



A elaboração estética em *Olgas Raum e Licht*, de Dea Loher: rumo a uma poética dramatúrgica

Aesthetic elaboration in Olgas Raum and Licht, by Dea Loher: towards a dramaturgical poetics

Júlia Mara Moscardini Miguel¹

Resumo

A estética teatral contemporânea transita por diversos caminhos que geram contradições inclusive entre a crítica especializada. O alemão Hans-Thies Lehmann cunha o termo pós-dramático e faz uma sistematização desse conjunto de tendências. Em contrapartida, o francês Jean-Pierre Sarrazac propõe uma adequação de recursos vários originando um mosaico de estéticas. Rejeitando a concepção de Lehmann, a dramaturga contemporânea Dea Loher caminha de maneira convergente ao pensamento de Sarrazac ao resgatar elementos estéticos expressivos em momentos artísticos anteriores, condensando-os em uma estética arraigada à tradição do enredo, que, embora pareça fragmentário, ainda conta com um fio condutor indispensável à dramaturgia de Loher. Por meio de uma construção estética que prima por monólogos e cenas fragmentadas, além do recurso do intertexto, Loher opta por personagens fadadas ao infortúnio, voltando-se para uma prática voltada para a tragédia do cotidiano. Nas peças selecionadas neste artigo, evidenciamos poética em devir, uma dramaturgia em construção, através de protagonistas históricas que são elucidadas no aspecto privado de suas trajetórias, firmando uma escolha estética da dramaturga em universalizar uma temática diversa, proporcionando ao leitor/espectador a possibilidade de refletir acerca do mundo do qual faz parte.

Palavras-chave: Teatro Contemporâneo. Teatro Pós-dramático. Dea Loher. Mosaico de estéticas.

Abstract

The contemporary theatrical aesthetic goes through several different paths, which leads to controversy among the critics. The German Hans-Thies Lehmann coins the term post-dramatic theater and accomplishes the systematization of these tendencies. Jean-Pierre Sarrazac proposes the adaptation of different resources that originates an aesthetic mosaic. The German playwright Dea Loher, refuses Lehmann's conception and her work is similar to Sarrazac's thoughts, as she retakes aesthetic elements once important in the history of literature and condenses these elements into an aesthetic connected to the plot, although with a fragmentary appearance, it still counts on a guiding thread that is indispensable for Loher's dramaturgy. Through an aesthetic construction with monologues and fragmented scenes, in addition to the intertextual appeal, Loher opts for characters who are doomed to misfortune, turning to a practice focused on the tragedy of daily life. In the pieces selected in this article, we demonstrate poetics in becoming, a dramaturgy under construction, through historical protagonists that are elucidated in the private aspect of their trajectories, establishing an aesthetic choice of the playwright in universalizing a diverse theme, giving the reader/spectator the possibility of reflecting on the world.

Keywords: Contemporary Theater. Post-dramatic theater. Dea Loher. Aesthetic mosaic.

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, Campus de Araraquara. jumoscardini@hotmail.com.

Introdução

O teatro contemporâneo incorporou um novo termo que designa sua forma atual, teatro “pós-dramático”. No entanto, as discussões acerca de sua prática são divergentes. O alemão Hans-Thies Lehmann, em *Teatro pós-dramático* (2011), foi o responsável por realizar uma descrição precisa e categórica do termo, apontando exemplos de dramaturgos e encenadores para iluminar sua sistematização sobre as tendências denominadas pós-dramáticas. Entretanto, o entendimento do funcionamento do teatro contemporâneo é diferente para o teórico francês Jean-Pierre Sarrazac. Em seus escritos, como, por exemplo, *O futuro do drama* (2002), Sarrazac delinea as tendências comuns do drama contemporâneo apontando para uma apropriação de modelos anteriores que resulta em uma colagem estética.

Na Alemanha, a dramaturga contemporânea Dea Loher parece ter encontrado um caminho, que mais se aproxima da teoria de Sarrazac, optando pelo resgate de recursos estéticos aplicados por movimentos artísticos anteriores e acoplando-os a um novo contexto. O resultado dessa montagem é uma estética peculiar e com objetivos muito específicos. Loher almeja a reflexão do público, por meio de um teatro político que não forneça respostas prontas ao leitor, mas o instigue a percorrer os caminhos que podem levá-lo a descobertas próprias. O político aparece, dessa forma, na obra de Loher e figura em meio a uma estrutura esteticamente bem elaborada.

O trabalho estético da dramaturga reverbera a necessidade de trazer aos palcos a política, um terreno amplamente explorado pelos artistas, especialmente na Alemanha. Loher e outros escritores contemporâneos reiteram a função política do teatro, sendo que, segundo a pesquisadora alemã Birgit Haas (2006), a dramaturga 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 especializada, como aponta Haas (2006), como uma apolitização do teatro 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, o teórico 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 manutenção dessa 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, o 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 receberá as situações dramatizadas no palco e de que modo a proposta artística desencadeará propostas de reflexão.

