incapaz de lhe dar amor. Sofres de fobias, nervosismos, palpitações... (Reich, apud Sarrazac, 2002, p.124.)

Todas as personagens de *Inocência* encontram-se nessa situação; Rosa, que não é amada pelo marido nem pela mãe; a senhora Zucker, que é revoltada com a vida por não ter realizado seus sonhos e perde partes do corpo para o diabetes, enquanto o genro Franz se mistura aos cadáveres; Absoluta, que é cega e faz *strip-tease*; os imigrantes negros, que se encontram perdidos e marginalizados; a senhora Habersatt, que carrega a culpa por ter perdido um filho em seu ventre, e todas as demais personagens secundárias que dialogam com o “Zé Ninguém” reichiano.

Ao colocar em cena essas personagens, Loher conta histórias que retratam tão bem a realidade alemã, mas que ao mesmo tempo revelam um caráter de grande potencial universalizante. Ao tratar da questão da genealogia, Foucault afirma que “o europeu não sabe quem ele é; ele ignora que raças se misturam nele; ele procura que papel poderia ter; ele não tem individualidade” (Foucault, 1984, p.32). A genealogia, segundo ele, opera como uma máscara que classifica as pessoas e dificulta a construção de uma identidade

3. Psiquiatra e psicanalista austríaco-americano. Autor do livro *Escuta, Zé Ninguém*, publicado em 1978, no qual Reich mostra o homem em situação de sofrimento e revolta.

própria, gerando um homem confuso e anônimo. Tais fatores não são restritos aos europeus; a ausência de identidade é um fator universal, já que as misturas não permitem classificações cartesianas. Para Foucault, é preciso entender que “a história será efetivada na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser” (1984, p.27). É dessa maneira que Loher introduz suas personagens, em um descontínuo de acontecimentos, que não são caracterizados por um fato isolado, mas por uma relação de forças, como diz Foucault (1984, p.28).

Quanto à questão textual, Anne Ubersfeld (2010, p.69) salienta que é inegável a crise em que se encontra a personagem de teatro, crise que se agrava. A personagem está em constante exposição à violência do texto ou da encenação. Segundo a autora, não é possível transportar para o plano da criação literária a noção idealista de pessoa quando esta se encontra desmantelada. Essas condições reivindicam uma nova abordagem de análise, ou seja, desconstruir o conjunto texto e metatexto, já que esta é a constituição de toda personagem. Ubersfeld (2010, p.70) afirma que a preexistência da personagem garante a preexistência do sentido, por isso, a análise de um texto de teatro está condicionada à “descoberta do sentido, ligado à existência densa da personagem, uma hermenêutica da consciência, não uma construção de sentido” (ibidem, p.70). É através da personagem que se torna possível unificar a dispersão dos signos teatrais simultâneos, já que Ubersfeld (ibidem, p.72) a percebe como um “lugar poético” cuja função é de mediação e ancoragem das estruturas do texto. Partindo desses pressupostos, as personagens de *Inocência* serão abordadas, a seguir, em seus contextos e a elas atribuiremos papéis representativos na sociedade contemporânea enquanto refletiremos acerca das questões inerentes à pós-modernidade. “A personagem de teatro é uma noção histórica e sua desconstrução é também histórica” (ibidem, p.73). Portanto, lançaremos o olhar sobre as personagens em questão enquanto abstrações, cruzamentos de séries ou de funções independentes e, como aponta Ubersfeld (ibidem, p.74), não como um ser ou uma substância, mas como um objeto de análise.

Dois inocentes à procura de um lugar

Abarcando os estudos sobre teatro de Anne Ubersfeld (2010), realçamos a questão da especificidade do texto teatral. Dentre os vários elementos que garantem tal especificidade, Ubersfeld (2010, p.91) elenca o espaço como uma característica relevante, indissociável da personagem. “A atividade dos seres humanos se desenvolve em um dado lugar e tece entre eles (e entre os espectadores) uma relação tridimensional” (ibidem, p.91). Sendo o espaço teatral um lugar das atividades humanas, ele se torna essencial para que haja relações físicas entre as personagens. Acentuando a importância do espaço na literatura dramática, trataremos as ações das duas personagens imigrantes, Elísio e Fadoul, em *Inocência*, a partir do lugar no qual estão inseridos.

No entanto, as coordenadas de tempo e espaço sofreram mudanças paulatinas no decorrer dos anos. A questão da espacialidade assume caráter diferencial na literatura contemporânea, na qual são inseridas formas literárias diluídas e sem fronteiras de gênero. Ademais, um teatro apolítico, em estado acrítico e em obsolescência é o que enxergam alguns críticos da contemporaneidade. Em meio a esse quadro, Loher propõe um texto que foca o cotidiano das pessoas imersas na atual sociedade ocidental. O espaço na obra de Loher é concebido, no geral, como o que Marc Augé⁴ (2010) definiu como não lugares, ou seja, lugares de passagem, não relacionais, não identitários e não históricos. Na peça *Inocência*, Loher explora o fenômeno da imigração na figura de duas personagens negras e imigrantes ilegais, que lutam por sobrevivência em um espaço das minorias, experienciando um estranhamento existencial e a necessidade de adaptação em um novo ambiente. As

4. Etnólogo francês criador do importante conceito de não lugar. Segundo a contracapa de seu livro *Não lugares*: introdução a uma Antropologia da Supermodernidade, o não lugar é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, pelos meios de transporte, pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados.

cenas mostram os indivíduos operando em espaços como o ponto de ônibus, o arranha-céu dos suicidas em frente ao posto de gasolina e uma boate de *strip-tease* em uma região portuária. Eles transitam por esses espaços à procura de identidade, espaços estes que Augé classifica como não lugares surgidos para acolher aqueles que, pela intolerância de nossa ordem social, são condenados à expatriação urbana. Em um mundo provisório e efêmero e em uma época cuja mobilidade social, as transformações espaciais e o rápido fluxo de informações causam a impressão de encolhimento do mundo, personagens como Elísio e Fadoul sobrevivem em espaços de ninguém, sendo apenas mais um em meio à solidão individual, vislumbrando no imenso mar um futuro entrelaçado a recordações de um passado em terras longínquas.

O trabalho de Augé visa retratar a Antropologia de sua própria sociedade. Com a globalização, nos séculos XIX e XX, o foco dos estudos antropológicos não são mais os povos primitivos, mas o outro, aquele que, apesar de se localizar longe geograficamente, não é mais tão diferente, graças às ferramentas tecnológicas que aproximam os indivíduos. Augé (2010) emprega a palavra supermodernidade em contraposição à modernidade e indica três figuras daquela, a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das diferenças. No primeiro caso, há um novo entendimento da categoria de tempo, que aparece acelerado; consequentemente, muitos fatos parecem estar acontecendo ao mesmo tempo e, na maioria das vezes, são eventos sem importância e sem sentido; um mesmo objeto é passível de várias análises. No segundo caso, há a impressão de que o mundo encolheu devido ao grande fluxo de informações, à grande mobilidade espacial decorrente dos meios de transporte rápidos. Tal fato provoca o surgimento dos não lugares, os indivíduos aparecem inseridos em todos os lugares e as migrações populacionais se acentuam. O último caso refere-se ao enfraquecimento das referências coletivas, o que gera um individualismo exacerbado e indivíduos sem identidade. O indivíduo quer marcar uma diferença, mas, estando inserido em uma sociedade com conceitos flutuantes, ele acaba se tornando um indivíduo médio.

Os não lugares surgem, segundo Augé (2010), nesse contexto, para acolher homens e mulheres que, pela intolerância de nossa ordem social, são condenados à expatriação urbana. O não lugar é um espaço de passagem, um espaço não formador de identidade, que cria a solidão do vazio. São espaços de ninguém, permeados de pessoas em trânsito. Como exemplo desses não lugares, Augé (2010) cita as estradas, os aeroportos, supermercados, as grandes superfícies, campos de refugiados, campos de trânsito, um espaço residual onde se encontram os sem abrigo e sem emprego de origens diversas. Em resumo, os não lugares encontram-se em oposição ao espaço antropológico. Enquanto este fomenta as relações interpessoais, movendo-se em um espaço e tempo definidos, incorporando a intimidade do lar, da história nativa de forma a criar identidades e demarcar fronteiras entre o eu e o outro, aqueles são parte de um mundo provisório, efêmero e transitório, que propaga a solidão dentro de uma nova ordem social.

Em *Inocência*, encontramos as personagens Elísio e Fadoul transitando por esses não lugares. Já na primeira cena, é mostrada ao leitor/espectador a questão da imigração forçada. Fadoul e Elísio vislumbram o horizonte do mar enquanto divagam acerca da situação que esperam encontrar em novas terras, uma situação mais confortável do que viviam em sua terra natal. Fadoul demonstra um certo pessimismo, ao afirmar: “mas o futuro olha fixo para trás, e por isso não tem mais nada a dizer sobre o depois, nada mais adiante sobre o que conversar” (Loher, 2003, Cena 1). Diante de tanto mar, Fadoul só vê água e imensidão e tem dificuldade de projetar seu futuro ali, em tanta amplitude, fazendo com que ele se sinta perdido. Além disso, ele se sente enganado, decepcionado com o que encontra em novas terras e consegue antecipar que a realidade do local recém-chegado não difere muito da vida deixada para trás. É um retrato das várias migrações que ocorrem em nossa sociedade e que frustram aqueles que partem em busca de melhores condições de vida e se deparam com a mesmice em novas terras:

Fadoul: Vou te dizer o que eu estou vendo. Estou vendo o céu, e podia ser o céu sobre o deserto; mas o céu sobre o deserto é alto e claro e amplo e deixa espaço para o teu pensamento chegar até as estrelas. *Pausa*. Estou vendo o mar de água, e já não consigo achar dentro dele meu mar de areia, porque o mar de areia se move lenta e constantemente, de modo que você pode se manter no passo e não perde o teu caminho. *Pausa*.

Este céu é baixo; pesadas nuvens caem sobre a minha cabeça, muito perto da minha cabeça, como se quisessem arrancá-la com a próxima ventania; o mar, agitado, ondas, incalculáveis, nascidas da profundidade, se agitam sobre mim; depois dançam para trás, com os braços estendidos, e me atraem para onde, para onde... não sei para onde.

[...]

Fadoul: Este mar não é o futuro que você tinha me prometido.

(Loher, 2003, Cena 1.)

Já Elísio mostra-se otimista, tanto em relação ao passado quanto em relação ao futuro que anseia desvelar. Enquanto a imensidão do mar faz Fadoul continuar a se sentir desamparado, dá a Elísio a sensação de liberdade. Tal liberdade não é percebida por Fadoul, que só deseja uma vida melhor:

Elísio: Disse o Fadoul, e se calou. Elísio, ao contrário, é por natureza um otimista. Nascido muito longe daqui. Lá onde o sol fica mais alto. Muito novinho tinha sentido na boca as mais doces tetas da ovelha mãe com as mais repletas ubres. *Pausa*. Mas por amizade ao Fadoul, para não parecer desagradável a ele em sua autopiedade, ele também se calou.

Elísio: Porque você é cego. Ou porque perdeu a coragem. Olhar para este mar é liberdade, Fadoul.

[...]

Fadoul: À merda com a liberdade, eu quero areia.

(Loher, 2003, Cena 1.)

Loher joga com as palavras mar e areia. A água traz consigo a simbologia de mudança, de liberdade, de transição, de fluidez, enquanto a areia simboliza algo sólido, constante, capaz de manter o foco sem se perder. Essa era a vida ambicionada por Fadoul, ele buscava a consistência da areia, algo que lhe fosse garantido, como um lar bem construído, um emprego que lhe garantisse o sustento mensal, enquanto Elísio se encantara pela liberdade que uma nova pátria poderia lhe oferecer.

Na tradução de Rodolfo Garcia Vázquez, as indicações de lugar são mais indefinidas que no original escrito por Loher. Indicando a origem dos imigrantes, Loher diz serem eles de um país do sul, nas margens do Nilo. Já Vázquez escreve que Fadoul e Elísio vêm de muito longe daqui, lá onde o sol fica mais alto. Em ambos os casos, com maior ou menor evidência, inferimos que se trata de um lugar distante, que poderia ser qualquer lugar que não oferece condições apropriadas de sobrevivência, já que as personagens buscam algo melhor. A forma lírica com que a autora faz a indicação de lugar se contrapõe à violência da expatriação e da fuga.

A frustração e o encantamento das personagens são interrompidos pelo afogamento de uma moça ruiva que se lança ao mar. De início, Elísio interpreta o ato da mulher nua a se banhar mesmo durante o frio como uma diferença cultural. Em novas terras até mesmo o óbvio se torna estranho para aqueles que estão tentando se adaptar. Os dois amigos ainda vivem o dilema de estarem ilegais e tal fato os impede de salvar uma vida, o que gera uma culpa que é carregada durante toda a peça.

Na Cena 5, outras indicações de espaço aparecem. Fadoul espera sentado em um ponto de ônibus quando encontra Absoluta, a moça cega. Os pontos de ônibus são, segundo Augé (2010), não lugares, por se tratarem de lugares de passagem, provisórios, onde circula uma grande quantidade de pessoas. É justamente nesse lugar não identitário e não relacional que Absoluta aparece, acusando Fadoul do roubo de sua sombrinha e de seu livro em braile. Nada nem ninguém parecem ser confiáveis nesses espaços públicos, fato que é acentuado pelo título do livro lido por Absoluta:

A desconfiabilidade do mundo, escrito pela filósofa em crise e descrente, Ella. A relação de Fadoul e Absoluta se inicia nesse ambiente de desconfiança; a moça, por ser cega e sofrer vários tipos de trapças; e ele, pela sua condição de imigrante, o que acentua na personagem a perda de identidade e a busca por adaptação.

A cena se inicia com o imigrante revirando um cesto de lixo, procurando por algo que lhe pudesse valer e, acidentalmente, encontra uma bolsa plástica embaixo do banco do ponto de ônibus. Primeiramente vemos Fadoul tendo que recorrer aos restos de outros em busca de algo que poderia lhe servir – um indivíduo rebaixado na sua condição humana. Ao encontrar a bolsa com dinheiro, há uma certa hesitação. Fadoul tem dúvidas se deve pegar ou não o que não lhe pertence, mesmo sendo algo aparentemente esquecido. Os questionamentos da personagem são narrados no formato de um monólogo interior, na Cena 8. No monólogo, Fadoul questiona a autenticidade das cédulas encontradas e inicia a narrativa da sua tentativa de verificação. Em um supermercado, ele compra cigarros e paga com uma das notas encontradas, esperando que a atendente checasse a nota em um aparelho. Ela não o faz, justificando não ser racista, já que está diante de um imigrante negro. Tal fato irrita Fadoul:

Fadoul: Muito bem, digo, legal, digo, então cumpra agora com o seu dever, por favor, e ponha esta nota na luz para comprovar sua autenticidade; no final das contas existem esses regulamentos, ou não, que deve ser comprovada a autenticidade de toda nota de 50 euros, ou não, ou por acaso tem uma exceção para negros, sou tratado com preferência porque sou negro ou quê. Ela diz que se diz autenticidade, autenticidade, não autenticidade, e que faz muito tempo que ela podia ter testado a nota sozinha se eu não tivesse falado com ela de um jeito tão estúpido desde o começo, porque ela não permite que falem com ela de forma estúpida, e nem por um negro também.

(Loher, 2003, Cena 8.)

O supermercado é, segundo Augé (2010), um não lugar. Inúmeras pessoas passam diariamente por ele e todas são iguais, não há identidade sendo construída. A atendente do supermercado processou uma compra como faz todos os dias, apenas cumpriu seu trabalho mecanicamente, em um espaço público de rápida circulação, onde a possibilidade de fomentar relações interpessoais e situações de intimidade é escassa. Do outro lado, temos Fadoul, que já carregava a culpa por ter deixado uma jovem se afogar, culpa acrescida pelo fato de ter ficado com uma bolsa contendo dinheiro que não lhe pertencia. Ademais, ele sente o peso do preconceito por ser estrangeiro e negro, não se sente à vontade em uma terra que não é a sua, em um lugar desconhecido e, ao se ver inserido nestes não lugares, como o supermercado e o ponto de ônibus, sua identidade parece se esvaír a cada cena:

Fadoul: Sou um homem simples. Não entendo nada de... da política. Ou das ciências. Mas tive coragem de fugir. Deixei para trás o conhecido.

Pausa.

E tudo o que aqui eu, o que sou, quem sou e como sou, toda a minha vida, depende só de duas letras. A minha vida, o meu destino, dependem dessas duas letras: A-me-ricano — A-f-ricano.

Aí está a minha vida em duas letras.

(Loher, 2003, Cena 8.)

Como forma de justificar as culpas por ele carregadas, Fadoul transfere a Deus a razão pela qual a bolsa com dinheiro foi depositada em suas mãos. É Deus, na visão do imigrante, quem decide as situações boas e ruins que acontecem no mundo. Essa visão religiosa é quebrada com o jogo irônico, já mencionado anteriormente em outro capítulo, jogo que Fadoul faz com as palavras *Geld* e *Gott*, dinheiro e Deus, respectivamente, na Cena 10. Ao colocar Deus no mesmo patamar do dinheiro, há uma dessacralização do divino e Fadoul, com isso, se exime da culpa por ter permanecido com a quantia encontrada. Já que se trata da “vontade de Deus”, ele não

é mais culpado, e algo grandioso deverá ser feito com esse dinheiro, é o que diz Deus, segundo Fadoul.

Voltando à Cena 5, Absoluta confia a Fadoul o seu local de trabalho. Ela dança e tira a roupa em um bar na região portuária. Tal região, assim como o supermercado, é um não lugar. O bar no qual Absoluta trabalha recebe os trabalhadores do porto, homens que, no fim do dia, buscam diversão. São indivíduos também sem identidade, se considerarmos o caráter de grande rotatividade do bar. Os frequentadores, que podem ser qualquer um, observam Absoluta. A jovem cega de nascença sente a presença daqueles homens observando-a e não os pode distinguir, ela apenas sente que é observada e desejada. Fadoul, ao perceber estar diante de uma dançarina de *strip-tease*, deixa evidente diferenças culturais e de crenças:

Fadoul: É, é tão popular que não tem palavra para chamar isso... ai, Meu Deus!, Você é uma artista de *strip-tease* de verdade, un-gida com todos os óleos, meu Deus, meu Deus...

Moça: Você não quer me ver?

Fadoul: Eu... nunca. O castigo pra isso é ser cegado, tô te dizendo. Cegado com um ferro candente.

(Loher, 2003, Cena 5.)

No entanto, Absoluta lhe oferece a chance de se adequar àquele novo ambiente e se tornar um dos nativos. Ao pedir para que Fadoul a veja dançando, a jovem cega propõe que ele a veja como o fazem todos os outros homens. Fadoul tem que ser igual aos outros, ou seja, ele, que se sente tão diferente por ser estrangeiro e ter tantas dificuldades para se adaptar em outro país, tem a chance de, ao transitar pelos não lugares, na definição de Augé, ser igual a todos os outros. Não obstante, tal fato o afasta ainda mais de sua identidade e sua busca se acentua:

Fadoul: Eu sou um pouco como os outros. Mas também sou um pouco diferente. Não, para ser honesto, sou completamente

diferente. Não, para ser honesto, sou como os outros. Está bem, então sou como os outros.

