

# O TEATRO DE DEA LOHER: UM CAMPO DE TENSÃO ESTÉTICA

Júlia Mara Moscardini Miguel (UNESP)<sup>1</sup>

**Resumo:** O teatro da dramaturga alemã contemporânea, Dea Loher, destaca-se por uma hibridização de estéticas teatrais, a começar pelos efeitos de distanciamento brechtianos, até mesmo recursos da fragmentação advindos do Teatro do Absurdo, porém não abdicando da tradição da fábula e priorizando o ideal político de esclarecimento das massas. É objetivo geral deste artigo analisar os efeitos estéticos da obra de Loher à luz da teoria de Jean-Pierre Sarrazac ao observar o fenômeno dramático contemporâneo. Ademais, propomos um recorte analítico permeado pelos estudos culturais de Homi Bhabha. A partir da análise de algumas peças, com destaque para Olgas Raum e Licht, apontamos o aporte estético de Loher, ou seja, a maneira como ela recupera elementos advindos de outras manifestações artísticas e os acopla em sua escrita dando origem a um texto dramático que caminha em um campo de tensão entre várias estéticas. O resultado desse labor literário é a predominância de um mosaico estético ligado à manutenção do enredo, este por sua vez, desvincilhado da ideia de continuidade dramática.

**Palavras-chave:** teatro contemporâneo; Dea Loher; mosaico de estéticas; hibridização.

## Introdução

A dramaturgia contemporânea renova-se através de experimentos estéticos diversos que possibilitam avanços na linguagem teatral que, por sua vez, já é dotada de uma especificidade característica. Na Alemanha, berço do teatro político, surgiu dramaturga cujo objetivo assemelha-se ao de seus antecessores, ou seja, um teatro de esclarecimento das massas. Dea Loher (1964- ) é um exemplo da nova geração de escritores alemães a qual tem a árdua tarefa de dar seguimento à dramaturgia que visa promover o raciocínio do espectador, levando-o a um nível de consciência política.

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela FCL/Ar, Unesp. E-mail: [jumoscardini@hotmail.com](mailto:jumoscardini@hotmail.com).

Graduada em Letras Germânicas e em Filosofia, Loher deixou a Alemanha e veio para o Brasil nos anos 90. Após sua visita ao país, ela encontrou referências que resultaram na escrita de sua primeira peça de teatro, *Olgas Raum* (1994a), que narra os últimos dias de vida da militante judia Olga Benário. De volta à Alemanha, depois de um ano no Brasil, ela decidiu cursar dramaturgia em Berlin, sendo Heiner Müller (1929-1995) um de seus mestres. A partir daí, Loher deu início à sua carreira literária dedicada ao drama, publicando várias peças, um livro de contos e um romance, *Bugatti taucht auf* [Bugatti aparece] (2012), conquistando um merecido espaço na dramaturgia alemã e atraindo reconhecimento internacional. A dramaturga foi inclusive galardoada com o *Playwrights Award* do *Royal Court Theater* de Londres pela peça *Olgas Raum*, além do prêmio de incentivo do *Goethe-Institute* pela peça *Tätowierung* (1994b) e o prêmio da fundação *Frankfurter Autorenstiftung*. Em 1994, foi eleita pela revista *Theatre Heute* a melhor dramaturga da nova geração. Em 2006 foi laureada com o importante prêmio Bertolt Brecht de dramaturgia pelo conjunto de sua obra.

A dramaturgia de Loher compreende o palco como um local para a reflexão. As 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. Trata-se de 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.

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 *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 merecedores 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.

Quanto à estética, os vários elementos os quais Loher lança mão em suas obras nos permite afirmar que a dramaturga 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. O aporte teórico advindo das pesquisas do professor Jean-Pierre Sarrazac volta nosso olhar mais atento sobre o fenômeno da dramaturgia contemporânea aplicada ao contexto da obra de Loher.

### 1. Estética loheriana: aspectos teóricos e culturais

O trabalho estético desenvolvido por Loher abriga em sua forma elementos diversos, o que faz com que a pesquisadora alemã Birgit Haas (2006), especialista na obra da dramaturga, posicione-a em um campo de tensão formado pelas estéticas existentes.

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, traçando um paralelo do que ocorre com a cultura e com a obra dramaturgic. O autor desenvolve este conceito de hibridismo, juntamente com a noção de ambivalência no contexto do pós-colonialismo, partindo do pensamento de Edward Said, 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 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 superar as oposições binárias. A questão da identidade é amplamente discutida no campo pós-colonial e na área dos estudos culturais. Os debates envolvendo esse conceito partem da compreensão do conceito de hibridismo, e questionam a noção de “pureza” de uma nação ou cultura, entendendo o hibridismo cultural como um polo positivo que abriga uma diversidade cultural e, assim, 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.

