

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

JÚLIA MARA MOSCARDINI MIGUEL

**A FRUIÇÃO ESTÉTICA E O ENGAJAMENTO  
POLÍTICO NAS PEÇAS *OLGAS RAUM* E *LICHT*,  
DE DEA LOHER: UM TEATRO DE PAIXÕES**



ARARAQUARA – S.P.  
2018

JÚLIA MARA MOSCARDINI MIGUEL

**A FRUIÇÃO ESTÉTICA E O ENGAJAMENTO  
POLÍTICO NAS PEÇAS *OLGAS RAUM E LICHT*,  
DE DEA LOHER: UM TEATRO DE PAIXÕES**

Tese apresentada ao Programa de Doutorado da  
Faculdade de Ciências e Letras –  
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção  
do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama**

**Orientador: Profa. Dra. Elizabete Sanches  
Rocha**

**Bolsa: CAPES**

ARARAQUARA – S.P.  
2018

Miguel, Júlia Mara Moscardini

A fruição estética e o engajamento político nas  
peças Olgas Raum e Licht, de Dea Loher: Um teatro de  
Paixões / Júlia Mara Moscardini Miguel – 2018

208 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha

1. teatro político. 2. teatro alemão. 3. Loher, Dea.  
4. micronarrativas. 5. memória. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

JÚLIA MARA MOSCARDINI MIGUEL

# A FRUIÇÃO ESTÉTICA E O ENGAJAMENTO POLÍTICO NAS PEÇAS *OLGAS RAUM E LICHT*, DE DEA LOHER: UM TEATRO DE PAIXÕES

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica do drama  
**Orientador:** Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha  
**Bolsa:** CAPES

Data da defesa: 10/09/2018

## MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

**Presidente e Orientador:** **Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

---

**Membro Titular:** **Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory**  
Universidade Estadual de Maringá – UEM

---

**Membro Titular:** **Profa. Dra. Elen de Medeiros**  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

---

**Membro Titular:** **Profa. Dra. Renata Soares Junqueira**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

---

**Membro Titular:** **Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

A meu pai, que me ensinou as primeiras letras.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP, campus de Araraquara, destacando toda a seção técnica pelo amparo e cuidado nas questões burocráticas.

Aos funcionários da biblioteca representados, aqui, por Sandra Pedro, que muito colaborou na normatização da tese.

Aos professores que ministraram disciplinas no programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela contribuição que gerou grandes resultados na escrita da tese. Agradecimentos especiais à Profa. Dra. Fabiane Borsato, à Profa. Dra. Cláudia Mauro, à Profa. Dra. Renata Junqueira e à Profa. Dra. Natália Fadel.

À Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha, minha querida orientadora, por todo carinho que demonstrou ter desde o início de nossa jornada acadêmica, não somente na orientação e condução da pesquisa, mas nas sábias palavras e direcionamentos que levarei para a vida.

Ao professor Darlan Nascimento pela colaboração no processo de tradução da peça *Licht*.

À editora Verlag der Autoren, na figura de Rolf Eichacker, por disponibilizar todas as peças da dramaturga Dea Loher e as várias traduções oficiais para o português.

A meus pais e minha irmã pelo apoio incondicional.

A meu esposo, Everson, por toda compreensão nos momentos de ausência, pelas horas divididas com os relatórios e prazos e pela celebração no êxito de mais um trabalho concluído.

Aos colegas do curso de Pós-Graduação, representados por Carina Zanelato, pelo companheirismo mesmo à distância.

À Dea Loher pela humanidade de suas obras que não passam incólumes por um leitor atento.

A esse grande encontro de almas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Tudo é escritura, ou seja, fábula. Mas para que nos serve a verdade que tranquiliza o honesto proprietário? A nossa verdade possível tem de ser invenção, ou seja, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas as turas deste mundo. Os valores, turas, a santidade, uma tura, a sociedade, uma tura, o amor, pura tura, a beleza, tura das turas.”

(CORTÁZAR, 1970, p.338.).

## RESUMO

Dea Loher, dramaturga contemporânea alemã, propõe ao seu leitor/espectador histórias que retratam a sociedade, conduzindo seu público a uma reflexão acerca de temas inerentes à realidade na qual ele se encontra inserido. Através de um rico trabalho estético, a proposta de Loher é contar histórias e as várias versões projetadas a partir de um tema inicial, hipótese que poderá ser verificada a partir da análise de duas peças da dramaturga e as possíveis intersecções entre elas, destacando a estética teatral recorrente na práxis da autora e valorizando o recorte temático presente na relação história-realidade-ficção. Trata-se das peças *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001), a primeira ficcionalizando a vida no cárcere da militante judia Olga Benário, com o desfecho na câmara de gás e a segunda, retomando a vida reclusa de Hannelore Kohl, esposa do chanceler alemão Helmut Kohl. Em ambas as peças, Loher foca nas micronarrativas representadas pela figura dessas grandes mulheres por trás de importantes políticos da história universal. Ao reescrever essas histórias, ela subverte conceitos sedimentados e discute a formação dos discursos oficiais através da dicotomia público *versus* privado. Para Loher há várias histórias por trás de um fato e não há apenas uma só “verdade”, mas um conjunto delas, sendo cada uma contada por cada indivíduo. Nas peças em questão, a dramaturga recolhe histórias que compõem o discurso da grande História oficial, além do discurso jornalístico e do discurso biográfico, transformando essas versões em um mosaico de informações costurado pela linguagem estética. O discurso literário, por sua vez, prevê a versão mais íntima e pessoal das personagens e ainda permite que o leitor elabore a sua própria versão dos fatos, atestando o conteúdo político das obras. O trabalho da dramaturga é, portanto, recolher histórias que através de um rico tratamento estético revelam obras primas da contemporaneidade e que abrem espaço para uma ampla reflexão acerca da realidade.

**Palavras-chave:** Dea Loher; teatro político; teatro alemão; memória; micronarrativas.

## ABSTRACT

Dea Loher, a contemporary German playwright, proposes to her reader/spectator stories that depict the society, leading the public to a reflection about themes that are intrinsic to the reality they are part of. Throughout a rich aesthetic work, Loher's proposal is to tell stories and the many versions that are projected by a certain theme, hypothesis that may be verified while analyzing two of her plays and the possible intersections between them, highlighting the theatrical aesthetic that is recurrent in the author's praxis and also appraising the thematic focus inserted in the relation among history-reality-fiction. The plays are *Olgas Raum* (1994a) and *Licht* (2001), the first one dealing with the fiction version of the Jewish militant Olga Banário and her life in prison, ending with her death in the gas chamber, and the second one resuming the lonely life of Hannelore Kohl, wife of Helmut Kohl's, German chancellor. In both plays, Loher focuses on micronarratives that are represented by these women behind such important politicians of universal history. Rewriting these stories, Loher subverts sedimented concepts as well as discusses the formation of official discourses throughout the dichotomy public *versus* private. According to Loher, there are several stories behind a single fact and not only one "truth", but several, each one told by each person. In the referred plays, the playwright collects stories that are part of different kinds of discourses, such as the official History discourse, the journalistic discourse and the biographic discourse and she turns these speeches into a big patchwork of information, that is sewed by aesthetic language. This literary discourse enclosures the most intimate and personal version of the characters and allows the reader to elaborate his/her own version of the facts, asserting the political content of the masterpieces. Loher's job is, therefore, to collect stories, that through a rich aesthetical treatment may reveal great contemporary masterpieces, that allows a great opportunity for reflection about our reality.

**Key words:** Dea Loher; political theater; German theater; memory; micronarratives.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>1 TEATRO POLÍTICO ALEMÃO: UM SOBREVIVO</b>	<b>19</b>
<b>1.1 Teatro, política e sociedade: do romantismo alemão à ruptura nazista</b>	<b>19</b>
<b>Cenário literário e dramaturgicó depois de 1945</b>	<b>25</b>
<b>Bastidores do teatro político alemão e sua relevância para a obra de Dea Loher</b>	<b>33</b>
<b>2 ESTÉTICA TEATRAL E PODER: RUMO A UMA POÉTICA LOHERIANA</b>	<b>52</b>
<b>2.1 Campo de tensão estética</b>	<b>52</b>
<b>2.2 Micronarrativas de poder</b>	<b>71</b>
<b>2.2.1 Discurso político e micronarrativas de poder</b>	<b>71</b>
<b>2.2.2 Micronarrativas femininas</b>	<b>78</b>
<b>2.3 A memória enquanto ferramenta na construção discursiva</b>	<b>91</b>
<b>2.3.1 Discursos histórico, biográfico e literário: construção e disseminação</b>	<b>91</b>
<b>2.3.2 O fluxo da memória individual e os lampejos da memória coletiva por meio do recurso intertextual</b>	<b>112</b>
<b>3 DESVENDANDO AS ENGRENAGENS DRAMATÚRGICAS: OS FIOS QUE TECEM O MOSAICO</b>	<b>133</b>
<b>3.1 Mergulho lírico como interrupção da ação</b>	<b>133</b>
<b>3.2 Tempestade, ímpeto e trevas: discussões sobre o drama trágico de Loher</b>	<b>156</b>
<b>3.3 Contradições e ironia</b>	<b>168</b>
<b>4 ELABORAÇÃO ESTÉTICA EM FAVOR DE UMA POÉTICA LIBERTÁRIA</b>	<b>178</b>
<b>4.1 Felicidade como produto de consumo</b>	<b>178</b>
<b>4.2 Universalização da dor por meio da fruição estética</b>	<b>190</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>197</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>200</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b>	<b>208</b>

## INTRODUÇÃO

*“Nach materialistischer Geschichtsauffassung ist das in letzter Instanz Moment in der Geschichte die Produktion und Reproduktion des wirklichen Lebens<sup>1</sup>.”*  
(ENGELS, 1967, p.463).

O teatro contemporâneo, dotado de uma especificidade característica, destaca-se pelas encenações de cunho violento, ausência de unidade formal, desconstrução da caracterização das personagens, além da crescente importância da figura do encenador e grande aproximação do público, rompendo de vez com as barreiras entre palco e plateia. Em sua expressão contemporânea, a dramaturgia almeja atingir o espectador, sendo que algumas manifestações, como forma de atrair o público, apelam para a quebra de tabus, seja no âmbito da forma estética, por meio da exacerbação da fragmentação, seja pela via temática, contemplando assuntos carregados de polêmica, imbuídos de uma expressão artística que provoca o choque no interlocutor, abusando da referência à sexualidade e à violência física. Além disso, a sociedade atual encontra-se aprisionada pelo excesso de tecnologia, por vezes alienante, além de sofrer constantes ameaças oriundas das sugeridas catástrofes nucleares e dos desastres ecológicos, fazendo com que os artistas busquem um resgate do indivíduo através da arte.

A estética contemporânea surge em meio às manifestações denominadas pós-modernas e carrega traços semelhantes aos desenvolvidos na chamada pós-modernidade. As acepções do termo são várias, mas duas frentes se opõem radicalmente, a leitura do pós-modernismo enquanto avesso à tradição modernista e aos movimentos de ruptura vanguardistas *versus* uma transformação epistemológica que resgata de movimentos artísticos anteriores o material estético que será trabalhado de maneira original, em um novo contexto. Trata-se de um impasse entre a ruptura e a reciclagem; romper mais uma vez, como as vanguardas já propuseram uma vez, ou readaptar os recursos frente a uma nova realidade. A arte contemporânea caminha refletindo ainda sobre esses paradigmas através da experimentação estética para dar voz aos temas que permeiam a sociedade atual.

Diante desse contexto, em uma nação cujas histórias política e literária se entrelaçam, desponta, na Alemanha, no começo dos anos 90, uma dramaturga com ideais políticos explícitos e articuladora de uma estética que mescla recursos formais

---

<sup>1</sup> O elemento determinante da história, em última instância, é a produção e a reprodução da vida. (ENGELS, 1967, p. 463. Tradução nossa.).

diversos na busca por expressar a sociedade contemporânea por meio do teatro. Dea Loher (1964-) é uma dramaturga que compreende o palco como um local para a reflexão. Suas peças tratam de temas comuns à contemporaneidade e, mesmo ao abordar uma temática histórica, Loher presentifica as situações, propondo um diálogo permanente com a realidade na qual está inserida, demonstrando uma preocupação com a sociedade de seu tempo, parte de sua própria experiência.

O objetivo primeiro da dramaturga não consiste em fornecer respostas prontas ou exigir do leitor/espectador uma postura julgadora de cunho moralizante. O foco da dramaturga incide na capacidade de formular perguntas para as quais ela não ambiciona obter resposta, apenas incentivar e promover o debate. Dezoito peças teatrais, um livro de contos, um romance e um libreto operístico compõem o acervo literário de Loher, uma obra que aborda temas sombrios, porém comuns à sociedade atual como a morte, representada em duas violentas vertentes: o suicídio e o assassinato; a exploração sexual de crianças e mulheres; a misoginia; a fuga da pátria e a imigração ilegal; a prostituição; o desemprego; a desigualdade entre gêneros, além de uma ampla temática de caráter mais abstrato como a velhice; o dinheiro; a fé; as relações entre ciência, história e filosofia; as imagens e os simulacros; as relações humanas; as utopias e os sistemas, toda essa diversidade enveredada para as relações políticas das quais se origina ou das quais é consequência. A compreensão conceitual de política é, para Loher, definida de maneira a se distanciar do conceito macro e clássico da palavra. Para a dramaturga, todas as relações humanas são imbuídas de um fazer político que envolve o exercício do poder. As relações estabelecidas entre as personagens de Loher são movidas pelo poder implicando em uma política das relações defendida pela autora e que reflete em toda a sua obra.

Apesar de pouco conhecida no Brasil, a dramaturga parece ter encontrado no país um campo profícuo para sua literatura. A primeira peça de Loher foi escrita depois de um ano no Brasil, no final dos anos 80. Decepcionada com o curso de Letras e Filosofia em Munique, após ter ficado com impressão de que são áreas trabalhadas de maneira distanciada da realidade, tornando-se um tipo de ciência necessária, porém fria, desvinculada e superficial, Dea Loher vem ao Brasil. De volta à Alemanha, a autora matricula-se em um curso de Estudos de Escrita Cênica na *Hochschule der Künste Berlin* [Escola de Artes de Berlim], que tinha em seu corpo docente escritores como Yaak Karsunke (1934-) e Heiner Müller (1929-1995). A primeira peça, *Olgas Raum* (1994a), demonstra um elo entre Brasil e Alemanha, já que é escrita baseada em uma

figura histórica de grande importância para ambos os países: Olga Benário, militante judia alemã e esposa de Luís Carlos Prestes, brasileiro e líder da resistência que lutou contra Getúlio Vargas.

Anos mais tarde, Loher retorna ao Brasil, nos anos 2000, viagem que resulta em um trabalho dramaturgico com uma ligação mais direta com o nosso país. O contato com o grupo de teatro paulista “Os Satyros” rendeu à autora o enredo da peça *Das Leben auf der Praça Roosevelt* [A vida na Praça Roosevelt] (2004a), que conta a história dos arredores da afamada praça que antes de ser revitalizada pelos artistas de teatro fora habitada por mendigos, prostitutas, traficantes, sendo um ponto de grande violência na cidade de São Paulo. Sob a direção do alemão Andreas Krigenburg, a peça foi encenada no “Thalia-Theater” em Hamburgo e esteve em turnê pelo Brasil em 2004, passando pelos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

Integrante da Academia Alemã de Língua e Literatura desde 2013, Loher tem alcançado crescente reconhecimento internacional, com peças publicadas em vários idiomas e montagens encenadas em diferentes lugares como em Paris, em Nova Iorque e até mesmo no Brasil, onde em 2006 e 2007 o grupo “Os Satyros” levou aos palcos as peças *Das Leben auf der Praça Roosevelt* (2004a) e *Unschuld* [Inocência] (2003), respectivamente. Ela também é professora convidada do Instituto Peter Szondi de Literatura Comparada na *Berlin Freie Universität*, além de já ter sido laureada com diversos prêmios, inclusive o Prêmio Bertolt Brecht de Dramaturgia, pelo conjunto de sua obra, em 2006.

O teatro de Dea Loher se desenvolve em observância às estruturas políticas da sociedade envolvendo o espectador através de tramas que o conectam criticamente com o enredo e as personagens. Isso se dá não através do viés catártico, tampouco através do impacto gerado pela quebra de tabus, mas pelo fato de proporcionar a esse interlocutor a possibilidade de presenciar no palco situações às quais esse interlocutor é exposto, porém fornecendo as diferentes perspectivas que envolvem uma ação, possibilitando não o julgamento, mas o entendimento da situação e uma consequente reflexão. Para garantir essa proximidade com o leitor/espectador, Loher localiza temporalmente suas histórias no presente e, mesmo quando os protagonistas são personagens históricas e o enredo contempla uma situação que remeta ao passado histórico, a dramaturga recontextualiza essas histórias e as reposiciona no presente.

É o que ocorre com as peças que compõem o *corpus* dessa pesquisa de doutoramento, *Olgas Raum* [O canto de Olga] (1994a) e *Licht* [Luz] (2001), ambas

envolvendo personagens históricas, sendo a primeira Olga Benário e a segunda, a esposa do chanceler alemão Helmut Kohl, Hannelore Kohl. Loher retrata através dessas duas mulheres situações que são compartilhadas por mulheres de hoje, do século XXI, como a submissão feminina, o autoritarismo masculino e a noção já sedimentada de que os grandes líderes, os escritores da história, os grandes vencedores e mercedores de todas as honrarias são os homens, restando às mulheres a condição de figurantes históricas. O que Loher faz ao retomar Olga e Hannelore não compõe necessariamente um discurso feminista ou de uma arte que defenda uma causa específica; a importância dessas duas obras está em revelar ao público histórias particulares, privadas, vividas intimamente por essas duas mulheres, narrativas que não são descritas nos livros de História, mas que compõem uma espécie de quadro ampliado do que representa a história de grande parte das mulheres no mundo.

Assim como todas as obras de Loher, *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001) apresentam um final infeliz. O *happy ending* não faz parte da dramaturgia loheriana, as personagens ora em busca de uma mudança que nunca ocorre de fato, ora entregues à inércia e à resignação caminham rumo a seus destinos trágicos. São figuras desprovidas de utopia, pois, em um dado momento são confrontadas com a certeza de que estão condenados à estagnação. O crítico alemão de teatro contemporâneo Uwe Wittstock<sup>2</sup> (2009) reconhece uma certa “paixão” de Loher pela tragédia, paixão que é transposta ao texto pelo sofrimento ao qual submete suas personagens. Uma tragédia, segundo Wittstock (2009), tramada por um clássico dilema: o da vã tentativa de sucesso que falha ou o da simples resignação que não deixa de ser uma falha. Ambos os caminhos levam ao infortúnio, independente da opção escolhida. Assim acontece com as personagens Olga e Hannelore; esta aceita sua condição e sucumbe, enquanto aquela luta arduamente, o que não a impede que seja cumprido o destino trágico já conhecido.

*Olgas Raum* é uma peça escrita em 1990, publicada pela editora “Verlag der Autoren” em 1994 e encenada pela primeira vez em 1992, no “Ernst Deutsch Theater”, em Hamburgo. O enredo da peça, que intercala diálogos e monólogos interiores da protagonista, aborda Olga Benário em uma prisão no Brasil, convivendo com companheiras de cela e lidando com as situações de tortura. A personagem é colocada em uma espécie de contradição interna ao alternar momentos de lembrança e

---

<sup>2</sup> Foi redator de literatura do FAZ (*Frankfurt Allgemeinen Zeitung*), importante jornal de Frankfurt, foi também redator do *Die Welt*, jornal diário de nível nacional, além de correspondente cultural de Frankfurt e crítico literário com grande experiência na área teatral.

esquecimento. A memória é ponto central da peça, sendo trabalhada em seus dois polos ambivalentes: o lembrar do passado para manter-se viva e com esperança de retomar o que deixara fora do aprisionamento, e o esquecer dos nomes e lugares para não delatar nenhum companheiro no momento da tortura. Esse embate é enfatizado nas cenas monológicas, nas quais Loher oferece ao leitor a possibilidade de visualizar o esforço que Olga faz para manter o equilíbrio entre essas duas instâncias.

Apesar do medo e da angústia, a personagem luta até o fim para manter os ideais que a motivaram. De acordo com a biografia de Olga Benário, ela foi uma grande lutadora do partido comunista, engajada desde os dezesseis anos, tendo conhecido Luís Carlos Prestes após vários atos e manobras em favor do ideal comunista. Os dois se conheceram em uma das missões determinadas pelo partido e foram presos juntos no Brasil. Ao ser capturada pela polícia brasileira, Olga é entregue ao governo nazista e é deportada para Alemanha. A prisioneira estava grávida, dá luz na prisão e tem sua filha tirada de seus braços assim que termina o período de amamentação. Em poder dos oficiais nazistas, ela passa primeiramente por *Branimstrasse*, uma prisão de mulheres da Gestapo, é transferida, em 1938, para o Campo de concentração de Lichtenburg, em 1939 é conduzida ao Campo de concentração feminino de Ravensbrück e morre aos 34 anos, em 23 de abril de 1942, no Campo de extermínio de Bernburg. As cenas da peça *Olgas Raum* (1994a) deixam subentender que o tempo das ações compreende o período em que Olga esteve presa no Brasil até o momento em que foi deportada para a Alemanha, entregue ao governo nazista, saltando para o momento em que é morta na câmara de gás.

A peça trabalha com a personalidade determinada da personagem mesmo em meio às atrocidades praticadas pelos torturadores e às péssimas condições do cárcere: Olga é um esteio e proteção maternal para a jovem companheira de cela Genny; adquire um grande empoderamento que a permite digladiar com seu maior opressor, o torturador Filinto Müller e defende-se de acusações advindas de uma outra prisioneira, Ana Libre. Essas atitudes de Olga são alternadas com momentos nos quais ela tem que lidar com seus demônios interiores: a manutenção da memória, a gravidez e o medo de ter seu bebê arrancado de seus braços, além de outras questões que Loher ficcionaliza, como o questionamento da supremacia masculina através da figura de Prestes, o cavaleiro da Esperança, que vai escrevendo seu trajeto nas páginas da História, enquanto ela, Olga, caminha para o esquecimento. Diante de todas essas adversidades, Olga não sucumbe, mantém-se resistente mesmo conhecendo seu destino, a temida morte na câmara de gás.

O final da peça *Olgas Raum* (1994a) é mais um final trágico de Dea Loher evidenciando que, mesmo diante da luta e da resiliência, não é possível mudar os destinos fadados ao malogro.

Já *Licht* (2001) é uma peça curta que foi lançada juntamente com outras seis em uma coletânea chamada *Magazin des Glücks* [Revista da felicidade] (2001). As peças são o resultado de um trabalho experimental, fruto da parceria de Loher com o diretor Andreas Kriegenburg para o Thalia Theater, em Hamburgo. O encenador propôs a Loher um projeto experimental no qual a dramaturga escreveria sete peças curtas, uma a cada seis semanas, apresentando temas e enredos diferentes, desvinculadas uma das outras. Ao receber o texto, Kriegenburg teria apenas três semanas para colocá-lo no palco. O objetivo era uma escrita rápida, fluida e uma montagem cênica aberta a improvisos. Fazem parte da coletânea *Licht* [Luz], *Hände* [Mãos], *Deponie* [Aterros], *Hund* [Cão], *Sanka*, *Samurai* e *Futuresong* [Canção do futuro], esta uma canção pop. Cada peça foi encenada separadamente, na sequência em que foram escritas e, em 2002, foram representadas em uma mesma noite em uma espécie de maratona teatral. Além da encenação em 2001, *Licht* (2001) teve uma versão operística em 2004, dirigida pelo compositor Wolfgang Böhmer.

*Licht* (2001) retrata outra personagem histórica que é parte de nossa história recente. Embora a peça não cite nomes próprios, a pesquisadora alemã Birgit Haas (2006) afirma que a personagem identificada como *Frau* [Senhora] seja Hannelore Kohl, esposa do chanceler alemão Helmut Kohl<sup>3</sup>. A senhora Kohl sofria de uma doença conhecida como fotossensibilidade, ou seja, uma espécie de alergia que ocasionaria severas queimaduras na pele em virtude da exposição aos raios solares. Hannelore é obrigada a manter-se protegida da luz do sol, o que desencadeara uma depressão levando a senhora ao suicídio no ano de 2001. Na peça, Loher enfatiza o diálogo entre a personagem Senhora e uma outra identificada como *Schatten* [Sombra]. O diálogo contempla o passado da Senhora acompanhando o esposo em eventos oficiais, além da maneira com que essa mulher fora se isolando por conta da doença, sendo que os filhos cresceram e deixaram a casa materna e o marido não lhe dedica atenção necessária em função do cargo político. Evitando qualquer tipo de iluminação, a Senhora se entrega ao

---

<sup>3</sup> Chanceler alemão de 1982 a 1998. Teve grande importância no processo de unificação da Alemanha, orientando o processo de integração da República Democrática Alemã e da República Federal da Alemanha.

isolamento e lamenta a casa abandonada, a piscina vazia, o aquário desligado, o cachorro morto, enfim, a solidão em meio às sombras.

No caso de Hannelore, vemos uma mulher que muito lutara para acompanhar o marido nos compromissos políticos, para manter os filhos longe da imprensa, para manter a casa em bom estado, que lutara também por causas sociais, mas, ao se deparar com a situação de abandono, sucumbe à escuridão literal e filosófica, chegando ao ato extremo do suicídio. Enquanto Olga se empenha por manter a vida, Hannelore vai ao encontro da morte. Dessa forma, explicita-se o dilema trágico da teatrologia de Loher, lutar e falhar ou sucumbir e também chegar ao momento fatídico.

Ao lançar mão de personagens históricas, Dea Loher desconstrói a História oficial datada e documentada. Em contrapartida, ela reconstrói a história pessoal do ser humano ao apresentar personagens tristes, distantes de um final feliz. Ao relativizar a História oficial, ela universaliza a temática da dor e consegue tal efeito ao realçar as micronarrativas. Olga e Hannelore fazem parte de uma história conhecida por todos, mas o que Loher destaca nas peças é o caráter pessoal dessas histórias, valorizando as microtomadas de poder. São iluminadas as vidas dessas mulheres, seus anseios, angústias e medos enquanto que os grandes nomes da História, nesse caso, Luís Carlos Prestes e Helmut Kohl, não figuram no enredo desses dramas.

As histórias apresentadas por Loher são permeadas pela angústia e as personagens se encontram nesse sofrimento, o que se transforma, em última análise, em um ato libertário. A dor esteticamente elaborada liberta porque provoca um efeito de proximidade entre leitor/espectador e obra, sofisticando a concepção do que significa ser humano. O objetivo parece estar em mostrar a beleza estética que revela essa dor que aproxima: todos estão condenados, mas ainda assim as peças são de um alto nível de beleza estética. As personagens de Loher parecem ter saído de notícias de jornal, ou de um relato policial, porém, o que as distancia dessas demais fontes é o tratamento estético que recebem.

Entretanto, não se trata de uma libertação catártica, de expurgação da dor e da comoção que gera piedade de acordo com os moldes aristotélicos. O objetivo de Loher não é catártico, porém há uma inegável aproximação do espectador à ação no palco, uma aproximação que caminha paralelamente a um distanciamento obtido por meios estéticos e linguísticos ressaltando o caráter não ilusionista do teatro. A dramaturga frisa que o teatro é de natureza artificial, assumindo uma postura contra uma replicação da realidade. Loher, através dos recursos estéticos, enfatiza a artificialidade do teatro e

quebra com a ilusão realista. O objetivo não é emocionar, tampouco causar compaixão ou promover uma aproximação para comover, mas trazer a realidade ao palco, de maneira esteticamente elaborada, proporcionando ao público a oportunidade de refletir acerca da “realidade” que o assola.

Também não se trata do modelo judaico-cristão de uma redenção e de uma libertação pela dor. A arte, em particular o teatro, possibilita a libertação por meio do recurso da máscara. Esse recurso faz com que tudo seja possível no palco. Através do trabalho estético e da máscara do teatro, todos se encontram no palco, em uma mesma situação. A máscara possibilita que sejam reconhecidos processos de opressão fazendo com que as situações reveladas no palco se encontrem com as situações vivenciadas pelo público. Loher, em um ato ambivalente, alivia o peso das situações opressoras comuns à contemporaneidade quando torna a dor comum, ao passo que reforça esse peso ao expor essas situações no palco, abrindo espaço para a reflexão e o questionamento.

As ferramentas de que Loher lança mão caracterizam o teatro que ela prioriza e abrem caminho para uma poética a ser desvendada. Reitera-se que a dramaturga propõe um teatro anti-ilusionista e para tal recorre a artifícios de distanciamento que, *a priori*, assemelham-se aos recursos empunhados por Brecht na construção de seu teatro épico. Apesar de tais elementos como títulos nas cenas, monólogos, coros, cortes de cenas, música e até mesmo um narrador em cena constituírem as obras de Loher, eles não podem ser considerados épico-brechtianos já que a dramaturga não compartilha com os ideais marxistas defendidos por Brecht em sua poética. Ademais, ela não prevê o total desligamento catártico, mas cria um ambiente cênico que aproxima palco e plateia.

Para alcançar os efeitos de sentidos desejados, Loher articula recursos linguísticos e estéticos em suas peças como, por exemplo, a fragmentação estrutural. No geral, *Olgas Raum* (1994a) apresenta uma estrutura mais sintaticamente organizada, porém, conforme a personagem é submetida às sessões de tortura, a estrutura linguística vai se diluindo. A clareza sintática e o discurso são desconstruídos em virtude da violência física. Quanto a *Licht* (2001), a estrutura é praticamente um poema composto por frases soltas, desconexas, representando um fluxo de consciência.

A pontuação deve ser observada nas peças de Loher de maneira particular. Reticências, ausência de letras maiúsculas e de pontuação adequada dão o ritmo das cenas, indicando o estado emocional e psicológico das personagens, no caso de *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001). Nesta, há inclusive uma maneira especial de dispor as

falas no papel. Como apenas duas personagens compõem o enredo do drama, as falas de cada uma são separadas em colunas, a Senhora tem suas falas representadas na coluna à esquerda e a Sombra, à direita. Todos esses elementos colaboram para a atribuição de sentido às peças além de revelarem todo o cuidado estético da dramaturgia.

Um outro recurso aplicado por Loher a ambas as peças é o *flashback*. Nos dois casos, as protagonistas vão se lembrando, cada uma a sua maneira, de fatos. O *flashback* entra em cena para revelar ao leitor, com mais ou menos detalhes, os fatos que antecederam a ação no palco. Ambas as peças em discussão são de cunho memorialístico e o passado, no formato de *flashback*, é trabalhado como recurso importante para o desenrolar das tramas.

Essas características podem, em um primeiro momento, aproximar as peças de Loher ao teatro pós-dramático, tendência contemporânea descrita pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann em livro homônimo. Em *Teatro pós-dramático* (2011), publicado originalmente na Alemanha como *Postdramatisches Theater*, pela editora Verlag der Autoren, em 1999<sup>4</sup>, Lehmann disserta sobre essa tendência estética que valoriza a quebra de tabus e a desconstrução. Enredo e personagens são diluídos nessa perspectiva, tornando-se instâncias soltas e desconexas. Há uma profusão de formas que dialogam com outras mídias, como o cinema, as artes plásticas, a TV e outras formas cênicas como o *happening*<sup>5</sup> e a *performance*<sup>6</sup>. No entanto, logo se percebe que o teatro de Loher distancia-se dessa perspectiva ao mostrar-se ainda ligado ao texto e à construção das personagens. Mesmo nas peças com maior ausência estrutural, mais livre das formas, ainda é possível identificar um fio condutor que se aproxima do que conhecemos como enredo. Loher não abdica completamente desse enredo, diferente de outros autores, denominados pós-dramáticos por Lehmann, como Heiner Müller, por exemplo.

Distante do teatro épico de Brecht, mas utilizando alguns recursos por ele aplicados e divergente da proposta contemporânea descrita por Lehmann (2011), Loher aproxima-se mais da definição de teatro contemporâneo lançada pelo teórico francês Jean-Pierre Sarrazac. Ele descreve o drama na contemporaneidade como uma colcha de retalhos que se apropria de estéticas diversas, formando um *patchwork* estético. Assim,

---

<sup>4</sup>No Brasil, o livro *Teatro pós-dramático* foi publicado pela primeira vez em 2007, pela editora Cosac Naify. Fazemos referência, no entanto, à segunda edição, datada de 2011.

<sup>5</sup>Termo criado no final dos anos 50 para designar a expressão artística que trabalha com elementos previamente definidos, mas que se abre ao improviso conforme interage com o público. Um espetáculo ligado às artes visuais e que abdica do texto.

<sup>6</sup>Forma de arte também ligada às artes visuais, mas que, diferente do *happening*, não prevê a participação ativa do público.

ele dá forma ao teatro híbrido ao qual se refere em sua teoria, híbrido justamente por acomodar em sua forma estética elementos diversos já conhecidos, mas cujo resultado é diferente dos anteriores.

Uma vertente do hibridismo destacada por Haas (2006) é o conceito difundido por Homi Bhabha, autor nascido na Índia e professor na Inglaterra e nos Estados Unidos, um dos principais teóricos do pensamento pós-colonial. Ele desenvolve o conceito de hibridismo cultural destacando a fronteira que existe entre duas relações opostas, a de colonizador e colonizado e focando naquilo que pode ser desenvolvido nessa área intermediária. O teatro de Loher, segundo essa conceituação, estaria nessa área limítrofe, isto é, operando em um local intermediário entre o teatro de Brecht e a estética pós-dramática, entre a manutenção da fábula e a fragmentação pós-moderna. Trata-se de um teatro que não pode ser enquadrado em nenhum desses dois formatos, mas que se relaciona com ambos ao assumir certos elementos estéticos e ao se distanciar de outros, transformando-os.

Tudo isso nos permite afirmar que Loher caminha rumo a uma poética *sui generis*, adaptando elementos estéticos presentes em expressões literárias várias e acomodando a essa forma um conteúdo que dialoga com a sociedade contemporânea não somente no contexto alemão, mas mundial. Loher articula todas essas ferramentas fazendo emergir um teatro político, porém uma política desfocada que aparece infiltrada na perspectiva pessoal. Isso justifica a escolha das duas personagens que compõem o *corpus* da pesquisa, Olga Benário e Hannelore Kohl. Loher foca na história pessoal dessas mulheres, fazendo um contraponto com a História oficial e com as muitas biografias que foram lançadas sobre elas. O objetivo é colocar em discussão o discurso como algo que é construído e articulado. Mesmo o discurso histórico, que é pautado em uma fonte documental, ainda é redigido pelo historiador; este, por sua vez, é governado por diferentes motivações que o levam à escolha das palavras. Loher desconstrói os discursos entendidos como oficiais ao colocar em cena personagens históricas, revelando uma vertente pessoal que não consta nas fontes documentadas; ou seja: a “verdade” histórica, as biografias e a literatura são todas manifestações de pontos de vista ideológico-discursivos, são construções discursivas. A dramaturgia não objetiva, todavia, equiparar a ficção ao discurso histórico, mas revela que ambos são construtos discursivos, elaborados, esteticamente ou não, e imortalizados pela linguagem escrita.

## 1 TEATRO POLÍTICO ALEMÃO: UM SOBREVIVO

“O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada.” (ROSENFELD, 2006, p. 150).

### 1.1 Teatro, política e sociedade: do romantismo alemão à ruptura nazista

A literatura alemã é composta por grandes representantes de relevância internacional, desde Schiller e Goethe, Büchner e Wedekind, Piscator e Brecht até Heiner Müller e Tankred Dorst colaborando para uma robusta produção literária que dialoga intimamente com o contexto social e político. Uma literatura que acompanha todo o movimento histórico da nação em um processo dialógico que envolve arte e sociedade, além de um diálogo interno, já que as formas estéticas e os temas conversam entre si, ora rompendo com manifestações predecessoras, ora reafirmando-as, além do fato de se relacionarem com os acontecimentos históricos que implicam em consequências econômicas, sociais e culturais.

O romantismo alemão foi um período que deixou um forte legado na literatura mundial. Segundo Anatol Rosenfeld (1993), a partir de 1770, um movimento encabeçado por Schiller e Goethe surge para combater o racionalismo postulado pelo Iluminismo no século XVIII. *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto] compreende um período denominado pré-romantismo e já nesse período é possível notar um objetivo político nessa práxis literária: a luta por liberdade política, amorosa ou religiosa comandada por uma certa rebeldia contra os mecanismos da sociedade da época. O herói romântico do *Sturm und Drang*, no entanto, acaba sucumbido pela realidade “mesquinha”, como afirma Rosenfeld (1993).

Já o romantismo propriamente dito perdurou dos anos 1800 a 1830 e buscou a subjetividade por meio de poesia lírica. É nessa fase também que o teatro dá início a uma dissolução das formas, na medida em que questiona a ilusão teatral, propondo um distanciamento e a forma aberta. O *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] é a grande forma almejada pelos artistas dessa época, um termo que engloba as várias formas de expressão artística – teatro, música, dança e artes plásticas – em uma obra de arte única

e total. Foi a partir dessa noção que Richard Wagner (1813-1883) propôs uma nova concepção de ópera através de conceitos que são difundidos até hoje.

A revolta e a ruptura com os mecanismos que regiam as estruturas da sociedade da época são abrandadas com o classicismo que veio para combater os impulsos românticos difundidos no *Sturm und Drang*, como forma de disciplinar as “aspirações humanistas dos séculos anteriores” (ROSENFELD, 1993, p.230). O homem passa a buscar uma espécie de reconciliação com a sociedade com a qual havia rompido. É nesse período que ocorre uma grande disseminação da filosofia idealista de Kant, Fichte, Schelling e Hegel.

As fronteiras entre arte e vida tendem a uma diluição a partir da estética proposta pelos artistas realistas, fato intensificado pelos naturalistas a partir do método científico. A partir do romantismo, “inicia-se o surto de personagens ‘marginais’ no drama alto [...] que derrubam preconceitos literários e ampliam a temática, assim como a visão social do teatro, para campos até então não invadidos que incluem sobretudo os aspectos sórdidos e patológicos da vida.” (ROSENFELD, 1993, p.270-271). O comportamento humano passa a ser o tema vigente, acompanhado de forte influência da filosofia positivista que garante ao naturalismo maior objetividade apoiada no cientificismo. Nesse viés surge o anti-herói, o homem medíocre, o proletariado e a classe média.

Por volta de 1830 os problemas sociais voltam a ser o foco da dramaturgia alemã com as peças de Georg Büchner (1813-1837). Mesmo diante da curta vida de Büchner, o teatro por ele proposto foi grande precursor do teatro moderno, colocando em cena um protagonista isolado do mundo, automatizado e desvitalizado, uma figura alienada e coisificada cuja caracterização amplifica uma denúncia social que coloca em tela discussões acerca da miséria e do homem autômato preso a um mundo corrompido. Com uma forte crítica iconoclasta ao espírito cientificista, a estética de Büchner extrapola a estética naturalista, já que suas personagens se afastam da realidade do mundo em detrimento de uma imersão em si mesmas, característica que aproxima o escritor do teatro moderno e o afasta das concepções do naturalismo. Através da deformação, as personagens explicitam a exploração oriunda da vida moderna, uma aproximação ao que mais tarde seria chamado de Expressionismo. Em *Woyzeck*<sup>7</sup> (1836),

---

<sup>7</sup> Na peça de Büchner, a personagem Friedrich Johann Franz Woyzeck é um soldado que se submete às experiências do Doutor em troca de um mísero salário. A experiência determina que Woyzeck só pode comer ervilhas, causando uma fragilidade em sua saúde. O relacionamento de Woyzeck com a esposa Marie fica abalado com o distanciamento do marido que passa a ter alucinações. Marie se envolve com o Tamboreiro-Mor e Woyzeck é levado a desconfiar de sua esposa por conta das provocações feitas pelos

há todo esse trabalho de desfiguração do protagonista explorado, revelando uma crítica ao cientificismo e ao *modus operandi* do capitalismo que isola e automatiza o ser humano. Büchner faz uma sagaz crítica a instituições como o professor universitário, o médico, o policial, tornando-os caricaturas de si mesmos através de uma estrutura fragmentada e ausente de referente temporal.

Büchner antecipou o que o teatro expressionista exacerbaria no início do século XX. Enquanto o naturalismo almejava o máximo da aproximação com a realidade e o impressionismo levava ao extremo a imitação dessa realidade por meio de impressões subjetivas, o expressionismo, com o intuito de exprimir o mais profundo da realidade, manipula essas impressões subjetivas mediadas pelos sentidos. Segundo Rosenfeld,

o impressionismo leva dialeticamente ao expressionismo. Se da realidade temos apenas impressões, como tais subjetivas, basta um passo a mais para projetar as próprias visões subjetivas, manipulando livremente os elementos da realidade, para dessa forma exprimir uma ‘verdade mais profunda’, além da aparência superficial das coisas. (ROSENFELD, 1993, p.276).

O teatro expressionista é uma corrente vanguardista que nega os ideais difundidos no realismo, reafirmando algumas das propostas dos românticos. Há, de certa forma, segundo Rosenfeld (1993) uma retomada do *Sturm und Drang*, quando os artistas expressionistas buscam reconstruir a “intimidade do Eu”, ressaltando a subjetividade e o inconsciente, afastando-se da racionalidade realista e naturalista. Essa estética do irracionalismo é um contraponto ao mundo industrial e tecnicista que gera seres humanos automatizados, crítica esta difundida pelo movimento expressionista.

Mariângela Alves de Lima, no volume organizado por Guinsburg (2002) sobre o expressionismo, ressalta que o drama romântico se opôs à retórica clássica, abolindo as estruturas espaço-temporais e propondo um herói movido por impulsos e paixões que sucumbe diante de um mundo medíocre. Já o Expressionismo “consistiu em revigorar o individualismo romântico com a centralização da ação dramática na consciência e na percepção do protagonista, ao mesmo tempo em que dissolvia ou eliminava os componentes localistas do teatro romântico.” (GUINSBURG, 2002, p.191).

O artigo de Lima (2002) ainda aponta o Expressionismo marcado por dois momentos diferentes, a fase anterior à guerra e a que sucedeu esse evento histórico.

---

superiores do soldado. Debilitado física e mentalmente, a personagem central busca um ajuste de contas com Marie e a mata com uma faca durante um passeio.

Antes da guerra, articulava-se uma crítica à burguesia e ao modo de vida operado pela sociedade industrial, enquanto que o movimento pós-guerra teve que lidar com a desordem político-econômica, enveredando pela temática social. A volta para a interioridade e subjetividade da primeira fase é sobreposta por uma segunda fase de maior engajamento político, colaborando para uma expressão artística encabeçada por Bertolt Brecht (1898-1956), o teatro épico. Apesar de não haver uma efetiva ligação de Brecht ao movimento expressionista, tanto Lima (2002) quanto Rosenfeld (1993) reconhecem traços expressionistas na primeira peça do dramaturgo, *Baal* (1918).

Rosenfeld (1993) inclusive reconhece lampejos expressionistas na primeira fase dramaturgica de Brecht, a denominada “fase juvenil”, de aspecto vanguardista e empunhada de emocionalismo que é abdicado nas fases seguintes. A emoção é rejeitada por Brecht com veemência no período em que desenvolveu suas peças didáticas. Com a finalidade de ensinar política a seu público, guiado pelos ideais marxistas, pela filosofia chinesa e pelo teatro Nô japonês, Brecht escreveu as *Lehrstücke* [peças didáticas] propondo distanciar o leitor, negando a vertente catártica do teatro, objetivando a reflexão e o impulso ao ato coletivo buscando a tão sonhada transformação político-econômica. Trata-se de um teatro experimental e minimalista que trabalha o dualismo do sim e do não, da opção da escolha entre o bem-estar individual e o altruísmo em nome do bem coletivo. Em uma fase mais tardia, nas peças da maturidade brechtiana, há a retomada da emoção, porém nunca desvencilhada do raciocínio e sem prescindir dos objetivos políticos.

Segundo Jameson (2013), não é possível doutrinar o trabalho de Brecht, pois a obra do dramaturgo encontrou esteio na filosofia maoísta, no teatro japonês e nos escritos de Marx; portanto o pensamento de Brecht não é doutrinário, mas “associado às ideias dramáticas ou teatrais”. (JAMESON, 2013, p.59). O teatro épico proposto por Brecht é, segundo Jameson (2013), um teatro narrativo autônomo, que se dá em segmentos de igual destaque e importância. Trata-se de um teatro que supera as dimensões dramáticas e aciona a narrativa em uma recusa à identificação e à compaixão, distanciando o “eu” do palco. Para atingir esse efeito, Brecht conta com recursos que vão além do texto, como a música e o cenário. No que diz respeito ao texto, há uma predileção pela “intervenção de corpos estranhos” (JAMESON, 2013, p.108), como títulos nas cenas, notas de rodapé e a presença de um narrador, distanciando o ator da personagem, alavancando um processo de auto-observação possibilitado pela distância. A distância, tanto do ator com relação à personagem,

quanto da personagem diante do público, gera um estranhamento que “sempre parte da dormência e da familiaridade da vida cotidiana, precisa sempre alienar-nos do dia-a-dia, a teoria é, portanto, ela própria uma representação do processo, a dramaturgia é, em si, um drama.” (JAMESON, 2013, p.122).

“Brecht parecia ser o primeiro artista verdadeiramente marxista que completou a originalidade do marxismo e da dialética enquanto modo de pensar inteiramente novo (além das insípidas previsibilidades do realismo socialista), como uma nova estética”, diz Jameson (2013, p.234). Essa é a descrição de um dramaturgo divisor de águas no teatro não somente de origem alemã. A partir de uma obra descontínua, fragmentada, dotada de uma multiplicidade de gêneros, Brecht passa a ser um marco na história do teatro ocidental; não que os recursos épicos fossem inéditos na dramaturgia, como o próprio Jameson faz questão de salientar, mas por articular todos esses recursos que unem a política marxista, o pensamento filosófico chinês, os elementos do teatro japonês e o livro de cabeceira de Brecht, a bíblia.

Brecht, afirma Jameson (2013, p.21), “viveu a vida do próprio século”, fazendo parte de grandes momentos da história política da Alemanha. Um desses momentos foi durante a República de Weimar (1919-1933). Proclamada em janeiro de 1919, após a Primeira Guerra Mundial, a República nasce em meio às condições trazidas pelo Tratado de Versalhes, um contrato assinado a contragosto que impunha inúmeras condições. A Alemanha viveu nesse período um momento de grande instabilidade política e desordem, com grandes perdas econômicas. O caos reinava com as altas taxas de inflação, desemprego e desigualdade social que geravam problemas de várias ordens. Esse período caótico causou uma efervescência no campo das artes e o teatro passa a ser pensado como um instrumento promovedor de reflexão e de transformação social. O engajamento político no teatro trouxe um clima de euforia e de cooperativismo na construção de uma nação mais justa que buscava superar os anos desastrosos de crise.

A República de Weimar é criada nesse pilar de desordem e busca pela reconstrução. Em meio às cinzas, houve a tentativa de instauração de um governo socialista que foi calado por meio da violência. A população era cética com relação à República que se instaurava e que tinha que arcar com os prejuízos da guerra e com as rigorosas imposições do Tratado. Luiz Nazário (2002), também em artigo copilado pelo professor Guinsburg na coletânea sobre o Expressionismo, revela que em 1924 houve uma aparente recuperação da economia alemã com o Plano Dawes, criado por Charles

G. Dawes para arcar com o pagamento da dívida gerada pela Primeira Guerra e parte das exigências do Tratado de Versalhes.

A República de Weimar mostra-se ineficaz no combate aos inúmeros problemas econômicos e sociais. Nesse contexto, Nazário (2012) aponta para a ascensão de um ex-soldado que se alia ao Partido do Trabalhador Alemão (DAP) e inicia sua trajetória de horror pela Alemanha. Adolf Hitler, ainda como membro do partido, disseminava o ódio à comunidade judaica denunciando-os como traidores da pátria. O DAP passou a ser Partido do Trabalhador Alemão Nacional Socialista (NSDAP), fundamental na formação do partido nazista. Hitler vai se destacando e a descrente população vê no tirano um grande líder de um Estado forte. Nesse momento já estava sendo difundida uma política biológica que previa a eutanásia e a esterilização daqueles que eram julgados prejudiciais ao crescimento da nação, como os portadores de limitações físicas e mentais. Segundo Nazário (2012), diante dessa política biológica que se fortalecia, de uma política antissemita e de uma Alemanha autoritária e precária em educação, o nazismo encontrou terreno fértil. Após a dissolução da República de Weimar, Hitler é eleito Chanceler do Reich em 30 de janeiro de 1933 e, a partir desse momento, campos de concentração foram instalados e vários judeus foram torturados e mortos.

Durante o período do nazismo, a arte sofreu uma paralisação com o exílio de vários artistas. O movimento expressionista é desfeito e há uma retomada do classicismo, uma espécie de neoclassicismo imposta por Hitler. A Alemanha manteve-se isolada do cenário cultural internacional durante esse intervalo improdutivo. Brecht não passou ileso por esse período, assim como não passou ileso pela República de Weimar. De acordo com Jameson (2013), este período é dotado de grande cinismo porque em um momento em que a República propaga a competitividade do capitalismo em meio à miséria e ao caos provocados pela guerra, Brecht escreve suas peças didáticas denunciando o homem transformado em mercadoria pelo capitalismo diante de uma sociedade industrial e em meio aos avanços tecnológicos. Jameson (2013) destaca o quão clichê se tornou a imagem de Weimar e sua cidade industrial “assombrada”, como diz o autor, pela ironia de Brecht.

Prevendo o regime de horror que viria com o novo Chanceler do Reich, Brecht fugiu de Berlim rumo a Praga; logo após Viena, Suíça e posteriormente Finlândia e os Estados Unidos. Brecht viveu o exílio fugindo de um governo absolutista que seria responsável por atrocidades e que marcaria a Alemanha e o mundo todo. A obra de Brecht durante o período nazista, no entanto, não faz referência direta ao Holocausto e a

todo o terror desses anos, mas mostra a vida cotidiana de uma Alemanha adormecida em um regime ditatorial e radicalmente conservador, é o que afirma Jameson (2013). Vários outros artistas foram exilados durante o regime nazista e a literatura dramática tornou-se um palco para difundir a segregação racial, exaltando a supremacia ariana e incitando à guerra.

A aceleração industrial e o avanço tecnicista fizeram com que os artistas procurassem uma estética contra a mecanização e em resposta à Primeira Guerra, encontrando um meio através do Expressionismo, *a priori*, na subjetividade resgatada do romantismo e, mais tarde, no engajamento político. A partir desse engajamento proposto pelo movimento expressionista, o teatro político foi tomando forma atingindo seu ápice com a proposta do teatro épico encabeçada por Brecht. O intervalo nazista rompe com essa crescente política, estagnando o teatro e a literatura em uma tentativa de imposição neoclássica. O período pós-nazismo e pós Segunda Guerra caracterizou-se, de acordo com Rosenfeld (1993), por um momento de reconstrução em meio à desordem e à descrença. Não houve expressões artísticas de grande fôlego em uma nação marcada pelo caos, o terror e a invasão capitalista adicionada a uma consequente americanização.

Em meio a esse lento recomeço surgiu uma literatura neonazista de cunho nacionalista que colaborou com a difusão do *kitsch*. Segundo a professora Christina Maria Pedrazza Sêga (2010),

oriundo do verbo alemão *kitschen/verkitschen* (trapacear, vender alguma coisa em lugar de outra), o termo *kitsch* adquiriu o significado de "falsificação" a partir de 1860. Porém, a palavra *kitsch* foi usada pela primeira vez na metade do século XX, na obra do sociólogo francês Edgar Morin (1987, p.17) intitulada *Esprit du temps*.

É considerado *kitsch* qualquer tipo de manifestação que transmita a noção de imitação, exagero e perda de sua função original, diz Sêga (2010). Uma efusiva ânsia pela reintegração de uma nação devastada pela guerra proporcionou para a arte alemã o ressurgimento dos clássicos, como forma de intensificar a noção de nacionalismo já rota e dissipada pelas imposições do governo autoritário. Após a guerra, uma nação bipartida busca reerguer-se e reconquistar o cenário literário.

## 1.2 Cenário literário e dramático depois de 1945

Os doze anos de nazismo colocaram a Alemanha em uma posição de isolamento, distante do cenário cultural e literário, revivendo os clássicos impostos pelo governo totalitário. Com a queda de Hitler, a nação se esforçaria para restaurar a confiança nos valores humanos, bem como para administrar sua economia interna. O teatro demora para se estabelecer, cercado, no final dos anos 40, por autores estrangeiros e buscando resgatar o legado deixado por Schiller e Goethe.

A queda de Hitler trouxe de volta à Alemanha artistas exilados, como é o caso de Brecht e com esse retorno, a DDR<sup>8</sup> ganha novo fôlego dramaturgicamente em 1948 com a formação do Berliner Ensemble. O pensamento politicamente engajado imbuído de uma missão social de ativação do público ressurgiu nos anos 50. Entre outras manifestações estéticas estão as peças parábolas de Brecht. Esse tipo de expressão brechtiana trabalha no âmbito da analogia, exigindo do leitor uma compreensão que vai além da leitura superficial, mas que visa relacionar os elementos simbolicamente a fim de decifrar a mensagem político-social. As parábolas de Brecht abordam um certo tema no desenrolar do enredo que, quando decodificado, deixa o seu aspecto puramente material para ser interpretado em um plano mental, das ideias. Em *O círculo de giz caucasiano* (1944), a história da protagonista Grusche é baseada na narrativa bíblica do rei Salomão que abriga, alegoricamente, um conteúdo político acerca da posse de terras: é o verdadeiro dono aquele que a possui, mesmo que improdutivamente, ou aquele que faz uso dessa terra, cultivando-a? Já em *A alma boa de Setsuan* (1940), o drama da prostituta Shen Te e seu alter ego masculino Shui Ta cria o ambiente simbólico no qual Brecht lança o questionamento sobre a bondade dentro da realidade capitalista: é possível ser bom e ainda assim lucrar, ou o capitalismo corrompe toda e qualquer iniciativa bondosa e genuína?

As parábolas de Brecht operam nessa linha de raciocínio, trabalhando temas de ordem política e social e propondo ao público a reflexão, por meio do final sempre em aberto. O dramaturgo não fornece uma resposta, mas incita seu leitor/espectador a refletir sobre a situação, convocando-o à ação coletiva. Os *Verfremdungseffekte* [efeitos de distanciamento] são aplicados para distanciar o público da ação no palco, de modo a recusar o sentimento catártico de piedade. Apesar de priorizar a objetividade e a reflexão, as parábolas, diferentemente das peças didáticas, não são totalmente ausentes de emoção, no entanto, essa subjetividade emotiva, quando invocada, é interrompida

---

<sup>8</sup> DDR - *Deutsche Demokratische Republik*, República Democrática Alemã (RDA).

bruscamente por um efeito de distanciamento, alternando momentos que primam ora pela razão, ora pela emoção. Todos os questionamentos propostos são mantidos em aberto para que o público possa refletir e, nesse aspecto, as peças de Loher assemelham-se a esse formato brechtiano, pois a maioria das peças da dramaturga não propõe um fechamento único, mas abre possibilidades de reflexão para o leitor/espectador.

Com a morte de Brecht, em 1956, as peças engajadas que refletiam a luta política foram perdendo seu impacto e a construção do Muro de Berlim em 13 de agosto de 1961 trouxe mudanças para a literatura alemã oriental. Há uma tentativa, de um lado, por parte dos artistas, de demonstrar as dificuldades na implantação do socialismo, através de uma crítica à utopia do regime e da introdução do subjetivo no coletivismo imposto. De outro lado, há a produção teatral aprovada pelo partido que enaltece os ideais difundidos pelo Estado.

Nos anos 60, há uma retomada do realismo como forma de expressar a realidade política da época. Há uma preocupação de unir cada vez mais palco e plateia, aproximando o teatro da vida. Uma tendência neo-naturalista desponta, propondo um reconhecimento maior do público com a ação no palco, promovendo um vínculo emocional maior, porém sem abdicar da reflexão política. A peça documentário surge nesse contexto, visando maior autenticidade em cena, vinculando fatos materiais à arte teatral. Não se trata de uma mera transposição de uma reportagem social para o palco, mas de uma articulação dos fatos por meio de um trabalho estético, reafirmando uma intenção político-jornalista. Os conflitos individuais são preteridos em favor de comportamentos socioeconômicos. A partir de uma realidade caótica, as peças documentário são desenvolvidas por meio de uma exposição dessa realidade através de um olhar crítico e uma abordagem transformadora, já que ambicionam um público atento, consciente e reflexivo.

Segundo Haas (2006), há, nos anos 60, a busca por encontrar no teatro uma maneira de converter a prática artística em prática política. O dramaturgo Peter Weiss (1916-1982) desenvolve um drama apoiado nos fatos, assegura Haas (2013), e que envolve a utilização de material autêntico. O drama documentário na vertente explorada por Weiss envolve, em sua origem, práticas políticas concretas, transformando o palco em uma arena política. Com inicial inclinação à tendência *Agitproptheater*<sup>9</sup>, as

---

<sup>9</sup> Agitação e Propaganda, manifestação teatral com forte tendência política pautada nos ideais marxistas. Ao público eram ensinadas as ideologias partidárias, bem como uma conscientização política que

reinvidicações políticas de Weiss terminam por fazer referência, segundo Haas (2006), a Brecht e Piscator. A situação política, para Weiss é compreendida como sendo mutável, assim como o era para Brecht e, para buscar transformar a realidade, é ativado um teatro documentário que revela as facetas político-econômicas da sociedade. Porém, para Weiss, a peça documentário deve ativar mecanismos estéticos e não apenas revelar a realidade como uma notícia de jornal. De acordo com Haas (2006), “*im Theater sollen geschichtliche Mechanismen und Strukturen offen gelegt und analysiert werden, d.h. das dokumentarische Theater liefert ein vereinfachtes Erklärungsmodell für die politische Wirklichkeit, um den Zuschauer zum Handeln aufzufordern*<sup>10</sup>.” (HAAS, 2006, p.25).

O teatro de Dea Loher se afasta do teatro documentário quando passa a focar no indivíduo. Enquanto a peça documentário enfatiza comportamentos coletivos, vislumbrando um quadro social, as peças de Loher intensificam as relações entre os indivíduos dotados de perspectivas e atitudes políticas. As personagens e os temas de Loher poderiam compor uma notícia jornalística, porém a dramaturga os reveste com um tratamento estético revelando uma política infiltrada nas relações. O lugar de intersecção entre Loher e Weiss é justamente a exposição dos vários pontos de vista que circundam as personagens, confrontando o leitor com as várias facetas que motivam uma ação.

A partir dos anos 60, uma nova vertente estética começa a despontar para se consolidar nos anos 70 e 80. Segundo o professor e teórico alemão Andreas Huyssen (1991), o modernismo foi levado à exaustão com toda a ruptura e transgressão dos movimentos vanguardistas. Com isso, duas novas frentes se abrem, uma que dá continuidade ao modernismo através das releituras e uma que rompe radicalmente com as formas predecessoras. O pós-moderno é compreendido, por um lado, como um movimento anti-modernista, dominado pela mídia e pelo consumo, opondo-se aos ideais modernos. Por outro lado, pode ser interpretado como uma autêntica mudança epistemológica e de paradigmas. A polêmica reside justamente nessa questão: há realmente uma inovação no pós-modernismo, ou trata-se de mais uma vez romper com o anterior?

---

chamava à transformação social. Tal ativismo político colaborou com a obra dramaturgica de vários artistas alemães, incluindo Brecht e Piscator.

<sup>10</sup> No teatro, os mecanismos e estruturas históricas devem ser divulgados e analisados, isto é, o teatro documental fornece uma ação simplificada da realidade política para chamar o público à ação. (HAAS, 2006, p.25. Tradução nossa).

Enquanto no modernismo havia uma tentativa de colonizar o futuro, com a crença no recomeço e em um amanhã restaurador, o pós-modernismo foca no presente enquanto faz previsões catastróficas do futuro por conta da constante ameaça nuclear e da desordem ecológica. O pós-modernismo anuncia o fim da utopia, que se dilui assim como as grandes narrativas que alicerçavam o plano de emancipação humana pregado pelo modernismo. A fragmentação e a individualização substituem a construção coletiva. Huysen (1991) aponta o debate que há entre as teorias de Habermas<sup>11</sup> e Lyotard<sup>12</sup>. Para Habermas, a modernidade é um projeto iluminista inacabado, dotado de uma herança cartesiana e racionalista. Já Lyotard considera a modernidade como uma ilusão a serviço de uma elite intelectual, enquanto que a pós-modernidade foca na política do dia-dia infiltrada nas micronarrativas resultantes da diluição das metanarrativas que regiam o ideal moderno.

Huysen (1991) diz que a cultura pós-moderna torna-se genuína nos anos 70 e 80 com uma efusiva cultura pop vinculada aos meios de comunicação de massa. A conclusão do teórico é que o pós-modernismo não é uma seqüela do modernismo, mas também não vai tornar o modernismo obsoleto. Ele afirma que

o pós-moderno não pode ser considerado simples seqüela do modernismo, como o último passo na infundável revolta do modernismo contra si mesmo. (...) ele opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros: um campo de tensão que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus *kitsch*. (HUYSEN, 1991, p.74).

Enquanto os anos 60 ainda são considerados um período crítico, há um posicionamento teórico que pensa os anos 70 como sendo de tendência acrítica. A Alemanha passa por um momento de desesperança, resignação e melancolia pós-revolucionária que culmina com uma aparente despolitização. O foco maior incide na esfera privada, a vida cotidiana e a introspecção, arrefecendo o poder revolucionário da ação coletiva. No teatro, há uma mudança formal que incorpora elementos multimidiáticos e rompe com os cânones do drama, exacerbando a fluidez espacio-

---

<sup>11</sup> Jürgen Habermas (1929- ), filósofo e sociólogo alemão, membro da Escola de Frankfurt e intelectual do pensamento contemporâneo e da política em meio ao capitalismo avançado.

<sup>12</sup> Jean-François Lyotard (1924-1998), filósofo francês e importante pensador no debate pós-moderno.

temporal, tornando a ação, o movimento e o corpo do ator, o gesto e a imagem como a única realidade.

Os anos 80 e 90 são marcados por grandes mudanças, tanto cênica quanto político-social. Uma nação bipartida é reunificada e deve aprender a se comportar como uma pátria única. A Alemanha Ocidental foi palco de múltiplas manifestações estéticas que refletiam seu momento político inebriado por modelos americanos e consumidos pelo sistema capitalista. Havia uma maior liberdade de criação e os artistas expressavam essa realidade ocidental lançando mão de vários recursos estéticos. Com uma produção muito mais uniforme, no lado oriental, o teatro estava ligado à implantação do regime socialista, portanto o drama era colocado a serviço do didatismo político-social, ensinando as bases socialistas, com forte apelo coletivo. Promovido pelo Estado, o teatro na DDR era de cunho educativo e vinculado a instituições culturais e políticas e criado com o objetivo de afirmar o novo regime econômico.

As mudanças de ordem política e social afetam de maneira direta e imediata a produção artística de um lugar. Duas frentes econômicas, políticas, sociais e culturais foram reintegradas e, a partir de 1989, com a queda do Muro de Berlim, deveriam trilhar um caminho comum. A arte pós-moderna na Alemanha, segundo a pesquisadora alemã, Birgit Haas (2008)<sup>13</sup>, ecoa em meio à supremacia capitalista após a queda do Muro. Os anos 90 imprimem na literatura alemã uma ausência identitária e a busca por uma identidade comum. Lehmann (2011) descreve o teatro que começa a ser produzido nesse período e o cunha de teatro pós-dramático, que surge, de acordo com Haas (2008), como uma extensão do teatro pós-moderno dos anos 60, colocando em pauta novos paradigmas da cena dramatúrgica a partir dos anos 80. Lehmann, ao sistematizar as tendências pós-dramáticas, sentencia que a principal característica dessa manifestação teatral é a rejeição ao teatro burguês e a experimentação a partir de formas que vão além da proposta de ruptura dos movimentos de vanguarda do século XX.

O teatro pós-dramático começou a se manifestar através de toda a movimentação artística que envolveu o período que compreende dos anos 70 aos anos 90. O teatro pós-moderno também era pautado na desconstrução e nas técnicas plurimidiáticas. Entretanto, Lehmann (2011) adverte que o teatro pós-moderno difere do teatro pós-dramático, já que, enquanto este é impelido para além do paradigma do drama no teatro,

---

<sup>13</sup> No artigo “The return of dramatic drama in Germany in 1989”, parte integrante do livro *Theater in the Berlin Republic: German drama since reunification*, organizado por Denise Varney.

aquele apresenta mudanças apenas na tradição da forma, não esboçando um verdadeiro afastamento da modernidade. Lehmann (2011) percebe o pós-dramático como uma tendência que atua no campo experimental e que por isso assume altos riscos ao romper com as convenções e atuar no limiar dos gêneros.