Moça: Se você é como os outros, te digo que danço no Planeta Azul, para que você possa ir me ver, todas as noites, à meia-noite. E agora me diz onde você vive, para eu poder te visitar e te buscar se você não aparecer no Planeta Azul.

(Loher, 2003, Cena 5.)

Segundo Limas, o fenômeno da imigração causa um estranhamento existencial “experienciado pelo indivíduo que se digladia entre a consciência de uma vida passada e a necessidade de adaptação a novos contextos e ambientes socioculturais” (Limas, 2010, p.137-8). Fadoul e Elísio transitam por

espaços inqualificáveis, em termos de lugar, que acolhem, em princípio provisoriamente aqueles que as necessidades do emprego, do desemprego, da miséria, da guerra ou da intolerância constroem à expatriação, à urbanização do pobre ou ao encarceramento. (Limas, 2010, p.137-8.)⁵

A moradia de Fadoul e Elísio intensifica a situação de perda vivida pelos dois. Ambos vivem em um arranha-céu abandonado, um arranha-céu de escritórios, em frente ao posto de gasolina. Na Cena 5, Fadoul revela sua morada a Absoluta, que a identifica como o “arranha-céu dos suicidas”. Fadoul confirma, adicionando a informação de que se trata do arranha-céu de amianto. O amianto é uma fibra mineral natural de alta resistência, incombustibilidade e grande durabilidade e flexibilidade. É uma fibra comprovadamente cancerígena. Há um consumo maior dessas fibras nos países do sul, já que os cidadãos do norte já não aceitam se expor a esse

5. Citação retirada de uma nota de rodapé da dissertação de Limas. A autora cita Augé, que, por sua vez, fora citado por Filomena Silvano em *Antropologia do Espaço: uma introdução*, 2001.

risco conhecido.⁶ O prédio, na peça, encontra-se abandonado, mas ainda assim é um reduto de pessoas sem lar, mostrando o nível de extremo desamparo e desespero a que elas são levadas. O arranha-céu de amianto, substância tóxica, é também o arranha-céu dos suicidas. Elísio, na Cena 10, descreve o prédio como sendo altamente perigoso para Absoluta, que havia chegado ao local em busca de Fadoul:

Elísio: A senhora não deve voltar mais aqui. Sem olhos é um lugar mortal. Com olhos é perigoso, mas sem olhos é mortal. *Pausa.* A semana passada morreram quatro pessoas aqui. Quatro pessoas. Um morreu de tanto apanhar, outro se jogou para o céu chapado. E dois pularam do telhado. *Silêncio.* Morrem como as moscas. Como as moscas. Como as moscas. Como as moscas. E qual é a diferença.

(Loher, 2003, Cena 10.)

Elísio compara as pessoas às moscas, tamanha insignificância passa a ter a vida. Os planos de uma vida melhor em novas terras se diluem nas águas daquele oceano que tirou o sossego de Fadoul e Elísio, no momento em que tirou a vida da jovem ruiva. Paralisados pela culpa e mobilizados pela busca por redenção, os imigrantes são inseridos neste contexto não identitário dos não lugares. Eles caminham desnorteados; um em busca de respostas que lhe pudessem devolver o sono, e o outro brincando de ser Deus, justificando com o divino as escolhas por ele feitas. Os não lugares são assim gerados na peça, afastando os imigrantes ainda mais da verdadeira descoberta de suas identidades.

6. Informações no site da Abrea (Associação Brasileira dos Expostos ao Amianto), disponível em: <http://www.abrea.com.br/02amianto.htm>.

Rosa, Franz e senhora Zucker, um lar em decadência

Uma das técnicas utilizadas por Loher para distanciar o espectador e colocá-lo diante de múltiplas perspectivas é o uso do duplo. Com raízes na mitologia antiga, o duplo floresceu na Alemanha na era romântica e está ligado a sombras, ao reflexo, a imagens em fotografias, filmes, sócias, irmãos e outros. O encontro com o seu duplo é geralmente um acontecimento funesto que pressagia a morte. Segundo o *Dicionário de símbolos*, “a alma é o duplo do homem vivo que pode separar-se do corpo com a morte dele, ou no sonho, ou por força de uma operação mágica, e reencarnar-se no mesmo corpo ou em outro” (Chevalier; Gheerbrant, 1997). Na peça de Loher, esta pode ser uma das interpretações dadas à história da personagem Rosa, casada com Franz, um agente funerário. A duplicidade na peça acontece da seguinte forma: na Cena 1, os dois imigrantes ilegais, Elísio e Fadoul, testemunham um suicídio por afogamento de uma jovem ruiva, que tira suas roupas, dobra-as e as empilha cuidadosamente antes de se lançar ao mar. Na Cena 3, são apresentados Rosa – segundo as didascálias da peça, interpretada pela mesma atriz que faz o papel da afogada –, Franz e a senhora Zucker – que passa a morar com o casal. A Cena 9 retoma a casa de Rosa, que já sente a falta do marido, que, por sua vez, trabalhando como agente funerário, começa a levar os corpos abandonados para a sua casa e passa a dar mais atenção a eles do que a Rosa, deixando de ver a esposa e se dedicando com devoção aos cadáveres. Nesse momento, o espectador já começa a se questionar acerca da semelhança das duas personagens em questão e ainda a levantar hipóteses se realmente se trata da mesma pessoa.

O encontro da personagem com seu possível duplo acontece na Cena 16, quando Elísio, tomado pela culpa de não ter ajudado a jovem na primeira cena, é levado pela senhora Habersatt até a casa do jovem casal, Rosa e Franz, já que este é um agente funerário que poderia dar notícias da jovem afogada. Elísio, ao ver Rosa, a reconhece como a suicida. A própria Rosa se reconhece na foto da moça

afogada, foto que estampa um jornal trazido por Elísio, e se choca com a imagem, enquanto Franz não faz o mesmo reconhecimento. Nessa cena, intitulada “Reconhecimento”, há apenas um narrador onisciente que narra a visita de Elísio à casa de Franz e Rosa e reconhece assustadoramente a semelhança física de Rosa e da mulher afogada:

Este senhor aqui está procurando uma mulher. Dá um sinal a Elísio para mostrar a foto; Rosa a toma e a olha. Rosa: Mas essa sou eu! A boca de Elísio faz um ruído estranho, um tss ou kchch, enquanto seus ombros se levantam e a sua cabeça quer concordar. Mas Franz permanece calmo: Não, essa se suicidou, estava no primeiro dia na câmara refrigerada, quando comecei na Berger, você não pode conhecê-la. E mesmo assim, Rosa parece uma morta, e uma morta poderia parecer-se com a Rosa; Rosa toca a sua garganta, Rosa tenta falar ainda, Rosa pode falar, Rosa diz: Se suicidou. Diz como se fosse necessário que alguém demonstrasse, como se não estivesse certa, mas Franz sabe muito bem: Isso, se jogou na água, perto do porto. O Franz não gosta de falar destas coisas em casa, queria que os mortos lhe pertencessem, e Elísio não diz mais nada. Elísio só consegue ter o coração palpitando. E Rosa deve afirmar de novo: Mas se parece comigo! Olha Franz, que não lhe devolve o olhar, a Elísio, a quem não conhece e nunca antes tinha visto, e do que não sabe como conseguiu sua foto: Mas essa sou eu!

(Loher, 2003, Cena 16.)

Na última cena da peça, Cena 19, que inclusive recebe o mesmo título da primeira,⁷ Rosa repete as ações da jovem ruiva, mas, em vez de se lançar ao mar, ela parte para o futuro. Segundo Haas (2006), trata-se de um suicídio antecipado e redobrado, já que não fica claro para o espectador se Rosa e a moça ruiva são a mesma pessoa. Loher se utiliza de vários cortes, que acontecem a cada

7. Todas as cenas recebem títulos, sendo a primeira chamada “Diante do horizonte do mar I” e a última, “Diante do horizonte do mar II”.

cena, e isso não nos permite afirmar com certeza que as cenas se encontram em ordem cronológica, ou seja, não há como delimitar se o suicídio da mulher ruiva aconteceu de fato no início ou no final. Há um enigma proposto para o espectador: teria Rosa morrido mesmo no início, e as cenas ocorridas na casa do casal estariam sendo contadas em *flashback*? Isto é possível, já que Rosa se relaciona apenas com o marido Franz e com a mãe, não tendo nenhum contato com os demais personagens. Outra possibilidade é a de Elísio ter provocado o suicídio com a sua visita, a busca da identidade da afogada faz Elísio chegar até Rosa e incitá-la indiretamente ao mesmo final da ruiva da foto. Haas (2006) mostra que, com esse exemplo, as coordenadas de espaço e tempo são inicialmente confiáveis, mas vão se diluindo no decorrer da peça e isso é possível graças a cortes filmicos de cena para cena.

Ao analisarmos essas cenas descritas pelo viés psicanalítico, podemos apontar a definição de Otto Rank (1939) para o duplo. Para ele, o duplo nada mais é do que a angústia da morte evocada por algo terrível. Rosa é uma personagem rodeada por conflitos; nela encontramos o escopo político da peça, manifestado através do fato de ela mesma e de sua mãe serem ex-participantes do grupo terrorista de guerrilha urbana comunista e anti-imperialista de extrema esquerda, RAF. Rosa, enquanto ex-comunista, esboça os sonhos de qualquer cidadã, o sonho de ser mãe, o sonho de ser rica e dormir em um hotel, a vontade de ser desejada pelo marido, ou seja, somos todos iguais em busca de sonhos e de sentido para a vida. Deposita, ainda, seus sonhos no marido, que passa a não mais corresponder aos desejos da esposa. É claro também para o espectador que Rosa mantém uma relação difícil com a mãe, que passa a viver com a filha, impedindo-a de concretizar seus objetivos. A relação de Rosa com a jovem afogada pode ser descrita como um duplo interior,⁸ ou seja, não se trata de um outro que se formou

8. Definição proposta por Adilson dos Santos, doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), no artigo “Um périplo pelo território duplo”, publicado pela revista *Investigações*.

externamente, mas um outro formado internamente. Isso ocorre quando o sujeito libera o que está lhe causando ansiedades, medos, angústias, perturbações e, em uma tentativa de expurgar os males internos, materializa-os na forma de um outro “eu” que adquire existência própria. Tal existência gera morte ou loucura, por isso as histórias com duplos interiores acabam com suicídio, ou com o que Santos (2009) chama de assassinato de um duplo pelo outro. Rosa passou a ser oprimida por seus problemas e demônios interiores e os materializou em um duplo, cujo fim foi o afogamento.

Essas relações de duplicidade permeiam o trabalho da psicanalista Julia Kristeva (1941-) em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994). Ela trabalha com as noções de estrangeiro e nativo, aquele existindo para causar sentimentos diversos neste, sejam eles sentimentos de atração ou repulsa. Para ela, todos nós somos estrangeiros de nós mesmos e precisamos do outro para buscar a reconciliação com a própria alteridade. Questões semelhantes já haviam sido trabalhadas anteriormente pelo Pai da Psicanálise. Sigmund Freud (1856-1939), no estudo *Das Unheimlich* (1919), dissertou sobre o que é estranho, desconhecido e o que é familiar, além do que causa certos efeitos fantásticos e sobrenaturais. O fenômeno do duplo é, para Freud (1919), um dos fatores que provocam a manifestação do estranho. Dentro desse fenômeno, podemos destacar a existência de personagens idênticas que compartilham experiências comuns, a identificação com o outro, a qual pode causar dúvidas acerca do próprio eu, o estranho como anunciador da morte e, ainda, aquele relacionado à repressão e supressão dos desejos. No caso de Rosa, ao analisarmos a peça *Inocência*, podemos encontrar a jovem em situação de repressão, ao se relacionar com a mãe e com o esposo Franz. Para Freud (1919), o primeiro duplo é o Outro materno, ou seja, a mãe é como um espelho para o bebê, que se vê refletido naquele rosto e se entende como parte daquele corpo. Ao perder essa unidade com a mãe, a criança dá início à árdua tarefa de conquistar a consciência para, enfim, se impor como um sujeito no mundo. A personagem Rosa, de repente, se vê com a mãe, a amarga senhora Zucker, indo morar com o casal no pequeno apartamento no qual a

jovem vive com Franz. A senhora Zucker, diabética, viu seus sonhos sendo dilacerados pela vida. O seu corpo desmembrado lentamente com o tempo pode ser uma metáfora da vida dessa senhora que não consegue conter a frustração de agora ser inválida e solitária e, para expurgar seus demônios interiores, critica e oprime a filha e o genro:

Senhora Zucker: Se eu voltasse a ter a tua idade, não ficaria com diabetes. Mas já me amputaram o dedo, e o resto é só questão de tempo...

[...]

Senhora Zucker: Bom, meu querido Franz, ainda desempregado.

[...]

Senhora Zucker: Sabe, eu tinha os meus sonhos. *Pausa.* Durante quarenta anos sonhei os meus sonhos no escritório dos correios, durante quarenta anos. E o do bacharelato. *Pausa.* E com quatro filhos, e onde é que eles estão agora. Só me sobrou você. *Pausa.* Nenhum pai em lugar nenhum. *Pausa.* Eu era comunista e queria fazer tudo sozinha.

[...]

Senhora Zucker: Eu gostaria de ter estudado, gostaria. O quê, eu não sei. Talvez Direito, eu acho que estas são mãos de juiz. São mãos de juiz, exatamente como o Franz que anda por aí com as suas mãos que evidentemente são de médico. Comecei um semestre de Direito e abandonei. Os livros eram muito grossos. As frases eram muito longas.

Rosa: Mamãe, você nunca estudou Direito, nem um pouquinho...

Senhora Zucker: Mas poderia ter acontecido. Poderia ter estudado muito bem. *Pausa.* Ou eu acho que foi... Arqueologia. Isso, foi assim mesmo. *Olha as mãos.* *Pausa.* Desenterrei os poemas do coração humano, a sua tristeza e as suas rimas. *Silêncio.* Possibilidades infinitas, têm possibilidades infinitas diante de vocês.

(Loher, 2003, Cena 3.)

Rosa, assim como a mãe, começa a ver seus sonhos longe de serem realizados:

Senhora Zucker: Eu não queria um neto agora, Rosa, meu amor. Vocês podiam fazer isso quando já não sobrasse mais nada de mim que desse pra amputar. Aí vocês vão ter espaço suficiente... Podem queimar o meu velho coração e façam um novo. Mas um menino que esteja aprendendo a andar, e a minha perna que só chega até aqui, isso eu não concordo...

(Loher, 2003, Cena 3.)

A vida do casal também é motivo de transtorno e desgosto para Rosa. No âmbito sexual, Rosa oprime os desejos que sente, não podendo concretizá-los com o marido, inicialmente porque a mãe passou a dividir com eles o pequeno apartamento que possui apenas um quarto, e, posteriormente, porque, com o trabalho do marido na funerária, ele passou a dar mais atenção aos corpos que carregava para casa do que para a esposa, a ponto de Rosa desejar ser uma morta para ser tocada pelo marido. A Cena 3 deixa claro que a morte está entre o casal através deste anúncio feito pelas seguintes didascálias:

Franz e Rosa se deitam para dormir. Escuridão. Aparece, silenciosamente e devagar, a mulher afogada do cabelo vermelho. Está nua, uma morta que anda, se deita entre Rosa e Franz.

(Loher, 2003, Cena 3.)

Rosa já se sente uma morta, oprimida pela mãe, incapaz de realizar os seus sonhos e vendo o seu futuro semelhante ao presente desta mesma mãe opressora. Enquanto a vida de todas as outras personagens evolui, a vida de Rosa parece regredir, efeito que a autora obtém também através do jogo de espelhos das cenas dos dois suicídios. Rosa vive a condição de uma morta-viva, somente esperando o momento de sua morte, momento no qual a jovem espera alcançar a felicidade. Os trechos a seguir ilustram Rosa

tentando chamar a atenção do marido para si enquanto ele não se direciona para a esposa aflita, focando apenas nos cadáveres que tem nas mãos para limpar e arrumar:

Rosa: Ele nem ao menos conhece o meu rosto. E eu já não conheço sua mão no meu rosto. E nem ao menos sei sobre a sua mão, como seria, se pousasse sobre meu corpo, em alguma parte.

[...]

Rosa: Queria tanto que a vida continuasse. Eu queria tanto.

Rosa: Não quero que você fique de frente para mim, cuidado, isso não consigo esperar. Só quero que você olhe para mim.

[...]

Rosa: Achei que você ia olhar para mim.

[...]

Rosa: E talvez você me dissesse, hoje você está com o cabelo tão bonito...

(Loher, 2003, Cena 9.)

A Cena 9 termina com Rosa verbalizando o desejo de encontrar a paz no cemitério, único local possível de ser reconhecida e redescoberta pelo esposo:

Rosa: Na realidade você se esforçou passando a tua blusa, você fez com tanto carinho e amor. Que talvez até ponha uma flor no vaso para mim, com as artificiais. Uma só, só uma. E eu não quero nem saber se ela vem do velório. E se você quisesse me tocar, poderíamos buscar um lugar no cemitério, onde estivéssemos sós, e tudo poderia ficar em segredo, e ninguém ia ter que ficar sabendo... e depois, um dia, do lado do meu prato de café da manhã teria só um *Mon Chérie*, ou um docinho de coco, e eu ia ficar olhando por um tempo, antes de colocar o doce no bolso da minha jaqueta e fechar de vez em quando o punho sobre ele, até sentir como o *Mon Chérie* se derrete... *Silêncio.*

Se eu tivesse dinheiro, se eu tivesse muito dinheiro de verdade, então uma vez por mês ia dormir em um hotel, desses hotéis

onde a gente entra no quarto e na televisão está escrito “Bem-vinda, Rosa”, a cama está preparada, e na almofada encontro uma...

(Loher, 2003, Cena 9.)

Clément Rosset (1998), em seu ensaio sobre o duplo, afirma que a origem do duplo é uma maneira encontrada pelo indivíduo para escapar de uma realidade insuportável, um real que incomoda e que deve ser descartado. Rosset defende a ideia de que o duplo é originário de um sentimento de angústia da não realidade, da não existência, que é exatamente o que acontece com Rosa, uma jovem que deseja ardentemente escapar da realidade opressora de não vida na qual está inserida, esperando que a morte seja a salvação para todas as angústias. O suicídio, juntamente com a loucura e a atitude de cegueira voluntária, são técnicas apontadas por Rosset como formas de escapar do real. Para ele, o duplo é uma realidade melhor do que o próprio sujeito, pois mais angustiante que a morte iminente é a sensação de não existência.