A abordagem política de Loher está justamente na universalização de temas, na política das relações e na visão particular da dramaturga que imprime em suas peças o seu olhar diante dos fatos, não deixando passar impune a realidade mais cruel da sociedade e, por meio da arte, encontra um fórum vibrante no qual pode lançar seus questionamentos acerca de fatos que não afligem apenas um seleto nicho de indivíduos, mas qualquer pessoa e em qualquer parte do mundo.

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).

Estética Loheriana: encontros e distanciamentos

A arte pós-moderna na Alemanha, conforme Haas (2008), ecoa em meio à supremacia capitalista após a queda do Muro de Berlim em 1989. O teatro denominado pós-dramático surge, ainda de acordo com a pesquisadora, como uma extensão do teatro pós-moderno dos anos 1960, colocando em pauta novos paradigmas da cena dramaturgica a partir dos anos 1980. Lehmann sistematiza as tendências pós-dramáticas no livro *Teatro*

pós-dramático (2011) e 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. 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.

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, personagens e ação. O prefixo “pós” denota superação, ou seja, pós-dramático seria um tipo de teatro que opera para além do drama. 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.

Contrário a essa concepção estão os estudos do francês Jean-Pierre Sarrazac acerca da manifestação teatral na contemporaneidade. Para o francês,

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 (2012) critica 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. O teórico se manifesta acerca desse “falso movimento da dialética a partir de uma reescritura restauradora (no sentido de reinvenção permanente) das suas noções estruturais.” (SARRAZAC, 2012, p. 15).

A noção de teatro contemporâneo na visão de Sarrazac (2002) está ligada ao conceito de rapsódia. O escritor contemporâneo seria um “escritor-rapsodo”, ou seja, aquele que se apropria 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 e criando o chamado “*patchwork* estético”. 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 o escritor chama de “teatro dos possíveis”.

Após esse levantamento dos posicionamentos acerca da estética que rege o teatro na contemporaneidade, é possível aproximar a obra da alemã Dea Loher à teoria de Sarrazac. 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 dramatúrgica que não prescinde do enredo.

O crítico literário alemão Uwe Wittstock (2009) cita os trabalhos dramatúrgicos antecessores que deixam seus vestígios na obra de Dea Loher, afirmando ser inegável a presença de Brecht na literatura dramática proposta por ela, no entanto, é possível perceber a práxis literária da dramaturga caminhando de maneira independente, o que o crítico chama de obra loheriana² por natureza. Isso porque ela faz uso de recursos diversos, a começar pela manutenção dos pilares da estrutura dramática que passa a abrigar um texto fragmentário, nos moldes do Teatro do Absurdo; personagens sombrios e desfigurados como observado na manifestação expressionista; inserção de títulos, música e cortes de cena, como os efeitos de distanciamento brechtianos, além de uma série de outros recursos que faz de suas peças um emaranhado estético, nos moldes analisados por Sarrazac no conjunto de seus estudos sobre teatro contemporâneo.

Tomemos como exemplo as peças *Olgas Raum* [O canto de Olga] (1994a) e *Licht* [Luz] (2001). A primeira traz ao palco a ficcionalização da vida de Olga Benário. A peça é

² No original, o termo em alemão utilizado é *loheresk*. Optamos pela livre tradução: loheriano.

baseada no romance biográfico *Olga Benário: a história de uma mulher corajosa*, de Ruth Werner. O enredo, dividido em dezoito cenas, abrange o relacionamento de Olga com duas outras prisioneiras, Genny e Ana Libre, e com o carrasco torturador, Filinto Müller. Olga fora presa no Brasil em companhia de Luís Carlos Prestes após uma longa busca ao casal de revolucionários. Os diálogos da peça, intercalados com monólogos interiores de Olga, revelam ao leitor as angústias das personagens, os momentos de tortura e a luta por sobrevivência, culminando com a morte da protagonista na câmara de gás. Loher abdica da crueza da violência física em cenas com rico trabalho estético e linguístico, atribuindo à palavra sentido maior. Não há menção explícita aos momentos de tortura sofridos por Olga enquanto em poder da polícia política de Getúlio Vargas, porém, o que observamos na peça é uma riqueza de detalhes acerca da condição psicológica e emocional da personagem que revela ao público uma história contada a partir do seu olhar.

Já a peça *Licht* (2001)³ retrata outra personagem histórica e 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] é Hannelore Kohl, esposa do chanceler alemão Helmut Kohl⁴. 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 outra identificada como *Shatten* [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. A Senhora se fecha em casa, evitando qualquer tipo de iluminação e lamenta a casa abandonada, a piscina vazia, o aquário desligado, o cachorro morto, enfim, a solidão em meio às sombras.