Na concepção do professor e teórico alemão, trata-se de um teatro que opera para além do drama, desafiando os padrões tradicionais e intensificando a fragmentação da forma estética levada ao nível da experiência individual. Esse tipo de teatro almeja uma aproximação com o público, visando estreitar o diálogo entre palco e plateia através de técnicas que promovam sensações diversas no espectador. A percepção do público é muito explorada; portanto, todas as formas trabalham para provocar uma reação na plateia, que se encontra cada vez mais próxima da ação no palco, diluindo qualquer fronteira que ainda existia.

Esteticamente, o teatro pós-dramático apresenta uma estrutura fragmentária que abole a hierarquia textual, promovendo uma convivência mútua dos signos teatrais, ou seja, texto, cenário, música, figurino e outros dividem igualmente a importância dentro do espetáculo. A principal mudança proposta por essas tendências é a ruptura total com os principais pilares que apoiam a estrutura dramática: diálogo intersubjetivo, personagens e ação. O prefixo “pós” denota superação, ou seja, pós-dramático seria um tipo de teatro que opera para além do drama e, seguindo essa linha de raciocínio, seria um teatro que transcende, além desses pilares que sustentam o gênero, a própria fábula. Para Lehmann, o dramático “é todo teatro baseado num texto com fábula, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional” (LEHMANN, 2011, p.10). Diferentemente, no pós-dramático, o enredo já não possui um fio condutor lógico que permita desenrolar uma história; as personagens perdem suas características marcantes e são descaracterizadas e os diálogos deixam de existir ou apresentam-se ausentes de sentido. As imagens sobrepõem os conceitos em uma técnica da descontinuidade, da não-textualidade, da subversão e da predileção pelos gestos, o ritmo, o vazio e o silêncio.

Segundo Lehmann (2011), nem mesmo o Teatro do Absurdo com toda sua fragmentação pode ser considerado pós-dramático, pois, com toda diluição apresentada, a fábula ainda faz parte de sua estrutura. O teatro de Brecht também é compreendido como dramático na percepção de Lehmann, novamente pela questão fabular. Apesar de a epicização proposta pelo dramaturgo visar quebras e rupturas que distanciariam o leitor/espectador da ação no palco afastando-o do sentimento catártico e promovendo a

reflexão, na análise de Lehmann, trata-se ainda de um modelo dramático por não ter se desvencilhado por completo da fábula.

No entanto, a visão de Lehmann não é uníssona no contexto da teoria crítica do teatro contemporâneo. Contrário a essa concepção estão os estudos de Sarrazac acerca da manifestação teatral na contemporaneidade. Para Jean-Louis Besson<sup>14</sup>, no verbete “Pós-dramático” do livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012),

o pós-dramático não é um estilo, nem um gênero, ou uma estética. O conceito reúne práticas teatrais múltiplas e díspares cujo ponto comum é considerar que nem a ação nem os personagens, no sentido de caracteres, assim como a colisão dramática ou dialética dos valores, e nem sequer figuras identificáveis são necessárias para produzir teatro. (SARRAZAC, 2012, p.146).

O que Sarrazac critica em seu *Léxico* e que está explicitado na apresentação do livro são as “raízes adornianas” nas quais Lehmann pautou sua sistematização do teatro pós-dramático. O teórico francês constata que o professor e crítico alemão busca uma verdade pautada na ruptura total de um modelo para dar origem a um novo. De acordo com Felipe de Moraes, ao apresentar o léxico de Sarrazac,

Lehmann estrutura sua obra sobre a mesma constatação duvidosa feita pelo filósofo frankfurtiano de que, depois de Beckett (e de Auschwitz), só restava ao drama uma autópsia de si mesmo, ou seja, o drama a partir de então, não deveria ser considerado mais que um antigo modelo falado a não ter nenhuma repercussão criativa (e crítica) no mundo contemporâneo. Nesses termos, Lehmann parece persistir em sua teoria dentro desse *falso movimento* que o obriga a encontrar uma verdade historicamente superior das formas dentro de uma *resolução*, explícita, preferencialmente, na morte de um modelo antigo que dá vida a um modelo novo. (SARRAZAC, 2012, p.14-15. Grifo do autor.).

Fiel à ideia de ruptura e instauração de um novo padrão, Lehmann (2011) cita Heiner Müller como um dos grandes representantes do teatro pós-dramático. Discípulo de Brecht, Müller se distanciaria, no final dos anos 70, do modelo épico-didático de seu mestre. Haas (2006) afirma que Müller anuncia um novo conceito estético que se afasta do compromisso com a fábula. A professora alemã constata que o quadro histórico da DDR desiludira Müller e causara esse afastamento das origens brechtianas, resultando na negação do otimismo da crença no poder transformador da sociedade. A proposta de

---

<sup>14</sup> Membro da equipe de Sarrazac, que escreveu as definições dos verbetes publicados no livro organizado pelo teórico e crítico de teatro.

Müller diverge do coletivismo de Brecht, atingindo uma vertente mais individual e subjetiva. A dinâmica do período em que a Alemanha esteve dividida é interpretada por Müller como um momento ausente de orientação, fazendo com que o dramaturgo desconfie da história e a considere, segundo Haas (2006), sem sentido. A história é cíclica e Müller a coloca no palco sob o prisma da visão parcial, mostrando a descrença na totalidade histórica.

A estrutura teatral de Brecht é totalmente diluída nos dramas de Heiner Müller. Ele renuncia às personagens, ao diálogo e à trama, de acordo com Haas (2006), em nome de uma colagem radical e da fragmentação textual. Há a predileção por cenas chocantes para demonstrar o ceticismo do dramaturgo que percebe os mesmos mecanismos de opressão e violência difundidos na história do mundo, não havendo meios de fugir dessa realidade. “(...) *die Geschichte zu einem Schlachthaus verkommen ist*<sup>15</sup>” (HAAS, 2006, p.32).

Loher compartilha o enfoque subjetivo e individual da obra de Müller, no entanto as peças da dramaturga não apresentam essa abdicação da fábula, das personagens e do diálogo, fazendo com que ela se distancie do conceito desenvolvido por Lehmann de pós-dramático. O ceticismo demonstrado por Müller com relação às peças didáticas de Brecht está também presente na concepção dramaturgic de Loher. A negação do modelo didático não impede, porém, que a dramaturga recorra aos recursos brechtianos em sua práxis literária. Através das análises das peças que serão propostas, será possível identificar esses recursos aplicados de diferentes maneiras e para justificar uma visão política diferente do posicionamento marxista de Brecht.

### **1.3 Bastidores do teatro político alemão e sua relevância para a obra de Dea Loher**

Diante de toda essa digressão, a política se faz presente em todos os momentos, sendo que alguns autores se destacam por evidenciar esse aspecto em suas obras, como é o caso de Dea Loher. Vários nomes da dramaturgia política alemã são imprescindíveis para o teatro desenvolvido por Loher, pela maneira com a qual expõem o tratamento político em suas obras, seja através da forma, do conteúdo ou das personagens. Antes, porém, faz-se necessário compreender o aspecto político que permeia a arte teatral como um todo.

---

<sup>15</sup> A história transformou-se em um matadouro. (Haas, 2006, p.32. Tradução nossa).

A professora e teórica de teatro Anne Ubersfeld em *Para ler o teatro* (2010) descreve o discurso teatral como um circuito que envolve ator, espectador, dramaturgo e encenador em uma “prática social” cujo caráter é coletivo. Esse posicionamento de Ubersfeld atesta a percepção de Loher, que afirma ser política toda prática teatral. Além dos temas abordados pela dramaturga e a ênfase dada por ela nas relações intersubjetivas, a partir da análise de Ubersfeld (2010) é possível compreender a política infiltrada no próprio discurso teatral. Todo teatro é político nessa perspectiva não somente por expor as relações entre as personagens, mas também pela própria concepção discursiva desse gênero, ou seja, um construto que sofre permanentes interferências no processo de completude de seu sentido.

Ubersfeld (2010) destaca o caráter dialógico do discurso teatral a partir das camadas nas quais esse discurso se prolifera. Ao apontar para esse dialogismo, a teoria de Ubersfeld (2010) diverge da proposta de Bakhtin (1997) que posiciona a arte dramática como monológica. Segundo o teórico, o drama clama por uma solução catártica e monológica, uma vez que o modelo de drama abordado é a tragédia clássica na qual uma única voz seria capaz de resolver o conflito dramático. Bakhtin (1997) afirma que

o diálogo dramático no drama e o diálogo dramatizado nas formas narrativas estiveram sempre guarnecidos pela moldura sólida e inquebrantável do monólogo. No drama, essa moldura monológica não encontra, evidentemente, expressão imediata mas é ali mesmo que ela é sobretudo, monológica. As réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, elas necessitam da mais monológica unidade desse mundo. (BAKHTIN, 1997, p.89).

No entanto, Ubersfeld (2010) garante que o dialogismo do drama é inerente ao próprio gênero ao dispor de uma multiplicidade de sentidos no âmbito da enunciação. Ela analisa a existência de duas instâncias discursivas, sendo uma no nível do diálogo, que envolve o universo das personagens, e outra no nível das didascálias, que compreende o diálogo interno entre autor e ator. Em artigo sobre essas questões no contexto da obra *Gota d'água*, de Chico Buarque, a professora Elizabete Sanches Rocha (2003) defende que a arte teatral pode ser considerada, nessa perspectiva, como a arte do paradoxo já que envolve texto e cena, concretizando a necessidade de representação que é inerente ao ser humano. Essa necessidade é atendida por meio da especificidade do texto teatral composto pelas didascálias que norteiam a encenação, seja ela real, no

palco, ou virtual, no momento que envolve a leitura da peça. Essas indicações cênicas operam uma espécie de intertextualidade interna ao disponibilizar as relações estabelecidas dentro de um mesmo texto, isto é, ativa-se a função metalinguística na qual um texto dialoga consigo mesmo, além de revelar sua estrutura interna e seu modo de funcionamento. Essa heterogeneidade discursiva própria do gênero dramático favorece uma multiplicidade de sujeitos da enunciação, reafirmando o dialogismo teatral.

Essa diversidade de sujeitos e a formação dessas camadas ganham amplitude na medida em que ocorre o contato com mais um interlocutor, o leitor/espectador de uma peça, que colabora de maneira ativa no processo de composição do significado. Segundo Ubersfeld (2010), essas

camadas textuais [...] que definem uma situação de comunicação das personagens, determinando as condições de enunciação de seus discursos, têm como função não somente *modificar o sentido* das mensagens-diálogos, mas *constituir mensagens autônomas*, capazes de exprimir a relação entre os discursos, e as possibilidades ou impossibilidades das relações interpessoais. (UBERSFELD, 2010, p.161).

Ubersfeld (2010) chama de dupla enunciação esse processo de comunicação que envolve o discurso enunciador composto por um locutor, denominado *scriptor*, uma instância que compreende as categorias de encenador, técnicos e atores e, do outro lado, um destinatário, isto é, o público. Na outra chave há o discurso enunciado que trabalha a relação existente entre as personagens. Assim, Ubersfeld (2010) garante a possibilidade de interação de quatro vozes no discurso teatral que funcionam de maneira quase simultânea: as vozes de dois locutores e duas vozes de escuta, a do destinatário-locutor e a do destinatário-público. Nesse aspecto, o discurso teatral é dialógico em face da presença desse *scriptor*, fazendo desse discurso um campo conflituoso de vozes, o que garante a natureza política do teatro, cujo discurso é transgressor em sua essência discursiva devido à multiplicidade de campos enunciativos.

A transgressão do discurso teatral ocorre tanto no campo estético, quanto no campo político. Todo teatro é essencialmente político, como afirma Loher, pensando em seu aspecto dialógico, mas também considerando o gênero que presentifica a ação. Essa presentificação atualiza os conteúdos e permite que o passado não seja encarado de maneira estagnada, “mas como um presente da história” (UBERSFELD, 2010, p.139).

Além disso, as relações políticas impressas no teatro estão na especificidade de um gênero que não prescinde da corporeidade, o ator e o contato, isto é, o contato humano corporeifica as relações intersubjetivas trabalhadas pelo teatro. Dessa maneira, a própria concepção discursiva e dialógica do teatro e a materialização e presentificação desse discurso são características que endossam a tese defendida por Loher de que todo teatro é essencialmente político, atribuindo ao termo “teatro político” um teor redundante.

Ademais, Ubersfeld (2010) percebe no teatro uma prática social que faz do gênero uma “arte perigosa” e um forte instrumento de empoderamento das classes menos privilegiadas. Ela salienta que

mais que qualquer outra arte – daí o seu lugar perigoso e privilegiado – o teatro, pela articulação texto-representação, mas ainda mais pela importância do investimento material, financeiro, apresenta-se enquanto *prática social*, cuja relação com a produção nunca é abolida, mesmo se aparecer por vezes velada e se todo um trabalho mistificador o transforma ao gosto da classe dominante em simples instrumento de diversão. *Arte perigosa*; direta ou indireta, econômica ou policial, a censura – às vezes sob a forma particularmente perversa da auto-censura – a mantém sempre sob o seu olhar. (UBERSFELD, 2010, p.2. Grifo do autor).

Sendo a política intrínseca ao teatro, é possível perceber como ela se desenvolve, de maneira mais ou menos explícita no contexto dramatúrgico alemão, encontrando possíveis variações de acordo com o momento histórico. No livro *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*, organizado por Armando Sérgio da Silva (2002), há um artigo sobre teatro e política no qual os autores Silvana Garcia e Jacó Guinsburg refletem acerca da política ligada ao teatro e afirmam que tal ligação existe, impressa nos temas, desde sempre na história do teatro. No entanto, é a partir do século XVIII que as relações entre teatro e sociedade começam a ser exploradas propriamente, tornando-se um objeto de estudo teorizado com maior afinco durante o Iluminismo. No século XIX, os autores apontam para uma intensificação dos protestos e das reivindicações da classe trabalhadora, apoiada na doutrina socialista que convocava o povo ao ato coletivo em busca de mudanças sociais. Foram criados grupos de militantes ligados aos sindicatos para criar uma arte no intuito de reivindicar direitos e expressar a ideologia a ser propagada. Essa primeira forma de expressão era ligada à corrente realista/naturalista, opondo-se, radicalmente, ao artificialismo melodramático do romantismo.

Na Alemanha, em 1890, surgiu o *Freie Volksbühne* [Palco livre do povo], uma organização criada pelo movimento de trabalhadores alemães, visando atingir todas as camadas da população, garantindo acesso à cultura e à educação. O mote dessa manifestação difundida pelas massas era *Der Kunst dem Volk!* [A arte do povo!]. O valor cobrado pelos ingressos era acessível ao grande público, garantindo uma maior participação da classe trabalhadora e rompendo com o caráter elitista do teatro. O repertório artístico era variado, proporcionando exposições de clássicos como Goethe e Schiller, mas também incentivando novas produções com uma vertente atual e crítica. Além das encenações, o *Freie Volksbühne* propunha apresentações de música e discussões não só de cunho político, mas artístico, incitando um diálogo sobre a forma estética e os temas abordados pelo grupo.

Com a Primeira Guerra Mundial, o *Freie Volksbühne* sofre um momento de decadência e estagnação por conta de perseguições políticas. Para superar essa fase, foi liberada uma maior quantidade de ingressos com descontos para atrair o público, mesmo estando sob vigilância por conta da posição política e ideológica. Durante a República de Weimar, houve um período marcado pela neutralidade política e caráter não vinculativo, traços que seriam mudados através da ação de Erwin Piscator (1893-1966), diretor e produtor teatral alemão que seria responsável, juntamente com Brecht, pela difusão do gênero épico no teatro. Com suas teorias sociopolíticas voltadas para os

ideais da política de esquerda, Piscator atuou como diretor convidado do *Volksbühne* difundindo seu desejo de transformação socioeconômica através da arte.

Enquanto isso, na Rússia, em meio à Revolução de 1917 surge uma manifestação artística politicamente engajada, o *agitprop*, que veiculava cartazes educativos com o objetivo de esclarecer as grandes massas. Tais cartazes eram realizados por artistas vanguardistas de renome na Rússia, como Maiakóvski, “o poeta da Revolução”, e primavam por anunciar os acontecimentos revolucionários, com vistas a alcançar a comunicação popular. O *agitprop* na Rússia era responsável pela “dramatização de notícias de imprensa com o objetivo de divulgar os acontecimentos e apresentá-los criticamente.” (GARCIA; GUINSBURG, 2002, p.138)

No contexto alemão, o iniciador do *agitprop* foi Piscator, articulando o teatro como uma arma de propaganda política. Segundo Garcia e Guinsburg (2002), o teatro de Piscator é considerado uma arte revolucionária ligada à classe operária colocada a serviço do proletariado nos anos 20. Os autores argumentam que, através de Piscator e Hermann Schuller, tem origem o Teatro Proletário, propondo um rompimento com os modos de produção capitalistas por meio da ação coletiva propulsionada pela conscientização via teatro, agindo como formação e politização das massas.

Para Piscator, esses primeiros anos de atividades em Berlim constituíram o laboratório no qual desenvolveu alguns dos principais preceitos, teóricos e formais, do teatro político, que encontraria sua formulação mais madura na obra de seu contemporâneo e, por algum tempo, colaborador, Bertolt Brecht. (GARCIA; GUINSBURG, 2002, p.146).

Haas (2006) observa que a estética de Piscator envolve a utilização de projeções de filmes e *slides* para mostrar o princípio mecânico do capitalismo, incitando a revolução. A teórica ainda aponta para o caráter propagandístico da obra de Piscator, que entende o teatro como uma forma de agitação política que foi transferida das ruas para os teatros. Brecht compartilha com Piscator a atitude marxista, porém primeiro concebe uma representação de mundo, de maneira palpável, sendo este mundo de natureza sempre mutável, diz Haas (2006). Para isso, através do drama parabólico, Brecht propõe modelos de realidade, uma alegoria da sociedade, utilizando a parábola como um meio didático de formação política. Assim como Piscator, Brecht aplica os recursos épicos ao drama para distanciar o público e, segundo Haas (2006), instruir a plateia, com a convicção da legibilidade do mundo e com a confiança na sua

mutabilidade. Entretanto, há em Brecht uma preocupação maior com a forma estética, preocupação esta com menor importância no teatro de Piscator.

Os recursos épicos inaugurados na Alemanha por Brecht e Piscator aparecem na obra de Dea Loher, como, por exemplo, a presença do coro; a existência de instâncias como o prólogo e o epílogo; a música; a interrupção de um narrador infiltrado na ação dramática; a destruição da ilusão teatral, fortalecendo a postura crítica da plateia; os títulos das cenas que antecipam o conteúdo abordado; repetições e expressões linguísticas, o cômico e o jogo com a linguagem. Apesar de todos esses recursos já terem sido aplicados na obra brechtiana, Haas (2006) argumenta que Loher lida de maneira livre com tais recursos. É inegável que a teoria do teatro épico mudou o panorama do teatro ocidental, através de uma crítica social diferente de todas as formas predecessoras. Diante dessa constatação, é igualmente inegável a presença desses elementos épicos na obra de Loher.

A teoria de Haas (2006) é sustentada pela maneira com que Loher maneja os recursos estéticos de que dispõe. Enquanto esses elementos serviam a Brecht como um mecanismo de reafirmação do ideal marxista, utilizando os efeitos-V com objetivo didático, os mesmos efeitos-V servem a Loher como uma maneira de apresentar ao leitor múltiplas perspectivas de uma determinada ação, provando que não há certo e errado, culpado ou inocente, mas motivações diversas que impulsionam uma ação. Diferente do claro objetivo político de Brecht, o objetivo de Loher é sugerir uma política levemente embaçada, como diz Haas (2006), infiltrada nas relações entre as personagens. Ambos se distanciam de formas dramáticas ultrapassadas: Brecht busca se desvencilhar do drama burguês, enquanto Loher não quer ver seu drama ligado à montagem pós-moderna e às formas estereotipadas vinculadas à telenovela. Haas (2006) define esse acesso aos recursos épicos como uma retomada criativa do teatro épico.

Um outro nome levantado por Haas (2006), de grande importância para o teatro de Loher, é o escritor alemão de origem austro-húngara, Ödön von Horváth (1901-1938). Haas (2006) salienta que o dramaturgo focou nos conflitos sociopolíticos do período da República de Weimar, denunciando a imoralidade da pequena burguesia. Através de imagens que refletem a luta da consciência com a inconsciência e da ânsia por um teatro artificial em contraposição ao realismo, Horváth busca decepcionar a expectativa da plateia que esperava o aconchego da situação romântica. A crítica à burguesia expõe o burguês a situações que provocam o riso e que apontam, simultaneamente, para a sua estupidez.

Envolvendo temas relacionados à cultura popular, à política e à história, o dramaturgo previu o despontar do fascismo e as consequências que esse regime político acarretaria na sociedade. Diante dessa visão, Horváth reforça seu ceticismo com relação à eficácia da literatura, mas sem desistir da função esclarecedora que é inerente ao artista no que diz respeito a proporcionar a uma grande multidão alienada lampejos de consciência política. Dessa maneira, ele insere em suas peças todos os polos políticos e ideológicos, representantes da esquerda e da direita, proletários e burgueses, idealistas e materialistas, sem tomar partido para um dos lados, postura compartilhada por Loher. Em suas peças, a dramaturga trabalha com toda a estirpe de personagens, mas não incute em seu drama um discurso que defende uma causa específica, da mesma maneira como não espera que seu interlocutor o faça, ao contrário, Loher proporciona ao leitor/espectador possibilidades várias.

A relação que o escritor suíço de língua alemã, Max Frisch (1911-1991), tem com a política também é relevante no contexto da obra de Loher. Ele aborda temas como a sociedade e o indivíduo modernos em meio a crises de ordem intelectual, moral e social. Segundo Haas (2006), a politização que Frisch vincula à sua obra não ambiciona uma mudança no mundo, mas enfatiza a mudança na relação que o homem mantém com esse mundo do qual faz parte. Com as palavras do próprio Frisch, Haas (2006) afirma que o jogo teatral é uma autoafirmação do homem contra a historicidade que o coloca em uma posição de refletir o mundo. Esse ceticismo de Frisch assemelha-se muito à perspectiva aparentemente pessimista de Loher. A dramaturga abdica dos finais felizes demonstrando uma certa antinomia própria do *zeitgeist*: as contingências do mundo contemporâneo não permitem que o indivíduo mantenha viva uma utopia, ao passo que essa mesma utopia é inerente ao ser humano. Dessa maneira, Loher não almeja uma grande transformação social, mas impulsionar o leitor/espectador a refletir sobre suas relações dentro do mundo e melhorá-las.

A política na perspectiva de Frisch atua em seu teatro como estruturas difusas no pano de fundo, diz Haas (2006). O dramaturgo se mantém pessimista quanto ao efeito político alcançado pela obra de Brecht, considerando que, por essa visão, as opiniões políticas de um povo não podem ser influenciadas, nem mesmo pelo pensamento difundido por Brecht em suas peças. O que justifica esse posicionamento de Frisch, segundo Haas (2006), é a ideia de que os dramas mostram um refúgio da realidade política através de personagens ambientadas em um contexto histórico que não é concreto; dessa forma, as vidas das pessoas se relacionam apenas com o curso da

história de maneira pontual. Haas (2006) aponta que, para Frisch, o teatro não é capaz de fazer política, mas através da representação pode fornecer pistas para a reflexão.

Outro ponto de intersecção entre Frisch e Loher é a artificialidade do teatro e sua não representatividade do mundo. Para Loher, o teatro é de caráter artificial por natureza, sendo desnecessário forjar uma representação fiel da realidade; pelo contrário, sendo arte, o teatro possibilita brincar com as possibilidades e a dramaturga intensifica essa artificialidade por meio de recursos de distanciamento. O resultado é uma estética que exprime um rico e variado cenário de perspectivas, tendo a política infiltrada e, portanto, esfumada, nas relações entre as personagens, acentuando a incompreensibilidade do mundo.

Essa opacidade – e não apatia – política é ressaltada também na obra de outro escritor suíço, Fredrich Dürrenmatt (1921-1990). Haas (2006) afirma que o dramaturgo abnega do otimismo advindo da interpretação marxista do mundo de Brecht através de comédias que trabalham com o acaso para atrair o público. Por conta desse efeito opaco, Dürrenmatt consegue diluir conceitos como culpa e moralidade. O ponto de contato entre a obra de Dürrenmatt e a de Loher reside nessa diluição. As peças da dramaturga, por meio de recursos estéticos, tornam opacas essas relações, já que os efeitos de distanciamento acrescidos de uma estrutura fragmentária garantem às peças de Loher um arrefecer de conceitos, *a priori*, diametralmente opostos. A cada quebra de cena ou a cada intervenção épica, o espectador é brindado com uma perspectiva diferente, fazendo com que múltiplas facetas se tornem possíveis, com que as motivações internas sejam reveladas e, conseqüentemente, posicionamentos de ordem absoluta e arbitrária se fluidifiquem.

Percebe-se na obra de Loher uma ótica de potencial revolucionário a partir da estética do desfoco. Segundo Haas (2006), há uma quebra da ilusão do palco, as ações são distanciadas e os acontecimentos políticos são iluminados sob vários ângulos quebrando uma visão unificada que o espectador possa ter. Isso ocorre nas peças em análise, mas também é possível perceber tal efeito na peça *Unschuld* (2003), na qual essas relações de desfoco são exacerbadas, porém se trata de uma ideia já enraizada na práxis de Loher desde o princípio. Nesta peça em questão, imigrantes negros ilegais, em um país da Europa, testemunham um suicídio por afogamento e não impedem esse acontecimento por temerem a deportação. No decorrer de todo o enredo essas duas personagens têm seus destinos cruzados com outras figuras que convivem com suas culpas. A cada cena, a dramaturga foca um âmbito de uma personagem, despojando o

espectador do caráter julgador e incriminador ao possibilitar que as personagens mostrem os vários lados que geraram uma determinada ação. Assim, os imigrantes de *Unschuld* (2003) caminham a peça toda em busca por redenção, agarrados à necessidade de um altruísmo compensatório.

Já em *Olgas Raum* (1994a), os monólogos alternados com as cenas de diálogos quebram e interrompem a ação, mostrando o ponto de vista privado que pertence a uma instância dramatúrgica ficcional e que remete a uma referência do “mundo real”. As percepções, motivações e intenções dessa Olga fictícia são contrastadas com fatos oriundos dos livros de histórias, das biografias e das histórias transmitidas oralmente pelo povo. O resultado é uma vasta gama de interpretações de um fato, o que faz com que o leitor/espectador crie também a sua própria versão dos fatos. Parte desse efeito é alcançado pela estrutura das cenas e pelos cortes bruscos, o que garante uma opacidade das cenas, abrindo espaço para a diversidade.

O mesmo ocorre em *Licht* (2001). O lembrar de uma Hannelore Kohl fictícia confere maior subjetividade aos fatos que foram compartilhados com o grande público por meio da mídia e das biografias. A voz da Sombra, que contracena com a Senhora, representa essa multiplicidade de vozes que compõem o discurso da vida pública e privada da esposa do chanceler e que são alternadas com a voz isolada da personagem. As notícias e especulações públicas são mescladas com uma versão fictícia do que seria a voz interior da personagem Senhora, oferecendo ao leitor/espectador, mais uma vez, a chance de poder criar a sua própria versão dos fatos ao juntar as informações que são entregues aleatoriamente por um enredo fragmentário.

O teatro político por meio dos efeitos épicos de distanciamento propostos por Brecht encontra meios de se desenvolver na obra de Dürrenmatt pelo viés cômico. A ridicularização causa o estranhamento que afasta o público da ação no palco, provocando o riso, responsável por distanciar. No caso de Loher, o riso se manifesta por meio de bordões repetidos por algumas personagens, por meio de nomes próprios que antecipam o conteúdo do enredo e pela composição de algumas figuras que geram no leitor/espectador um riso nervoso e truncado advindo de uma espécie de humor negro e vertiginoso, responsável por ressaltar as contradições éticas e morais que permeiam o comportamento de todas as personagens. Assim, Loher propõe uma redefinição da compreensão de mundo, deixando irromper a vertente política de sua arte.

Uma das grandes convergências dramatúrgicas se estabelece entre as obras de Loher e Tankred Dorst (1925- ), dramaturgo alemão cujo trabalho é vinculado às

tendências pós-modernistas. Conhecido por escrever parábolas, peças de um só ato, farsas e adaptações, a crítica literária percebe em sua obra aproximações com o Teatro do Absurdo. Loher compartilha com Dorst o posicionamento de rejeição da ilusão teatral. Apesar de ressaltar a realidade sociopolítica, o teatro de Dorst não se faz valer de recursos realistas, mas lança mão de formas estilizadas e teatrais que evidenciam a artificialidade do teatro. Haas (2006) comenta que Dorst considera um ato político optar por mostrar ao espectador os dispositivos utilizados em cena. Sob essa perspectiva, o teatro não tem compromisso nenhum com a realidade, esboçando apenas uma versão borrada da mesma. Para Dorst existe uma tênue linha entre o artístico e o real, sendo que seu trabalho se desenvolve nesse limiar. O mesmo procedimento é encontrado na escrita de Loher. As peças que aqui serão posteriormente analisadas intensificam a existência dessa tênue fronteira ao incorporarem nos enredos personagens “reais”, ou seja, que fazem parte de nossa sociedade, porém, a abordagem dada por Loher é completamente antimimética, não havendo nos enredos nenhum compromisso em recontar fatos históricos decretados como oficiais. Ao optar por recontar as histórias de Olga Benário e Hannelore Kohl, Loher alterna ficção e fatos considerados “verídicos” pela história oficial, intensificando o caráter de construto discursivo dos eventos encontrados nos livros de História. Loher partilha do caráter metalinguístico e antimimético encontrado na escrita de Dorst.

Por meio dessas duas peças, *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001), Loher dissolve a situação política por meio de fenômenos individuais, característica também explorada por Dorst. Ambos os autores, diz Haas (2006), evitam expor o problema sob uma perspectiva ideológica ou psicológica, já que não almejam delimitar uma leitura uma e particular. A perspectiva política sobressai e é atingida por meio da experiência individual, o que não significa uma tradução simples do “real”, mas um jogo que envolve realidade e ficção. Haas (2006) reitera que a política, para Dorst, só é exibida por meio dos indivíduos, sendo que o privado é político. O mesmo ocorre nas peças de Loher que, mesmo abordando personalidades conhecidas do grande público, salienta o âmbito privado e ficcionalizado dessas figuras.

Um outro ponto de intersecção entre Dorst e Loher é a manutenção da fábula. Loher, segundo Haas (2006), acredita no interesse das pessoas pelo ato de narrar e ouvir boas histórias. A dramaturga não abdica do enredo dramático, mesmo que este se configure na forma episódica. As peças por ela escritas reafirmam a existência de um fio condutor, minimamente disposto para contar uma história, o que distancia Loher das

tendências pós-dramáticas, na perspectiva de Lehmann, e a aproxima do tratamento dado, por Brecht, ao enredo. Haas (2006) afirma que o dramaturgo alemão, em “Pequeno organon para o teatro” (2005)<sup>16</sup>, acredita que a fábula representa o coração de todos os efeitos teatrais porque é a partir da história, da ação que acontece entre as personagens, que o público pode refletir, criticar e transformar aquela realidade.

Segundo Sarrazac (2002), a fábula para Brecht está ligada à ideia de montagem e de continuidade dramática e não à simples e inocente reconstrução da história. Para Brecht, sob o olhar de Sarrazac (2002), a fábula não está mais preocupada com o retratar da vida cotidiana dos homens, com fidelidade à realidade, mas encontra-se de acordo com as ideias do que ele chama de “inventor da fábula”. Não há mais a ideia de que a existência da fábula esteja conectada a uma linearidade dos fatos, a uma continuidade dramática, por isso a ligação com a ideia de montagem.

Além disso, a ação no teatro promove comunicação entre a ação no palco e o público. Haas (2006) aponta para o crescimento de um mundo cibernético no Novo Milênio e as ferramentas ligadas a esse mundo digital, como a Internet, os e-mails e as redes sociais só confirmam a necessidade do ser humano de imediatismo e de comunicação direta. Loher acredita que uma história contada no palco pode promover essa comunicação direta com o público. Tal orientação encontra um referencial na percepção que Dorst tem da fábula no teatro. Ele diz: “*Die Fabel: für mich ist eine gute, erzählbare story wichtig. Genau besehen entscheidet sie fast schon alles.*”<sup>17</sup> (DORST apud HAAS, 2006, p.46). Assim como Dorst, Loher acredita no fator decisivo da fábula e critica a destruição total da forma pregada pelo pós-dramático, visto que, de acordo com o pensamento da dramaturga, a quebra com o enredo tornou-se clichê e, dessa forma, as tendências pós-dramáticas não conseguem se aprofundar na representação das relações humanas, atendo-se aos sintomas. O que a dramaturga almeja é não se limitar a esses sintomas, mas investigar o mais profundo da alma humana não em busca de respostas, mas de questionamentos que impulsionem o público. Os dramaturgos em tela propõem dramas que não fornecem respostas pragmáticas com o intuito de educar e conscientizar o público, mas incitam a formação de perguntas que são deixadas em aberto.

---

<sup>16</sup> “Pequeno organon para o teatro” é um texto de Brecht que integra o livro *Estudos sobre teatro*, do mesmo autor. Foi publicado originalmente na Alemanha em 1963 e 1964. Encontra-se, aqui, referenciada a segunda edição brasileira, de 2005, publicada pela editora Nova Fronteira.

<sup>17</sup> A fábula: para mim é uma boa história narrável. Precisamente falando, ela decide quase tudo. (DORST apud HAAS, 2006, p.46. Tradução nossa).

Outro autor que, segundo Haas (2006), aplica os efeitos de distanciamento de forma semelhante a Loher, voltando-se para a artificialidade dos meios linguísticos, é o austríaco Thomas Bernhard (1931-1989). Também avesso às ideologias que podem ser vinculadas ao trabalho artístico, Bernhard aposta em um drama que aluda à política de maneira indireta, através das relações estabelecidas entre as personagens. Tais relações são obscurecidas e ao optar por uma linguagem artificial, Bernhard agrega às peças múltiplas possibilidades, proporcionando ao público, assim como Loher, a apresentação multifacetada de um fato.

Há na obra de Bernhard uma predileção por monólogos para criticar a sociedade austríaca e instituições como o Estado e a igreja. Por meio dessa estrutura de monólogos ele critica, com acidez, inclusive, várias figuras públicas. Haas (2006) compara a obra *Der Präsident* (1985) de Bernhard com a personagem identificada como Presidente na peça *Unschuld* (2003), de Loher. Há uma semelhança entre as duas obras já no aspecto estrutural amparado por quebras sintáticas e repetições, além do recorrente apelo à ironia. Na peça de Bernhard, o presidente de um país não identificado morre, juntamente com sua amante, nos anos 70, após vinte ininterruptos anos de governo. A corrupção é a temática dessa peça, revelando um grande ceticismo com relação à política, que é compartilhado por Loher. Em *Unschuld* (2003), a dramaturga coloca em cena o presidente projetado em distorcidas imagens de TV. Esse aparato aparece ligado em várias cenas e sem som, apenas com as distorções sendo projetadas. Há uma grande crítica aos políticos da contemporaneidade e seus discursos esvaziados de sentido, chefes de Estado sendo manipulados como marionetes do capitalismo e o povo assistindo a essa grande distorção sem reagir. Enquanto Bernhard desfere sua acidez crítica ao contexto da Áustria e ao populismo de direita ressurgente, Loher ataca as aparições públicas e os discursos televisionados dos políticos contemporâneos.

A estrutura fragmentária, a presença dos monólogos e a abordagem política aproximam as obras de Loher e Bernhard. Além disso, há em ambos uma preocupação temática que envolve a fragilidade, a hipocrisia e a solidão do homem. A incerteza paira sobre as personagens criadas por esses dois artistas com o intuito de revelar que a “verdade” é incerta, dúbia e passível de interpretação. Há um esforço de Loher para desconstruir o conceito absoluto de verdade, expondo todas as nuances em torno de um fato e entregando ao leitor/espectador um tabuleiro com um labirinto de possibilidades. É dessa maneira que ela procede em *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001), refazendo a

trajetória de duas figuras públicas sem a obrigatoriedade da “verdade” eternizada nos livros de história, biografias e notícias de jornais.

Todo esse trabalho estético de Loher reverbera a necessidade de trazer aos palcos a política, um terreno amplamente explorado pelos artistas, especialmente na Alemanha. Dea Loher, juntamente com outros escritores contemporâneos, como o próprio Dorst, reiteram a função política do teatro, no entanto, parte da crítica literária aponta para um esvaziamento político e crítico na maioria das obras da contemporaneidade, no que diz respeito aos seguidores das tendências pós-modernas e pós-dramáticas. Segundo Haas (2006), Loher critica a montagem pós-dramática sob a acusação de falta de representatividade da sociedade através de uma expressão artística apoiada no tratamento de choque, o que, segundo a dramaturga, já se tornou um clichê.

A preocupação estética com a ruptura e a quebra de tabus é interpretada por parte da crítica como uma apolitização do teatro no contemporâneo, tendência refutada pelo teatro de Loher, que prioriza a política em suas peças. No entanto, há os que defendem a existência do caráter político na perspectiva do pós-dramático, como, por exemplo, o próprio Lehmann. Em artigo, Lehmann (2003) defende que a política pode ser interpretada de duas maneiras no contexto do teatro, sob o prisma temático, mas também infiltrada na forma. Para ele, a simples vinculação da informação política não garante um efeito político de fato, sendo que “política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões.” (LEHMANN, 2003, p.9).

Na interpretação de Lehmann (2003), o teatro dramático baseia-se em uma tríade composta por pessoa, espaço e tempo, sendo que a modernidade eclodiu com a unidade e com esse formato e o pós-dramático surgiu como uma nova etapa que supera esses valores tradicionais. Dessa maneira, o político no pós-dramático seria efetivado por meio da interrupção, destruindo a tradição de contar histórias e ficando no incômodo e na perturbação da ruptura. Assim, o espectador passa a ter uma responsabilidade no processo artístico, tornando-se parte do espetáculo ao interagir com os atores nos momentos de pausas e interrupções. Logo, os grupos de teatro, através da prática artística, promoveriam uma integralização que culminaria em uma prática política.

Lehmann (2003) acredita que o dramático é um teatro de representação e que o épico, apesar de propor um novo conceito, ainda não é suficiente para expressar o nível de desenvolvimento atingido pelo pós-dramático, que está além do texto e além da representação. Não seria uma postura *avant-garde*, mas um conceito que romperia com o caráter tradicional vinculado ao teatro através de estratégias de interrupção. A

proposta política defendida por Lehmann consiste na desconstrução da forma dramática tradicional. “A coisa decisiva no teatro não é o conteúdo, mas a forma” (LEHMANN, 2003, p.18), diz o teórico.

O conceito de político para Loher é muito diferente dessa proposta de Lehmann. Para ele, a política no teatro está relacionada à negação do dramático, à destruição da forma e à negação da fábula. Nas peças de Loher, apesar da estrutura fragmentária, ainda há uma preocupação com a fábula e com a manutenção da forma dramática arraigada no diálogo, na fábula e na relação intersubjetiva, portanto já há um distanciamento das tendências pós-dramáticas. Haas (2006) acentua que Loher percebe o pós-dramático como uma servidão a uma convenção cujas estratégias políticas buscam moldar a forma, o ruído e as estruturas. Loher recusa essa destruição da arte e, segundo Haas (2006), busca um impacto menos óbvio, negando o excesso de quebras de tabus como efeito de choque para chamar a atenção do público.

Independentemente da polêmica, o importante é ressaltar a diferença do posicionamento político esboçado tanto por Dea Loher como por Lehmann. Para ela, todo teatro é político na medida em que o palco é o cenário de discussão, lugar onde as perguntas são feitas, restando ao público a reflexão. A política infiltrada nas relações das personagens não parece convergir para uma proposta que encara o político na destruição da forma. Há, em Loher, uma preocupação com a recepção, ou seja, a maneira com que o interlocutor irá receber as situações dramatizadas no palco e de que modo a proposta artística irá desencadear propostas de reflexão.

Haas (2006) percebe em Loher o intuito de dramatizar o problema político, com base nas mudanças políticas e sociais enfrentadas não só pela Alemanha, mas pelo mundo. A vinda da dramaturga ao Brasil nos anos 2000, por exemplo, a inspirou na escrita da peça *Das Leben auf der Praça Roosevelt* (2004a). O contato com o grupo “Os Satyros” fez com que Loher pudesse conhecer a realidade da praça, no bairro da Consolação, em São Paulo. A partir dessa experiência, a dramaturga concebeu um enredo contemplando as figuras que habitavam a praça no tempo de violência, drogas e prostituição que marcou o local antes da chegada dos grupos de teatro. Várias histórias paralelas são narradas na peça: a amizade da travesti Aurora e de Concha, que trabalha em um escritório onde convive com as lamúrias de seu chefe, Vito. Este encontra sentido para a vida através de Bingo, uma narradora dos jogos de bingo que também encontra algo de interessante na figura de Vito. Paralelamente, o senhor e a senhora Mirador vivem uma saga angustiante na procura pelo filho que desaparecera na praça.

Essa peça ilustra a maneira com que Loher trabalha a política, através de histórias privadas que são contadas, *a priori*, sem nenhuma conexão, mas cujos destinos vão se cruzando e deixando transparecer as relações políticas infiltradas nesses relacionamentos. A mesma técnica é utilizada em *Unschuld* (2003).

Com o olhar voltado para o Brasil, Loher descreve com maestria a realidade de pobreza e violência daquela área específica; no entanto, trata-se de uma situação que poderia acontecer em qualquer outro lugar do mundo. Da mesma maneira, *Unschuld* (2003) conta a história de dois imigrantes negros ilegais em um país da Europa, além de colocar em cena um casal que, para realizar o sonho da maternidade, lida com o desemprego e a busca por estabilidade financeira em meio a uma crise conjugal acirrada com a chegada da sogra do rapaz para o convívio no mesmo apartamento apertado. O enredo ainda conta com uma moça cega que dança em uma boate de *strip-tease*, uma senhora que perdera o filho ainda em seu ventre e que busca redenção apresentando-se como a mãe de um assassino em série e uma filósofa em crise que monologa diante de um marido apático. Tais histórias poderiam acontecer em qualquer canto do mundo, a escrita de Loher universaliza os temas por ela abrangidos, seja no Brasil, seja na Alemanha ou em qualquer outro país.

A abordagem política de Loher está justamente nessa universalização de temas que aproxima o leitor/espectador ao mesmo tempo em que o distancia por meio de técnicas e recursos épicos que visam o distanciamento. Acrescida à universalização dos temas e à política das relações está a visão particular da dramaturga que imprime em suas peças o seu olhar diante dos fatos. Vítima da violência dos furtos, tanto na Alemanha, como no Brasil, Loher não deixa passar impune essa realidade e, por meio da arte, encontra um fórum vibrante no qual pode lançar seus questionamentos acerca desses fatos que não afligem apenas um seleto nicho de indivíduos, mas qualquer pessoa e em qualquer parte do mundo.

Loher, portanto, nega com veemência o teatro pós-dramático, mesmo diante do esforço de Lehmann em encontrar uma vertente que salve essa estética do julgamento de apolítica. Buscando traçar o caminho do teatro político na contemporaneidade, o teórico francês Patrice Pavis (2013), a partir do livro *Théâtres du Réel en Angleterre et en Ecosse* (2004), de Daniele Merahi, faz uma leitura do teatro documentário como uma retomada do teatro político. Ele parte do termo clássico da *mimesis* enquanto imitação e representação, considerando o realismo como uma reconstrução do real, o modernismo

como uma quebra dessa realidade, com o teatro buscando uma representação de si mesmo e o pós-modernismo e o pós-dramático como uma desconfiança da realidade.

Contrariando as tendências pós-dramáticas que optam pela ruptura do enredo, das personagens e do diálogo, Pavis (2013) aponta para uma retomada da realidade nos anos 90, o que ele considera um

retorno do referente social ou político [que] vem acompanhado pelo prazer de contar e ouvir histórias, de apreciar o sentido dramático de uma fábula bem construída, de uma narrativa bem conduzida e de reconhecer um universo familiar. Prazer ainda mais manifesto porque o público estava confuso e cansado do formalismo pós-moderno ou do virtuosismo vazio do pós-dramático. (PAVIS, 2013, p.172).

Nesse aspecto, a constatação de Pavis aproxima-se da predileção de Loher pela manutenção da fábula em resposta ao interesse humano em ouvir e contar histórias. No entanto, há na fala de Pavis um tom de ineditismo ao abordar as questões políticas na arte, ignorando a grande trajetória dessa vertente na história do teatro. Apesar de fazer referência ao *agitprop*, Pavis parece não ressaltar o trabalho de Piscator ou mesmo de Brecht nesse caminho trilhado pelo teatro político. Mesmo diante dessa omissão, os argumentos de Pavis tendem a ser mais densos e estáveis do que o posicionamento de Lehmann. Enquanto o teórico alemão sugere o rompimento com as categorias básicas do drama, o francês entende que é necessário mantê-las para promover um debate político; entretanto, o realismo e o naturalismo não mais garantem uma representação do real que fosse favorável na contemporaneidade. Pelo contrário, Pavis (2013) enaltece a ficção e a artificialidade do teatro como forma de questionar a realidade e a política. Assim, a manutenção da fábula, a negação do realismo e a opção por intensificar a artificialidade no palco revelam importantes aspectos da discussão sócio-política, segundo este autor.

Tendo como base a crítica segundo a qual o teatro contemporâneo é apolítico, esses dois teóricos da literatura dramática surgem com respostas que buscam reposicionar o teatro no contexto político. Ambos apresentam falhas em seus argumentos, mas fato é que uma tendência à repolitização pode ser percebida na dramaturgia contemporânea. Em um artigo veiculado pelo Goethe Institute, Wolfgang Kralicek articula sobre a retomada do teatro político na Alemanha. No artigo, o jornalista comenta sobre a temporada de 2009 e 2010 nos palcos alemães e percebe uma predominância de peças que focam na temática política, extrapolando, segundo ele, o

realismo socialista. Kralicek (2010) cita três peças de três dramaturgos contemporâneos de língua alemã, *Der goldene Drache* [O dragão dourado], de Roland Schimmelpfenning<sup>18</sup>, *Die Kontrakte des Kaufmanns* [Os contratos do comerciante] (2009), da austríaca Elfriede Jelinek<sup>19</sup> e *Diebe* [Ladrões] (2009), de Dea Loher.

As três peças abordam as micronarrativas, a perspectiva pessoal dos seres em um microcosmos, o mundo privado e individual ressoando o grande mundo. Além disso, o cômico como um efeito político é destaque tanto na peça de Loher quanto na de Jelinek. A dramaturga austríaca trabalha com a comédia ao retratar assuntos de ordem econômica. Em *Die Kontrakte des Kaufmanns*, Jelinek retrata a crise financeira sob a ótica de escândalos envolvendo bancos da Áustria. Realidade e ficção se misturam em um texto que acolhe registros políticos, notícias jornalísticas e jargões financeiros. A “comédia sobre a economia”, como diz Kralicek (2010), utiliza a linguagem da economia para justamente criticar a instituição financeira.

Quanto a ecoar um microcosmo, tanto a peça de Schimmelpfenning quanto a peça de Loher contam com histórias de personagens sendo tecidas como linhas, inicialmente individuais, que se revelam entrelaçadas ao final. Em *Der goldene Drache*, a saga de um imigrante chinês ilegal vai se desenrolando e deixa revelar, no decorrer das cenas, a realidade cotidiana dos relacionamentos de vários indivíduos. Nos mesmos moldes de *Unschuld* (2003), de Loher, as personagens de *Der goldene Drache* vão tendo seus destinos cruzados conforme interagem: o imigrante chinês urrando de dor de dente; uma jovem que engravida e assiste à falência de seu relacionamento; um casal e o dilema da traição; duas aeromoças em uma crise existencial; um avô buscando reviver a juventude e um comerciante mal intencionado. Por meio desse enredo, Schimmelpfenning critica a sociedade capitalista colocando em discussão a questão do trabalho, da função que cada indivíduo ocupa na sociedade e como esse papel social opera em um mundo de opressores e oprimidos. Nesse contexto, aquele que domina o poder domina também a capacidade de legislar, de propor as regras e de liderar. Uma reflexão também sobre a fragilidade das relações humanas esfaceladas em meio a uma corrente de autoritarismo e exploração capaz de negligenciar os sonhos e utopias de qualquer um.

---

<sup>18</sup> Dramaturgo alemão contemporâneo. Trabalhou como jornalista em Istambul e atualmente é um escritor *freelance* com peças de grande sucesso internacional.

<sup>19</sup> Dramaturga austríaca laureada com o Nobel de Literatura em 2004.

Por meio de cenas soltas e personagens envolvidas em tramas paralelas, *Diebe* (2009) dramatiza a vida da família Tomason, Erwin Tomason e seus filhos, Finn e Linda. Erwin é um doente morador de um asilo que só quer poder ter uma conversa normal sobre coisas cotidianas. Finn, um corretor de seguros depressivo, sabe que não vai mais poder andar, e sua irmã, Linda, cujo *spa* está ameaçado de falência, deseja chegar em casa e poder contar para alguém que viu um lobo, mas está sozinha. Paralelamente, a ingênua vendedora de supermercado, Monika, passa a estudar holandês com a promessa de uma promoção no emprego para gerenciar uma loja na Holanda e carrega a esperança de que seu marido, Thomas, um policial, a acompanhe, mas ela acaba o perdendo. Gerhard e Ida Schmitt, um casal burguês bizarro, convive com a obsessão de terem visto alguém entrar no jardim e de que estão sendo observados. O observador é Josef Erbarmen, um agente funerário cuja namorada, Mira, está grávida e não quer ter o bebê se não souber das origens do doador de esperma. Ele passa a perseguir o senhor Schmitt que fora um doador na juventude. A amiga de Mira, Gabi, procura um apartamento com o namorado, Rainer, enquanto a senhora Ira continua vivendo há 43 anos no mesmo hotel de luxo onde fora abandonada na lua de mel pelo marido, que saiu para uma caminhada e nunca mais voltou. São episódios individuais, 37 cenas vistas sob uma perspectiva privada, mas que refletem relações políticas a partir dos encontros surpreendentes que vão criando um elaborado panorama da sociedade contemporânea.

Portanto, a abordagem política de Loher acompanha um momento de repolitização do teatro na Alemanha.

O olhar épico de Loher se volta para um espectador ativo e com capacidade transformadora. A visão política da dramaturga não se concentra apenas na forma estética, mas também nos temas por ela abordados. Trata-se de temas universais e recorrentes na sociedade atual, como, por exemplo, o abuso infantil em *Tätowierung* [Tatuagem] (1994b), a violência misógina em *Blaubart – Hoffnung der Frauen* [Barba Azul – esperança das mulheres] (1998), misantropia em *Manhattan Medea* (1999), a fuga forçada da Macedônia em *Fremdes Haus* [Casa alheia] (1995) e da África, em *Unschuld* [Inocência] (2003). Através dessas temáticas, Loher aborda a política do ponto de vista dos indivíduos, através de histórias e destinos individuais, focando na ação e reação das personagens e ampliando o leque de possibilidades com o qual o espectador é contemplado para que, a partir das cenas, possa chegar a uma conclusão própria, sem cunho ético ou moral preestabelecido. (MIGUEL, 2016, p.34).

Seja através de formas mais explícitas e com um apelo propagandístico, seja infiltrado nas relações interpessoais, o aparato político sempre manteve um diálogo aberto com as artes. Do engajamento do *agitprop* ao aparente esvaziamento do pós-dramático, o teatro mantém-se como um local de reflexão capaz de proporcionar ao espectador a possibilidade de vislumbrar a realidade social, econômica e política de seu tempo, mas sem abrir mão da forma estética. Resgatando os elementos épicos de Brecht sem o compromisso de desenvolver um teatro de cunho marxista, Loher retoma o teatro político em resposta à tendência acrítica das formas contemporâneas de arte, como o pós-dramático. O político na obra de Loher se delinea a partir do discurso do poder ao focar suas formas capilares encontradas no microtecido social, garantindo uma visão não-teleológica, isenta de uma solução universal. As peças da dramaturga redimensionam a noção de política ao iluminar as microcamadas de poder da sociedade e ao questionar os discursos absolutistas, gerando uma obra esteticamente elaborada para retratar situações que poderiam estar estampadas em qualquer jornal ou revista da atualidade. O leitor/espectador de Loher, por sua vez, é surpreendido com tramas que despertam o questionamento e que não fornecem uma resposta cartesiana, mas um mosaico de possibilidades.

## **2. ESTÉTICA TEATRAL E PODER: RUMO A UMA POÉTICA LOHERIANA**

“Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão os tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram.”  
(SANTO AGOSTINHO, 1973, p.200.)

### **2.1 Campo de tensão estética**

O trabalho estético desenvolvido por Loher abriga em sua forma elementos diversos, o que faz com que Birgit Haas (2006) posicione a obra da dramaturga em um campo de tensão formado pelas estéticas existentes. É possível notar, em uma primeira análise, uma retomada dos elementos épicos brechtianos, a começar pela estrutura que modela as peças. A maioria dos dramas de Loher é dividida em cenas que são intituladas, antecipando o conteúdo e quebrando com a expectativa do leitor/espectador.

Esse modelo acompanha uma fragmentação advinda de cortes bruscos, iluminando certos aspectos do enredo, por meio de um emaranhado de cenas interrompidas e retomadas, entregando, paulatinamente, cena a cena, ao leitor/espectador, partes importantes de um mosaico que não se forma por completo ao final, restando a esse interlocutor a tarefa de dar sentido às peças.

O recurso da música é também um artifício muito utilizado nas peças de Loher, seja citada nas didascálias para compor o fundo musical, seja no formato de canções entoadas pelas personagens no decorrer do enredo. Passeando pelo conjunto da obra de Loher, como forma ilustrativa, destacamos, em *Unschuld* (2003), três canções de Sandy Dillon indicadas nas didascálias como parte da trilha sonora da peça, sendo duas delas obrigatórias e a outra facultativa. Em *Das Leben auf der Praça Roosevelt* (2004a), a canção “Manhã de carnaval” é escolhida para compor o bordão frequentemente utilizado pela personagem Aurora. Já em uma das cenas de *Olgas Raum* (1994a), a personagem Genny entoa um trecho da canção “Carinhoso”. As *songs* são um dos recursos que Brecht incorporava a suas peças para quebrar com o envolvimento emocional que o espectador pudesse ter com a história contada no palco.

O distanciamento via artificialidade do teatro, seja pela música, seja por projeções fílmicas ou pela maquiagem, também é ressaltado por Brecht. O interesse do dramaturgo não está em fornecer uma réplica da sociedade, mas reforçar o caráter artístico do teatro. Essa ideia é compartilhada por Loher, tanto que na peça *Unschuld* (2003) há uma indicação cênica logo no início sugerindo que os atores representando imigrantes negros não deveriam ser, necessariamente, da mesma etnia, forçando uma aproximação realista. Entretanto, recomenda-se o uso de maquiagem e máscaras, justamente para expor a artificialidade. A dramaturga defende com afinco esse aspecto da arte, julgando ser desnecessária e ignóbil uma representação realista fidedigna, reafirmando, dessa forma, a liberdade estética e a criação artística do teatro.

Um outro recurso aprimorado na estética brechtiana em apoio ao efeito de estranhamento são os monólogos, também uma constante na obra de Loher. Em *Das Leben auf der Praça Roosevelt* (2004a), a personagem Mirador monologa em vários momentos. A segunda cena da peça é composta de um monólogo desse policial que apresenta a si e a seu ofício na Praça Roosevelt, dando detalhes descritivos da aparência do local e de seus moradores. O monólogo que se inicia na cena 2 é interrompido e retomado na cena 8, quando Mirador continua contando sua história. O mesmo procedimento é repetido nas cenas 14 e 17. O drama de Mirador é monologado e as

interrupções bruscas quebram com a empatia que o público possa sentir pela história narrada; além disso, tal história vai fazendo sentido na medida em que as outras cenas vão acontecendo e as personagens vão se relacionando, evidenciando uma correlação de cenas.

Outro exemplo de recurso épico aplicado por Loher é a constante presença do narrador que alterna sua participação em cena com a personagem. Também em *Das Leben auf das Praça Roosevelt* (2004a), Aurora, uma transexual, relembra o tempo em que era menino e fora estuprado por um mecânico, aos doze anos, tendo seu silêncio comprado por cem Cruzeiros. A narrativa alterna cenas ora em primeira, ora em terceira pessoa, causando um efeito de estranhamento no público ao confundi-lo com o jogo ator *versus* personagem. O mesmo ocorre em *Unschuld* (2003), com o imigrante negro Fadoul, lembrando seu passado na África, às margens do Nilo; cena que se realiza por meio da inserção de um narrador que irrompe em cena e alterna seu papel com a personagem.

Todos esses recursos, se analisados isolados de um contexto, podem ser identificados como próprios do teatro épico de Brecht. No entanto, é importante ressaltar que os objetivos de Loher distinguem-se dos objetivos marxistas de Brecht. A dramaturga já não foca mais na ação coletiva e na busca por transformação social por meio da revolução, mas acredita na maneira com que as relações entre os indivíduos geram situações que podem ser modificadas quando o interlocutor toma conhecimento da motivação por trás daquele ato. Portanto, Loher utiliza os efeitos de distanciamento, porém munida de um novo objetivo político.

Os elementos articulados por Loher em seu teatro fazem parte, na verdade, do que Haas (2006) chama de hibridismo. A professora alemã trabalha com as relações existentes entre o hibridismo da obra loheriana e o hibridismo cultural teorizado por Homi Bhabha. Ele desenvolve este conceito, juntamente com a noção de ambivalência no contexto do pós-colonialismo, partindo do pensamento de Edward Said<sup>20</sup>, salientando o multiculturalismo a partir da ideia de que é preciso uma mudança de paradigmas para entender as relações cross-culturais. Bhabha (2001) propõe a noção de espaço cultural híbrido em resposta ao autoritarismo presente no discurso colonial, que

---

<sup>20</sup>Palestino com cidadania americana, Edward Said (1935-2003) foi um dos responsáveis pelo desenvolvimento dos estudos pós-coloniais, focando na maneira como a cultura oriental é concebida e representada em relação ao ocidente.

não reconhece a diferença cultural e que regulamenta os estereótipos de colonizador e colonizado.

Nesse contexto, Bhabha (2001) desenvolve o conceito de *third space* no campo dos estudos interculturais. Trata-se de um espaço limítrofe no qual seriam construídas as identidades, o limiar das realidades díspares, um “entre-lugar” no qual manifestações culturais várias são incentivadas. Em meio a um posicionamento binário que ressalta as posições de opressor e oprimido, Bhabha (2001) prioriza um espaço no limiar dessa dicotomia, abrindo caminho para o multiculturalismo e para a possibilidade de produção de novos sentidos de realidade. Ele diz que

[...], viver na “fronteira” das distintas situações deve produzir um novo sentido para a realidade. Além disso, viver no “além” da fronteira é desfrutar do futuro, mesmo vivendo no presente: O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2001, p. 27).

Dessa maneira, Bhabha não trabalha noções fixas, mas com um espaço de reflexão no qual as fronteiras são superadas a fim de transcender as oposições binárias. A questão da identidade é amplamente discutida no campo pós-colonial na área dos estudos culturais e os debates envolvendo esse conceito partem da compreensão do conceito de hibridismo, questionando a noção de “pureza” de uma nação ou cultura, entendendo o hibridismo cultural como um polo positivo que abriga uma diversidade cultural, promovendo a combinação de duas ou mais culturas, além da capacidade de negociar as diferenças.

Diante dessa teoria, Haas (2006) viabiliza uma conectividade entre o hibridismo no âmbito dos estudos pós-coloniais de Bhabha e o hibridismo estético de Loher por se tratar de uma escrita que se encontra no entre-lugar, ou seja, no limiar, não mantendo incólumes as relações espaciais e temporais. O *third space* de Loher é traduzido para uma forma estética que não oscila entre dois extremos, mas que opera na zona fronteiriça, não prescrevendo um ou outro conceito, mas apontando para a diferença acentuada, visando o questionamento dos padrões de pensamento do público. Para Haas (2006), a aplicação dessa teoria no teatro é uma política que não se baseia na exclusão,

mas na inclusão, ao implantar espaços de colaboração e contestação, resultando em uma prática estética que oscila entre as formas. Através de uma estética híbrida, a dramaturga dá voz a um pensamento político dramático que, segundo Haas (2006), leva em conta a complexidade, a contradição e a ambiguidade. Trata-se de um teatro híbrido que mescla uma estrutura dramática a um tratamento sofisticado dado às formas, graças a recursos líricos explorados pela autora. Haas (2006) entende a importância da obra de Brecht para Loher, mas percebe como a dramaturga não se limita ao épico, da mesma maneira como não defende uma retomada literal do drama clássico; ao mesmo tempo, porém, não se deixa render às tendências pós-dramáticas. O resultado é uma práxis dramaturgical que articula todos esses elementos em um espaço colaborativo e não excludente. Assim, Loher caminha no campo da indefinição tanto da forma, quanto das situações emblemáticas nas quais insere suas personagens.

Um outro conceito de hibridismo passível de análise no contexto da obra de Dea Loher é oriundo da pesquisa sobre teatro contemporâneo de Jean-Pierre Sarrazac. O francês analisa o conjunto de elementos que compõem o drama atual como uma obra híbrida, composta “por momentos dramáticos e fragmentos narrativos.” (SARRAZAC, 2002, p.49). Sarrazac atenta para uma epicização da escrita dramática, sem que isso resulte em uma retomada do modelo brechtiano, isso porque o teórico percebe uma limitação do teatro épico de Brecht, que não prevê uma abordagem da subjetividade que foi, nessa perspectiva, “minada” pela objetividade e pela razão.

Em sua estética épica, Brecht mantém a fábula, no sentido de não se desfazer de um fio condutor. No entanto, segundo Sarrazac (2002), a maneira com que a fábula é abordada pela estética brechtiana já não mais consegue abarcar a grande esfera de temas na contemporaneidade, portanto, o teórico aponta para uma manifestação que a mantém, mas que a dispõe como um mosaico. Enquanto Lehmann (2011) faz a leitura da abolição da fábula no pós-dramático, Sarrazac (2002) propõe uma outra interpretação para essa questão abordando a fragmentação contemporânea não como uma negação desta fábula, mas como descontinuação dramática. O enredo ainda existe, mas não está ligado à ideia de uma continuidade cronológica e linear. E é com esse raciocínio que Sarrazac refuta a hipótese de Lehmann de que a contemporaneidade estaria negando a herança da fábula advinda de Brecht.

É dessa maneira que se comportam as peças de Loher, uma fábula que é contada sem se ater à cronologia, resultando em um enredo geralmente cíclico, dotado de cenas que propõem um jogo de interrupção e retomada, apagando toda e qualquer marca

temporal. É isso que ocorre com *Unschuld* (2003), por exemplo, dezenove cenas entrecortadas, sendo que a cena inicial coincide com a final, sem deixar arestas que permitam o interlocutor desvendar os reais início e final da saga daquelas personagens que parecem presas a uma ciranda de desilusões. O recurso da fragmentação da fábula é exacerbado em *Licht* (2001), uma peça curta na qual não é possível ter nenhuma ideia de tempo e espaço<sup>21</sup>, não havendo divisão de cenas, apenas uma proliferação de frases, aparentemente sem sentido, mas que revelam em seu enredo a vida de uma senhora solitária convivendo com uma doença incurável.

Próximo da ideia de hibridismo de Bhabha, o conceito de Sarrazac (2002) prevê uma “dramaturgia dos limiares”, ou seja, uma dramaturgia em trânsito, tanto nas formas estéticas, quanto na questão temporal, um teatro que absorve recursos diversos, posicionando-se entre o presente e o futuro. “Nesta perspectiva, a escrita “dramática” apresenta-se como um espaço de tensões, de linhas de fuga, de *transbordamentos*. Transbordamento do dramático pelo épico e/ou pelo lírico; livre dos jogos de contrários.” (SARRAZAC, 2002, p.229. Grifo do autor.). Quando Sarrazac opta pela palavra transbordamento e não abolição do dramático, fica óbvio que sua teoria caminha de maneira divergente das ideias difundidas por Lehmann. Um transbordamento não é a recusa do modelo dramático, mas uma abordagem que amplifica esse modelo, lançando mão de outros, uma visão mais plausível no contexto da análise da obra loheriana.