A autora Dea Loher brinca com essas questões do duplo que visitam a literatura alemã desde o final do século XVIII. Os *Doppelgänger* (Cunha, [s.d.]) são os duplos criados por Jean-Paul Richter em 1796, espécies de fantasmas que se confundem com o próprio ser e cujo encontro simboliza a morte iminente. Assim como Loher visita diversas estéticas teatrais para compor a sua dramaturgia, ela também incorpora esses elementos da tradição literária alemã e joga com eles a fim de alcançar os efeitos políticos desejados. Segundo Haas (2006), no jogo proposto por Loher, a autora trabalha com cenas em espelho (Cenas 1 e 19, primeira e última) que são dispostas simetricamente. Dessa forma, não podemos afirmar se o suicídio da primeira jovem foi o que desencadeou as demais cenas, culminando com o encontro de Elísio e Rosa e o conseqüente suicídio da jovem; ou se Elísio seria clarividente, prevendo o futuro de Rosa; ou, ainda, se o que Elísio presenciou na primeira cena foi o suicídio da própria Rosa, colocando as demais cenas como antecessoras do afogamento da esposa de Franz.

Sustentando essa posição, Elísio teria poderes sobrenaturais ao ver Rosa depois do suicídio na cena do reconhecimento, lembrando que a cena é toda narrada por um narrador onisciente. Enquanto a cena se desenrola, Franz parece não reconhecer a moça da foto e dá a impressão de não estar interagindo com Rosa. Se considerarmos essa hipótese, Rosa só se dá conta de sua morte ao perceber o fato revelado pelo imigrante e ao identificar a sua própria imagem em uma foto de jornal como sendo da morta. De acordo com Morin (1988),⁹ a fotografia é capaz de fixar a presença do duplo, captando a vida do ser, então a imagem é o equivalente da alma. Nesses termos, Rosa se vê na foto e se reconhece morta, ou seja, sua alma está presa no retrato; então, somente assim, ela consegue partir, o que é mostrado na última cena:

Diante do horizonte do mar, Rosa passeia sob uma sombrinha. Na beira da água caminha de um lado para o outro, uma só vez. Coloca a sombrinha na areia, sem fechá-la, o vento a impulsiona para a água, as ondas a levam. Rosa se desnuda lentamente, com muito cuidado põe cada peça de roupa em cima da outra, ordenando-as em uma pilha, como se quisesse guardá-las em um armário. Seus movimentos são fluentes e concentrados. Deixa atrás de si a pilha de roupa. Vai ao futuro.

(Loher, 2003, Cena 19.)

A cena descrita é semelhante à primeira; o que a diferencia é o fato de a primeira jovem ir para a água enquanto é observada pelos dois imigrantes e a última, já identificada como Rosa, ir para o futuro:

9. Em *O homem e a morte*, Edgar Morin disserta sobre as crenças de que as imagens projetadas no espelho são prisões das almas, aplicando o mesmo para um artefato moderno das projeções de imagens, a fotografia. Para ele, “o além dos espelhos é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida” (1988, p.127).

Uma mulher de cabelo vermelho se despe com lentidão, a certa distância dos dois. Dobra uma a uma, cuidadosamente, as peças de sua roupa, e as ordena em uma pilha, como se quisesse colocá-las em um armário. Seus movimentos são fluidos e concentrados. Deixa atrás de si a pilha de roupas e vai para a água. Não vê ninguém.

(Loher, 2003, Cena 1.)

As cenas inicial e final da peça funcionam como um espelho que não é completamente simétrico, mostrando assim a forma que a autora encontrou para desconstruir a sequência canônica dos textos e ainda inserir aspectos do duplo, não deixando claro para o leitor/espectador uma resposta evidente para o enigma da jovem ruiva. Loher aposta na técnica do desfoco para criar uma peça que dê a sensação de opacidade, efeito alcançado graças a uma técnica emprestada do Princípio da Incerteza da Física quântica e de técnicas de cortes bruscos herdados do cinema. A dramaturga almeja mostrar no palco a política, de forma opaca e desfocada, a fim de proporcionar ao público a possibilidade de reflexão, tirando do espectador uma visão privilegiada e fazendo com que ele acompanhe a história cena a cena com as personagens. O resultado é a apresentação de múltiplas perspectivas que não trazem uma solução nítida no final. *Inocência* foi escrita, então, para representar como as relações podem mudar pela influência mútua de percepção das personagens. Assim, a história de Rosa e seu duplo está ligada à história de Franz, à história de Elísio que, por sua vez, está ligada à senhora Habersatt e todos esses elos modificam a vida de cada uma das personagens, da mesma forma que o olhar do espectador pode mudar a percepção da história, justificando o final enigmático. Há sempre um olhar duplo na escrita de Loher, é um processo evidenciado por dois ângulos distintos, mostrando os fatos através de duas perspectivas.

Objetivando tais efeitos de opacidade e de incerteza, Loher adiciona ao princípio da Física quântica os efeitos de distanciamento brechtianos para anular a ação dramática e se sujeitar à narrativa. Com isso, ela alcança uma artificialidade de um teatro não

ilusionista, no qual os espectadores não se identificam com o que é mostrado no palco através de frequentes interrupções nos diálogos que são intercalados com comentários narrativos. No entanto, não se trata de um teatro genuinamente épico, já que para Loher a forma por si só não basta. Enquanto Brecht, guiado pela filosofia marxista, apresentava modelos projetados para mudar o pensamento do público, Loher é mais suave na posição política e apresenta conflitos de consciência de pessoas que querem a mudança. Na série de ensaios publicados em *A invenção da teatralidade* (2009), Sarrazac enfatiza a necessidade de nos distanciarmos de Brecht para que, somente assim, possamos encontrar uma maneira criativa de ainda utilizar as técnicas brechtianas. Em Loher, vemos isso acontecer com o que Haas (2006) chama de “distanciamento do distanciamento”. Novamente se percebe o jogo com o duplo, dessa vez relacionado à estética. Há uma tentativa de utilização dos efeitos de distanciamento de forma crítica, para distanciar do que Brecht fazia e assim criar espaço para o novo. Sarrazac, assim como Loher, acredita que o teatro didático de Brecht apresenta seus limites na sociedade contemporânea. O ensaísta francês acredita que o espectador já não cabe mais na posição de juiz, visão esta que é compartilhada por Loher. Como consequência, o que Sarrazac aponta é a tentativa de “revisitação” da utopia marxista-brechtiana para ainda “salvar alguma coisa”. Trabalhamos com a hipótese de que a dramaturgia foi adquirindo tais formas pela dificuldade em se fazer um novo teatro político e crítico depois de Brecht.

Dessa maneira, Loher, mais uma vez, faz uso do duplo, do duplo distanciar para criticar, em busca de uma identidade teatral, duplicando as técnicas brechtianas para assim encontrar sua originalidade. A dramaturgia lida de maneira livre com Brecht e utiliza-se de um espelho que parece mostrar a realidade, mas, simultaneamente, distorce e critica o tempo contemporâneo. Através de um jogo de espelhos com personagens duplicadas, Loher escreve uma história cíclica. Haas (2006) pontua que início e fim vagos obrigam o espectador a abandonar a crença na continuidade. Na margem do mar, observando o horizonte, dois imigrantes negros ilegais

vislumbram o futuro, mas a visão é interrompida por uma moça que se lança ao mar, moça que pode ser Rosa, uma jovem que posteriormente mostra ter caminhado em contramão com a vida. Nesse momento, passado e futuro se misturam na mente dos imigrantes que tentam a sorte em terra estrangeira:

Elísio: Diante do horizonte do mar, dois amigos vão passear. Dois amigos, Fadoul e Elísio. *Pausa.* Na beira da água vão e vêm, vão e vêm, e tentam lançar um olhar sobre seu futuro.

Pausa.

Fadoul: Mas o futuro olha fixo para trás, e por isso não tem mais nada a dizer sobre o depois, nada mais adiante sobre o que conversar.

(Loher, 2003, Cena 1.)

Rosa também vislumbra seu futuro ao olhar o mar, na última cena e, ao acompanhar a sua história no decorrer da peça, compreendemos que o único futuro possível para a jovem é a morte, já que lá, na concepção da personagem angustiada, é o lugar onde encontrará paz. Mais uma vez, passado e futuro se entrelaçam. Para Haas (2006), em um ponto indeterminado, uma mulher se afoga em um mundo perceptivo no qual tudo está em constante movimento.

O afogamento parece ser uma constante em algumas obras de Loher. Limas (2010, p.121) destacou em seu trabalho o afogamento aparecendo em outras peças e atribuiu um caráter simbólico à água. Para Limas, a água carrega um potencial de “criação e aniquilamento” conotando simultaneamente vida e morte. Em *Inocência*, a água do mar está presente na primeira e na última cenas, que são decisivas para as histórias das personagens. Fadoul e Elísio encaram as águas na primeira cena, e o fazem com os corações esperançosos para encontrarem melhores condições. Trata-se de uma “força produtiva e regenerativa associada [...] ao simbo-

lismo da água, deixando-os transportar pela corrente que incessantemente flui e deixa para trás os locais por onde passaram”¹⁰ (ibidem, p.148). As mesmas águas que impulsionam os imigrantes são aquelas que engolem a jovem ruiva, e também Rosa. Esta perdura as esperanças, os sonhos e se entrega às águas como rendição e é levada ao seu futuro. As demais personagens terminam a peça também vislumbrando as águas do mar; para alguns, águas que regeneram e purificam, para outros, águas que punem e destroem. Vida e morte se misturam na água do mar, que também é responsável por mesclar as noções de presente, passado e futuro.

Uma outra temática pode ser analisada a partir do lar de Rosa. De acordo com a concepção de poder de Foucault, em *Microfísica do poder* (1984), a política é um conceito amplo que vai além do poder do Estado. As relações entre as pessoas são políticas, “as práticas de governo são, por um lado, práticas múltiplas, na medida em que muita gente pode governar: o pai de família, o superior do convento, o pedagogo e o professor em relação à criança e ao discípulo. [...] todos estes governos estão dentro do Estado ou da sociedade” (Foucault, 1984, p.280). Loher acredita que todo teatro é político dentro dessa concepção de que o poder está nas relações humanas; portanto, assim que as personagens começam a interagir, os acontecimentos ganham importância. O início da peça apresenta uma cena estática, congelada até o momento do afogamento. Elísio e Fadoul têm o poder de salvar a garota, mas não o fazem, e, a partir daí, para compreenderem a consequência de seus atos e buscar a cura para a culpa que sentem, eles interagem com as demais personagens. Na relação entre Rosa e a senhora Zucker, percebemos a amarga senhora operar uma relação de poder sobre a filha. A mãe, uma ex-militante socialista não conseguiu concretizar seus sonhos

10. Limas utiliza a frase para se referir à personagem Jasão da peça *Manhattan Medea* (1999), também de Loher. Entretanto, a mesma frase é perfeitamente cabível no contexto de *Inocência*.

e, no final da vida, é acometida por uma doença que a faz perder partes do corpo. Segundo Foucault,

o controle da sociedade sobre o indivíduo não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. (Foucault, 1984, p.69.)

A senhora Zucker acreditava na revolução comunista, acreditava nos sonhos e em um futuro diferente. Loher utiliza a metáfora do diabetes para amputar o corpo da senhora, como uma forma de amputar seus desejos e anseios, seu vigor e sua crença na revolução. Os deveres impostos pela vida foram sufocando os sonhos dessa senhora, que termina por encontrar na filha um único refúgio e a válvula de escape para toda a opressão que sentiu durante tantos anos. Do papel de oprimida, de combatente comunista, de lutadora que fora em outros tempos, a senhora Zucker passa a ser opressora da própria filha e, dessa forma, as relações de poder vão se alternando:

Senhora Zucker: Sabe, eu tinha os meus sonhos. *Pausa.* Durante quarenta anos sonhei os meus sonhos no escritório dos correios, durante quarenta anos. E o do bacharelato. *Pausa.* E com quatro filhos, e onde é que eles estão agora. Só me sobrou você. *Pausa.* Nenhum pai em lugar nenhum. *Pausa.* Eu era comunista e queria fazer tudo sozinha.

[...]

Rosa: Mas você disse que ia para o asilo.

Senhora Zucker: Isso você disse. Não tenho condições de pagar um asilo, vou viver com vocês. Transfiro a responsabilidade sobre mim para vocês. Não com prazer. *Silêncio.* Sim, essa é a minha surpresa.

(Loher, 2003, Cena 3.)

A trajetória da senhora Zucker ilustra também a teoria da queda das metanarrativas de Jean-François Lyotard. Em *A condição pós-moderna* (2004), o teórico reflete acerca da legitimidade do conhecimento científico durante a modernidade. A ciência buscava, durante o século XVIII, sua legitimação e especificidade através de narrativas. Duas grandes narrativas surgem para alavancar essa ciência, a narrativa política, de emancipação do sujeito humano por meio do conhecimento, e a narrativa filosófica, que visa à liberdade através da verdade que o conhecimento pode proporcionar. Ambas tornam-se metanarrativas pela capacidade de explicar outras narrativas subordinadas.

No entanto, após a Segunda Guerra Mundial, com o avanço do capitalismo, as metanarrativas sofreram declínio e a ciência passou a ter ligação com o capital, deslegitimando, assim, o saber. Segundo o autor, em *O pós-modernismo explicado às crianças* (1993), o pós-modernismo é o tempo da permissividade, tempo no qual ocorre o fracasso do projeto moderno de emancipação humana e justiça social. As metanarrativas – o iluminismo, o marxismo e o cristianismo – que marcam a modernidade, passaram por uma queda na pós-modernidade. O grande projeto universalizante da modernidade foi destruído, já que as metanarrativas foram deslegitimadas e pulverizadas com a tecnologia e com o surgimento de micronarrativas. O avanço tecnológico e o progresso ocasionaram guerras, desigualdade social, causando uma crise da cultura e do saber, quando o principal papel daqueles era promover estes. Os ideais modernos, que encontravam o homem em situação de opressão e projetavam um futuro de libertação e emancipação, já não têm mais credibilidade. Há a falência da lógica científica e da legitimação do conhecimento científico juntamente com qualquer ideal de solução dos problemas políticos e sociais.

Nesse contexto inserimos a senhora Zucker, uma ex-combatente comunista, um indivíduo que acreditava na revolução marxista e nos benefícios advindos desta luta. Com o passar do tempo, com o advento do capitalismo, com o fim do comunismo e a queda do Muro de Berlim, os seus sonhos de libertação da opressão

caíram também. A senhora Zucker torna-se uma senhora amarga, desiludida e incompleta, que conta histórias que não viveu:

Senhora Zucker: [...] Teu pai e eu, a gente te concebeu durante um ataque aéreo, no refúgio. Teu pai tinha sido licenciado como ferido de guerra; a gente estava envolto no cheiro das pessoas à nossa volta, que continham o alento, não a causa das bombas, a causa da concepção que tinha lugar no meio deles. A gente fez no meio de toda essa gente estranha, e eu tinha já mais de quarenta, mas tentamos de tudo...

Rosa: Mamãe, você era uma menina pequena quando terminou a guerra.

Senhora Zucker: Pode ser, pode ser. Mas poderia ter sido assim... Não, eu acho que aconteceu então, na manifestação pela reestatização. Eu, como comunista, era incondicionalmente a favor da reestatização, e tinha me acorrentado à cruz da janela no escritório dos correios. Teu pai também tinha se acorrentado à cruz da janela, pendurados pelos braços como Cristo na cruz, mas as partes inferiores de nossos corpos podiam se mover livremente...

Rosa: Essa é, eu acho, a sétima versão nos últimos três dias.

Senhora Zucker: Mas pode ter sido assim. Pode ter sido assim, sim. Pelo menos um dos meus quatro filhos eu tinha que ter concebido de uma forma inesquecível. *Observa o PRESIDENTE.* Não em uma noite insípida com os olhos fechados. E a manhã seguinte a única lembrança é de uma doença que interrompeu o sonho.

(Loher, 2003, Cena 9.)

A senhora Zucker representa a tipificação do comunismo em queda, em decadência. A personagem é a materialização da falência das metanarrativas que Lyotard apresenta em sua teoria. Loher coloca em xeque o marxismo através de uma senhora que, outrora combatente e crente na revolução, encontra-se amargurada e distante do ideal de felicidade. A amargura da senhora Zucker aparece mesclada ao cômico acompanhado de um humor negro que coloca

o espectador a rir de situações da vida contemporânea. A ácida senhora repete uma espécie de bordão – “ah, se eu trabalhasse em um posto de gasolina” –, demonstrando que esse trabalho lhe daria o poder de explodir tudo e acabar com o sofrimento. Ela manifesta sua insatisfação com o mundo, querendo jogar pelos ares aquilo que a maltrata. A repetição do bordão origina um efeito cômico que causa riso no leitor/espectador, um riso truncado e engasgado em virtude da realidade.

Num ambiente desestruturado, Loher faz conviver personagens frustradas e em situação de miséria. Convivem em cômodos apertados, uma senhora desiludida com os ideais pelos quais lutava, a filha que se projeta no fracasso da mãe e não tem forças para lutar pelos seus sonhos e o esposo desta, que lida diariamente com a morte, em uma belíssima metáfora do seu casamento e do modo de vida dos habitantes daquela casa. As personagens permitem uma análise que dialoga com o duplo freudiano, com a teoria política de Foucault e com a falência das metanarrativas da teoria sobre o pós-modernismo de Lyotard. Todas essas teorias aparecem em auxílio da análise dessas personagens, justificando mais uma vez a estética híbrida de Loher, estética que não surge apenas como uma mera quebra dos modelos anteriores, mas como material de reflexão acerca da sociedade atual.

Ella e Helmut, o discurso do poder

Como apontado anteriormente, as personagens de *Inocência* vão desempenhando seus papéis à medida que interagem umas com as outras. No entanto, há duas personagens que não se relacionam com as demais na peça, Ella e seu esposo Helmut. Ella é uma filósofa em crise que envelhece ao lado de Helmut, o marido joalheiro. Nas três cenas (cenas 4, 12 e 14), a mulher discursa sobre a cientifização; a incapacidade e a impotência das ciências humanas em responder a questionamentos do mundo contemporâneo; o mundo de aparências; o poder de persuasão e alienação da mídia,

enquanto o marido se concentra na confecção de joias, mantendo-se calado. A filósofa queima todos os livros que escreveu e vive seu momento de “desconfiabilidade do mundo”, título do único livro que não queimaria. Seu monólogo só é interrompido por golpes que ela desfere na nuca do esposo que não reage, e por imagens do Presidente projetadas na televisão sem som. O discurso de Ella pode ser interpretado como um metacommentário da peça, uma sistematização dos atos das personagens em cena.