O que ambas as peças têm em comum é o fato de trabalharem com a ficcionalização de duas personagens históricas, proporcionando ao leitor/espectador um vislumbre da

³ Peça curta que foi lançada com outras seis em uma coletânea chamada *Magazin des Glücks*. As peças são o resultado de um trabalho experimental, fruto da parceria de Loher com o diretor Andreas Kriegenburg. Além da montagem teatral em 2001, a peça recebeu uma versão operística em 2004, dirigida pelo compositor Wolfgang Böhmer.

⁴ 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.

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 de 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 motivação pela vida se exauriu, restando apenas a melancolia dos tempos passados e da crescente escuridão que a assombra.

Esse enfoque caracteriza o teatro político de Loher, uma política não direcionada para a definição macro do termo, mas a política das relações humanas. Trata-se de mulheres que viveram ao lado de importantes homens, parte da História de um povo: Luís Carlos Prestes, o Cavaleiro da esperança, grande lutador frente a Coluna Prestes e Helmut Kohl, um dos mais importantes políticos da Alemanha, cujo papel definidor se fez valer durante o processo de reunificação de seu país. Loher abdica das figuras masculinas e sublinha a importância das micronarrativas femininas, dando o tom de seu teatro de subversão de valores. A noção de política é subvertida bem como a construção do discurso histórico. Ao ficcionalizar essas personagens 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 articulador por palavras que passam por um filtro. Loher explicita esse caráter seletivo do discurso ao inserir, em ambas as peças, um fio condutor que é guiado pela memória. As personagens, Olga e Senhora, 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.

Do ponto de vista estético, é possível encontrar nas peças de Loher semelhanças com a estética brechtiana, como, por exemplo, em *Olgas Raum*, a predileção por cenas curtas e a recorrência de cortes bruscos que interrompem a ação dramática, interpolada por momentos monológicos. Sabe-se que os monólogos são um dos efeitos empregados por Brecht para atingir o distanciamento almejado, afastando o público da sensação catártica provocada pela ação, levando-o a um estado reflexivo. No caso de Loher, os nove monólogos interiores da personagem central são intercalados nas dezoito cenas que

formam a peça. A primeira cena já traz um monólogo no qual Olga se apresenta ao leitor dando detalhes precisos de sua trajetória sendo perseguida até o presente momento da ação, no qual se encontra presa no Brasil pela polícia política do governo de Getúlio Vargas.

A cena seguinte, um diálogo entre a protagonista e sua companheira de cela, Genny, direciona o leitor para o tipo de relacionamento que se instaura ali, Olga assumindo o papel protetor daquela jovem de 17 anos que se encontra assustada com a prisão. Olga se coloca na posição maternal de acalantar a jovem prisioneira. A cena é cortada e mais um monólogo insurge revelando Olga pensando no passado: a Revolução de 1934 no Rio de Janeiro, os rebeldes, a polícia brasileira, a Gestapo⁵, tudo se mistura na mente da prisioneira que menciona pela primeira vez seu algoz, o torturador Filinto Müller. Este homem busca através da tortura retirar informações das prisioneiras acerca de nomes e de paradesiros dos companheiros foragidos.

Filinto ganha destaque na cena subsequente que focaliza Olga e o torturador em um embate no qual ela revela estar grávida e ele a satiriza. Assim ocorre sucessivamente, os monólogos rompem com a sequência dramática e mostram as impressões pessoais da protagonista em decorrência da cena anterior, ou ainda, antecipam o conteúdo da cena seguinte. Dessa maneira, Loher quebra com a expectativa do leitor/espectador para promover momentos reflexivos.

Além disso, as cenas de *Olgas Raum* recebem títulos e numeração sequencial. Os monólogos são numerados de I a IX, antecipando ao leitor a dinâmica da peça, 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 *Demantia*, uma clara referência aos cinco cânones do discurso retórico propostos por Quintiliano⁶. Loher subverte os princípios canônicos do discurso e os aplica de maneira a resumir a temática da cena em questão. 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. Já em *Accusatio*, outra prisioneira junta-se às duas primeiras e desfere acusações contra Olga, acusando-a de delação. Na cena *Negatio*, Olga

⁵ Acrônimo em alemão de *Geheime Staatspolizei*, significando "Polícia Secreta do Estado".

⁶ 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. Essas cinco dimensões são denominadas como *Inventio*; *Dispositio*; *Elocutio*; *Memoria* e *Actio*.

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. Aqui, Loher questiona o valor e a parcialidade da verdade. Por fim, em *Demetia*, Ana Libre retorna à cela depois de uma sessão de tortura e se encontra completamente transtornada, já não possui a altivez e atrevimento de outrora, balbuciando delírios e entoando uma canção desconhecida.