A noção de teatro contemporâneo na visão de Sarrazac (2002) está ligada ao conceito de rapsódia. O escritor contemporâneo seria um “escritor-rapsodo”, “que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir.” (SARRAZAC, 2002, p.37), ou seja, aquele que costura o que foi rompido e, posteriormente, volta a rasgar o que fora costurado. Essa definição é difundida por Sarrazac (2002) ao considerar que as técnicas contemporâneas se apropriam de recursos estéticos recorrentes em outros movimentos literários e artísticos e os aplica em um novo contexto. Ao transportar esses elementos, o artista da contemporaneidade não copia os mesmos efeitos outrora obtidos, mas implode com essa estética, dando origem a uma nova. Um teatro rapsódico é uma mescla de elementos dramáticos e narrativos, o que não significa uma mera cópia da epicização brechtiana. “Embora a estrutura geral seja épica, o detalhe continua a ser convencionalmente dramático.” (SARRAZAC,

---

<sup>21</sup> As noções de tempo e espaço não são óbvias na peça enquanto ferramentas do gênero teatral, tanto que não é possível saber em quanto tempo a “ação” toda se desenrola. No entanto, não se pode ignorar que por se tratar da história de Hannelore Kohl, há envolvido um período muito específico da história alemã. Esses apontamentos serão melhor abordados posteriormente neste trabalho.

2002, p.52). O resultado é uma obra híbrida e em trânsito, o que Sarrazac (2002) chama de “teatro dos possíveis”.

A dramaturgia de Loher carrega essa noção de hibridização, na qual a dramaturga parece compor um mosaico de estéticas. Segundo Haas (2008), a escrita de Loher ainda é focada nos parâmetros básicos do drama, há a manutenção da fábula e dos diálogos e as personagens não atuam como no pós-dramático, ou seja, não se trata de indivíduos descentrados inseridos em um mundo de forças estruturais invisíveis, mas indivíduos inseridos em um contexto social, diz Haas (2008). O teatro de Loher incorpora a condição pós-moderna em uma estrutura dramática, os temas escolhidos pela dramaturga cotejam os temas da pós-modernidade como os simulacros, o capitalismo tardio, a política das relações, a construção e desconstrução dos discursos oficiais etc., distribuindo esses temas esteticamente em uma forma dramática que não prescinde do enredo.

Tanto em *Olgas Raum* (1994a), quanto em *Licht* (2001), é possível perceber uma série de recursos estéticos comuns a outras manifestações literárias e que são apropriados por Loher em um novo contexto. Na primeira, Loher recorre aos títulos das cenas que antecipam o seu conteúdo, recurso muito utilizado por Brecht. Já *Licht* (2001) traz uma estrutura muito fragmentária, com frases curtas, desconexas, cuja sintaxe incorpora sentenças incompletas com elementos soltos e ausentes de sentido que muito se assemelha ao Teatro do Absurdo, ou ainda às tendências pós-dramáticas. No entanto, Loher não pode ser enquadrada em nenhuma dessas estéticas porque seus objetivos e seu escopo histórico e político são diferentes. Segundo Sarrazac (2002),

o dramaturgo que quer criar obra nova, alimenta-se generosamente desta memória obscura das formas, coloca-as em tensão, e junta-as numa espécie de mosaico [...] Estas formas, que se chamam apólogo, sátira, parábola, provérbio, alegoria, etc..., desencorajam, pelo seus imprevisíveis reaparecimentos, toda e qualquer tentativa de classificação ou de tipologia. Mas têm, pelo menos, um impulso comum: propor desvios para dar conta do mundo em que vivemos; desenhar as vias oblíquas que permitem à ficção teatral atingir um realismo liberto de todos os condicionalismos dogmáticos. (SARRAZAC, 2002, p.179).

O que Loher faz no teatro pode ser comparado ao que Linda Hutcheon (1991) aplica à narrativa, no contexto do pós-moderno que, para ela, “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 estas fronteiras fazendo com que os âmbitos público e privado se confundam através de uma estética híbrida, como é o caso das peças já mencionadas nas quais duas personagens históricas, Olga Benário e Hannelore Kohl, são ficcionalizadas. A relação que Loher mantém com o teatro épico e com as demais estéticas com as quais dialoga assemelha-se com a 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.279-280).

Essa retomada seguida da subversão resulta na constatação de Sarrazac acerca do fenômeno dramaturgicamente contemporâneo. Mosaico, *patchwork* estético, obra híbrida, miscelânea e caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico são alguns dos termos que Sarrazac utiliza para descrever a produção dramaturgicamente contemporânea. Essa nomenclatura aplica-se à obra de Loher prevendo a fábula de maneira fragmentária, adotando uma predileção pelo drama episódico, sem unidade formal e com a proliferação de cenas soltas, numeradas e intituladas, que revelam o enredo a partir das relações estabelecidas entre as personagens.

O jornalista alemão e crítico de teatro contemporâneo, Uwe Wittstock (2009), afirma que o mosaico desenhado por Loher compreende um teatro político, histórico e trágico. A visão política, no entanto, não é vinculada a nenhum programa partidário e mantém-se ausente de qualquer referente propagandístico. A tradição do drama histórico alemão é resgatada, porém não há compromisso nenhum com a História oficial, como é possível observar nas peças *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001), que abordam temas e personagens históricas, privilegiando a ficcionalização dos fatos. Quanto ao que Wittstock (2009) chama de “paixão pela tragédia”, percebe-se a angústia e sofrimento acompanhando as personagens de Loher, mas a dramaturga concebe momentos de ironia e comicidade que garantem um alívio cômico em meio a situações trágicas.

Evitando qualquer um desses rótulos, Wittstock (2009) conclui que o trabalho dramaturgicamente de Loher é loheriano<sup>22</sup> por natureza, visto que o resultado dos jogos de linguagem, do trabalho estético e da escolha temática traduz-se em peças que recusam qualquer rotulação, mesmo ciente de que haja traços herdados de grandes nomes da literatura alemã, como os já citados Ödön von Horváth, Thomas Bernhard, Heiner Müller e o próprio Brecht, sem o qual, para Wittstock (2009), a obra de Loher seria inconcebível. O crítico segue afirmando que o grande questionamento que deve ser feito diante das peças de Loher para uma melhor compreensão da obra consiste no distanciamento que há entre a dramaturga e os demais autores e não uma tentativa de aproximação estética.

Wittstock (2009) destaca onze dramaturgos contemporâneos e, no que concerne à obra de Loher, salienta a capacidade de transformar qualquer material em uma grande história a ser contada. A própria Loher, em entrevista citada por Wittstock (2009, p.149), utilizou o termo *Lumpensammlerin* [trapeira] para se referir à maneira com que concebe suas peças. *Lumpensammler* seria um comerciante ambulante – de roupas velhas, móveis e pequenos objetos de segunda mão – que recolhe esse material para fazer escambo ou revendê-lo. O trabalho artístico de Loher consiste em recolher esse material bruto, que pode ser uma notícia de jornal, um fato histórico, um mito clássico ou uma história particular, e transformá-lo em material cênico revestido de todo um tratamento estético com o objetivo de proporcionar reflexão política e social, o que reafirma o conceito de mosaico, nesse aspecto, tanto estético, quanto temático.

A partir de uma motivação interna, a dramaturga busca através das peças abordar temas que incomodam, histórias que tocam e que poderiam acontecer em qualquer lugar do mundo. Por meio desses retalhos de história e retalhos estéticos, Loher concebe sua dramaturgia cuja estrutura fragmentária das obras opera para concretizar o objetivo maior: dar ao leitor/espectador a oportunidade de conhecer as várias perspectivas que circundam um fato, livrando-o de uma visão unilateral e tendenciosa. No caso de *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001), a dramaturga busca evidenciar as várias possibilidades de se contar uma história, tomando por base personagens conhecidas do grande público, quebrando com o cânone da grande História e equiparando todas as versões dos discursos construídos. As várias biografias escritas sobre as personagens Olga Benário e Hannelore Kohl, juntamente com as notícias de jornais, os relatos de pessoas próximas,

---

<sup>22</sup> O autor utiliza o termo *loheresk*. Optamos pela tradução livre: “loheriano”.

os documentos históricos dão origem a um texto ficcional de igual peso e tal junção colabora para o surgimento de um outro texto, a versão do leitor, que cria seu enredo a partir das várias possibilidades oferecidas pela obra dramática.

*Olgas Raum* (1994a) é baseada na biografia de Olga Benário durante o tempo em que ela esteve presa no Brasil. Trata-se da primeira peça escrita por Loher após ter passado um ano neste país. A peça foi escrita baseada no romance biográfico *Olga Benário: a história de uma mulher corajosa*<sup>23</sup> (1990), de Ruth Werner (1907-2000). De acordo com informações disponibilizadas pela companhia de teatro alemã, *Daedalus Company*, que encenou a peça em 2015, a Olga que Loher apresenta é, além de um ícone do partido comunista, mãe, amante, companheira e intelectual político-revolucionária, sendo que o foco da peça está justamente em mostrar como essa mulher empreendeu energia para conseguir sobreviver. Segundo o grupo de teatro (2007), Olga constrói sua própria biografia, mapeando a sua identidade a partir de três perspectivas: como uma revolucionária vivendo um épico socioromântico; como uma ativista política com alto nível de exigência intelectual e como esposa e amante.

Apenas quatro personagens compõem o enredo da peça: Olga; Genny e Ana Libre – duas prisioneiras – e o torturador, Filinto Müller. Guardas e enfermeiros figuram em segundo plano. A peça é dividida em dezoito cenas, sendo nove monólogos interiores intercalados com as demais cenas, que são nomeadas de acordo com o número de personagens em ação: são dois duetos, devidamente numerados, dois trios, também com numeração, e um quarteto. As quatro cenas restantes recebem títulos específicos.

Já *Licht* (2001) compõe a coletânea *Magazin des Glücks* (2001) e aborda a vida de Hannelore Kohl, esposa do chanceler alemão Helmut Kohl. Apenas duas personagens são citadas no enredo dessa peça curta, e são nomeadas por meio dos substantivos *Frau* [Senhora] e *Schatten* [Sombra]. Ao leitor, segundo Haas (2006), são apresentadas duas perspectivas: a da mulher, através de fragmentos de seus pensamentos, e a do exercício de sua sombra, reconhecida como uma instância textual que pode tanto ser uma personagem, como uma narração. A mulher vai recordando trechos de sua vida, enquanto a Sombra narra fragmentos que ora completam, ora contradizem a fala da primeira.

---

<sup>23</sup> Primeira biografia de Olga publicada na Alemanha oriental em 1961 pela *Verlag Neues Leben*, com reedição em 1984. A tradução aqui referida é de 1990, escrita por Reinaldo Mestrinel e publicada pela Editora Alfa-Omega.

Do ponto de vista estético, são vários os elementos articulados para concretizar o objetivo de fornecer múltiplas perspectivas. Para construir o seu mosaico, Loher mobiliza os recursos estéticos dos quais dispõe de maneira que a estrutura geral das peças possa assemelhar-se a um *patchwork*. Em *Olgas Raum* (1994a), há uma alternância entre diálogos e monólogos, sendo que os diálogos promovem, supostamente, os momentos de ação e os monólogos fazem uma clara referência ao fluxo de consciência. Acerca dessa disposição das cenas é possível apontar para uma estrutura em série. Segundo Flora Süssekind (1998), baseada no ensaio de Edgardo Cozarinsky<sup>24</sup> (1986) sobre o método de escrita borgeano, as séries operam “um sistema de conflitos e elipses, [...] onde o hiato tem tanta importância como os marcos que delimitam a sua extensão.” (SÜSSEKIND, 1998, p.138). Na peça, a seriação das cenas estimula a cooperação do leitor na construção do enredo. Os monólogos são intercalados com as cenas de diálogos, a cada diálogo, a dramaturga incorpora um monólogo na sequência, que intervém na ação e mostra o ponto de vista da protagonista diante da ação, que, por vezes, é retomada na cena seguinte. Não há referências temporais fortes, portanto, há a dúvida de quanto tempo possa ter transcorrido entre uma cena e outra. Essas quebras evidenciam o contraste entre o discurso público e o discurso privado.

Com isso, o leitor vislumbra a reação particular da personagem depois de cada cena e essas quebras, no enredo, promovem a reflexão da personagem que, conseqüentemente, encadeia a reflexão do leitor. As passagens de cena deixam elipses no enredo, que o leitor vai deduzindo conforme associa as cenas de diálogos aos monólogos da protagonista.

A seriação das cenas, sua numeração e o trabalho com os monólogos intercalados são um apoio estrutural na dramaturgia de Loher para conceder esses momentos reflexivos. Olga, através dos monólogos interiores, revela muito de si, antecipando e retomando as cenas, quebrando com a expectativa do leitor e brindando-o com uma beleza estética que permite momentos de emoção e reflexão.

No primeiro monólogo, por exemplo, Olga dá informações precisas acerca de sua identidade e de sua prisão. Trata-se de uma descrição objetiva dos fatos históricos, datas, nomes e números, no entanto, dados ligados à sua memória pessoal também são fornecidos ao leitor, surgindo de maneira aleatória e desconexa, como um fluxo de

---

<sup>24</sup> *Do cinema*, artigo escrito em parceria com Jorge Luís Borges.

consciência. Nessa primeira cena, Loher já deixa claro que não se trata de uma reprodução fiel aos eventos históricos ligados à figura pública de Olga Benário, mas uma ficcionalização da história de uma mulher que lutou a favor de seus ideais, que se apaixonou e viveu esse amor mesmo em meio aos ideais revolucionários, foi mãe e agora se encontra presa em condições sub-humanas sob o poder de torturadores:

*Ich bin Olga. Das ist mein Raum. Eine Zelle im KZ Ravensbrück. Wie lange bin ich hier? Wie lange ich hier sein werde, weiß ich nicht. Wir schreiben das dritte Jahr des Krieges. So lange der Krieg dauern wird, bleibe ich, Olga, hier. Der Krieg kann lange dauern.*  
*Be-na-rio. Bertha Emil Nordpol Anton Richard Ida Otto. Jahrgang 1908. Das macht 34 Jahre jetzt. O.L. G.A. In dünnen Lettern ritze ich meinen Namen in die Wände. Eine Karte kratze ich in meine Wand, die große Weltlandschaft, die mich umgibt, und in die weiten Kontinente grabe ich die Orte ein, wo ich gefangen war und bin: 42 41 40 39 KZ Ravensbrück. 39 38 KZ Lichtenburg. 38 37 36 Frauengefangnis Berlin. 36 Gefangnis in Rio de Janeiro, Brasilien<sup>25</sup>. (LOHER, 1994, p.6)*

Após essa apresentação, Olga dialoga com Genny na cena intitulada *Dueto I: Inventio*. Nessa cena, Genny revela sentir medo e clama pela narrativa do passado de Olga. Esta, por sua vez, relata os tempos remotos em Berlim, junto à Juventude Comunista, às greves, aos protestos e ao romance com Otto Braun. Enquanto Olga narra, Genny vai tecendo seus comentários pessoais como quando ouve sobre a existência de uma outra mulher na vida Braun e o conseqüente rompimento com a narradora: “*Der Sack. Vergiss Otto. Trommelwirbel. Jetzt kommt Luis Prestes. Trommelwirbel. Erzähl von Luis Prestes.*”<sup>26</sup> (LOHER, 1994, p.7.). Em resposta, Olga conta sobre como conheceu Prestes, na Rússia, por intermédio de Dimitri, o secretário do Partido, e como fora designada a acompanhá-lo em uma viagem de volta ao Brasil. A narrativa de Olga é objetiva e contempla os dados conhecidos do grande público por já terem sido divulgados pelos registros históricos e biográficos. Em contrapartida, Genny reivindica o lado privado da história, demandando uma confirmação que viesse de Olga, parte envolvida, para os rumores que circulavam na época:

<sup>25</sup> Eu sou Olga. Esse é meu canto. Uma cela no Campo de Ravensbrück. Há quanto tempo eu estou aqui? Por quanto tempo vou ficar aqui, não sei. Estamos no terceiro ano da Guerra. Assim a guerra dure, eu, Olga, permaneço aqui. A guerra pode durar muito. Be-na-rio. Bravo Eco Novembro Alfa Romeu Índia Oscar. Do ano de 1908. Agora faz 34 anos. O.L.G.A. Em letras finas, risco meu nome nas paredes. Arranho um mapa na minha parede, o grande mapa mundi que me encerra e em continentes vastos marco os lugares onde fui prisioneira e sou 42 42 40 39 Campo de Concentração de Ravensbrück. 39 38 Campo de concentração de Lichtenburg. 38 37 36 Presídio Feminino de Berlim. 36 Prisão no Rio de Janeiro, Brasil. (LOHER, 2004b, p.3)

<sup>26</sup> Babaca. Esquece o Otto. Que rufem os tambores. Agora vem Luís Prestes. Que rufem os tambores. Conta do Luís Prestes.” (LOHER, 2004b, p.5).

GENNY *Die Leute erzählen sich, du und Prestes, ihr habt euch auf einem Ball in Moskau kennen gelernt, in einer eiskalten Winternacht, als der Frost die Scheiben so packte, dass man nicht mehr hindurchsehen konnte, weil eine Schicht Eisblumen die andere überwucherte. Ihr hattet alle rote Wangen vom Tanz und fast nichts an, denn in den Ballsälen war es heiß von den mit Holzscheiten befeuerten Öfen. Es war so heiß, dass kleine Schweißperlen in die Dekolletes der Damen rannen, und die engen Hosen am Gesäß der Männer festklebten, aber draußen, draußen war es so eisig, dass die Fensterscheiben zu zerspringen drohten*<sup>27</sup>. (LOHER, 1994, p.7-8).

A protagonista não confirma, tampouco nega os rumores contados por Genny e segue sua história narrando que conhecera Prestes, primeiramente, pelos boatos que exacerbavam as qualidades do capitão brasileiro, a começar pela força descomunal capaz de *“die ein Kalb umschlingen kann und ihm das Rückgrat bricht mit der Bewegung eines Muskels*.”<sup>28</sup> (LOHER, 1994, p.8). Olga caçoa dessas impressões compartilhadas e espalhadas pelo povo: *“Sollte ich die Volksgeschichten glauben, ganz Südamerika ein Tonfall der Bewunderung - die Zeit der Helden lang vorbei*.”<sup>29</sup> (LOHER, 1994, p.8.). Nesse ponto, Loher, através da personagem Olga, questiona a “veracidade” de um fato e as proporções que ele adquire conforme vai adentrando o cenário popular.

O diálogo segue com Genny insistindo na versão do primeiro encontro entre o casal Benário-Prestes em um baile na gelada Moscou. Olga, por outro lado, nega e insiste em apontar o quartel general como o cenário para um encontro frio e estritamente profissional. Essa cena reflete o caráter mais declaradamente subjetivo dos discursos pessoais e a pretensa objetividade dos discursos oficiais. Olga, *a priori*, se agarra neste tipo de relato para contar seu passado a Genny, e tanto o fato quanto a forma como a narrativa é construída remetem às construções das biografias e dos manuais de História. Genny, em contrapartida, requisita a versão pessoal e subjetiva, a versão conhecida somente por Olga.

---

<sup>27</sup> GENNY O pessoal conta que você e Prestes se conheceram num baile, em Moscou, numa noite gelada de inverno, quando a geada cobre tanto as vidraças, que não dá mais para ver do outro lado, porque uma capa de gelo cobre a outra. Vocês com a maçã do rosto vermelha de dançar e vestindo pouca roupa, porque o salão do baile estava quente, com a fogueira de lenha acesa. Tão quente que escorria suor no corpete das damas e a calça apertada colava no bumbum dos homens, mas lá fora, lá fora estava tão gelado que as vidraças ameaçavam espatifar. (LOHER, 2004b, p.5).

<sup>28</sup> Enrolar um bezerro e quebrar a espinha dele com o movimento de um músculo” (LOHER, 2004b, p.5).

<sup>29</sup> Se eu fosse acreditar nas histórias que o povo conta, a América do Sul inteira num tom de admiração – o tempo dos heróis tinha acabado há muito tempo” (LOHER, 2004b, p.5).

Na cena seguinte, Monólogo II, Olga continua, em sua mente, a relembrar o passado. Ela mantém o tom narrativo-descritivo fornecendo números e informação oficial sobre a Revolução no Rio de Janeiro, a prisão e Prestes. Esse momento é interrompido pela personagem que passa a refletir sobre como vencer Filinto e não se render. A cena reitera esse contraste entre os discursos predominantemente objetivos e os prioritariamente subjetivos por meio de uma estrutura que parte dos dados gerais, uma narrativa fria e composta por dados concretos e finaliza com a impressão pessoal da personagem em uma tentativa de manter a calma diante de seu opressor.

O diálogo com Genny é retomado na cena 12, intitulada Duetto II: *Negatio*. Dez cenas depois, já tendo enfrentado o opositor, Filinto Müller, Olga muda o tom de sua narrativa e passa a adjetivar o conteúdo narrado com a intenção de acalantar Genny que se encontra amedrontada. Uma mãe que protege o filho de uma tempestade é como Olga se refere à relação que tem com Genny e utiliza as únicas ferramentas que tem para esse fim, ou seja, as palavras, por isso a narrativa recebe tons romanescos e a luta sombria dá lugar a um conto de fadas no interior de Minas Gerais:

*Auf dem Land, im interior. Ein neuer Anfang. Wir mieteten einen kleinen sitio. Ein wunderschönes Haus. Der Boden war aus Stein, rotliche, quadratisch behauene Platten, die in jedem Tageslicht eine andere Farbung annahmen. Vor dem Haus eine Veranda aus Holzbohlen. Wenn es geregnet hatte, der Lehm Boden aufgeweicht war und nachgab unter den Schuhen, dann streifte man sie dort ab, lieb sie stehen, bis man die trockene Lehmkruste vom Leder kratzen konnte. Die Hunde lagen mittags auf der Veranda, vor der Türe. Naherte sich ein Fremder, sprangen sie knurrend auf und rasten, zwei zottige Teufel, auf ihn zu. Nur Luis konnte sie beruhigen. Wenn er sich die Schuhe anzog und das Gewehr nahm, schossen sie schon den Pfad hinunter, der zum Fluss führte, und warteten, dass ein Stück Wild vor ihrer Schnauze fiel.*<sup>30</sup> (LOHER, 1994, p.25).

Percebe-se o crescente uso de adjetivos e da articulação dos fatos por meio de uma estrutura peculiar ao gênero narrativo ficcional. Se nas cenas iniciais Olga fazia uso de uma narrativa com elementos descritivos para trazer à tona um passado objetivo, na cena 12, ela faz uso do mesmo gênero discursivo, porém dotado de recursos próprios da

---

<sup>30</sup> OLGA No interior. Um novo começo. A gente alugou um sitiozinho. Uma casa linda. Era de piso de pedra, lajota avermelhada, cortada em quadrado. A cada luz do dia mudava de cor. Na frente da casa uma varanda dormente. Quando chovia, o chão de terra batida afundava nos sapatos e a gente jogava eles lá, largava eles até que desse para raspar a capa de barro seco. Meio-dia os cachorros deitavam na varanda, na frente da porta. Se algum estranho passasse ali perto, eles avançavam rosnando e disparavam contra ele, feito dois demônios desgrenhados. Só Luís que conseguia acalmar eles. Quando calçava a bota e pegava a espingarda, eles disparavam estrada abaixo, no caminho do rio, e ficavam esperando cair alguma caça diante do focinho. (LOHER, 2004b, p.25).

ficção. Essa postura, todavia, não é bem aceita por Genny que intervém reconhecendo o discurso falacioso da companheira de cela: *“Alles Lüge, Lüge, Lüge. Sei still. Hor endlich auf zu sprechen. Ich will deine Marchen nicht mehr horen. Es ist genug. Ich bin nicht dein Kind, das du in den Schlaf singen musst.”*<sup>31</sup> (LOHER, 1994, p.26.).

Diante da recusa da jovem prisioneira, Olga confessa ter utilizado do artifício da ficção para consolar Genny e protegê-la da triste realidade, exasperando a moça que passa a duvidar da existência de Prestes e da própria Olga. Há aqui o embate entre o discurso histórico e o discurso ficcional, sendo o primeiro reconhecido e valorizado pela sua fidúcia apoiada em uma estrutura enxuta, composta por dados concretos que confirmam a “veracidade” de um fato passado. Quanto ao segundo tipo, há dúvidas quanto o caráter verídico do conteúdo vinculado a esse discurso que prima por uma narrativa adjetivada, verbos no passado, expressões adverbiais e uma proliferação de detalhes que garantem um relato de cunho imagético, porém com menor credibilidade. Trata-se de um embate entre um discurso informativo e um discurso de entretenimento, visto que a intenção de Olga ao lançar mão de uma narrativa ficcionalizada era justamente entreter a jovem Genny e livrá-la dos horrores da realidade.

Quando Genny começa a questionar a narrativa fantasiosa de Olga, essa negação funciona como o contraponto da história oficial em detrimento da história pessoal. Para cada memória de Olga, Genny apresenta uma afirmação que contradiz a companheira. São várias afirmações que estão de acordo com o que diz a História oficial acerca do momento em que Olga e Prestes viveram clandestinamente escondidos da polícia de Getúlio Vargas. Enquanto Olga apresenta os fatos na perspectiva ficcional, Genny questiona esses fatos com base nos relatos oficiais que contemplam a vida pública do casal.

*OLGA Das Haus hatte drei Raume. In der Dämmerung beobachteten wir aus der Hangematte, wie die Ameisenstraßen durch die Zimmer zogen. Einmal gab es eine Invasion von roten Flugameisen. Sie kamen durch eines der Bodenfenster herein, marschierten auf die Ecke zu, wo gekocht wurde, in eine Schüssel mit Goiaba-Mus hinein und auf der anderen Seite wieder heraus, schließlich an der Wand hoch, an der Papageienstange vorbei, was die arme Rosita fast zum Wahnsinn trieb. Sie krachte »Verreckviehverreck«, bis sie heiser war, dann gab*

---

<sup>31</sup> Mentira, mentira, tudo mentira. Cala a boca. Acaba logo de vez com essa conversa. Eu não quero ouvir seu conto de fada. Chega. Eu não sou sua filha, para você ter que me ninar.” (LOHER, 2004b, p.26).

*sie auf und flüchtete sich in die Akazie vor dem Haus. Pause. In den großen Raum war eine Decke aus Holzbohlen eingezogen; man gelangte über eine Leiter hinauf. Dort oben schliefen wir.*

*GENNY Ihr wurdet gesucht, verfolgt, beobachtet. Filinto war auf eurer Fahrte. Kein Ort sicher, keine Zeit ruhig, kein Gedanke zu Ende.*<sup>32</sup>(LOHER, 1994a, p.25).

A estrutura das cenas em *Olgas Raum* (1994a) ainda é definida pelo uso de títulos que recebem numeração sequencial. Os monólogos são numerados de I a IX, antecipando ao leitor a dinâmica da peça com a ação entrecortada por momentos monológicos. Há dois duetos (I e II) e dois trios (I e II) que recebem subtítulos, *Inventio*, *Accusatio*, *Negatio* e *Dementia*, uma clara referência aos cinco cânones do discurso retórico propostos por Quintiliano<sup>33</sup> cuja elaboração discursiva prevê cinco etapas: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio*. Na peça, Loher usa essa nomenclatura, substituindo alguns termos como forma de subverter os princípios canônicos do discurso e aplicá-los de maneira a resumir a temática da cena em questão.

No discurso retórico, na fase *Inventio*, há o processo de escolha dos conteúdos do discurso. O termo deriva do termo grego εὕρεσις [encontrar], isto é, trata-se do momento em que o orador deve selecionar o tema abordado, além dos argumentos que apoiarão a exposição. Na peça, em *Inventio*, Olga e Genny dialogam sobre o passado da primeira. Ao narrar as histórias, Olga é objetiva como um relatório formal e é interrompida por Genny que fornece detalhes romantizados e subjetivos à descrição. Ambas as personagens escolhem o tom que desejam atribuir ao relato e Olga opta por uma abordagem mais superficial contendo dados concretos de sua jornada ao lado de Prestes.

A segunda etapa do discurso canônico, *Dispositio*, contempla a organização e estruturação dos conteúdos levantados na fase anterior. É nesse momento que o orador ordena as partes que irão compor o seu discurso. Já na peça, o título é *Accusatio* e refere-se ao momento em que a prisioneira Ana Libre se junta às duas primeiras e

<sup>32</sup> OLGA A casa tinha três compartimentos. No pôr-do-sol, da rede a gente ficava olhando a trilha que as formigas traçavam pelo quarto. Uma vez teve uma invasão de formiga voadora vermelha. Elas entraram por uma das janelas do porão, marcharam pro canto onde se cozinhava, entraram numa vasilha de goiabada e saíram pelo outro lado, até que finalmente subiram pela parede, passando pelo pau do papagaio, deixando a pobre da Rosita quase maluca. Ela tagarelou “morrebichomorre”, até ficar rouca, aí desistiu e fugiu pra acácia na frente da casa. *Pausa*. Na sala grande tinha um forro embutido de dormente, aonde se chegava com uma escada. A gente dormia lá em cima. GENNY Vocês foram procurados, seguidos, observados. Filinto estava no rastro de vocês. Nenhum lugar seguro, nenhum tempo de descanso, nenhum pensamento até o fim- (LOHER, 2004b, p.25).

<sup>33</sup> Orador e mestre de retórica romano, Quintiliano, nos doze livros da obra *Institutio Oratoria* (95), disserta sobre a elaboração do discurso e sublinha os cinco cânones da retórica.

desfere acusações contra Olga, acusando-a de delação. Tal título é uma referência direta ao conteúdo da cena, ou seja, Olga recebendo acusações que partem de Ana.

O discurso retórico segue com a fase *Elocutio*, também conhecida como o momento de textualização, isto é, encontrar a estrutura linguística mais adequada para a exposição do conteúdo. Em *Olgas Raum* (1994a), a cena *Negatio*, é a terceira dessa série de cinco cenas em referência às etapas do discurso retórico. Como descrito anteriormente, trata-se do momento em que Olga percebe a angústia e o medo de Genny e adota uma postura maternal. A narrativa de seu passado ao lado de Prestes adquire um tom fantasioso e adjetivado, o que irrita a jovem prisioneira que reage exigindo de Olga a verdade. Ao contrário da cena *Inventio*, agora é Olga quem passa a adjetivar sua narrativa, causando a repulsa de Genny. Aqui, Loher questiona o valor e a parcialidade da verdade, quando Genny questiona a narrativa de Olga e a nega. O questionamento repousa sobre as várias possibilidades que torneiam um fato e sobre a valência desses discursos atribuída pela sociedade.

A elaboração do discurso retórico proposta por Quintiliano ainda prevê as fases *Memoria* e *Actio*, sendo a primeira a memorização dos discursos e a outra a declamação do mesmo. Na peça de Loher, na última fase, *Dementia*, Ana Libre retorna à cela depois de uma sessão de tortura e se encontra completamente transtornada, ausente de sua altivez e atrevimento de outrora, balbuciando delírios e entoando uma canção desconhecida, um comportamento de verdadeira demência que reflete a perda dos sentidos em decorrência da tortura física.

Loher, a partir dos títulos das cenas, antecipa ao leitor o conteúdo das mesmas, além de articulá-los como uma possível metalinguagem de sua escrita, ou seja, uma desconstrução do discurso oficial em face das várias vozes que compõem um enunciado. Olga e Genny escrevem juntas a história da primeira e passam a construir um novo discurso que é confrontado com o oficial. Além disso, Loher joga com a ordem canônica do discurso retórico ao trocar as palavras que designam os cinco cânones propostos por Quintiliano. O exercício metalinguístico também pode ser percebido na construção das cenas, de início, compostas por frases mais longas, uma estrutura sintática mais articulada e parágrafos maiores. Conforme as detentas vão passando pela tortura, as falas são encurtadas e a estrutura aparece mais enxuta. Em Trio III: *Dementia*, momento no qual Olga e Genny recebem Ana de volta à cela após ter sido torturada, a cena é mais curta, as falas são poucas e as sentenças incompletas. Quanto à personagem Ana, esta balbucia palavras soltas e ausentes de sentido,

claramente afetada pela tortura que sofrera. Enquanto as etapas do discurso canônico auxiliam o orador na construção de seu discurso, Loher demonstra, por meio dos títulos, como a lucidez e eloquência discursivas podem ser extintas em meio à dor e à violência física em decorrência da tortura.

Quanto à estrutura de *Licht* (2001), a construção das falas das personagens *Frau* e *Schatten* é resultado de um tratamento linguístico e estético que permite diferenciar essas duas instâncias no contexto da peça. A composição estrutural da peça baseia-se em uma linguagem fragmentária, frases incompletas e interrupções de ordem sintática. Não há divisão de cenas, a peça é estruturada em um solilóquio que recupera uma visão interior da Senhora. Por essa razão, ao abordar esse nível de introspecção, Loher reconstrói o pensamento da personagem por meio da incompletude linguística, imagens e fragmentos memoriais. Em meio às lembranças pessoais, a Sombra interpõe outros eventos de ordem mundial sob uma perspectiva distanciada, segundo Haas (2006), um olhar para o mundo através de relatórios. Há um momento em que a Sombra relata um caso de uma cirurgia realizada nos Estados Unidos e uma jovem mulher tem seu crânio aberto. O relato assemelha-se a um relatório médico, com termos científicos que remetem à doença da personagem da peça:

*In den USA lässt sich eine junge Frau die Schädeldecke öffnen und verfolgt in einem über ihr angebrachten Spiegel, wie ihr Gehirn mit elektrischen Impulsen stimuliert wird. Sie ist bei vollem Bewusstsein, sie sieht die Ärzte in ihrem Schädel hantieren, sie spürt nichts davon; das Gehirn eine schmerzunempfindliche Masse, ein Haufen weißer Proteingedärme. Aber jede noch so kleine Berührung, jede Manipulation des Gehirndarms, von ihm selbst nicht gefühlt, wird sofort registriert, abgeleitet, hat irgendwo im Körper eine Reaktion zur Folge.*<sup>34</sup> (LOHER, 2001, p.6).

A Sombra faz referência a eventos diversos que não aparentam ligação nenhuma com o caso da Senhora e sua alergia ao sol, no entanto, há sempre uma retomada do assunto principal. A personagem sombria parece se desvencilhar da vida dessa mulher, entretanto, mesmo nos relatórios mais objetivos, há uma relação direta com ela. Loher propõe por meio dessas personagens uma experiência metalinguística que dialoga com a

---

<sup>34</sup> Nos EUA, uma jovem mulher tem o crânio aberto e acompanha em um espelho fixado sobre ela como seu cérebro é estimulado com impulsos elétricos. Ela está plenamente consciente, ela vê os médicos mexerem no crânio dela, ela não sente nada disso; o cérebro é uma massa insensível à dor, uma pilha de tripas proteicas brancas. Mas mesmo o mais pequeno toque, qualquer manipulação do intestino do cérebro, não sentido por ele mesmo, é imediatamente registrado, conduzido, tem em algum lugar do corpo uma reação como consequência. (LOHER, 2001, p.6. Tradução nossa).

concepção da peça. Em um trecho, a Sombra relata uma cobaia sendo submetida a uma experiência de estimulação cerebral, na qual o próprio cérebro é tocado enquanto a cobaia ri sem motivo nenhum:

*Die Probandin lacht.  
Warum lachen Sie. Ich weiß nicht. Ich weiß nicht.  
Wieder wird derselbe Punkt ihres Gehirns berührt, vorsichtig, wird  
ihr Körper gereizt.  
Warum lachen Sie denn. Warum lachen Sie.  
Sie mustert die Ärzte, als begegneten sie ihr zum ersten Mal. Die  
ungeschickt um den Körper gewickelten Kittel, die halben Gesichter  
über dem Mundschutz, Büschel von Haaren, die unter Plastikmützen  
gegen Dauerwellenbehandlung revoltieren.  
Die Probandin sagt: Sie sehen so komisch aus, Sie sehen wirklich  
komisch aus.<sup>35</sup> (LOHER, 2001, p.7).*

Loher se refere, nessa fala da Sombra, ao tratamento disciplinar recebido pela Senhora, que se educou para rir sem motivo, para forçar sorrisos em entrevistas e em eventos oficiais, a se condicionar a uma vida pública aparente, enquanto reservava em seu interior suas angústias e problemas pessoais. A metáfora do cérebro sendo estimulado e provocando risos involuntários reflete essa condição à qual a Senhora se submeteu durante a vida toda. Semelhante efeito acontece em uma outra fala da Sombra que relata a vida na região do Reno em um outro milênio, a vida de habitantes que vivem naturalmente expostos à luz solar. Em uma linguagem que faz referência a jargões espaciais e intergalácticos, a Sombra está a comentar, de maneira distanciada, a vida da Senhora:

*Deutschland. Der Rheinraum. Unendliche Weiten. Wir schreiben das  
Lichtjahr 01 des neuen Lichtjahrtausends, Sternzeit zwei null null  
eins. Computerlogbuch aus dem Steuerraum des  
Föderationshauptquartiers. Hinter den Jalousien, jenseits des Rasens  
undeutlich vernehmbar die Stimmsignale aus benachbarten Galaxien,  
deren Bewohner offensichtlich ohne Raumanzug, wenn auch unter  
Schirmen auf friedlichen Parallelparzellen sitzen, abendliches  
Geschirrklopfen auf andockenden Familienerholungsflächen,  
Geruch nach Brennsprit und das Kreischen von Kindern, die sich  
unter Wasserschläuchen wegduckten. Der eigene Swimmingpool auf  
Deck D ist längst abgelassen worden. Es handelte sich leider um ein  
Au- ßendeck, das der gefährlichen Raumstrahlung schutzlos*

---

<sup>35</sup> A cobaia ri. / Por que você está rindo. / Eu não sei. Eu não sei. / Mais uma vez o mesmo ponto do seu cérebro é tocado, cuidadosamente, o corpo dela é estimulado. / Por que você está rindo. Por que você está rindo. / Ela examina os médicos, quando eles a conheceram pela primeira vez. Os jalecos amarrados de qualquer jeito em torno do corpo, as metades dos rostos sobre a máscara, os tufo de cabelo que se revoltam sob toucas de plástico contra o tratamento duradouro. / A cobaia diz: você parece tão estranho, você parece realmente estranho. (LOHER, 2001, p.7. Tradução nossa).

*ausgesetzt war. Maschinenraum an Captain, Maschinenraum an Captain, durch ein Leck im Ruheraum dringen Sonnenpartikel ein, Captain an Brücke, sofort Schutzschilde ausfahren, Phaser in Feuerbereitschaft*<sup>36</sup>. (LOHER, 2001, p.8).

A imagem que a descrição desenha é nítida: a Senhora observando, por entre as persianas, as pessoas que vivem normalmente sem proteção contra os raios do sol, que são, para ela, nocivos como “ raios espaciais perigosos” e que requerem trajes especiais. Qualquer raio que invada a escuridão por ela ocupada representa um perigo iminente e até mesmo a piscina vazia ganha destaque nessa narrativa que se assemelha a uma descrição de ficção científica. Esse tipo de linguagem revela a vida da Senhora por detrás das persianas e sua distância do mundo exterior; ela vive, figurativamente, em uma outra galáxia, já que ações comuns a qualquer indivíduo são, para ela, um agravador da condição médica em que se encontra, caso envolva exposição ao sol.

Esse efeito de pensamento interno intercalado com os comentários e a alternância do tipo de linguagem, ora lírica, ora jornalística, ou ainda, médica ou ficcional é atingindo porque Loher cria, segundo Haas (2006), duas entidades linguísticas e tal ambivalência possibilita um vislumbre da mulher em ambas as relações, interior e exterior. Haas (2006) segue afirmando que se trata de uma técnica de duplicação na qual se evidencia uma inconsistência nos processos de pensamento, pois a mulher já não é mais capaz de raciocinar com clareza e a Sombra atua como uma visão de um comentarista. Essa justaposição de falas gera um distanciamento no leitor/espectador, impossibilitando a identificação já que as interrupções são constantes em um emaranhado de vozes. Essa multiplicidade é um efeito de estranhamento articulado por Loher para refletir sobre as várias vozes que se proliferam diante de um fato. No caso de Hannelore Kohl, a mídia, os médicos, os filhos, o marido, os afiliados partidários e também os adversários políticos e a própria Hannelore formam um conjunto de vozes que escrevem uma história. Não há uma verdadeira, tampouco uma

---

<sup>36</sup> Alemanha. A região do Reno. Distâncias infinitas. Nós escrevemos no ano-luz 01 do novo milênio de anos luz, época das estrelas dois zero zero um. O livro de acesso ao computador da sala de comando do quartelão principal da Federação. Atrás das persianas, do outro lado do gramado não nitidamente perceptíveis os sinais de voz de Galáxias vizinhas cujos habitantes estão sentados ao livre sem traje espacial, mesmo que sob guarda-chuvas sobre lotes paralelos pacíficos. Barulho noturno de louças em áreas de lazer para família anexadas. Cheiro de álcool metílico e o guincho de crianças que mergulham embaixo de mangueiras de água. A piscina no deck D foi há muito tempo drenada. Tratava-se infelizmente de um deck externo que foi instalado de maneira não protegida contra os raios espaciais perigosos. Sala de máquinas ao capitão, sala de máquinas ao capitão, por meio de um vazamento na sala de descanso entram partículas solares. Capitão para a ponte, baixar imediatamente os escudos, Phaser em prontidão de fogo. (LOHER, 2001, p.8. Tradução nossa).

falsa, apenas versões e Loher contrasta essas várias perspectivas ressaltando o olhar privado da senhora Kohl.

De acordo com Haas (2006), ao mesclar as falas desconexas da Senhora e as falas mais bem estruturadas da Sombra, Loher cria um jogo de alternância entre memória pessoal e memória impessoal, sendo a primeira revelada a partir do ponto de vista da Senhora e a segunda, a partir da perspectiva da Sombra. A Senhora relembra fatos de ordem pessoal, pensamentos íntimos, enquanto que a Sombra revela ao público um conjunto de lembranças que fazem parte da memória coletiva, recorrendo a um posicionamento mais distanciado que permite tecer comentários acerca da vida daquela Senhora e conectá-los a lembranças que compõem o imaginário coletivo.

## **2.2 Micronarrativas de poder**

### **2.2.1 Discurso político e micronarrativas de poder**

Visando à compreensão de alguns aspectos estéticos específicos no que concerne à obra de Loher, propomos a análise de duas peças que têm em comum o protagonismo de duas figuras históricas pertencentes à nossa história recente e, portanto, da memória coletiva de um povo. Contrariando o caráter documental naturalmente associado a personagens históricas, ambas as peças não têm o compromisso com a reconstrução dos eventos, mas trabalham livremente com as personagens e os fatos, ficcionalizando-os.

Ao abordar essas duas personagens históricas, Loher se dedica às narrativas privadas dessas figuras, revelando uma faceta política que incide seu foco nas relações humanas. A obra e o pensamento de Michel Foucault (1926-1984) caminham por entre esses domínios, “desconstruindo” ou redefinindo o conceito clássico de política. Essa afirmação torna-se plausível ao observarmos que o pensamento de Foucault tende a rejeitar definições que tornam absoluta a noção de mundo, já que a atribuição de “verdades” está estritamente ligada ao contexto histórico de cada indivíduo.

No entanto, para aprofundarmos no enquadramento de política proposto por Foucault é imprescindível entender o conceito clássico e macro do termo. A palavra política advém do termo grego antigo πολιτεία [politeía]. O sistema organizacional grego era denominado pólis, no qual todas as atividades eram diretamente relacionadas às cidades-estados. Segundo o filósofo e pensador italiano Norberto Bobbio (1909-2004), a política deriva da pólis grega, isto é, de “tudo o que se refere à cidade, o que é

urbano, civil, público e até mesmo sociável e social [...]. O termo Política foi usado durante séculos para designar principalmente obras dedicadas ao estudo daquela esfera de atividades humanas que se refere de algum modo às coisas do Estado” (BOBBIO, 1998, p.954). 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. (BOBBIO, 2000, p.172).

Desta forma, podemos inferir que o conceito macro de política está ligado à aparelhagem de poder do Estado, ou seja, aos aparelhos ideológicos de poder. Para Bobbio (1998), o sentido geral de poder é a “capacidade ou possibilidade de agir, de produzir efeitos.” (BOBBIO, 1998, p.933). No entanto, há também o sentido social, que compreende para além da capacidade geral de agir, abrangendo o poder que se pode estabelecer do homem sobre outro homem, o que leva Bobbio (1998) a concluir que o homem é sujeito e objeto do poder social. “Como fenômeno social, o Poder é, portanto, uma relação entre os homens, devendo acrescentar-se que se trata de uma questão triádica [...]. A mesma pessoa ou mesmo grupo pode ser submetido a vários tipos de Poder relacionado com diversos campos.” (BOBBIO, 1998, p.933).

Direcionado para uma outra perspectiva encontra-se o pensamento de Foucault. Enquanto, para Bobbio, o Estado é o protagonista do fazer político, com o foco sempre nas macroestruturas, Foucault propõe o discurso do poder, no qual a política encontra-se diluída no microtecido social. Essa forma capilar de poder ressalta uma visão não teleológica das circunstâncias, ou seja, já não é mais possível apontar soluções universais para certos problemas. A política na concepção de Bobbio não tem esse valor não teleológico, já que o termo político está estritamente ligado ao agir.

Em *Microfísica do poder* (1984), Foucault argumenta que os mecanismos de poder podem ser exercidos fora, abaixo e ao lado do aparelho de Estado. As relações de poder e saber nas sociedades modernas são responsáveis por produzir “verdades” que não existem na ausência do poder. Estas “verdades” são construídas pela motivação do domínio do homem, domínio que se torna possível através de práticas políticas e econômicas dentro da sociedade capitalista. Detém o poder quem domina o saber e o

utiliza como ferramenta de manipulação e persuasão a fim de neutralizar grandes massas objetivando ascensão social. Para Foucault (1984), o poder é algo circular que funciona em cadeias de indivíduos, podendo ser “periférico” e “molecular”, ou seja, exercido não somente por indivíduos, mas por grupos e empresas que não são, necessariamente, ligados ao Estado.

Wittstock (2009) afirma que as personagens de Loher estão capturados pela “Microfísica do poder” por estarem presas a uma dependência do poder que as enclausura em uma batalha pautada no jogo de interesses. Trata-se de uma estrutura de poder anônima, diz Wittstock (2009), que através de um mecanismo sutil e onipresente, permeia a vida de todos os membros de uma sociedade, atingindo até mesmo suas mais finas ramificações. Não há nas peças de Loher um governo autoritário que controla e escraviza, mas os indivíduos são formados para se escravizar e se controlar mutuamente.

O pensamento de Foucault ganha força na contemporaneidade quando alguns pensadores, como o filósofo francês Jean-François Lyotard (2004), apontam para a queda das grandes narrativas que regiam a modernidade com o objetivo da emancipação e libertação humanas. Dentre esses discursos que compõem uma perspectiva macro do fazer político, encontra-se o marxismo, que traz em sua fundamentação uma luta política universal, a luta de classes que só é possível através do coletivo. Apesar de não superadas, o que alega Lyotard (2004) é que houve uma falência e deslegitimação dessas metanarrativas que marcaram a modernidade e viam o homem como um sujeito oprimido projetando um futuro de libertação e emancipação. Essa visão emancipatória encontra-se, na perspectiva de Lyotard (2004), em estado de esfacelamento em meio à iminente proeminência das minorias e das micronarrativas, enfraquecendo o sujeito moderno. Os grandes discursos emancipatórios da modernidade não foram abolidos por completo, mas as contingências da contemporaneidade abriram espaço para uma perspectiva de micropoderes. Em oposição ao coletivismo marxista, nessa perspectiva pós-estruturalista e pós-positivista, o foco é inserido sobre a luta das minorias, esgarçando a luta coletiva.

Wittstock (2009) propõe uma reflexão acerca do modernismo e da liberdade almejada pelos artistas modernos que resultou em uma busca por novas expressões estéticas. O teórico lista as principais mudanças que foram ocorrendo no campo religioso, político-social e tecnológico, fatores que influenciaram uma transformação no pensamento moderno, implicando em formas estéticas alternativas. O ceticismo

metafísico acrescido de uma desconfiança religiosa, a ascensão da burguesia e o progresso tecnológico propiciaram, juntamente com o arrefecer de verdades sedimentadas, uma multiplicidade de pensamentos em um momento histórico regido pela dúvida. O conceito de verdade, segundo Wittstock (2009), varia em cada região, fazendo com que o indivíduo tenha que lidar com inúmeras contradições acerca de fatos que outrora pareciam estar resolvidos.

Diante desse contexto, o crítico alemão aponta para uma nova busca por expressões estéticas que já não são mais pautadas em ideologias totalitárias, tampouco por planos de salvação arquitetados por religiões. Abre-se espaço para um secularismo que liberta o indivíduo de uma busca eterna por redenção, liberdade e felicidade. O pensamento pós-moderno é, dessa maneira, alicerçado em pilares ideológicos que são estabelecidos em meio ao aumento da desconfiança e descrença nas grandes teorias emancipadoras. De acordo com Wittstock (2009), o fim do socialismo corroborou o esmorecimento de visões totalitárias cujo “brilho sedutor” se esvaneceu no contexto ocidental. Ele afirma que o sonho pregado pelas grandes filosofias, os sistemas abrangentes de pensamento e a busca por uma significação coletiva estão em declínio.

Apesar do posicionamento de Lyotard e mesmo de Wittstock, parte da crítica interpreta esse enfraquecimento do coletivismo como um fator negativo, já que, sem as grandes massas, a revolução não é possível, logo, a grande transformação social não poderá ser alcançada. As lutas das minorias são vistas como alienantes na medida em que o individual não é capaz, nessa visão, de promover mudança social. Em contrapartida, a política administrada pelas microtomadas de poder pode ser entendida como um fator renovador. Wittstock (2009) garante que o pós-modernismo não tem a pretensão de fundar uma nova era, mas identificar possibilidades que contribuam para a autocrítica do modernismo através da incorporação de uma multiplicidade de visões. *“Die Postmoderne stellt sich der Einsicht, dass jeder Absolutheitsanspruch einer Idee immer auf Kosten der legitimen Rechte anderer Ideen durchzusetzen ist.”*<sup>37</sup> (WITTSTOCK, 2009, p.13).

Do ponto de vista antropológico, Clifford Geertz (2001) contrapõe esses posicionamentos no artigo “O mundo em pedaços”. No texto que integra o livro *Nova luz sobre a antropologia*, o antropólogo americano discute como a globalização e a tecnologia criam uma falsa noção de proximidade entre os povos e culturas,

---

<sup>37</sup> O pós-modernismo fornece a visão que toda reivindicação de caráter absoluto custa a aplicabilidade dos direitos legítimos de outras ideias. (WITTSTOCK, 2009, p.13. Tradução nossa).

amplificando os conceitos de um mundo dividido, porém integralizado. Por conta dos avanços tecnológicos, a disseminação das notícias e dos fatos em qualquer canto do mundo é potencializada fazendo com que um evento local seja percebido de maneira global, o que justifica o termo “aldeia global” utilizado por Geertz. Essa mobilidade globalizada das pessoas e também do capital, no que ele chama de “capitalismo sem fronteiras”, cria uma aparente noção de integração, noção esta de caráter movediço, já que “quanto mais as coisas se juntam, mais ficam separadas: o mundo uniforme não está muito mais próximo do que a sociedade sem classes.” (GEERTZ, 2001, p.217).

De acordo com esse pensamento, as identidades culturais seriam formadas a partir do conceito geral de povo, no entanto, com a fragmentação do mundo contemporâneo, não há mais integralidade cultural, sendo que essa identidade se forma a partir do contraste e da diferença entre os indivíduos. Há uma fissura no conceito coletivo de cultura e identidade, fazendo com que o mundo contemporâneo se abra para uma diversidade cuja característica marcante é justamente o fragmento.

Geertz (2001) aponta alguns fatores históricos, políticos e sociais que fomentaram a expansão desse “mundo em pedaços”. Ele cita o colapso da URSS; a reunificação alemã e todas as consequências que esse movimento acarretou na história mundial; a exacerbação de um sentimento nacionalista advindo da Europa central e oriental; as várias tensões internas geradas por um forte movimento migratório acarretando inconstância e incerteza, além de um certo retraimento americano. Esses fenômenos, diz Geertz (2001, p.192), dissiparam a “sensação de uma nova ordem mundial” e contribuíram para “um sentimento de dispersão, particularidade, complexidade e descentramento”. Trata-se de várias mudanças que foram, paulatinamente, alterando os conceitos de coletivismo, cultura e globalização. Geertz (2001) reconhece que “as temidas simetrias da era pós-guerra desarticularam-se, e nós, ao que parece, ficamos com os pedaços”. (GEERTZ, 2001, p.192). Diante dessa constatação, Geertz (2001) afirma ser difícil articular uma realidade global em meio às várias realidades locais, sendo que a saída seria apreender o mundo por meio dessas novas unidades que se formam, dessas variações e particularidades de um mundo esgarçado. “Num mundo estilhaçado, devemos examinar os estilhaços” (GEERTZ, 2001, p.193), afirma o antropólogo.

Apoiado no viés antropológico, Geertz (2001) contesta duas correntes teóricas que abordam essa fragmentação do mundo. A primeira é concebida por uma vertente que ele denomina “pós-moderna” a que fizemos referência sob as lentes de Lyotard.

Geertz (2001) percebe nessa teoria um “ceticismo neurastênico”, por conta da total descrença nas “narrativas mestras”, descartando qualquer tipo de absolutismo. De outro lado, o antropólogo aponta a tentativa de explicar esses fenômenos por meio de narrativas ainda mais grandiosas, isto é “conceitos de larga escala, mais integradores e mais totalizantes”. (GEERTZ, 2001, p.194). Com o desgaste das grandes narrativas anteriores, há uma tentativa que surge com grandiosas narrativas de maior potencial dramático.

Geertz (2001) analisa essas duas visões antagônicas: de um lado, a defesa da diversidade e da abdicação total das grandes narrativas, o que Geertz percebe como um “ceticismo desiludido” e, de outro lado, uma visão bélica que prevê um mundo inevitavelmente em guerra. Diante dessas duas perspectivas, ele faz o seu posicionamento que compreende a defesa das particularidades e dos contrastes sem a abdicação total do que ele chama de “ideias sintetizadoras”, que nada mais são do que as macronarrativas, porém sem a apologia às ideias grandiosas. O antropólogo afirma que

parece necessário que haja vários ajustes sérios no pensamento, para que nós filósofos, antropólogos, historiadores ou quem quer que sejamos, tenhamos algo útil a dizer sobre este mundo desmontado ou em processo de desmonte, cheio de identidades inquietas e ligações incertas. (GEERTZ, 2001, p.198).

Esse parece ser o posicionamento de Loher ao compreender que a luta coletiva já não é mais possível diante da fragmentação do mundo contemporâneo, mas que o indivíduo isolado tampouco é capaz de resolver os conflitos sozinho. Esse impasse é a válvula propulsora da escrita de Loher, considerando todo o conjunto de sua obra. Ela propõe discussões acerca da incapacidade do homem de formular conceitos e agir na solução de problemas, seja via coletiva, seja partindo da esfera individual, o que justifica os finais em aberto de todas as suas peças e o caráter inconclusivo dos enredos.

O esfacelamento das metanarrativas propicia um olhar voltado às micronarrativas, ou seja, as microtomadas de poder que se manifestam na sociedade contemporânea. Assim se encontra posicionada a dramaturgia de Loher, voltada para esse universo das subjetividades que emergem para o microtecido social. Todavia, Loher não endossa a polêmica teoria de Lyotard e não ratifica a constatação de uma diluição das metanarrativas; ela apenas volta o seu olhar, enquanto dramaturga, para o indivíduo fragmentado que engendra o meio social na contemporaneidade. É como se cada

indivíduo fosse uma espécie de holograma que contém o mundo todo. Assim, o coletivo compõe, necessariamente, cada individualidade.

O conceito de fragmento embutido na obra de Loher encontra forte ligação com o conceito de fatia da vida proposto por Sarrazac (2012). Para o francês, o fragmento não leva à individualidade, ao contrário, “induz à pluralidade, à ruptura” (SARRAZAC, 2012, p.88.). Ele usa a metáfora de um arquipélago e suas ilhas para explicar o fenômeno do fragmento na dramaturgia contemporânea, afirmando que toda trama é formada de várias outras subtramas cuja principal característica é a desmontagem e a decomposição. Comparando as obras dramáticas ao mundo contemporâneo partido, o teórico percebe ser vã a tentativa de montar ou ordenar qualquer uma dessas instâncias, restando apenas a impossibilidade de uma construção sólida e os resquícios de uma desordem que beira o caos. Assim operam as peças de Loher, uma desconstrução que não exige que seu leitor/ espectador encontre uma organização sistemática, mas que perceba o sentido de cada fragmento e sua desordem natural.

A obra de Loher demonstra uma ânsia por fomentar a reflexão sobre o fragmento, sobre um mundo aparentemente integralizado, mas cujas particularidades merecem o devido cuidado. Seja por meio da teoria de Lyotard, seja pelo pensamento antropológico de Geertz, há o reconhecimento de um mundo que se encontra fragmentado. A ideia de uma realidade, uma cultura e uma identidade globais, unitárias e absolutas é uma falácia. A contemporaneidade nos fornece uma infinidade de possibilidades baseada no fragmento, no individual e nos estilhaços deixados por uma era marcada por guerras e transformações de ordem política, econômica e social. A maneira com que Loher aborda suas histórias aproxima-se dessa visão de “mundo em pedaços”. A partir do fragmento, a dramaturga estrutura suas peças, seja através do enfoque individual, seja através da própria fragmentação estética. No que concerne às histórias de Olga e Hannelore, a grande narrativa histórica conhecida do grande público não é o que move o enredo, já que Loher recorre ao material documental e às biografias, mas como uma das fontes possíveis e não como uma verdade absoluta, destacando o caráter ficcional e artificial do teatro. A vida privada, os sentimentos íntimos, as angústias pessoais são os elementos que coordenam o desenrolar das cenas em ambas as peças.

### **2.2.2 Micronarrativas femininas**

Em *Olgas Raum* (1994a) e em *Licht* (2001), Loher cria uma estrutura dramaturgical que contempla a micronarrativa feminina, no entanto, não há na escrita da dramaturga um apelo à defesa da causa feminista *stricto sensu*. Ao dar a essas mulheres a condição de protagonistas da trama, Loher reescreve a história que fora escrita por homens, do ponto de vista do herói masculino, vencedor e, por consequência, autor da grande História. A dramaturga escreve a partir da perspectiva dos vencidos, dos que não têm voz.

Haas (2006) destaca em *Olgas Raum* (1994a), no monólogo VI, uma reflexão da personagem indagando sobre seu papel na história e se, futuramente, seria vista apenas como a amante de Prestes. A personagem Olga questiona a criação dos heróis nacionais que são consagrados pela historiografia oficial, contrapondo esse estatuto de herói diante da presença feminina que é esquecida e diminuída à condição de amante: “*Schon zu deinen Lebzeiten bauen sie an deinem Mythos, und ich? Ich war einmal die geile Geliebte von Luis Prestes, Ritter der Hoffnung, die sich ein Kind von ihm machen lieB, ohne umzusehen*”<sup>38</sup>. (LOHER, 1994a, p.24). A personagem questiona sua função ao lado do Cavaleiro da Esperança e atesta a previsível constatação: ela, como mulher, ocupa a posição de amante, enquanto Prestes vai escrevendo e eternizando suas conquistas políticas nos livros da história mundial. A supremacia masculina é elevada à potência máxima com a eternização do grande herói de guerra, um mito que se constrói e se consolida por meio do discurso histórico oficial, enquanto à mulher cabe o papel de amante, de bela passiva. Os feitos dele serão eternamente lembrados e, dessa maneira, Olga descreve como vai sendo construída a ideia de um mito, como os heróis vão sendo fabricados. A opressão feminina e a supremacia masculina são evidenciadas por Olga, que não quer assumir para si essa condição.

Além dessa discussão, Loher coloca uma outra figura masculina para medir forças com Olga. Filinto Müller foi um militar brasileiro chefe da polícia política no governo de Getúlio Vargas. A princípio, Müller foi capitão das tropas que lutavam ao lado de Luís Carlos Prestes na Coluna Prestes<sup>39</sup>, tendo sido promovido a major em 1925. Oito dias depois da promoção, ele propõe deserção coletiva a seus subordinados, alegando uma descrença na vitória de Prestes e seus aliados. A carta enviada aos soldados com a

---

<sup>38</sup> Ainda em vida vão construindo seu mito. E eu? Eu fui a sedutora amante de Luís Prestes, Cavaleiro da Esperança, que se deixou engravidar dele sem pensar duas vezes. (LOHER, 2004b, p.24).

<sup>39</sup> A Coluna Prestes foi um movimento político e revolucionário que existiu no Brasil de 1925 a 1927. As tropas lideradas por Luís Carlos Prestes lutavam contra o poder oligárquico da República Velha, o autoritarismo e a exploração elitista que fazia sucumbir a classe pobre. Prestes ficou conhecido como Cavaleiro da Esperança pelo seu posicionamento frente ao movimento.

proposta de deserção fora encontrada por Prestes que exige a expulsão de Müller sob a acusação de covarde, desertor e indigno. Após a expulsão, Filinto Müller é nomeado chefe da polícia do Distrito Federal – naquela época com sede no Rio de Janeiro – cargo que ocupou até 1942. A polícia comandada por Filinto foi responsável por torturar um casal comunista amigo de Olga Benário, a alemã com ascendência polonesa, Elise Saborovsky Ewert, mais conhecida como Sabo e seu marido, Arthur Ewert, que atuava com o codinome Harry Berger. O chefe da polícia visava, através da tortura, encontrar o paradeiro de Olga e Prestes, como forma de vingança ao que lhe ocorrera nos tempos junto à Coluna.

O casal Benário-Prestes é encontrado pela polícia brasileira e é preso. Olga é mantida em uma solitária até ser entregue ao governo nazista mesmo sem que houvesse um pedido de extradição vindo da Alemanha. Por esses motivos, Filinto é considerado o responsável por essa deportação, ato que teria sido motivado pelo desejo de reparar a expulsão que sofreu quando era major da Coluna Prestes. Olga, grávida, foi levada à Alemanha a bordo do navio La Coruña em setembro de 1936 e permaneceu presa até sua morte na câmara de gás em 1942. Filinto Müller é o grande antagonista na peça de Loher, o algoz torturador de Olga.

As cenas que envolvem a personagem Filinto Müller recebem o título de *Pas de diable*, em referência ao passo de balé, *Pas de deux* [passo de dois]. No balé clássico, trata-se de um dueto no qual um casal realiza passos juntos, dançando harmonicamente, repetindo os movimentos em uma relação especular de confiança e companheirismo. Já na peça, Haas (2006) afirma que se trata de uma dança da morte com o diabo. A relação que Olga mantém com seu torturador, Filinto Müller, faz oscilar o papel do sujeito da opressão. Na primeira cena, *Pas de diable I*, Filinto intimida Olga e a ameaça de estupro e morte. Olga, por sua vez, exige ver um médico, afirmando estar grávida de dois meses. A longa cena caminha com as ameaças sórdidas de Müller e a descrição do teste de gravidez que quer fazer em Olga, uma descrição esdrúxula que envolve animais, sangue e urina. A prisioneira não esconde a coragem e responde à altura, não se calando e desferindo xingamentos a seu algoz.

Filinto diz que poderia se aproveitar de Olga, mas afirma que vai fazer com que a prisioneira o deseje, mais do que desejava Prestes. Nesse momento, Olga percebe a rivalidade que Filinto nutre com relação a Prestes, revelando uma fraqueza, um desvio que é suficiente para que ela passe a atacar seu oponente através das palavras “arrivista” e “traidor”, adjetivos que o marcaram na época da expulsão da Coluna. Mantendo ativo

o caráter ficcional da peça e não se atendo à História oficial, Loher não fornece esses detalhes históricos sobre Filinto Müller, porém Olga relembra, em diálogo com o traidor, os fatos mais relevantes da deserção dele. Ao tocar no assunto da traição, Filinto vai perdendo a força e a imponência com que torturava Olga no início. Ela usa do discurso para torturá-lo psicologicamente, acusando-o de covarde e traidor. Müller responde às acusações afirmando que bravura nunca lhe faltara, o motivo de sua desistência teria sido, na verdade, a falta de perspectiva da luta, que ele considerava já perdida. Olga segue acusando o carrasco de ter se vendido por “cem milhões de réis” para capturar Prestes enquanto Filinto, em sua defesa, afirma estar do lado mais forte da batalha; tendo percebido que a Coluna Prestes estava enfraquecida e que o governo juntava forças, ele trocou de lado.