Por meio da fala da filósofa muito pode ser dito acerca da estética de Loher e de sua ideologia. Através da personagem Ella, Loher faz uma crítica à pós-modernidade e ao capitalismo. O interessante é que tal crítica parte justamente de uma filósofa, que tem a mesma formação de Loher, que, insatisfeita com a falta de respostas advindas da Filosofia para as questões da vida, não chegou a exercer a profissão, dedicando-se à dramaturgia. Ressaltamos também que a Filosofia alemã reúne notáveis pensadores que influenciaram fortemente o pensamento ocidental, deixando sua contribuição na ciência, na política, na Economia e na cultura. O legado de Marx no pensamento político, a poética de Hegel, a Filosofia existencialista de Nietzsche e o pessimismo de Schopenhauer são de extrema relevância para a humanidade. A personagem filósofa, portanto, não foi escolhida aleatoriamente para desempenhar o papel daquela que denuncia, daquela que é irônica e intollerante com uma sociedade que se encontra em quadro de paralisia. Pela Filosofia, Ella visualizou o ideal de mundo, mas chegou à conclusão de que tal ideal se encontrava cada vez mais distante. Busquemos agora identificar os traços que permeiam a fala de Ella.

Haas (2006) aproxima Loher da teoria de Lyotard. A teórica aponta a perda de função das metanarrativas que geram dúvidas acerca da Filosofia histórica e da metafísica. Os heróis perdem o seu sentido, já que, segundo Haas (2006), a função narrativa perde seus promotores e seus grandes feitos. O que sobra são jogos de linguagem. A decomposição das metanarrativas inspira na peça de Loher o tratamento aberto das personagens com a questão da legitimação. No monólogo de Ella, encontramos uma teoria concen-

trada nas microtomadas, na qual a base são as partes. A filósofa desenvolve uma teoria que se mostra em partes, a fragmentação do saber pós-moderno é apresentada em vários níveis de ação. Percebemos uma tentativa frustrada de uma sistematização teórica, fato que causa agressividade em Ella e a faz matar o marido. Tratemos de maneira expandida a influência de Lyotard no monólogo da filósofa em crise.

Ella inicia sua reflexão na Cena 4, demonstrando sua insatisfação com a sociedade atual e a perda de esperança em mudanças, ao queimar todos os livros por ela escritos. A falência das metanarrativas e a falha no projeto de emancipação humana evidenciadas nas cenas da senhora Zucker são agora verbalizadas por Ella. A senhora diabética é a materialização da queda do marxismo e através dessa personagem inferimos o que diz a teoria de Lyotard, que se torna evidente nas falas da filósofa:

Ella: [...] Queimei todos os livros que escrevi,

O grande projeto de transformação do mundo,
A utópica teoria da sociedade
e como poderia se transformar realidade.

Queimei tudo
antes que os outros o façam,
porque já não podem fazer nada com as ideias.

Pausa.

Você pensa que uma pessoa não deve ser elegante demais para
a merda,

Se quiser causar boa impressão,
não é verdade, Helmut.

Mas eu já não acredito mais no Nós, no Nosso,
No Grande Todo e

De que o Nós possa mudar alguma coisa.

Ri.

(Loher, 2003, Cena 4.)

Ella está discursando sobre o grande projeto da modernidade de libertação e emancipação humanas, abordado anteriormente. Há uma total descrença nas metanarrativas, os indivíduos já não podem mais recorrer à grande narrativa para legitimar e validar o discurso científico pós-moderno e é essa descrença que Ella demonstra sentir ao queimar seus livros. Loher intensifica, no discurso de Ella, a incredulidade perante o metadiscurso filosófico e universalizante. Ademais, os sujeitos modernos da emancipação – eu, vós, nós – são suprimidos com o surgimento das minorias e das micronarrativas, gerando um enfraquecimento do sujeito moderno. Ella afirma não mais acreditar “no Nós, no Nosso, no Grande Todo e de que o Nós possa mudar alguma coisa”. É o retrato do enfraquecimento do sujeito moderno, o que causa a sua fragmentação. É uma característica da pós-modernidade a fragmentação e multiplicação de centros. Ella discursa acerca dessa fragmentação do sujeito quando afirma que os sistemas sociais só podem ser concebidos “mediante a decomposição em microfragmentos” e que “a cápsula de Petri¹¹ conduz à revolução” (Loher, 2003, Cena 12). É o que Lyotard (1993) reconhece no desafio da pós-modernidade, ou seja, repensar a modernidade e revisar o projeto de emancipação humana através das micronarrativas. É este o desafio que Ella propõe:

Ella: [...] Não quero nenhuma vista de cima,
 não quero uma visão panorâmica,
 não quero uma declaração de inter-relações sem vazios,
 odeio os sistemas,
 me dedicarei totalmente ao fragmento, ao que tem vazios,
 ao imperfeito, à ruptura, ao resto, ao incompreendido,
 O sedimento, o que se decompõe,
 a mínima quase nada individual.
 Esse é o desafio.

11. Cápsula de Petri ou Placa de Petri é um recipiente redondo composto da base e da tampa, utilizado para a coleta de micróbios.

Essa é a vida.

Esse é o desafio da vida.

A desconfiabilidade do mundo.

(Loher, 2003, Cena 12.)

A fragmentação aparece não só na teoria de Ella, mas na maneira como ela expõe seu raciocínio. O monólogo é todo fragmentado e Haas (2006) o interpreta como instrução autorreflexiva da escrita de Loher. A dramaturga não revela o todo de uma vez, mas opta por escrever em partes, revelando pouco a pouco. O monólogo de Ella, por exemplo, é dividido em três cenas, intercaladas com as demais cenas da peça. O caráter episódico e dividido da obra tem esse efeito de fragmentação, revelando o enredo aos poucos, de forma diluída. Portanto, a fragmentação está presente tanto na forma como no conteúdo de *Inocência*.

Essa fragmentação cria uma complexidade nas relações sociais dos sujeitos. Acrescido a esse fato, o conceito de verdade entra em decadência no pós-modernismo, assim como o saber científico. A verdade torna-se apenas aquela resultante de um discurso mais convincente. A ciência, na modernidade, era responsável por legitimar o saber, mas os ideais científicos almejavam um bem-comum. A verdade, as leis e o saber eram emancipatórios com base em justificações metafísicas. No pós-modernismo, a dúvida, a desconfiança, as verdades suspeitas passam a formar o saber. Está claro assim o motivo de o único livro não queimado pela filósofa Ella ser intitulado *A desconfiabilidade do mundo*. A ciência atrelada ao capitalismo passa a legitimar o saber, gerando dúvidas e suspeitas. Ella debate acerca do poder da ciência na pós-modernidade. A filósofa deixa a criação de sentidos para os cientistas e assume, ironicamente, ser apenas uma observadora dos resultados desastrosos dessa ciência:

Ella: [...] E isso que chamam a criação de um sentido,
isso eu deixo com prazer para os políticos,

a criação de um sentido eu deixo com o coração leve
para os cientistas.

E fico observando o que sai dali.

Ovelhas clonadas com reumatismo.

Genocídios no interior da África. [...]

(Loher, 2003, Cena 4.)

Em uma postura anti-hermenêutica, Ella afirma que as ciências naturais já não podem explicar e responder as perguntas antigas. A tecnociência, segundo Lyotard (1993), não suprimiu as necessidades do homem moderno. A humanidade continua em busca de verdades que a ciência, controlada pelo capital, não pode resolver. Ella é extremamente irônica ao tratar a questão da ciência enquanto objeto de legitimação do saber:

Ella: [...] Tudo pode ser respondido pelas ciências naturais,
As ciências humanas já não respondem nada.
As ciências humanas nem mesmo fazem mais perguntas,
as ciências humanas simplesmente se escondem.
as ciências humanas não têm efeitos
nem sucesso,
e isso as corrói.
Tem óvulos sem ovo,
tem uma vida com genes clonados,
pode se pensar sem cérebro,
as ciências naturais respondem a tudo,
ou melhor, não respondem,
mas encontram para cada resposta as demonstrações adequadas.
Não vou mais me manter distante das ciências naturais,
vou aderir
às ciências naturais,
aos cien- , os cientistas,
vou foder com um cientista
e vou ficar mais inteligente.

Fiel ao descobrimento:

não se consegue pela herança genética, mas pelo trato.

Ri.

A área das ciências naturais

que se considera a si mesma a mais importante
é chamada agora de Engenharia Genética.

Ri.

Porque tudo está nela,
e dela vai sair
um novo homem.

Não é verdade, Helmut.

Lhe dá um toque na nuca.

Um novo homem

que há de resolver os velhos problemas.

(Loher, 2003, Cena 4.)

Loher, através do discurso de Ella, questiona a ciência e seu poder de resolver as coisas. “Um novo homem que há de resolver os velhos problemas”; ou seja, o homem pós-moderno, agora descrente nas grandes narrativas de emancipação e na metafísica, tem que encontrar soluções para os antigos problemas de opressão, de desigualdade, de instabilidade, com o agravante de ser – este homem – desnortado pelas informações em excesso e fragmentárias providas pelo sistema capitalista. A filósofa critica e ridiculariza os colegas de profissão que se expõem em *talk-shows* noturnos tentando dar explicação ao que parece inexplicável. Para Ella, o único interesse do público é “saber como é que um filósofo se parece humano” (Cena 4). Ela tira o som da televisão e passa a observar o movimento das bocas dos palestrantes, como se o que eles têm a dizer não mais interessasse e não fizesse mais sentido.

A dominação capitalista é mencionada por Ella em vários trechos de seu discurso. A filósofa afirma que, juntamente com as ciências naturais, está posicionada a Economia, como as verdadeiras religiões da atualidade. Sarcasticamente, Ella fala sobre a carta com uma receita para bolos de Natal que recebeu de seu banco:

Ella: [...] O ano passado, no Natal,
 recebi do meu Banco
 uma carta com uma receita para bolos de Natal.
 Oh, que legal, o capital pensa em mim,
 O capital quer ter certeza
 de que os meus bolos de Natal vão ficar bons.
 Pode ser que alguma vez deva convidar o capital
 para vir a minha casa,
 o que você acha, Helmut,
 para que a gente possa ficar mais íntimos [...].

(Loher, 2003, Cena 4.)

O exemplo do banco ilustra o que Foucault (1984) diz acerca da dominação capitalista. A concepção de poder de Foucault não exprime repressão ou castigo e não impõe limites. O poder é positivo, transformador e produtivo, podendo tornar os homens dóceis, neutralizando-os, aumentando a força econômica e diminuindo a força política. É dessa forma que a dominação capitalista se sustenta, através da recompensa e não da repressão, caso contrário, não conseguiria se manter. Através da irônica receita de bolos, *Ella* satiriza o poder do capitalismo de produzir rituais de verdade. O poder de disciplinar fabrica e molda o homem de maneira a deixá-lo adequado para operar de forma indispensável no funcionamento e manutenção da sociedade industrial capitalista. Para controlar esse homem fabricado pelo capitalismo, é necessário vigilância, tópico também explorado por *Ella* e que nos remete à *magnus opus* distópica *1984*, de George Orwell, publicada em 1949. Orwell descreve brilhantemente o funcionamento da sociedade industrial capitalista, que opera de maneira a vigiar todo e qualquer indivíduo. O romance retrata a severa fiscalização e controle dos cidadãos por parte do governo. *Ella* faz referência ao *Big Brother* orwelliano, ou seja, ao “grande irmão que tudo vê”, maneira como os cidadãos do romance designavam a imagem que aparecia nas telas. A Cena 4 termina com *Ella* dizendo a seguinte frase: “I am

watching you, Big Brother. I am watching you”.¹² É importante salientar que, desde o início da cena, a televisão se encontra ligada transmitindo imagens do Presidente. Ella o observa e tira o som do televisor. Fica claro, na cena, que Ella domina o saber e por isso não se encontra em situação de alienação, o que lhe dá poder de “calar o Presidente” e de se colocar na posição de quem observa, de quem vigia. Foucault afirma que o poder disciplinar é a nova técnica de gestão dos homens,

a nova maneira de gerir os homens, controlar suas multiplicidades, utilizá-las ao máximo e majorar o efeito útil de seus trabalhos e sua atividade, graças a um poder suscetível de controlá-los. [...] A disciplina é uma técnica de poder que implica uma vigilância perpétua e constante dos indivíduos. [...] É preciso vigiá-los durante todo o tempo da atividade e submetê-los a uma perpétua pirâmide de olhares. (Foucault, 1984, p.105-6.)

Ella, que já escrevera artigos para o Presidente, ensaios, cartas para os leitores do jornal e para o canal de televisão do Presidente, encontra-se em situação de indignação e busca inverter o jogo, ao contrário dos demais indivíduos que se colocam nas mãos do capitalismo e aceitam as regras impostas pelo sistema. A verdade não existe fora do poder ou sem poder, diz Foucault (1984, p.12). A verdade produz efeitos de poder, ela “é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política” (ibidem, p.13). Ella domina o discurso científico, por isso não se deixa enganar e se envolver nas relações de poder. No entanto, a personagem não acredita em uma mudança, já que enunciados de verdade são diariamente criados pelo sistema para ludibriar os indivíduos.

Segundo Foucault (2000), na modernidade, o domínio do conhecimento das ciências humanas se divide em três regiões epis-

12. “Estou te observando, Grande Irmão. Estou te observando.”

temológicas: psicológica, sociológica e uma outra ligada ao estudo da literatura e dos mitos, regiões que se entrecruzam. As ciências humanas se relacionam com a Biologia, a Economia e a Filologia. A região psicológica se liga com a Biologia, a região sociológica com a Economia e a região da literatura e mitos se vincula à formação das leis e da linguagem. As ciências humanas eram responsáveis por analisar os seres humanos empiricamente, já que o homem se encontrava fora do campo do saber. Sendo o saber estratificado entre o que se diz e o que se faz, o poder é o principal elemento capaz de fornecer as estratégias que ligam as palavras às coisas. O intelectual é detentor do poder e, portanto, funciona como uma espécie de produtor de “verdades” que operam os discursos vindos da burguesia a serviço do capitalismo. Essas verdades são produzidas a fim de persuadir uma sociedade alienada. Tal fato é o que desilude Ella. É evidente em um momento da peça que Ella está tratando do poder de nomeação que o indivíduo detentor do saber possui. Não há, segundo Foucault (1984), um saber neutro, todo saber assegura o exercício do poder. Ella identifica isso na figura do Presidente:

Ella: [...] O presidente está em clara vantagem.

Diz cadeira,

tem uma greve.

Diz janela,

um sindicalista se suicida.

Diz parede,

E 150 mil trabalhadores não são despedidos.

Sempre acontece alguma coisa

imediatamente depois das palavras do presidente

acontece uma reação imediata.

Ainda que não se possa entender para nada. [...]

(Loher, 2003, Cena 12.)

Na peça, Ella percebe esses jogos de poder, mas reconhece a difícil tarefa de conscientização da sociedade. Helmut, seu marido, representa a parte da sociedade que se encontra em alienação, persuadida pelo discurso capitalista. Ella vê em Helmut a estabilidade e condição estática que não prevê mudança alguma, nem a menor possível. Helmut é um ourives, trabalha com adornos, com objetos de consumo desejados. É a materialização do capitalismo consumista, o signo da ostentação que, mesmo diante das adversidades e de tantos fatos preocupantes vividos na sociedade atual, mantém-se inabalável:

Ella: [...] Faz tempo que as ciências humanas abandonaram
 A resistência.
Lhe dá um golpe na nuca.
 Mas isso não preocupa a gente,
 não é verdade, Helmut.
 Temos outras preocupações.
 Se a pedra é impecável
 será um adorno admirável.

(Loher, 2003, Cena 4.)

Helmut é imutável, confiável e consistente, não questiona, não debate, apenas se mantém passivo diante do mundo. Uma personagem sem falas, que não se pronuncia durante os longos discursos da esposa, concentrando-se apenas nos objetos de ouro que modela em suas mãos. Ella, por sua vez, se impõe em um monólogo que se assemelha a um comício, uma palestra, um discurso político. É interessante a leitura que o grupo de teatro Os Satyros¹³ faz das

13. O grupo de teatro Os Satyros foi responsável pela montagem da peça *Inocência* no Brasil. A peça estreou em 19 de outubro de 2006, sob a direção de Rodolfo García Vázquez, ficando em cartaz até 17 de dezembro do mesmo ano, no Espaço Satyros, localizado na Praça Roosevelt em São Paulo. O espetáculo foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), além de ter recebido três indicações ao Prêmio Shell de Teatro (direção, cenário e iluminação).

cenar de Ella, ao transpô-las para o palco. A personagem aparece nas três cenas munida de um microfone de mão. É a única personagem que utiliza tal aparato, o que fortalece nossa interpretação de que Ella quer se fazer ouvir. Em vários momentos da peça, a filósofa inclusive desfere tapas na nuca do esposo, que nunca revida ou reage. O signo teatral desse gesto representa a tentativa de fazer “acordar” uma sociedade consumista e totalmente alienada. No entanto, Helmut, representando essa sociedade, é indiferente aos golpes e às palavras de Ella. Em um final surpreendente, a quantidade de golpes que Ella desfere sobre a nuca de Helmut é responsável por matar o ourives, que cai ensanguentado sobre a mesa. É a morte simbólica da sociedade que, cega, surda e muda, moldada pelos discursos capitalistas, “morre” com seus bens adquiridos.

Para Ella, a ocupação do marido é inútil, algo cuja única função é adornar, embelezar o mundo. Assim, a filósofa percebe a sociedade contemporânea como composta de indivíduos preocupados com a aparência, que não se dão conta do essencial, dos problemas políticos, econômicos, sociais que assombam a sociedade como um todo. Ella critica o vazio de sentimentos da humanidade que se encontra cercada pelo mundo de objetos. A crítica se faz através da relação entre a filósofa e o esposo, dissertando sobre a paixão, o desejo carnal e o amor que vão se perdendo aos poucos, não havendo como recuperá-los.

Helmut produz objetos de adorno que sempre são descritos da mesma forma nas didascálias das três cenas: “está muito ocupado confeccionando algo muito pequeno entre suas mãos”. Na última cena do casal, Cena 17, Ella revela que Helmut produz anéis e questiona a finalidade da produção de tantos objetos desse tipo, “círculos desesperançados sem final nem começo e principalmente sem saída”. Os anéis de Helmut são signos do caráter circular do poder. Segundo Foucault (1984), o poder é algo que circula e que funciona em redes. Os indivíduos inseridos nas malhas do poder o exercem ao mesmo tempo em que sofrem sua ação. Ele fala em “poderes periféricos”, ou ainda “micropoderes”, ou seja, o poder é

exercido em diferentes níveis e em diferentes pontos da rede por indivíduos e/ou por grupos de indivíduos, não se concentrando somente nas mãos do Estado. Dessa forma, na visão de Foucault, o poder não existe, o que existe são relações de poder. Ella percebe essas relações de poder na imagem dos anéis feitos por Helmut. São cadeias intermináveis, que dão voltas em torno de si mesmas como se prendessem os indivíduos. Somente aqueles cientes dessa prisão são capazes de buscar a liberdade.