Tais conceitos transferidos ao drama de Loher significam a reinvenção do teatro político através do drama tradicional, colocando ênfase na interação humana, originando uma forma dramática que não é isolada, mas que está em constante diálogo com a vida através de jogos estéticos que não abandonam a moral e o caráter

de reivindicação. Esses espaços *in-between* compõem lugares de formação e busca de identidade, visto que incorporam experiências intersubjetivas diferentes. Estratégias de representação e empoderamento surgem de comunidades que ajuntam histórias de privação e discriminação e estar nesses entre-lugares torna-se o elo que liga os díspares.

As personagens de Loher encontram-se todas nesse *in-between*, isto é, são indivíduos que se encontram à margem da sociedade e buscam respostas para seus questionamentos metafísicos e identitários. É possível identificar essas figuras em todas as peças de Loher, porém com maior ênfase em *Unschuld* [Inocência] (2003), na qual dois imigrantes ilegais negros, Elisio e Fadoul, são tipos marginalizados em busca de um futuro promissor. Eles abandonaram sua terra natal na África e imaginaram encontrar melhores condições em terras estrangeiras. Ao presenciarem um suicídio, são confrontados com a impossibilidade de mudanças, acrescidas das diferenças culturais, do preconceito e das lembranças de outrora no país de origem. As demais personagens também compartilham desse mesmo sentimento. Rosa sonha em engravidar, mas é assombrada pelo fantasma do desemprego, fantasma que é substituído pelos cadáveres que o esposo passa a cuidar e levar para casa assim que consegue um emprego novo na funerária. Já Absoluta, cega de nascença, mostra seu corpo em uma boate enquanto desconfia de todos em um mundo que não é seguro. Os temas escolhidos por Loher são atuais e mostram o desejo da dramaturga de mostrar que tais mazelas não são fruto de um absurdo mal construído, como diz Haas (2006, p. 84), mas são obra do próprio homem.

O que ocorre no âmbito cultural, segundo o posicionamento de Bhabha (2006), ocorre no âmbito formal na obra de Loher por se tratar de uma obra que caminha no limiar quanto às suas escolhas estéticas. A dramaturga não pode ser enquadrada nos padrões épicos brechtianos, apesar de fazer recorrente uso de tais elementos, mas não é, tampouco, considerada pós-dramática ao moldes de Heiner Müller, por exemplo, mesmo lançando mão de uma estrutura fragmentária típica da estética em questão. Apesar disso, Loher está em constante relação com esses polos dramaturgicamente opostos. Ela assume alguns elementos, os transforma e, dessa maneira, se distancia de seus antecessores. O *third space* na obra de Loher se dá através da força híbrida de seu teatro, um drama político que não se limita às formas anteriores, apesar de recorrer a elas o tempo todo. Ela propõe um drama em tensão com a vida e com a própria estrutura estética, recriando o drama tradicional, revisitando o teatro épico e se apropriando de estéticas mais contemporâneas que priorizam a fragmentação.

O resultado do hibridismo proposto por Loher é uma práxis dramatúrgica que articula vários 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. Na prática, efetivamente, isso ocorre quando ela recorre a elementos entendidos como épicos, como por exemplo, a titulação das cenas, a irrupção de um narrador e o recurso da música com fins de distanciamento em uma estrutura completamente fragmentária que mescla monólogos e diálogos em uma estrutura cíclica, sem que o leitor/espectador perceba qual é o verdadeiro início e final da peça. Isso ocorre na obra *Unschuld* na qual tais efeitos são articulados para proporcionar ao seu interlocutor a possibilidade de conhecer as várias possibilidades

que permeiam um fato, suas motivações internas, livrando esse interlocutor da postura de julgador, mas abrindo espaço para a compreensão global da ação.

As peças de Loher se encontram em um *third space* entre passado e presente, verdade e mentira, sujeito e objeto, moderno e pós-moderno e ainda entre teatro e cinema. A noção de *third space*, na perspectiva pós-colonial de Bhabha (1998), é o local de tensão onde as culturas se encontram, a autoridade colonial é desafiada e as identidades híbridas são criadas. Esse conceito de *third space* tem sido transferido para diversas realidades e, no teatro de Loher, identificamos um texto no qual várias estéticas são tensionadas, originando o hibridismo.

Da mesma forma que a temporalidade das culturas globais e nacionais não são sincrônicas, os eventos em *Unschuld* também não o são, fato que podemos evidenciar nas cenas nas quais presente, passado e futuro se misturam. Na primeira cena, por exemplo, o presente dos dois imigrantes, Elisio e Fadoul, diante do horizonte do mar, é amalgamado a lembranças passadas e expectativas futuras:

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

*Pausa*.