O algoz argumenta que está do lado mais forte porque defende a causa do Estado ao deixar as tropas de Prestes e se juntar às tropas oficiais de Vargas. Para Filinto, o lado mais forte, ou seja, o Estado, é o verdadeiro e único detentor da verdade e do poder, o lado que sanciona as leis e que as impõe, portanto, estando desse lado, ele consequentemente se torna forte. Através do jogo cênico, Loher subverte essa noção estreita de poder relacionada ao aparelho de Estado, dinamitando o conceito por meio das microcamadas sociais e suas relações. Ao expor o passado de Filinto, Olga assume para si o poder ao controlar as emoções de seu rival acusando o caráter oportunista e mesquinho do militar, que luta para se livrar desse rótulo, com nítida desvantagem ao apelar continuamente para a violência física. As histórias privadas e os sentimentos íntimos mais uma vez são priorizados ao invés da grande narrativa política e militar.

Na cena *Pas de diable II*, Olga é ainda mais agressiva em sua tortura psicológica. Ela instiga Filinto a narrar o que ele faz com os presos no momento da tortura e quando ele fornece detalhes da dor submetida às vítimas, Olga acrescenta ao diálogo a família do carrasco, indagando sobre a educação dada aos filhos e seu relacionamento com a esposa. Olga questiona se nos momentos da intimidade do seu lar, ele também aplica os métodos de tortura para conseguir o que deseja. Após um momento de raiva e negação, a supremacia discursiva de Olga leva Filinto a confessar que já torturara a própria esposa. Ao final da cena, a militante revela a seu algoz que tudo fora um sonho criado pela mente perversa de um torturador que imaginou cenas que não aconteceram de fato. E assim, Olga vence esse embate deixando o torturador mais ferido do que se tivesse sido agredido fisicamente.

O confronto entre Olga e Filinto é um confronto do discurso. Enquanto este a ameaça com violência, aquela responde com a violência das palavras, evidenciando o poder do discurso de desestruturar o inimigo. Loher é muito sutil nessa construção, em nenhum momento da peça ela torna explícita a violência física executada por Filinto, no entanto ela amplifica as cenas de diálogos, destacando o modo com que Olga refuta o rótulo de vítima e assume a posição de protagonista de sua história armada apenas de seu discurso afiado, que é capaz de desarmar o inimigo. As palavras de Olga surtem efeito em Filinto, que reage ao ser acusado de traidor e desertor. A dramaturga ilumina o sentimento de ódio e inveja que Filinto sente por Prestes quando este tornou pública a sua deserção, humilhando-o com a expulsão. Müller busca no poder do Estado uma redenção e superação, que Olga faz desabar com as acusações de traição. Loher faz todas as ações se dissiparem em meio à supremacia do poder do discurso.

Conforme as cenas avançam, Olga vai tomando consciência do poder que exerce diante de Filinto e inverte os papéis. Como passos de dança, as falas vão se articulando cena a cena. Na dança, geralmente o cavalheiro conduz a dama em passos coreografados, porém, na peça, Olga toma para si a responsabilidade de conduzir o seu parceiro e, já no final da cena *Pas de diable I* e em toda a cena *Pas de diable II*, ela assume a função de condutora, apossando-se do controle da situação e impondo-se.

Já na cena *Pas de deux III*, é a vez da personagem Ana Libre, uma atriz presa acusada de subversão, encarar Filinto Müller. Antes, porém, na cena Trio I: *Accusatio*, Ana chega à prisão com uma postura rebelde e volta-se contra Olga. A acusação é que esta a teria delatado por ter jogado uma bomba de gás no quarto do ditador. Com a delação, Ana fora presa e, ao chegar ao presídio, Filinto cria uma intriga ao revelar a falácia de que Olga a entregara à polícia. Além disso, o carrasco acomoda a nova prisioneira na mesma cela de sua suposta delatora com o objetivo de gerar desentendimentos e, assim, desestruturar ainda mais Olga. A postura de Ana é agressiva e ameaçadora, aumentando os obstáculos e os inimigos de Olga.

Tal postura logo se desfaz em face da tortura. Ao ser entregue a Filinto, Ana é despida de suas vestes e coberta por uma bata transparente de plástico utilizada por cabeleireiros. Mesmo diante da relutância de Ana, Filinto inicia um ritual de tortura com uma tesoura e, conforme acaricia a prisioneira com a ponta do objeto, ele revela detalhes da vida dela, como os crimes de subversão por ela cometidos e o nome do namorado da moça, exigindo que ela revele paradeiro dele. Nesse momento, Ana e

Filinto iniciam um dueto musical no qual o torturador finge ser o namorado da moça e lhe corta os cabelos.

O comportamento de Ana é diferente do comportamento de Olga no enfrentamento a Filinto. Enquanto Olga assume para si a condução dos passos dessa dança macabra, Ana sucumbe aos horrores causados pelo torturador que alega estar conduzindo um tratamento de beleza para espantar os piolhos e pulgas que pudessem se alojar nos cabelos da moça. Olga percebe o ponto fraco do opressor e inverte o jogo enquanto Ana se deixa agredir, vencida pelo medo. Ao voltar à cela, já na cena Trio II: Dementia, Ana encontra-se em um estado de severa perturbação mental, chamando pelo namorado, Eugênio, e confundindo-o com Filinto, fazendo com que Genny e Olga subentendessem a violência sofrida por ela que volta a entoar o seu canto.

A cada passo conduzido por Olga, Filinto sente o golpe, criando o equivalente da tortura física. A cada acusação de Olga, ele perde as forças chegando a um estado de confusão mental, quadro clínico evidenciado em muitas vítimas da tortura e violência física. Aqui são invertidos todos os papéis, uma mulher assume a condução da “dança” e passa a ditar os passos, o torturador se rende diante do torturado e passa a sofrer os males que outrora provocara, e a dor física dá lugar à dor e ao tormento psicológicos. O *Pas de deux* do balé clássico transforma-se em uma dança com o diabo, um ritual macabro no qual o diabo assume diversas feições para aterrorizar e destruir seu oponente.

Tradicionalmente, no *Pas de deux*, o homem é responsável pelo apoio do qual a bailarina precisa para alcançar saltos mais altos e posições que dificilmente faria em um número solo. Enquanto a mulher é exaltada pelo apoio do homem, este tem a chance de demonstrar sua força física exigida para erguer a bailarina dando sustentação nos saltos e acrobacias. Essa noção do passo clássico é desconstruída por Loher ao propor uma dança diabólica na qual homem e mulher competem em igualdade, até que Olga se sobressai e, ao contrário do balé, a força física do homem torna-se irrelevante diante da soberania do discurso que a faz se destacar.

O poder discursivo e a força do literário ganham a cena, fazendo com que o signo da palavra se destaque em meio às agressões físicas. A estrutura estética da peça reflete sobre a potência do literário e o valor da palavra. A fragmentação e a estrutura em série são elementos estéticos que aparecem apoiados no trabalho realizado com a palavra que compõe o discurso e que é amplamente discutida na peça em suas diversas funções, sendo atribuídas a ela vultosas proporções. No teatro há diversos signos

compondo uma semiologia que garante uma especificidade ao texto cênico. Em artigo sobre essa semiologia, Tadeusz Kowzan disserta sobre a riqueza da manifestação dos signos na arte do espetáculo. Tudo é signo na representação teatral, segundo Kowzan (2003), signos que se manifestam em um altíssimo grau de complexidade, de maneira simultânea estabelecendo relações de complementariedade ou ainda de contradição. A palavra, um dos vários signos do teatro, está presente na maioria das manifestações teatrais e assume diferentes níveis: semântico, fonológico, sintático e até mesmo prosódico. Segundo Kowzan (2003), o signo da palavra detém diversas significações que podem mudar o seu valor de acordo com os eventos trabalhados no palco. Em *Olgas Raum* (1994a) fica clara a importância do signo da palavra. Em uma primeira instância, ela recebe atenção especial por se tratar de uma peça de diálogos na qual as cenas vão acontecendo a partir do ponto de vista da protagonista, conforme ela vai interagindo dialogicamente com as demais personagens e dialogando, também, com o leitor através dos monólogos que revelam o interior da personagem.

A importância de narrar é mencionada em vários pontos da peça: como instrumento de sobrevivência e manutenção da memória, como arma contra a tortura física e como acalento diante do medo. Olga conta histórias para confundir o carrasco torturador, Filinto Müller, que usa da violência física para torturá-la. Ela desarma o opressor por meio de palavras como “covardia” e “fraqueza” cujo peso atinge Filinto, que esboça reação, mas somente física, já que as palavras chegam a lhe faltar diante das acusações de Olga. Trava-se, dessa forma, um embate entre a violência física e a violência das palavras.

A palavra transita do estatuto de arma a um “talismã”, um tesouro que a protagonista guarda em sua memória, protegendo-a dos inimigos e também operando como um alento que acalma a prisioneira Genny.

GENNY [...] *Erzähle, Olga, gib mir einen Talisman aus Worten, den mir niemand nehmen kann. Worte, unter denen ich mich verstecken kann wie unter einem weiten Mantel, wie in einem Wald. Keiner findet mich, und ich lebe sicher. Ich fürchte, schon hat mir die Angst ein Loch in meinen Kopf gefressen, dass ich betäubt bin und mich nichts mehr rührt. Erzähl mir wieder, rede mir von früher*<sup>40</sup>. (LOHER,

---

<sup>40</sup>GENNY [...] Conta, Olga, me dá um talismã de palavras que ninguém possa tomar de mim. Palavras, para eu me esconder embaixo, como se fosse um manto, como uma floresta. Ninguém me encontra e eu vivo em segurança. Tenho medo, o medo já comeu um buraco na minha cabeça, já me anestesiou, nada mais me toca. Conta de novo, me fala de antigamente. (LOHER, 2004b, p.4).

1994a, p.7).

A força e a violência da palavra sobrepõem a força e a violência físicas. O tratamento linguístico que Loher dá às peças, no caso, *Olgas Raum* (1994a), é altamente elaborado e consegue suplantar a violência física. Em todas as cenas, a violência opera apenas no campo da sugestão, sendo abdicada em nome de uma narrativa psicológica visceral que sugere as agressões e não as mostra. A sutileza com que Loher relata o sofrimento de Olga caminha contra uma tendência contemporânea de exposição da violência, da dor e do corpo. A dramaturga opta por um outro caminho, uma nova abordagem da violência que dialoga com o psicológico e a sugestão negando o âmbito físico e explícito de uma ação. Uma das encenações da peça *Olgas Raum* (1994a) não aderiu a essa linha de pensamento e recebeu críticas negativas. A montagem de Andreas Kriegenburg, em 1998, não foi bem recebida pela crítica justamente por intensificar a violência física. O jornal alemão *Berliner Zeitung*, em um artigo publicado no mesmo ano da montagem, destaca que a encenação de Kriegenburg desperdiça o enfoque nas relações sutis de poder ao optar pela violência crua, tornando essas relações apenas acessórios em uma montagem superficial da qual ficam apenas os gritos assustadores da personagem Ana. Haas (2006) também menciona o fracasso da montagem de Kriegenburg, notando que o diretor não foi fiel ao texto de Loher e “*auf ein abgezirkeltes Ritual der Grausamkeitreduzierte*”<sup>41</sup> (HAAS, 2006, p.94).

As cenas de violência são sempre muito diluídas em meio a jogos linguísticos, além de serem entrecortadas pelos monólogos. Loher esfumaça essas cenas e deixa o leitor/espectador em dúvida sobre o desfecho das situações. Não é possível ter certeza se Olga foi violentada ou não, assim como não é possível ter certeza se Filinto realmente matou a própria esposa em um ritual de tortura. Realidade e ficção vão se misturando e os papéis vão se invertendo, torturador e torturado se revezam em um jogo discursivo intrigante. Ao final da cena *Pas de diable II*, por exemplo, quando Filinto relata como matou a sua esposa, ele demonstra estar claramente abalado e confuso, sintomas relatados por vítimas de torturas. Aparentando sinais de alucinação, Filinto confunde, em seu relato, a esposa e Olga, gerando uma ambiguidade entre as duas mulheres que se fundem, aterrorizando Müller.

A despeito da força discursiva de Olga e de sua sobreposição em relação a Filinto, é evidente que isso não nega a violência que, ao final e ao cabo, é operada

---

<sup>41</sup> Reduziu a um ritual de crueldade louco. (HAAS, 2006, p.94. Tradução nossa).

materialmente, com a morte de Olga. Ou seja, não se trata de afirmar que há uma espécie de compensação simbólica no fato de Olga “vencer” o duelo com Filinto em termos discursivos. Mas se trata de destacar a ênfase que a obra de Loher confere ao papel da mulher como sujeito ativo da história; como identidade autônoma e não dependente da figura mítica do masculino que, nesse caso, seria Prestes. Em outras palavras, trata-se de dar voz a quem não fala no contexto da história dos vencedores e de ouvir o que é falado.

No âmbito das micronarrativas femininas, em *Licht* (2001), Loher ressalta ainda mais a condição feminina ao abordar a história de Hannelore Kohl. De acordo com sua biografia, a senhora Kohl teve uma infância difícil durante a Segunda Guerra Mundial. Nascida em Berlim, mudou-se para Leipzig, onde o pai, Wilhelm Renner, era engenheiro na HASAG<sup>42</sup> e membro do partido nazista. A infância de Hannelore foi marcada por fugas, experiências com ataques aéreos e situações traumáticas como quando fora violentada por soldados russos do Exército Vermelho e arremessada através de uma janela, resultando em fraturas de várias vertebrae. Em 1948, aos quinze anos, conheceu Helmut Kohl em um baile em Ludwigshafen, com quem se casou em 1960. Kohl foi eleito chanceler da Alemanha em 1969 e Hannelore deu início à sua luta, cumprindo impecavelmente a função de primeira dama. Os vários traumas da infância acumularam uma pesada carga emocional e um grande impacto psicológico, além de dores físicas em virtude das fraturas que sofrera. Para combater essas dores, a senhora Kohl foi submetida a um rigoroso tratamento à base de penicilina que acarretou uma doença rara, a sensibilidade extrema aos raios solares, causando-lhe fortes dores e queimaduras severas na pele. Em cinco de julho de 2001, Hannelore foi encontrada morta em sua casa em Ludwigshafen, vítima de um suicídio induzido por altas dosagens de analgésicos.

Segundo Haas (2006), *Licht* (2001) retrata uma senhora solitária se deteriorando na escuridão e fazendo um balanço de sua vida através de solilóquios. A Senhora da peça reflete sobre os acontecimentos marcantes de sua vida perpassada pela dor física e pela solidão imposta pela doença. Os filhos cresceram, o marido é ausente e as tarefas exteriores não podem mais ser realizadas em virtude da alergia aos raios solares. Essa Senhora é uma vítima da opressão patriarcal ao ocupar seu lugar de esposa fiel e mãe

---

<sup>42</sup> *Hugo und Alfred Schneider Aktiengesellschaft Metallwarenfabrik* - indústria de metais fundada em 1863 em Leipzig e fabricante de armamento para o governo nazista, utilizando para isso trabalho escravo em grande escala.

zelosa, responsável pela manutenção do lar e pelas aparições públicas ao lado do marido.

Loher não cita o nome Hannelore Kohl na peça, mas o enredo deixa claro se tratar dessa figura pública. A omissão do nome próprio reflete uma universalização do tema abordado pela peça, isto é, a situação de opressão sofrida pela personagem é aplicável em um contexto global afligindo inúmeras mulheres que abdicam de suas vidas e carreiras para a dedicação integral ao casamento e à maternidade. Loher aborda de maneira sutil esse massacre que acomete várias mulheres vítimas de exploração masculina, além de destacar como desfecho o abandono por elas sofrido por parte do marido e dos filhos.

É importante reiterar que a dramaturga não está preocupada com fidelidade histórica, mas com o mais íntimo dos sentimentos e pensamentos dessa mulher que poderia ser qualquer mulher a viver em qualquer parte do globo. Não podemos ignorar o fato de Hannelore ser uma mulher que exercia um papel importante no enquadramento político de então. Trata-se de uma micronarrativa que compõe uma macronarrativa política. Isso é simultâneo, ou seja: trata-se tanto da história dessa mulher, como subjetividade, como também dessa personagem política, em uma estrutura social e histórica bem definida, tema que será oportunamente abordado.

Haas (2006) percebe na peça uma reflexão sobre a condição feminina e o conflito entre felicidade *versus* liberdade, aquela instância sendo negligenciada em virtude da falta desta. A opressão patriarcal, diz Haas (2006), gera vítimas que ocupam um lugar no lar junto à família, mas que abdica de suas próprias vontades. No caso de Hannelore, essa condição foi agravada pela doença que a extraditou do convívio comum. Em *Licht* (2001), a personagem encontra-se sozinha em casa, definhando na escuridão. O calor do verão queima a pele e causa dores a essa mulher que inveja até mesmo o nadar dos peixes no aquário, seres que se tornaram suas únicas companhias.

A peça se inicia com a personagem observando um dia ensolarado na região do Reno e lembrando os dias em que podia abrir as portas e janelas para receber iluminação do sol. Hoje, a casa está fechada, as persianas abaixadas, fazendo com que seja sempre noite nessa casa. A escuridão e a sombra são metáforas usadas pela dramaturga para compor essa personagem tão amargurada. Faz-se noite nas 24 horas do dia e faz-se noite na vida da Senhora, tanto que o seu único interlocutor é nomeado *Schatten* [Sombra], uma espécie de alter ego ou de consciência que atua trazendo à tona

momentos da vida dessa Senhora por meio de comentários narrativos que ligam os trechos aparentemente soltos da fala da primeira.

Na penumbra, a Senhora deseja nadar à noite, mas percebe o caráter ridículo e decadente da situação. Na casa, relembra os áureos momentos em que o jardim era verde e florido, a piscina estava cheia, o cachorro corria e latia e o interior da residência formava um harmônico conjunto bem decorado. No entanto, agora, o gramado está seco, sem flores e tão solitário quanto a Senhora que o observa, o cachorro morreu e o aquário deve ser desligado, pois a luz que dele irradia já se torna insuportável. O mesmo ocorre com a televisão que, em funcionamento, desencadearia uma nova crise alérgica. Os filhos se casaram e deixaram a casa, as férias de verão às margens do Wolfgangsee<sup>43</sup> não mais ocorrem e a vida está restrita aos cômodos escuros daquela casa fria.

Quanto à vida pública, a Sombra descreve o árduo trabalho mecanizado realizado pela Senhora para manter o sorriso nos lábios durante os eventos políticos. É descrito o treinamento que ela faz em frente ao espelho ensaiando sorrisos falsos que ambicionam parecer amigáveis ao grande público. A Sombra intensifica esse trabalho mecânico de manter os lábios fechados e transmitir uma imagem de senhora respeitável e reservada, ao passo que também é preciso trabalhar a “espontaneidade compulsória” de um sorriso advindo de lábios coloridos artificialmente. Além dos sorrisos forçados, apertos de mãos gélidos, que quebram as articulações, fazem parte da rotina dessa mulher. Todo esse esforço para fazer cumprir os protocolos e a responsabilidade de acompanhar o marido que ocupa um alto cargo político.

Fica clara nas falas da Sombra a relação patriarcal na qual a Senhora deve cumprir um dever junto ao marido, dever que já fora predestinado a ela desde a infância. Voltamos a destacar, logo no início da peça, o trecho em que a Sombra narra um experimento cirúrgico no qual uma mulher, nos Estados Unidos, tem, literalmente, seu cérebro manipulado por médicos. No contexto da personagem *Frau*, trata-se de uma manipulação que incutiu em seu modo de vida o compromisso de servidão feminina, modelo disseminado desde os mais remotos tempos direcionando a mulher para a servidão e submissão. Loher relaciona essas duas falas como se o cérebro da Senhora já tivesse sido programado para essa função e, treinada para desempenhar tal papel, ela tenta manter a todo custo uma disciplina. A Senhora sente o peso do cargo do marido, a responsabilidade de estar atrás deste homem, apoiando-o e, como ela própria diz, é

---

<sup>43</sup> Lago na Áustria cuja região é uma atração turística na temporada de verão.

muito importante e significativo “proteger as costas<sup>44</sup>” dele. A Sombra interfere na fala da Senhora apontando para a necessidade desse dever disciplinar, fala que se coloca muito próxima à teoria de Foucault (1987). Para o teórico (1987), o poder disciplinar envolve o controle de certas operações de corpo que produzem um homem funcional capaz de manter a sociedade capitalista. É exatamente o que afirma a Sombra:

*Sie ist dazu da, eine Pflicht zu erfüllen, deren Notwendigkeit, deren unausweichlichen Grund vor langer Zeit jemand in ihrem Gehirn festgelegt hat. Ein Schaltkreis der Disziplin, die ihren Ursprung in festen bürgerlichen Grundsätzen hat, und an die sie sich krallt wie ein Äffchen an die Brustzitzen seiner Mutter<sup>45</sup>. (LOHER, 2001, p.10).*

A Senhora foi programada para cumprir seu dever, disciplinarmente, de estar atrás do esposo político cumprindo protocolos e isso se tornou uma necessidade para ela, como o seio materno é necessário ao recém-nascido, metáfora que é aplicada na peça aos macaquinhos e à dependência das “tetras” da mãe, uma figura de linguagem que faz do comportamento animal um ícone da Senhora. Todo um discurso já incutido na mente dessa Senhora a controla e a mantém em “funcionamento” em uma relação de opressão. O discurso da Sombra garante esse efeito de programação, desprovido de questionamento, especialmente pelo fato de que a voz que o pronuncia parece distanciada dos fatos, objetivando as razões pelas quais a Senhora assim se comporta e evitando emitir juízos de valor, exceção para o termo “princípios sólidos burgueses”, cujos adjetivos revelam um parecer de quem os emite, ao estabelecer a classe da qual provêm os princípios.

Além da função de esposa, a Senhora deve cumprir sua função pública. Hannelore Kohl, em 1983, fundou o *Kuratorium ZNS*, uma fundação que apoia vítimas de acidentes afetadas por lesões no sistema nervoso central. Dez anos depois, ela fundou o *Hannelore-Kohl-Stiftung*. Em seu monólogo interior, a personagem da peça relembra como se tornou voluntária, exercendo sua “função social” e a Sombra satiriza dizendo que é uma forma de pedir esmolas em um alto nível. Através do trabalho social, ela desfruta de uma aparente liberdade, saindo dos bastidores da fama do marido, uma maneira de deixar a sombra e sair do ocultismo. No entanto, o voluntariado da Senhora

---

<sup>44</sup> Do termo em alemão *Rückenfreihalten*, sendo o verbo *freihalten* proteger, guardar e *Rücken*, o substantivo costas.

<sup>45</sup> Ela está lá para cumprir um dever, cuja necessidade, cujo motivo inevitável alguém fixou há muito tempo no cérebro dela. Um circuito da disciplina que se originou em princípios sólidos burgueses e à qual ela se agarra como um macaquinho se agarra às tetras da mãe. (LOHER, 2001, p.10. Tradução nossa).

é também uma forma de demonstrar engajamento e ocupar devidamente as funções de esposa de um político notório.

Enquanto ela se ocupa das causas sociais, ele se cerca de profissionais e especialistas políticos, reunidos em sessões de aconselhamentos. As imposições da sociedade patriarcal, mais uma vez, se fazem valer quando a Senhora é privada dos assuntos de maior relevância, a opinião dela é subestimada frente a tantos especialistas, restando a ela os assuntos domésticos e as atividades voluntárias dotadas de forte apelo midiático. Os pensamentos da Senhora levam o leitor a perceber que a participação ativa dela nos assuntos políticos é anulada, mesmo que ela demonstre amplo conhecimento. Restou a essa Senhora a publicação de um livro de receitas, com dois volumes. Mesmo liderando uma organização filantrópica, mesmo conhecendo uma ampla gama temática e podendo arguir sobre assuntos diversos, fora-lhe renegada a função política, sendo-lhe concedido o seu devido lugar no ramo culinário. Tal fato tem forte referente na história de Hannelore Kohl, que também publicou seu livro de receitas *Kulinarische Reise durch deutsche Land* [Viagem culinária pela terra alemã] (1999).

Assim, a Senhora da peça esteve sempre à sombra do marido, da vida pública por ele imposta, dos cuidados com os filhos, da responsabilidade do lar e das “causas sociais”. Ironicamente, sua patologia acusa uma aversão à iluminação, ela que se acostumara à sombra metafórica de estar sempre em segundo plano, sempre “a dois passos atrás do marido”, convive com a sombra literal imposta pela hipersensibilidade à luz. Essa patologia de origem psicossomática e extremamente simbólica na história real de Hannelore Kohl é exacerbada na peça de Loher ao compor o enredo enxuto formado apenas por duas personagens e uma delas ser justamente a Sombra. Segundo Haas (2006), a Senhora é percebida através dos comentários feitos pela Sombra, o que faz com que ela se torne uma sombra de si mesma.

O que *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001) têm em comum é o fato de trabalharem com a ficcionalização de duas personagens históricas, proporcionando ao leitor/espectador um vislumbre da vida privada de mulheres cuja vida pública já é conhecida. Loher, ao ficcionalizar essas histórias, ilumina os sentimentos mais íntimos das personagens, mostrando-as em momentos de aflição, medo, arrependimentos, além de focar na motivação pessoal de cada uma delas. No caso de Olga, sempre impulsionada pelo amor a Prestes, pelo sonho de rever a filha e a bravura que não a deixa se entregar e a motiva a lutar até o último momento; já no caso da Senhora de

*Licht*, toda a motivação pela vida se exauriu, restando apenas a melancolia em virtude dos tempos já passados e da crescente escuridão que a aterroriza.

O olhar de Loher encontra-se voltado para o universo das subjetividades que emergem. Tanto *Olgas Raum* (1994a) como *Licht* (2001) são construídas nos pilares das micronarrativas, quando a dramaturga coloca em cena mulheres fortes, personalidades históricas, esposas de grandes políticos e, ao reescrever a vida dessas mulheres, enfatiza o âmbito privado, o doméstico, o individual da trajetória de cada uma delas. Nem Luís Carlos Prestes, companheiro de Olga, nem Helmut Kohl, esposo de Hannelore, são focados nas peças, sendo que seus nomes não estão nem listados na página das personagens. Loher mostra que as metanarrativas são constituídas de micronarrativas, nesse caso, a micronarrativa feminina. Os homens, os grandes heróis nacionais, os monumentos históricos compõem as metanarrativas que, por sua vez, são constituídas por micronarrativas e, ao reescrever a história, Loher ilumina as mulheres que não são reveladas pelas estátuas dos heróis. Dessa forma, são desconstruídos e subvertidos os conceitos de História, Memória e Política, já que as macronarrativas não se sustentam por si só, abrindo possibilidade para um composto de micronarrativas, que Loher explora com brilhantismo.

## **2.3 A memória enquanto ferramenta na construção discursiva**

### **2.3.1 Discursos histórico, biográfico e literário: construção e disseminação**

As palavras operam de maneira a formar discursos executados através do indivíduo que tem domínio sobre esse campo e o utiliza de maneira a materializar uma ideologia. Os discursos, na perspectiva bakhtiniana, são um produto de um indivíduo social, ou seja, as palavras são construções ideológicas que se tornam possíveis a partir da interação social. A partir desse raciocínio de cunho marxista é possível inferir que os discursos não são neutros, mas carregam consigo noções de “verdades” que são validadas ou não pela sociedade, na qual o discurso da classe dominante sempre se impõe. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), Bakhtin destaca o caráter dialético e ideológico do signo no qual são confrontados significados que se

contradizem, o que justifica o posicionamento do autor ao afirmar que o signo é uma “arena onde se desenvolve a luta de classes.” (BAKHTIN, 2006, p.45).

A partir dessas noções que envolvem linguagem e sociedade, Fiorin (1993) entende o discurso como “combinações de elementos linguísticos (frases ou conjuntos de muitas frases) usados pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo, de agir sobre o mundo.” (FIORIN, 1993, p.11). Para o autor, todo discurso é imbuído de ideologia, sendo esta as ideias que permeiam as relações humanas e sociais. A visão de mundo de um indivíduo baseia-se muito em um ponto de vista de uma determinada classe social, segundo o pensamento marxista, a classe dominante. Esse ponto de vista se apropria de um discurso específico e passa a ser aprendido e reproduzido pela sociedade. Diz Fiorin: “cada formação ideológica corresponde a uma formação discursiva, que é um conjunto de temas e de figuras que materializa uma dada visão de mundo.” (FIORIN, 1993, p.32).

Nessa perspectiva, o professor e teórico da linguística conclui que não há uma consciência puramente individual, já que não é possível separar linguagem e pensamento, apesar de suas características distintas. Fiorin (1993) afirma que a consciência é formada por um caráter socioideológico, sendo o discurso uma expressão dessa consciência, que por sua vez é formada pelos vários discursos que foram internalizados pelo indivíduo no decorrer da vida. Sendo o enunciador o “suporte da ideologia” (FIORIN, 1993, p.42), ao reproduzir um discurso que ele julga ser individual, ele está, inconscientemente, reproduzindo um discurso proveniente de seu grupo social. Os discursos são, portanto, simulacros de uma realidade individual, que nada mais é do que uma reverberação de normas e tradições culturais de uma sociedade.

Diante desses conceitos, Fiorin (1993) propõe a noção de texto enquanto “lugar de manipulação consciente” (FIORIN, 1993, p.41) no qual o indivíduo articula os vários elementos dos quais dispõe a fim de veicular seu discurso. A linguagem é, nessa perspectiva, um produto social e histórico que “condensa, cristaliza e reflete as práticas sociais, ou seja, é governada por formações ideológicas.” (FIORIN, 1993, p.54). Dessa maneira, a linguagem assume um papel ora libertário, ora opressor, de mudança ou de conservação, de maneira que o discurso passa a ser, de certa forma, uma ação no mundo.

Com base nesse estudo linguístico pautado nas ideias bakhtinianas e guiado pelo professor Fiorin, é possível perceber que tanto *Olgas Raum* (1994a) quanto *Licht* (2001) foram construídas nos pilares da compreensão do discurso enquanto um construto, não

somente social, mas cultural e, indubitavelmente, composto por valores ideológicos. Por se tratar de enredos que contemplam fatos históricos, há uma mistura de elementos discursivos oriundos da historiografia oficial, dos relatos biográficos e das notícias jornalísticas. Baseada em todos esses tipos discursivos, Loher ainda propõe o discurso literário que engloba e mescla essas falas, além de simular um discurso “individual” proveniente das protagonistas que ganham vozes para narrar suas próprias histórias. Dessa forma, ao gerar um texto através do qual os discursos literário, histórico, biográfico e jornalístico se misturam, Loher faz revelar as formações ideológicas sustentadas pela linguagem enquanto ferramenta de formação social e ideológica. Ao final, um novo discurso é desvelado a partir da combinação do discurso histórico, biográfico e jornalístico e amparado pelo discurso literário. Trata-se do discurso criado pelo leitor/espectador das peças que, ao ter contato com essas diferentes linguagens e formações discursivas, é convidado a escrever a sua própria versão da história, comprovando a premissa da dramaturga segundo a qual não há apenas uma “verdade”, mas várias perspectivas no entorno de um determinado fato.

Apesar da língua ser um código arbitrário, no sentido de ser um acordo social, o sentido das palavras em um determinado discurso assume uma condição não arbitrária, visto que esse sentido é construído de acordo com a leitura feita pelo interlocutor, baseada em sua bagagem social e cultural, além de seu conhecimento prévio de mundo. Diante dessa constatação, é possível conjecturar acerca do discurso histórico. A História é construída a partir de uma série de discursos de estudiosos baseados em provas e relatos documentais. No entanto, ao se materializar, a pesquisa histórica passa pelo filtro discursivo do historiador. Ainda que os relatos privilegiados por uma História oficial sejam pautados por uma rigorosa análise e coleta de dados, ao transpor esses dados textualmente, o pesquisador lança mão de recursos linguísticos, tendo a palavra como ferramenta básica de expressão. Sendo a língua, de acordo com o conceito bakhtiniano, um lugar de conflito ideológico, depreende-se que o discurso histórico, mesmo cercado de provas concretas que o legitimem, não perde seu estatuto de discurso e este deve ser percebido por sua natureza relacional.

A palavra é um signo detentor de formações tanto ideológicas quanto discursivas. Ao ser articulada em um discurso pelo indivíduo, ela adquire significados diversos, perdendo uma neutralidade que aparentava possuir. O discurso histórico, por sua vez, é dotado de características factuais, responsável por organizar os acontecimentos do passado com base em evidências documentais. No entanto, a natureza desse discurso é

textual, ou seja, uma tessitura composta por códigos linguísticos que são articulados para alcançar um sentido desejado. O historiador, ao transpor os fatos para o material linguístico, faz uma seleção das palavras e signos que são associados de maneira a compor seu discurso. Na perspectiva marxista, essa seleção é resultado da bagagem que o historiador carrega, sendo inegável a participação do meio social na composição desse acervo linguístico.

Para o professor e crítico literário italiano, Remo Ceserani (2004), não há neutralidade historiográfica, sendo que o papel do crítico contemporâneo é considerar as dimensões específicas e individuais do texto histórico, que não é visto por Ceserani (2004) como um texto de resistência, tampouco como uma historiografia fria e neutra. Ele afirma que “*todo historiador es un intérprete que se mueve por pasiones y por su participación en estructuras cognoscitivas, y que está guiado por hipótesis interpretativas.*”<sup>46</sup> (CESERANI, 2004, p.224).

Uma corrente teórica que explora essa vertente é denominada *Nouvelle histoire*<sup>47</sup> [Nova história], que despontou nos anos 1970 e é defendida principalmente por Pierre Nora e Jacques Le Goff. Nora é um historiador francês contemporâneo que se posiciona de maneira adversa no campo dos estudos de História. Seu foco incide sobre a memória, a identidade e sobre o ofício do historiador. No artigo “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, publicado na revista *Projeto História*, de 1993, Nora argumenta sobre uma “aceleração da história”. Ele propõe uma reflexão sobre a distância que há entre a “memória verdadeira, social e intocada” e “a história que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado” (NORA, 1993, p.8). Ele contrasta as ideias entre *Geschichte* e *Histoire*, termos alemães. O primeiro designa o relato oficial dos fatos históricos e o segundo trata dos eventos ligados à memória pessoal, contraste este que Nora segue diferenciando a partir das modulações entre história e memória.

Para Nora, trata-se de duas instâncias opostas, já que a memória pura e verdadeira não é aquela que reconstrói os fatos através de vestígios, seguindo uma espécie de trilha, reconstrução que é característica da história. A principal distinção entre memória e história reside no fato daquela estar ligada a questões inconscientes, subordinadas à

---

<sup>46</sup> Todo historiador é um intérprete que se move por paixões e por sua participação nas estruturas cognoscitivas e que está guiado por hipóteses interpretativas. (CESERANI, 2004, p.224. Tradução nossa).

<sup>47</sup> Corrente historiográfica surgida a partir dos anos 70, que rejeita a concepção de História que valoriza os documentos oficiais e a crença em um estudo unicamente narrativo. A Nova História privilegia uma visão que considera as motivações individuais para uma explicação dos eventos históricos. Cabe ao historiador não só o papel de narrar e reportar os fatos, mas também analisá-los e interpretá-los.

ação dicotômica do lembrar e esquecer, apresentando, portanto, lacunas factuais. Em contrapartida, a história opera como uma representação do passado, e por ser, de acordo com Nora, uma operação intelectual, demanda um trabalho analítico e crítico a fim de recriar uma versão do que não existe mais. Segundo Nora, “no coração da história trabalha um criticismo destrutor de memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir. A história é a deslegitimação do passado vivido.” (NORA, 1993, p.9).

Para Nora, “tudo o que é chamado hoje de memória, não é, portanto, memória, mas história” (NORA, 1993, p.14). A partir dessa premissa apontamos na dramaturgia de Loher um potencial subversivo que joga com esses conceitos ao colocar em cena personagens históricas viabilizando para seu leitor/espectador uma história não oficial, perpassada e remontada pela memória pessoal. Tanto *Olgas Raum* (1994a) quanto *Licht* (2001) caminham no limiar existente entre realidade e ficção ao abordar personagens que existiram e fazem parte do conhecimento do público, além de serem figuras que recebem menção histórica e relatos no âmbito da historiografia e dos escritos biográficos.

Esse movimento interativo que envolve história e ficção é amplamente explorado pela literatura. As arestas que tangenciam estas duas instâncias são instigantes e propiciam enredos que não poupam aproximações entre a arte e a vida, na medida em que personagens históricas são ficcionalizadas em tramas que não têm o menor compromisso com a vaga noção de “realidade”. A professora Márcia Gobbi, em artigo publicado na revista *Itinerários* (2004), ressalta a existência de “ficções que fazem da realidade histórica [...] uma (outra) realidade estética”. (GOBBI, 2004, p.38). A arte é, segundo Gobbi (2004), um simulacro que se vale de materiais diversos para promover a sua criação, sendo que a história é uma fonte inesgotável de inspiração para a literatura.

A relação entre arte e história é abordada por Gobbi (2004) desde a perspectiva aristotélica no que concerne às linhas que intermedeiam essa dinâmica, passando pelo conceito hegeliano que aproxima a historiografia da ficção. A aproximação proposta por Hegel advém da subjetividade encontrada no discurso histórico, isto é, “a presença do sujeito como organizador do texto na historiografia”. (GOBBI, 2004, p.41). No entanto, Hegel aponta para uma diferença na abordagem desses dois tipos discursivos, sendo a historiografia narrada por historiador que tem o compromisso com o “fato” tal como ele é, enquanto que a arte é dotada de liberdade criativa. Para Hegel, na análise feita por Gobbi (2004), a História está ligada à “substancialidade” e à “acidentalidade”,

amalgamando o historiador ao fato material e concreto, deixando à arte a liberdade expressiva que lhe permite a possibilidade de “corrigir a história” (GOBBI, 2004, p.42).

A história parte de um fato que por si só já é uma construção, de maneira que a existência desse fato está vinculada ao sentido que lhe é atribuído. De acordo com Gobbi (2004), a partir da criação desse sentido, a História trabalha com a seleção, simplificação e organização dos fatos fazendo com que “um século caiba numa página” (VEYNE apud GOBBI, 2004, p.55). É por meio dessas constatações que a professora delinea a noção de História na contemporaneidade, como um construto linguístico, destacando o trabalho do historiador na construção de um discurso que remeta aos acontecimentos passados. Pautada nessa teoria, a obra de Loher se desenvolve e extrapola a subjetividade do discurso histórico ao fazê-lo reverberar em uma estética literária que prima pelas relações intersubjetivas e que observa os fatos por meio de uma lente de aumento, resgatando os eventos particulares e microscópicos que compõem o grande corpo da História.

O olhar de Loher voltado para a História converge para a maneira com que Sarrazac (2002) analisa o desvio pela história na dramaturgia contemporânea. “Cair no drama histórico seria avaliar a dupla mentira de uma dramaturgia enfática e da parcialidade do discurso oficial que, consagrando ídolos, consolida sua autoridade.”. (SARRAZAC, 2002, p.198.). É justamente dessa autoridade do discurso oficial que Loher se esquivava ao eleger protagonistas que não ocupam este posto nestes discursos. Sua obra contempla a História de maneira indireta, segundo as palavras de Sarrazac (2002), ou seja, não pelo viés dos heróis, lugares e datas oficiais, mas através dos esquecidos. O objetivo dos dramaturgos da contemporaneidade, afirma o teórico francês, não é ressuscitar os fatos passados, mas estabelecer um elo entre passado e presente, conjecturando que “o tempo dos grandes frescos históricos ou sociólogos parece estar definitivamente ultrapassado.” (SARRAZAC, 2002, p.220.).

Ao transpor esses apontamentos para as obras de Loher, percebemos o foco da dramaturga em dar voz aos renegados da História. Quanto a Olga Benário, Haas (2006) anuncia ter sido a peça baseada em um romance biográfico escrito por Ruth Werner. O teatro surge aqui explicitando ao máximo seu caráter artificial e livre das amarras oriundas da História oficial. A obra de Werner, por se tratar de um romance biográfico, gênero especificado já na capa do livro, não se compromete com os fatos levantados pela História, liberdade adquirida por meio do trabalho literário e ficcional dado à história de Olga Benário. Loher mostra, quando toma por base um romance biográfico,

que há várias histórias por trás de um fato, cada biografia opta por elucidar fragmentos da vida de uma pessoa, sendo que não há, dessa forma, uma única verdade. Ruth Werner conheceu pessoalmente Olga Benário, além de ter sido militante e espiã soviética. Os motivos que conduziram a escrita de Werner são ligados ao caráter heroico de Olga, sua militância junto ao Partido Comunista e o confronto com a violência do nazismo. No entanto, por ter tido contato com as cartas escritas pela própria Olga, a biografia adquire um aspecto romanesco, a partir da criação e idealização de personagens e da inclusão de cenas muito específicas que dialogam intimamente com a ficção literária.

Ruth Werner, pseudônimo de Ursula Maria Kuczynski, atuou como espiã na China, na Suíça, na Inglaterra e na Alemanha, tendo se juntado à Federação da Juventude Comunista nos anos 20, quando conheceu Olga Benário. Ruth compartilha com Olga a motivação revolucionária, havendo momentos no livro em que ambas as mulheres se mesclam, já que a autora da biografia propõe um romance biográfico, passível de licenças literárias e sem a preocupação de manter um distanciamento da história narrada. A própria Ruth, no epílogo de seu livro, relata como manteve contato com os amigos pessoais de Olga, os antigos militantes da Juventude Comunista e da Internacional Comunista, as companheiras de cela em Ravensbrücke, além das várias cartas escritas por Olga. A proximidade com a pessoa biografada resulta em uma escrita que privilegia certos aspectos da vida relatada e os registros adquirem um tom de maior subjetividade. Loher resgata essa subjetividade da escrita de Werner (1990) e a aplica na peça, apresentando uma Olga Benário da perspectiva aproximada e intimista, o que só confirma a hipótese da natureza relativa do discurso, desfazendo por completo a noção absoluta dos construtos discursivos arraigados pela História e pelas biografias oficiais.

Na peça, Loher condensa personagens que aparecem no romance, resgata algumas histórias e despoja-se de vez de qualquer compromisso com qualquer tipo de “verdade”. Traços do relato histórico são misturados a elementos ficcionais já no romance de Werner (1990), e Loher colabora ainda mais para essa miscigenação de informações resultando em personagens com alta carga ficcional. Filinto Müller, por exemplo, é, na peça, a personificação do ódio e da vingança, apossando-se da posição de algoz e torturador. Na biografia de Olga Benário escrita pelo brasileiro Fernando Morais (1988), a caça a Olga e Prestes promovida por Müller, motivado pelo desejo de vingança, é apenas especulada. É especulação também que Müller tenha sido o responsável direto da extradição de Olga, já que ele era chefe da polícia do Rio de

Janeiro e cumpria ordens diretas vindas de Getúlio Vargas. Segundo Morais (1988), a deportação foi determinada e sancionada pelo Supremo Tribunal Federal, mesmo não havendo nenhum pedido de extradição formal por parte do governo alemão.

Enquanto a participação de Filinto na prisão de Olga e Prestes é apenas especulada nas biografias e nos relatos históricos, o romance de Werner (1990) enfatiza a participação do chefe de polícia que transformou essa busca em uma verdadeira caçada, autorizando seus subordinados matar à menor resistência, ou seja, Filinto, na perspectiva de Werner (1990), é movido pelo desejo de vingança e a captura de Prestes torna-se sua motivação primária. Na peça, as motivações políticas e o envolvimento do Estado na captura de Prestes são secundários, cedendo espaço a uma narrativa pessoal que imprime sentimentos ao texto, característica já presente no romance de Werner (1990) e reafirmada por Loher em seu drama, ao conferir subjetividade à figura de Filinto Müller e extrapolar o caráter ficcional na concretização do plano pessoal de vingança por ele desenhado. Werner (1990), assim como Loher, prioriza as emoções pessoais das personagens e, mesmo tendo um compromisso maior com o levantamento dos fatos, ela enfatiza o aspecto pessoal: “a ordem do chefe de polícia Felinto Müller era matar à menor resistência. Os homens tinham experiência no ofício e levavam essas palavras ao pé da letra. Já era resistência demais Prestes respirar, estar vivo.” (WERNER, 1990, p.169).

Outro exemplo da ficcionalização dos fatos e da escolha por enfatizar o âmbito pessoal dos acontecimentos encontra-se na descrição do comportamento de Olga. Tanto na peça quanto no romance, a personagem tem a mesma atitude provocadora, anulando o posto de vítima e assumindo a função de protagonista de seu drama na luta contra seus algozes. Se em *Olgas Raum* (1994a) a personagem enfrenta Filinto com seu discurso afiado, no romance de Werner (1990), Olga provoca a carcereira Tina com apelidos pejorativos e impõe sua sagacidade irônica em meio ao ambiente hostil do presídio:

– Tina. Cretina Tina!  
 – Fechar a janela – ouviu-se um berro horripilante.  
 – Fechar a janela – berrou também o diretor.  
 Olhos aguçados espreitavam a ambos por trás das janelas.  
 Todas as portinholas das janelas foram fechadas.  
 – Tina. Cretina Tina – ressoou novamente.  
 Nunca se riu tanto nas celas. (WERNER, 1990, p.193).

Situação semelhante ocorreu na prisão em Ravensbrück, onde Olga também assumiu a liderança e lutava contra a exploração carcerária. Há um trecho em que Werner (1990) descreve uma das tarefas que as presas eram obrigadas a desempenhar: a coleta de excrementos da fossa por meio de um balde que era passado de mão em mão até alcançar o carro que levaria o material. Em meio aos xingamentos e bofetadas desferidos pela carcereira apelidada Gralha, Olga arquitetou um plano, juntamente com outras companheiras, para simular um acidente no qual o balde “escorregaria” da mão de uma delas deixando seu conteúdo cair na cabeça da carcereira, mais uma situação cômica que melhoraria o ânimo das prisioneiras. Esses relatos imprimem maior proximidade com a figura de Olga Benário, evidenciando o que Loher almeja em sua peça, isto é, mostrar como os discursos são articulados em função da motivação daquele que lhes profere.

Enquanto o espaço contemplado pela peça de Loher é a prisão temporária em que Olga Benário esteve no Brasil antes de ser deportada, Werner (1990) passa por toda a saga da militante, narrando com detalhes os tempos em que esteve em Barnimstrasse e em Ravensbrück. Na primeira, a autora foca na relação entre Olga e uma outra prisioneira chamada Gerti, nome muito próximo ao atribuído por Loher à companheira de cela Genny e as aproximações não se restringem ao nome próprio. No romance de Werner (1990), Olga é colocada na cela das mães junto com outras grávidas e mulheres com crianças recém-nascidas. Gerti é uma jovem prisioneira de 22 anos, vítima de um violento parto com complicações que gerou consequências à moça, como as febres traumáticas que duraram por seis semanas. Olga se encarregou de cuidar da jovem e de sua criança enferma, “fazia tudo o que estava a seu alcance por Gerti, com toda serenidade, com palavras de camaradagem e ânimo, tão necessárias quanto o próprio tratamento físico.” (WERNER, 1990, p. 191).

Na peça de Loher, a personagem companheira de Olga é Genny, também muito jovem e que se encontra amedrontada. Para afastar o medo e acalantar a moça, Olga lhe conta histórias do tempo em que vivia com Prestes, como se conheceram, como viviam e como foram encontrados e presos pela polícia de Vargas. A narrativa de Olga atua como um acalento para a jovem que teme a tortura e a morte na prisão. O mesmo tratamento maternal vinculado à personagem Olga no romance é realçado na peça de Loher que lhe concede um teor ainda mais ficcional. No romance de Werner (1990), mesmo que haja o compromisso com o registro dos “fatos” por conta da exigência biográfica, o apelo ficcional é nítido no tratamento idealizado dado tanto a Olga quanto

à personagem Gerti, o que acaba sendo amplificado na peça no que diz respeito aos diálogos travados entre a protagonista e Genny. Com maior ou menor inserção de elementos ficcionais, ambas as autoras partem da mesma pista que revela ao público a faceta maternal e cuidadosa de Olga diante das companheiras de cela. No romance, ainda é focado o relacionamento de Olga com as prisioneiras Lea e Lore, no pavilhão das judias, em Ravensbrück. As amigas ladras são defendidas por Olga, que assume a mesma postura acolhedora. As personagens de Werner (1990), Gerti, Lea e Lori, são aglutinadas na peça de Loher, resultando a personagem Genny.

O mesmo ocorre com a antagonista Ana Libre, de *Olgas Raum* (1994a). A moça chega à cela de Genny e Olga acusando esta de delação e logo no início assume uma postura rebelde e agressiva. A mesma situação é contada por Werner (1990), no pavilhão das judias em Ravensbrück, por meio da figura identificada como mulher ruiva, uma prostituta e ladra que reclama compartilhar a cela com uma alemã, Olga, considerada uma traidora, já que todas as mulheres que ali estavam haviam sido presas por alemães nazistas. A mesma acusação paira sobre Olga, tanto no romance, quanto na peça, a de traição, e é feita por meio de personagens femininas portadoras de uma mesma atitude acusadora. O mote inicial é o mesmo, porém se percebe que cada escritora aborda o tema a sua maneira.

Há no romance de Werner (1990) a menção a vários nomes que realmente fazem parte da História oficial. Alguns nomes são mantidos como nos relatos históricos enquanto outros são criados e/ou substituídos. O casal de amigos Arthur Ewert e Sabo, sendo ela considerada a melhor amiga de Olga, é mantido no romance e a história deles ganha riqueza de detalhes no que diz respeito ao envolvimento afetivo com Olga, a luta junto ao partido e o triste final de torturas e morte. As militantes Hilde Coppi, Liselotte Herrmann e Käthe Leichter também são mencionadas no romance como amigas de Olga e integrantes da Juventude Comunista de Berlim; além delas, Rosa Menzer, amiga e companheira de Olga em Ravensbrück, e também levada ao campo de extermínio em Bernburg.

Já o primeiro amor de Olga, Otto Braum (1872-1955), é referido no livro pela alcunha de Kurt, sendo que em nenhum momento Werner (1990) faz referência ao nome real do jovem. Olga e Otto se conheceram no partido onde ele desempenhava a função de agente da Internacional Comunista. Olga deixa o pai e parte com ele para Berlim para juntos trabalharem em prol da causa comunista. Otto foi preso por traição à pátria e libertado por meio de uma ação organizada por Olga e seus amigos. A distância provocada

pelas missões delegadas pelo partido afastou o casal, que se separou. Werner dá uma ênfase romanesca a essa relação, revelando detalhes da vida amorosa do casal, desde as primeiras juras de amor à dor da separação. Apesar de todo o compromisso com o relato das causas, feitos históricos e pessoas que perpassaram o caminho de Olga Benário, todas as personagens no livro de Werner (1990) são ficcionalizadas. Já na peça de Loher, não há uma fidelidade aos nomes reais, a lista de personagens é enxuta e as figuras condensam características que no romance de Werner são atribuídas a personagens diversas. É interessante ver como Loher parece sintetizar, numa espécie de movimento metafórico, várias características e várias personagens em uma só, amalgamando-as e usando de uma economia da linguagem estética. Isso é eficaz e necessário para o teatro, considerando suas exigências de gênero (feito para o espetáculo, para a representação cênica, para além da leitura).

Loher lança a todo o tempo o questionamento contrapondo realidade e ficção. A necessidade do discurso da verdade é explicitada através da voz de Olga:

*Die Folter ist: für jedes gesprochene Wort, jeden gesprochenen Satz ein unausgesprochenes Wort, einen unausgesprochenen Satz zu finden. Ja, für jede gedachte Silbe eine andere, nicht gedachte, noch nicht einmal geahnte zu finden, die beinahe die wahre ist. Wahrheit und Erfindung lassen sich niemals ins Gleichgewicht bringen. Für jede Geschichte gibt es eine andere. Die Wahrheit wird standig sabotiert durch die Phantasie, durch die Einbildungskraft. Die Wahrheit ist die Einbildungskraft<sup>48</sup>. (LOHER, 1994a, p.21).*

Em um exercício metalinguístico, a dramaturga empresta a Olga a reflexão acerca do que é verdadeiro e o que é falso, o que é realidade e o que é ficção. Olga afirma que, na tentativa de criar discursos comprometidos com a verdade e definir homens de verdade, uma falsa verdade surge. O jogo de linguagem de Loher conduz o leitor a perceber o processo de escrita da dramaturga que mistura personagens reais e fictícias, propondo a seguinte relação de oposição: homem real *versus* homem ficcional; discurso histórico *versus* discurso literário. Fica clara, mais uma vez, a potência do discurso e da palavra e a importância do literário na reconstrução da História. A força do discurso literário emerge e suplanta os fatos históricos.

---

<sup>48</sup> A tortura é: para cada palavra dita, cada frase dita, encontrar uma palavra não dita, uma frase não dita. É, para cada sílaba pensada, encontrar uma outra não pensada, nem mesmo imaginada, que seja quase verdadeira. Verdade e invenção nunca se deixam equilibrar. Para cada história há uma outra. A verdade é constantemente sabotada pela fantasia, pela força da imaginação. A verdade é a força da imaginação. (LOHER, 2004b, p.21).

A mesma abordagem pode ser verificada no contexto da peça *Licht* (2001). Por ser a esposa de um político renomado na Alemanha e por ter seu nome envolvido em uma morte trágica, a senhora Kohl ganhou várias biografias e teve sua história registrada nas páginas dos jornais e tabloides. Destacamos duas biografias, uma escrita pelo próprio filho de Hannelore, Peter Kohl, em parceria com uma amiga da mãe, Dona Kujacinski, e uma outra escrita por uma jornalista inglesa que por muitos anos trabalhou como correspondente na Alemanha, Patricia Clough. Esta última publicação não fora autorizada por Helmut Kohl, alegando que uma biografia “oficial” já estava sendo escrita pelo filho. A partir desses dois relatos é possível perceber com extrema nitidez a motivação que permeia o percurso da escrita e as escolhas que o escritor faz ao enfatizar determinado fato. Na obra *Hannelore Kohl: Ihre Leben* [Hannelore Kohl: Sua vida] (2002), escrita pelo filho e pela amiga, há a descrição minuciosa da casa onde morava a família Kohl, além dos cachorros, do jardim e dos membros da família de Hannelore. Peter faz uma homenagem à mãe morta, enaltecendo suas características positivas e atenuando os assuntos de cunho político.

Já a biografia escrita por Clough, *Hannelore Kohl: Zwei Leben* [Hannelore Kohl: Duas vidas] (2003), não contou com o apoio da família Kohl, permitindo que a autora se desvencilhasse do âmbito familiar da história e desenvolvesse uma escrita crítica. Apesar disso, Clough não desprestigia a imagem da senhora Kohl, mas enfatiza os problemas enfrentados por ela, como, por exemplo, a ausência do marido, o escândalo relacionando o uso de uma verba ilegal e o caráter psicossomático da alergia à luz contraída por Hannelore. Clough não tinha compromisso nenhum com a família, pelo contrário, gerou uma desavença com Helmut por conduzir essa escrita biográfica sem autorização. A jornalista teve uma motivação diferente daquela que levou Peter Kohl a escrever sobre o mesmo assunto. O resultado são duas obras diferentes que abordam o mesmo fato, escritas sob duas visões vindas de dois lugares distintos na história.

Ambas as biografias destacam que no ano de 1993 Hannelore foi diagnosticada vítima de uma doença cujos sintomas são desenvolvidos em função de uma alergia à penicilina. Após submeter-se a inúmeros tratamentos, chegou-se à conclusão do caráter incurável da doença que veio a se intensificar com o passar dos anos. A exposição à iluminação causava queimaduras e dores pelo corpo, impondo à senhora Kohl o cárcere em sua própria casa, com o intuito de protegê-la de qualquer fonte de luz. Aos 68 anos, Hannelore cometeu suicídio deixando vinte cartas de despedida. As duas biografias em questão abordam essa trajetória de maneira díspar, através de uma seleção de fatos mais

relevantes a cada parte envolvida na escrita. O livro escrito por Peter Kohl e Dona Kujacinski opta pela idolatria à personagem biografada, apoiando-se na superficialidade dos fatos e em uma maior adjetivação. Já os escritos de Patricia Clough assemelham-se a um documentário apresentando uma versão mais informativa vinculando registros sobre a vida pública de Hannelore e o voluntariado frente à organização responsável por deficientes lesionados no sistema nervoso central.

A infância de Hannelore é descrita desde seu nascimento a sete de março de 1933, passando pelos momentos marcados pela violência da guerra e a fuga de Leipzig, na Alemanha Oriental, para Ludwigshafen, na Alemanha Ocidental. Peter Kohl (2002) enfatiza os momentos trágicos da infância da mãe, revelando ao leitor a luta por sobrevivência em meio aos ataques de bombas durante a Segunda Guerra Mundial e a busca por um refúgio em Ludwigshafen, local onde conheceu Helmut. Clough (2003), do outro lado, não revela muitos detalhes sobre a infância de Hannelore, porém faz menção à grande ligação que o pai dela mantinha com o governo nazista por meio da HASAG e do armamento das tropas de Hitler.

A diferença no posicionamento das duas biografias é exacerbada no que diz respeito à abordagem dada ao casamento de Hannelore e Helmut. Peter, como filho, não faz ataques ao pai e descreve positivamente as relações familiares, abordando também o âmbito político dessas relações, como os dois mandatos de Helmut, a reeleição, a queda do comunismo e a reunificação alemã. A biografia descreve como Hannelore passou a participar do cotidiano político de Helmut e acompanhando-o em todos os eventos e, inclusive, o substituindo em alguns desses compromissos. Peter (2002) também revela ao leitor como a família teve que lidar com o medo proveniente das ameaças e ataques terroristas que ganharam destaque nos anos de 1968 a 1970. Em meio a toda a exposição pública, ele conta como Hannelore desempenhou o seu papel de mãe assumindo uma atitude protecionista com os filhos, impedindo que eles fossem expostos à imprensa.

Por outro lado, o texto de Clough salienta que as relações entre o casal Kohl não eram saudáveis, sugerindo a solidão vivida pela senhora Kohl, situação agravada com o passar dos anos. De acordo com Clough (2003), os compromissos do chanceler o afastavam do convívio com a esposa, causando essa sensação de abandono que foi exacerbada com a partida dos filhos ao deixar a casa materna. Para o público, Hannelore mostrava-se como um exemplo de mulher bem-sucedida, um papel que, segundo Clough (2003), ainda não teria sido desempenhado por nenhuma outra esposa de

nenhum outro chanceler. Em 1987, ela foi condecorada com o título de “Mulher do ano” nos Estados Unidos, figurando como a primeira mulher de origem estrangeira a receber essa titulação.

Clough mostra em *Zwei Leben* (2003) que o trabalho de Hannelore não se restringia às aparições públicas ao lado do marido. Em dezembro de 1983 ela inaugurou, em Bonn, a *Kuratorium ZNS*, dedicando-se de maneira intensa a essa fundação. O envolvimento da senhora Kohl com a instituição foi tão intenso que ela se especializou no assunto, participando de debates com os mais qualificados especialistas da área. Tamanha entrega pareceu apagar-se diante da divulgação de notícias que ligava o nome Kohl a um escândalo de desvio de verba doada para o partido CDU<sup>49</sup> e que fora encontrada depositada na conta da organização filantrópica chefiada por Hannelore. Tal fato, segundo as especulações dos tabloides alemães, teria afetado de maneira definitiva a saúde da senhora Kohl, culminando com seu suicídio. No entanto, tais assuntos são evitados na escrita de Peter por razões óbvias de preservação da memória da mãe e da intimidade da família.

Clough (2003) relaciona o escândalo da verba ao agravamento da doença de Hannelore, atribuindo a essa condição o fator psicossomático. Em 2000, quando a imprensa noticiava o desvio de dinheiro, o sofrimento de Hannelore se intensificou e ela se retirou de vez da vida pública. Ela fora responsabilizada por esse ato de corrupção, juntamente com o marido e, do posto de mulher exemplar, ela passou a figurar em um coro de ofensas públicas por conta das especulações que apontavam sua clínica como beneficiada pelo rombo financeiro cometido por Helmut. Clough (2003) viabiliza uma possível interpretação psicológica para a alergia à luz desenvolvida por Hannelore: a doença seria a resposta física para o isolamento da senhora Kohl que buscava refúgio longe dos holofotes que a acusavam. A repulsa à luz seria a necessidade de isolar-se no escuro, distante das fofocas e especulações maldosas.

O lançamento das duas biografias foi alvo de comentários da mídia alemã que retomou a caminhada solitária da senhora Kohl. Resenhas e artigos foram escritos destacando a parcialidade das biografias, o que é praticamente inevitável, visto que cada autor escreve partindo do lugar histórico, político, social e afetivo que ocupa. Um dos artigos veiculados pela imprensa alemã e escrito por Elizabeth von Thadden (2002)

---

<sup>49</sup> *Christlich-Demokratische Union Deutschlands*, ou União Cristã-Democrata, partido de direita conservadora e coligado ao CSU (*Christlich-Soziale Union*), União Cristã-Social. A coligação CDU/CSU é conhecida como a *União* no Parlamento Alemão.

analisa os resultados da escrita partindo de uma posição de proximidade com o objeto descrito e, no outro caso, de uma obra rejeitada pelos maiores envolvidos na história narrada, a família Kohl. No artigo *Die Perfektionistin* [A perfeccionista], publicado pela versão online do jornal *Die Zeit*, Thadden (2002) inicia a crítica citando uma negligência à Constituição alemã, que garante em seu artigo 3, parágrafo 2, a igualdade entre homens e mulheres. De acordo com a autora, a Hannelore fora negado o direito de igualdade, a começar na política. A jornalista desenvolve essa ideia partindo do primeiro encontro daquele que seria o casal mais importante da política alemã no cenário da reunificação, destacando a falta de interesse político daquela garota que só queria tranquilidade e proteção em meio à turbulenta vida de refugiada. O artigo revela a relação ambígua que Hannelore mantinha com a política, que vai desde uma postura apolítica nos anos 50 até uma necessidade de autoafirmação e independência frente às câmeras, negando o comportamento servil ao marido. No papel de *Barbie aus der Pfalz*, ou Barbie do Palatinado, alcunha que recebeu da mídia, Hannelore era vista como uma marionete bem vestida e bem articulada que acompanhava o chanceler em todos os eventos obrigatórios.

No que concerne às biografias, Thadden (2002) aponta a escrita de Clough como sendo raivosa e a de Peter Kohl como um conto de princesa rejeitada, doente corajosa e esposa traída. Enquanto ele se baseou no convívio com a mãe, Clough não poupou pesquisas e teve acesso aos arquivos da imprensa e arquivos da cidade de Leipzig, além de ter conduzido inúmeras entrevistas com pessoas cujas identidades tiveram que ser mantidas em sigilo. O texto de Clough é, segundo Thadden (2002), desprovido de doçura e *pathos*, uma avaliação objetiva da trajetória da senhora Kohl. Por outro lado, o mesmo artigo questiona Peter por ter silenciado acerca das experiências traumáticas do passado de refugiada da mãe, relato encontrado apenas nos escritos de Clough. É mencionado como Peter teceu uma trama em volta de uma dualidade quase infantil entre bem e mal, amigos e inimigos, sendo que apenas o primeiro grupo teve o direito à palavra, com destaque para Helmut Kohl, cuja voz é reverberada exaustivamente na biografia.

A lembrança sombria do nazismo *versus* um discurso de autocontrole e uma identidade protestante prussiana; a atitude servil e a abdicação total da autopiedade *versus* a imagem de uma mulher independente são paradoxos através dos quais Thadden (2002) questiona os dados que fundamentam as duas biografias indagando sobre uma investigação mais profunda e alertando para uma verificação de fontes “confiáveis”,

algo que só parece se resolver na obra de Clough. O maior interesse e a lição que Thadden (2002) parece querer extrair ao final do artigo é um questionamento acerca de como a sociedade percebe o comportamento de uma mulher doente terminal que, mesmo diante da morte, reafirma sua lealdade ao marido, o amor aos filhos e ao próximo. Diante de tal constatação e pensando nas mulheres da geração de Hannelore e nas gerações futuras, Thadden (2002) menciona o quão artificial parece ser a promessa de igualdade de gêneros estampada na Constituição alemã.