O casamento de Ella e Helmut funciona como uma relação de poder, e a filósofa utiliza a metáfora do anel para mais uma vez fazer referências à união. Ela vai se tornando agressiva no final da Cena 17, ao perceber que não está feliz com o casamento, que não está feliz com a passividade de Helmut, que, como já analisamos, trata-se da passividade de uma sociedade como um todo. Ella afirma que a felicidade é impossível pela ótica filosófica existencialista e que as pessoas vão se conformando com a situação que vivem. A coragem de recomeçar envelhece juntamente com as pessoas, que desistem de enfrentar as causas de sua dor. Ao final da cena, Ella se apropria da coragem e acaba por matar Helmut, pondo fim ao casamento infeliz e à passividade de um povo.

Os anéis também podem representar o caráter circular da peça de Loher. Retomando os poderes periféricos de Foucault, vemos as personagens agirem nessa cadeia, nas malhas do poder. As personagens se deixam estar presas às relações de poder as quais ora as oprimem, ora as tornam opressoras. É dessa maneira que se desenvolve o teatro político de Loher, através das relações entre os indivíduos em cadeias de poder. O formato da peça ratifica essa premissa. A peça começa no mar, com as personagens Elísio e Fadoul testemunhando um suicídio por afogamento e termina com as demais personagens também vislumbrando o oceano enquanto Rosa se lança ao futuro. O discurso de Ella funciona como metacommentário da peça, explicando o que move as personagens, ao passo que os anéis de Helmut funcionam como signo teatral da metáfora das relações de poder e do próprio formato da peça. Os encontros

apresentados na peça não são dados ao acaso, são destinos que foram entrecruzados para que os indivíduos se enfrentassem uns aos outros. Assim como Ella afirma ser impossível resolver todas as questões levantadas em seu próprio discurso, Loher também não propõe uma solução analítica de todos os enigmas da peça, negando uma interpretação clara. Loher oferece ao seu leitor perspectivas múltiplas de interpretação que são resultantes dos jogos de linguagem, assim como propõe Lyotard, ao tratar a pós-modernidade.

O Presidente no país dos simulacros

José Teixeira Coelho Netto, em nota preliminar para a coletânea de ensaios acerca da semiologia do teatro, afirma que a linguagem teatral é extremamente complexa e específica, já que “serve-se de uma série de outras linguagens particulares” (Guinsburg; Coelho Netto; Cardoso, 2003, p.12). Os diversos signos teatrais enriquecem o discurso dramático e, por outro lado, dificultam a análise. Em *Inocência*, Loher insere no cenário um signo de extrema importância, um televisor no qual são projetadas imagens do Presidente, figura de pouca participação efetiva em cena, mas de papel fundamental. A televisão é mencionada nas didascálias das cenas 3, 9, 12, 14 e 17, nas duas primeiras no apartamento de Franz e nas demais na casa de Ella. As imagens são, no geral, multiplicadas e distorcidas e aparecem sem som. Haas (2006) identifica o elevado nível político das cenas que envolvem o Presidente. A teórica considera a televisão que transmite as imagens do Presidente como a parte mais importante do cenário. As imagens interrompidas e desfocadas funcionam como uma clara crítica aos meios de comunicação. Várias inferências podem ser feitas acerca desse objeto em cena, já que a TV é o maior representante dos meios de comunicação de massa; no entanto, vamos nos ater à teoria do mundo dos simulacros, a partir da qual se compreende a predomi-

nância da representação em detrimento dos referenciais fortes, em um contexto onde as imagens passam a dominar, como defende o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1929-2007).

Para Baudrillard (1991), a condição pós-moderna é um produto do capitalismo, as imagens, as representações e os sentimentos transformam-se em elementos do mercado. Há uma recusa do real, já que os códigos não se referem a uma realidade, mas sim ao próprio código. O signo prevalece ante a realidade, ocasionando uma falência da modernidade. Tudo passa a ser simulacro e simulação. Há um colapso entre os objetos representados e a representação em si mesma, não havendo diferença entre a verdade em si e sua adaptação. Questiona-se a autenticidade de uma experiência de fato e sua representação mimética. As simulações rompem com a oposição entre verdade/originalidade e mentira/falsificação. As imagens experimentadas pelos meios de comunicação de massa equivalem à experiência concreta, sendo que nesse âmbito a televisão torna-se o meio de maior repercussão. Há, dessa forma, um colapso entre a imagem do objeto e o próprio objeto e, por consequência, o político e o social se dissolvem.

Baudrillard traça a sequência das fases sucessivas da imagem. Primeiramente, “ela é o reflexo de uma realidade profunda”; em um segundo nível, “ela mascara e deforma uma realidade profunda”; em um terceiro nível, “ela mascara a ausência de realidade profunda” e em um último nível, “ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro” (Baudrillard, 1991, p.13), fase na qual surge a simulação.

O Presidente, na peça de Loher, é listado como uma das personagens, mas sua participação está sempre associada ao televisor. As didascálias da Cena 3 apresentam a personagem: “Um televisor com a imagem do PRESIDENTE, alternadamente multiplicada ou distorcida”. Na Cena 4, o televisor de Ella transmite um discurso do Presidente e a filósofa tira o som da transmissão. As imagens do Presidente e seu discurso político são o retrato do mundo de simulacros de que trata Baudrillard. Loher amplia na peça

o simulacro da política, como se uma personagem representasse o poder – no caso, o Presidente. A dramaturga desmascara a falácia dos discursos políticos, que são escritos por marqueteiros para serem lidos pelos governantes, justamente para que pouco daquele texto seja compreendido pelas grandes massas. Loher ironiza os chefes de Estado, ao afirmar, através da personagem Ella, que os próprios líderes políticos não dominam o conteúdo que proferem em redes nacionais. Os líderes políticos são reduzidos a figuras de fantoches controlados pelo grande titereiro, o capital:

Ella: [...] Além disso, o presidente
 Ele mesmo não entende
 o que diz.
 Um fenômeno.
 O presidente não entende a si mesmo,
 como podemos entendê-lo.
 Sinto muito,
 mas eu o invejo.
 A imaturidade autoeleita
 nesta terra.
 Um analfabeto como presidente,
 um jogador de futebol, ator, cantor da moda,
 assim pode continuar eternamente.
 Polemizar contra isso é barato,
 rir disso é perigoso. [...]

(Loher, 2003, Cena 12.)

Nessa ótica, qualquer indivíduo pode ser o presidente de uma nação. Aquele que assume o governo é preparado para ser a imagem política do país governado. Haas (2006) identifica nas cenas a perda da utilidade da política, já que as imagens artificiais dos políticos substituem os políticos reais. Essa imagem é programada, articulada e difere da realidade, aproximando-se da teoria apocalíptica de Baudrillard, segundo a qual nem a ideologia ou a realidade

servem de parâmetro para explicar a imagem, pois esta é lacônica e ausente de um referencial. A simulação da realidade atinge um grau que, através da televisão, torna-se mais vivenciada do que o próprio real. A realidade passa a ser simulada. Estamos inseridos em uma cultura cujo senso de realidade se torna indireto, deixando os indivíduos vulneráveis a qualquer tipo de corrupção. Assim acontece com as transmissões do Presidente, que simula ser o grande líder nacional. Em resposta crítica a essa realidade, Loher distorce as imagens transmitidas na TV, coloca-as multiplicadas e sem foco.

Quanto à política, Baudrillard afirma que “o problema político está morto, só restam os simulacros de conflitos e de questões cuidadosamente circunscritos” (1991, p.49). Isso porque ele trabalha o conceito de “simultaneidade dos contraditórios”, em que todos os acontecimentos são lidos ao contrário. O capital, por exemplo, “imoral e sem escrúpulos, só pode exercer-se por detrás de uma superestrutura moral, e quem quer que seja que regenere esta moralidade pública (pela indignação, pela denúncia etc.) trabalha espontaneamente para a ordem do capital” (ibidem, p.23). Seu argumento é o de que o capital espera a aceitação por parte das massas ou, por outro lado, espera que as massas o combatam em nome da moralidade; segundo Baudrillard, as duas possibilidades resultam na mesma coisa. As duas atitudes previstas implodem uma na outra. Maria Lúcia de Amorim Soares¹⁴ diz que, de um lado, estão as massas silenciosas escolhendo a vingança através do silêncio. O silêncio significa que não serão mais representadas por ninguém. De outro lado, estão as manifestações contra; “no estágio simbólico tem-se a heterogeneidade de múltiplos sujeitos e a desarticulação com um único elemento aglutinador: o mercado” (Soares,

14. Coordenadora do Curso de Geografia, professora de Geografia Regional e professora do Programa de Mestrado da Universidade de Sorocaba (Uniso). Doutora em Ciências, Geografia Humana pela Universidade de São Paulo (USP). Autora do artigo “*Pomo phobia: de insights pós-modernos, trabalhadores na educação e ensino da Geografia*”, 2003.

2003, p.376). A mídia dilui as fronteiras do local e do global, apagando as referências de nacionalidade fazendo com que a democracia perca seu significado político e econômico.

Na peça, a filósofa Ella tem a percepção dessa realidade. A televisão que reflete imagens do Presidente passa a transmitir batalhas nas ruas. Ella assiste às imagens e afirma que as pessoas, os jovens, não sabem o que fazem quando vão às ruas lutar. As manifestações, segundo Ella, têm efeito contrário e só servem para fortalecer o Estado:

Televisão. Batalha nas ruas.

Ella: Olhe esses meninos.

Não entenderam

que a política não se faz na rua.

Ajudam o presidente,

com as suas manifestações.

Se as manifestações servissem para alguma coisa,

As pessoas ficariam o tempo todo na rua;

em todos os lugares, dia e noite, sem pausa em

manifestações a favor ou contra qualquer coisa.

Olhe bem,

por todos os lados gás lacrimogêneo,

por todos os lados mangueiras,

E em todos os lugares essas crianças.

Olhe essas crianças.

(Loher, 2003, Cena 4.)

É importante notar que, em todas as cenas de Ella, a filósofa tira o som do Presidente, simbolizando uma atitude crítica de calar toda aquela hipocrisia. Nas cenas em que o televisor está na casa de Franz e Rosa, as personagens olham para as imagens, mas não reagem a elas. É como se as imagens transmitidas fossem comuns e já fizessem parte naturalmente do dia a dia da família. Franz se

senta diante do televisor, olha fixamente para o Presidente, mas não esboça qualquer reação, até apontar o controle remoto para a tela, que continua a exibir o Presidente, “tenazmente despedaçado”. Nas didascálias da Cena 3, Loher indica que o controle remoto deve ser usado como uma arma diante da tela. A arma para conter a corrupção está, dessa forma, nas mãos do povo, que não se dá conta disso. O controle remoto é um signo importante de luta, que cala um discurso ou distorce imagens, ou seja, está nas mãos de cada indivíduo conter as situações de opressão. Ella consegue inibir o som do televisor com o controle remoto, o Presidente aparece “despedaçado” depois de ter sido “atingido” por Franz pelo mesmo objeto na Cena 3 e até mesmo Rosa “apaga” o governante na Cena 9. No entanto, a filósofa Ella, em seu discurso, demonstra claro pessimismo diante da conformidade e passividade em que a sociedade se encontra.

O poder atribuído ao signo do espetáculo, controle remoto, nos remete mais uma vez à concepção de poder de Foucault. As práticas de governo são múltiplas, não provêm somente do Estado. Loher ilustra essa teoria de maneira muito clara ao explorar o controle remoto como signo teatral, pois ele é capaz de “apagar” o Presidente, estando nas mãos de pessoas diversas, como o depressivo Franz, a desiludida Rosa e a filósofa em crise Ella. O poder é, segundo Foucault, um “feixe de relações” e as “relações de poder são uma relação desigual e relativamente estabilizada de forças” (Foucault, 1984, p.250).

Na Cena 4, após seguir sem som durante praticamente todo o monólogo de Ella, o Presidente e seu discurso voltam a ganhar voz no final. No início da cena, as didascálias indicam Ella tirando o som da TV firmemente. O discurso presidencial é substituído pelo discurso da filósofa que vai demonstrando seu descontentamento com as situações política, econômica e social contemporâneas. Ella detecta os problemas que são acentuados pela passividade de uma sociedade acomodada e moldada pelo capital. Ao concluir que estamos diante de novos homens que devem solu-

cionar os velhos problemas, é como se Ella fosse vencida, como se perdesse a batalha e a voz do Presidente volta a ressoar como um hino à vitória.

As imagens do Presidente são, portanto, simulacros que não representam uma realidade política, mas referem-se apenas a si mesmas. Haas afirma que desaparece a realidade política familiar, surgindo uma simulação perceptível. Os eventos reais, a autenticidade, diz Haas (2006, p.213), dão lugar à simulação, tornando impossível distinguir o real do imaginário, fazendo-a chegar à mesma conclusão de Baudrillard, segundo a qual já não há mais ideologia, apenas simulacros. Os ideais políticos já não existem mais, no entanto, aparecem constantemente produzidos e colocados em cena pela mídia, como é o caso do discurso do Presidente tão criticado por Ella. Há, como consequência dessa proliferação de simulacros, uma desintegração de valores, a criação de uma realidade política simulada.

Segundo Haas, *Inocência* assume, de forma irônica, essas questões levantadas por Baudrillard, já que as imagens do Presidente aparecem deformadas e as personagens da peça não parecem estar interessadas no que o político está dizendo. É a simulação perfeita da política atual, afirma Haas (2006, p.213). As imagens distorcidas mostram o que Ella traz à tona em seu discurso: a representação não é mais real do que a própria realidade, ou, pelo menos, não deveria ser. A sociedade contemporânea é confrontada diariamente com imagens em postura de imposição, fazendo-se valer mais do que a própria realidade. Loher chama a atenção de seu leitor/espectador para este fato. A dramaturga mostra que as imagens não deveriam ter tamanho poder e que a realidade tem maior relevância. Tais argumentos são fortalecidos com a inserção de uma televisão com imagens distorcidas e desfocadas em cena. Loher tira, dessa forma, o poder que se encontra de maneira tão concentrada nas imagens. Haas (2006, p.213) prossegue, afirmando que a notícia, que é comumente considerada como um fator de estabilidade na vida cotidiana, não é mais compreendida na peça, mas se torna gro-

tesca e sem sentido. Portanto, a comunicação política vai assumindo formas irrealis e irracionais.

Absoluta, a perfeita

Absoluto, segundo o Dicionário Aurélio,¹⁵ significa independente, ilimitado, soberano, algo sem restrição, completo, que não padece de contradição. Ironicamente, na peça *Inocência*, a personagem Absoluta é uma cega de nascença que dança em um bar para homens que ela não vê, mas que a desejam. Com essa limitação física, o caminho da moça *stripper* cruza com o do imigrante Fadoul, pudico por natureza. O rapaz se espanta ao ouvir a profissão da moça, que faz questão de ser vista, admirada e desejada. Aquela, cujo nome designa perfeição, trabalha em uma boate na zona portuária da cidade. As peças de Loher, em sua maioria, imprimem um cenário de um mundo perverso e promíscuo, demonstrando formas alternativas de viver a sociedade. Essa exposição do submundo é uma tendência hiper-realista, termo conceituado por Baudrillard. Lehmann (2007) aponta o hiper-realismo como parte das tendências pós-dramáticas. Assim como o teatro realista e naturalista encontrou nas camadas mais baixas da sociedade o foco da “vida real”, o “novo naturalismo do teatro dos anos 1980 e 1990 oferece situações que ostentam uma decadência e um absurdo grotescos” (Lehmann, 2011, p.196-7). A literatura dramática desse tempo encontra na escória e na decadência da sociedade algo de “sagrado”, de “verdade autêntica”. Lehmann percebe nesse realismo banal dos oprimidos e excluídos não um novo realismo, mas um hiper-realismo, conceito de Baudrillard. O resultado são cenas inverossímeis, de ironia grotesca através de um absurdo bizarro, segundo Lehmann (2011). Loher compartilha dessa tendência pós-dramática descrita pelo teórico alemão ao colocar em cena uma cega *stripper*

15. Novo Dicionário da Língua Portuguesa, 1975, p.13.

descrente do mundo e em busca do amor, convivendo com homens de origens diversas em um cenário obscuro.

Segundo Limas,

Loher confronta o leitor/espectador com um retrato hiper-realista e hipernaturalista do ambiente promíscuo, agressivo e opressor que envolve as figuras. Esta tendência hiper-realista e hipernaturalista, tal como a descreve Lehmann, socorrendo-se dos postulados do filósofo francês Jean Baudrillard, apresenta-se como um dos traços distintivos da estética pós-dramática, na qual a exposição deliberada de submundos e locais promíscuos, pautada muitas vezes pela total ausência de indignação moral e pela criação de uma distância irônica, acaba por resultar numa inevitável virtualização da realidade. (Limas, 2010, p.141.)

Para Baudrillard, o hiper-real é uma realidade construída, algo que não se encontra fundado na experiência em si, mas na conjugação de imagem, realidade e ideologia. Em um mundo de simulacros, torna-se difícil distinguir o real e a representação, restando a alternativa de adotar o termo hiper-real. Tal termo caracteriza um aperfeiçoamento do real. O cenário de Absoluta, seu local de trabalho, nos remete a esse hiper-realismo. A jovem trabalha em um bar de *strip-tease*, em uma região perto do porto, frequentado por trabalhadores que, ao fim do dia, buscam diversão. O Planeta Azul de Absoluta é, como Limas (2010) descreve, um local no qual a moral é diluída; e a promiscuidade, difundida.

Além do espaço em que se encontra inserida, Absoluta é também a materialização do hiper-real de Baudrillard, pois se distancia da massa consumidora de imagens. Com ironia, Loher mostra que Absoluta é perfeita, pois, sendo cega, está livre do mundo de imagens. A dançarina, inclusive, afirma que seus pais fizeram questão da cegueira da filha, garantindo, assim, que ela vivesse em um mundo perfeito:

Absoluta: Meus pais são cegos, os dois. Quiseram me criar segundo a sua imagem, e depois de me conceber mandaram investigar meus genes, para ter certeza de que eu viria cega para este mundo, como eles; queriam que fôssemos iguais, eles, os pais, e eu, a sua filha; porque eles pensam que vivem em um mundo perfeito, e por isso eu devia pertencer ao mundo deles e ser também perfeita.

Fadoul: E o que você acha.

Absoluta: Acho que eles têm razão, o mundo deles é perfeito, e eu sou uma filha desejada perfeita. Fiz os dois felizes.

(Loher, 2003, Cena 10.)

Na teoria de Baudrillard, os signos de valores estão se tornando cada vez mais numerosos, fazendo com que a realidade perca seu significado e se torne menos importante. O consumismo encontra-se vinculado ao deslocamento de valores, contribuindo com o surgimento do hiper-real. Tudo passa a ser um jogo de ilusões. Loher trabalha com essa situação através da personagem Absoluta. Sendo cega, a garota tem suas limitações no dia a dia, mas, quando está no palco, ela brinca com o imaginário dos diversos homens que a observam. A bengala de cego dá lugar a um mastro, no qual a dançarina exibe sua *performance* todas as noites. Absoluta relata a Fadoul como ela se torna realmente absoluta, plena e ilimitada no pequeno cenário redondo que passa a pertencer a ela. A jovem, por sua vez, passa a pertencer àqueles homens que a admiram.