FADOUL Mas o futuro olha fixo para trás, e por isso não tem mais nada a dizer sobre o depois, nada mais adiante sobre o que conversar. (LOHER, 2003, Cena 1<sup>2</sup>).

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

<sup>2</sup> Tradução de Rodolfo Garcia Vasquez, cofundador, ao lado de Ivam Cabral, do grupo “Os Satyros”. Tradução não publicada e gentilmente a nós cedida pelo grupo.

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. Novamente citamos *Unschuld* (2003) e suas 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, 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, aplicando-os em 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, 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 dramaturgia 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*, quanto em *Licht*, 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* 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-dramático 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. 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. [...] Um 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 dramático contemporâneo. Mosaico, *patchwork* estético, obra



híbrida, miscelânea e caleidoscópico dos modos dramático, épico e lírico são alguns dos termos que Sarrazac utiliza para descrever a produção dramatúrgica contemporânea. Essa nomenclatura aplica-se à obra de Loher prevendo a fábula de maneira episódica e 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* e *Licht*, 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 dramatúrgico de Loher traduz-se em peças que recusam qualquer rotulação, mesmo ciente de que haja traços herdados de grandes nomes da literatura alemã, como 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.

## 2. Estética loheriana: aspectos formais

A partir da análise das peças de Loher, é possível notar, em uma primeira instância, 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. Na peça *Unschuld*, por exemplo, três canções de Sandy Dillon são indicadas por Loher nas didascálias como parte da trilha sonora da peça, sendo duas delas obrigatórias e a outra facultativa. Em *Das Leben auf der Praça Roosevelt* [A vida na praça Roosevelt] (2004a), a canção “Manhã de carnaval” é escolhida para compor o bordão frequentemente utilizado pela personagem Aurora. Já em uma das cenas do enredo 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* 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*, 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 der Praça Roosevelt*, 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, com a personagem despindo-se de suas características enquanto uma instância dramática e assumindo papel de um narrador, causando um efeito de estranhamento no público ao confundi-lo com o jogo ator *versus* personagem. O

mesmo ocorre em *Unschuld*, com o imigrante negro Fadoul, relembrando 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 isolados de um contexto, podem ser identificados como uma cópia 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.

A política abordada pela dramaturga se efetiva no campo das relações interpessoais. A partir de uma motivação interna, Loher 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 operam 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* e *Licht*, 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, 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* 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>3</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 desprende 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 socio-romântico; 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

<sup>3</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.

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* 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, sendo 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.

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*, a estrutura da peça compõe 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>4</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 serialização 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. Essa alternância quebra e interrompe a ação, mostrando o ponto de vista privado que pertence a uma instância dramaturgicamente ficcional e que remete a uma referência do “mundo real”. Essas quebras evidenciam o contraste entre o discurso público e o discurso privado. As percepções, motivações e intenções de uma 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 da história. Parte desse efeito é alcançado pela estrutura das cenas e pelos cortes bruscos, o que garantem uma opacidade das cenas, abrindo espaço para a diversidade.

Entre uma cena e outra não há referências temporais fortes, portanto, há a dúvida de quanto tempo possa ter transcorrido entre uma cena e outra. 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.

<sup>4</sup> *Do cinema*, artigo escrito em parceria com Jorge Luís Borges.

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 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:

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 India 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)

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: “Babaca. Esquece o Otto. Que rufem os tambores. Agora vem Luís Prestes. Que rufem os tambores. Conta do Luís Prestes.” (LOHER, 2004b, p. 5). 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:

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).

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 “enrolar um bezerro e quebrar a espinha dele com o movimento de um músculo” (LOHER, 2004b, p. 5). Olga caçoa dessas impressões compartilhadas e espalhadas pelo povo: “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). 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.

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 dos discursos objetivo e subjetivo 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 Dueto 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:

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).

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 ficção. Essa postura, todavia, não é bem aceita por Genny que intervém reconhecendo o discurso falacioso da companheira de cela: “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).

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 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).

A estrutura das cenas em *Olgas Raum* 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>5</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 εὑρεσις [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 junta-se às duas primeiras e 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. Olga percebe a angústia e o medo de Genny e adota uma postura maternal. A narrativa de seu

<sup>5</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.



passado ao lado de Prestes adquire um tom fantasioso e adjetivado, o que irrita a jovem prisioneira que reage exigindo de Olga a verdade. 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 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>6</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 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>7</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

<sup>6</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).

<sup>7</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).

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 Parallelpärzellen sitzen, abendliches Geschirrkloppern auf andockenden Familienerholungsflächen, Geruch nach Brennspritus und das Kreischen von Kindern, die sich unter Wasserschläuchen wegducken. Der eigene Swimmingpool auf Deck D ist längst abgelassen worden. Es handelte sich leider um ein Au-ßendeck, das der gefährlichen Raumstrahlung schutzlos 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>8</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 evidencia-se 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

<sup>8</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).