Além das duas biografias publicadas, a mídia alemã divulgou amplamente o caso da morte de Hannelore, buscando identificar culpados pelo ocorrido, seja no afastamento do marido, no agravamento da doença e na conseqüente solidão. Em um artigo publicado em 2002, pela Revista *Stern*<sup>50</sup>, Andreas Hoidn-Borchers e Hans Peter Schütz destacam como a reclusão de Hannelore era gradativa e terminou por isolá-la de vez do mundo exterior. Os autores enumeram fatos obtidos a partir de amigos próximos da família Kohl, entrevistas e especulações da mídia.

Grande parte do artigo menciona a vida sombria de Hannelore e seu esforço por sempre manter duas vidas em uma. Para a mídia e o grande público, Hannelore exercia o papel de esposa perfeita e radiante, enquanto que na intimidade do lar, encontrava-se cada vez mais sozinha. O artigo ressalta a impecável aparência física da primeira dama, sempre muito bem penteada e trajada, distribuindo sorrisos e disfarçando qualquer traço ou sintoma de depressão nas aparições públicas. Além disso, ela portava-se como a melhor funcionária de Helmut, desempenhando múltiplas funções e colocando-se sempre a serviço do marido e do país.

O relacionamento do casal Kohl, segundo o artigo publicado pela Revista *Stern* (2002), fora, desde o início, marcado pelo distanciamento. Antes do casamento, Hannelore e Helmut viveram um relacionamento à distância por onze anos. Eleito chanceler, Helmut intensificou sua ausência, sendo que mesmo estando em casa era encontrado, frequentemente, em seu escritório, preso a chamadas telefônicas ou reuniões com membros do partido. Em um momento de agravamento da doença, Hannelore se isolou em Oggersheim, no distrito de Ludwigshafen, enquanto ele permaneceu em Berlim. Hannelore raramente ia até a capital, assumindo, por fim, uma vida reclusa.

---

<sup>50</sup> *Stern* [Estrela] é uma revista alemã de fluxo semanal publicada em Hamburgo. A revista aborda através de suas reportagens temas de ordem política e social, bem como o noticiário cotidiano.

Antes, porém, a senhora Kohl ambicionava o fim do primeiro mandato do marido, pois julgava que ele se renderia ao descanso da aposentadoria e se dedicaria a ela e à casa. Juntamente com a presença efetiva do marido, a aposentadoria vinha com promessas de uma vida livre do assédio da mídia e dos compromissos oficiais. No entanto, segundo o artigo da *Stern* (2002), após a queda do Muro de Berlim, Helmut julgou-se indispensável na liderança de um país recém unificado e deu início a um segundo mandato. Enquanto isso, Hannelore sentia a evolução da doença acrescida de um estado de solidão profunda, acirrado pela ausência dos filhos. A revista afirma que o casamento do filho Peter foi crucial para o avanço do estado depressivo de Hannelore. Ele casou-se com a turca Elif Sözen, em 28 de maio de 2001, em Istambul e, devido à incapacidade de tolerar os raios solares, a mãe não pode participar da cerimônia de casamento do próprio filho, mantendo-se reclusa na Alemanha. A mídia garante que este teria sido o maior golpe por ela tolerado e que teria contribuído para o final fatídico.

Sempre dedicada à educação dos filhos, Hannelore não gostava do ambiente político e não media esforços para manter os filhos alheios aos avanços intimistas da imprensa, recorrendo, inclusive, à escolta policial. Frente às câmeras ela empossava-se da imagem de esposa fiel e feliz, postura que já era esperada pelo público. Durante os dezesseis anos de mandato de Helmut, de 1982 a 1998, ela o acompanhou não somente nos eventos oficiais, mas também em viagens pelo mundo. Há trinta anos o casal repetia a viagem ao lago Wolfgang e mesmo lá, no refúgio de férias, era acompanhado por fotógrafos e jornalistas, tendo que desempenhar o papel de família feliz em férias. Com a doença, ela deixou de o acompanhar e surgiram rumores de casos extraconjugais divulgados pela mídia alemã. Hannelore manteve-se sempre discreta e não se pronunciava a respeito das especulações.

Alegando compromisso com os “fatos” e imparcialidade na divulgação dos mesmos, os jornais e canais de televisão veiculam as informações que recebem de seus jornalistas e as tornam públicas. No entanto, trata-se apenas de versões diversas que contemplam o mesmo “fato”, isto é, a vida de uma primeira dama que teve detalhes de sua intimidade vasculhados pela imprensa. Mesmo as biografias, com o compromisso de um levantamento fiel dos dados, são tendenciosas e revelam o resultado de um trabalho de escrita que privilegia alguns acontecimentos e suprime outros. Através da expressão dramatúrgica, Loher ratifica a hipótese de que realmente não há uma história

final e oficial, mas pontos de vista e, ao abordar personagens históricas, a dramaturga explicita essa relação estreita entre história e literatura.

No caso da história de Hannelore, algumas dessas notícias divulgadas pela mídia e eternizadas nas páginas das biografias aparecem na peça de maneira diluída e fluidificada compondo um texto de aspecto fragmentário e que focaliza a visão interna da personagem em meio a esse turbilhão de emoções que são diariamente compartilhadas com milhões de pessoas, rompendo com todos os limites entre a obrigação da vida pública e a privacidade da vida íntima. Através de falas aparentemente desconexas, Loher privilegia o olhar introspectivo da Senhora, como quando ela lamenta sua ausência no casamento de seu filho, no estreito de Bósforo<sup>51</sup>. As imagens vão se formando conforme os fatos são citados aleatoriamente pela Senhora, de maneira que as especulações sobre sua ausência no casamento do filho dão lugar a lembranças pessoais que ela revela em seus devaneios:

*Mein Sohn feiert Hochzeit  
unter der milden Sonne  
des Bosporus  
Bedaure dass ich fehlen muss*<sup>52</sup> (LOHER, 2001, p.15).

O casamento de Hannelore e Helmut também é abordado por Loher, assim como o sofrimento imposto pela solidão. As notícias de jornal e a biografia de Patricia Clough salientam as várias conversas e reuniões que Helmut mantinha com seus companheiros de partido e especialistas em política, enquanto Hannelore era mantida alheia aos grandes debates. Na peça, a Senhora verbaliza o desejo de ser ouvida, de ter sua opinião considerada e de poder ter uma participação efetiva na vida política do marido. Os conselhos e opiniões eram proferidos apenas pelos grandes profissionais que cercavam a casa e que afastavam ainda mais o casal, restando à Senhora a introspecção:

*Sonst hatte er seine persönlichen  
Fachleute und Fachberater und  
Gesprächsfachberspezialisten  
zum Reden  
Mein Anteil ist  
so klein dass ich ihn  
dass ich ihn  
also dass ich ihn eigentlich gar nicht*

<sup>51</sup> Estreito que liga o mar Negro ao mar de Mármara, marcando o limite dos continentes asiático e europeu na Turquia.

<sup>52</sup> Meu filho festeja o casamento/ sob o sol ameno/ de Bósforo/ Lamento que eu precise faltar. (LOHER, 2001, p.15. Tradução nossa).

*erwähnen möchte  
Ehrgeiz ach Gott  
das überschätzt man leicht  
Hunger nach Anerkennung  
um jeden Preis  
das überlasse ich alles  
anderen*<sup>53</sup> (LOHER, 2001, p.10-11).

A experiência profissional de Hannelore e a importância de seu parecer eram confirmadas apenas nos assuntos relacionados ao *Kuratorium ZNS*. Os dados biográficos revelam o elevado nível de conhecimento técnico dominado por Hannelore, capaz de manter um diálogo com médicos especialistas sobre o assunto, podendo expor, com exatidão, sua opinião acerca do funcionamento do cérebro e das complicações advindas de lesões nesse órgão. A peça mostra a Senhora questionando o verdadeiro interesse da imprensa no trabalho voluntário por ela realizado e na especificidade de seu conhecimento na área médica, fruto de um árduo trabalho de pesquisa para melhor apoiar a clínica da qual é fundadora. A personagem entende que tudo é espetacularizado e compreendido na dimensão capitalista, uma exposição desnecessária de uma primeira-dama que cumpre seu dever exercendo funções junto ao voluntariado:

*Ich werde ehrenamtlich caritativ  
Je älter desto ehrenamtlicher  
Bitte eine milde Gabe  
für arme Unfallopfer  
Und schockiere die Fachkreise  
mit meinem Gesprächsfachberspezialwissen  
das sie gar nicht haben wollen  
Sie wollen den Gewinnerscheck  
auf 80x150 vergrößert  
auf Glanzpapier gezogen*<sup>54</sup> (LOHER, 2001, p.12).

O casamento infeliz em decorrência da ausência do marido e a consequente solidão também são temas trabalhados na peça e que povoam o pensamento da Senhora. O artigo publicado pela revista *Stern* (2002) relata a esperança que Hannelore depositava na aposentadoria do marido após o primeiro mandato e, com essa pausa, ele

---

<sup>53</sup>Normalmente ele tinha os seus/ Especialistas e conselheiros de área e/ Profissionais e consultores e/ Especialistas de conselho de área de conversa pessoais/ Para conversar/ Minha participação é/ tão pequena/ que eu não o que eu não o que eu então não o/ queria mencionar/ Ambição oh Deus/ superestima-se isso facilmente/ Fome de reconhecimento/ a todo custo/ Tudo isso eu deixo por conta/ dos outros. (LOHER, 2001, p.10-11. Tradução nossa).

<sup>54</sup> Eu me torno voluntariamente caridosa/ Quanto mais velho mais voluntário/ Esmolas por favor/ para as pobres vítimas de acidente/ E eu choco o grupo de experts/ com o meu conhecimento especial de área de conversa/ que eles não querem ter de jeito nenhum/ Eles querem o cheque do vencedor/ ampliado para 80x150/ impresso em papel brilhante. (LOHER, 2001, p.12. Tradução nossa).

poderia se dedicar à vida doméstica e exercer funções como cortar a grama e cultivar rosas. A peça, por sua vez, focaliza a Senhora lamentando a condição degradante do jardim, com a grama seca e as flores mortas, representando o estado mortificado em que se encontrava a esperança depositada na possível presença do marido em casa.

O diálogo entre a Sombra e a Senhora recapitula e pontua importantes momentos da trajetória do casal. Além da lembrança de estar sempre a dois passos do marido político, a Sombra revela o árduo trabalho que essa mulher tem para manter as aparências diante do público, com os lábios pintados, mantendo sempre a abertura correta da boca, um ato puramente mecânico. Esse trecho da peça, no qual a Sombra ridiculariza o treinamento da Senhora para exibir o sorriso perfeito, pode ser relacionado a uma das entrevistas de Hannelore concedida à imprensa e resgatada pelo artigo da Revista *Stern* (2002), no qual a primeira-dama alemã afirma que: “*Man hat mir gesagt, dass der Mund auf Fotos besonders schön aussieht, wenn man Schweinehund sagt*”<sup>55</sup> (HOIDN-BORCHERS; SCHÜTZ, 2002). A frase foi proferida logo após a Senhora ter deixado escapar o palavrão a um fotógrafo em uma sessão de fotos em Kanzlerbungalow<sup>56</sup>, em Bonn.

Loher, portanto, retoma na peça *Licht* (2001) importantes momentos que marcaram a trajetória de Hannelore Kohl, como a doença, a exposição da vida pública, o desinteresse do marido, o momento de afastamento e reclusão, o trabalho voluntário, enfim, as várias facetas dessa mulher. O texto de Loher pincela todas essas camadas da personagem por meio de impressões pessoais, compartilhando com o leitor/espectador o sentimento angustiante experimentado por essa mulher e sua luta por sobrevivência que foi sucumbida pela escuridão literal e simbólica. Cada gênero textual, seja o biográfico, o jornalístico ou o literário assume um posicionamento diferente e defende um objetivo específico, sendo que esses objetivos são claramente de ordem política, no âmbito *lato* ou *stricto sensu* da palavra. O texto jornalístico tem o objetivo político disfarçado por uma intenção de imparcialidade falaciosa, já as duas biografias publicadas foram escritas movidas por fatores pessoais, por escritores que ocupam lugares diferentes na história da pessoa biografada, enquanto a peça de Loher surge com a proposta de reflexão sobre a condição feminina e, de maneira mais abrangente, a condição humana em um contexto opressor.

---

<sup>55</sup> Disseeram-me que a boca fica especialmente bonita nas fotos se você diz filho da puta. ((HOIDN-BORCHERS; SCHÜTZ, 2002, Tradução nossa).

<sup>56</sup> Edifício residencial do chanceler da Alemanha durante o período de 1964 e 1999.

Através das peças *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001), Loher quebra com uma orientação cartesiana com bases iluministas. Segundo Jaime Ginzburg, autor que trabalha a questão das biografias e autobiografias, esses tipos de relatos costumam se amparar nessa perspectiva para garantir uma “segurança na enunciação, convicção na exposição de fatos” (GINZBURG, 2009, p.126). O autor ainda esclarece que várias narrativas da contemporaneidade são pautadas nessa orientação cartesiana de atribuir provas concretas que possam garantir fidedignidade ao discurso. O discurso dos historiadores se enquadra nessa perspectiva já que, segundo Ginzburg, eles “adotam estratégias persuasivas que reforçam procedimentos da tradição cartesiana, procurando despertar no receptor confiabilidade, com uma imagem estável de um sujeito capaz de conhecer a natureza e a si mesmo.” (GINZBURG, 2009, p.126). O narrador desses textos domina um conjunto de elementos que possam transmitir veracidade e autenticidade ao leitor.

Entretanto, esse sujeito cartesiano do Iluminismo foi relativizado desde a época dos escritores pré-românticos e românticos alemães. Ginzburg afirma que houve uma “mudança dos paradigmas de interpretação, rompendo com a concepção hegeliana de totalidade, e também com a valorização da racionalidade da tradição cartesiana e iluminista.” (GINZBURG, 2009, p.127). O sujeito absoluto em meio a uma verdade absoluta entrou em declínio, como atesta Michel Foucault em seu ensaio *Nietzsche, Freud, Marx*, escrito em 1967. Toda aquela certeza discursiva se dissolveu, abrindo espaço para as incertezas que circundam a construção do discurso, graças ao posicionamento político de Marx e seu foco inserido no coletivismo, aos estudos psicanalíticos de Freud e suas reflexões acerca do *unheimliche*, e à filosofia de Nietzsche que condiciona a produção de conhecimento à existência do erro. Foucault (2000) articula como a noção de verdade é construída e porque, sociologicamente, psicologicamente e filosoficamente, são contestáveis a partir da teoria desses três autores.

Diante desse pensamento é possível inferir que Dea Loher abole de vez esse sujeito cartesiano ao recorrer à memória como fio condutor de seu drama, um drama que deixa de ser histórico e perde a característica de biografia ao evidenciar o âmbito privado da personagem que recorre à memória para apresentar ao leitor os fatos passados. Loher atinge o ápice da relativização do discurso histórico ao propor ao seu interlocutor um jogo protagonizado por uma figura histórica cujas regras são ditadas pela lacônica, porém não menos autêntica, memória.

Revisitando as biografias e as notícias de jornais, Loher cria enredos propondo uma reflexão acerca da produção dos discursos na sociedade, tema amplamente discutido por Foucault em *A ordem do discurso* (2014). O grande questionamento do filósofo encontra-se em investigar o perigo que circunda a proliferação dos discursos, que ocorre de maneira “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.” (FOUCAULT, 2014, p.8-9). Segundo Foucault (2014), as contingências históricas são modificáveis e passíveis de deslocamentos, sendo que o que as sustenta é todo um sistema de instituições que trabalha no campo da imposição e do direcionamento, alimentados pela pressão e por violência.

Há vários mecanismos de controle da produção de discursos e Foucault (2014) destaca três: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade. O filósofo aponta para essa “vontade de verdade” que norteia a produção dos discursos e destaca a busca por verossimilhança e por um discurso “verdadeiro” promovida pela literatura. “O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 2014, p.26), ou seja, é o autor quem vai realmente traçar os caminhos da história através da linguagem por ele trabalhada e tal constatação é válida não somente no âmbito do discurso literário, mas também do discurso histórico e do jornalístico.

Se o teatro político de Loher se desenvolve voltado para o tratamento dado às relações humanas, em *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001), a dramaturga endossa essa premissa ao recordar duas mulheres que viveram ao lado de importantes homens, parte da História de um povo, abdicando das figuras masculinas e sublinhando a importância das micronarrativas femininas, dando assim o tom de seu teatro de subversão de valores. A noção de política é ressignificada bem como a construção do discurso histórico, já que ao ficcionalizar essas personagens reais, Loher mostra como um discurso é construído e incutido no saber comum dominado por grupos sociais. A História se apoia em verdades criadas pelo discurso e, mesmo com o respaldo das provas materiais, não deixa de ser um composto armado e articulado por palavras que passam por um filtro. Loher desvela a produção de “verdades” oriundas de instituições sedimentadas em nossa sociedade desconstruindo o discurso histórico, o discurso hegemônico, que é recebido como “verdade” absoluta, já que o absolutismo não tem espaço na concepção teatral loheriana. Olga Benário e Hannelore Kohl apresentam suas histórias do ponto

vista muito privado e particular, uma narrativa que se distancia dos discursos oficiais que contemplam suas vidas, um discurso guiado pela memória que dita o ritmo das cenas, mesclando realidade e ficção.

### **2.3.2 O fluxo da memória individual e os lampejos da memória coletiva por meio do recurso intertextual**

Memória e história estão intrinsecamente ligadas e Loher articula esses dois elementos na concepção das peças *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001). A dramaturga explicita o caráter seletivo do discurso ao inserir, em ambas as peças, um fio condutor que é guiado pela memória. A desconstrução do discurso histórico é articulada nas peças de Loher por meio do recurso da memória e recorrendo a uma série de elementos estéticos e linguísticos próprios do discurso literário e que o amplia, abrindo espaço para uma multiplicidade de sentidos. A estrutura de ambas as peças destacadas já permite várias implicações, a começar pela fragmentação discursiva e sintática que se aproxima muito do fluxo de memória. Tanto Olga quanto a personagem Senhora são figuras que constroem o enredo da peça através de detalhes que são fornecidos pela memória e a dramaturga sistematiza esse conteúdo por meio de *flashbacks* e uma estrutura estética que imita o funcionamento da mente, ou seja, evidenciando o caráter lacônico, elíptico e fragmentário do lembrar e esquecer. Através desses *flashbacks*, Loher recria histórias cuja elaboração estética imita o funcionamento da memória e propõe uma alternância entre discurso predominantemente objetivo ou subjetivo.

Em *Olgas Raum* (1994a), Loher trabalha com a desconstrução do discurso em um nível temático no qual ela aborda a construção discursiva oriunda de motivações internas diversas atingindo tal efeito por meio do posicionamento da protagonista que revela ao público suas aflições em uma perspectiva intimista apoiando-se no recurso da memória e dos monólogos interiores. Todavia, essa desconstrução discursiva ocorre também no nível estético, isto é, as ferramentas orquestradas por Loher propiciam a reflexão acerca da construção e propagação de um discurso.

Os estudos acerca da memória encontram esteio na teoria de Paul Ricoeur, importante filósofo do período pós-guerra que teoriza acerca do fenômeno da memória cujo laconismo é característica intrínseca. Ricoeur (2007) trabalha com a noção de memória manipulada, ou seja, a memória ligada ao esquecimento por conta dos

detentores de poder. É nesse contexto que o filósofo trabalha com os conceitos de abuso de memória e abusos de esquecimento. Diz Ricoeur:

O cerne do problema é a mobilização da memória a serviço da busca, da demanda, da reivindicação de identidade. Entre as derivações que dele resultam, conhecemos alguns sintomas inquietantes: *excesso* de memória, em tal região do mundo, portanto, abuso de memória – *insuficiência* da memória, em outra, portanto, abuso de esquecimento. (RICOEUR, 2007, p.94. Grifo do autor).

Ricoeur (2007) relaciona a manipulação da memória aos fenômenos da ideologia. Um mesmo evento pode representar glória para uns e humilhação para outros, portanto, motivo de lembrar, ou motivo para esquecer. A memória é seletiva, nesses aspectos e ligada à ideologia, que gira em torno do poder. A História oficial é contada pelo ponto de vista dos vencedores, dos heróis, e não dos derrotados. As estátuas imortalizam os heróis da história, assim como os feriados nacionais celebram vitórias e conquistas.

A abordagem de Ricoeur contempla a memória sob a perspectiva de imposição feita pela História oficial que é “aprendida e celebrada publicamente” (RICOEUR, 2007, p.98). Para o filósofo, a História trabalha para alimentar uma memória que é construída a partir dos fatos levantados com o objetivo de construir um pensamento nacionalista e até mesmo constituir uma memória forçada que é colocada a serviço de um ideal identitário de um povo. Seguindo esse raciocínio, Ricoeur cita um ensaio de Tzvetan Todorov denominado *Les Abus de la mémoire* [Os abusos da memória] no qual o autor argumenta que a contemporaneidade é dominada por um espírito de celebração e comemoração que é embalado pela História ao apontar os grandes feitos e os grandes heróis. Quanto ao papel do historiador, Todorov afirma que

como todo trabalho sobre o passado, o trabalho do historiador jamais consiste apenas em estabelecer fatos, mas também em escolher alguns deles como sendo mais destacados e mais significativos que outros para, em seguida, relacioná-los entre si, ora, esse trabalho de seleção e de combinação é necessariamente orientado pela busca não da verdade, mas do bem. (TODOROV apud RICOEUR, 2007, p.99).

A memória, nesse contexto, é reforçada pelos dados históricos que selecionam os eventos a serem enfatizados para fazer parte de uma memória coletiva. Assim, para Todorov são considerados abusos da memória quando esta passa a ser memória guiada e, até mesmo, forjada para, na perspectiva do autor, favorecer os injustiçados e transformar em exemplo futuro os traumas do passado.

A Europa, no século XX, é marcada por eventos trágicos incutidos na memória de um povo como um dever solidário diante das vítimas, uma espécie de prestação de contas. Diante disso, Ricoeur (2007) discrimina dois olhares distintos sobre as grandes tragédias do século XX, contrapondo “a memória viva dos sobreviventes” e “o olhar distanciado e crítico do historiador” (RICOEUR, 2007, p.99). A memória se mostra, dessa forma, carregada de ambiguidades, já que a perspectiva do sobrevivente mostra-se imersa em lembranças traumatizantes, enquanto que o historiador almeja um olhar clínico e investigativo. A memória, por parte dos sobreviventes, surge com o desejo de fazer justiça, o que gera a ideia de dívida. “O dever da memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros” (RICOEUR, 2007, p.101). Tal perspectiva contempla o indivíduo que esteve presente e vivenciou os fatos e que, após sobreviver aos traumas, organiza suas memórias de maneira a elaborar os fatos buscando uma superação, ou seja, trata-se de uma memória terapêutica. Já a memória dos historiadores almeja justiça, isto é, carrega consigo o dever de recompensar as vítimas dos eventos traumáticos. Na Alemanha, por exemplo, o holocausto deixou uma culpabilidade muito grande, o que gerou uma dívida que é paga através dos vários monumentos em homenagem aos judeus mortos durante o regime nazista, além de feriados comemorativos que a História propõe como forma de relembrar o passado pagando uma dívida, o que pode ser interpretado como a memória cumprindo o dever de fazer justiça.

O professor e crítico literário brasileiro Márcio Seligmann-Silva (2003) aponta para a longa tradição da memória na sociedade judaica. O autor mostra como a religião está pautada no culto à memória: os feriados, as celebrações, os símbolos são tentativas de não deixar esquecer o passado do povo judeu e de alimentar a memória por meio dos rituais. É importante salientar a ligação da memória às catástrofes, fazendo do memoriar uma tarefa que é delegada às várias gerações com o objetivo de remontar a tragédia. Em *Olgas Raum* (1994a), mesmo Olga sendo uma figura pública que ocupa um lugar muito específico na história e apesar do enredo retratar o período do holocausto, o objetivo de Loher não é o de enlutar os mortos, mas contar uma história de uma mulher que poderia ser qualquer mulher, oriunda de qualquer sociedade e que luta pelos seus objetivos mesmo em meio às adversidades; que padece, mas não sucumbe, pelo contrário: faz da morte um encontro digno e livre de arrependimentos.

Em *Olgas Raum* (1994a), Dea Loher foge da concepção de memória enquanto uma recompensa às vítimas. Na peça, a personagem Olga não é, em nenhum momento,

colocada nessa posição. Através dos monólogos, Loher enfatiza uma Olga Benário que não se deixa vencer pelas forças opressoras, uma mulher que declina do posto de vítima e assume o papel de protagonista da sua própria história. Com essa postura, Olga consola a companheira de cela, Genny, e ainda revida, verbalmente, as agressões de Filinto. No entanto, ela passa por momentos de medo e descrença, sentimentos que são evidenciados nas cenas de monólogos interiores. O leitor/espectador vislumbra uma Olga que luta para conseguir dominar suas fraquezas, mas sem perder sua humanidade, o que lhe possibilita conceder a si própria, mesmo que em raros momentos, a permissão para sentir medo, dor e angústia, sentimentos comuns a qualquer ser humano.

Por meio de recursos estilísticos, Dea Loher confere à personagem a humanização tolhida pela História oficial. Com o objetivo de honrar as vítimas, condenar os réus e enaltecer os heróis, o discurso histórico preocupa-se com a enumeração dos fatos que, como dito anteriormente, passa pelo crivo do historiador. Ao ficcionalizar a História, Loher confere estatuto de humanos às personagens, tirando do leitor/espectador a responsabilidade de julgar e condenar, focando no caráter que universaliza essas figuras dramáticas e as aproxima, inevitavelmente.

Na peça *Olgas Raum* (1994a), os monólogos interiores de Olga evidenciam o embate da memória da personagem. Este tema vai assumindo, desde a primeira cena da peça, importante papel na remontagem dessa história em forma de “lembrança dramática”. O tema do holocausto serve de pano de fundo para que Loher trabalhe a questão da memória humana, juntamente com o paradoxo do lembrar e esquecer. A personagem central encontra-se em um embate: o desejo de relembrar o passado para manter vivas suas lembranças, ao mesmo tempo em que é imprescindível esquecer tudo para não ser uma delatora no momento da tortura. Na cena Monólogo II, Olga deixa revelar o seu desejo de confundir o seu interrogador, Filinto Müller, além de demonstrar o esforço que faz para não deixar esboçar nenhum tipo de medo:

*Filinto Müller ist mein Verhorer. Ich will ihn tauschen so lange wie möglich. Ihn mit vielen Geschichten verwirren und mich nicht preisgeben. Aber Filinto hort sich keine Geschichten an. Und er erzählt keine Geschichten. Ich muss ganz zurückhaltend sein. Vorsicht. Keine Furcht haben. Sie nicht zeigen*<sup>57</sup>. (LOHER, 1994a, p.9).

---

<sup>57</sup> Filinto Müller é meu interrogador. Quero despistá-lo tanto quanto possível. Confundi-lo com um monte de histórias e me entregar. Mas Filinto não dá ouvido a história nenhuma. Nem conta nenhuma história. Preciso ser muito controlada. Coitado. Não sentir pavor. Não se mostrar[...]. (LOHER, 2004b, p.7).

Ao focar a humanidade da personagem, Loher mostra como ocorrem os processos da memória que é composta por dois movimentos opostos, o lembrar e o esquecer. Seligmann-Silva compara a memória à linguagem, ou seja, ambas são compostas por “atos falhos, torneios de estilo, silêncios, etc.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.52). Para o professor, a memória só é possível a partir do esquecimento, sendo instâncias complementares, pois para que haja lembrança, é preciso que tenha ocorrido o esquecimento.

Diante dessa constatação é possível afirmar que o lembrar e o esquecer se alternam em um movimento que reconstrói a memória humana. Loher torna evidente esse movimento da memória e trabalha com essa dicotomia ao abordar a história de Olga. Para preservar sua história, a personagem precisa se lembrar do passado e para isso ela dispõe apenas da tradição oral, segundo Haas (2006), a forma mais antiga de preservação da memória. Segundo Anne Whitehead (2010), houve uma grande proliferação de arquivos orais para a preservação da memória, por conta das guerras, dos genocídios do século XX e do holocausto. Alguns grupos de pessoas se tornaram completamente dedicados em estudar a memória, pessoas estas interessadas em mostrar sua dor através do relembrar, como, por exemplo, os judeus ao recordarem o holocausto. A memória se encontra, dessa forma, ligada à emoção.

O historiador francês Jacques Le Goff (1996) descreve os processos de manutenção da memória no período que antecedeu a escrita. A narrativa através da linguagem falada é uma forma de armazenamento da memória. Le Goff atribui grande importância à “dimensão narrativa” (1996, p.430) da memória e na peça o ato de narrar também tem muita relevância já que Olga, não dispondo de papel e caneta para eternizar sua história, passa a contá-la. Segundo Le Goff (1996), nas sociedades sem escrita, é atribuída maior liberdade e criatividade à memória, o que também fica evidente na peça, já que o relato de Olga, em certos momentos da peça, é fantasioso.

Na peça de Loher, para lembrar seu passado, Olga narra parte de sua história à colega de cela, Genny. Essa tradição de contar histórias já estava presente no romance de Werner (1990), quando Olga contava histórias do Brasil às companheiras de cela:

Quando o dia acabava e o crepúsculo batia nos contornos brutos da cela, Olga cantava para os três bebês canções de ninar da pátria do pai de Anita e, para as mães, hinos de liberdade do Brasil.  
– Por que essa alegria assim tão de repente, Olga? – perguntou Margot; na prisão, cada lampejo de alegria era precioso.

– Pensei que nesse exato momento talvez elas também estejam cantando na prisão brasileira, tão baixinho como nós, canções revolucionárias alemãs. Eu ensinei, apesar de Hitler e de Vargas, e nós cantamos.

– Fala mais do Brasil, é tão bonito.

Olga começou a contar. A própria dor desapareceu e o coração cresceu, tornou-se mais espaçoso. (WERNER, 1990, p.194).

No romance de Werner (1990), Olga consola as mulheres e lhes devolve a esperança com sua narrativa memoriosa, enquanto na peça o relato assume uma conotação de acalento para uma jovem prisioneira amedrontada. Genny pede para ouvir a narração de Olga como forma de espantar seu medo; a narração passa a ser uma luta armada pela sobrevivência. Presa e temendo a tortura e a morte, Genny encontra na história narrada por Olga um alento para seus medos. Além disso, o que está em prova não é a verdade factual, mas uma tentativa de acalmar e encorajar Genny.

O recurso à oralidade para resgatar as lembranças do passado é o meio que Olga encontra para manter sua sanidade em meio a um ambiente opressor. No entanto, essa forma oral de manter viva uma história oferece riscos. Primeiramente, a memória de Olga não é totalmente confiável, ela pode esquecer e omitir fatos, sem poder proporcionar a confirmação de que tudo o que está narrando realmente aconteceu. Além disso, Genny é a única interlocutora da narração, o que não garante que as memórias de Olga vão se manter vivas, já que a jovem ouvinte das histórias também é mantida como prisioneira e também corre risco de morte. Loher acentua a falta de fiabilidade da memória e da tradição oral alertando para a capacidade do rememorar em perpassar uma certa busca por identidade. No entanto essa busca é fluida já que é revelada apenas pelo filtro da memória de Olga.

De acordo com Haas (2006), a tentativa de Olga é por encontrar o passado e, por outro lado, não temer. A busca pelo passado imprime os passos na composição de uma identidade. A memória é a capacidade de reter experiências reais ou virtuais e esse processo é o que garante a existência humana, já que é responsável por definir e determinar a identidade. De acordo com o professor Joshua Foa Dienstag (1997), o senso de quem realmente somos está ligado ao passado e este, por sua vez, encontra-se intimamente ligado ao futuro. Já na primeira cena, Olga reflete acerca da questão da memória como resgate do passado e como resgate de si mesma: *“Einen kühlen Kopf bewahren jetzt. Mich nicht tauschen durch Erinnerung. [...] Ich rette die*

*Vergangenheit. Ich rette meinen Kopf. Ich rette mein Leben. Ich rette mich*<sup>58</sup>. (LOHER, 1994a, p.6). O futuro, irremediavelmente ligado ao passado, também é mencionado: “*Das Gedacht- nis nicht ausloschen lassen. Nur wenn ich mich ganz genau erinnere, werde ich die Zukunft erleben*<sup>59</sup>.” (LOHER, 1994a, p.6).

Para o professor, conhecer algo ou alguém se liga ao fato de contar uma história, de narrar, portanto, ficção e história se aproximam porque ambas são formas de narrativa. Em *Olgas Raum* (1994a), Olga mistura fantasia e realidade ao narrar suas experiências a Genny. Uma identidade vai sendo criada com a narrativa, já que o narrador escolhe o espaço de tempo para narrar. Nessa perspectiva, a memória é litigiosa, ao passar pelo sentido de identidade. Tudo o que é transmitido verbalmente é sujeito à forte interferência do narrador para atender suas necessidades. No caso de Olga, a narrativa de momentos de perseguição dá lugar a uma aventura romântica na floresta tropical brasileira, no intuito de que Genny se sinta encorajada e perca seus medos.

Uma batalha interna é estabelecida e Olga é impelida a um duelo imposto pela memória. A manutenção da vida depende das duas instâncias que dividem a personagem: lembrar e esquecer. Paradoxalmente, o esquecimento é condição primária para a memória visto que sem o esquecimento não há rememoração. Na peça, o movimento do lembrar é necessário para que as personagens presas se mantivessem vivas e recobrassem suas identidades, mas também é preciso esquecer e Olga tenta apagar de sua memória nomes e lugares de seu passado, para que, nos momentos de tortura, não delatasse ninguém. Ao relembrar o passado por meio das histórias narradas a Genny e mesmo ao utilizar esse passado como arma de tortura no caso de Filinto, a personagem deve se desvencilhar da armadilha desse rememorar, visto que ela deve medir as palavras para não entregar nenhum nome dos aliados, nenhum lugar onde eles possam estar escondidos e, assim, preservar os companheiros.

A cruel tortura de Olga é saber guardar na memória as suas lembranças, ao mesmo tempo em que é imprescindível esquecer tudo para não ser uma delatora. Loher parece brincar com essa concepção de memória, com esse jogo de lembrar e esquecer. Em um dos monólogos, na cena nove, Olga explicita esse paradoxo:

---

<sup>58</sup> Manter a cabeça fria agora. Não me deixar enganar pela memória. [...] Resgato o passado. Resgato minha mente. Resgato minha vida. Resgato a mim. (LOHER, 2004b, p.3).

<sup>59</sup> Não deixar a memória se apagar. Só se eu lembrar com exatidão viverei o futuro. (LOHER, 2004b, p.3).

*Der Widerspruch in der Folter, die Folter ist: Du sollst Nichts wissen, dich erinnern, dass Nichts war. Vergessen, was war. Sie sollen dir glauben, dass du Nichts weisst, aber du weisst Alles, musst dir dein Gedachtnis, Erinnerung, Wissen bewahren um zu bleiben du selber. Al- so: Gleichzeitig vergessen und die absolute Erinnerung bewahren. Den Folterer über deine Ultra-Erinnerung, dein Hyper-Gedachtnis hinwegtauschen, ihm in jedem Moment die geistlose Nur-Gegenwart, die leere Vergangenheit VORSPIELEN<sup>60</sup>. (LOHER, 1994a, p.21).*

Já em *Licht* (2001), a memória percorre toda a peça que relembra a trajetória de Hannelore Kohl. A personagem, segundo Haas (2006), faz um balanço de sua vida através da alternância de papéis com a Sombra. Nesse contexto, a memória pessoal vai reconstruindo os momentos da vida da Senhora, momentos que são compartilhados com o leitor através de solilóquios da personagem principal e de intervenções feitas por essa Sombra. Através da personagem Sombra, Loher instaura um jogo memorialístico no qual são projetados imagens e fragmentos que evocam uma retomada de eventos passados. Com o recurso do monólogo interior, o leitor tem a impressão de estar adentrando o território íntimo e pessoal da personagem, guiado pelo processo de funcionamento da memória.

*Licht* (2001) tem início com a personagem Senhora contemplando o dia ensolarado na região do Reno e, através de uma interrupção da Sombra, que lhe recorda de fechar as persianas, a Senhora ativa o passado e recorda o tempo em que era possível manter as portas e janelas abertas. A memória nada mais é do que o passado sendo evocado pelo presente e tal evocação é realizada por diferentes mecanismos. Uma situação presente é capaz de despertar memórias diversas, no entanto, o olhar do presente é responsável por modificar o passado. Ecléa Bosi (1994) discute sobre a questão da memória que é filtrada por um corpo responsável por mediar as lembranças. Esse corpo recebe e transmite as emoções guardadas por meio do jogo de complementariedade de ação e reação inserido em um ambiente, isto é, um corpo ocupa

---

<sup>60</sup> O paradoxo da tortura, a tortura é: Não saiba nada, lembre que não era nada. Esquecer o que foi. Eles têm que acreditar que você não sabe de nada, mas você sabe de tudo, tem que guardar para si sua memória, lembrança, saber, para se manter você mesmo. Portanto: a um só tempo esquecer e guardar a absoluta lembrança. Despistar o torturador para longe de sua ultra-lembrança, de sua hiper-memória, diante dele, em cada momento, o sempre-presente inanimado, o passado vazio REPRESENTAR. (LOHER, 2004b, p.21).

um determinado espaço em um determinado tempo quando recebe uma informação e essa informação é retomada em função desse espaço outrora ocupado.

Através dessa perspectiva sugerida por Bosi (1994), é possível perceber a relação entre passado e presente na construção da memória. A experiência anterior permite o reconhecimento de fatores ambientados no presente que nunca é fixo e, conforme se locomove, altera as percepções. Quanto maior o avanço do presente e o seu conseqüente distanciamento do passado, maior o espectro que compreende as experiências passadas. Dessa maneira, um mesmo fato ocorrido no passado vai sofrendo alterações conforme o presente avança e se distancia. Cada vez que esse fato é acessado de um diferente posicionamento nessa linha do tempo, ele será compreendido sob uma nova óptica. Assim, o passado invade o presente e a informação presente complementa a lembrança anterior fazendo com que a memória sempre se modifique. Esse raciocínio justifica o contraste existente entre o conteúdo da memória individual e da memória coletiva.

No contexto de *Licht* (2001), a Senhora vai retomando os eventos passados e sua experiência presente vai modificando as sensações passadas fazendo com que essa personagem seja acometida por um forte sentimento de saudosismo do tempo em que o simples abrir de uma janela era motivo de felicidade. Loher ainda propõe a reflexão acerca da contradição entre a história oficial e a perspectiva individual e a própria estrutura da peça reforça essa diferença. A Senhora, com base no presente afetado pela alergia ao sol, acessa as lembranças passadas movida pela sua própria emoção, enquanto que a Sombra aponta os fatos de maneira mais objetiva, do ponto de vista exterior, como contados pela historiografia oficial. A peça é constituída por um forte conteúdo imagético que guia uma visita ao interior da personagem e esse efeito é alcançado por meio da utilização de frases soltas e incompletas, além de fragmentos de memória. A Sombra faz constantes interrupções no fluxo memorial da Senhora inserindo comentários, retomando fatos externos à vida dela e fazendo referências várias à doença que atormenta a personagem.

Através dessa revisão de vida, Loher propõe retomar o passado privado e o público dessa história por meio da congruência de elementos particulares àquela Senhora intercalados com informações de ordem pública. A escrita imita o processo adotado pela memória para resgatar fatos de maneira aleatória, sob uma perspectiva alterada pela emoção, não atentando para uma cronologia. Realidade e ficção se misturam nesse jogo proposto justamente para questionar a “veracidade” que permeia um determinado fato.

O fenômeno da memória fomenta, portanto, a discussão acerca da natureza ficcional da História. Além disso, a memória pode ser acionada por diferentes mecanismos, revelando de maneira randômica os fatos passados. Pierre Nora (1993) propõe uma discussão acerca da valorização de certos objetos que ativam essas lembranças, fazendo com que tais objetos se tornem verdadeiros “lugares da memória”. Esse conceito engloba o sentido que a memória atribui a certos objetos que remetem a uma situação passada. O lugar da memória é, na definição de Nora (1993), um espaço de ritualização da memória e da história, incitando a lembrança através do acesso via objetos que fazem parte de um ritual e que são munidos de simbologia. Segundo Nora (1993), o lugar da memória busca recompor e reunificar o indivíduo fragmentado da sociedade contemporânea, exercendo uma função de coesão que possibilita o reconhecimento do indivíduo enquanto sujeito agente.

Em *Olgas Raum* (1994a), o próprio palco se torna um lugar da memória. Segundo Haas (2006), como Olga não terá a oportunidade de registrar sua história de forma escrita, ela passa a narrar suas lembranças de maneira a materializá-las no palco, que passa a ser o espaço da memória. O único lugar que permite o resgate das memórias da personagem Olga é o palco, já que a história é abordada por meio de uma forma que prima pela artificialidade e abole a ilusão. Não há compromissos com a verdade, tampouco com os registros históricos, fazendo com que a peça seja uma reconstrução dos fatos por meio do apoio da função da memória. Dessa maneira, o palco torna-se testemunha da história que é contada, tornando-se o lugar primordial da memória.

No contexto de *Licht* (2001), as memórias vão surgindo de maneira aleatória e desconexa. No entanto, um objeto é capaz de despertar sentimentos específicos ao recordar algumas situações do passado iluminado da Senhora. O álbum de família, por exemplo, ao ser resgatado, aciona memórias particulares em momentos que retomam o convívio familiar. Por meio do álbum, a Senhora relembra o passado e o compara com o presente de solidão e abandono. Ela se culpa por ter criado para si essa situação e atenta-se para o fato de que nem mesmo o cachorro da família existe mais e que as férias não serão mais as mesmas. O passado é retomado com um lamento profundo em função da situação presente e o álbum de família é responsável por endossar esse sentimento.

Além disso, por meio do álbum, a Senhora faz alusão ao relógio do sol, cujas horas são marcadas em função da sombra que é projetada sobre o mostrador. Assim como o relógio do sol depende da sombra para seu funcionamento, a Senhora depende

da(S) sombra(S) para sua sobrevivência e conta as horas de seu dia como se fosse sempre noite. Esses momentos de agonia estampam as páginas do álbum de família, estando eternizados ali apenas os momentos felizes que, agora, só existem na lembrança da Senhora:

*Ins Familienalbum  
Macht es wie die Sonnenuhr  
zählt die heitren Stunden nur  
Und welche Uhr  
zeigt meine Zeit  
zählt meine Stunden  
mit den Fingern der Nacht*<sup>61</sup>. (LOHER, 2001, p.9).

Loher vai conduzindo suas personagens por caminhos não convencionais, acionando mecanismos estéticos e propondo um jogo entre realidade e ficção, desconstruindo o discurso historiográfico canônico para construir pontes de relação com um interlocutor. Em *Olgas Raum* (1994a) e em *Licht* (2001), a dramaturga recorre à memória das protagonistas elegendo esse recurso como o narrador das histórias, ativando um mecanismo que acessa o passado, porém com o olhar do presente que modifica o fato ocorrido.

Paralelamente à rememoração, caminha o esquecimento. Loher trabalha com essas dimensões, aparentemente opostas, mostrando a ação da memória humana. No caso de *Olgas Raum* (1994a), a protagonista vive o dilema de querer lembrar o passado para eternizar sua história de amor e revolução, ao passo que é preciso esquecer os detalhes em nome de uma causa maior, a proteção aos companheiros foragidos. Já em *Licht* (2001), a Senhora encara um momento de revisar a vida que parece se esvaír juntamente com os últimos raios de luz. Essa revisão é ancorada pela memória da personagem que recorre a fatos cotidianos, bem como assuntos de ordem mundial, política e até mesmo cultural e que se mostram relevantes à sua existência.

Quanto à relação entre memória e História, é possível inferir que a memória se encontra sempre ligada à vida, em permanente evolução, envolta pela relação dicotômica do lembrar e esquecer, vulnerável a usos e manipulações, segundo Nora (1993, p. 9), “susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações”. Já a História é relativa, uma “operação laicizante” uma “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (NORA, 1993, p.9), uma representação do passado

---

<sup>61</sup> No álbum de família/ Faz-se como o relógio de sol/ conta apenas as horas mais alegres/ E qual relógio/ mostra o meu tempo/ conta as minhas horas/ com os dedos da noite. (LOHER, 2001, p.9. Tradução nossa).

que demanda análise e discurso crítico. Nas peças de Loher, a História oficial é preterida em nome da história pessoal e que, ao mesmo tempo, universaliza sentimentos comuns ao ser humano. Tal discurso é narrado por uma instância lacônica e sem pretensões de ser fidedigna a um determinado referencial de verdade e revela os eventos não a partir da relevância histórica que a eles possa ser atribuída, mas a partir da expressão pessoal e privada.

Há em ambas as peças uma mescla do que seria a memória individual das personagens, que é retocada por pinceladas literárias e há o resgate de lembranças que fariam parte da memória coletiva. Esse tipo de rememorar apoia-se no trabalho com o intertexto, recurso amplamente aplicado por Loher. Trechos pertencentes a outras obras e outros artistas, bem como alusões a outros trabalhos literários e de domínio popular são recorrentes nas peças em questão.

As impressões pessoais e lembranças coletivas das personagens são aguçadas pelo trabalho realizado com o intertexto. Segundo o francês Antoine Compagnon “Nada se cria. Eu parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso.” (COMPAGNON, 1996, p.10). Através dessa afirmação, o teórico direciona o trabalho da citação comparando-a ao jogo infantil de recortar e colar. A práxis literária contemporânea privilegia a citação seja ela direta ou indireta, uma referência ou alusão a outro artista ou outra forma artística, favorecendo uma proliferação de vozes. Entretanto, o intertexto já fora amplamente discutido desde os estudos de Bakhtin que se concentravam na multiplicidade de vozes que compõem um discurso. Para além da discussão bakhtiniana, o termo intertextualidade vai se moldando entre as várias definições possíveis defendidas por teóricos do discurso.

A também francesa Tiphaine Samoyault aglomera os termos citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio e colagem como formas de intertextualidade, um conceito espinhoso, dotado de ampla noção definidora que foi capaz de gerar a ambiguidade do termo. O trabalho de Samoyault (2008) é justamente desvendar os entraves que circundam esse fenômeno e sua manifestação nos textos literários pontuando as várias maneiras de retomada textual e sua acomodação em um texto de acolhida. O fenômeno da intertextualidade ocorre de diversos modos e, segundo Samoyault (2008), um texto pode ser retomado de maneira aleatória ou consentida, ou ainda expressar uma tentativa de ratificação ou subversão de um cânone, uma inspiração voluntária, ou uma homenagem. No caso das peças de Loher, a intertextualidade é

utilizada para reforçar a ideia de construção do discurso e das várias vozes que o compõem, na medida em que a dramaturga retoma enunciados diversos e os acopla em sua escrita, explicitando esse movimento de retirada de um texto de seu lugar de origem e acomodação do mesmo em um novo contexto.

Esse movimento é analisado por Compagnon (1996) ao propor um trajeto que mostra o trabalho da citação enquanto uma técnica de colagem, um jogo infantil de recortar e colar. Para o teórico, a citação envolve extrair um texto inicial e acomodá-lo em um texto de acolhida e esse processo de acomodação pode passar por mutilações, subversões e descontinuações, como um trabalho de recorte de jornal que separa as palavras de suas frases originais e as junta em um novo contexto. Além disso, a citação é, segundo Compagnon (1996), “um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura” (COMPAGNON, 1996, p.20). Cabe ao leitor um conhecimento prévio para realizar a tarefa de reconhecimento, o que pode acarretar em uma possível compreensão ou não. Por conta desse jogo de reconhecimento de uma citação em um texto de acolhida é que Compagnon (1996) atribui à citação a função fática, segundo a definição de Jakobson<sup>62</sup>. Através da citação, o autor faz um convite ao leitor à interrupção, ou ao reconhecimento; trata-se de uma provocação lançada ao interlocutor.

Na obra de Dea Loher é possível perceber vários momentos de diálogo com o leitor através do trabalho com o intertexto. A dramaturga lança mão de um rico arsenal literário que coloca em cena contextualizando com o momento histórico presente. Na segunda cena de *Olgas Raum* (1994a), Dueto I: *Inventio*, no momento em que, em conversa com Genny, Olga relata dados do seu passado, a narrativa da protagonista é predominantemente apoiada em fatos históricos, enquanto a interlocução de Genny se sustenta em questionamentos e inferências de ordem pessoal e privada. Genny fornece uma visão romantizada da suposta vida de Olga e Prestes, e Olga, por sua vez, mantém-se fria em seu narrar, ignorando os comentários da colega de cela. A cena termina com Genny entoando a canção brasileira *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro. Ela canta: “Ah, se tu soubesses como eu sou tão carinhoso, e o tanto que te quero, e como é sincero o meu amor...” A canção brasileira, transcrita na peça em português, funciona como as colagens a que Compagnon (1996) se refere e oferece um contraponto ao discurso frio e enxuto de Olga que se comunica por meio de frases curtas como se fornecesse um relatório breve e objetivo dos acontecimentos passados. Um discurso

---

<sup>62</sup> JACOBSON, R.. *Essais de linguistique générale*, 1970, p.217.

elíptico revelador de lacunas deixadas na vida dessa mulher que lutou desde os primórdios por uma causa, sofrendo grandes perdas – o companheiro de vida, a filha, fruto de sua relação com Prestes, e que lhe fora tirada dos braços ainda bebê na prisão –, além da perda da própria liberdade. Além disso, as frases curtas pronunciadas por Olga sentenciam o ritmo frenético da vida de uma prisioneira constantemente torturada, cujo fim está próximo, ou seja, não há mais tempo para discursos bem elaborados.

Ademais, o discurso de Genny, finalizando com a canção, assemelha-se a um capítulo de telenovela que, geralmente, reconstrói histórias de amor e grandes aventuras. Cada capítulo termina com um momento *clímax* e é encerrado com uma canção cuja temática faz referência à situação vivenciada pelas personagens na tela. As telenovelas, no Brasil, fazem parte do imaginário popular e compõem a memória coletiva de nosso povo, revelando-se como um gênero de destaque no cenário dramático nacional<sup>63</sup>. Loher contrasta esse gênero popular com o gênero dramático e, ainda, brinca com os fatos históricos que podem ser dispostos de maneira a formar um relato biográfico, uma peça de teatro e até mesmo uma telenovela.

O trabalho com o intertexto nesse trecho da peça que se encerra com a canção *Carinhoso*, portanto, opõe um discurso frio e truncado de quem já passou por agruras diversas com o lirismo e subjetividade da música, através da figura de uma jovem de dezessete anos que, apesar de se encontrar na prisão, ainda carrega consigo as ilusões da juventude. Olga é o *logos*, razão, objetividade, enquanto Genny é o *pathos*, paixão, emoção. Os dois discursos destoam e por isso estabelecem uma relação de complementariedade, a subjetividade de Genny reforça a objetividade de Olga, tornando mais dura a sua descrição. Desde a primeira cena, Olga demonstra essa objetividade que é reafirmada na cena seguinte com Genny e suas impressões pessoais que culminam no final da cena com o lirismo da canção.

A intertextualidade também é um recurso utilizado por Loher, em *Licht* (2001). Na peça, são inseridos trechos de dois poemas do poeta alemão Rainer Maria Rilke<sup>64</sup> recitados pela Sombra. Trata-se dos poemas “*Ich lebe grad, da das Jahrhundert*” [Vivo justamente ao expirar do século] e “*Du bist so groß*” [Tu és tão grande], ambos parte de

<sup>63</sup> As telenovelas são uma marca importante da cultura brasileira, sendo transmitidas diariamente nos canais abertos do país desde 1951. Trata-se de um produto com tamanho destaque no cenário cultural brasileiro que as demais programações se adaptam aos horários das telenovelas. Por ter uma relação de proximidade com a cultura brasileira, Loher insere esse elemento na peça tamanha popularidade desse gênero.

<sup>64</sup> Poeta moderno alemão do século XX cuja obra de cunho existencialista reflete sobre o caráter transcendental das relações e do homem. Obra com marcas expressionistas que revelam uma dimensão metafísica e religiosa do autor.

*O Livro de horas*. Livro primeiro: O livro da vida monástica (1899). Livro das horas é uma referência ao breviário que contém orações a serem recitadas durante todas as horas do dia. Primeiro de três livros cujos poemas contemplam a exaltação a Deus, e carregam em seu bojo um conteúdo biográfico referente a uma viagem feita por Rilke à Rússia nos anos de 1899 e 1900, experiência que o aproximou da religião ortodoxa e da cultura do leste europeu. A temática da obra concentra-se na tríade formada por Deus, eu e as coisas, apontando para a recorrência de elementos como árvore, floresta, vento, etc..

Loher cita a primeira estrofe de cada poema e separa as duas estrofes com as conjunções *und/oder* [e/ou]. No último verso de cada estrofe, a dramaturga sinaliza com um asterisco e faz a devida citação atribuindo a Rilke a autoria dos versos emprestados. Através dessa citação, Loher separa as vozes da Sombra e de Rilke, indicando possíveis diálogos do poeta com a Senhora, do poeta com a Sombra, do poeta com o leitor e do poeta consigo mesmo. A voz de Rilke reverbera nesse momento da peça como a voz de uma autoridade delegada para conjugar a devida importância do sol. Os versos surgem justamente após a Sombra indicar em caixa alta a frase “Ode ao sol”.

*SCHATTEN ODE AN DIE SONNE*

*Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht.  
Man fühlt den Wind von einem großen Blatt,  
das Gott und du und ich beschrieben hat  
und das sich hoch in fremden Händen dreht. \**  
[und/oder:]  
*Du bist so groß, dass ich schon nicht mehr bin,  
wenn ich mich nur in deine Nähe stelle.  
Du bist so dunkel; meine kleine Helle  
an deinem Saum hat keinen Sinn.  
Dein Wille geht wie eine Welle,  
und jeder Tag ertrinkt darin. \**

*FRAU*

*Es ist zu heiß  
für mich  
ein Ventilator  
bitte  
eine Klimaanlage  
machen Sie etwas mit dieser Luft  
sie tut mir weh auf der Haut  
ich verbrenne  
die Heizung aus  
auskühlen  
auskühlen bitte  
ich beneide die Fische  
in ihrem Aquarium*

\* *Rilke, beides*<sup>65</sup>. (LOHER, 2001, p.11).

No primeiro trecho, “Ich lebe grad, da das Jahrhundert” [Vivo justamente ao expirar do século], segundo a interpretação dada por Sônia Missagia Mattos em um artigo publicado na revista *Dimensões* (2011), Rilke está marcando a imprevisibilidade do tempo e da História ao colocar eu, tu e Deus escrevendo em uma folha grande que ao ventar, delimita o expirar do século. O final desse poema, trecho não citado por Loher, traz forças imóveis e tenebrosas juntamente com o brilho de uma página em branco pronta para receber a escrita de uma nova história. A partir desses dados, Mattos (2011) coloca a atuação de uma força paralisante diante da adaptação de uma nova situação e uma tentativa frustrada de reação. A personagem Senhora sente o exaurir do tempo e, a cada página em branco, ela sente a paralisia proveniente de forças ocultas e tenebrosas que a imobilizam e impedem sua ação, o que a faz viver como um fantasma cujo único interlocutor é a sua própria sombra.

Tal constatação liga-se ao conceito de Tempo, História e Memória de Benjamim (1985) que propaga a ideia de “instante mágico”, de tempo flexível, de ruptura e de instante do perigo em detrimento do conceito de tempo linear, totalidade, continuidade e História absoluta. Segundo Mattos (2011), “essa imagem do tempo, como momentos de ruptura, coloca inúmeras possibilidades para que os seres humanos realizem ações. Essa figuração traz a marca da política, a marca da liberdade, uma vez que as ações não estão sujeitas a determinismos.” (MATTOS, 2011, p.154). São esses os conceitos atrelados à concepção da peça *Licht* (2001) como um todo: uma noção de tempo em espiral, desvinculada da ideia de continuidade e que não se prende em absolutismos. A própria estrutura da peça, toda a fragmentação das frases, a descontinuidade temporal, a ruptura do solilóquio em forma de diálogo e a alternância de papéis refletem a concepção histórico-temporal de Benjamim.

Já o segundo trecho do poema aponta para uma relação entre luz e sombra, uma relação antitética, mas de implicação, ou seja, o sol, que é tão grande, imponente e brilhante, é também escuro porque gera a sombra, sem luz não há sombra, são

---

<sup>65</sup> SOMBRA/ ODE AO SOL/ Vivo justamente ao expirar do século./ Sente-se o vento numa grande folha/ Que Deus e tu e eu escrevemos/ E que se volta, alto, em mãos estranhas. \*/ [E ou:]/ Tu és tão grande que eu já nem existo/ Quando me vou pôr ao pé de ti./ Tu és tão escuro; a minha fraca luz/ Não tem sentido ao pé da tua fimbria./ O teu querer é como uma onda/ Em que vai afogar-se cada dia. \* (LOHER, 2001, p.11. Tradução de Paulo Quintana)./ SENHORA/ É muito quente/ para mim/ um ventilador/ Por Favor/ um ar condicionado/ faça algo com esse ar/ ele faz doer a minha pele/ Eu queimo/ o aquecedor desligado/ resfriar/ resfriar/ por Favor/ Eu invejo os peixes/ em seu aquário./ \*Rilke, ambos. (LOHER, 2001, p.11. Tradução nossa).

fenômenos que desempenham essa relação de implicação. Assim acontece com a Senhora, o sol, que é para todos um sinal vital e promovedor da vida, é para ela uma sentença de morte, já que a exposição aos raios solares lhe ocasiona graves queimaduras na pele. Para ela, é sempre noite, é sempre escuridão. A sombra que se forma em torno dessa Senhora não é apenas a ausência de luz, mas a ausência do marido, dos filhos, da vida ao ar livre e de sua própria liberdade.

A simbologia da luz é recorrente na temática da peça. Enquanto a Sombra entoava diversas odes ao sol, a Senhora deseja ser uma dessas odes e ter luz própria, emanar essa claridade que parece nunca ter tido, posicionando-se sempre à sombra, à margem, reclusa e apagada. O desejo de se tornar uma fonte irradiante é sempre sucumbido em detrimento de outras urgências e em prol das necessidades do marido e da vida pública. A oposição entre luz e trevas instaura-se e segue tensionada durante todo o diálogo, sendo o mote que impulsiona o enredo, das odes mencionadas pela Sombra à escuridão vivida pela Senhora. Dessa maneira, é possível traçar um paralelo entre a carga psicossomática da doença da personagem e a sua condição. A necessidade de manter-se na ausência de luz, no sentido denotativo, é uma extensão da escuridão figurativa que se tornou a vida da Senhora. Nada mais óbvio que se tornasse uma patologia de nível extremo. Além das odes, outros indícios de luz são incorporados ao texto em uma sequência de reiteração isotópica:

<i>FRAU</i>	<i>Ich kann meine blonden Haare frisieren lassen Ich wollte die Ode an die Sonne sein</i>
<i>SHATTEN</i>	<i>ODE DIE SONNE</i> <sup>66</sup> (LOHER, 2001, p.10)

Enquanto a Senhora vai se recordando, de forma fragmentária e desconexa, de sua trajetória, a Sombra vai entoando odes ao sol. Após os versos de Rilke, mais uma colagem é aplicada: Loher transplanta para sua peça a canção popular italiana *O Sole Mio*<sup>67</sup> [Meu sol], na versão oficial em napolitano. A canção aparece com o título, destacado em caixa alta, e separada por colchetes, recurso que isola o intertexto do restante do texto de acolhida escrito por Loher. Mais uma vez, a Sombra empresta sua voz a um enunciado de outrem. A canção exalta o sol e menciona a melancolia trazida

<sup>66</sup> SENHORA/ Eu posso/ Deixar/ pentear meus cabelos loiros/ Eu queria ser a/ ode ao sol/ SOMBRA/ ODE AO SOL. (LOHER, 2001, p.10. Tradução nossa).

<sup>67</sup> Letra de Giovanni Capurro e melodia de Eduardo di Capua.

pela noite: “*Quanno fa notte e 'o sole se ne scenne, me vene quase 'na malincunia; sotto 'a fenesta toia restaria quanno fa notte e 'o sole se ne scenne*”<sup>68</sup>. O brilho e vivacidade do sol são contrastados com a escuridão e languidez da noite, que se faz presente nas 24 horas do dia da Senhora: *Ist immer Nacht/ Die ersten zwölf Stunden/ ist die Nacht bei mir zuhause/ Die zweiten zwölf Stunden/ bin ich draussen in der Nacht*”<sup>69</sup> (LOHER, 2001, p.7).

Além de proclamar várias odes ao sol, a Sombra toma emprestados outros enunciados que fortalecem a imponência e a vitalidade do astro rei, o que só faz ressaltar o seu malefício à vida daquela Senhora condenada ao isolamento. A Sombra anuncia: “*Heute, wieder ein schöner Tag. Sonnig, und das Thermometer steigt am Rhein auf über 24°.*”<sup>70</sup> (LOHER, 2001, p.13). Um dia claro e ensolarado, propício para atividades externas, significa para a Senhora fechar as cortinas e trancar-se em casa. A Sombra segue enumerando os perigos encontrados até mesmo no interior da casa, como por exemplo os raios de luz da televisão: “*Sie sirht keine Nachrichten mehr. Die Strahlen des Fernsehers genügen, die Allergie auszulösen. Bleibt das Radio. Das Telefon. Sie hört die fremden Stimmen durch die abgedunkelten Räume wie Stimmen von Toten aus einem jenseitigen Reich schon*”<sup>71</sup> (LOHER, 2001, p. 14), ou as luzes do aquário: “*Schließlich löscht sie auch das Licht im Aquarium. Nicht einmal das schwache grüngelbe Fluoreszieren ist ihr schmerzlos ertäglich.*”<sup>72</sup> (LOHER, 2001, p.15). Tudo que gera luz lembra morte, como as vozes mortuárias ouvidas pela Senhora ou como os peixes boiando na superfície quando o aquário é desligado.

A Senhora, juntamente com a Sombra relembra que a vida daquela sempre fora de sombra, frieza e escuridão. Ao leitor é revelado como se davam os eventos sociais a que a esposa do político famoso deveria comparecer. Ela relembra os eternos apertos de mão, gélidos e que pareciam quebrar-lhe as articulações. A vida em meio a fotógrafos e jornalistas, posando para fotos com um sorriso truncado e forjado, como o sorriso do gato Risonho. Neste ponto, Loher recorre mais uma vez ao recurso da intertextualidade

<sup>68</sup> Quando desce a noite e o sol deita-se, me pega quase uma melancolia. Ficaria embaixo da sua janela, quando desce a noite e o sol deita-se.

<sup>69</sup> É sempre noite/ Nas primeiras doze horas/ a noite está na minha casa/ Nas outras doze horas/ Eu estou lá fora na noite. (LOHER, 2001, p.7. Tradução nossa).

<sup>70</sup> Hoje, novamente um dia bonito. Ensolarado, e o termômetro sobe no Reno até acima de 24°. (LOHER, 2001, p.13. Tradução nossa).

<sup>71</sup> Ela não vê mais notícias. Os raios da televisão bastam para desencadear a alergia. Fica o rádio. O telefone. Ela ouve vozes estranhas através dos quartos escurecidos como vozes de mortos já de um reino do além. (LOHER, 2001, p. 14. Tradução nossa).

<sup>72</sup> Finalmente, ela desliga a luz no aquário. Nem mesmo o fraco verde-amarelo fluorescente é suportável sem dor. (LOHER, 2001, p.15. Tradução nossa).

fazendo alusão ao *Edamer Katze*, o gato de Lewis Carroll em *Alice no País das Maravilhas*. Loher usa o termo *das Grinsen*, ou seja, um tipo de sorriso irônico, além da figura provocadora do Gato Risonho para construir a imagem dessa Senhora ao se deparar com os compromissos políticos oficiais. No caso desta alusão, o leitor é confrontado com informações externas ao texto sendo exigido um conhecimento prévio que, ao ser ativado, promove uma interpretação mais orientada do que a leitura que não dispõe dos elementos prévios que permitem a identificação do intertexto.

Além do Gato Risonho, outra figura é recuperada por Loher e passa a compor o enredo de *Licht* (2001) como um dos intertextos da obra. Ícaro, do grego *Íkarus*, personagem mitológica, filho de Dédalo, aparece na última fala da Senhora. De acordo com o mito, Ícaro, um ser alado, cujas asas artificiais foram feitas de cera de abelha e penas de gaivota, tenta deixar a ilha de Creta voando para se ver livre do labirinto construído pelo pai originalmente para aprisionar o monstruoso Minotauro, mas que terminou por manter presos pai e filho. Dédalo, arquiteto e inventor, criou, para si e para o filho, asas para que pudessem deixar o labirinto, porém advertiu Ícaro sobre o poder nocivo do sol que poderia derreter a cera e desfazer as asas. Mesmo ciente de que não poderia se aproximar muito do sol, Ícaro foi tomado de um desejo de estar mais perto do astro rei e tal imprudência causou sua morte nas águas do mar Egeu, quando teve suas asas queimadas pelos raios solares.