Absoluta é uma personagem cética. O livro por ela lido, esquecido no ponto de ônibus e encontrado por Elísio é justamente o livro escrito pela filósofa Ella, o único que a própria autora não queimaria: *A desconfiabilidade do mundo*. Na Cena 15, no Planeta Azul, Absoluta se encontra em seu camarim, ironicamente voltada para o espelho, enquanto Elísio se posiciona do outro lado do objeto refletor. Absoluta passa a questionar a existência de Deus e a vontade divina de ter confiado uma bolsa com dinheiro a Fadoul justamente para que fosse financiada uma cirurgia de recuperação da visão da moça. A *stripper* acredita na ciência, no ser humano e

desconhece a existência divina. Em um diálogo desconexo, Absoluta divaga acerca da divindade, enquanto Elísio deseja acabar com as imagens, as cores e os espelhos. Em uma cena poética, a cega Absoluta se encontra diante do espelho, mergulhada na escuridão e Elísio, sem encarar o mesmo espelho, deseja a situação de não poder mais ver. É a busca por redenção por ter visto algo que não deveria, o suicídio da jovem ruiva. Encontra-se nessa cena uma forte crítica à sociedade midiática a que pertencemos. Através da cegueira, Elísio viveria em um mundo perfeito como o de Absoluta, livre das imagens. O imigrante inicia a cena com uma fala e a repete no final da cena infinitamente, revelando seu desejo de se livrar das imagens: “Queria que as imagens acabassem. Que as formas, figuras, os animais e os homens e as cores acabassem. Queria que os espelhos deixassem de existir. *ad inf*” (Loher, 2003, Cena 15).

Na mesma cena, percebemos nas falas de Absoluta uma descrença com relação ao metafísico. Há uma dessacralização das causas e conseqüências que circundam os atos humanos. Absoluta acredita que os seres humanos são responsáveis por seus atos, anulando toda e qualquer ação divina. Para ela, nada mais existe além da ciência e da vontade humana. Ela acredita que, da mesma forma que foram seres humanos que a privaram da visão, serão somente seres humanos os capazes de lhe devolverem tal sentido, não cabendo a Deus prover um milagre ou operar de qualquer forma para reverter a situação da cegueira. Fadoul, inclusive, culpa a falta de fé de Absoluta, ao constatar que a cirurgia de devolução da visão falhara: “Não consegue ver porque você não tem fé. Você é uma incrédula, e Deus é uma porcaria para você. Você acredita nos médicos e na ciência, mas não na força de Deus, e por isso ele não pode fazer nada por você, e é só por tua culpa” (Loher, 2003, Cena 18).

Em mais um momento poético, na mesma Cena 18, após o fracasso da cirurgia de Absoluta, a cega questiona as demais personagens que ali estão sobre o que pediriam se pudessem realizar um desejo. As respostas são diversas, mas todas mostram o pessimismo e o conformismo de indivíduos sem esperança e presos a uma realidade que as assombra. A senhora Habersatt desejou ser uma biblio-

tecária ambulante para poder pedir aos passantes que lessem uma história para ela. Ao se sentir cansada da leitura ela abandonaria o leitor e assim nunca mais seria uma abandonada. A senhora Zucker trabalharia em posto de gasolina até o dia em que, cansada da rotina, acenderia um cigarro que mandaria tudo pelos ares, inclusive ela mesma; como afirma a personagem, haveria uma “gigantesca explosão de açúcar”. Quanto a Absoluta, ela só deseja voltar ao seu Planeta Azul, seu “mundo perfeito”, dançando para aqueles homens que a admiram. As contravenções, as banalidades do cotidiano, essa carga de realidade banal e trivial, nas palavras de Lehmann são o “hiper-realismo de Baudrillard, que designa uma semelhança das coisas com elas mesmas sem referencial, gerada pela mídia, e não a adequação da imagem ao real” (Lehmann, 2011, p.197).

Cria-se um mundo onde nada parece ser confiável. Em um diálogo com Elísio e Fadoul na Cena 10, Absoluta já havia revelado a sua desconfiança. Fica claro o poder das imagens, mais confiáveis do que as pessoas: “Não sei, não sei se posso confiar neste livro como em uma pessoa, se tem razão como uma imagem, ou se não é confiável, como uma máquina ou a natureza também não são confiáveis” (Loher, 2003, Cena 10). Elísio critica mais uma vez a sociedade midiática ao constatar, através do suicídio que presenciou, que a grande violência vem de dentro, do interior das pessoas. A jovem ruiva se preparou para entrar no mar para se matar, ela tirou as roupas e as empilhou cuidadosamente na beira da praia, ou seja, não houve violência alguma que a atirasse ao mar a não ser a violência interna dos conflitos que ela enfrentava. Elísio diz entender cada vez menos a vida; para ele, cada vez mais as pessoas são convencidas de que o mundo não é um lugar seguro, um lugar confiável. O terror se espalha e os mais fracos acabam optando pela morte:

Elísio: Você não entende e fica violento, e o que acabar depois é o que um dia foi uma autoestima, e no lugar da dignidade tem agora uma ferida. Mas não se vê no corpo. Não faça perguntas estúpidas.
Pausa. A gente estava ali, a mulher foi para a água sem violência.

Mas quem sabe a violência venha de dentro, é. *Pausa*. Pensei muito sobre isso e perdi o meu sono por causa disso, mas quanto mais tempo eu fico aqui, nesta metade da Terra, menos eu consigo entender. Quantas pessoas se suicidam. Por quê. Por que alguém procura a morte por fraqueza. Porque desde pequeno enfiam na tua cabeça, não está nas tuas mãos, o mundo não é confiável. Como neste livro. Este livro é uma grande merda, Absoluta.

(Loher, 2003, Cena 10.)

Ainda através da figura de Absoluta, Loher retrata a busca pelo amor. A jovem passou a noite esperando a presença de Fadoul no Planeta Azul e se angustiou com a ausência do rapaz. Fadoul entende o amor como algo sublime, distanciando-o do sexo – considerado por ele algo animal e, portanto, ruim. A sociedade de consumo propaga a rapidez, a velocidade, a fluidez e, com isso, as relações humanas são afetadas de maneira negativa. Divulga-se muito a busca incessante pelo prazer momentâneo e, ao saciar-se desse prazer, os indivíduos continuam sedentos de amor, de afeição, de sentimentos. Fadoul reconhece essa “fome” de amor, na Cena 10, mas não quer saciá-la através do sexo, do prazer momentâneo. Absoluta mostra-se mais uma vez cética e se coloca em uma posição subumana, característica comum a várias personagens da dramaturgia contemporânea, como constata Sarrazac: “Personagens limitadas por imputações de violação ou de grotesco, impelidas de criarem uma descendência por todos os Prósperos do universo” (Sarrazac, 2002, p.99). Absoluta coloca-se no mesmo patamar animalesco que Sarrazac descreve ao dizer: “Ia ser bonito ser um animal assim. O amor não conhece gente. Nem ao menos me conhece, que sou gente só de vez em quando, o amor nem ao menos me conhece” (Loher, 2003, Cena 10). A personagem cega demonstra desconhecer o amor e, para satisfazer a ânsia de prazer, tão imposta pela sociedade de consumo atual, ela busca o prazer por meios próprios, na solidão e escuridão que sente: “O prazer eu dou a mim mesma. Meus dedos são ágeis e fortes. Meus dedos são os que me conhecem melhor” (Loher, 2003, Cena 10).

Em um momento de puro lirismo, Absoluta e Fadoul divagam sobre como seria compartilharem esse amor de que ambos sentem falta e de que ambos anseiam saciar-se. Através da metáfora da visão, Fadoul propõe proporcionar a Absoluta poder enxergar através dos olhos dele, em réplicas que fazem misturar as cores. Ela, que só enxerga o pretume imposto pela cegueira, passa a poder ver colorido através do olhar de Fadoul, que carrega em si a cor negra na pele, nos cabelos, nos olhos:

Fadoul: Então você não ia gostar de poder ver.

Absoluta: É o que eu desejo mais do que qualquer outra coisa no mundo.

Silêncio.

Fadoul: Eu vou enxergar por você.

Absoluta: Teu azul vai ser diferente do meu, teu céu vai ser outro e não o meu. Eu não sei como são o deserto e a pedra e a cidade fora dos meus olhos, que são noite e negros quando eu sonho, e noite e coloridos quando eu quero.

Fadoul: Te dou a minha pele que é negra, e meu cabelo que é negro, minhas mãos que são negras, meus pensamentos que são negros, meu sêmen que é negro, e meus olhos que são negros, e então seremos iguais, mas mesmo assim diferentes, e a diferença a gente pode chamar de amor.

Absoluta: Concorde.

(Loher, 2003, Cena 10.)

As cenas da jovem Absoluta são cenas-chave para a compreensão da “desconfiabilidade do mundo” sobre a qual Ella discursa em seus monólogos. Através do hiper-realismo de Baudrillard, Loher faz de Absoluta uma personagem cega que quer se fazer ver. Uma personagem cética, descrente, mas que ainda busca o amor. Através dos encontros e diálogos de Absoluta, Fadoul e Elísio, observamos realidades distintas unidas pela vontade de sobreviver. A moça acredita que nada no mundo é confiável, Elísio imagina que toda essa falta de confiança é embutida na mentalidade das

peçoas, que são impulsionadas por uma violência vinda do interior de cada uma delas. Já Fadoul busca, nas crenças, no metafísico e no divino, explicações que justifiquem seus atos. São três destinos movidos por motivações diversas, fato que Loher intensifica com sua estética híbrida dotada de cortes e borrões dramáticos, provando tudo ser relativizado, nada sendo verdadeiramente absoluto.

Senhora Habersatt, lamentos de uma mente obcecada

Klara Habersatt é uma senhora solitária, disposta a qualquer coisa para existir aos olhos dos outros e esconder-se da solidão, até mesmo se passar pela mãe de um assassino em série. Ela aparece na Cena 2, contracenando com um casal que perdera a filha recentemente em um brutal assassinato. A senhora em questão diz ser a mãe do autor daquele crime. Na Cena 7, a voz da senhora Habersatt é intercalada com vozes de famílias de vítimas de assassinatos, formando um coro. Na Cena 13, ela se encontra com Elísio, com quem conversa abertamente sobre sua vida. Na Cena 16, uma cena que coloca em evidência apenas um narrador onisciente, a senhora participa, juntamente com Elísio, do reconhecimento de Rosa como a moça afogada da primeira cena. Por fim, na Cena 18, com as demais personagens, Klara participa do momento pós-operatório de Absoluta, quando a jovem cega testa a eficácia da cirurgia.

Os caminhos da senhora Habersatt se cruzam com o caminho de Elísio, o imigrante consumido pela culpa. Loher faz com que essa personagem, imersa em culpa e perda em terras estrangeiras, encontre a senhora Habersatt, que procura um filho e quer carregar a culpa dos crimes do mundo nos ombros. O destino dessa senhora é cruzado com o de uma outra senhora, Zucker, a mulher amarga que deseja trabalhar em um posto de gasolina e fazer tudo explodir, mas acaba confiando sua cadeira de rodas a Habersatt. Barilley (2008) entende essas conexões de destinos, que ocorrem com todas

as personagens, exceto Ella e Helmut, como uma visão diferente da morte, da doença, da solidão e também sobre a vida e os cuidados que se deve ter diante de um outro ser humano. A diretora francesa acredita que esses aspectos são realmente capazes de ligar as pessoas, independentemente da idade, da raça, do sexo e da questão geográfica.

Essas personagens, de tão humanas, passam a ser monstruosas. Essa “monstruosidade” a que Barilley (2008) se refere é constatada por Sarrazac (2002) ao mencionar a personagem da dramaturgia contemporânea.

A ideologia faz do corpo refém, inoculando-lhe doenças. Para acentuar – e *acusar* – teatralmente este processo, o dramaturgo dedica-se, sobre a figura humana, a uma espécie de teratologia ligeira. Esforça-se por tornar visível a *somatização* de cada indivíduo. Exalta a criatura – a parte monstruosa, mesmo menor, de cada um – através da figura coletiva da personagem alienada. (Sarrazac, 2002, p.124, grifo do autor.)

A inserção de personagens com deficiências e imperfeições diversas é também uma característica comum às tendências pós-dramáticas. Lehmann afirma que apenas com a modernidade “a sexualidade, a dor e a doença, as deformações corporais, a juventude, a velhice, a cor da pele [...] se tornaram temas ‘admitidos’” (Lehmann, 2007, p.333). Com as vanguardas, surgiu “a junção do mecânico com o orgânico”, que com as novas tecnologias associadas ao corpo humano trouxeram “novos fantasmas ao pós-moderno”.

Em *Inocência*, as personagens compartilham dessas características levantadas por Sarrazac (2002), como a infelicidade, a mediocridade, a repulsa, a impotência e o vazio. Limas afirma ser uma característica constante de Loher inserir em suas peças “diversas figuras fisicamente mutiladas ou portadoras de deficiências e imperfeições várias” (Limas, 2010, p.178). Franz, por exemplo,

carrega cadáveres de estranhos para sua própria casa e devota a eles maior atenção do que à própria esposa. Ele, que viveu durante muito tempo o problema do desemprego, adiou muitas vezes o sonho da mulher, Rosa, de ser mãe. Além do desemprego, Franz ainda sofre com a opressão da sogra, a senhora Zucker, que passa a morar com o casal, tirando-lhes a liberdade. O rapaz vive uma condição subumana que o faz se misturar aos cadáveres que limpa e prepara, chegando ao extremo de não mais perceber a presença da esposa, que, por sua vez, deseja ser um dos cadáveres cuidados pelo marido. Na mesma casa, encontramos a senhora Zucker, que tem partes do corpo mutiladas pelo avanço do diabetes. A perda dos membros está relacionada ao signo da impotência, que paralisa a vida da senhora. Ela se torna uma pessoa amarga e irônica, causando repulsa no genro e na própria filha.

Com a senhora Habersatt não é diferente. Esse “momento em que o indivíduo vê o que está interdito erigir-se perante si mesmo e [...] começa a interiorizá-lo” (Sarrazac, 2002, p.129) é claramente reproduzido na Cena 2 de *Inocência*. A senhora Habersatt visita a casa de um casal que perdera a filha, vítima de um assassinato. A mulher visitada vomita compulsivamente, ato que induz “o leitor/espectador a uma confrontação dolorosa com a deformidade e ausência de normalidade inerentes à vida humana” (Limas, 2010, p.177). O marido conta à senhora Habersatt: “Boa e querida senhora Habersatt... a minha esposa tem que voltar a vomitar em seguida, vomita toda noite desde que soubemos que a nossa filha... em vez de ficar dormindo, vomita algumas vezes” (Loher, 2003, Cena 2).

A própria senhora Habersatt é um exemplo dessa humanidade retratada por Loher. Ela se sente uma cova, já que perdera o filho ainda no ventre. A metáfora da cova explica como se sente aquela senhora cujo filho não pôde nascer, fazendo com que ela o enterrasse no próprio ventre. Klara Habersatt carrega essa dor de nunca ter sido mãe, por isso assume a maternidade de um assassino violento, pedindo perdão às famílias das vítimas. Ela nunca teve al-

guém que a chamasse de mãe, personalizando o sentimento do abandono e da solidão. Na Cena 13, a senhora Habersatt tem um encontro com Elísio e desabafa com ele suas mazelas. A senhora conta sobre a liberdade condicional concedida a ela pelo juiz, que lhe pede para não mais seguir e importunar as famílias de vítimas de crimes. Ele sugere que a senhora encontre um *hobby*, que “viva a sua própria vida”. No entanto, a própria vida é o que a senhora Habersatt mais evita, refugiando-se na dor alheia para camuflar a sua própria dor. Ao mencionar a morte, que havia visto bem de perto, Elísio desconcerta a senhora, que em uma fala emocionada passa a narrar sua experiência de morte:

Senhora Habersatt: Não sei muito da morte.

Silêncio. Ela treme.

Senhora Habersatt: Faz muito tempo que sou uma cova, uma cova vazia em cima de duas pernas. Uma vez eu fiquei grávida, era um menino. Já tinha um nome para ele.

Devia... Devia... se chamar... *move os lábios. Pausa.* Mas está morto, morreu dentro de meu corpo. Pouco antes de nascer. Tive que trazê-lo morto ao mundo, meu corpo foi o seu caixão. Isso faz muito tempo.

(Loher, 2003, Cena 13.)

Ao compartilhar sua experiência, Habersatt dá abertura para que Elísio desabafe acerca do afogamento que testemunhou. O imigrante confessa a culpa que sente por não ter salvado a moça e indica a covardia como o fator que o impossibilitou de agir. Elísio sonha com imagens da moça saindo do mar, com seu corpo e cabelos corroídos pelas águas, comprovando que sua omissão lhe causa horror. Na sequência, a senhora Habersatt continua contando sobre o filho que não teve, sobre como cria histórias para justificar que o melhor foi feito, que a morte prematura da criança foi a melhor opção. Ela direciona o pensamento de maneira a acreditar que, se tivesse sobrevivido, o filho poderia ser um ladrão ou um assassino e ela teria que passar a vida pedindo perdão pelos erros

cometidos por ele. Mesmo o filho não existindo, Habersatt assume essa história como sendo real e vive essa ilusão. A cena termina com uma apresentação, uma síntese sobre quem é a senhora Habersatt e com a confirmação da conotação que a morte traz na vida da personagem:

Senhora Habersatt: vai timidamente até ele. Desculpe, eu não tinha me apresentado. O meu nome é Habersatt. *Pausa.* Klara Habersatt. *Silêncio.* E nunca tive ninguém que me chamasse de mãe. Nem ninguém que soubesse o meu nome e pudesse transformá-lo diminutivo carinhoso. *Pausa.* E isso é tudo o que eu sei da morte.

(Loher, 2003, Cena 13.)

Nesse diálogo, Loher expõe diferentes perspectivas acerca do que significa a morte para cada pessoa, e o significado é dado em função da experiência de vida de cada um. A ideia do suicídio está impregnada nos pensamentos de Elísio, enquanto Habersatt demonstra não ter superado a perda do filho. Quando a senhora pergunta ao imigrante de onde ele vem, ele responde com um gesto vago em direção ao horizonte. Ela demonstra não conhecer muito além das terras onde vive, afirmando que o lugar mais longe onde estivera é Helgoland. Trata-se de uma ilha alemã de formato triangular, localizada no Mar do Norte. Na pequena ilha, com dois quilômetros de comprimento e população de 1.149 habitantes, curiosamente não transitam automóveis. Elísio brinca com as palavras Helgoland e Legoland, este um parque temático pertencente ao grupo de brinquedos Lego, brinquedo cujas partes se encaixam, permitindo combinações diversas. Helgoland e Legoland, que Elísio junta formando Helgolegoland, representam um mundo de sonhos, lugar onde, na concepção de Elísio, as pessoas não se suicidam. Habersatt confirma a hipótese, afirmando que, possivelmente, os suicídios não aconteçam nesses lugares, estando fadados a acontecer no arranha-céu dos suicidas, ou quando abrem o gás, ou se jogam na água. Ao ouvir o que a senhora diz, Elísio se revolta, dizendo que aquela senhora nada pode saber sobre a morte, já

que vive em um “mundo de pecinhas de casas de Helgoland”. Ele sim, era um exímio conhecedor da morte, já que presenciara um afogamento.