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 e também os adversários políticos e a própria Hannelore formam um conjunto de vozes que escrevem uma história. Não há uma verdadeira, tampouco uma 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.

### Considerações finais

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. Nesse contexto, a arte dramática vai tomando forma para adequar os conteúdos que fazem parte da herança histórica mundial. Dea Loher, parte de uma sociedade contemporânea fragmentada, é detentora de um desejo muito forte de dar voz a um teatro político que pudesse ativar o espectador.

A arte dramaturgica 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. Loher articula elementos estéticos que se assemelham aos recursos de distanciamento brechtianos e, ao mostrar as engrenagens dos bastidores da dramaturgia, ela 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 dramaturgico de Loher tampouco encontra terreno fértil nas tendências pós-dramáticas. 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. A proposta dessa dramaturga de nosso tempo está justamente na maneira como ela opta por contar histórias, recolhendo dados nas vidas que se encontram dispersos no cotidiano de qualquer sociedade e articulando essas narrativas através de amarrações estéticas que recuperam elementos prévios, da mesma maneira como lança mão de

fundamentos próprios. 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 em que habita. Eis a contemporaneidade e a originalidade de Dea Loher: uma conscientização acerca das mudanças de paradigmas para uma melhor compreensão do mundo, proposta de uma dramaturga que recolhe retalhos de vidas e os traduz em arte.

A partir da análise das peças de Loher, com um olhar mais aprofundado para *Olgas Raum* (1994a) e *Licht* (2001), é possível compreender a concepção estética da dramaturga que opta por uma retomada de recursos oriundos de escolas literárias anteriores, porém firme em seu propósito político de iluminar os vários ângulos e as várias possibilidades por trás de uma simples ação. Ao abordar personagens históricas, Loher as ficcionaliza e coloca em cena vários discursos, excluindo o poderio unilateral dos discursos históricos oficiais. Todos esses efeitos são atingidos por meio de estética que prima pela fragmentação, o uso de monólogos, músicas, instâncias narrativas, porém sem abdicar da fábula. Tais escolhas estéticas apontam para os rumos mirados por Loher ao construir sua própria poética.

#### DEA LOHER'S THEATER: A FIELD OF AESTHETIC TENSION

**Abstract:** The theater of contemporary German playwright, Dea Loher, stands out by a hybrid of theatrical aesthetics, beginning with the Brechtian distancing effects, even resources of the fragmentation coming from the Theater of the Absurd, but not abdicating the tradition of the fable and prioritizing the ideal of the masses. It is the general objective of this article to analyze the aesthetic effects of Loher's work in the light of Jean-Pierre Sarrazac's theory in observing the contemporary dramaturgical phenomenon. In addition, we propose an analytical cut permeated by the cultural studies of Homi Bhabha. From the analysis of some pieces, especially *Olgas Raum* and *Licht*, we point out the aesthetic contribution of Loher, that is, the way in which she retrieves elements derived from other artistic manifestations and engages them in her writing giving rise to a dramatic text that walks in a field of tension between various aesthetics. The result of this literary work is the predominance of an aesthetic mosaic linked to the maintenance of the plot, removed from the idea of dramatic continuity.

**Keywords:** contemporary theater; Dea Loher; mosaic of aesthetics; hybridization.

#### REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BORGES, Jorge Luís.; COZARINSKY, Edgardo. *Do cinema*. Tradução de Ana Fonseca e Silva e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

DAEDALUS COMPANY. *Olgas Raum von Dea Loher*. Frankfurt, 2017. <<http://www.daedaluscompany.de/produktionen/olgas-raum/index.html>>. Acesso em: 09 abr. 2015.

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.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Cinema, teatro e modernidade, 11).

LOHER, Dea. *Bugatti taucht auf*. Gotinga: Wallstein, 2012.

\_\_\_\_\_. *Das Leben auf der Praça Roosevelt*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004a.

\_\_\_\_\_. Licht. In: \_\_\_\_\_. *Magazin des Glücks*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.

\_\_\_\_\_. *O canto de Olga*. Tradução de Marcos Barbosa. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Olgas Raum*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994a.

\_\_\_\_\_. *Unschuld*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

SÜSSEKIND, F. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

WERNER, Ruth. *Olga Benário: A história de uma mulher corajosa*. São Paulo: Alfa Omega, 1979.

WITTSTOCK, Uwe. *Nach der Moderne: Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*. Recklinghausen: Wallstein Verlag, 2009.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 09/04/2018 E APROVADO EM 20/04/2018