Na peça, ao lamentar sua ausência do casamento do filho no estreito de Bósforo, a Senhora envia aos noivos seus cumprimentos e identifica-se como Ícaro, ou seja, a ausência é justificada pela necessidade de manter-se afastada do sol. O mesmo sol que queima as asas de Ícaro, queima a pele da Senhora e, assim como é recomendado que a personagem mitológica se mantenha afastada do sol como medida de garantia da vida, é também necessário que a Senhora evite a exposição à luz solar. Enquanto aquele é tomado pelo impulso de coragem e curiosidade que o faz partir em direção à luz, a Senhora refugia-se na escuridão e evita o casamento do filho, escolha que agrava sua condição. Ao perceber o estado de reclusão em que se encontrava, a Senhora decide seguir a luz metafórica e, assim como Ícaro, encontrar a liberdade. O final de ambos é trágico, já que ir ao encontro da luz está intrinsecamente ligado a ir ao encontro da morte. Com base na biografia de Hannelore Kohl, cuja vida foi interrompida com o suicídio, é possível inferir que a Senhora tenha buscado a morte, já que logo após mencionar a figura de Ícaro, ela faz menção a uma lápide:

*Bedaure dass ich fehlen muss  
Gruß und Kuss  
Dein Ikarus*

*Bitte Auf den Grabstein  
Mehr Licht  
Mehr Licht  
wollte sie gar nicht*<sup>73</sup> (LOHER, 2001, p.16).

As mesmas relações de implicação presentes na história de Ícaro se repetem na história da Senhora, de *Licht* (2001). Há um elo entre a ideia de luz e morte, a aproximação de uma chancela, conseqüentemente, a outra, isto é, a proximidade com a luz implica em morte. Entretanto, a morte, em ambos os contextos, relaciona-se com o conceito de liberdade, já que a vida longe da luz aprisiona, no caso de Ícaro, no labirinto do Minotauro e, no caso da Senhora, em uma vida de opressão. Para viver, Ícaro precisa voar para longe dali, enquanto que, para Senhora, a ideia de uma vida plena só é possível em uma outra dimensão, por isso a busca pela morte. Estabelece-se, assim, um paralelismo entre luz, morte e liberdade e, em uma outra chave, a vida, que na maioria das vezes é relacionada à luz, encontra-se atrelada à escuridão e ao aprisionamento.

Ao referir-se à lápide, a Senhora clama por mais luz e, em sua última frase, revela que se trata de algo recusado por ela a vida toda. Ela recusou a luz dos holofotes sob a vida privada de sua família, protegeu os filhos dos *flashes* dos fotógrafos, redirecionou todo o brilho da fama para o marido até chegar ao ponto de ter que recusar a própria luz do sol. Essa luz declinada durante uma vida toda é solicitada diante da morte refletida na lápide no cemitério. O clamor por mais luz, *mehr Licht*, é uma referência às últimas palavras proferidas por Goethe. Apesar de controversa, há uma teoria revelando que, no leito de morte, Goethe teria proferido a frase: *mehr Licht*, o que é interpretado tanto como um pedido para que as janelas do quarto não fossem fechadas, quanto como um brado metafísico exprimindo a necessidade da luz metafórica na vida dos seres humanos.

O uso do intertexto em ambas as peças potencializa a construção em várias vozes que alicerça os discursos. Segundo Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (2014), um enunciado é uma proliferação de outros discursos. Na perspectiva do filósofo, “não há mais discursos fundamentais ou criadores, e de outro lado a massa daqueles que

---

<sup>73</sup> Lamento que eu precise faltar/ Cumprimento e beijo/ o seu Ícaro/ Por Favor/ Na lápide/ mais Luz/ mais Luz/ ela não quis de jeito nenhum. (LOHER, 2001, p.16. Tradução nossa).

repetem, glosam e comentam” (FOUCAULT, 2014, p.22), isto é, as vozes se misturam e originam um discurso novo, sendo que esse novo “não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.” (FOUCAULT, 2014, p.25). No caso do discurso literário, o que ocorre é uma retomada de outros enunciados na forma de citações, alusões, referências, ou seja, é uma forma original de acomodar enunciados externos a um novo discurso que acolhe o excerto em um novo contexto. É isso que Loher faz ao citar Rilke, Lewis Carroll, a mitologia grega, as canções populares brasileira e italiana e até mesmo Goethe. Os enunciados passam a funcionar de outra maneira, contrapondo ou reafirmando seu sentido no contexto original. Segundo Compagnon, “a citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança.” (COMPAGNON, 1996, p.27). As colagens que Loher realiza no âmbito discursivo são reflexo do tratamento estético dado às peças, revelando um jogo de colagem que resgata artifícios estéticos já trabalhados em outro contexto histórico, cultural e literário e que são aplicados por Loher no contexto da contemporaneidade ao transformar o texto recortado em material novo que passa a estabelecer uma nova relação com o novo contexto para o qual é deslocado.

De acordo com Birgit Haas (2006), o recurso do intertexto comum nas obras de Loher foi também explorado por Ödön von Horváth. Almejando expor a artificialidade do teatro e contrapondo o teatro realista, Horváth, segundo Haas (2006), lança mão de provérbios, citações bíblicas e literárias que são usados de maneira distorcida. Ademais, Haas (2006) afirma que as várias referências intertextuais operam a função de demonstrar toda uma herança educacional que não fora bem compreendida pelas próprias personagens e que, em última análise, revela uma faceta arbitrária e superficial. No caso de Horváth, há uma crítica sagaz ao pequeno burguês e o paradoxo entre sua suposta educação e sua estupidez. Já no caso de Loher, a reflexão estimulada pelo aparato intertextual fortalece o caráter fluido e múltiplo da construção discursiva. Um ponto, porém, que tangencia ambas as obras é a distância crítica que os dramaturgos mantêm das personagens, não havendo uma defesa explícita de qualquer tipo que seja.

### **3 DESVENDANDO AS ENGRENAGENS DRAMATÚRGICAS: OS FIOS QUE TECEM O MOSAICO**

“Que é a vida? Um frenesi. Que é a vida? Uma ilusão, uma sombra, uma ficção; o maior bem é tristonho, porque toda a vida é sonho e os sonhos, sonhos são.”

(BARCA, 2007, p.72-73.).

### 3.1 Mergulho lírico como interrupção da ação

As definições de Épica, Lírica e Drama são movediças enquanto gêneros e encontram alguns entraves tanto no momento de definir uma obra literária, bem como analisá-la. O autor Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1977), levanta essa dificuldade em definir os gêneros e aponta para ramificações na nomenclatura, como por exemplo o já mencionado drama épico de Brecht, além do romance lírico, do poema dramático, enfim essa profícua mescla de gêneros que não permite um reducionismo no momento da análise de uma obra. Staiger (1977) sugere uma didática divisão entre os substantivos Épica, Lírica e Drama e os adjetivos lírico, épico e dramático. Os substantivos são utilizados para designar as características formais de uma obra, como o autor mesmo define, o “ramo” a que pertence essa obra. Já os adjetivos caracterizam alguns elementos em uma determinada criação, independentemente de seu ramo.

Lírico, épico, dramático não são, portanto, nomes de ramos em que se pode vir a colocar obras poéticas. Os ramos, as classes, multiplicaram-se desde a antiguidade incalculavelmente. Os nomes Lírica, Épica e Drama não bastam de modo algum para designá-los. Os adjetivos lírico, épico, dramático, ao contrário, conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não. Por isso eles funcionam como termo designativo de uma obra, qualquer que seja seu ramo. (STAIGER, 1977, p.98).

Diante dessa constatação, fica claro que as obras poéticas, como chama Staiger (1977), estão sempre oscilando em um campo de tensão entre o épico, o lírico e o dramático, sendo que a maneira com que os elementos são tensionados e, simultaneamente, encontram seu ponto de equilíbrio é extraordinária, tornando falaciosa qualquer tentativa de enquadramento analítico. É isso o que acontece com as peças de Loher que, de acordo com a definição de gênero, são Dramas, mas encontram, em sua formulação estética, elementos épicos e líricos coexistindo de maneira a formar um sistema harmônico interno, mesmo que *a priori* pareça um emaranhado poético em constante tensão. Propor análises dessas peças requer, segundo Staiger (1977, p.104), um “sentimento espontâneo para a qualidade histórico-individual da obra”.

Para Staiger (1977, p.102), a Epopeia é “uma narrativa longa em versos”; o Drama, uma “peça teatral” e a Lírica, “poemas de pequena extensão”. Dentro dessa definição simplista, o lírico evocaria o passado, o épico relacionaria os eventos presentes e o drama vislumbraria o futuro. Na concepção de Lírica, apesar de recordar o passado, o interlocutor desse ramo poético não se coloca à distância, ou seja, trata-se de um gênero que, por suas características internas, aproxima o leitor e “exclui todo o efeito retórico” (STAIGER, 1977, p.23), o que difere em demasia da Épica. Staiger (1977) entende o gênero lírico como sendo subjetivo, aquilo que representa o mundo interior do poeta em uma criação íntima, já a Epopeia seria objetiva, ou seja, que existe independente da pessoa do poeta e que apresenta o mundo exterior.

No entanto, tais definições não são tão estanques quanto parecem. Os conceitos de objetividade e subjetividade em correlação com os gêneros lírico e épico merecem ressalvas que são devidamente expostas por Staiger (1977):

*Objetivo* significa então algo *imparcial e real (sachlich)* e por isso *de validade universal*. A Lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual. Aqui os conceitos confundem-se. Se *independente da pessoa* quer dizer *em si*, a conceituação está visivelmente falsa. Nenhum objeto é acessível *em si*. Justamente por ser objeto, está em frente, pode ser observado apenas a partir de um ponto de vista, de uma perspectiva que é justamente a do poeta, de seu tempo e de seu povo. (STAIGER, 1977, p.27. Grifo do autor).

Através dessa colocação é possível inferir que o objeto necessita de um sujeito que o observe e o qualifique, ou seja, toda essa imparcialidade e noção de real do objeto são enfraquecidas através da existência de um sujeito, no caso da Lírica, o poeta lírico, que estampa seu ponto de vista acerca de determinado objeto. As noções de objetividade e subjetividade ficam estremecidas, o que não impede Staiger (1977) de seguir diferenciando a Lírica da Epopeia. Esta seria uma representação do corpo, ou seja, as coisas como se dão no mundo exterior, enquanto que a Lírica não se presta à objetividade, tampouco à subjetividade, visto que não há nem a existência de um objeto, nem a de um sujeito, não havendo a representação de um conteúdo externo, nem interno.

Dessa maneira, Staiger (1977) caminha para o conceito de que não há distanciamento na poesia lírica, já que as noções de “externo” e “interno”, “objetivo” e “subjetivo” são fluidificadas nesse gênero. Presente e passado estão muito próximos do

poeta lírico e não há uma distância entre sujeito e objeto, restando ao poeta a recordação. “*Recordar* deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto” (STAIGER, 1977, p.29. Grifo do autor). É por essa razão que o autor considera a Lírica como sendo o gênero da recordação.

Retomaremos o tema da recordação mais adiante e fiquemos com o conceito de distanciamento, elemento primordial na conceituação dos gêneros lírico, épico e dramático.

No modo de ser lírico ainda não existe distância entre sujeito e objeto. O eu escoa-se com o transitório. No épico, forma-se algo contraposto (*Gegenüber*) a uma perspectiva. No ato da contemplação fixam-se o objeto e ao mesmo tempo o eu que observa este objeto. Eu e o objeto ainda estão ligados nesse mostrar-se e olhar-se mútuo. Cada um provém e realiza-se no outro. No modo de ser dramático, entretanto, o objeto está como que orientado *ad acta*. O homem não observa, julga. A medida, o sentido, enfim a ordem que, sempre em contato com as coisas e os homens, revelou-se uma vez ao observador em sua peregrinação épica, desliga-se agora dos objetos e é apreendida e afirmada em si mesma, abstratamente, de modo que o novo adquire validade apenas em relação a este *pré-conceito*. O projeto do mundo cristaliza-se. O mundo, o *se* espiritual, torna-se *absoluto*, quer dizer *absolvido* e na absolvição válido pura e simplesmente. Desta altura o autor dramático abarca a vida em sua diversificação. ” (STAIGER, 1977, p.87. Grifo do autor).

A partir dessas colocações acerca dos gêneros, é possível vislumbrar os efeitos de sentido resultantes da estética de Loher, na qual elementos épicos e líricos são incorporados ao gênero dramático. Se, grosso modo, a épica distancia e a lírica aproxima, Loher brinca com os gêneros em um jogo de aproximar e distanciar. Nas obras em análise, especialmente *Olgas Raum* (1994a), os momentos líricos esboçados na peça flutuam como um ímã que aproxima o leitor das situações vividas pela personagem central e o conduzem pela dimensão interna dessa personagem, fazendo com que haja empatia. Paralelamente, efeitos de distanciamento épicos são vinculados à escrita que quebra com a fluidez da narrativa lírica e escancaram os bastidores da construção dramática, mostrando para o leitor/espectador as engrenagens que movimentam aquela história, revelando o que está em pauta; ou seja, trata-se de arte, de teatro. Assim, o interlocutor de Loher transita por entre gêneros que, potencializados pelas escolhas estéticas, permitem que ele perceba a história por diversos ângulos.

Loher retoma, mas de maneira díspar, o movimento de aproximação e distanciamento já proposto por Brecht, com um propósito e um arsenal estético

diferentes. Nas peças parábolas, Brecht envolve o leitor/espectador com cenas que propiciam momentos de empatia, cenas que são bruscamente interrompidas por elementos épicos responsáveis por distanciar esse mesmo leitor empático. O objetivo desse tipo de movimento, como já mencionado, é político, uma forma de engajar o leitor/espectador para a ação coletiva em busca de mudança social. Já nas peças de Loher, o duplo movimento que envolve a mescla de gêneros é recuperado em favor de uma estética que possibilite o entendimento global de uma ação, ou seja, todos os fatores embutidos em uma prática, de modo que o interlocutor colete o máximo de informações possíveis para que se livre do posto de julgador e passe a ocupar uma posição reflexiva. Também para Loher não é interessante que o seu leitor apenas sinta empatia pela personagem, mas entenda o que ocasionou cada situação e, a partir disso, possa ser capaz de refletir sobre o fato em questão.

Uma outra diferenciação que Staiger (1977) faz entre a Lírica e a Epopeia é a questão da recordação. “O autor épico não se afunda no passado, recordando-o como o lírico, e sim rememoriza-o.” (STAIGER, 1977, p.39). Segundo Staiger (1977), toda a existência cotidiana é movida por meio de “vias épicas”, sendo que o poeta lírico recorda, o épico presentifica e o dramático projeta.

Retomemos, pois, a questão do gênero lírico enquanto recordação. O estilo lírico tem como característica a recordação e o passado é evocado como um tesouro dessa recordação, que não seria apenas um ingresso no interior do sujeito, mas aquilo que Staiger (1977) chama de “um-no-outro”, ou seja, o poeta lírico pode recordar algo, ou esse algo recordaria o poeta, o que leva o teórico ao conceito de fusão (*Schmelz*) da linguagem lírica, ou seja, um diluir da consciência do poeta. Ambas as peças sob análise abarcam a recordação em sua composição. Olga está encarcerada e encontra no recordar uma forma de manter-se em condição de sobrevivência, enquanto que a Senhora, de *Licht* (2001) faz um balanço de sua vida enquanto caminha para o fim desta, envolta pela solidão.

A Senhora caminha para a morte já que as recordações que a embalam não funcionam como mola propulsora, ela já não consegue mais retomar a vida e tais recordações a atormentam como um fantasma de um passado que parece estar cada vez mais distante. Ela está presa em meio às lembranças do passado e, segundo Staiger (1977),

quem não pode mais criar a partir das profundezas de tal recordação, nem pôde em outros tempos vivenciar nenhum amor, empobrece e morre. Quem também fica apenas na recordação não consegue apreender-se a si mesmo, nem comunicar-se com outros; é um espírito abafado, dependente de poucos outros como ele, e insuficiente para as exigências de uma sociedade seguramente estabelecida. (STAIGER, 1977, p.88).

Assim encontra-se a Senhora, de *Licht* (2001), empobrecida enquanto ser humano e aproximando-se, paulatinamente, da morte inevitável. O passado não abre espaço para construções presentes e, tampouco, possibilita projeções futuras, tornando-se um mero lamento de um tempo remoto e impossível de ser retomado.

Além disso, a recordação diferencia-se da memória no sentido em que esta está associada a fatos decorridos no passado, lembranças concretas de acontecimentos transcorridos, enquanto que aquela conecta-se a abstrações humanas, ligadas à emoção, isto é, segundo Klauck (2009), as lembranças estão ligadas a cheiros, gostos e outras abstrações que não se confirmam no âmbito concreto. Tais abstrações são gravadas na recordação e não na memória. “A recordação permeia a poesia lírica de maneira muito intensa, já que esta, bem como aquela, é relacionada a fusões de abstrações e concretude, de objetividade e subjetividade, combinando realidade externa e reflexão introspectiva.” (KLAUCK, 2009, p.4). É o que vemos acontecer em *Licht* (2001), as recordações insurgem por meio de imagens desconexas, emoções passadas, como o calor do sol ao abrir uma janela, as belezas das flores no jardim, as fotos no álbum de família. Todas essas recordações dançam na mente da Senhora que vai levando o seu interlocutor a construir o passado dela por meios dessas abstrações que são apresentadas pela própria personagem e pelo seu espectro, a Sombra.

Staiger (1977) também fala dos sentidos que são aguçados a partir de uma recordação, como por exemplo, através de aromas.

Aromas, mais que impressões ópticas pertencem à recordação. Pode ser que não conservemos um aroma na memória, mas sem dúvida o conservamos na recordação. Quando ele se espalha de novo, um acontecimento passado de há muito torna-se subitamente perceptível; o coração bate e finalmente a recordação instiga a memória; podemos dizer em que circunstâncias este aroma nos inebriou os sentidos. Que os aromas pertençam tão inteiramente à recordação e tão pouco à memória está sem dúvida ligado ao fato de que nós não lhes podemos dar formas, frequentemente mal lhes podemos dar nomes. Não delineados, sem nomes, não se tornam objetos. E só nos libertamos daquilo que conseguimos tornar objeto pela contemplação ou pelo conceito. (STAIGER, 1977, p.26-27.).

Em *Olgas Raum* (1994a), a última cena, Exitus, é carregada de lirismo e revela traços de recordações da protagonista. Trata-se da cena em que Olga Benário encontra-se na câmara de gás e inala o gás que lhe causa a morte. Ao inspirar o gás Ciclone-B, Olga fica inebriada com a proximidade da morte que a leva a um retorno aos seus primórdios. A morte é como uma volta ao lar, um recomeço, a única saída para a personagem que está encarcerada e não encontra meios de se desvencilhar dessa situação. O cheiro do gás vai se tornando em cheiro de mar e das amendoeiras, certamente, aromas que remetem ao passado da personagem. O ar abafado daquele quarto fechado transforma-se em ar puro, o peso do cárcere vai aliviando, trazendo a leveza de uma alma livre, o ritmo tenso e agitado cede espaço a uma leve calmaria. A morte nesse contexto adquire o sentido metafórico de liberdade, como a última chance de escapar.

*Ich rieche schon das Gas. Sie sagen, es sei geruchlos.  
Aber das stimmt nicht.  
Ich werde es tief einatmen. Meine Lungen füllen  
sich die letzten Male mit Zyklon-B-Gas.  
Es sind das Meer und die Mandelbäume, die ich atme.  
Ich habe mich so auf das Meer gefreut  
wie gut die Luft hier ist so frisch  
nicht stickig wie bei mir zuhause  
in meiner Zelle  
ich blühe auf  
mir wird schwindlig  
saubere Luft macht  
rote Wangen  
ich werde leicht  
es kratzt im Hals  
ich öffne die Augen weit das weite weite Land  
mein Herz schlägt ruhig  
leicht lebe ich fort  
ich atme noch ein Mal  
Dunkel<sup>74</sup>. (LOHER, 1994a, p.35)*

A cena é composta por 28 linhas dispostas como a formar um poema, diferente de todas as outras cenas da peça. O conteúdo da cena, no início, assemelha-se ao conteúdo do primeiro monólogo, quando Olga se apresenta, mostra o lugar onde se encontra e faz

---

<sup>74</sup> E sinto o cheiro do gás. Dizem que é inodoro./ Estão errados./ Vou inspirar bem fundo. Meus pulmões se enchem pelas últimas vezes com gás Ciclone-B./ O mar e amendoeiras são o que inspiro. / Esperei tanto pelo mar/ tão bom o ar daqui tão fresco/ não é abafado, como o da minha casa/ em minha cela/eu desabrocho/ sinto vertigem/ o ar puro faz/ corar as faces/ fico mais leve/ coça a minha garganta/ eu abro bem os olhos sobre a vasta vasta terra/ meu coração bate calmo/ Leve eu sigo viva/ Inspiro outra vez/ *Escuridão*. (LOHER, 2004, p.35.).

tais apresentações por meio de nomes, datas e números. Já na última cena, ela afirma que está em seu canto, na unidade de extermínio em Bernburg, reafirma seu nome e constata que está sozinha. Apesar do conteúdo semelhante das cenas, a construção estética de ambas é completamente diferente. No primeiro monólogo, Olga faz as apresentações de maneira fria e objetiva, fornecendo dados precisos de sua vida, um olhar sucinto e preciso de detalhes marcantes de sua trajetória até a prisão. Já na última cena, os dados pessoais dão lugar a impressões e emoções. É como se o isolamento da prisão fosse impresso na crueza das palavras e do posicionamento de Olga. Quanto mais próxima ela se encontra do momento fatídico, os blocos concretos vão se diluindo, as janelas vão se abrindo e a morte, nesse caso sinônimo de liberdade, vai levando a um retorno ao lar e a estrutura estética acompanha esse retorno por meio da poesia.

*Ich rieche schon das Gas. Sie sagen, es sei geruchlos.  
Aber das stimmt nicht.  
Ich werde es tief einatmen. Meine Lungen füllen  
sich die letzten Male mit Zyklon-B-Gas.  
Es sind das Meer und die Mandelbäume, die ich atme.  
Ich habe mich so auf das Meer gefreut  
wie gut die Luft hier ist so frisch  
nicht stickig wie bei mir zuhause  
in meiner Zelle  
ich blühe auf  
mir wird schwindlig  
saubere Luft macht  
rote Wangen  
ich werde leicht  
es kratzt im Hals  
ich öffne die Augen weit das weite weite Land  
mein Herz schlägt ruhig  
leicht lebe ich fort  
ich atme noch ein Mal  
Dunkel<sup>75</sup>. (LOHER, 1994a, p.35).*

Sendo o discurso poético altamente elaborado, assim também o é a cena da morte de Olga. Toda a peça é composta por frases completas e uma estrutura sintática bem acabada. Já a última cena é composta por frases soltas, de conteúdo altamente metafórico, assim como ocorre no discurso poético. A construção da cena reflete a sensação de liberdade vivenciada pela personagem. Assim como Olga sente-se livre

---

<sup>75</sup> Estou sozinha./ Este é meu – canto./ Unidade de extermínio./ Cheguei até aqui./ Bernburg./ Chamo o lugar pelo nome./ Sou Olga, estou sozinha./ Esse é meu canto vazio./ Uma – câmara. (LOHER, 2004, p.35.).

com a morte, o texto de Loher nesta cena é livre da normatização linguística, livre de pontuação e busca seu sentido próprio por meio de metáforas.

A morte é, portanto, um retorno, uma volta ao lar, bem aos moldes da maneira com que Staiger (1977) define a recordação:

[...] a recordação lírica é uma volta ao seio materno, no sentido de que tudo ressurgue naquele estado pretérito do qual emergimos. Em si, não há na recordação tempo algum; ela se esgota no momentâneo. Entretanto, da perspectiva do presente, recordação é o passado pura e simplesmente. Que isso não é apenas teoria, comprova-o o sentimento de "afundar-se" nas origens, que sobrevêm ao que recorda, mesmo quando ele recorda algo futuro, como aquele lírico dolente, na "Repetição" ("Wiederholung") de Kierkegaard. Ele está no modo de ser que existiu desde sempre antes de surgir um presente, e com tudo o que o completa encontra-se ele de volta a essa existência anterior de modo que a próxima torna-se com ele uma unidade sem diferenciação, pois nela ele se perdeu e perdeu qualquer orientação temporal. (STAIGER, 1977, p.91.)

No momento de sua morte na câmara de gás, Olga está além de qualquer posição temporal. O sentimento de liberdade a leva para recordações que podem ser passadas, como podem ser presentes. Ocorre o que Staiger (1977) chama de "retorno ao seio materno", a volta ao lar, o ar puro, as amendoeiras e o mar.

Ainda contextualizando as definições de Lírica dadas por Staiger (1977), é possível depreender que o autor enumera uma série de características próprias do gênero, como

unidade entre a música das palavras e de sua significação; atuação imediata do lírico sem necessidade de compreensão (1); perigo de derramar-se, retido pelo refrão e repetições de outro tipo (2); renúncia à coerência gramatical, lógica e formal (3); poesia da solidão compartilhada apenas pelos poucos que se encontram na mesma *disposição anímica* (4); tudo isso indica que em poesia lírica não há distanciamento. (STAIGER, 1977, p.24. Grifo do autor.).

Da mesma forma, Klauck aponta que

a linguagem da poesia não preza pela clareza ou por uma comunicação direta. Ela envolve esquemas e elementos que estão além da linguagem cotidiana; tampouco ela preocupa-se com a lógica e a coerência da comunicação comum, mas sim com a convergência de significações através de elementos diversos, ainda que isso signifique obscurecer o sentido para ampliá-lo. (KLAUCK, 2009, p. 2).

Diante desses dois apontamentos, reconhecemos tais características em ambas peças de Loher. Há a presença de repetições, ausência de coerência gramatical, significação alcançada por elementos abstratos, etc.. A sonoridade e musicalidade são aspectos marcantes nas peças. *Olgas Raum* (1994a) é marcada por um tique-taque de um relógio que vai gradativamente se transformando em um pulsar do coração. Todas as cenas de diálogo terminam com a seguinte rubrica: *O tique-taque de um relógio*. A partir da décima cena, *Pas de diable III*, a indicação muda para: *Batidas de um coração*. Percebe-se que no começo da peça, tanto Olga quanto Genny e, posteriormente, Ana, estão se sentindo acuadas e temerosas, contando o tempo para saírem dali ou para um acontecimento fatal. A cada cena o tique-taque do relógio relembra a noção do tempo passando e a onomatopeia pontua a necessidade de urgência das personagens. O relato de Olga sobre seu passado e a interlocução curiosa de Genny; o primeiro embate entre Olga e Filinto em meio às ameaças dele e as acusações dela e a abordagem inquisidora da recém-chegada Ana são os momentos marcados pelo som do relógio.

A partir da oitava cena, *Pas de diable II*, a rubrica muda para: *O tique-taque de um relógio. Sobrepõe-no o bater de um coração*. A cena é marcada pelo avanço de Olga e a reviravolta proposta por ela ao enfrentar seu oponente, Filinto Müller, a ponto de o confundir e o levar a confessar o assassinato da própria esposa. A mudança de atitude de Olga altera a sonoridade que marca o fim das cenas. O som maquinário das batidas de um relógio é sobreposto pelo som orgânico das batidas de um coração, antecipando uma mudança de pensamento e atitude e dando um novo ritmo às cenas. As cenas de diálogo que sucedem: *Pas de diable III*, *Dueto II*, *Trio II* e *Quarteto* já trazem a rubrica *Batidas de um coração* e anunciam um novo momento na peça. O primeiro momento é a tortura de Ana que começa a cantar enquanto Filinto se prepara para atacá-la. Já o dueto coloca em cena Olga e Genny novamente às voltas com o passado da primeira que passa a fantasiar uma aventura romântica. O trio aborda a volta de Ana à cela, transtornada, após a tortura. Por fim, o quarteto reúne, por uma única vez, as quatro personagens, sendo que as três prisioneiras são surpreendidas com o anúncio de que Olga seria levada ao hospital para o controle da gravidez, quando, na verdade, todos sabiam que deixar a cela significava deixar o país, ser extraditada.

A mudança das indicações cênicas ocorre aproximadamente na metade da peça, sinalizando que o tempo de vida está se esgotando, e propondo uma inversão nos paradigmas que norteiam os acontecimentos. A razão cede lugar à emoção e isso é

possível ser evidenciado na própria construção das falas. Quando as batidas do coração superam o tique-taque do relógio, a noção de tempo corrido é suplantada pelos sentimentos, a emoção substitui a razão e a máquina dá lugar ao homem. O ritmo de vida dessas personagens é ditado pelo pulsar do coração, ou seja, pelo afeto, já que o final fatídico se aproxima e o tempo marcado pelo relógio já não faz mais sentido no ambiente do cárcere.

No Monólogo VIII, Olga relata como recebeu a notícia de que seria levada dali e entregue ao governo nazista. Ela conta como os demais prisioneiros se rebelaram contra essa decisão e como lutaram para evitar essa deportação. A cena revela a importância da música na concepção da peça. O tique-taque do relógio foi sucumbido diante do som das batidas do coração, da mesma maneira em que o som austero e intimidador das botas de Filinto Müller e seus ajudantes foi abafado pela batucada dos prisioneiros. A cena toda é marcada pelo ritmo desta batucada que começou tímida e logo se amplificou em música composta por pratos de alumínio e garfos, colheres e copos em atrito com o cano de ferro. O zunido metálico é orquestrado em música, dança e festa e as marcações militares são agora as marcações do tempo da música, como uma regência de uma orquestra:

*Seit gestern wachen wir und horchen auf Filintos Schritte. Endlich: lange Schritte den Gang entlang. Eins zwei drei eins zwei drei. Filinto Müller, seine beschlagenen Stiefel, zwei drei, seine Handlanger, mit hartem Absatz jeder. Schon hore ich das Trommeln, wie es leise beginnt, sich mit Filinto fortpflanzt, seinen Schritten hinterher- und vorausläuft. Trommeln, Trommeln. Blechteller gegen Zellentüren, Holzschuhe gegen Gitterstabe, nackte Fauste gegen die Wände, flache Hände auf den Boden, Löffel, Gabeln, Becher gegen Eisenrohre, erst stumm, dann immer lauter, immer schneller lauter lauter schneller, Rufe: Hetzt Filinto Müller, heizt mit ihm die Bude, verheizt Filinto Müller, heizt mit ihm die Bude, im Takt, im Takt, schon geht Filinto rascher, sie treiben ihn, alle Zellen sind auf den Beinen, die Wärter panisch durch die Gänge, knüppeln mit ihren Schlagstöcken gegen die Zellen, holen ihre Hunde, diesmal ist es sinnlos, sie schreien alles nieder: Hetzt Filinto Müller, heizt mit ihm die Bude, auch Genny trommelt, trommelt wie eine Wilde, läuft von Wand zu Wand, zur Tür, zur Wand und zurück, sie schlägt gegen alles. Sie schreit, los Ana, trommle, trommle, trommle, alles hängt davon ab, wie laut du trommeln kannst, du musst trommeln wie eine Irre. Das versteht Ana. Sie nimmt den Scheisskübel, sieht nach, ob er leer ist. Sie dreht ihn um, sagt: das ist meine Trommel. Sie steigt auf ihr Bett, beginnt zu trommeln. Sie sitzt steif und blickt starr geradeaus. Sie sieht nichts. Sie, auch sie, hort die Schritte naher kommen. Sie trommelt. Lauter, Ana, lauter. Sie hören dich nicht. Lauter. Ana trommelt lauter. Auch sie wird schneller und schneller. Sie beginnt zu summen. Sie summt. Es ist ein wildes, tiefes Summen. Langsam öffnet sie ihren Mund und*

*lasst einen schrecklichen Ton horen. Lauter. Lauter. Sie ruft. Sie ruft sie ruft sie ruft sie ruft. Ich halte mir die Ohren zu, presse meine Hande so fest es geht gegen meine Ohren. Die Trommeln. Die Schreie. Jetzt: Die Schritte haben aufgehört. Er ist stehen geblieben. Das Trommeln triumphiert. Er kehrt um. Er geht zurück. Eins zwei drei. Die beiden folgen ihm. Zwei drei. Die Trommeln feiern. Die Zellen tanzen. Musik. Die Trommeln sind Musik. Aus<sup>76</sup>. (LOHER, 1994a, p.30).*

O tique-taque mecanizado do relógio é abafado pelas batidas do coração e as emoções triunfam sobre as intempéries do cárcere e da tortura atingindo o seu ápice no Monólogo VIII, no qual um rito de celebração contagia os prisioneiros. Toda a estrutura da peça segue esse dinamismo a partir da descrição fria e objetiva que marca a primeira cena de Olga. Esse momento em que a protagonista fornece dados históricos de sua vida vai se diluindo através do olhar subjetivo que a personagem imprime, na medida em que se relaciona com o leitor/espectador por meio dos monólogos. A mudança gradativa tem sua apoteose na cena final *Exitus*, momentos finais da vida de Olga compartilhados com o leitor/espectador de maneira poética.

A sonoridade também é aspecto importante na construção dramaturgica de *Licht* (2001). A repetição tanto de frases quanto de palavras e até mesmo de sons é recorrente no texto, sendo que a fala da Senhora aparece mais fragmentária com maior predominância das repetições, assemelhando-se ao desenvolvimento do fluxo da consciência. Quebras sintáticas também são comuns nessa fala, dificultando a leitura que passa a ser um processo truncado. Algumas dessas quebras comprometem a identificação sintática dos elementos da frase, tendo em vista o sistema de declinações da língua alemã e, portanto, promovem alguns entraves na atribuição de sentido das sentenças. Essa confusão é muito simbólica no contexto da peça, visto que a Senhora se encontra em um estado de deterioração e as palavras vão perdendo sentido à medida que a solidão se intensifica. Já não há mais com quem dialogar, as palavras tornam-se

---

<sup>76</sup> Desde ontem a gente está acordado, espreitando os passos de Filinto Müller, a pancada da bota dele, dois, dois três, os ajudantes dele, a sola dura de cada um. Eu já escuto a batucada, começando baixinho, se propagando com Filinto, antes e depois dos passos dele. Batucada, batucada. Prato de alumínio na porta da cela, sapato de madeira nas barras da grade, punho nu contra a parede, palma da mão no chão, colher, garfo, copo no cano de ferro, primeiro abafado, depois mais alto, mais alto mais alto mais rápido, rápido, os gritos de “Pega Filinto Müller, taca fogo nele!” no passo, no passo [...] Genny também batuca, batuca feito uma fera, corre de parede a parede, da porta à parede e volta, bate em tudo. Ela grita “Vai, Ana, batuca, batuca, batuca, tudo depende disso, do quanto você batuca, tem que batucar feito uma louca”. Ana entende. Ela pega o penico, olha se está vazio. Emborça ele e diz “Esse é meu tambor”. [...] A batucada triunfa. Ele recua. Ele vai embora. Um dois três. Os dois seguem ele. Dois três. A batucada festeja. As celas dançam. Música. A batucada é música. Fim. (LOHER, 2004b, p.31).

desnecessárias, obsoletas. Ao fazer um balanço de sua vida, são muitas as lembranças evocadas que vêm à tona, aleatoriamente, livre de regras e a linguagem ilustra a desordem do pensamento memorialista. Ademais, a escuridão é outro fator fulcral nessa análise. A ausência de luz é, geralmente, associada à desorientação, perturbação e até mesmo a um estado entorpecente. A linguagem truncada e compartimentada seria, nessa conjuntura, uma analogia à indefinição labiríntica oriunda da escuridão permanente à qual a personagem está submetida.

Já na primeira fala da Senhora, ela lamenta a clausura enquanto o dia ensolarado promete altas temperaturas. Diante de sua situação presente ela recorda o tempo quando podia, simplesmente, abrir a janela como todas as outras pessoas:

*Hinausgehen  
einfach so  
Also die Tür aufmachen und  
Oder das Fenster  
Das Fenster öffnen und  
Das geht nicht geht nicht  
Ich weiß dass alle anderen das  
ganz normal jeden Tag  
Habe ich früher ja auch  
Kann ich mich daran erinnern  
Aber  
Jetzt<sup>77</sup> (LOHER, 2001, p.6).*

Nessa fala já é possível identificar a repetição da palavra *Fenster* [janela], que ao ser aberta possibilita o contato com o mundo exterior e a passagem de luz, mas que deve ser mantida sempre fechada. Há a repetição do som do -ch, fricativo palatal surdo, nas palavras *nicht*, *ich* e *mich* e do som fricativo alveolar surdo nas palavras *weiß*, *dass*, *das*, que garantem uma melodia ao trecho lamurioso da Senhora. As frases *Ich weiß dass alle anderen das* e *Habe ich früher ja auch* estão fragmentadas e as linhas que as seguem não aparentam estar conectadas. Na primeira sentença, a palavra *das* pode estar desempenhando a função de pronome relativo ligando uma oração subordinada e, caso isso se confirme, não há um verbo na frase seguinte, o que causa um estranhamento na construção sintática. Há também a possibilidade de ser um artigo, o que não resolve muito a completude da fala, já que não há um substantivo que segue esse suposto artigo. Em ambos os casos a compreensão fica frouxa, como se faltasse um elo. Já na segunda

---

<sup>77</sup> Sair/ simplesmente assim/ Então abrir a porta e/ Ou a janela/ Abrir a janela e/ Não dá não dá/ Eu sei que todos os outros/ muito normal todos os dias/ Eu antigamente também/ Eu consigo me lembrar disso/ Mas/ Agora. (HAAS, 2006, p.94. Tradução nossa).

sentença, algo semelhante ocorre. O termo *habe*, forma conjugada do verbo *haben* pode ser o verbo principal -ter-, ou um verbo auxiliar. Neste caso, faltaria um verbo principal ao final da frase e o sentido não se completa com a leitura da sentença seguinte. Há também a impressão de estar faltando um elemento de junção e essa sensação de falta expressa pela linguagem é o sentimento predominante da peça, uma senhora que vive a supressão em todos os sentidos: do amor, da família, da luz, enfim, da própria vida.

A repetição de palavras e até mesmo de trechos inteiros é recorrente no texto, a exemplo do excerto destacado que é repetido pela Senhora em outro momento da peça. A conjunção *aber* [mas] e o advérbio *jetzt* [agora], que encerram a fala, são novamente reproduzidos em outro ponto, porém, de maneira isolada endossando a condição da Senhora que antigamente tinha o contato com sol, mas agora, no presente, a situação não é mais aprazível. Na sequência, após uma interrupção da Sombra narrando a experiência científica com os médicos manipulando o cérebro de uma mulher, a Senhora retoma a fala na qual indica sua patologia e tal elocução duplica-se posteriormente.

Em alguns pontos, além da reiteração, há o jogo com sons semelhantes e com a inversão de termos originando palavras novas. Isso ocorre na divagação da Senhora acerca da possibilidade de nadar à noite, já que estaria livre dos raios solares, todavia, ela logo chega à constatação da decadência do ato:

*Nachts zu schwimmen  
Nachts zu schwimmen  
Das wäre wunderwunder  
Das ginge schon  
Aber  
Das wäre wunderschön  
Stell dir vor unter Sternen  
Aber  
So eine Wohltat  
doch irgendwie dekadent  
Oder<sup>78</sup> (LOHER, 2001, p.8).*

*Nachts zu schwimmen* se repete consolidando o desejo da Senhora e, mesmo que imprima uma certa insanidade no ato, tal ação seria a mais próxima possível que poderia ter com uma atividade banal como nadar. A fala é proferida em resposta a uma colocação da Sombra que posiciona a Senhora como um ser de outra galáxia que a tudo observa à distância, inclusive a piscina vazia. Há o trocadilho com as palavras

<sup>78</sup> Nadar à noite/ Nadar à noite/ Seria uma maravilha/ Já daria/ Mas/ Seria maravilhoso/ Imaginem só sob estrelas/ Mas/ Tal benção/ Mas de alguma maneira/ decadente/ Ou. (LOHER, 2001, p.8. Tradução nossa).

*wunderwunder*, *schon* e *wunderschön*, que vão sendo compostas à medida que a personagem vai se expressando. O uso do trema na palavra *schön* a diferencia de *schon*, tanto no som, quanto no significado. O primeiro termo pode ser traduzido como -bonito-e, ao juntar-se com *wunder*, compõe a palavra maravilhoso, enquanto o segundo refere-se ao advérbio -já.

A repetição invertida ocorre também no trecho em que a Senhora comenta sobre as tarefas do marido e como as opiniões dela são preteridas em meio a tantas vozes dos especialistas que cercam o político. A personagem demonstra estar decepcionada ao ter sua voz suprimida e ignorada, abafada pelo coro dos conselheiros:

*Die Aufgaben meines Mannes  
haben mich ja nur im Hausinneren  
interessieren dürfen  
Vorsichtig ganz vorsichtig  
wenn er wenn er  
Gesprächsbedarf Beratungswillen  
Gesprächswillen Beratungsbedarf  
wenn er mit mir  
wenn er mal meine  
meine Meinung hören wollte  
habe ich sie schon gesagt  
dann schon*<sup>79</sup> (LOHER, 2001, p.10)

É possível identificar no excerto o trabalho com a sonoridade e o ritmo, resultado da repetição das frases *wenn er mit mir* e *wenn er mal meine*, do efeito anasalado oriundo da iteração do fonema [m], muito frequente em todo o fragmento, além das palavras *wenn*, *schon* e *vorsichtig* aparecerem replicadas. Há uma musicalidade presente na repetição invertida dos termos *Gesprächsbedarf Beratungswillen* e *Gesprächswillen Beratungsbedarf* aparentando uma sequência cíclica e ininterrupta, como as incontáveis reuniões partidárias de aconselhamento. O uso sequencial dos termos reitera o discurso maçante e verborrágico dos conselheiros do político, que opta por essa fonte de interlocução em detrimento do diálogo com a esposa.

A reflexão da Senhora sobre esse tema continua após a Sombra entoar uma ode ao sol. Ao referir-se aos especialistas, aquela utiliza o termo *Fach* na composição de outras palavras. Trata-se de um substantivo que designa ramo, especialidade, e que unido a outros substantivos garante a especificidade dos conselheiros do marido político, como

---

<sup>79</sup> As tarefas do meu marido/ Puderam me interessar/ apenas dentro de casa/ Cuidadosamente muito cuidadosamente/ Se ele se ele/ Necessidade de conversa/ Vontade de aconselhamento/ Vontade de conversa necessidade de aconselhamento/ Se ele comigo/ Se ele ao menos quisesse ouvir/ A minha minha opinião/ Eu já disse isso/ então já. (LOHER, 2001, p.10. Tradução nossa).

*Fachleute* [especialista], *Fachberater* [consultor] e *Gesprächsfachberaterspezialisten* [consultor especialistas de conversa]. Mais uma vez, a Senhora intensifica o nível de especialização da equipe do marido e diminui a sua participação nas decisões relevantes. Ao mencionar essa participação renegada, o discurso torna-se redundante, reincidente e sem sentido, como a função por ela ocupada:

*Mein Anteil ist  
so klein  
dass ich ihn dass ich ihn also dass ich ihn eigentlich gar nicht  
erwähnen möchte*<sup>80</sup> (LOHER, 2001, p.11).

Um fragmento extremamente significativo proferido pela Sombra reitera a submissão da mulher e reverbera em outros pontos da peça. Trata-se da apresentação da Senhora enquanto esposa de um político e sua total submissão a ele: “*Sie ist die Frau eines Politikers. Sie haben in der Provinz angefangen, zusammen, und er ist in die Hauptstadt gezogen. Sie bleibt bei ihm, sie bleibt in der Provinz, sie bleibt zwei Schritte hinter ihm.*”<sup>81</sup> (LOHER, 2001, p.7). O trecho na íntegra aparece duas vezes transcritos, sendo que a primeira frase aparece uma terceira vez. Este discurso é fortemente marcado por orações coordenadas, isto é, orações com certa independência, mas a oração que abre o período é semanticamente distinta das demais, já que informa o grau de parentesco da Senhora com o político (esposa), fato que passa a posicioná-la entre um lá (província) e aqui (cidade), junto e atrás dele, sendo a primeira oração um tanto fundamental para a definição do posicionamento da Senhora no mundo. Além disso, a ausência de síndeto dá um teor um tanto mecânico às frases, sendo que o ser esposa de político parece tão desprovido de sentido quanto as frases seguintes.

O olhar voltado para as micronarrativas, para o fragmento e para a multiplicidade de vozes discursivas é um aspecto que compõe a tessitura dramática de ambas as peças em questão, sendo que tais elementos são confirmados pela abordagem estética e linguística ancorada por Loher para compor a estrutura das obras. A estrutura fragmentária reafirma a condição elíptica e não-cronológica da memória. A junção de todos esses elementos cumpre o propósito de ecoar o discurso privado e íntimo das protagonistas em uma busca por sentido para a vida, retomando o passado permeado por doses de lirismo.

---

<sup>80</sup> Minha participação é/ tão pequena/ que eu não o que eu não o que eu então não o/ queria mencionar. (LOHER, 2001, p.11. Tradução nossa).

<sup>81</sup> Ela é a esposa de um político. Eles começam na província juntos e ele se mudou para a capital. Ela fica junto dele, ela fica na província, ela fica a dois passos atrás dele. (LOHER, 2001, p.7. Tradução nossa).

O lírico na obra de Loher adquire várias funções, entre elas, proporcionar o jogo de aproximar e distanciar, conforme já foi mencionado. Analisando com mais cautela esse movimento, é possível perceber que nas obras de Loher, a dramaturga intercala momentos de aproximação e distanciamento, fazendo com que o leitor/ espectador se envolva com o enredo e as personagens, mas dando-lhe espaço para uma reflexão mais profunda. Esse movimento de aproximar e afastar se dá por via da interrupção da ação, que por sua vez acontece direcionada por duas frentes, a épica e a lírica. Já foi mencionando como Loher alcança o distanciamento através dos recursos épicos, no entanto, é necessário ressaltar o mergulho lírico proposto pela dramaturga em vários momentos das peças, interrompendo a ação e proporcionando, à sua maneira, um distanciamento.

A estrutura lírica que vemos ocorrer em *Olgas Raum* (1994a), mas, principalmente, em *Licht* (2001) ressoa os estudos de Sarrazac sobre o teatro íntimo pautado na dramaturgia de Strindberg. Sarrazac (2012) aponta para um teatro íntimo fundamentado na tensão do eu e o mundo que se encontra em falência, abrigando um sujeito cuja voz ecoa “num modo desertado e destruído” (SARRAZAC, 2012, p.97). Nesse contexto, Sarrazac fala de um “eu errante”, de um “teatro de vozes supra ou infrapessoais, em que “isso” fala do mais profundo, no íntimo, sem que essas vozes sejam sujeitos identificáveis num mundo determinado.” (SARRAZAC, 2012, p.97). É o que ocorre na peça *Licht* (2001) com a personagem Sombra, um espectro da personagem central, uma voz que ecoa em um mundo exterior desmoronado. A Senhora observa o mundo pela janela de sua casa, escondendo-se do sol e da vida externa, tendo sua voz confundida com a voz de uma sombra provocadora e sem contornos definidos. A presença da Sombra e sua fala compõem momentos de puro lirismo, cujas definições já foram apresentadas anteriormente, causando um efeito que distancia. O leitor/ espectador é conduzido pelo lamento da Senhora, cujo relato gera empatia no interlocutor, aproximação esta que é quebrada com a constante interferência da Sombra, esse “eu errante”, parte de um mundo em colapso.

Sarrazac (2013) argumenta sobre a diferença entre íntimo e intimista, sendo este um enfoque sobre a vida privada, a arte da discrição e, aquele, a vida privada desnudada publicamente, a arte da indiscrição. O teatro íntimo acaba com a visão otimista, segundo Sarrazac (2013), da representação da vida doméstica no Iluminismo, encerra com a visão de um “espaço privado burguês representando então o lugar onde se prepara a reforma do espaço público foi pouco a pouco substituído pelo desencantamento e pelo

pessimismo” (SARRAZAC, 2013, p.27). Sarrazac faz uma digressão refletindo sobre o teatro íntimo no decorrer da história do teatro e recorda que em Tchekhov, a vida doméstica era retratada como uma grande “fonte de mal-estar”, um lugar de conflitos. Já Brecht lança um olhar político que “desprivatiza” a cena íntima e a elava a uma dimensão de mundo. Segundo Sarrazac (2013), Brecht negligenciou a “dimensão do íntimo – do eu dividido vagando em sua própria obscuridade” (SARRAZAC, 2013, p.54.). Isso “porque o microcosmo dramático se confunde com o macrocosmo. Todo o exterior foi absorvido, comprimido nesse interior exíguo e inerte no qual cada um se torna o carrasco do outro.” (SARRAZAC, 2013, p.55).

Com o teatro do absurdo, Beckett retoma a fantasmagoria das personagens de Strindberg sendo um homem um corpo flutuante em um universo pessoal, resultando em personagens com corpos deformados, anamorfoseados. Quanto à dramaturgia posterior,

preocupadas em libertar-se tanto do politismo brechtiano quanto da metafísica absurdizante, as escritas dramáticas das décadas de 1970 e 1980 são atravessadas por duas forças contraditórias: uma centrípeta, tende a uma reprivatização do espaço dramático e a um recentramento da ação sobre a vida íntima dos personagens; mas a outra, centrífuga, estilhaça a vida privada e provoca a explosão – ou implosão – do teatro íntimo. (SARRAZAC, 2012, p.63-64).

A dramaturgia de Loher retoma, em termos, a fantasmagoria de Strindberg e Beckett, com a presença de corpos deformados, personagens angustiados e perdidos em um mundo em colapso. A própria Sombra, de *Licht* (2001) é um exemplo desse tipo de personagem. Percebemos também esse estilhaçamento da vida privada, com a existência de indivíduos em tensão com o universo em que estão inseridos. A vida íntima, segundo Sarrazac (2013), é retirada de dentro das quatro paredes e levada à praça pública, como vemos acontecer com Olga Benário e Hannelore Kohl.

No teatro íntimo, a vida privada é representada não por meio de uma ação unificada, mas fragmentos de ações através de associações subjetivas e onirismo. O mundo dos sonhos e devaneios é repercutido em ambas as peças. Nos monólogos de Olga, fica sempre a dúvida se são abstrações da mente da protagonista ou se os fatos realmente aconteceram. O mesmo pode ser dito dos diálogos dela com Genny, quando a personagem central narra sua vida ao lado de Prestes. Ao leitor/ espectador nunca é dado conhecer se esses fatos são verídicos ou inventados pela mente de Olga para

ocupar seu tempo, acalmar Genny e manter-se viva e sã no cárcere. Esse é o jogo proposto por Loher, causar essa dúvida, propor esse paradoxo de trabalhar com uma personagem histórica em um contexto ficcional, de maneira a criar um enredo verossímil, porém descomprometido com a verdade factual. A fragmentação das ações e esse ambiente onírico distanciam o leitor e o tira de uma posição confortável de já ser conhecedor da história contada e de já conhecer o final da trama. O conhecimento prévio da história de Olga Benário não faz com que a peça seja mais fácil de ser compreendida ou mesmo decifrada, pelo contrário, o trabalho estético de Loher desestrutura os padrões históricos e distanciam o leitor/ espectador.

O mesmo ocorre em *Licht* (2001). O onirismo preenche toda a ação da peça, principalmente através da fala da Sombra. Toda interferência da Sombra funciona como um sonho que recorta ações, imagens e sons diversos, todos desconexos, porém, como uma lógica interna. É possível citar a operação cerebral da mulher americana, a fala robotizada que se assemelha a ordens de comando, as várias odes ao sol, as canções e poemas, ou seja, interferências líricas que muito se aproximam de um emaranhando, como um sonho, que distancia o leitor e o tira da posição confortável de leitor de biografias.

Em *Licht* (2001) as personagens *Frau* e *Shatten* estão muito próximas das características encontradas nas personagens de Strindberg, segundo definições de Sarrazac (2013). O teórico aponta para o caráter de ubiquidade das personagens do dramaturgo sueco e o fato de poderem ser tanto o sonhador quanto o sonhado. Encontramos essa concomitância na Sombra, uma instância que pode ocupar tanto o lugar no interior da Senhora, como um sonho, ou uma introspecção, quanto uma interferência de vozes externas que ecoam na mente dela. Tais personagens foram construídas como aponta Sarrazac para as personagens do teatro íntimo, ou seja, em contradição com elas mesmas, se desintegrando.

As intervenções da Sombra estão sempre fazendo referência a outros trechos, fazendo uso de vários intertextos para compor um novo texto. Essa retomada ressoa o que Sarrazac (2013) aponta nas personagens de Strindberg, um conjunto de informações passadas e atuais como trechos de livros, jornais e até o que ele chama de “pedaços de homens”. Há, no teatro íntimo, uma cisão do eu dramático que se divide em “pessoa concreta” e “ser fantasmagórico atomizado e despersonalizado” (SARRAZAC, 2013, p.64), cisão que ocorre nas personagens de *Licht* (2001), a Senhora concreta e a Sombra, um ser fantasmagórico, desfigurado, uma personagem desmembrada.

Sarrazac (2012) disserta sobre o teatro íntimo enquanto desnudamento do “eu psíquico, de seu discurso interior e de sua rememoração” (SARRAZAC, 2012, p.97). Diante disso, o autor francês detecta o paradoxo do teatro íntimo para a representação, “como dar a ver o interior na cena, que espaço deixará penetrar o olhar sobre o tablado, dentro da casa, no interior dos pensamentos, ou ainda do inconsciente de um sujeito?” (SARRAZAC, 2012, p.97). Quais efeitos cênicos seriam acionados no palco para captar o olhar íntimo, o psíquico das personagens? Em “O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo” (2013), Sarrazac também faz essa reflexão, apontando os desafios do teatro íntimo para a cena, já que o paradoxo está justamente em dar “forma ao que fica para sempre fora do alcance de qualquer olhar exterior.” (SARRAZAC, 2013, p.34).

Em *Licht* (2001) podemos questionar de que maneira o texto fragmentário de Loher pode ser materializado no palco. De que forma a Sombra pode ser representada? Uma voz em *off*, um espectro, uma projeção, enfim, em quais desdobramentos cênicos essa peça pode resultar? A peça *Licht* foi adaptada para os palcos sob a direção de Andreas Kriegenburg, em um primeiro momento. A personagem *Frau* era representada por um ator, Markwart Müller-Elmau e o papel de Sombra era dividido em duas partes, representado por um ator, Helmut Mooshammer, e uma atriz, Doreen Nixdorf. O gênero (masculino ou feminino) não era importante para encenação já que ambos se encontravam completamente vestidos de preto, como verdadeiras sombras. O fato de dois atores, um ator e uma atriz, se dividirem no papel de Sombra é muito significativo para a interpretação dada pelo diretor da peça, já que em alemão a palavra *Schatten*, sem o artigo, pode ser um substantivo no singular ou no plural, portanto a personagem pode ser uma única instância projetada pela Senhora, ou um conjunto de sombras que a circundam. A dramaturga não deixa indicações sobre esse quesito, nem para o diretor, tampouco para o leitor. Kriegenburg optou por uma voz masculina e uma feminina para simbolizar essa universalidade coletiva da Sombra que interage com a Senhora.

O vestuário da personagem *Frau* era uma saia e um casaco cinza, com o adereço de uma peruca loira, imitando o estilo típico de Hannelore Kohl. Segundo Loher (informação verbal<sup>82</sup>), o ator Markwart Müller-Elmau parecia ser uma réplica da senhora Kohl, uma semelhança realmente assustadora. As personagens atuavam em um cenário abstrato, um jardim pequeno, típico de um subúrbio burguês. Entre o palco e a

---

<sup>82</sup> Informação verbal obtida com a própria autora em trocas de e-mails, nos quais ela recorda a encenação das peças e tece seus comentários a respeito da obra vista no palco.

plateia havia uma espécie de película grossa que tornava as imagens opacas. Para os atores não era possível ter uma imagem clara dos espectadores, assim como a visão dos espectadores acerca do que se passava no palco também era embaçada, segundo Loher, como uma espécie de névoa ou as paredes embaçadas de um aquário. Esse recurso evidencia ainda mais o caráter claustrofóbico da peça, a visão turva de quem só pode ficar no escuro, um indivíduo cuja visão está sempre turva em meio à escuridão.

No palco, para completar o cenário, havia um anão de jardim de tamanho gigantesco, medindo aproximadamente uns três metros de altura. Mais um elemento de forte referência ao conteúdo da peça, um anão de jardim, ou seja, um adorno, um símbolo das casas com grandes jardins e os anões espalhados adornando os canteiros. O típico jardim que a Senhora desejaria ter, o jardim que seria cuidado pelo marido político com a aposentadoria, ao fim do mandato. Na peça, o anão de três metros mostra o paradoxo de toda a situação vivida pela personagem, o abandono no momento mais delicado de sua vida e os intermináveis dias que se fazem noites 24 horas por dia. Esse anão gigantesco e visível pode operar também como o contraponto da pequenez e da invisibilidade da personagem.

A encenação, segundo relatos de Loher, era ao mesmo tempo, triste, trágica e até mesmo grotesca e comovente, características que são aplicáveis também ao texto da peça. Aquela Senhora, vivendo em meio à escuridão, fugindo dos raios solares, desligando os equipamentos que irradiam luz e reclusa na casa velha, causa todos esses sentimentos no leitor/espectador, pena, tristeza, mas, simultaneamente, um riso truncado pelo caráter grotesco da situação. O diretor opta por trazer à cena todos esses elementos, ao colocar um homem interpretando o papel da vaidosa senhora Kohl, evidenciando o âmbito grotesco de toda a peça com a assustadora semelhança entre a primeira dama e o ator. Além disso, há o mal-estar causado pela película que divide o palco e a plateia, o olhar embaçado, claustrofóbico que é o mesmo ao fazer a leitura do texto de Loher.

Em 2004, o compositor Wolfgang Böhmer transpôs o texto de Loher para uma ópera, que, de acordo com o *Berliner Zeitung*, resultou em um réquiem voltado para quatro cantores, a Senhora e os outros três representando a Sombra. A ópera contou com percussões e vibrafones para dar vida a um monólogo interno polimórfico em que três sombras intervêm como um antigo coro do além, que segundo o *Berliner Zeitung*, surge, por vezes, atrevido, às vezes solene ou até mesmo quase atonal ou, ainda, com um estilo de jazz. O *Berliner Zeitung* destaca que foi apresentada uma coreografia de sombras e o espaço foi planejado de maneira a criar uma capsula protetora para o

público, mas que ao mesmo tempo funcionava como uma prisão claustrofóbica, efeito já almejado por Kriegenburg na primeira montagem da peça, em 2001.

Com o exemplo das duas encenações evidenciamos duas formas de resolver o paradoxo da representação de uma peça que abusa de elementos líricos e cuja representação parece, *à priori*, de difícil execução no palco. O lirismo de *Licht* (2001) apresenta vários fatores que a aproximam do teatro íntimo descrito por Sarrazac partindo do ideal proposto por Strindberg. O ambiente onírico, as ações fragmentárias, a busca por um refúgio na mente e o eu estilhaçado são características que compõem o drama lírico de Loher e tais momentos são responsáveis por gerar o distanciamento no leitor/ espectador.

Em *Olgas Raum* (1994a) o lirismo também irrompe como forma de distanciamento, como por exemplo no cântico entoado por Genny no Duetto I, que quebra com a frieza da descrição de Olga, ou como os vários monólogos que compõem a peça. O que mais causa distanciamento em *Olgas Raum* (1994a) é justamente o modo intercalado como os monólogos e os diálogos são distribuídos. Há sempre um corte brusco e uma mudança no enredo graças ao uso desses recursos. Segundo Sarrazac (2012), o monólogo era marginalizado na dramaturgia tradicional que priorizava o papel do diálogo na cena. O monólogo surge, portanto, como uma interrupção da ação, com funções épicas e líricas, a fim de elucidar estados interiores das personagens. “O drama abre-se progressivamente a problemáticas do social e do íntimo que extrapolam necessariamente o conflito interpessoal, acolhendo em seu seio um volume de enunciados que não encontram lugar no diálogo.” (SARRAZAC, 2012, p.115).

Sarrazac (2012) segue dissertando sobre os rumos seguidos pelo monólogo na dramaturgia contemporânea. Trata-se, para ele, de uma busca por um interlocutor, ou ainda a impossibilidade de comunicação em um universo fechado. Em ambas as peças analisadas, Loher encontra no monólogo uma forma de concretizar as situações extremas nas quais se encontram aprisionadas suas personagens. “O monólogo se torna uma fala desarticulada, fragmentária e convulsiva, na qual se desvela a psique daqueles que permanecem solitários com seus problemas e angústias.” (SARRAZAC, 2012, p.116). Assim ocorre com Olga e com a personagem *Frau*. Ambas estão enclausuradas e monologam para dar voz a seu eu interior, suas angústias e anseios.

No caso de Olga, a clausura é compulsória, imposta pela polícia política brasileira e, posteriormente, pelo governo nazista. Enquanto está ali, presa e sem possibilidade de sair, Olga encontra em sua mente a força motivadora para continuar

lutando, além de uma arma contra seus oponentes. Os pensamentos da personagem flutuam em ideias para escapar daquela situação, para manter o equilíbrio mental, para lutar contra a saudade de seus entes queridos, para afastar a possibilidade iminente da morte, enfim, todas essas reflexões são compartilhadas com o leitor/ espectador, de forma gradativa, diluída em meio aos diálogos da peça, que podem tanto ser a ação efetiva, quanto delírios da mente da protagonista. Através dos monólogos, Olga busca um interlocutor para sua solidão, a única forma de concretizar a ação, já que ela se encontra presa. Os monólogos operam como um refúgio do eu e os diálogos surgem, aparentemente, quando a ação é efetiva, mas podem também ser um sonho, um delírio da personagem, já que a ação é subjetivada. Apesar de os monólogos operarem como uma interrupção da cena, os diálogos, nas peças de Loher, não parecem concretizar uma ação propriamente dita.

O mesmo ocorre com a Senhora, em *Licht* (2001), no entanto, a clausura da personagem, embora imposta pela necessidade de manter-se afastada da luminosidade, é definida por ela mesma. Os monólogos da Senhora intensificam esse caráter de buscar por um interlocutor, já que a personagem se viu abandonada por sua família. A fragmentação dos monólogos e toda sua desarticulação revela a angústia da solidão detectada por Sarrazac (2012).

A interioridade das personagens contemporâneas é propagada por meio dos monólogos, já que o drama em diálogos já não é mais possível em um mundo de isolamento. A situação da Senhora, cansada dos discursos externos sobre si e da vida pública de um esposo político, volta-se para a interioridade e passa a monologar em companhia de uma sombra, exatamente como explica Sarrazac: “quando o personagem não consegue mais se livrar de um discurso do qual ele perde o controle, o mergulho na solidão torna-se completo.” (SARRAZAC, 2012, p.118). Geralmente são personagens mortas, voltadas para a escuridão, cuja vida somente é possível por meio do monólogo.

O monólogo já ocupava lugar primordial na “dramaturgia do eu”, de Strindberg. Segundo Szondi (2001), o teatro íntimo de Strindberg foca não na ação, mas no ego dos protagonistas. A unidade de ação perde sua função e até se coloca como “um obstáculo para a representação de desenvolvimento psíquico” (SZONDI, 2001, p.56.). Há, aos olhos de Szondi (2001), uma força maior dos diálogos nesse tipo de dramaturgia que revela o interior das personagens, o lado oculto das mesmas, bem como seu lado reprimido, âmbitos que o diálogo não é capaz de revelar. Essa ausência de diálogos exclui a possibilidade de futuro, sendo que presente e passado “desembocam um no

outro” (SZONDI, 2001, p.61). São traços que percebemos nas peças de Loher. Tanto Olga como *Frau* estão condenadas, o futuro não existe para essas mulheres e os monólogos evidenciam fatos presentes em um misto de lembranças passadas. Olga lida com a situação de tortura no presente enquanto rememora o passado, nos tempos de Prestes e da Juventude Comunista. Já a Senhora vive o presente do isolamento e da escuridão imersa em lembranças de quando era possível sair de casa sem mangas longas e sem um chapéu para protegê-la do sol. Ambas as peças têm esse caráter estático, típico da dramaturgia de Strindberg e os monólogos corroboram essa condição.