Com esse diálogo, mais uma vez Loher se aproxima da teoria de simulacros de Baudrillard. Em meio a tantos signos, torna-se difícil definir o que é real. Baudrillard cita a Disneylândia como exemplo do que Elísio está falando quando menciona a Legoland:

[...] a Disneylândia existe para esconder que o país é “real”, toda a América “real” que é a Disneylândia. [...] a Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real, quando toda Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais, mas do domínio do hiper-real e da simulação. (Baudrillard, 1991, p.21.)

Baudrillard cita a América, que pode ser claramente substituída pelo contexto europeu alemão. Os meios de comunicação de massa criam um modelo perfeito de vida, um mundo imaginário de ilusões. As pecinhas pequenas do Lego representam o microcosmo social da miniatura de uma nação. Assim como acontece na Disneylândia, na Legoland “os valores são aí exaltados pela miniatura e pela banda desenhada. Embalsamados e pacificados” (Baudrillard, 1991, p.21). Nas falas de Elísio percebemos a criação de um mundo paralelo de ilusões e sonhos para esconder o que acontece de fato no “mundo real”. Assassínatos e suicídios não acontecem no mundo criado de Legoland.

Outro aspecto que podemos perceber através das cenas que envolvem a senhora Habersatt é a dessacralização mencionada anteriormente na cena em que Fadoul joga com as palavras Gott e Geld, equiparando Deus e dinheiro. Essa secularização é também encontrada nos pais da garota assassinada na Cena 2:

Homem: [...] Boa e querida senhora Habersatt, a senhora não precisa se sentir culpada, e não precisa se desculpar, desculpa, desculpar-se. Não tem que ficar se olhando na cruz, uma vez fomos cristãos, mas a nossa fé não nos ajudou, acabou conosco; a

cruz é uma reminiscência burlona de dias pacíficos. Por favor, vá já ver o seu padre confessor; nós educamos a nossa filha para vitimização, pensamos o papel da educação ao contrário; educamos a nossa filha para vítima, serviçal, amistosa e cheia de confiança, disposta a dar o tempo todo, a escutar, a compadecer-se, e não volte a dizer que não pode fazer nada, Também nós não podemos fazer nada, somos membros de uma sociedade que crê que os conflitos podem ser solucionados com tranquilidade, nos ensinaram isso com esforço como uma espécie de penitência de pós guerra, e agora, por favor, saia e perdoe por favor por favor que eu grite... *Pausa.* [...].

(Loher, 2003, Cena 8.)

O casal não encontra mais alívio na fé cristã e se frustrou com a religião que nada pode fazer para lhes devolver a filha. Para esses pais, a religião já não basta para explicar os fenômenos da contemporaneidade. São membros de uma sociedade violenta que criam seus filhos para serem vítimas. Os indivíduos dessa sociedade se tornam vítimas, além da violência física, da violência ideológica causada pelo capitalismo e pela exposição aos meios de comunicação de massa.

Outra cena envolvendo a senhora Habersatt merece destaque: a Cena 7, “Os casos da senhora Habersatt II”. Trata-se de um coro dos sobreviventes da matança provocada por um assassino enlouquecido, no qual transeuntes se inflamam contra o assassino em série, Udo. A cena traz vozes narrando uma situação violenta que deixara 7 mortos e 21 feridos e aborda os pensamentos e reações das famílias das vítimas e dos demais sobreviventes. Eles negam assistência psicológica e qualquer tipo de ajuda, já que parece ser clara a dificuldade do esquecimento diante de tamanha barbárie. O coro também comenta o comportamento da senhora Habersatt, que diz ser a mãe de Udo, o assassino enlouquecido, e também de todos os outros criminosos que aparecem nas notícias do jornal. O coro vai revelando que a senhora Habersatt, na verdade, perdera o filho e se faz passar pela mãe desses criminosos bárbaros, concluindo que é

ela quem precisa de apoio psicológico agora. Falas da própria senhora são intercaladas com as falas do coro e a voz dela é destacada em letras maiúsculas, revelando um efeito de fragmentação que, por sua vez, é um aspecto pós-dramático, segundo Lehmann. O efeito que a cena causa, independentemente da questão estética, é o de apontar para as diferentes perspectivas e mostrar o pensamento das pessoas, o sentimento de indignação que pode ser daquelas pessoas em cena ou de qualquer outra vítima da violência nas nossas cidades, ou mesmo daquelas que acompanham a violência através dos noticiários.

O coro aparece na peça de Loher para conceder postura crítica ao espectador, como material de reflexão acerca do tema do suicídio e da morte, colocando ênfase nos comentários e distanciando o espectador das personagens. Na Cena 14, observamos outro coro, “E todos”, que sintetiza o pensamento cínico e egoísta de muitos que ocupam um lugar de prestígio em nossa sociedade. São motoristas de carros enraivecidos que expressam esse sentimento ao se depararem com um suicida que bloqueia e atrapalha o fluxo dos carros. São vários pensamentos que passam pelas mentes dos condutores dos veículos enquanto estão presos no engarrafamento, pensamentos estes que poderiam ser de qualquer um de nós em um dia estressante de trânsito intenso nas grandes cidades: “[...] Filho da mãe antissocial. [...] Suicida exibicionista. [...] Se continuar esperando aí eu mesmo vou lá e racho a cabeça dele com as minhas próprias mãos. [...]” são algumas das falas dos motoristas, que se preocupam com suas vidas em particular e se esquecem de que há uma vida em jogo em cima de uma ponte. É um retrato da sociedade atual, egoísta e concentrada nos problemas de ordem pessoal e individual. O coro é mais uma vez usado como ferramenta de generalização e distanciamento.

Segundo Sarrazac, é possível detectar o desaparecimento do coro no decorrer da história do teatro. No entanto, “o teatro atual suscita, com efeito, a disposição coral das personagens” (Sarrazac, 2002, p.111). O teórico francês destaca a existência do coro nas obras contemporâneas, contrapondo o individual e o coletivo. O

“processo coral” acolhe uma categoria social ou todo um povo, e apresenta ao público “o homem genérico da alienação, sacudido, de longe, por impulsos de revolta” (ibidem, p.113). Para ele, o indivíduo contemporâneo passa de “inventor de novas linguagens a repetidor mecânico dos refrãos da ideologia”. Assim encontramos os motoristas que compõem o coro da Cena 14. Repetem ideias que já foram impregnadas em suas mentes, a noção de que é preciso ter pressa, é preciso chegar rápido, de que qualquer obstáculo no caminho deve ser superado e transpassado a qualquer custo, mesmo sendo esse obstáculo a vida de outro ser humano. São conceitos difundidos pelo capitalismo, *time is money*, portanto é preciso ter pressa.

Já no coro da Cena 7, ocorre o que Sarrazac (2002, p.158) chama de abundância verbal. Isso ocorre em reação ao impedimento de falar que faz com que a personagem “exploda” em palavras, compensando um possível recalque causado por razões sociais e existenciais. Não somente no coro, mas nas demais cenas da senhora Habersatt, percebemos um exagero de palavras e de falas provindas da personagem. Na Cena 2, por exemplo, a obcecada senhora adentra o lar do casal e despeja informações desnecessárias. Ela nota os livros na estante, conclui que os moradores devem ser membros do clube do livro, arrisca um possível repúdio aos livros das bibliotecas públicas até contar que o filho assassino escrevia poemas. Essa exacerbação vocabular é a tentativa daquela senhora de dar vazão ao recalque causado pela morte prematura do filho que trazia no ventre. Por não encontrar nada que lhe trouxesse alívio, a personagem compensa em frases intermináveis de diálogos monologados que trava com estranhos.

O mesmo acontece na Cena 7. O coro mostra uma verbosidade vinda da senhora Habersatt sempre se apresentando como a mãe de Udo, o assassino, e sempre pedindo perdão. Intercaladas com as falas dessa senhora, estão as falas das famílias das vítimas. Essas famílias também vivem o dilema da perda, da morte, e as frases vão surgindo para substituir a impossibilidade de falar causada pela brutalidade da morte.

Klara Habersatt é outro nome que ultrapassa a função de simplesmente nomear e carrega consigo uma função dentro da peça. *Ich habe es satt* parece sempre dizer estar essa senhora farta de caminhar em busca de redenção. Fascinada pelo assassinato e vivendo um sensacionalismo constante, ela segue seu destino procurando dar um sentido à sua vida, sentido que lhe foi tirado juntamente com o filho que carregava no ventre.

CONCLUSÃO

Quando a natureza apaga é quando a natureza apaga. Quando o mundo fica tão escuro que a gente tem que tatear com as mãos, que a gente pensa que a natureza se desfaz como uma teia de aranha. É quando uma coisa é e também não é; quando tudo está escuro e só resta um brilho avermelhado no oeste, como uma forja.

George Büchner, 1968, p.30-1

As imagens significam tudo a princípio. São sólidas. Espaçosas. Mas os sonhos coagulam, fazem-se forma e desencanto.

Heiner Müller, 1997

O drama sofreu diversas alterações no decorrer da história, desde Aristóteles até atingir as formas estéticas atuais. Dramaturgos e diretores se empenham para acomodar conteúdo e forma em um teatro que revele traços da realidade, mas que não seja amordaçado ou tampouco tolhido por um naturalismo excessivo. A contemporaneidade pede um teatro que coloque o público face a face com os problemas enfrentados na sociedade, mas de maneira

artística e distanciada. O aspecto político do teatro ainda se faz necessário, já que encontramos na sociedade pós-moderna meios de comunicação alienantes e indutores do comodismo. É dessa maneira que o teatro é concebido por Dea Loher. A dramaturga, desde suas primeiras peças, posiciona a política como cerne de sua obra e o faz não de forma direta e moralizante, mas através de artifícios que filtram as emoções epicamente e tornam os espectadores ativos em um processo de melhoria da sociedade.

Um momento de crise do drama fora meticulosamente analisada por Szondi (2003), que direcionou possíveis tentativas de solução através da inserção do elemento épico em meio às formas dramáticas absolutas, cooperando com o ressurgimento do pensamento crítico no teatro. A ideia de um formato de drama que propiciasse e disseminasse a reflexão e uma postura crítica culminou no teatro brechtiano. No entanto, Sarrazac (2011) salienta que o teatro político que fomenta uma atitude crítica no espectador não é exclusivo de Brecht, mas encontrado em produções anteriores ao dramaturgo alemão. O elemento épico com efeito de solução para a crise da forma dramática, como disserta Szondi, encontra seus limites na contemporaneidade. Já em meados dos anos 70, no século XX, uma nova crise é visualizada por Sarrazac (2011). O teórico francês aponta o declínio do teatro associado a um apagamento político e crítico. As cenas de teatro contemplavam cada vez menos a dimensão política culminando com uma necessidade de renovação da escrita dramática.

O teatro de Brecht alavancou o pensamento revolucionário marxista e objetivava afastar o espectador da cena apresentada, para que o efeito catártico não o afastasse da função política do teatro. Brecht teve vários seguidores cujas propostas se assemelhavam aos ideais de transformação social pregados por ele. No entanto, o teatro contemporâneo, na visão de alguns teóricos, encontrava-se em estado acrítico devido ao fim das ideologias sustentadas na modernidade. Sarrazac (2011) interpreta esse momento como uma fase de crise, assim como aquela evidenciada por Szondi

(2003). A promoção de reflexão provinda do teatro deu lugar a um efeito de choque no espectador, efeito causado pela constante necessidade de quebra de tabus. Esse momento requeria uma reformulação da escrita dramática para que o teatro retomasse sua postura política.

Szondi (2003) entendeu a crise do drama moderno como um momento em que os novos conteúdos provenientes de uma nova sociedade não podiam ser assentados em uma forma dramática cujo tempo e espaço, as relações intersubjetivas e o fato principal eram absolutos. O estado acríptico do drama contemporâneo revela um momento de crise, como propõe Sarrazac (2011), justamente pela sensação de imobilidade causada por um “presentismo” absoluto. A possibilidade prevista por ele de retomar o teor crítico do teatro seria mesclar as noções de passado, presente e futuro, relançando o projeto crítico da modernidade. Sabemos, no entanto, que as grandes narrativas se encontravam desacreditadas na contemporaneidade, fato sobre o qual Lyotard (1993) articula. O teórico também faz a proposta de uma retomada do projeto esquecido na modernidade, mas não através das metanarrativas, e sim repensando a modernidade através das micronarrativas, enfatizando os problemas que ficaram recalçados.

Com base nesse levantamento e com as análises propostas, constatamos que a crise do drama moderno é nada mais que a disparidade causada pelos novos conteúdos que não encontravam possibilidades de realização no formato restrito do drama absoluto. A epicização da forma foi o caminho encontrado pelos dramaturgos da época para dar vazão aos novos temas abordados. Da mesma maneira, salvo as devidas proporções, acontece na contemporaneidade. As situações advindas dos tempos atuais requerem um novo teatro. O capitalismo domina por completo as sociedades, que passam a ser regidas pelo consumismo. O capital é sustentado pela propaganda midiática através dos meios de comunicação de massa, que acabam por alienar os indivíduos. O mundo é então dominado pelas imagens, que aparentam ser mais importantes e de maior

valor que o próprio real. De acordo com Baudrillard (1991), a sociedade atual substitui o real por símbolos, fazendo com que a vida humana seja uma simulação da realidade.

Nesse contexto, o teatro épico de Brecht encontra suas limitações na contemporaneidade, como Sarrazac mesmo identificou. Dramaturgos contemporâneos buscam solução em uma forma que seja capaz de abrigar esses temas. Lehmann enumera uma série de práticas contemporâneas, que denominou de “teatro pós-dramático”. Em seu livro, ele organiza e caracteriza tais tendências e elenca os dramaturgos e encenadores expoentes dessa práxis teatral. Para Lehmann, não se deve esperar do teatro uma força combativa à inércia proveniente do predomínio da ação das mídias. A política desponta nas tendências pós-dramáticas no campo do uso dos signos, através da troca de experiências perceptivas entre atores e espectadores. Trata-se do que Lehmann denominou “política da percepção” ou ainda “estética da responsabilidade”; ou seja, a estética desconstrutivista e fragmentada tem o objetivo de causar percepções diversas na plateia, que estabelece uma relação de troca com o palco. O político, para os artistas pós-dramáticos, está justamente na superação e negação do dramático, por isso o prefixo “pós”.

Em outra linha de pensamento encontra-se Loher. Apesar de inúmeras características compartilhadas com os ideais estéticos pós-dramáticos, como pudemos evidenciar, a noção de teatro político concebida pela dramaturga diverge do ideal político brechtiano e também se distancia da política perceptiva evidenciada por Lehmann. A revolução através do teatro, como previa o modelo marxista de Brecht, é obsoleta no contexto da sociedade midiática. Segundo Linda Hutcheon (1991), literaturas direitistas ou esquerdistas não são cabíveis no contexto da pós-modernidade, quando há uma grande variedade de posições inerentes a cada perspectiva política. Para Loher, todo teatro deve ser político, e tal afirmação é justificada pela concepção de política articulada por Foucault. O político, para Loher, se encontra nas relações entre os indivíduos. O teatro trabalha diretamente com essas relações, sejam elas entre as personagens no palco, entre os atores e as personagens, entre as

personagens e o público, entre o autor e o público; ou seja, há inúmeras relações de troca, e toda relação exprime uma ou mais formas de poder. Nessa perspectiva, todo teatro se torna realmente político.

Limas (2010) trabalhou em sua dissertação com a hipótese apresentada por Haas (2006) de que Loher é uma escritora política por abranger em suas peças as questões de nosso tempo, propondo reflexões a seu público, sem oferecer respostas prontas. O teatro de Loher quer recuperar o caráter político da arte teatral por meio de um fórum de discussões e reflexões. No entanto, por não propor respostas que poderiam resultar em um reducionismo dos temas abordados, as peças dispensam o caráter didático de cunho moral, o que distancia a dramaturgia ainda mais da proposta brechtiana. Por outro lado, Loher é categórica ao afirmar que seu teatro está distante da fragmentação e “desorientação” do teatro pós-dramático. Haas (2006) aponta a presença do diálogo, da interação e a manutenção da fábula como elementos distintivos do teatro loheriano em comparação ao pós-dramático. É certo que evidenciamos, através da análise, que *Inocência* apresenta um enredo fragmentado e o elemento fabular não é completamente mantido. No entanto, observamos que a peça de Loher apresenta uma destruição da fábula em menor grau do que as demais peças contemporâneas. Além disso, os diálogos ainda se fazem muito presentes, sendo necessários para o desenrolar do enredo.

Semelhanças e distinções com as estéticas épica e pós-dramática são encontradas na obra de Loher. Tais indícios nos conduziram ao entendimento de uma estética possivelmente híbrida. Haas (2006) salienta que Loher apresenta um texto que joga com as categorias de bem e mal e com as categorias morais. As quebras, rupturas e lacunas fazem parte dessa escrita, mas a estrutura fabular não é perdida totalmente. Loher proporciona ao seu leitor/espectador um passeio pelos diversos ângulos de uma ação, intensificando o olhar limitado que cada personagem tem. As cenas em formato de quadro lembram a plasticidade das peças pós-dramáticas, mas são, na verdade, um artifício de Loher para trocar a pers-

pectiva em foco, iluminando excertos da vida das personagens. O corte brusco, influência do cinema de Von Trier, favorece essa troca e garante que o público não domine todos os detalhes circundantes da peça, mas que caminhe lado a lado com as personagens na descoberta dos fatos.

A estética desenvolvida por Loher caminha no sentido de favorecer um teatro político, de teor reflexivo e não moralizante. A fim de concretizar esse objetivo e contemplar os temas da contemporaneidade, surge uma estética híbrida, pertinente com as conceituações propostas por Jean-Pierre Sarrazac. O teórico francês argumenta que Szondi (2003) antevia a epicização da forma em detrimento do absolutismo do drama, ao passo que nas peças contemporâneas aparece a hibridização do épico, do dramático e do lírico. Sarrazac (2002) nomeia de rapsódia a forma estética da contemporaneidade que se desprende da predominância da forma épica para originar uma forma híbrida dotada de elementos como a montagem, a colagem e a coralidade. Ele reconhece a importância de Brecht para a literatura contemporânea, pois as obras que ele denomina híbridas apresentam uma estrutura épica, principalmente no que diz respeito à inserção da narrativa. Entretanto, resquícios dramáticos ainda existem, já que, segundo ele, não é possível abdicar completamente da fábula e dos diálogos. Teatro dos possíveis, dramaturgia de trânsito, dos limiares, são os termos usados por ele para definir a literatura dramática atual. A escrita de Loher é dotada desses elementos descritos por Sarrazac. Trata-se de uma obra que mistura elementos de estéticas diversas, revelando o aspecto de montagem, mas resguardando características dramáticas. Percebemos em *Inocência* a hibridização do épico, através de recursos que distanciam o leitor do dramático, através da preservação da fábula e dos diálogos.