Nesses casos em que não há uma relação intersubjetiva predominante, o diálogo se esfacela, abrindo espaço para o monólogo, ou ainda, ao que Szondi (2001) chama de conversação. Na conversação, o sujeito alienado encontra-se em um mundo esfacelado, portanto, sem possibilidade de diálogo, sendo que a conversação revela todo o “automatismo absurdo da fala” e uma “existência em espera” (SZONDI, 2001, p.108). *Licht* (2001) incorpora totalmente essas premissas uma vez explanadas por Szondi (2001) ao expor o absurdo de uma mulher que interage com uma sombra. Essa interação não pode ser considerada de maneira nenhuma como um diálogo, trata-se de uma personagem em *stand by*, esperando por seu fim. Como dito anteriormente, no caso de Olga, não há uma ação efetiva em toda a peça. Mesmo com o desejo contrário, a personagem também compartilha da existência em espera e o diálogo não é corporificado, ou seja, a personagem não se constrói e não se define por meio dele, como aponta Sarrazac (2012).

Para ele, “a conversação advém para desconstruir radicalmente o modelo retórico do diálogo, abalando o absoluto do drama” (SARRAZAC, 2012, p.59). O resultado são vozes estilhaçadas, esparsas e não-identificáveis, como é o caso da personagem *Schatten*. A conversação extingue a ideia de personagens identificáveis, que passam a ser figuras fantasmagóricas enigmáticas, também aos moldes de *Schatten*.

Todo esse vazio das personagens, a impossibilidade da ação, a proliferação dos monólogos e a conversação substituindo os diálogos são recursos que distanciam o leitor/espectador, mas que também configuram uma espécie de princípio do expressionismo. Segundo Szondi (2001), a dramaturgia do eu de Strindberg muito colaborou com a dramaturgia expressionista na medida em que “o vazio formal do eu precipita e converte-se no princípio expressionista, na “deformação subjetiva” do objeto”. (SZONDI, 2001, p.125). O isolamento do homem deve-se a vários fatores e o expressionismo abraça esse isolamento como ponto de partida em sua dramaturgia. Por

esses motivos, faz-se necessário voltarmos nosso olhar para as características expressionistas presentes nas obras de Loher.

### **3.2 Tempestade, ímpeto e trevas: discussões sobre o drama trágico de Loher**

O expressionismo surge entre 1910 e 1914 na Alemanha e desenvolveu-se entre os anos de 1918 e 1920. Essa lacuna deve-se ao fato da Primeira Guerra mundial ter sufocado o movimento. No entanto, a experiência da primeira Grande Guerra veio exacerbar os sentimentos geradores dessa estética que, segundo Otto Maria Carpeaux (2013), de início era um movimento da juventude de espírito inquieto e que se expressava por meio de uma espécie de grito desarticulado e no desespero da noite. Com a guerra, esse grito foi abafado e retorna mais brando, com um outro olhar buscando vencer os sintomas de decadência deixados pelo episódio bélico.

Assim, o movimento expressionista é dividido em fases, sendo a primeira conhecida como *Jugendbewegung* [Movimento da juventude], cuja característica marcante apontada por Carpeaux (2013) é a insatisfação dos jovens com a escola, os pais e professores. Cláudia Mattos (2002), em uma compilação de artigos feita por Guinsburg, menciona o grupo *Die Brücke*, que surgiu em 1905, em Dresden, como marco inicial do expressionismo. A autora aponta para uma busca utópica por um homem não-secularizado, por meio de uma linguagem artística nova, diálogo com as vanguardas, uma estruturação da linguagem formal e engajamento político para expressar essa utopia.

No período pré-guerra, o expressionismo rompe com as formas poéticas tradicionais e busca por novos temas, como o ritmo da vida moderna e o modo de vida pequeno-burguês. Segundo Mattos, “percebe-se desde o início uma tendência a transformar o palco no mundo interno da personagem, fazendo de sua unidade um substituto das tradicionais categorias de espaço, tempo e ação.” (MATTOS, 2002, p.51).

Durante o período de guerra, Mattos (2002) afirma que a estética expressionista caminhou por entre visões escatológicas que previam a destruição de um mundo materialista e o surgimento de uma esfera mais espiritual, ou seja: a guerra serviria como uma salvação da humanidade. Os anos entre 1914 e 1918 tiveram como característica um grande isolamento cultural, o que favoreceu, posteriormente, o surgimento de uma identidade alemã e o resgate de um *Urgeist* [espírito primeiro].

No entanto, o fim da guerra e toda a destruição encorajaram uma arte menos espiritual e mais engajada politicamente, já que, por volta de 1916, grupos pacifistas surgiram mobilizando a população contra os males da guerra, o que semeou o nascimento do ativismo de esquerda, sendo o pós-guerra um momento caracterizado pela ativação política e uma linguagem cultural mais ampla, abrindo-se para todos os gêneros artísticos. De imediato, um clima de euforia e reestruturação toma conta dos meios artísticos, sentimentos que são descartados após a implantação da República de Weimar, dando lugar à crítica social.

Os escombros do pós-guerra trazem uma temática característica ao expressionismo. Os temas como solidão, doença, morte e angústia existencial são recorrentes nesta estética e também no conjunto da obra de Loher. Em *Licht* (2001), é óbvia a presença desses elementos, a começar pela patologia da protagonista e seu estado depressivo em decorrência do isolamento. Entretanto, em outras peças da dramaturga também há a constância dessas temáticas, como a angústia e a solidão vividas por Olga Benário, a amargura de uma senhora diabética e os vários suicidas em *Unschuld* (2003) ou os jovens Nina e Fritz que morrem afogados em um lago, enquanto seus pais, Eddie e Cleo, Johnny e Else, respectivamente, tentam inutilmente recomeçar a vida, mas encontram-se presos em um tempo que parece estático em *Am Schwarzen See* [No lago negro] (2012). Loher parece herdar do expressionismo uma certa predileção pelo êxtase e pelo desespero, traço encontrado na maioria de suas personagens.

Rosenfeld (1993) destaca o caráter épico e lírico do expressionismo. “O lirismo, o falar exaltado em ritmo de hino, a retórica patética, indo até o balbuciar e o grito inarticulado se destinam a anunciar a visão profética do novo homem.” (ROSENFELD, 1993, p.285.). Loher trabalha nas vias épica e lírica como forma de distanciar o leitor/espectador e incute na personagem *Schatten* esse grito desarticulado e essa retórica patética mencionados por Rosenfeld (1993). No entanto, não há na peça o prenúncio de um novo homem, apenas a constatação daquilo que já está no fim, que se encontra em estado de deterioração, o ranço da República Velha alemã e dos tempos áureos a dois passos do marido político.

Lima (2002) evidencia o ambiente escuro e sombrio das obras expressionistas, bem como a tipificação das personagens cuja fala encontra-se reduzida aos componentes básicos de tom e ritmo, excluindo a subordinação lógica da sintaxe, garantindo um tratamento fragmentário do discurso. Tais características podem ser evidenciadas nas obras de Loher, principalmente em *Licht* (2001), a começar pelo

cenário sombrio, pela escuridão da casa e da personagem *Frau*. O escuro literal corrói o interior da personagem envolta por espectros do passado.

Para intensificar essa escuridão, a Sombra toma emprestado de outras vozes um discurso que enaltece a soberania do sol e da luz, através de odes entoadas no decorrer da peça, dos trechos de música e poemas. Esse recurso faz repercutir a autonomia da Sombra diante da Senhora, mas, paradoxalmente, põe a primeira a repetir discursos advindos de outros enunciadores, discursos que poderiam fazer parte do repertório inconsciente da Senhora. Tais interferências realizadas pela Sombra parecem ser projeções distorcidas da consciência da Senhora, trazendo à tona lembranças que fazem parte da memória dela e do imaginário coletivo. A Sombra demonstra autonomia diante da outra personagem, revelando detalhes da história da Senhora, anunciando as condições climáticas do dia, lembrando os momentos desconfortáveis durante as sessões de fotos e os compromissos ao lado do marido, e entoando as incontáveis odes ao sol. A Sombra conhece o íntimo da Senhora e relembra, inclusive, as tentativas dela para parecer mais amigável, treinando sorrisos em frente ao espelho, uma tortura que a fazia ranger os dentes.

A fala da personagem *Frau* reflete seu interior fragmentado, revelando-se um comunicar truncado, desconexo, ausente de uma estrutura sintática, o que faz do texto de Loher lampejos de memória em formato de murmúrios e lamentos. Essa desconexão também existente no expressionismo desemboca em uma extensa e intensa atividade monológica, o que já evidenciamos, tanto em *Licht* (2001) quanto em *Olgas Raum* (1994a). A incapacidade do diálogo é uma premissa importante na estética expressionista, já que os indivíduos automatizados e desfigurados são incapazes de manter um diálogo, o que também é verdade nas peças de Loher. O resultado é, em ambas estéticas, uma fragmentação do discurso e do “eu”, o que acaba provocando, segundo Lima (2002), um duplo, como acontece com a Senhora, de *Licht* (2001), que se divide em uma sombra.

De tendências idealistas, os expressionistas almejavam uma subjetivação que fugisse de uma imagem reprodutora do real. Rosenfeld (1993) destaca dentre as características expressionistas uma manipulação dos elementos da realidade, criando um aspecto distorcido e onírico que representa um estado de angústia, desespero e exaltação. Esses aspectos podem ser evidenciados em *Licht* (2001), na figura da Sombra, uma visão ou uma representação onírica da mente de uma mulher que há anos

não tem contato com a luz e se fecha em meio à escuridão. A Sombra personifica e ratifica esse estado de angústia e solidão vivenciado pela mulher.

A existência da Sombra enquanto personagem nesses moldes também nos remete aos modelos expressionistas. Segundo Rosenfeld (1993), no expressionismo, somente o herói existe, enquanto as demais personagens são projeções distorcidas da consciência central, em forma de evocações, lembranças, cristalizações de angústias e aspirações. Ele afirma que

na dramaturgia expressionista [...] é com frequência somente o herói, a personagem central, que “existe realmente”; as outras personagens muitas vezes são meras projeções distorcidas (inconscientes, oníricas) dessa consciência central, da mesma forma como o mundo em que se situam [...]. Ainda que tais personagens tenham existência objetiva, autônoma, de próprio direito, e não se reduzam a meras funções visionárias do herói, elas geralmente são focalizadas a partir da consciência do herói que se torna foco subjetivo mediando o mundo imaginário (geralmente como porta-voz do autor). (ROSENFELD, 1993, p.283).

As falas da Sombra são sempre carregadas de distorções e responsáveis por desumanizar os atos e situações aparentemente corriqueiros. Loher, através de uma linguagem metafórica e de cunho expressionista, mostra como a Senhora é manipulada e encontra-se presa por uma disciplina que há muito tempo foi incutida em sua mente, a exemplo do já citado experimento no cérebro de uma mulher. Esses momentos da peça muito se assemelham à escrita de George Büchner (1813-1837) na peça *Woyzeck* e às agruras sofridas pelo soldado de mesmo nome ao ser submetido a uma experiência que o força a alimentar-se apenas de ervilhas. Büchner faz uma grande crítica a partir dessa experiência, questionando a moral e os costumes da época, bem como as condições socioeconômicas vigentes. A crítica de Loher se volta para outro espectro da sociedade, a submissão feminina, o poder disciplinar que impõe à mulher obrigações para com o esposo, os filhos e a casa. A peça foca a solidão da mulher não somente em decorrência da doença, mas também porque os filhos cresceram e partiram e o marido, envolvido em seus compromissos políticos, abandonara a companheira em meio às sombras de uma vida reclusa. “A intenção [...] é projetar a realidade “essencial” de uma consciência reduzida às estruturas básicas do ser humano em situação extrema”, diz Rosenfeld (2002, p. 284.).

Além de todos esses elementos, Rosenfeld (1993) ainda disserta sobre a ausência dos nomes próprios nas personagens expressionistas, sendo identificadas apenas com

substantivos que definem um arquétipo de ser humano. Segundo Mattos (2002), a personagem arquétipo revela ideias universais sobre a humanidade. Em *Licht* (2001), a Senhora não recebe nome, universalizando a situação de opressão e submissão da mulher. Loher apela para as micronarrativas, as histórias privadas ao mesmo tempo em que universaliza essas histórias. Segundo Rosenfeld as personagens desprovidas de nome próprio são também desprovidas de individualidade e o ser é reduzido a traços elementares e caricaturais, como é o caso da Senhora.

Personagens como a Sombra, de *Licht* (2001) se enquadram naquilo que Sarrazac (2002) chama de “personagem criatura”. Trata-se de indivíduos desfigurados que assumem o lugar de uma negação da humanidade, ou seja, adquirem feições animais ou mesmo coisificadas, de maneira que o corpo e a linguagem não se conectam, causando uma dúvida acerca do caráter humano da personagem. A contemporaneidade dramaturgica herda essa desfiguração e antropofornismo, nas palavras de Sarrazac (2002), do expressionismo, porém com novos contornos. Se na época expoente do expressionismo o teatro ressaltava a automatização do ser humano em tempos modernos, atualmente, “o teatro confirma a impossibilidade, com que o homem se depara hoje em dia, de se tranquilizar com a prova empírica da sua própria autonomia.” (Sarrazac, 2002, p.107.).

Quanto à estrutura do drama expressionista, Rosenfeld (1993) garante que o palco passa a ser “o *lugar interno* de uma consciência” (ROSENFELD, 1993, p. 284. Grifo do autor) e as cenas se realizam em forma de episódios, como um “drama de estações”, segundo o crítico. Mattos também salienta esse pensamento afirmando que “[...] percebe-se desde o início uma tendência a transformar o palco no mundo interno da personagem, fazendo de sua unidade um substituto das tradicionais categorias de espaço, tempo e ação.” (MATTOS, 2002, p.53.). Ela segue dissertando que

abrindo mão das noções tradicionais de estruturação da cena segundo os princípios de unidade espaço-temporal, os expressionistas fizeram do mundo interno da personagem principal o único elo entre os diversos elementos da trama. Encenava-se no palco o próprio desenvolvimento psicológico da personagem, seus conflitos e sua visão de mundo.” (MATTOS, 2001, p.59).

Em ambas as peças em questão o palco opera uma função de “lugar da consciência”. Em *Olgas Raum* (1994a), o palco é o lugar da materialização da memória da personagem, espaço primordial do fluxo de consciência, dos embates entre razão e

emoção. Para a protagonista enclausurada, somente o palco é capaz de manter vivas suas recordações e materializá-las, já que a morte é inevitável, portanto, o palco seria sinônimo da imortalidade de sua história. Já em *Licht* (2001), o palco mascara todas as noções de tempo e espaço, esfumando essas instâncias e fundindo-as, resultando em um grande emaranhado memorial no qual o desenvolvimento psicológico da personagem é a principal “ação” que se desenrola.

Várias cenas soltas constituem o enredo, cuja unidade é garantida por meio da personagem e não através do tempo, do espaço e da ação. A grande fábula é substituída por episódios, “sem nexos causais” entre si. (ROSENFELD, 1993, p.184). O mesmo ocorre na peça de Loher: não é possível identificar uma unidade de tempo, espaço e ação; as falas da Senhora e da Sombra vão se alternando, construindo vários episódios aleatórios de momentos da vida da protagonista, episódios que aparentam ser desconexos, mas cuja ligação vai sendo realizada com o desenrolar das falas.

Essas características do enredo fragmentário, das personagens que caminham no viés expressionista e que são comuns nas obras de Loher, juntamente com os finais infelizes e catastróficos, induzem o pensamento de que estamos diante de uma dramaturga trágica. A tragédia clássica pode ser evocada de alguma maneira para compreender o estilo de escrita de Loher já que, segundo Wittstock (2009), a dramaturga é considerada por alguns estudiosos como uma escritora trágica pelo conjunto de sua obra contemplar enredos com histórias ligadas à morte, a catástrofes e ao infortúnio, além da constante negação do *happy ending*. No entanto, a partir de nossa análise é possível inferir que o estilo loheriano não tem nenhuma relação com as tragédias gregas, aproximando-se mais do conceito de tragédia na perspectiva de Sarrazac, que aborda o trágico fixado ao dia-dia contemporâneo.

Dos gregos, elucidados pelo olhar de Haas (2006), percebemos apenas uma relação da personagem Sombra com o submundo mitológico. *Schattenreich* [Reino das sombras] é a dimensão para a qual eram levadas as almas após a morte, conforme a crença e a mitologia da Grécia Antiga. Através da mitologia grega é possível pensar a relação antinômica, porém de implicação, entre luz e escuridão, contraste amplamente explorado no enredo de *Licht* (2001). Tais inferências se realizam por meio de um paralelo com o *Schattenreich* e o Monte Olimpo, luz e trevas, vida e morte, dicotomias que são fundamentais para a compreensão da peça.

O *Schattenreich*, ou Reino de Hades, deus dos mortos e do inferno, é o mundo inferior, nas profundezas da terra, lugar para onde os mortos eram conduzidos após a

morte e julgados com o intuito de direcionar o destino dessas almas. De acordo com a mitologia grega, o corpo e alma do indivíduo eram separados no momento da morte, sendo que a alma era conduzida até o Reino de Hades, um local escuro e invisível aos olhos dos vivos. A Senhora de *Licht* (2001) encontra-se, simbolicamente, no *Schattenreich*, já que vivencia a experiência de semivida, sua alma já se encontra morta para este mundo. A personagem perambula por uma casa escura e vive escondida, como que invisível aos olhos humanos, ou seja, morta para o mundo exterior, a Senhora transita por entre sombras, sua única companhia e forma de interlocução.

Exceto essa aproximação com o *Schattenreich* da mitologia, as peças de Loher não se configuram tragédias gregas por uma vasta gama de motivos. Há nas tragédias uma forma estrutural muito peculiar do gênero, como uma força transcendental que comanda e direciona a ação do herói. Este busca mudar o destino e salvar a si e aos demais, mas acaba por ser o responsável por toda catástrofe que assombra o herói desde o início das peças. Há nas tragédias gregas esse clima de tensão de que algo ameaçador está próximo e as personagens vivem sob essa ameaça. Todo o desenrolar da trama e o final trágico provocam catarse no leitor/ espectador, que é movido por um sentimento de terror e piedade. E o mais importante: há unidade de tempo, espaço e ação.

Diante desses fatores, não é possível identificar nas peças de Loher esse herói movido por forças ocultas. O objetivo primordial é justamente evidenciar as várias perspectivas em torno de uma ação, iluminando as reais motivações que conduzem as personagens, ou seja, não se trata de uma força assombrosa impossível de ser afastada e portadora do prenúncio catastrófico. Forças ocultas cedem lugar à vontade humana e se o final feliz não é alcançado, é apenas o desfecho provável de uma série de ações que se desenvolveram do decorrer da peça.

Outra diferença é o sentimento catártico que as tragédias gregas despertam no leitor/ espectador. Terror e piedade são ansiados nesse gênero, já que o leitor/espectador sente empatia pelo herói, se aproxima daquela realidade e se compadece com os malogros por ele vividos. Já as peças de Loher negam a catarse em nome de uma reflexão política que é o objetivo principal da dramaturga. Através de uma série de recursos épicos e líricos que já foram explanados, Loher distancia seu interlocutor das cenas buscando reflexão. No momento em que surge a empatia e que o leitor/espectador se solidariza com a personagem, os recursos de distanciamento são acionados pausando a catarse, desnudando as engrenagens dramáticas e despertando o leitor/ espectador para o mundo atual e uma possível reflexão sobre ele.

Diferenciado o conceito de tragédia no contexto loheriano, o tom trágico das obras da dramaturga está mais próximo da configuração proposta por Sarrazac. Segundo o francês, “já não há progressão dramática, já não há nó e desenlace, já não há grande catástrofe, mas sim uma série de pequenas.” (SARRAZAC, 2011, p.41.). Para a melhor compreensão do termo catástrofe, Sarrazac parte do conceito de catástrofe da *Poética* de Aristóteles, isto é, um desenlace violento, resultante de uma reviravolta e que culmina com o infortúnio. Sarrazac (2012) define reviravolta funesta, pautado em Aristóteles, como uma ação que causa dor ou destruição, que caracteriza o momento infortúnio e também, como o lugar responsável por gerar a catarse.

De Aristóteles, Sarrazac (2012) busca em Hegel as definições para o termo antes de posicionar a catástrofe no contexto da contemporaneidade. Para Hegel, interpretado via Sarrazac (2012), o conceito de catástrofe está ligado a uma solução definitiva e completa, o local de fechamento do sentido. É a partir dessa definição que Sarrazac (2012) identifica a mudança de paradigmas do termo na contemporaneidade. A catástrofe perde esse caráter de definitivo em meio à fragmentação contemporânea, já que com a supressão da ação, aquela se torna irrisória ou supérflua. Dessa forma, Sarrazac (2012) identifica que a catástrofe perde sua capacidade conclusiva, de desenlace, mas passa a representar uma mudança de estado. “A ausência de catástrofe tem um sinal muito claro, que é o tédio, e eventualmente o sono, mudança de estado que substitui a catástrofe ausente.” (SARRAZAC, 2012, p.47).

A partir dessa conceituação é possível perceber o esforço de Sarrazac em apontar para uma tragédia que se distancia dos modelos clássicos e que adquire novas feições a partir da fragmentação do teatro e da vida contemporâneas. O autor afirma que “o teatro dá-nos em espetáculo a ruína do homem na sua vida privada”. (SARRAZAC, 2002, p.90). O interesse do teatro contemporâneo não incide mais sobre os heróis lutando contra um destino fatídico, mas demonstra interesse nas várias tragédias individuais dos homens em seu cotidiano trágico, ou seja, a tragédia e a catástrofe diária, o que apaga por completo a divisão aristotélica de gêneros.

Nesta época, em que o trágico se fixa no dia-a-dia, em que as nevroses assumem, por vezes, cores políticas e os negócios de Estado aspectos burlescos, torna-se evidente que a velha divisão aristotélica, inteiramente tributária do tema tratado, entre o cômico e o trágico e a divisão de gêneros, estão ultrapassadas. (SARRAZAC, 2002, p.178.).

É assim que Sarrazac alcança a descrição daquilo que ele chama de mosaico estético, forma predominante na literatura dramática contemporânea, para ele,

[...] uma *dramaturgia da substituição*, ou seja, da conservação das estruturas ultrapassadas da idade clássica no seio do drama moderno: consciência central do herói que, para se justificar, é consagrado proletário, microcosmo hierarquizado, injeção de conteúdos novos nas formas arcaicas e, sobretudo, preferência dada a um psicologismo relativamente à realidade histórica que nos tínhamos proposto descrever.” (SARRAZAC, 2002, p.184.).

A tragédia de Loher, nessa perspectiva, afasta por completo as noções clássicas de tragédia e pode ser justificada pelo viés trágico proposto por Sarrazac na medida em que a dramaturgia foca da tragédia do cotidiano, das pessoas que poderiam estar em qualquer lugar e dos destinos que se tornam catastróficos não pela ação de forças ocultas, mas por escolhas que estão sempre pautadas em todo um sistema social. A forma estética que acolhe essa temática do trágico no dia-dia só poderia ser essa descrita por Sarrazac (2002), uma recuperação das formas antigas, mas que agora abrigam temas contemporâneos.

O lirismo enaltecido por via do teatro íntimo também coopera com o teor trágico da obra de Loher. Os finais trágicos e as personagens sombrias e fúnebres que permeiam seus enredos encontram fundamentação em *Sobre a fábula e o desvio* (2013), no momento em que Sarrazac aborda o teatro íntimo e a intimidade da morte. Para ele, o teatro íntimo imprime cores a um espaço cerimonial que há entre a vida e a morte, um espaço no qual as personagens pendem para a morte enquanto ficam remoendo a vida em meio a seus fantasmas íntimos, característica fortemente estampada tanto em *Olga Raum* (1994a), quanto em *Licht* (2001). Ambas as protagonistas vivem situação de morte e apegam-se ao último fio de vida que lhes resta e que está atrelado à memória. O teatro passa a ser, nessa perspectiva de Sarrazac (2013), um espaço transitório entre vida e morte, de maneira que as personagens voltam no tempo para recuperar as ações vividas no passado, uma maneira de se revelarem intimamente. Olga e *Frau* estão nesse limbo temporal e essa busca pelo passado diante do presente de morte configura o caráter trágico das peças.

Essas personagens trágicas são os/as heróis/heroínas da literatura dramática contemporânea, figuras desmembradas, estilhaçadas e que caminham rumo ao infortúnio, segundo Sarrazac, “já não há heróis mas sim personagens muito vulgares.”

(SARRAZAC, 2009, p.41.). O *Sturm und Drang* do pré-romantismo alemão também incorpora personagens cujas trajetórias culminam com o fatídico. Segundo Rosenfeld (1993), o herói desse período “luta contra os mecanismos de uma ordem social degenerada e acaba sucumbindo por ser grande demais para um mundo mesquinho.” (ROSENFELD, 1993, p.223). Quanto aos heróis de Loher, estes sempre sucumbem, por isso, os finais de infortúnio. A diferença entre as figuras loherianas e as pré-românticas é que estas lutam contra um sistema opressor e aquelas são divididas em dois grupos, as que lutam e as que se rendem à inércia sabendo que estão fadadas ao malogro. Em Loher, luta-se também contra um sistema opressor, mas as lentes são postas nas narrativas individuais, sendo que o holofote clareia as micronarrativas que, na verdade, compõem e são, ao mesmo tempo, resultado deste sistema que oprime.

Ademais, as personagens loherianas podem até ensejar uma tentativa de rebelião e busca por mudança, mas pertencem a um contexto histórico, social e cultural no qual as utopias se encontram abaladas. O crítico Wittstock (2008) reúne tais personagens em dois grupos distintos. O primeiro grupo compreende aquelas que se percebem oprimidas brutalmente e, em um ato de desespero, agem em busca de mudança. No entanto, no teatro de Loher, toda tentativa de rebelião é catastrófica e conduz a personagem ao ponto de partida desse sufocante círculo vicioso. Já o segundo grupo é composto por personagens cujo fracasso já é conhecido. Cientes de sua condição degradante e da impossibilidade de revertê-la, essas figuras sucumbem ao sistema no qual estão inseridas em atitude de total renúncia.

Dentro do contexto da obra de Loher, pertencentes ao primeiro bloco, iluminamos o destino da personagem Klara da peça *Klaras Verhältnisse* (1999), destino traçado por Dea Loher no intuito de descortinar uma utopia ingênua e alienante. Na peça, a personagem título da obra encontra-se aprisionada em um emprego fútil que a oprime. Ela passa a refletir e questionar a sua própria identidade e a sua função no mundo, reflexão que a faz ambicionar um emprego que lhe fosse aprazível. Ao deixar o trabalho opressor, Klara encontra novas adversidades, e percebe que a tentativa de encontrar a liberdade só a afasta dessa condição e a aprisiona, situação que a conduz ao ato extremo do suicídio. Klara se vê envolta por uma teia de problemas com os irmãos Irene e Gottfried e com outras personagens cujos problemas são infinitos e mostram para a protagonista que, independentemente do que ela faça, o curso da vida se mantém inalterado.

Elucidando a teoria que concerne ao segundo grupo de personagens, apontamos Helmut, personagem de *Unschuld* (2003). Na peça, Helmut é um ourives esposo de uma filósofa que passa por um momento de crise. A filósofa em questão, Ella, monologa acerca da falência do plano utópico que guiou a modernidade, além de levantar questões inerentes ao capitalismo tardio, à fragmentação do sujeito e à incapacidade da filosofia de responder aos questionamentos que assolam a sociedade. Enquanto a mulher se mostra afoita diante dos problemas da sociedade, Helmut se mantém inerte em sua cadeira trabalhando em um áureo adorno. A personagem personifica toda uma sociedade alienada que, iludida com os bens materiais e o consumo, ignora as amarras que a mantêm presa a esse sistema. Sucumbido e inerte, o fim de Helmut é trágico: é morto a golpes na nuca por sua própria esposa em um ato de fúria.

Voltando ao *corpus* dessa pesquisa, na peça *Olgas Raum* (1994a), todas as cenas revelam ao leitor uma Olga que luta por sobrevivência, tanto pessoal, quanto das colegas de cela e dos companheiros comunistas. Olga guarda como um tesouro, um verdadeiro talismã, as memórias que podem revelar informações sigilosas aos soldados nazistas. No entanto, a morte é certa para Olga, mesmo lutando, se impondo diante de seu algoz, Filinto Müller, mesmo não se entregando à inércia da prisão, não consegue mudar os rumos de sua história e termina morta em uma câmara de gás.

Já no caso de Hannelore Kohl, esta se encontra abandonada, longe dos filhos que cresceram e foram embora, despojada de carinho e atenção de um marido que a ignora, além da ausência permanente da luz solar. A personagem prostra-se diante da opressão que a aniquila e a conduz à escuridão total, seja por meio da falta de luz solar, seja pela ausência do marido e dos filhos. Diferente das personagens do primeiro grupo que almejam mudar a situação opressora, Hannelore se entrega à morte como única possibilidade.

Segundo Wittstock (2009), as peças de Loher apresentam uma antinomia que é própria do *Zeitgeist*. O período contemporâneo é considerado por muitos como um período de abolição das crenças em uma utopia capaz de salvar o homem, assim, Loher foca nas pequenas narrativas, no microfragmento composto de figuras que são, segundo Wittstock (2009, p.150), tristes e, ao mesmo tempo, cativantes.

Apesar do final trágico, a peça *Olgas Raum* (1994a) enfatiza o posicionamento de Olga que não assume para si o papel de vítima, mas decide lutar diante das situações opressoras. Em um artigo sobre a questão da vitimização em duas personagens de Loher, Claudia Rehmman (2011) diz que “*obwohl sie um die Ausweglosigkeit ihrer*

*Situation weiss, bleibt Ihr unermüdlicher Kampfgeist bis zum Schluss ungebrochen*<sup>83</sup>.” (REHMANN, 2011, p.8). Nos monólogos, Olga deixa claro que conhece seu destino, ela sabe que seu fatídico final está na câmara de gás, porém ela luta para mudar esse destino e encara seus desafios em igualdade de condições, descartando o rótulo de vítima. O mesmo ocorre nos confrontos com Filinto, a prisioneira não se rende, não fornece informações deladoras e não se cala diante das ameaças de seu algoz, ao contrário, ela duela com as armas de que dispõe, ou seja: o discurso e a tortura psicológica.

Toda composição trágica das personagens de Loher refletem o que Sarrazac (2009) chama de “devir do teatro contemporâneo”, que se encontra em um estado anestesiado de sonho acordado. As personagens se posicionam no entremeio, dentro e fora simultaneamente, na circunstância de sonambulismo ou embriaguez, ou seja, “o homem encontra-se confrontado, do interior, com uma visão panorâmica da sua própria vida” (SARRAZAC, 2009, p.91). No caso de Olga e *Frau*, a situação do cárcere e do isolamento propicia essa reflexão do ponto de vista panorâmico e se desenvolve em uma realidade precária de vida, o que as deixa mutiladas emocionalmente e as aproxima das personagens expressionistas, dotadas de um teor altamente trágico, mas que, devido aos recursos estéticos aplicados, afasta os sentimentos catárticos que possam ser despertados no leitor/espectador. Em meio às trevas, Loher configura suas personagens fixadas na tragédia do dia-dia atual.

### 3.3 Contradição e Ironia

O trágico na dramaturgia de Loher aparece permeado por uma escrita irônica, o que atribui ao texto algumas contradições e suscita no leitor um sorriso truncado, tenso e enigmático. Também vale ressaltar que tais contradições são justamente incitadas por essa escrita irônica e não oferecem uma interpretação única.

O termo ironia, de imediato, é correlacionado a termos como humor, grotesco e riso, sendo que cada termo detém sua especificidade. Para Sarrazac (2012), a ironia é um recurso mais refinado, “ali onde a ironia sugere o contrário, o humorismo o evidencia e o grotesco atesta uma impossível conciliação.” (SARRAZAC, 2012, p.99.). A ironia permeia todo o texto de Loher, porém é possível encontrar momentos em que o

---

<sup>83</sup> Embora ela saiba sobre o desespero de sua situação, o seu espírito de luta incansável permanece intacto até o final. (REHMANN, 2011, p.8. Tradução nossa).

grotesco é ativado como forma de distanciamento. Diz o teórico francês que o grotesco causa uma certa desorientação no leitor na medida em que é ausente de referências que possam classificá-lo, ou seja, trata-se de um fenômeno híbrido que oscila entre o trágico e o cômico.

Percebemos, por exemplo, em *Licht* (2001), a presença de uma sombra que dialoga com a personagem central evocando trechos de músicas e poemas, notícias de jornais e outros fatos curiosos de ordem mundial. Essa sombra é claramente um efeito grotesco que Loher imprime em sua escrita como mais um recurso de distanciamento ativado em prol da reflexão.

Quanto à *Olga Raum* (1994a), o grotesco insurge na já mencionada descrição do exame de gravidez que Filinto quer aplicar em Olga. O grotesco aqui reforça a natureza perversa do homem, cuja única arma é a violência física:

*FILINTO Ausgezeichnete Idee. Eine ausgezeichnete Idee, diese Untersuchung. Erinnere dich später daran, dass du es so haben wolltest. Ich werde dich selbst untersuchen, um die Sache zu vereinfachen. Du musst keine Angst haben, ich habe sehr viel Erfahrung. Er lacht. Ich werde den Krotentest machen mit dir. Er lacht. Den Krotentest für die Schwangerschafts- früherkennung. Zu 99% zuverlässig. Lügen haben kurze Beine. Er lacht. Wann hast du das letzte Mal geblutet? Wann hast du das letzte Mal dein unwertes, unbefruchtetes Ei abgesto- Ben, den schleimigen Blutklumpen, wann? Antworte! Pause.*

*OLGA Ich sagte es bereits. Ich bin im zweiten Monat. Im zweiten Monat.*

*FILINTO lacht Gut. Sehr gut. Dozierend. Der Test kann mit Erfolg durchgeführt werden zehn bis zwölf Tage nach Ausbleiben der Blutung. Pause. Du wirst dich am Morgen auf die Latrine setzen und dein Wasser lassen. Nimm deinen Emailbecher oder deinen Teller und pisse hin- ein. Du bringst mir deinen dampfenden Urin. Ich gebe dir eine Krote, du nimmst sie zwischen deine Hände. Es ist eine männliche Krote, ein Mann. Er setzt sich auf deinen Schoss. Du musst ihn gut festhalten, den Lügendetektor. Er lacht. Besser als jeder Lügendetektor. Er lacht. Ich kann dir auch ein wenig Blut abzapfen. Du gibst ihm deinen Morgenurin oder dein Blut, beides ist ihm gleich lieb. Nehmen wir Urin. Ich spritze deinen Urin in die Krote, der Krotentest bekommt deinen gelben Saft zu trinken; Nahrung für sein Fleisch, sein Blut, seine Lust. Du wirst dasitzen und ihn halten. Fühle die krotige Haut unter deinen Handflächen, die kleinen, harten, warzigen Erhebungen. Es wird sechs Stunden dauern. Du wirst spüren, wie der Krotentest sich verändert: seine Lungen pumpen heftiger, seine Pupillen werden größer, stoßweise bläht sich sein Körper, seine Haut wird weich und heiß, seine Warzenhöcker spitzer und harter. - Wenn du wirklich schwanger bist, spritzt er dir seinen*

*Samen in den Schoss. - Er lacht. Nach sechs Stunden spritzt er dir seinen Samen in den Schoss. Krotengallert. Er lach*<sup>84</sup>. (LOHER, 1994a, p.10-11).

Ao abordar o recurso da ironia no gênero literário, várias arestas se desdobram, demandando um aprofundamento no tema. Beth Brait (1996) o faz com maestria ao traçar o percurso literário e filosófico da ironia, partindo de Aristóteles, passando por Sócrates, Schlegel, Hegel, Kierkegaard, Bergson e Freud. Para Brait (1996) a ironia é um processo intertextual e interdiscursivo, além de meta-referencial que possibilita uma variedade de significados, por vezes, carregados de traços de ambiguidade. Para a autora, um discurso não se esgota na fala de um indivíduo, mas se completa na réplica do outro, sendo que a ironia se consolida nesse cruzamento de vozes, revelando-se um artifício arraigado em valores morais, culturais, sociais e históricos. Diz Brait (1996) que a ironia como procedimento de “estruturação do fragmentário e [...] organização de recursos significantes pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros.” (BRAIT, 1996, p.15.).

É exatamente o que vemos nas peças de Loher, os discursos tidos como discursos históricos, assim como todos os discursos, não são neutros e a dramaturga, munida de elementos estéticos, manipula suas “verdades” apresentando ao público protagonistas cujas falas revelam muito ao leitor, ao mesmo tempo em que esconde nas entrelinhas detalhes que somente a interlocução pode revelar. A ironia aparece de maneira refinada

---

<sup>84</sup> FILINTO Brilhante ideia. Uma ideia brilhante, esse exame. Depois lembre que foi você quem quis. Eu mesmo vou examinar você, para simplificar a coisa. Não precisa ter medo, não, eu tenho muita experiência. *Ele ri*. Vou fazer com você o teste do sapo. *Ele ri*. O Teste do Sapo para Reconhecimento Prematuro de Gravidez. 99% de certeza. Mentira tem perna curta. *Ele ri*. Quando foi a última vez que você sangrou? Quando foi a última vez que você escorreu esse seu ovo inútil, infértil, essa posta visguenta de sangue, hein? – Responde! *Pausa*./ OLGA Já disse. Estou no segundo mês. No segundo mês./ FILINTO *ri* Bom. Muito bom. *Instruindo*. O teste pode ser realizado com sucesso de dez a doze dias depois do atraso no sangramento. *Pausa*. De manhã você vai sentar na latrina e deixar escorrer seu mijo. Pegue sua caneca ou seu prato e mije dentro. Aí você traz pra mim sua urina fumacenta. Eu lhe dou um sapo, você segura ele com as duas mãos. É um sapo homem, um macho. Ele senta no seu colo. Você tem que segurar bem ele, o detetor de mentira. *Ele ri*. Melhor do que qualquer detetor de mentira. *Ele ri*. Também posso colher um pouquinho de sangue. Você dá para ele ou urina da manhã ou sangue, ele gosta dos dois igualmente. Vamos supor que seja urina. Eu injeto sua urina no sapo, o sapo macho recebe seu caldo amarelo para beber; alimento para a carne dele, para o sangue, para o tesão. Você vai ficar lá, sentada, segurando ele. Sentindo aquela pele de sapo na palma da mão, aquele monte de carocinho duro, verruguento. Vai durar seis horas. Você vai sentir como o sapo macho muda: o pulmão bombeia com mais força, a pupila vai dilatando, o corpo vai se contraindo e inchando, a pele fica macia, quente, as verrugas vai mais pontudas, mais duras. – Se você estiver grávida mesmo, ele esguicha sêmen no seu colo. – *Ele ri*. Depois de seis horas ele esguicha o sêmen dele no seu colo. Gala de sapo. *Ele ri*. (LOHER, 2004b, p.8-9).

no texto de Loher. A dramaturga lança pistas pelo enredo propiciando mais de uma leitura; a literal, que é extremamente plausível no contexto das peças e uma versão desenhada pelas tintas da ironia, cujo sentido é construído pelo leitor com base em conhecimentos prévios. Sobre essa construção de sentido por parte do interlocutor, diz Sarrazac que

no caso da ironia, uma suspeita introduz-se no seio de uma linguagem que sugere o contrário do que parece dizer. Supõe assim um segundo grau, que leva o espectador a desmontar o sentido primordial, ainda que essa desconstrução não seja explícita no seio da obra irônica. (SARRAZAC, 2012, p.98.).

Dessa maneira, o que percebe o escritor francês é uma “realidade distanciada”, cujas certezas, bem como a forma são diluídas. Em ambas as peças, Loher brinca com o jogo irônico com o intuito de justamente promover um fórum reflexivo, mostrando os vários lados de uma situação. Sarrazac (2012) cita o dramaturgo francês Michel Vinaver ao afirmar que “a ironia permite manter uma referência ao mesmo tempo que sugere sua incongruência.” (SARRAZAC, 2012, p.98.). Ademais,

nesse teatro que comenta ao mesmo tempo que (se) elabora, não apenas a ingenuidade tornou-se impossível, como a escrita teatral parece cada vez mais desistir das “articulações”, sejam elas irônicas ou não, e busca, ao contrário, acentuar os contrastes. (SARRAZAC, 2012, p.100.).

Assim, percebemos em *Olgas Raum* (1994a) uma série de incongruências que Loher lança a seus leitores. A personagem central, no já comentado embate entre tortura física e psicológica com Filinto Müller, apesar de vencê-lo no âmbito discursivo, acaba por perder a luta, visto que morre no final na câmara de gás, destino já conhecido por todos. Sob esta perspectiva, não há uma vitória efetiva da protagonista, apenas na dimensão discursiva, o que caracteriza a natureza paradoxal e irônica da escrita de Loher. Olga sai vitoriosa da cena em que digladiava com Filinto, pois consegue causar uma confusão mental em seu algoz, porém, isso não é suficiente para que ela mude seu destino trágico.

Um outro momento na peça também revela a sutileza da carga irônica impressa por Loher em sua escrita no momento em que Olga reivindica seu lugar na história. A dramaturga imprime, no monólogo VI, a preocupação voltada para as micronarrativas e, nesta cena em que Olga faz tal questionamento, há uma construção cênica e

dramatúrgica que atribui à personagem um estatuto reflexivo acerca do lugar por ela ocupado na história. Loher coloca na boca da personagem o cerne da peça que é justamente questionar o lugar que pertence às micronarrativas em uma história contada por dominadores, resultando em um efeito que intensifica a artificialidade do teatro, ou seja, ela revela as engrenagens de seu processo dramatúrgico por meio dos monólogos proferidos pela protagonista da peça. Nos relatos oficiais, a mulher é reduzida a amante passiva e é esquecida, enquanto que o homem é o grande e ativo herói de guerra, cuja história perdura pelos anos. Na peça de Loher, a dramaturga coloca nos pensamentos de Olga o questionamento dessa oposição, de maneira que a própria personagem reflete sobre sua vida estampando as biografias como uma mulher bonita, corajosa e “*den Rücken immer kerzengerade halten*.”<sup>85</sup> (LOHER, 2001, p.24.).

Há uma crítica proposta por Loher que envolve a descrição figuras históricas femininas, uma descrição muito característica que se resume a uma adjetivação muito característica dos atributos físicos (mulher bonita, corajosa) e das relações que mantêm com os heróis. Com uma fala ácida, Olga prevê esse tipo de referência que amputa o intelecto da mulher, constatação reafirmada através da metáfora dos cabelos sendo aparados:

*Beweis dafür, wie weit eine Frau es bringen kann, heutzutage. Einen Mann, ein Kind, eine Laufbahn - vielleicht sogar Berühmtheit, es ist alles möglich. Ich bin also eine Hoffnungsträgerin. Ich werde zukunftsweisend sein, für alle Mädchen, Frauen, Mütter. Das ist meine Rolle in diesem Spiel. Wenn es Biographien geben wird über mich, werde ich darin schon und klug und tapfer und konsequent und mutig sein und den Rücken immer kerzengerade halten. Sie werden der beste Beweis sein dafür, dass es keine intellektuellen Frauen gibt. Mit ihren Haaren lassen sie sich den Verstand abschneiden. Meine Geschichte ist: Ich werde vergast werden. Für meine Überzeugung. Das ist es, was man meinem Kind sagen wird*<sup>86</sup>. (LOHER, 1994a, p.24.).

---

<sup>85</sup> De coluna sempre ereta. (LOHER, 2004b, p.24).

<sup>86</sup> Então eu também sou a prova viva – ainda – de quão longe uma mulher pode ir hoje em dia. Um homem, uma filha, uma carreira – talvez a fama, tudo é possível. Eu também sou uma mensageira da esperança. Vou trazer o futuro, para todas as moças, mulheres, mães. É esse o meu papel nesse jogo. Se houver alguma biografia minha, nela eu vou ser bonita e sagaz e brava e conseqüente e corajosa e de coluna sempre ereta. Vai ser a melhor prova de que não existe mulher intelectual. Junto com os cabelos elas aparam o intelecto. Minha história é: Eu vou morrer na câmara de gás. É isso que vão dizer à minha filha. (LOHER, 2004b, p.24).

Em comparação ao título atribuído a Prestes, o Cavaleiro da esperança, Olga se posiciona como uma “mensageira da esperança”, uma inspiração para as mulheres que não conseguem se desvencilhar da soberania masculina. No entanto, ela está ciente de que seu legado na história não será relatado nas fontes oficiais, mas esse reconhecimento oficial não é ambicionado, deixando revelar em sua fala irônica o desejo de operar uma espécie de reposicionamento da mulher no contexto histórico. Há uma crítica sagaz à condição feminina relegada à coadjuvante no curso da história mundial e, através da peça, Loher reescreve esse modelo ao conceder à mulher o protagonismo que lhe fora negligenciado.

A própria história de Olga mostra como essa mulher sempre assumiu o protagonismo desde os tempos mais remotos junto à Juventude Comunista, em Berlim. O encontro com Prestes, por exemplo, deu-se em uma situação em que Olga fora convocada, em 1934, pela Internacional Comunista para o acompanhar ao Brasil onde liderariam uma revolução armada. Ela serviu como uma espécie de escolta a Prestes, que voltou ao país disfarçado. Olga assumiu o papel de guarda-costas, de segurança pessoal de Prestes, e o fez com tamanha maestria até o fatídico momento em que foram presos.

Esse monólogo de Olga é um exercício de construção cênica e dramática de Loher que faz com que a personagem reflita sobre o lugar que ocupa na história. Trata-se de uma reflexão lúcida e que revela toda a artificialidade da cena. A reflexão que a dramaturga almeja ser feita pelo leitor sobre a condição da mulher em uma sociedade fundada por heróis masculinos é colocada na boca da personagem, o que gera um estranhamento causado pela artificialidade do monólogo.

Essa leitura é uma das possibilidades de compreensão do monólogo VI, porém, sob as lentes da ironia, podemos identificar contradições na fala da personagem. É de conhecimento geral que Olga é comunista desde tempos remotos em Berlim e lutou arriscando a própria vida em nome desse ideal político. Ora, sendo comunista, o individual não tem relevância política, tratando-se de uma superficialidade em meio a uma causa maior que é o bem comum, o coletivo. Nesse ponto de vista há uma incongruência irônica na fala dessa Olga criada por Loher. Seria mais um recurso para atestar a artificialidade do teatro e afirmar o caráter ficcional do enredo?

De maneira irônica, Loher sugere que essa reivindicação por um lugar na história é ficção. Essa fala libertária e reivindicatória no âmbito individual da personagem não condiz com a coletividade propagada por ela. Trata-se de uma fala colocada na boca da

protagonista, mas seriam ideias difundidas pela dramaturga, ou pela instância ficcional representada pela personagem Olga? Loher é irônica ao lançar esses questionamentos e trabalha com a ambiguidade de uma comunista reivindicando seu lugar enquanto indivíduo.

Há dissensões também no contexto de *Licht* (2001). Apesar de uma das leituras apontar a Senhora, que representa Hannelore Kohl, como uma vítima de um sistema patriarcal como já foi apresentado, a peça abre caminhos para outras leituras possíveis, como por exemplo o envolvimento político do casal em meio ao contexto histórico, político e econômico da Alemanha.

Um detalhe relevante no enredo de *Licht* (2001) é a menção aos peixes do aquário da Senhora, suas últimas e únicas companhias, o tubarão de cauda vermelha, Ronald, a coridora Michail e o acará-disco azul, Maggie. Em uma primeira leitura, os peixes recebem nomes em uma tentativa de humanização desses seres para acompanhar o dia-a-dia solitário da Senhora, já que não há nenhuma outra presença humana na imensa casa.

No entanto, os nomes próprios são elucidativos, fazendo claras referências a importantes nomes da política mundial, deixando nas entrelinhas as ligações políticas da Alemanha governada por Helmut Kohl a importantes potências mundiais encabeçadas por grandes líderes. O tubarão de cauda vermelha, Ronald, seria uma referência a Ronald Reagan (1911-2004), o 40º presidente dos Estados Unidos no período de 1981 a 1988. Seu mandato envolveu questões de ordem mundial em um período histórico que contou com o término da Guerra Fria, consagrando Reagan como um verdadeiro anticomunista contrário aos ideais difundidos na então União Soviética. O posicionamento de Reagan tornou-se explícito durante seu afamado discurso no Portão de Brandemburgo a 12 junho de 1987 por ocasião do 750º aniversário de Berlim. Sua fala desafiava Michail Gorbachev, secretário geral do Partido Comunista Soviético, a derrubar o muro que dividia a Alemanha em duas nações economicamente opostas. O muro veio abaixo no final do mandato de Reagan, em 1989 e, tempos depois, em 1991, houve a dissolução da União Soviética. Na peça, o político aparece na figura de um tubarão, temível animal aquático conhecido pelo caráter predatório.

Já a coridora Michail faz referência a Michail Gorbachev (1931- ). O político russo foi o último líder da União Soviética durante os anos de 1985 a 1991. Gorbachev acabou por fazer precipitar a dissolução da URSS através da introdução de políticas que propunham uma reconstrução da nação por meio de medidas em favor de uma abertura

econômica cuja proposta não era extinguir o socialismo, porém reformulá-lo. Tal abertura e reforma, juntamente com outros fatores, abriram caminho para a queda do muro de Berlim e a posterior extinção da URSS. Michail é a coridora, espécie de peixe responsável pela “limpeza” do aquário, ingerindo e, assim, eliminando detritos e sobras.

Por fim, a acará-disco azul, Maggie, seria Margaret Thatcher (1925-2013), a “Dama de Ferro” do Reino Unido, país que liderou enquanto primeira ministra de 1979 a 1990. Foi conhecida pela sua forte oposição à formação dos sindicatos e à política econômica da União Soviética. Juntamente com Reagan foi peça fundamental para a queda do socialismo no leste europeu. Maggie é uma acará-disco, peixe de aparência pacífica, porém extremamente territorialista.

A sutileza irônica de Loher esconde nos peixes de aquário da Senhora uma crítica a todo sistema econômico da Alemanha no contexto da unificação. Reagan, Gorbatchev e Thatcher são três figuras políticas importantes no momento histórico da queda do Muro de Berlim e da conseqüente reunificação alemã, marcos fundamentais no governo de Helmut Kohl e temas que aparecem diluídos na peça *Licht* (2001) por meio da configuração das personagens, Senhora e o marido político. Helmut, na figura do político da peça, seria elemento fundamental no processo de reunificação alemã, representando o avanço irreversível do capitalismo, enquanto Hannelore seria uma personificação do antigo regime socialista, ofuscado e abolido.

Esse embate entre capitalismo e socialismo, novo e velho aparece nas entrelinhas em outros trechos da peça como signo da possibilidade de emancipação do capitalismo. A República de Bonn, a república velha, assim como a figura da Senhora são peças do capitalismo que opera na chave do descarte e do desuso, ou seja, tanto a mansão em Bonn, quanto a personagem, são descartadas para o surgimento de uma nova etapa em Berlim.

O período de reclusão na mansão em Bonn é abordado pela peça na fala da Sombra que revela ao leitor/espectador o sentimento de frustração da Senhora ao ver a família toda vivendo em Berlim e ela sendo deixada na decadente Bonn, cidade na região de Colônia e que tinha sido, até 1999, sede do governo federal da Alemanha Ocidental. Com a sede sendo transferida para Berlim, o chanceler se muda para lá com a família, porém, em decorrência do avanço da doença, Hannelore se isola na velha casa de Bonn. A ideia da república velha e da mansão abandonada é associada à condição de abandono vivenciada pela Senhora que é comparada, pela Sombra, a uma tia velha, sem herdeiros e que é abandonada pela família. Diz a Sombra: “*Sie ist die Erbtante der*

*Republik, die Erbtante, die nichts zu vererben hat. Die Familie zieht um, die Familie zieht ins neue Jahrtausend, und sie wird zurückgelassen, in dem verfallenden Haus der Bonner Republik, ein Geist aus vergangenen Tagen.*<sup>87</sup> (LOHER, 2001, p.15).

Ironicamente, Loher critica o caráter decadente e rançoso do socialismo na Alemanha, regime econômico que caiu por terra assim como o muro. Tal decadentismo é esboçado na figura da Senhora, cujo único abrigo é a sede da república velha, enquanto o marido continua em Berlim, sinônimo de fortaleza e vivacidade, adjetivos atribuídos ao capitalismo que avançava e se alastrava em terras germânicas.

A ironia consiste justamente em revelar contrapontos e dissenções, gerando ambiguidade que depende de seu interlocutor para sua ativação. Durante todo o percurso desta pesquisa, foram elucidados aspectos que aproximavam as duas peças em questão, ou seja, o protagonismo feminino, a situação de cárcere comum a essas protagonistas, o colocar-se à sombra de uma figura masculina de grande destaque político e o final fatídico dessas mulheres. No entanto, através do recurso à ironia, é possível traçar contrapontos entre as duas peças que não devem ser ignorados, a começar pelo contexto histórico e político de cada uma delas, o que gera contradições, garantindo a individualidade de cada texto.

Na peça *Olgas Raum* (1994a), destaca-se o contexto muito específico da ditadura no Brasil, de maneira que o discurso social de Olga se encontra fortemente ligado a esse período histórico e à situação do cárcere. Enquanto Prestes avançava com sua Coluna, Olga tomava frente junto à federação da Juventude Comunista. Com a delação dos planos da Coluna, esta é dissolvida e Prestes é exilado, cabendo à Olga a tarefa de escoltar o “Cavaleiro da Esperança” de volta ao Brasil. Após o exílio e a volta ao Brasil, vivendo em esconderijos, o casal Benário-Prestes mantinha contatos para retomar o trabalho político. No entanto, foram encontrados pela polícia de Vargas e presos. A cinco de março de 1936, Olga é levada presa e interrogada, período que é retratado na peça. O interrogatório/tortura é conduzido, no enredo, por Filinto Müller, pelos motivos já mencionados.

Esse conceito nos permite analisar o ponto de partida da voz da ficcionalizada Olga Benário. Ela se encontra no cárcere da ditadura, uma condição a ela imposta, ou seja, não há como sair daquele lugar, situação diversa da Senhora, de *Licht* (2001). Olga

---

<sup>87</sup> Ela é a tia com herança da República, a tia, que não tem nada a legar. A família se muda, a família vai para o novo milênio, e ela é deixada para trás, na casa decadente da República de Bonn, um fantasma do passado. (LOHER, 2001, p.15. Tradução nossa).

fala a partir da condição de uma líder comunista, que luta por ideais coletivos e que fora presa defendendo esses ideais. O encarceramento a priva de exercer suas funções de liderança política e esse é o lugar de onde Olga profere seu discurso, ou seja, de um isolamento involuntário, de um cárcere compulsório.

No que diz respeito à *Licht* (2001), já foi aprofundado sobre a natureza servil da Senhora que está sempre a um passo atrás do marido e que, pelo motivo da doença, se isolou na antiga casa da família, sendo abandonada por todos, em uma vida reclusa e protegida da luminosidade externa. No entanto, há contradições e pistas no texto de Loher que conduzem a uma interpretação diversa. Diferente de Olga, a Senhora tem o livre arbítrio de deixar sua reclusão e seu isolamento. Ela sofrerá, obviamente, as consequências, terá a pele queimada, mas o cárcere dela é diferente do cárcere de Olga, algo imposto e do qual a militante não pode se desvencilhar. Há um impedimento patológico que impede a Senhora de deixar a casa vazia, porém, as portas dessa casa estão abertas e não há vigilância como no caso de Olga.

Um outro detalhe também não pode passar despercebido na leitura de *Licht* (2001). A escrita de Loher deixa escapar uma crítica à futilidade da vida da Senhora. Enquanto o marido se encontra envolto por questões de ordem política e econômica de uma grande potência mundial que é a Alemanha, a Senhora lamenta a ausência dele e deseja sua presença para cuidar dos ornamentos da casa e da manutenção do jardim. A frivolidade da Senhora é trazida à tona nesse momento, mas também ao mencionar o livro de receitas culinárias publicado pela personagem, o lamento por não ser ouvida pelo marido, as viagens ao Wolfgangsee que não são mais realizadas, tudo isso, de um ponto de vista mais atento, pode parecer uma crítica a essa Senhora individualista, um contraponto à história de Olga, que se manteve politicamente ativa até mesmo dentro da prisão.

Essas ambiguidades nos enredos de Loher mostram a visão de História da dramaturgia que pode ser definida a partir de Walter Benjamim. O autor, a partir da metáfora do autômato, critica a História como um conjunto de fragmentos organizados linearmente, com um sentido unilateral, maniqueísta e com um desfecho fechado. Benjamin (1987), pautado no materialismo histórico, propõe uma abertura da História a várias possibilidades, uma História cujo interesse se pauta no presente e não apenas no resgate inócuo de fatos passados. Dessa maneira, há uma preconização do fragmento e uma abdicação da linearidade, descartando de vez o sentido único que a reconstituição

linear proporciona. Tal visão privilegia o lado dos oprimidos, dos vencidos e daqueles que foram esquecidos, divergindo da História que opta pelo discurso dos vencedores.

É dessa maneira que vemos as peças de Loher operando, a partir do fragmento, ignorando a ordem linear dos acontecimentos e abrindo margem para diversas interpretações, ou seja, não há um final fechado, assim como não há relações maniqueístas, mas um jogo no qual as personagens são movidas de acordo com seus interesses. Os fatos passados são retomados na medida em que fazem sentido para o presente, como, por exemplo, os monólogos de Olga que recuperam fatos significativos de acordo com a situação na qual a personagem está envolvida no momento. E o solilóquio da Senhora é completamente fragmentário, retomando no vasto território da memória, os fatos relevantes para o momento presente. A estrutura fragmentária em conjunto com a ironia opera para que várias possibilidades de leitura se abram, revelando a maneira com que Loher percebe a História, um desenrolar em forma espiral e não linear.

Loher é sutil nesses detalhes e deixa para seu leitor/espectador as pistas para que ele encontre tais detalhes nos enredos. É irônica a maneira com que a dramaturga articula as falas de suas protagonistas. Se os contextos históricos forem ignorados, é possível depreender que Olga reivindica um lugar nas biografias à altura de Prestes e que o cárcere a faz refletir acerca desses posicionamentos. Já Hannelore, representada na figura da *Frau*, é uma vítima do sistema patriarcal, da mídia, do sistema político e do povo alemão. Ao ativar todo o contexto histórico, percebe-se uma relativização dessa situação de opressão e vemos uma senhora com livre arbítrio que escolhe a frivolidade e o refúgio ao lar como formas de terminar a vida. Em ambos os casos, em perspectiva histórica, é possível fazer leituras diferentes das peças. Interpretadas de uma forma ou de outra, Loher deixa essas lacunas abertas para que seu leitor/espectador reaja a seu texto ao receber as pistas espalhadas pela dramaturga, que não é nem pouco óbvia em suas estratégias discursivas e estéticas. Mais uma vez há, por meio da sofisticação no uso dos recursos estéticos, a tentativa de expor os vários pontos de vista acerca de um mesmo acontecimento.

#### **4. ELABORAÇÃO ESTÉTICA EM FAVOR DE UMA POÉTICA LIBERTÁRIA**

“[...] com um olho se contempla o céu e o amor e com o outro, o inferno da mais gélida negação e da neutralidade mais destruidora. Mas dois olhos, cara senhora, estejam ou

não perto um do outro, constituem um olhar, e agora lhe pergunto eu: que espécie de olhar é esse em que desaparece a contradição aterradora dos olhos? ... é o olhar da arte, da arte absoluta, que ao mesmo tempo constitui o amor absoluto e a aniquilação ou indiferença absoluta, e essa aproximação aterradora do divino-diabólico significa aquilo que chamamos de ‘grandeza’.”  
(MANN, 2000, p.75.).

#### 4.1 Felicidade como produto de consumo

Segundo o crítico Wittstock (2009, p.150), o mundo do teatro de Dea Loher consiste unicamente de microfragmentos povoados por figuras maravilhosamente cativantes e tristes. A sombra da tristeza acompanha todas as personagens loherianas enquanto elas se arrastam por um enredo que, segundo Jaehn e Wolke (2006), é arraigado de questões difíceis abordando temas como culpa, poder e violência. Loher aborda essa temática social sem partidarismo e ilumina os destinos de figuras imersas em situações de difícil solução. Essa predileção por tramas lúgubres e soturnas reflete o encantamento que a dramaturga nutre por esse desconforto causado por tal temática. Jaehn e Wolke (2006) destacam a tese de que pessoas felizes e despreocupadas não têm encanto na práxis literária de Loher. O artigo cita uma entrevista que a dramaturga concedeu a Franz Wille, na qual ela afirma que “*Alles andere wäre für mich verlogen. Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen, um ganz ehrlich zu sein. Das ist meine Sicht der Welt*”<sup>88</sup>.” (WILLE apud JAEHN; WOLKE, 2006. Não paginado).

Uma característica marcante das peças de Loher são os finais em aberto, sem apresentar soluções e com o desfecho sempre infeliz, fugindo do tradicional *happy ending*. No entanto, tal visão não é de todo fatalista, já que Loher garante que a utopia é inerente ao ser humano, como um membro do corpo e que perdê-la seria como perder parte desse corpo. Tal premissa se justifica na quantidade de personagens amputadas nas peças de Loher, diz Wittstock (2009). O crítico afirma que essas figuras desmembradas são reduzidas à metade de seus corpos porque, de acordo com a visão da dramaturga, grande parte da essência do ser humano é perdida quando esse ser opta por não fazer o impossível para atingir o utópico, mesmo sabendo de sua impossibilidade. Perder o sentimento da utopia seria, nessa perspectiva, perder uma parte do próprio corpo. A dramaturga, segundo Wittstock (2009), menciona que mesmo como um desejo irrealizável, um alvo inatingível, a utopia ainda existe e essa é a motivação que Loher

---

<sup>88</sup>Qualquer outra coisa seria hipócrita para mim. Eu não conheço muitas pessoas felizes, para ser honesta. Essa é a minha visão de mundo. (WILLE apud JAEHN; WOLKE, 2006. Não paginado. Tradução nossa.).

imprime em suas peças, um sonho, mesmo que talvez irrealizável, de um mundo mais justo e feliz.

A questão da felicidade é abordada por Loher de maneira diversa no contexto de sua obra. Haas (2006) percebe, por exemplo, em *Licht* (2001), um conflito entre felicidade *versus* liberdade, sendo que a falta desta culmina com o fim daquela. Citando Simone de Beauvoir, Haas (2006) garante ser impensável a felicidade feminina sem o fator liberdade. Tal pensamento está impresso no contexto de *Licht* (2001), no qual, vítima de um sistema que impõe a opressão patriarcal, a Senhora ocupa seu lugar junto ao marido e aos filhos em um lar que a oprime ao impor uma felicidade aparente. Ao assumir o papel de esposa e mãe feliz, a Senhora renega a sua própria felicidade, conflito que é agravado pela doença. O resultado é uma atrofia dessa criatura levada ao isolamento, já que enquanto os demais membros da família seguem suas trajetórias no mundo externo, à Senhora resta apenas a prisão em seu próprio lar, local que seria sinônimo de aconchego e acolhimento, mas que assume conotação de cárcere e opressão.

*Licht* (2001) faz parte da coletânea chamada *Magazin de Glücks* (2001), título que faz referência a um fragmento de Ödön von Horváth. Os escritos de Horváth operam na chave irônica para criticar os finais felizes e as instituições que propagam essa felicidade baseada nos critérios capitalistas. O teatro também recebe essa crítica enquanto uma instituição *happy maker*, ou seja, forjando uma felicidade que não existe. Haas (2006) identifica que, em *Magazin de Glücks* (2001), de Loher, o sentimento de felicidade que poderia resultar da ilusão dramática é negado em detrimento das intercorrências épicas. No teatro não há um compromisso com verdades e mentiras porque se trata de um mundo ficcional. A “realidade” é relativa, moldada por pensamentos e convenções, sendo que o teatro potencializa essa máxima ao salientar a tênue linha que existe entre “realidade” e ficção. O universo dionisíaco das artes cênicas propicia o caráter transgressor da própria concepção discursiva teatral, composta por uma riqueza de elementos e signos.

Em entrevista ao *Die Welt* (2002) por ocasião da maratona de peças que compõem *Magazin des Glücks* (2001), Loher e Kriegenburg discorrem sobre a ideia de felicidade na composição da coletânea. O maior questionamento que impulsiona essa obra é o impasse entre a felicidade enquanto um dom dado por deuses ou uma recompensa pelo esforço de cada indivíduo. Loher percebe esse atributo como simplesmente estar no lugar certo e na hora certa, estar ciente disso e aproveitar o

momento. Esse posicionamento é claro em suas peças ao evidenciar personagens que se afundam no fracasso pelo simples fato de estarem posicionadas no lugar errado e na hora errada.