Resquícios da estética épica são encontrados em *Inocência*, como os efeitos de distanciamento articulados de maneira a anular a ação dramática, abrindo espaço para a narrativa. Tais efeitos são aplicados com ampla liberdade com relação à maneira com que Brecht fazia, mas também visam atingir artificialidade, quebrando a ilusão teatral, fazendo com que os espectadores não se identifi-

quem com o que é mostrado. Esse teatro não ilusionista, no entanto, não é genuinamente épico. Os comentários narrativos são introduzidos com o objetivo de abrir a perspectiva do leitor/espectador, livrando-o da posição de juiz e fornecendo evidências para que ele entenda que em todas as situações há pontos de vista e motivações diversas que conduzem as pessoas a agirem. Os recursos de distanciamento são encontrados nas cenas dos imigrantes, na cena da senhora Habersatt com o casal cuja filha morrerá assassinada e nos coros. Em todas as cenas, Loher abre o leque de perspectivas a seus leitores quando interrompe o diálogo dramático com comentários narrativos. São os efeitos de distanciamento acrescidos aos efeitos de distorção herdados da Física quântica, juntamente com as quebras e interrupções fílmicas comuns às obras pós-dramáticas. Loher lida de maneira livre com esses elementos e transita por todos eles com originalidade e desprendimento.

Em *Inocência*, o hibridismo de Loher favorece o enfoque político ao mostrar as forças das relações humanas, compactuando com as teorias de Foucault acerca das relações de poder. Tais relações são exercidas em rede, por indivíduos que executam o poder e também padecem com suas ações. O poder não é exclusividade do Estado, mas são mecanismos que funcionam fora, abaixo e ao lado do aparelho estatal. Para mostrar como essas relações de força transitam, Loher opta por um drama cíclico, dividido em cenas curtas, cortadas bruscamente para evidenciar os motivos que conduzem as personagens. Uma solução simples e única não é dada ao final da peça, comprovando a teoria da Física quântica que prevê a relativização através do Princípio da Incerteza. O resultado é um drama focado nas redes de relacionamento, visualizadas através de uma lente desfocada que descaracteriza toda e qualquer certeza absoluta. Loher mostra o retrato de uma sociedade fragmentada, em condição de alienação, vivendo em um mundo imagético, no qual todas as verdades são relativas, daí a importância da Física quântica aplicada ao teatro.

As personagens desempenham papel importante na configuração desse drama político. A estética híbrida passa a fazer mais

sentido a partir das histórias paralelas de cada personagem que Loher apresenta, traçando progressivamente, conforme as personagens vão interagindo, um esboço da sociedade ocidental na contemporaneidade. A personagem Ella, a filósofa, é responsável pelo metacomentário da peça, explicando as teorias da pós-modernidade através de seu discurso a um marido apático e completamente mudo. Ella discursa acerca das ciências humanas, que perderam credibilidade no que diz respeito às explicações acerca dos fenômenos da vida atual, assim como as ciências naturais também já não conseguem fornecer respostas satisfatórias. A filósofa está a falar justamente da falência das metanarrativas, explicada por Lyotard. As grandes narrativas já não são capazes de melhorar o mundo e o projeto de emancipação e libertação humanas tão pregado na modernidade entrou em decadência. Vivemos tempos de “desconfiabilidade do mundo”, título do único livro a ser preservado por Ella. Esse momento de desconfiabilidade é reforçado pela Física quântica e pelo Princípio da Incerteza de Heisenberg.

Dessa forma, a confiança é abalada, seja a confiança de Absoluta em Fadoul, seja na cirurgia e em Deus. Fazendo um contraponto, Fadoul confia em Deus e acredita ser possível reverter a cegueira da jovem. Como as grandes narrativas já não legitimam os discursos de melhoria do mundo, nada mais pode ser alterado. Loher trabalha com essa inércia do mundo contemporâneo através de cenas metafóricas. Na cena do pós-operatório de Absoluta, todas as personagens se reúnem diante do mar para a revelação acerca da eficácia da cirurgia. Enquanto isso, o leitor é defrontado com a notícia de que esta falhara. Fadoul atribui a culpa da falência à falta de fé de Absoluta, que reage acreditando no caráter imutável da vida. O que muda é a percepção de cada personagem quando, na realidade, tudo continua inalterado.

Outra personagem de grande força metafórica é Helmut. O ourives permanece, durante todas as cenas, concentrado em seu trabalho de produzir adornos e representa toda uma sociedade alienada pelo consumismo imposto pelo sistema capitalista. A tentativa de Ella de acordar essa sociedade aparece sob o signo gestual do

tapa desferido contra a nuca do esposo, até chegar ao ponto de o matar na última cena do casal. Os anéis produzidos por Helmut são círculos, sem começo e sem fim, ou seja, algo sem solução, assim como a peça que, em caráter circular, não oferece ao leitor um desfecho cartesiano.

A estrutura cíclica e os cortes bruscos fazem com que as cenas de Rosa se tornem enigmáticas. O leitor/espectador não distingue se as cenas acontecem em *flashback* ou se são desenroladas em ordem cronológica. A continuidade da história é interrompida, deixando a dúvida se as cenas aconteceram na ordem em que são apresentadas. Há um entrelaçamento das histórias da jovem ruiva na Cena 1 e de Rosa na Cena 19, cenas estas dispostas como espelhos. Ao final da peça, o leitor/espectador atinge o final de um circuito inteiramente interligado, sem pontas e sem conclusão analítica. A cena do reconhecimento de Elísio (Cena 16), quando o imigrante se perturba com a semelhança das duas mulheres, e Rosa se apavora ao se reconhecer na fotografia, não permite uma interpretação única. São várias as possibilidades cabíveis nessa cena, que mais enfatiza o colapso cronológico da peça. Mais uma vez, o Princípio da Incerteza é ativado e uma resposta univalente é quebrada pela incerteza dos fatos.

Ainda no lar da família de Rosa, encontramos a amarga senhora Zucker. Ex-militante comunista que sofre com o diabetes enquanto vê seus sonhos serem amputados como as partes de seu corpo. O corpo da senhora Zucker se fragmenta como a sociedade contemporânea, uma sociedade das partes e não do todo. A senhora Zucker e seu idealismo político do passado também representam a falência das grandes narrativas, como o marxismo. As metanarrativas da modernidade já não mais legitimam o discurso científico e se encontram em crise.

Algumas das cenas ainda recebem um aparato cênico que atinge o porte de personagem, tamanha sua importância na peça. O Presidente aparece em um aparelho televisor em imagens desfocadas e sem som. Dessa forma, Loher tece uma evidente crítica aos meios de comunicação de massa e ao discurso político. A questão

do simulacro político é inclusive abordada por Ella. Inevitável a relação das cenas com a teoria de Baudrillard acerca da aparência de realidade deixada pelos simulacros, nos quais a imagem tem maior valência do que o próprio real. Loher critica esse mundo aparente de simulacros ao inserir o Presidente em imagens distorcidas e sem foco.

Inocência, uma peça complexa que propõe uma reflexão acerca da pós-modernidade, acolhe todos os elementos levantados por Sarrazac ao definir a estética dramática contemporânea; um hibridismo estético que combina desde o épico brechtiano, passando pelas tendências pós-dramáticas enfatizando a expressão cinematográfica, mas sem abrir mão completamente de uma forma lógica e do diálogo, o que nos permite dizer que há sim, de alguma forma, resquícios da estética dramática. A estrutura episódica e os saltos no tempo não comprometem a superfície do texto. Assim como Hutcheon (1991) percebe na literatura pós-moderna uma transparência nos mecanismos narrativos, desvelando questões internas da escrita, Loher também parece mostrar os mecanismos narrativos do teatro, a engrenagem dramatúrgica através dos elementos épicos que evidenciam a motivação interna das personagens.

Um teatro que traz à baila questões que enfatizam a política das relações. Um teatro livre de julgamentos, cujo motor principal se encontra no fazer compreender o que gera as ações, e não no punir ou premiar culpados e inocentes. Um teatro que acomoda, em uma estética própria, temas tão atuais e de difícil abordagem. Assim é o teatro de Dea Loher, híbrido por natureza; no entanto, esse hibridismo não acontece somente como quebra de tabus e paradigmas estéticos, mas em função de algo maior: desenhar o retrato do mundo atual, de maneira a convidar o leitor/espectador a uma reflexão profunda. Em *Inocência*, estamos diante de um drama não analítico que oferece ao público uma grande história repartida em pequenas tomadas que iluminam histórias individuais. Os recursos estéticos adotados por Loher dissipam as certezas e colocam em xeque as verdades absolutas, restando ao leitor/espec-

tador refletir sobre o que é ser inocente e culpado na sociedade contemporânea.

À guisa de conclusão, consideramos falacioso omitir a influência brechtiana na dramaturgia não somente alemã, mas na dramaturgia ocidental. Na obra de Loher, são evidentes os resquícios deixados pelo teatro épico de Brecht, o que não nos permite, no entanto, afirmar que os recursos loherianos são meras cópias dos recursos épicos. O intrigante em *Inocência* é a maneira com que Loher acopla ideais estéticos diversos, incluindo as tendências mais contemporâneas, que foram denominadas pós-dramáticas por Lehmann. O que distancia Loher do enquadramento proposto pelo teórico alemão é o fato de Lehmann chamar de pós-dramático aquilo que opera para além do drama, ou seja, do conceito de drama absoluto. Loher está longe de operar de maneira estagnada e absoluta; entretanto, ela transita confortavelmente pelo artifício da fábula e dos diálogos em menor grau de destruição dos mesmos. Esses fatos averiguados na análise da peça proposta desembocam precisamente no conceito de hibridismo proposto por Sarrazac. Portanto, a escrita de Loher, mais precisamente no que diz respeito à peça *Inocência*, revela um hibridismo estético que nos permite reconhecer artifícios diversos, ao mesmo tempo em que afasta qualquer possibilidade de rotulação simplista. Trata-se de uma obra híbrida por natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. 9.ed. Campinas: Papirus, 2010.
- BARILLEY, B. *Une Fable cruelle et merveilleuse*. Proj. dir. Brigitte Barilley; Cie Les Travaux et Les Jours, 2008. Disponível em: http://www.compagnierl.com/14_innocence/2_dossier.htm. Acesso em: 4 jun. 2012.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMGÄRTEL, S. Crises de legitimação política e o surgimento de um teatro pós-dramático na Alemanha do fim do século XX. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24, 2007, São Leopoldo. *Anais...* São Paulo: Associação Nacional de História (Anpuh), 2007.
- BENJAMIN, W. *Illuminations*. Londres: Jonathan Cape, 1970.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 1.)

- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da cultura de massa*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.221-54.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BHABHA, H. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1998. [Ed. bras.: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.]
- BOBBIO, N. *Teoria geral da política: a Filosofia Política e as lições dos clássicos*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- BORNHEIM, G. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- BRECHT, B. *Diário de trabalho*. v.1. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Diário de trabalho*. v.2. Rio de Janeiro: Rocco, 2005a.
- _____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005b.
- BÜCHNER, G. *Woyzeck e Leonce e Lena*. Trad. João Marschner. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- _____. *Theater is More Beautiful than War: German Stage Directing in the Late 20th Century*. Iowa: University of Iowa Press, 2009.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11.ed. Trad. Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CUNHA, C. Duplo. In: CEIA, C. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>. Acesso em: 10 jan. 2013.
- DÁVILA, M. Alemães perdidos numa noite suja. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 jul. 2004.
- ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p.13.

- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREUD, S. O estranho. In: *Obras completas*. v.7. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.85-124.
- GUINSBURG, J. (Org.). *Semiologia do teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HAAS, B. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- HEISENBERG, W. *Die physikalischen Prinzipien der Quantentheorie*. Leipzig: S. Hirzel, 1930.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KIERKEGAARD, S. A. O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates. In: *Obras completas de Søren Aabye Kierkegaard*. v.1. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOUDELA, I. D. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEHMANN, H. T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMAS, M. A. M. *Uma identidade em (des)construção: a figura de Jasão no romance Medea: Stimmen de Christa Wolf e no drama Manhattan Medea de Dea Loher*. Coimbra: Centro de Estudos Germanísticos, 2010.
- LOHER, D. *Unschuld*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.
- _____. *Tatuagem/Inocência*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- LYOTARD, J. F. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- _____. *A condição pós-moderna*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

- MARX, K. *Para a crítica da economia política*. Trad. José Barata-Moura. Obras escolhidas em três tomos. Lisboa: Editorial Avante. Transc. e html Fernando A. S. Araújo, março 2007. Disponível em: <http://marxists.org/portugues/marx/1859/01/prefacio.htm>. Acesso em: 20 dez. 2013. [não paginado.]
- MORIN, E. *O homem e a morte*. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1988.
- MÜLLER, H. As imagens. In: *O anjo do desespero*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- ORWELL, G. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PAVIS, P. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEREIRA, D. Q. Duplicidade, tragicidade e alteridade no desafio pós-colonial da busca da identidade. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v.14, n.2, p.99-111, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/08-Duplicidade-tragicidade-e-alteridade-no-desafi-o-p%C3%B3s-colonial-da-busca-da-identidade.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2013.
- RANK, O. *O duplo*. 2.ed. Trad. Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.
- REICH, W. *Escuta, Zé Ninguém*. São Paulo: Martins Editora, 2007.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROSSET, C. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTOS, A. Um périplo pelo território duplo. *Revista Investigações*, v.22, n.1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.22.N1/Investigacoes-Vol22-N1-artigo02-Adilson-dos-Santos.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2013.
- SANTOS, V. Dea Loher retoma dramaturgia social. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 out. 2006. Teatro Jornal – Leituras de cena. Disponível em: www.teatrojornal.com.br/folhadesaopaulo/valmirsantos. Acesso em: 8 set. 2011.

- SARRAZAC, J-P. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.
- _____. *Théâtre I, L'Enfant-roi, Le Mariage des morts, Les Inséparables, La Passion du jardinier*. Belval: Circé, 2007. (Coleção Théâtre.)
- _____. *A invenção da teatralidade*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.
- _____. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Licorne, 2011.
- _____. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cinema, teatro e modernidade, 15.)
- SOARES, M. L. A. *Pomo phobia: de insights pós-modernos, trabalhadores na educação e ensino da Geografia*. *Geografia*, Londrina, v.12, n.1, p.373-9, jan./jun. 2003.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões de Almeida Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VARNEY, D. Being Political in German Theater and Performance. In: CONFERÊNCIA ADSA, 2006, Sydney, Austrália. *Being There: Before, During and After*. Universidade de Sydney, Austrália.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996.

Bibliografia complementar

- BATISTA, G. S. Nietzsche, Heidegger e o fim da modernidade: um estudo sobre Gianni Vattimo. *Revista Perspectivas on-line*, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p.28-32, 2008. Disponível em: http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/52640_6160.PDF. Acesso em: 1º fev. 2012.
- BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995.

- BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996a.
- _____. *As estratégias fatais*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996b.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- _____. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Tempos líquidos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. *A arte da vida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BRECHT, B. *Teatro completo*. 12v. São Paulo: Paz e Terra, 1987-1995.
- COSTA, I. C. Sobre a atualidade de Brecht no seu centenário. *Crítica Marxista*, São Paulo, n.7, p.163-7, 1998.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GANTER, T. M. *Searching for a New German Identity: Heiner Müller and the "Geschichtsdrama"*. Berlin: Peter Lang, 2008.
- HAAS, B. *Modern German Political Drama: 1989-2000*. Nova York: Camden House, 2003.
- _____. Contemporary German Drama as Aesthetic Resistance Against Right-Wing Radicalism. In: FOSTER, I. *Neighbors and Strangers: Literary and Cultural Relations in Germany, Austria and Central Europe since 1989*. Amsterdã: Rodopi B. V., 2004.
- _____. Wendedramen. In: SIMINE, S. A. (Ed.). *Memory Traces: 1989 and the Question of German Cultural Identity*. v.5. Berlin: Peter Lang, 2005.
- _____. History Through the Lens of the Uncertainty: Dea Loher's Leviathan. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, University of Iowa, v.39, n.1, p.73-88, 2006.

- HAINER, B.; PARKER, S.; RIORDAN, C. (Ed.). *Aesthetics and Politics in Modern German Culture*. Berlim: Peter Lang, 2010.
- HOBSBAWM, E. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n.12, p.16-26, jun. 1985.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Método Brecht*. São Paulo: Vozes, 1999.
- KOUDELA, I. D. Os fantasmas de Heiner Müller. *Revista USP*, São Paulo, set./nov. 1987.
- LOHER, D. *Olgas Raum, Tätowierung, Leviathan*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994.
- _____. Stranger's House. In: DODGSON, E. *German Plays: New Drama from a Changing Country*. Londres: Nick Hern Books, 1997.
- LYOTARD, J-F. *O pós-modernismo*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RÖHL, R. *Teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROSENFELD, A. Aspectos do romantismo alemão. In: *Texto/Contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.145-68.
- _____. *História da literatura e do teatro alemães*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- SUBIRATS, E. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Trad. Luiz Carlos Daher (1ª parte) e Adélia Bezerra de Menezes (2ª e 3ª partes). São Paulo: Nobel, 1986.
- SUGIERA, M. Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theater. *Theater International Research*, Cambridge, v.29, p.6-28, 2004.
- THORAU, H. *Perspectivas do moderno teatro alemão: estrutura e funcionamento*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VARNEY (Ed.). *Theater in the Berlin Republic: German Drama since Reunification*. Berlin: Peter Lang, 2008.

WILLIAMS, A. *Contemporary German Writers, their Aesthetics and their Language*. Berlin: Peter Lang, 2006.

_____; PARKERS, K. S.; PREECE, J. *Whose Story? Continuities in German-Language Literature*. Berlin: Peter Lang, 1998.

SOBRE A AUTORA

JÚLIA MARA MOSCARDINI MIGUEL possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade de Franca (2005). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino-aprendizagem de língua estrangeira; aspectos culturais da língua e o lúdico-teatral no processo ensino-aprendizagem. Desenvolve pesquisa na área de teatro contemporâneo, especificamente no cenário alemão atual, especializando-se na dramaturga Dea Loher. É especialista em Língua Inglesa (2006) e Teatro Música e Dança para Educadores (2009) pela Universidade de Franca. É mestra em Estudos Literários (2014) pela Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”. Encontra-se vinculada ao programa de doutorado em Estudo Literários, também pela UNESP/Araraquara, desenvolvendo trabalho de pesquisa cujo título provisório é “O papel da memória na tênue fronteira entre história e ficção: uma análise de *Olgas Raum*, de Dea Loher”. Pesquisadora do Grupo de Estudos e de Pesquisa UNESP/CNPq, Núcleo de Estudos Linguísticos e Culturais e integrante do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema (GPDC).

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 43,16 paicas

*Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
2014*

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Tulio Kawata