Acerca de uma possível conjunção de temas, Loher afirma ser difícil promover uma integralização temática, já que o que está em pauta é a imprevisibilidade e a ausência de planos que regeram todo o projeto, desde a escrita até a montagem das peças. Entretanto, a temática da doença e da morte é constante nas sete peças que integram a obra. Um novo impasse é lançado pela dramaturga questionando a felicidade enquanto um ideal pessoal, uma ideia privada do que é o sucesso na vida e o que a sociedade impõe, isto é, a discrepância entre o bem-estar individual e o bem-estar da comunidade. Para Kriegenburg, trata-se do isolamento de indivíduos que não funcionam mais em um sistema no qual a doença surge como uma instabilidade, uma disfunção.

Štědroň (2004) destaca o lado grotesco da doença enquanto tema central das peças de Loher. As situações que envolvem as personagens beiram o ridículo, o que faz com que o aspecto sombrio e violento das tramas seja iluminado por uma ironia que perpassa o ambiente enfadonho de cada cena. Tal constatação pode ser observada em *Licht* (2001), por exemplo, com o caso da Senhora e sua doença psicossomática que a priva de ver a luz do sol. As interferências da Sombra e o cunho cômico e caricato da situação conduzem o leitor/espectador a um riso tão mutilado quanto as personagens em cena, isto é, um riso tenso, incompleto devido à obscuridade das situações que beiram o humor negro.

Ademais, Štědroň (2004) destaca que o lado grotesco e até mesmo macabro das peças modela uma crítica social ao capitalismo tardio e à sociedade globalizada. O caráter lúgubre das histórias envolve uma temática que contempla os fatos mais discutidos na mídia durante os anos que antecederam a realização do projeto *Magazin*, como por exemplo, a vida e morte da primeira dama alemã Hannelore Kohl em *Licht*, ou o caso verídico de médicos poloneses em *Sanka*. Além da temática intrinsecamente ligada aos fatos midiáticos da época, as peças são dotadas de uma estética díspar, o que justifica o caráter experimental do projeto, já que a coletânea é composta por monólogos, fragmentos e até mesmo uma canção, *Futursong*.

Cada uma das sete peças que compõem *Magazine des Glücks* (2001) são formas monológicas, tragédias insólitas e assustadoras que contam a história daqueles que buscam a felicidade sem ter a sorte de encontrá-la e sucumbem ao fracasso. Ainda em entrevista ao *Die Welt* (2002), ao ser questionada sobre a busca da felicidade perdida,

Loher revela que procura nas histórias cotidianas a inspiração para seus dramas, como o caso de um casal idoso saindo de uma ótica e cruzando o caminho da dramaturga. A senhora cambaleante usava muletas e tinha o apoio do marido, que gentilmente apoiava seu braço e dizia em tom esfuziante que ao chegar em casa, a mulher poderia ler as notícias da TV com os maravilhosos novos óculos. Os dois idosos são, segundo Loher na entrevista, dois reais habitantes de *Magazine des Glücks* (2001). As personagens da coletânea são indivíduos que carregam consigo sonhos, grandes ou pequenos, e que vivem cotidianamente sendo colocados à prova ao serem obrigados a tomar certas decisões.

As sombrias histórias da coletânea, além do drama da senhora Kohl, apresentam outras figuras com a mesma carga soturna. Para endossar a discussão acerca da felicidade, recorreremos, neste momento, às outras peças da coletânea. Em *Hände* [Mãos], Loher envereda pelo caminho do humor negro ao colocar em cena personagens que lidam com a incapacidade após terem suas mãos transplantadas após um acidente de carro. A dramaturga propõe um jogo lúdico no qual as próteses parecem não se ligar ao resto do corpo dos amputados, adquirindo uma espécie de vida própria, causando o riso na plateia e abrindo a possibilidade de interpretação simbólica das pessoas sendo guiadas pelo mundo exterior, não tendo controle de suas próprias vidas.

Em um enredo que conta com 16 fragmentos, dois homens dialogam sobre suas próteses de mãos enquanto suas esposas refletem sobre o significado disso em suas vidas. Os diálogos quebrados e truncados revelam a estranheza de portar membros que não são seus de origem. Uma das mulheres diz mentir para o marido, afirmando ser insignificante o fato das mãos dele serem transplantadas. Ela repete exaustivamente a estranheza do ato sexual na presença dessas mãos estranhas. Em um momento da peça, as mulheres comentam como os maridos utilizam as próteses como utensílios, até mesmo como uma raquete de tênis. Todos esses elementos grotescos adicionados às conjecturas que os casais fazem sobre o passado das mãos e seu doador, um motociclista morto em um acidente, levam o leitor/espectador a refletir sobre ter ou não o controle de tudo na vida. A peça se encerra com o motociclista morto divagando sobre o destino dado às suas mãos, um final irônico e não menos grotesco.

Já em *Deponie* [Aterro], o enredo gira em torno de um motorista de caminhão de lixo que se depara com uma mulher desesperadamente à procura de algo em um aterro sanitário. Uma peça de três páginas apenas, composta por um único parágrafo que conta, através do monólogo do funcionário do aterro, as agruras da mulher em busca de

algo perdido em meio à podridão fétida do lixo. Ele faz o alerta de que, ao escurecer, no fim do dia, é impossível encontrar qualquer coisa por ali, tamanha escuridão, e se oferece para ajudar na busca do objeto misterioso. Em meio à descrição do funcionamento das máquinas do aterro, do lixo e da condição do local, o homem vai relatando a busca da mulher, que, ao final, parece encontrar o objeto de sua busca, porém, tarde demais, já que presencia os compactadores misturando toda a pilha de entulhos. A sentença final, “*die Kompaktoren rollen an, zu zweit, zu dritt, begraben das Tote und das Lebende unter sich und planieren es sorgfältig glatt*<sup>89</sup>.” (LOHER, 2001, p.42), revela a reflexão proposta por Loher, uma ideia de igualdade em meio aos detritos, ao lixo e ao entulho, ao final da vida, todos são iguais, não há distinção alguma.

*Hund* [Cachorro] conta a história de um ladrão manco e uma prostituta velha. A peça foi escrita, como é anunciado logo após o título, em homenagem ao escultor Alberto Giacometti<sup>90</sup> e mistura elementos da obra de Jean Genet, *O Atelier de Giacometti*. O enredo contempla duas figuras, o ladrão e a prostituta que vivem o drama do abandono e que se encontram ligados por meio da “presença ausente” de Giacometti. A partir dessa premissa, Loher propõe uma reflexão acerca do sentido da arte em um mundo povoado por indivíduos como essas duas personagens.

A peça é dividida em três partes, a primeira na *Rue d’Alesia* onde as personagens se encontram, a segunda, no quarto sujo da prostituta e a terceira, no mesmo quarto, mas no dia seguinte. A velha prostituta cega confunde o ladrão com Alberto e os dois vão juntos até o quarto da senhora, onde estão duas estátuas de Giacometti, uma mulher em pé e um homem a caminhar. O ladrão tenta roubar as estátuas e a velha se dá conta de que foi enganada. Nesse meio tempo, o ladrão manco revela que Giacometti está morto e a velha relembra de seu passado com Alberto naquele mesmo quarto. Em meio à poeira daquele quarto imundo, em uma situação grotesca, a velha prostituta cega busca por companhia enquanto o ladrão manco estuda uma maneira de levar as obras de arte.

A prostituta anuncia que quando se deparou com o ladrão na rua e ouviu que ele desenhava no muro, pensou se tratar de um desenhista e imaginou sua imagem, de uma velha prostituta, estampada em um muro público e, abaixo, a assinatura do ladrão desenhista, visível para todos. Ela comenta sobre a sensação de ter sua imagem roubada e exposta ao público, como uma obra de arte. O ladrão diz que poderia desenhá-la, mas

---

<sup>89</sup> Os compactadores rolam em pares e trios, enterram os mortos e os vivos uns sob os outros e os nivelam cuidadosamente. (LOHER, 2001, p.42. Tradução nossa).

<sup>90</sup> Alberto Giacometti (1901-1966), artista plástico suíço conhecido por pinturas e esculturas expressionistas.

não sendo desenhista, o roubo também seria uma forma de arte, já que ele levaria as obras com ele e deixaria sua assinatura no local. A velha se coloca de frente para o espelho e pede para que o ladrão raspe sua cabeça, ele hesita, mas o faz. Ela cita um trecho da obra de Jean Genet no qual é mencionado o caso de amor entre Giacometti e uma mulher com a cabeça raspada por conta de um tumor no cérebro. No quarto da velha prostituta, o ladrão raspa a cabeça dela em uma cena puramente teatral na qual ela assume o papel da amante de Giacometti e transfere o papel do amado ao ladrão manco, que se mostra terno e compassível com a situação. Eles bebem vinho juntos e se entregam a uma noite de diversão. Na manhã seguinte, a velha acorda e solta o cachorro que está embaixo da mesa, se compara a ele, constatando que o animal sabe aonde ir para encontrar felicidade. Ela adormece novamente ao lado do cão. Ao despertar, o ladrão deixa escrito a seguinte frase na parede do quarto: “*L’amour ou la merde*” e parte levando o cachorro.

Nessas cenas lúdicas entre a prostituta e o ladrão, Loher questiona o sentido e o valor da arte, quando contrasta a figura decadente de uma velha prostituta sendo desenhada em um muro por um ladrão manco que deixa sua assinatura no desenho com as figuras criadas pelo escultor Alberto Giacometti. Mais uma vez a busca pela felicidade nesse mundo decadente vem à tona por meio da relação entre as duas personagens que buscam companhia para sanar a dor do abandono.

Quanto a *Sanka*, trata-se de relatos sobre um caso verídico envolvendo médicos da emergência na Polônia que deixavam os pacientes morrer para ganhar comissões junto a uma funerária. A peça traz quatorze trechos intitulados narrando a saga dos médicos Oleg e Jurek no serviço de emergência de ambulância Sanka. Os trechos intercalam as situações dentro da ambulância (Sanka I, II, III, IV, V); as negociações com a senhora Kruk, uma agente funerária (Bestattungsinstitut [agência funerária], Bestattungsunternehmen [empresa funerária] II, Bestattungsunternehmen III), o cotidiano junto às famílias dos médicos (Daheim [em casa] I, II, III, IV, V) e a cena final, um cântico entoado pela senhora Kruk.

O enredo se inicia com Josef, um senhor de 50 anos, caído e sua esposa clamando por socorro, quando são atendidos por médicos da emergência, Oleg e Jurek, que o levam, mas não deixam a mulher o acompanhar. Na ambulância, a mesma cena se repete nos quatro trechos deste cenário, os médicos acendem seus cigarros e conversam sobre a patologia do paciente, seus dados pessoais e alguns detalhes das vidas privadas dos enfermos. Em “Sanka I”, os médicos conversam sobre o homem ali deitado, idade,

estado civil, ocupação, se tem filhos e constatam que o paciente sofre de embolia pulmonar. Após confabularem sobre uma possível causa-morte, os médicos injetam algo no homem, desligam os aparelhos e o observam morrer lentamente, enquanto ensaiam uma prece irônica, ritual que sempre se repete. Em outra cena, já na agência funerária, os médicos recebem dinheiro da agente Kruk e ainda reivindicam por uma maior quantia para manter o silêncio.

Uma nova cena na ambulância mostra os médicos Oleg e Jurek repetindo os mesmos procedimentos com outro paciente, desta vez, uma mulher vítima de um acidente e acometida por múltiplas fraturas. Os médicos buscam, ironicamente, motivos para tirar a vida da paciente, alegando que se trata de uma mulher solteira que nunca conseguirá um casamento por ter uma perna amputada. A amputação, no entanto, é desnecessária e só seria realizada para justificar a morte da paciente. Com extrema ironia, Loher mostra um dos médicos em conflito de consciência, mas sendo facilmente convencido pelo outro por motivos financeiros, manter a filha estudando direito em Warsaw. Após resolvido o impasse, novamente a seringa entra em ação e a paciente morre. Nova negociação ocorre na agência funerária.

Novamente na ambulância, Oleg e Jurek recebem o padre Bronek, vítima de traumatismo craniano. Jurek se recusa a matar o padre por manter ligações com ele: foi o sacerdote quem celebrou o casamento do médico com Maria, quem batizou os filhos do casal e quem celebrou a primeira eucaristia de seus filhos e netos. Oleg convence o parceiro a optar pelo dinheiro e pelo futuro e renegar os laços familiares, afirmando, ironicamente, que o colega seria perdoado por Deus. Oleg aplica a injeção e pede que Jurek desligue os aparelhos. Na negociação com a agente funerária, senhora Kruk, os médicos novamente reivindicam por mais dinheiro, o que lhes é negado em nome de uma concorrência que surge: os médicos da Sanka estão contribuindo pouco com relação a outros provedores.

Mais uma vítima é “socorrida” por Oleg e Jurek. Na ambulância, a mesma situação e os médicos se deparam com uma criança com o quadro de hemorragia interna. Jurek quer levá-la rapidamente ao hospital, mas é contido por Oleg e, novamente, mais uma vítima morre pelas mãos dos médicos. Em cada trecho dentro da ambulância, Loher mostra o conflito de consciência no qual Jurek está imerso, ao passo que Oleg segue firme no objetivo capitalista de juntar boas quantias em dinheiro, sem demonstrar remorso. Para elucidar ainda mais essas personalidades, a peça intercala as cenas na ambulância com os conflitos familiares vividos pelos médicos.

Na casa de Oleg vivem a esposa, Kaschenka, os dois filhos gêmeos, Jolanta e Piotr e a sogra, Marilla, em um leito de morte. Marilla agoniza e Oleg tenta convencer a esposa a chamar a ambulância para dar um fim à vida da sogra. Kaschenka o repreende pelo que ele faz aos pacientes da emergência e Oleg, irado, rebate dizendo ser o provedor financeiro da casa, que ao invés de críticas, deveria receber gratidão pelo que faz à família. Quanto aos gêmeos, Piotr está desempregado e espera uma grande oportunidade cair dos céus, enquanto Jolanta se recusa a seguir a profissão do pai em uma postura totalmente anticapitalista.

Já na casa de Jurek, em diálogo com a esposa, Maria, o médico pede para que se algo lhe acontecer, a esposa não chame a empresa de ambulâncias Sanka, mas prefira a Maltese. A família encontra-se em dificuldade financeira, o casal divide uma salsicha enquanto vê a luz sendo cortada por falta de pagamento e a filha precisando de dinheiro para o aluguel e se manter na faculdade. Jurek espera que Maria adormeça e ameaça um suicídio por enforcamento, mas desiste da ideia. O suicídio é uma ideia fixa na mente do médico que sofre as consequências das mortes por ele causadas.

Em um dado momento, a sogra de Oleg, Marilla, morre e o médico oportunista logo sugere a agência funerária da senhora Kruk. Em meio à discussão com os gêmeos, Oleg ainda é repreendido pela esposa por querer tirar a dentadura da defunta, o que causa a repulsa de Kaschenka. O médico justifica ser para Maria, esposa de Jurek que, sem condições financeiras, há anos espera por uma prótese dentária.

Envolto em dívidas, Jurek volta a tentar o enforcamento, mas desiste. Ao tentar a asfixia com o gás, nada acontece, já que este se encontra desligado, assim como a energia elétrica e o telefone, todos por falta de pagamento. O médico se sente deprimido em meio aos lamentos da esposa e oferece a ela a prótese dentária que fora da sogra de Oleg. Ao saber da procedência dos dentes, Maria os recusa para desalento do marido, que sofre um ataque cardíaco e é levado pela ambulância, morrendo, ironicamente, nas mãos de Oleg e de um novato. Esta personagem surge cheia de sonhos em mudar o mundo por meio da medicina, mas logo aprende, com Oleg, as técnicas utilizadas no serviço emergencial.

A peça termina com Piotr, um dos gêmeos, filho de Oleg, encontrando um emprego. O pai designa a ele os cuidados com a mãe e a irmã e a cena termina com o médico se enforcando. A cena final traz a senhora Kruk medindo os caixões de Oleg e Jurak e entoando uma canção em que exalta a glória em que vive, decorando caixões e viajando para as ilhas Fuji, um verdadeiro paraíso, livre de impostos e da polícia. *Sanka*

esboça uma mordaz crítica ao sistema capitalista, aos sonhos individuais sustentados pelo dinheiro e o bem comum e a vida em comunidade sendo preteridos em nome dessa felicidade pessoal, que ao final revela-se vã e falsa, enterrada em um caixão decorado. Loher mostra uma morte festejada pelo capitalismo que impulsiona a busca pela felicidade amparada pela conquista de bens materiais e mais do que isso, a busca pela própria sobrevivência.

*Samurai* mostra, em dezessete fragmentos, a vida de um porteiro que arrisca a própria vida para encobrir que perdeu a hora e faltou ao trabalho. O primeiro trecho da peça traz apenas uma frase: “*Ich habe gefehlt.*” [Eu faltei] e já anuncia o mote da peça curta, a ausência do porteiro em um dia de trabalho e as consequências dessa falta. Cada trecho é formado por monólogos interiores do porteiro, que questiona o porquê do atraso, já que o despertador fora, com certeza, acionado por ele. A personagem figura como um observador silencioso, que está sempre no mesmo lugar e que desempenha sua função sem ser notado, mas que percebe tudo a sua volta. Quase invisível, um samurai que segue regras de pontualidade, que mantém sua vida sempre sob controle, mas que um dia perde a hora porque seu despertador não tocou e por esse motivo não consegue chegar ao seu trabalho. O porteiro lamenta, incrédulo, que o despertador não tenha funcionado, o mesmo despertador de sempre, comprado em uma relojoaria. O alarme adapta as horas ao horário de verão e inverno e há cinco anos funciona corretamente. A garantia já até mesmo expirou.

O homem de 22 anos trabalha como porteiro em um banco das 7:30 am às 3:30 pm e narra sua rotina metódica de chegar às 7:24, abrir as portas e realizar todas as tarefas que antecedem a chegada dos funcionários e clientes. Ele também menciona Junior, seu chefe mais direto já que ele nunca viu o outro. Ao descrever a relação dele com o patrão, o porteiro tem a certeza de que é insubstituível, já que Junior o conhece, ele o saúda todas as manhãs. É ele, o porteiro, quem faz o pedido do almoço, quem providencia tudo o que o chefe possa precisar, de aspirinas a camisinhas. O correto funcionário do banco lembra a única vez em que Junior esqueceu o nome dele. Pronunciou o nome errado e depois de uma piada do porteiro, o chefe não soube nem mesmo repetir o nome errado que havia dito. Para fugir da situação constrangedora, Junior diz que não havia ali patrões e empregados, mas todos eram colegas de trabalho. O porteiro diz um nome falso a Junior, um nome que seria fácil decorar.

Em sua rígida rotina, o porteiro nunca faltara do trabalho, nunca se atrasara, ele é feito de uma consistência infalível, até mesmo para decidir as coisas simples do dia-dia,

como escolher a cor do varal de roupas. Ele opta sempre por escolher coisas brancas, já que sempre fica em dúvida quanto às coloridas. O despertador é branco. Ele sempre veste camisa branca e calças cinzas.

Dentro dessa rigidez do funcionário do banco, ele acredita que sua presença constante, todos os dias, no mesmo lugar, na mesma hora faz com que as pessoas notem sua ausência e o considerem insubstituível. Envergonhado com o atraso, ele arquiteta um plano simulando um roubo em sua casa e se amarra e se amordaça, esperando que o chefe, Junior, perceba sua ausência e procure por ele.

A reflexão proposta por Loher aqui é justamente nesse controle de cada vida. É possível controlar o mundo ou é possível ter o destino em nossas mãos? A dramaturga vai além ao questionar a pequenez do homem que se julga insubstituível, mas que no mundo capitalista torna-se facilmente descartável ao primeiro deslize. A existência do porteiro passa a ser questionada, já que para ele, sem emprego não há vida e a notícia de que ele possa ser substituível o aterroriza. Loher joga com essas noções que são tão comuns a qualquer ser humano, a ideia de ser único, de nunca poder ser substituído, ao colocar em cena esse porteiro que nutre essa ilusão, sendo que seu patrão não conhece nem mesmo seu nome.

A coletânea *Magazin des Glücks* (2001) termina com a canção *Futuresong* [Canção do futuro], cuja letra reflete a dificuldade em se evitar o infortúnio, a incapacidade e a inércia de pessoas que congelam diante de fatos que assombram suas vidas. É como estar preso, andando em círculos sem saída. O refrão diz “*Who knows where we go to when we die*” [Quem sabe para onde vamos quando morreremos], isto é, as personagens que desfilaram suas misérias nas páginas de *Magazin des Glücks* caminham desviando de seus obstáculos sem saber o que há reservado para cada uma delas no futuro. Apesar do infortúnio do presente, Loher revela uma recôndita esperança ligada ao futuro incerto.

O que todas essas peças têm em comum é a maneira de posicionar a felicidade como fruto de um sistema capitalista que implanta a ideia do que é ser feliz. Loher faz uma ferrenha crítica à indústria cultural ao envolver casos que foram destaques na mídia alemã e internacional e amplifica o infortúnio pelas lentes de uma escrita sombria e ao mesmo tempo irônica, que coloca as personagens em uma teia soturna e sem saída.

A dramaturga livra seu leitor/ espectador da felicidade compulsória imposta pelo capitalismo através de seus mecanismos, como a propaganda, por exemplo. A mídia prega a existência de uma felicidade plena que se realiza através de bens de consumo e

que está, teoricamente, ao alcance de todos, gerando uma luta desenfreada por essa felicidade palpável. Loher, no entanto, através de suas personagens soturnas e de seus enredos trágicos, humaniza e universaliza a dor e a tristeza, quebrando com o absolutismo da felicidade. Essa perspectiva é endossada pela teoria de Jameson (2000), segundo a qual os indivíduos almejam um estilo de vida ideal, em que a felicidade, seja qual for a definição para esse estado, é compulsória e baseada no sistema de compra e venda, assumindo feições de mercadoria. O que percebemos nas peças de Loher é a busca por livrar o leitor/espectador da obrigação de ser feliz a qualquer custo, humanizando e relativizando a tristeza.

De acordo com Jameson (2000), o pós-modernismo abriga o nível mais exacerbado do capitalismo, o que ele denomina como sendo capitalismo tardio, isto é, a forma mais pura desse regime econômico em um nível multinacional como jamais fora atingido. O pós-modernismo seria, para Jameson (2000), fruto do pós-guerra e das atrocidades deixadas por esse momento histórico. Não se trata de um estilo, ou um período claramente definível, o que questiona as noções de periodização, porém, trata-se de um momento histórico no qual a sociedade renasce em meio a essa forma de capitalismo pós-guerra, um sistema econômico multinacional que eleva a mercadoria a seu expoente máximo. O capitalismo em sua apoteose atinge várias camadas da sociedade, como a natureza e a destruição de formas antigas de produção agrícola; a arquitetura e um novo gosto pela paisagem degradada e, no campo das artes, Jameson (2000) destaca o gosto pela cultura de massa e por um certo populismo estético.

Nesse contexto, o autor reconhece uma sociedade esquizofrênica, povoada por um sujeito fragmentado que nutre uma ligação entre a produção estética e a produção de mercadorias. Dentro dessa visão polêmica, o autor sentencia o pós-modernismo como uma dominante cultural ausente de profundidade com um conseqüente enfraquecimento da historicidade e em profunda relação com a tecnologia. Além disso, encontra-se arraigado a esse pensamento a noção de descartabilidade de tudo e de todos. No contexto das obras de Loher, as personagens das peças nem mesmo carregam uma pretensão de felicidade, elas nem chegam a esse patamar. São todas peças de uma engrenagem do capitalismo e por isso são descartáveis. As peças trabalham com o limite da condição humana que acaba em morte.

A contemporaneidade carrega consigo essa noção mercadológica do capitalismo herdado do pós-guerra. A felicidade passa a ser um produto em uma espécie de comércio que negocia bens materiais como garantia atestada para ser feliz. Essa

apropriação do sentimento pelo capital é exacerbada e difundida pelas redes sociais, que divulgam indivíduos felizes desfrutando de seu poderio aquisitivo e estampando seus perfis eletrônicos com uma falsa ideia de felicidade adquirida como moeda de troca. O que Loher faz em suas peças é justamente livrar seu leitor/espectador da necessidade de estar feliz, ou ainda, se mostrar feliz o tempo todo. A dramaturga desmascara as fotos artificiais das redes sociais e desnuda o indivíduo, mostrando a realidade em sua versão mais cruel. Mais que uma visão trágica, fatalista e pessimista, Loher lança a provocação de que a vida é composta por momentos de satisfação, mas que não é possível ser feliz o tempo todo, como uma propaganda televisiva.

Ao abordar essa temática da felicidade, nota-se que há uma bifurcação no sentido desse estado de espírito que acomete as personagens, de um lado, e de outro o leitor. Ao propor constantes finais trágicos para suas peças, Loher exime seu leitor/espectador de uma felicidade construída pelo capitalismo, através das tragédias apresentadas nas peças, ela universaliza as tragédias do cotidiano de seu interlocutor e, assim, o liberta de uma felicidade utópica. Entretanto, as situações vividas pelas personagens loheriana são tão extremas que essas figuras que transitam pelas peças nem mesmo vislumbram essa felicidade, tamanha amargura e opressão, mas apenas buscam a sobrevivência. A felicidade encontra-se em um outro patamar, já que o que está em jogo é manter-se vivo. Olga e Hannelore nem mesmo almejam essa felicidade, elas apenas buscam maneiras para sobreviver, o que para ambas acaba se tornando também uma utopia.

#### **4.2 Universalização da dor por meio da fruição estética**

Loher, ao desconstruir a História oficial em *Olgas Raum* (1994a) e em *Licht* (2001), dinamita conceitos sólidos e nessa ação, ela universaliza a dor ao realçar as micronarrativas de poder. As histórias com finais tristes promovem um encontro entre as personagens que se reconhecem na dor e tal encontro se estende ao público, causando uma espécie de libertação. Loher consegue libertar pela arte através da dor esteticamente elaborada que provoca uma espécie de efeito de proximidade entre leitor/espectador e obra, sofisticando a concepção do que significa ser humano.

Entretanto, essa libertação não se efetua como a catarse grega, tampouco como o sofrimento sacrificial judaico-cristão. O teor trágico de Loher é sua mola propulsora, restando, portanto, a pergunta inevitável: qual o papel da mimesis loheriana? Como ela se dá? A catarse aristotélica é efetivada literalmente? Por meio das análises propostas no

decorrer de nossa escrita, é possível conjecturar que não, ela não é efetivada literalmente, já que Loher aproxima, emociona, mas ao mesmo tempo distancia, por meio dos procedimentos épicos e das inserções líricas, bem como da ativação da chave irônica. Loher opera em um tipo de balança entre o aproximar-se e o distanciar-se da emoção catártica, por meio de um teatro híbrido que promove e permite esse movimento. A obra dela consiste justamente nesse movimento de ir e vir, aproximando e comovendo, mas simultaneamente demonstrando a engrenagem que cria a ilusão teatral.

A proposta da dramaturga, no caso de *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001), é trazer essas tragédias históricas para o nível da dor trágica do cotidiano, e ela o faz por meio de um procedimento estético altamente elaborado. Dessa maneira, Loher consegue nivelar os âmbitos universal e local; o antigo e o novo, presentificando a ação em um teatro do aqui e agora. Por meio da dor, Loher humaniza suas personagens e as aproxima de seu leitor/espectador, mesmo quando resgata figuras históricas como Olga Benário e Hannelore Kohl. A elaboração estética articulada pela dramaturga traz os dramas dessas personagens para o presente e mesmo considerando o momento histórico muito específico de cada uma, essa aproximação é possível por conta dos inúmeros elementos estéticos ativados por Loher ao recontar essas histórias.

Ao dissertar sobre o drama trágico alemão, Benjamin (2013) cita Nietzsche e o nascimento da tragédia para fazer as devidas aproximações entre ser humano e arte pelo intermédio do fenômeno estético. Benjamin (2013) acredita que

somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que alcançamos a nossa mais alta dignidade na significação das obras de arte – porque só como fenômeno estético a existência e o mundo encontram uma legitimação estética eterna –, enquanto, é certo, a nossa consciência dessa nossa significação dificilmente será diferente daquela que os guerreiros pintados na tela têm da batalha nela representada. (BENJAMIN, 2013, p.104.).

Do ponto de vista filosófico, a universalização e humanização da dor por meio da arte encontra esteio no pensamento de Nietzsche. Através das premissas “Só como fenômeno estético, a existência e o mundo aparecem eternamente justificados<sup>91</sup>” e “Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, suportável ainda<sup>92</sup>”, a

---

<sup>91</sup> Trecho extraído do ensaio *O nascimento da tragédia*.

<sup>92</sup> Trecho extraído do ensaio *A gaia ciência*.

professora Rosa Maria Dias<sup>93</sup> discute a relação entre a arte e a vida no pensamento de Nietzsche, o que pode ser perfeitamente aplicável à dramaturgia de Dea Loher.

Segundo a professora, o pensamento de Nietzsche se desenvolve justificando a vida como um fenômeno estético:

O mundo fenomênico, como resultado desse movimento do querer, traz em si as marcas da dor, do despedaçamento do uno primordial, e, para libertar-se dessa dor, faz um segundo movimento, desta vez, estético, reproduzindo o movimento inicial que a vontade realizou em direção à aparência. Deste último, emana a aparência da aparência ou a bela aparência do sonho, um bálsamo para o querer, um remédio para libertá-lo momentaneamente da dor pelo seu desmembramento em indivíduos. (DIAS, 2015, p. 229).

O artista, de acordo com a interpretação de Dias (2015), é dotado de um poder transformador e Nietzsche propõe uma reflexão acerca dos caracteres apolíneo e dionisíaco da arte. A faceta apolínea é responsável por trazer a realidade dos indivíduos, ou seja, realizar uma projeção do cotidiano. Já a expressão dionisíaca estimula um estado de embriaguez que conduz o indivíduo ao campo simbólico dos sonhos e da fantasia. Para a professora, essa embriaguez é necessária para que arte possa operar, conduzindo ao âmbito simbólico os fatos corriqueiros. A atividade artística se desenvolve por meio da imitação, o que não quer dizer que se trata de uma mera cópia da realidade, mas um trabalho que imita todo um processo que originou a própria arte e o homem. As peças de Loher são oriundas dessa imitação que recolhe da sociedade os elementos a serem arranjados artisticamente. A dramaturga se esquivava de uma reprodução fiel da realidade, inserindo a vertente dionisíaca do sonho e da embriaguez para compor seu drama. Até mesmo as peças de cunho histórico como *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001) são elaboradas com base no arrefecer da realidade histórica, abrindo espaço para um enredo intimista que só é possível por meio da proposta estética de Loher.

Nietzsche filosofa acerca da tragédia grega, na qual, segundo Dias (2015), o indivíduo tem a possibilidade de experimentar a embriaguez dionisíaca e retomar sua vida cotidiana despido do pessimismo. Isso acontece porque

---

<sup>93</sup> Professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) no artigo “Arte e vida no pensamento de Nietzsche”, publicado pela revista *Cadernos Nietzsche*, publicação da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

a revelação levada a cabo pela tragédia traz consolo. Expõe o abismo, mostra-o e, ao mesmo tempo, protege, salva, cura mesmo as consequências destrutivas dessa exposição. Traz de volta o grego sofredor, conforta-o, proporciona-lhe a possibilidade de transformar o horrível em sublime. (DIAS, 2015, p.232).

Esse efeito transformador da tragédia é obtido pelo que Dias (2015) chama de “reconciliação do apolíneo e do dionisíaco”, já que nas tragédias gregas ao herói é sempre atribuído um final trágico. Com a extinção desse herói trágico, o responsável por alterar a ordem dos fatos é eliminado, ficando, assim, restaurada a ordem inicial das coisas. A embriaguez dionisíaca, combustível onírico promovido pela arte, restaura o cotidiano grego apolíneo, trazendo de volta o equilíbrio. O pensamento de Nietzsche converge, a partir desse raciocínio, para a premissa de que a arte é realizada em favor da vida. A partir dessa premissa, contata-se novamente a contínua tensão entre um efeito de sentido catártico e um distanciamento crítico, efeitos que convivem no contexto da obra de Loher.

“O espírito trágico só pode ser explicado em termos musicais”, diz Rosa Maria Dias (2015, p. 232). A música seria um recurso que ecoa a dor, funcionando como um consolo metafísico que salva o indivíduo daquela catástrofe trágica. O elemento musical faz parte da obra de Loher, sendo um dos recursos estéticos orquestrados pela dramaturga para justamente livrar o seu leitor/espectador de uma sequência de tragédias. Em *Olgas Raum*, já foi mencionada a cena em que Genny entoa a canção *Carinhoso*, em um momento de contraponto subjetivo à descrição objetiva de Olga. Em meio à tragédia da prisão e da tortura, a jovem Genny canta e não se trata de qualquer canção, mas uma canção brasileira, terra de Luís Carlos Prestes, lugar onde Olga vivera, na mente da garota, uma aventura romântica. Uma história trágica acalentada pelo efeito da música.

O mesmo ocorre na já também descrita cena em que Ana Libre é torturada por Filinto Müller. Ana entoa um cântico e essa canção reflete o relacionamento dela com o namorado, um casal recém-formado que fora separado pela polícia política. Além disso, a canção mostra a esperança da moça em um dia voltar para casa e rever o companheiro, com a expectativa de ainda ser amada. Trata-se de uma cena tensa, um momento de tortura que vai sendo sugerido lentamente e cujas didascálias vão indicando os passos dos torturadores. Loher mostra mais uma vez o consolo trazido pela canção, para aliviar o medo de sofrer agressões e também o medo de, por fraqueza

física, acabar revelando um dado importante que poderia resultar na prisão de outros companheiros.

Além da música, todos os outros recursos adotados por Loher e que já foram analisados conferem beleza estética de cunho libertário a ambas as peças. A estrutura toda da peça *Licht* (2001) já é um rico trabalho estético a partir da disposição do texto em colunas, além da articulação de um jogo imitando o fluxo da memória, constantemente interrompido pela Sombra e os inúmeros intertextos acoplados às duas obras em questão. Em *Olgas Raum* (1994a) há o uso recorrente dos monólogos; a sugestão da tortura por meio das palavras ao invés da explicitação; a referência ao passo do balé *Pas de deux* intitulando as cenas de tortura e a cena final da morte de Olga na câmara de gás quando a estrutura das frases imita uma construção poética no momento em que a protagonista finalmente encontra-se com a liberdade. Essa cena é, em especial, um resumo da estética de Loher. Uma cena em que a personagem está inalando o gás da morte, o ápice da tragédia, e a dramaturga presenteia o leitor/espectador com um belo poema no qual a morte é revestida pela metáfora da liberdade, que é justamente o que Loher proporciona a seu público, uma libertação por meio da dor. É a morte esteticamente elaborada que liberta Olga, definitivamente, de toda a tragédia.

Apesar da óbvia predileção pela catástrofe, Loher redime suas personagens através desses momentos líricos cujo trabalho estético universaliza a dor comum não somente às personagens, mas também ao leitor. O que Loher faz com suas personagens, humanizando-as, é o papel da literatura, como destaca Candido (1989). Para ele, a literatura tem papel humanizador, já que se manifesta por meio do ser humano em todos os tempos. A literatura seria “o sonho acordado da civilização” (CANDIDO, 1989, p.112) e seu ofício não é corromper, tampouco edificar, porém, humanizar. Isso se dá “porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza.” (CANDIDO, 1989, p.122.).

A partir da análise dos diversos elementos estéticos lançados por Loher em *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001), bem como alguns elementos de outras peças da dramaturga, é possível depreender que não se trata de uma dramaturgia que condena suas personagens a uma cadeia de infortúnios, que encarcera essas figuras soturnas em um ciclo trágico e monstruoso. Por outro lado, não se trata de uma práxis edificante que eleva as personagens à condição de mártires sofredores em busca de redenção. Ao expor a tragédia do cotidiano de criaturas comuns, Loher chancela a possibilidade de

fracassar, libertando o indivíduo de qualquer compromisso com o sucesso, premissa altamente pregada pelo sistema capitalista.

A dramaturgia loheriana concede às suas personagens e a seu leitor/espectador a liberdade de poder fracassar, de poder errar, o que promove um alívio em meio ao pesado fardo do compromisso com a felicidade imposta. A tragédia loheriana consiste em poder assumir o fracasso, assim como afirma Benjamin (2013) citando Shopenhauer:

Aquilo que confere ao trágico, qualquer que seja a forma em que se manifeste, o seu impulso característico para a elevação, é a percepção de que o mundo, a vida, não pode garantir uma satisfação autêntica, nem são dignos da nossa dependência deles. É isso que consiste o trágico: por isso ele eleva à resignação. (BENJAMIN, 2013, p.113-114.).

Para atingir esses efeitos, Loher captura do cotidiano os fatos que podem fazer parte de um enredo. Na obra da dramaturga é facilmente identificável que qualquer material de partida pode resultar em arte por meio do trabalho estético. Wittstock (2009) afirma que talvez seja por isso que as peças de Loher reverberam fatos incomuns e até mesmo considerados estranhos e que são encontrados nos jornais na seção de *Vermischte*<sup>94</sup>. O autor segue o raciocínio a partir da visão de que os acontecimentos e incidentes destacados nas peças de Loher são iluminados a partir de seu aspecto político, moral ou psicológico. O que ele chama de “tempo da verdade”, comum a todas as peças, é encontrado em cada esquina e, a partir do trabalho estético de Loher, é trazido à tona à conversa literária.

Essa prática de Loher assemelha-se ao trabalho feito pelos artistas defensores da vertente do teatro documentário. Para Sarrazac (2012), “o teatro documentário repousa na tensão dialética de elementos fragmentários extraídos diretamente da realidade política.” (SARRAZAC, 2012, p.182.). No entanto, não há, como no naturalismo, um compromisso com a reprodução do real. O teatro documentário, cujo principal representante é o alemão Peter Weiss (1916-1982), apoia-se em uma estética que recorre a elementos da pantomina, do *tableau* (quadros) de grupos e da narrativa coral, diluindo as noções de ficção e personagem em uma ação fragmentária. “Do continuum dos fatos reais são extraídos fenômenos sociais recorrentes, para construir sequências

---

<sup>94</sup> Seção de variedades nos jornais alemães.

que reproduzem sob a forma de um esquema-tipo o modelo observado e ao mesmo tempo mais facilmente analisável.” (SARRAZAC, 2012, p.183.).

Loher compartilha com Weiss uma narrativa dramática que ilumina os fatos de maneira a confrontar o leitor/espectador com uma realidade, fazendo brotar um juízo crítico enquanto são desvendados diferentes pontos de vista acerca de um assunto, elucidando as várias faces de um evento ocorrido, ou mesmo de uma personagem. Com uma nítida tendência aos elementos épicos-brechtianos, Weiss retoma a realidade documental e as transpõe a uma forma dramática, que assim como Brecht, busca despertar o olhar crítico de seu interlocutor.

O teatro de Loher aproxima-se do teatro documentário na medida em que propõe, segundo Haas (2006), recuperar ao teatro a posição de obra viva e social, um verdadeiro “fórum vibrante” abordando questões como a violência, culpa, traição e liberdade. Ambas estéticas demonstram uma preocupação em desmistificar, segundo Pavis (2011), um “gosto atual pela reportagem e pelo documento-verdade, à influência dos meios de comunicação de massa que inundam os ouvintes de informações contraditórias e manipuladas e ao desejo de replicar segundo uma técnica similar.” (PAVIS, 2011, p.387.). Loher refuta com veemência esse tipo de reportagem social alimentada pela mídia, negação que também é feita no teatro documentário.

No entanto, apesar de se aproximar desse ideal de refletir a política do cotidiano, seria um reducionismo dizer que o que Loher faz é teatro documentário. A própria Haas (2006) faz essa diferenciação, apontando o caráter da tragédia presente nas peças loherianas. Ademais, há no teatro documentário, como afirma Pavis (2011), uma oposição ao teatro puramente ficcional, adotando uma estética que prima pelo uso de materiais de valor contrastivo e explicativo. Essa tese contrapõe a ideia de Loher de que o teatro é puramente ilusão, adotando para sua práxis uma postura que revela todas as amarras da ficção. Apesar dessa postura ligada aos dados e materiais, o teatro documentário não nega o trabalho estético da obra de arte, o que não o reduz a uma simples reportagem social. “A montagem e a adaptação teatral dos fatos políticos mantêm o teatro em seu papel de intervenção estética e não direta da realidade” (PAVIS, 2011, p.388) é o que diz Pavis pautado nos escritos de Weiss.

O teatro de Loher recupera esse desejo por um teatro político reflexivo, que busca na realidade a inspiração para seus enredos. Trata-se de desnudar as tragédias do cotidiano, libertando o leitor/espectador, através das personagens, da obrigatoriedade do sucesso e da felicidade plena. Um teatro das Paixões, assim como descreve Sarrazac,

“nas dramaturgias modernas e contemporâneas, não é o homem que age que está no centro da ação, mas antes um homem que sofre, um homem em Paixão.” (SARRAZAC, 2011, p. 44.). Essa Paixão, que em nada se assemelha à Paixão aos moldes cristãos, arrasta as figuras loherianas que padecem em busca de um final feliz que nunca se concretiza. Eis a chave do teatro de Loher, uma dramaturgia que propõe a reflexão por meio de histórias trágicas do cotidiano e cuja força motriz é a elaboração estética que faz com que um boletim médico, ou uma notícia de jornal se transforme em arte política ao salientar as relações de poder entre os indivíduos. Resta a essa fruição estética a tarefa de engajar o interlocutor ao mesmo tempo e que o emociona, sem que seja perdido o grande e verdadeiro objetivo: ao final e ao cabo tudo é teatro, tudo é ilusão e por meio dessa ilusão é possível criar histórias que promovam o espírito crítico do espectador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tudo é questão de despertar a sua alma.”  
(MARQUEZ, 1967, p.6.).

A literatura dramática na Alemanha percorreu um longo caminho até atingir as formas atuais, sempre aparentando um vínculo inevitável com a condição histórica, econômica e social que circunda a pátria. O terror do nazismo deixou cicatrizes que ora cobertas, ora expostas, são marcas evidentes na arte alemã. A busca por uma identidade nacional e, ao mesmo tempo, uma consciência individual, é exacerbada com a construção do muro de Berlim que, após a sua queda, deixou escombros invisíveis no comportamento e pensamento de um povo. Nesse contexto, a arte dramática vai tomando forma para adequar esses conteúdos que fazem parte da herança histórica mundial. Dea Loher, parte dessa sociedade fragmentada, é detentora de um desejo muito forte de dar voz a um teatro político que possa ativar o espectador.

A arte dramatúrgica consiste, na visão loheriana, em evidenciar temas que fazem parte da atualidade, mas de maneira artística, sem a pretensão de esconder a artificialidade do palco, pelo contrário, evidenciando essa característica. Um dos papéis da arte é justamente transformar fatos corriqueiros em trabalho literário, o que esta tese ambicionou demonstrar é o modo pelo qual Loher o faz e que torna sua dramaturgia singular. Ela articula elementos estéticos que se assemelham aos recursos de

distanciamento brechtianos e, ao mostrar as engrenagens dos bastidores da dramaturgia, propõe uma reflexão distanciada e imparcial, que privilegia as várias perspectivas possíveis em uma cena. O foco desse tipo de escrita incide sobre as relações que são tecidas através das interações humanas, o que diferencia Loher de Brecht, já que a dramaturga volta seu olhar cênico para o fragmento, as microcamadas de poder que fazem parte da sociedade contemporânea.

Entretanto, o trabalho dramaturgicamente de Loher não encontra terreno fértil nas tendências pós-dramáticas descritas por Lehmann. Apesar de compartilhar alguns elementos em suas peças, como a fragmentação, o aparato de multimídia, a linguagem cortada e quebras sintáticas, Loher se distancia do pós-dramático ao alimentar a questão fabular. Para ela, inspirada pelo pensamento de Tankred Dorst, existem boas histórias a serem contadas e o ser humano tem grande fascínio pela narrativa. A proposta dessa dramaturga de nosso tempo está justamente na maneira como ela opta por contar essas histórias, recolhendo dados presentes no cotidiano de qualquer sociedade e articulando essas narrativas através de amarrações estéticas que recuperam elementos prévios, da mesma forma como lança mão de fundamentos próprios, ou seja, elementos estéticos e linguísticos cujo papel é conduzir personagens soturnas por teias embaraçadas de um enredo cujo final sempre se revela infeliz. O leitor de Dea Loher é contemplado com um emaranhado estético composto por histórias fascinantes que abrigam figuras tristes, carregadas por uma ambiguidade tragicômica. Restam, a esse interlocutor, várias possibilidades de interpretação, proporcionadas por um enredo aberto, que convida a um despertar da própria condição humana no meio social em que habita. A proposta de Dea Loher é uma conscientização acerca das mudanças de paradigmas políticos, históricos e sociais, com vistas a uma melhor compreensão do complexo e contraditório mundo em que vivemos; trata-se da proposta de uma dramaturga que recolhe retalhos de vidas e os traduz em arte.

As personagens de Loher trilham caminhos não convencionais, envoltas por uma trama que universaliza os sentimentos e dialoga diretamente com o leitor/espectador. Em *Olgas Raum* (1994a) e em *Licht* (2001), a dramaturga faz algumas escolhas estéticas ao ficcionalizar a vida da militante judia Olga Benário e de Hannelore Kohl, propondo um jogo entre realidade e ficção. Ao escolher figuras históricas, Loher relativiza os princípios que regem o discurso histórico, colocando-o no mesmo patamar discursivo do discurso literário; ou seja: construções de linguagem com inevitáveis direcionamentos ideológicos. Ao fazer essas escolhas, Loher relativiza a História oficial

abrindo espaço para as histórias privadas, protagonizadas por figuras que podem ser perfeitamente reconhecidas em qualquer sociedade. Uma literatura que desconstrói o discurso historiográfico canônico para construir pontes de relação com um interlocutor, ao compartilhar sentimentos que são de ordem universal, como o medo, a dor, a compaixão, etc.

É dessa maneira que se desenvolvem dramaturgicamente as peças em questão, relativizando e colocando em segundo plano os dados biográficos oficiais, para focar em mulheres que vivem seus dilemas internos, no caso de Olga, sem desistir do ideal revolucionário, mesmo tendo a certeza de seu fim iminente e, no caso de Hannelore, revivendo um passado opressor em um diálogo com a própria sombra. A memória das protagonistas narra essa história, através de um mecanismo que acessa o passado, mas com o olhar do presente que modifica o fato ocorrido.

A estética implementada por Loher figura como um ancoradouro que abriga os mais variados temas contemporâneos, uma seleção de situações que fazem parte da vida em sociedade. Até mesmo quando opta por dramas e personagens históricas, Loher os recontextualiza, extraindo da História sua vertente mais particular e atual. Abordando esses textos por meio dessa estética peculiar, Loher busca promover o encontro de figuras tristes e fracassadas que, na dor, por meio da arte, encontram consolo e redenção.

Não se trata de mais uma biografia de Olga Benário, tampouco mais uma notícia da morte de Hannelore Kohl, porém um trabalho esteticamente elaborado, o que justifica toda essa análise que permeou nossa pesquisa. O labor com o discurso; os recursos intertextuais; a disposição dos elementos estéticos e linguísticos; o lirismo; o distanciamento épico, são articulados de maneira a transformar uma notícia de jornal ou uma biografia em obra de arte; e mais do que isso: trata-se de trazer essa obra de arte de maneira envolvente ao leitor/ espectador e propor uma reflexão, já que as obras de Loher envolvem, emocionam, chocam, mas ao mesmo tempo promovem momentos reflexivos.

Não se pode ignorar que há várias discrepâncias entre as peças. De um lado temos uma revolucionária, uma mulher comunista que luta por um bem coletivo e de outro, uma burguesa que padece por não conseguir o *status* de família feliz, por não ter ao seu lado o marido cuidando do jardim. Apesar disso, o recorte desta pesquisa foca na semelhança entre as peças que é justamente posicionar essas mulheres na História,

figuras que tiveram seu papel renegado e que mostram sua força através do enfoque dado pela dramaturga nas micronarrativas que as constituem.

O que Loher faz com essas histórias é universalizá-las, aproximando essas mulheres da realidade de seu leitor/espectador. No entanto, paradoxalmente, não podemos ignorar que não se trata de qualquer mulher: trata-se de Olga Benário e Hannelore Kohl, figuras que, na perspectiva do materialismo histórico, nos permitem dizer que ocupam posições econômicas, sociais, culturais e históricas diferentes entre si. Ainda assim, por meio do trabalho dramático de Loher, tais mulheres podem ser universalizadas, ao ser iluminado o lugar por elas ocupado e, simultaneamente, apagado em tantas narrativas não hegemônicas, renegadas historicamente.

Essa reflexão insurge, nas peças, de maneira atualizada, isto é, não se trata apenas da notícia da prisão de Olga Benário em 1936 ou da morte de Hannelore Kohl em 2001, pois tais eventos são presentificados, trazidos para nossa realidade contemporânea para que o interlocutor reflita sobre a sociedade da qual ele faz parte, aqui e agora. O que todo conjunto da obra de Loher faz é dar voz aos vencidos e ela atinge esse objetivo ao presentificar as ações, mesmo se tratando de ações históricas. Para tal, a dramaturga conta com um aparato muito significativo que é o próprio teatro, gênero do aqui e agora, e também do efêmero, pensando no espetáculo. A presentificação já é uma característica inerente ao teatro e Loher exacerba essa condição ao acionar uma série de recursos estéticos e linguísticos. O teatro potencializa a capacidade de criar uma ilusão por meio de sua própria prerrogativa discursiva como gênero.

Portanto, não podemos ignorar as condições históricas, sociais, econômicas e culturais das duas mulheres em questão, mas ao aproximar essas duas narrativas, mostramos o que Loher faz em todo o conjunto de sua obra, ou seja, universalizar essa luta por sobrevivência que gera uma dor angustiante tanto nas personagens, quanto no leitor/espectador. Talvez possamos afirmar que, na dramaturgia de Loher, ao aproximar o leitor/espectador pelos recursos estéticos já demonstrados ao longo da tese, é gerada uma comoção que muito se assemelha ao sentimento catártico de reconhecimento. Contudo, a catarse não é efetivada plenamente, deixando um rastro de sorrisos nervosos e gritos presos na garganta do leitor/espectador, devido ao distanciamento operado, simultaneamente, por meio de um movimento pendular, que cria uma tensão dramática muito peculiar em Loher. Esse movimento de distanciamento é alcançado ao escancarar as engrenagens que permeiam todos os bastidores do teatro. Loher é enfática ao afirmar que tudo é ilusão, efeito intensificado por meio dos elementos estéticos que buscamos

analisar no decorrer dessa pesquisa. O movimento de aproximar e de distanciar é o grande trunfo da dramaturgia loheriana, uma equação que parece não ter a pretensão de se resolver. Essa é nossa defesa: uma dramaturgia que opta por esse movimento paradoxal de aproximação e de distanciamento para mostrar histórias, através de lentes trágicas, que de maneira universalizada contextualiza o leitor/espectador e lança a ele provocações que nem sempre podem/pretendem ser resolvidas.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais de método sociológico na ciência da linguagem*. 12. ed. Tradução de Michel Lahud et al. São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARCA, C. de la. *A vida é sonho*. Tradução de Renata Pallotini. São Paulo: Hedra, 2007. p.72-73.

BAZINGER, I. Aus dem Schatten. *Berliner Zeitung*. Berlim. 19 ago. 2004. Disponível em: < <https://www.berliner-zeitung.de/eine-krankengeschichte--eine-politikparabel--ein-hausfrauenreport--dea-lohers--licht--ist-sogar-noch-mehr-aus-dem-schatten-15510558>>. Acesso em 22. Set. 2015.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume I. São Paulo. Brasiliense, 1985.

BERNHARD, T. *Der Präsident*. Berlim: Suhrkamp Verlag KG, 1985.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. *Dicionário de política*. Tradução de Carmen C. Varriale et al. 11. ed. Brasília: Editora UnB, 1998. v.1.

\_\_\_\_\_. *Teoria geral da política: a filosofia política e as lições dos clássicos*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

BORGES, J.L.; COZARINSKY, E. *Do cinema*. Tradução de Ana Fonseca e Silva e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. A alma boa de Setsuan. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo em 12 volumes 2*. Tradução de Fernando Peixoto, Willi Bolle, Geir Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012. v. 7, p.55-185.

\_\_\_\_\_. Baal. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo em 12 volumes 1*. Tradução de Fernando Peixoto, Willi Bolle, Geir Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012. v. 1, p.11-74.

\_\_\_\_\_. O círculo de giz caucasiano. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo em 12 volumes*. Tradução de Fernando Peixoto, Willi Bolle, Geir Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012. v. 9, p.179-296.

BÜCHNER, G. *Woyzeck – Leonce e Lena*. Tradução de João Marschner. São Paulo: Ediouro, 1985.

CANDIDO, A. Direitos humanos e literatura. In: Fester, A. C. R.. *Direitos humanos e...* São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

CARPEAUX, O. M. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CESERANI, R. *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Editorial Crítica, 2004. Colección *Letras de Humanidad*.

CLOUGH, P. *Hannelore Kohl: Zwei Leben*. Munique: Deutsche Tachenbuch Verlag, 2003.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

DAEDALUS COMPANY. *Olgas Raum von Dea Loher*. Frankfurt, 2017.  
<<http://www.daedaluscompany.de/produktionen/olgas-raum/index.html>>. Acesso em: 09 abr. 2015.

DIAS, R.M. A arte e a vida no pensamento de Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, UNIFESP, v. 36 n. 1, p.227-244, 2015.

DIENSTAG, J. F. *Dancing in Chains: Narrative and Memory in Political Theory*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

ENGELS, F. Brief an Joseph Bloch in Königsberg. In: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*. v. 37. Berlim: Dietz. 1967, p.463.

FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios).

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. Nietzsche, Freud, Marx. In: \_\_\_\_\_. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramalhete. 27. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GARCIA, S.; GUINSBURG, J. De Büchner a Bread & Puppet: sendas do teatro político moderno. In: SILVA, A. S. da (org.). *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.131-154.

GEERTZ, C. O mundo em pedaços: cultura e política no fim do século. In: \_\_\_\_\_. *Nova luz sobre a antropologia*. Tradução de Vera Ribeiro Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 2001.

GINZBURG, J. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia. In: GALLE, H. et al. (org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009, p.123-131.

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 22, p.37-57, 2004.

HAAS, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.

\_\_\_\_\_. The return of dramatic drama in Germany in 1989. In: VARNEY, D. (org.) *Theater in the Berlin Republic: German drama since reunification*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

HOIDN-BORCHERS, A.; SCHÜTZ, H. P. Hannelore Kohl: Ihr Leben, ihr Leiden, ihr Tod. In: *Stern*, Hamburgo, 24 maio. 2002. Disponível em: <<http://www.stern.de/politik/deutschland/hannelore-kohl-ihr-leben--ihr-leiden--ihr-tod-3285088.html>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

HORVÁTH, Ö. von. Magazin des Glücks. In: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. v.8, p.604-608.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.

JACOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions du Seuil. 1970, p.217.

JAEHN, S.; WOLKE, S. Dea Loher. In: SCHLICHT, Corinna (Org). *Autor\*innenlexikon der Gegenwart der Universität Duisburg-Essen*. Duisburg-Essen, 01 jun. 2016. Disponível em: <[www.uni-due.de/autorenlexikon/loher](http://www.uni-due.de/autorenlexikon/loher)>. Acesso em 08 ago. 2017).

JAMESON, F. *Brecht e a questão do método*. Tradução de Maria Silvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

JELINEK, E. *Capital Fuck: Das Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere: Drei Theaterstücke*. Hamburgo: Rowohlt Theater Verlag, 2009.

KLAUCK, A. P. Reflexões sobre o estilo lírico: uma análise de poema na perspectiva de Emil Staiger. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre, v. 5, n. 1, jan/jun. 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5149/5782>>. Acesso em: 25 mai, 2017.

KOHL, H. *Kulinarische Reise durch deutsche Land*. Munique: Zabert Sandmann Verlag, 1999.

KOHL, P.; KUJACINSKI, D. *Hannelore Kohl: Ihr Leben*. Munique: Knauer, 2002.

KOWZAN, T. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. Tradução de Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J. et al (org.). *Semiologia do teatro*. 2a edição. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.93-123.

KRALICEK, W. O retorno do teatro político: novas peças em língua alemã na temporada de 2009/2010. Tradução de Renata Ribeiro da Silva. In: *Goethe-Institut e. V.* Online-Redaktion, nov. 2010. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag.html>>. Acesso em: 08 abr. 2016.

KRIEGENBURG, A.; LOHER, D. Wir werfen Ideen in die Luft und warten ab, wo sie landen. [jun. 2012].Berlim: Die Welt, 05. jun, 2002. Disponível em: <<https://www.welt.de/print-welt/article392874/Wir-werfen-Ideen-in-die-Luft-und-warten-ab-wo-sie-landen.html>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LEHMANN, H.T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Maim: Verlag der autoren, 1994.

\_\_\_\_\_. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Cinema, teatro e modernidade, 11).

\_\_\_\_\_. Teatro pós-dramático e teatro político. Tradução de Rachel Imanishi. In: *Sala preta* (USP), São Paulo, v. 3, 2003, p.9-19. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114/60102>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

LIMA, M. A. Expressionismo e teatro – Dramaturgia expressionista. In: GUINSBURG, J. (org.) *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.189-221.

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, Dea. *Am Schwarzen See*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2012.

\_\_\_\_\_. *Blaubart – Hoffnung der Frauen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998.

\_\_\_\_\_. *Das Leben auf der Praça Roosevelt*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Diebe*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2009.

\_\_\_\_\_. *Fremdes Haus*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1995.

\_\_\_\_\_. *Klaras Verhältnisse*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

\_\_\_\_\_. *Magazin des Glücks*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.

\_\_\_\_\_. *Manhattan Medea*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

\_\_\_\_\_. *O canto de Olga*. Tradução de Marcos Barbosa. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Olgas Raum*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994a.

\_\_\_\_\_. *Tätowierung*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994b.

\_\_\_\_\_. *Unschuld*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MANN, T. *Carlota em Weimar*. Tradução de Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p.75.

MARQUEZ, G. G. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. 48. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1967, p.6.

- MATTOS, C. V. de. Histórico do expressionismo. In: GUINSBURG, J. (org.) *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.41-63.
- MATTOS, S. M. Política e Paixão: Lou Andréas Salomé. In: *Dimensões* (UFES), Vitória, v. 26, p.146-172, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/viewFile/2588/2084>>. Acesso em: 04 set. 2015.
- MIGUEL, J. M. M. *A dramaturgia de Dea Loher na peça Inocência: O hibridismo teatral na cena contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP. Cultura Acadêmica, 2014.
- \_\_\_\_\_. Dea Loher e a arte de costurar histórias dramaturgicamente. In: *Pandaemonium Germanicum* (USP), São Paulo, v. 19, n. 27, p.27-47, abr.-maio 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/113852/111714>>. Acesso em: 20 jun. 2016.
- MORAIS, F. *Olga*. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1988.
- NAZÁRIO, L. Expressionismo e seu contexto – Quadro histórico. In: GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.13-39.
- NEUKÖLLNER Oper. Die erste Vertonung eines Theatertextes von Dea Loher. *Berliner Zeitung*. Berlim, 27, ago. 2004. <<https://www.berliner-zeitung.de/licht--schatten--leben--sterben--neukoellner-oper-die-erste-vertonung-eines-theatertextes-von-dea-loher-15920016>>. Acesso em 22, set. 2015.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. In: *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, p.9-28. dez. 1993.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. Uma redefinição do teatro político. Tradução de Mônica Gama. In: *Sala Preta* (USP), v. 13, n. 2, p.171-175, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69085/71530>>. Acesso em: 23 jun. 2016.
- QUINTANA, P. *Rainer Maria Rilke: Poemas I*. Lisboa: Editora Coimbra, 1952, p.122, 134.
- QUINTILIANO, M.F. *Intitutio Oratoria*. Tradução de Antonio Leite Marques; *Rosalina Marques*. Lisboa: Traduvarius, 2010.
- REHMANN, C. *Die implizite Täterschaft des Opfers am Beispiel der Theaterstücke Tätowierung und Olgas Raum von Dea Loher*. Munique: Grin Verlag, 2011.
- RICOEUR, P. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Tradução de Alain François et. al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- ROCHA, E. S. Dialogismo e polifonia em “Gota d’água”. In: FACHIN, L; DEZOTTI, C. C. (orgs.) *Teatro em debate*. Araraquara: UNESP/FCL; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003, p.83-104.

ROSENFELD, A. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.150.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTO AGOSTINHO. Livro X: O Encontro de Deus. In: *Confissões*. De Magistro. Tradução de Angelo Ricci. São Paulo: Editora Abril, 1973, p.200.

SARRAZAC, J.P. *A Invenção da Teatralidade*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.

\_\_\_\_\_. (org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cinema, teatro e modernidade, 15).

\_\_\_\_\_. *Sobre a fábula e o desvio*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *O Futuro do Drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Outro Diálogo: Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Editora Licorne, 2011.

SCHÄFER, A. Die Vulgär-Ikonographie des Wahnsinns. Andreas Kriegenburg inszeniert ein altes und ein neues Stück von Dea Loher in Hannover. In: *Berliner Zeitung*, Berlim, 03 mar. 1998. Disponível em: <<http://www.berliner-zeitung.de/andreas-kriegenburg-inszeniert-ein-altes-und-ein-neues-stueck-von-dea-loher-in-hannover-die-vulgaer-ikonographie-des-wahnsinns-16484688>>. Acesso em: 09 abr. 2015.

SCHIMMELPFENNING, R. *Der goldene Drache: Stücke*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 2011.

SÊGA, C. M. P. O kitsch está cult. In: *Revista Signos do Consumo* (USP). São Paulo, v.2, n.1, p. 53-66, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/44361/47982>>. Acesso em: 01 ago. 2016.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.) *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p.45-58.

STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

STEDRON, P. Dea Loher - die elf glücklosen stücke. *Sbornik praci filozoficke fakult y brnenske university*. Brno: studia minora facultatis philosophicae universitatis

brunensis. v. 9. 2004. Disponível em:

<[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/106049/1\\_BrunnerBeitratgeGermanistikNordistik\\_18-2004-1\\_15.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/106049/1_BrunnerBeitratgeGermanistikNordistik_18-2004-1_15.pdf?sequence=1)>. Acesso em 20. Jan. 2018.

SÜSSEKIND, F. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WHITEHEAD, A. *Memory*. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2010.

WITTSTOCK, U. *Nach der Moderne: Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*. Recklinghausen: Wallstein Verlag, 2009.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BACCEGA, M.A. *Palavra e Discurso: história e literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

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, n. 24, 2007, São Leopoldo. *Anais...* São Paulo: Associação Nacional de História– ANPUH, 2007.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRECHT, B. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987-1995, 12v.

CARLSON, M. *Theater is more beautiful than war: German stage directing in the late 20th century*. Iowa: University of Iowa Press, 2009.

COSTA, I. C. *Sobre a atualidade de Brecht no seu centenário*. São Paulo: Crítica Marxista, 1998, p.163-167.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GANTER, T. M. *Searching for a new German identity: Heiner Müller and the 'Geschichtsdrama'*. Bern: Peter Lang, 2008.

HAAS, B. HAAS, B. 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*. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2004.

\_\_\_\_\_. History through the lens of the uncertainty: Dea Loher's Leviathan. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Universidade de Iowa, v. 39:1, p.73-88, 2006.

\_\_\_\_\_. *Modern German Political Drama: 1989-2000*. Nova Iorque: Camden House, 2003.

\_\_\_\_\_. Wendedramen. In: SIMINE, S. A. (ed.) *Memory traces: 1989 and the question of German Cultural Identity*. v. 5. Berlim: Peter Lang, 2005.

HAINER, B., PARKER, S., RIORDAN, C. (ed.) *Aesthetics and politics in modern German culture*. Berlim: Peter Lang, 2010.

HUCHTEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

LYOTARD, J-F. *O pós-modernismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1988.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PISCATOR, E. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

THORAU, H. *Perspectivas do moderno teatro alemão: estrutura e funcionamento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

WEBER, Brigitta (Org.) *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*. Hannover: Verlag Niedersächsische Staatstheater Hannover, 1998, 212-223.