Loher, a partir dos títulos da cena, mais uma vez antecipa ao leitor o conteúdo das cenas, bem como os usa como uma 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. Através desse jogo linguístico, Loher também questiona o poder das palavras em meio à dor e à violência física decorrente da tortura nazista. Uma das fases recebe o título de *Dementia*, e focaliza uma Ana Libre em estado de transtorno mental após ser torturada por Filinto Müller.

Outras três cenas recebem títulos, *Pas de diable*, que são enumerados de I a III. O título é uma referência ao famoso passo de balé *Pas de deux*, no qual dois dançarinos coreografam passos harmoniosos. Na peça, o dueto em questão envolve Olga Benário e o carrasco Filinto Müller. Este ameaça aquela de tortura e estupro, enquanto ela responde à altura acusando-o de traidor e arrivista. De acordo com a História oficial, que é mencionada indiretamente por meio dos diálogos na peça, Müller era um major que lutava ao lado de Prestes na Coluna. Por temer a derrota da causa, ele escreve uma carta desertando a si próprio e os soldados em seu comando. Prestes descobre a carta, a torna pública entre os simpatizantes da Coluna, e expulsa Müller. Este vai encontrar emprego junto às forças armadas do governo de Getúlio Vargas, se tornando o grande perseguidor de Prestes e Olga. Por meio dos soldados chefiados por Müller, Prestes acaba preso e Olga, deportada à Alemanha e entregue ao governo nazista. Na peça, Loher se utiliza da figura de Müller para personificar todos os torturadores nazistas e, ao enfrentar Olga, ela o lembra da deserção, o que enfraquece o torturador. Enquanto Filinto faz ameaças de agressão física, Olga não se vitimiza e reage atingindo o oponente em sua fraqueza, ressaltando sua fraqueza e covardia. Através das palavras, o inimigo é enfraquecido e

Loher reafirma o poder do discurso, que nesse momento adquire grandeza suficiente para manter Olga em igualdade com Müller. Através do título *Pas de diable*, a dramaturga utiliza da ironia ao comparar uma sessão de tortura ao passo clássico do balé, além de mostrar como as palavras vão se articulando, como uma coreografia, no caso da peça, se transformando no que Haas (2006) chama de dança da morte com o diabo.

Apesar desses efeitos compostos pela utilização dos monólogos, dos títulos de cena e da ironia já terem sido aplicados por Brecht em seu teatro didático de cunho marxista, o teatro de Loher não pode ser considerado brechtiano, visto que os objetivos da dramaturga são distintos dos almejados por Brecht. Loher aplica os recursos estéticos provenientes da estética épica brechtiana, mas os adapta a um novo contexto, já que a história de Olga Benário é arquitetada como um pano de fundo que apoia a discussão maior concentrada em torno da fabricação dos discursos.

Já com relação à estética de *Licht*, esta muito se assemelha aos recursos abrigados pelo Teatro do Absurdo. Oriunda do teatro surrealista, a estética do Absurdo, surgida na primeira metade do século XX em meio à experiência catastrófica das guerras, à descrença religiosa e à dissipação das certezas, se pauta em um antiteatro que lida com o desmoronamento do diálogo, a desumanização das personagens e a estrutura cíclica do enredo. O crítico Martin Esslin reúne em *Teatro do Absurdo* (1978) as características desse tipo de teatro que trabalha com as noções de *nonsense* e a falta de sentido da vida, o que justifica a estranheza provocada pelos diálogos bem como pelo enredo desprovido de sentido. O diálogo entre a Senhora e a Sombra em *Licht* possui características semelhantes aos textos do Absurdo. Frases curtas, cortadas e, por vezes, ausentes de sentido compõem as falas da Senhora. A estrutura sintática é quebrada e o assunto parece não ter uma sequência lógica. A peça começa com a Senhora anunciando um dia ensolarado na região do Reno e a estrutura da fala é dividida em poucas palavras por linha. Após o anúncio, a Sombra diz que em vista do dia ensolarado as persianas da casa devem estar fechadas.

A senhora segue enumerando fatos sem apresentar uma ordem cronológica ou algum tipo de sequência lógica. Ela fala sobre a doença, fotossensibilidade, a impossibilidade de sair de casa, sobre o dia que parece ser sempre noite durante as suas 24 horas, as flores do jardim que murcharam, os filhos que se foram, os compromissos políticos do esposo, os compromissos de uma esposa de político em meio a trabalhos voluntários, o aquário que teve que ser desligado, o cachorro que morreu, os apertos de

mãos gélidas e os sorrisos falsos durante os eventos oficiais e uma sequência de outros fatos aleatórios. As falas da Sombra funcionam como um comentário da fala da Senhora, ou uma provocação, mas nem sempre apresentam uma ligação direta e explícita com o que foi dito anteriormente.

Licht mostra uma mulher abandonada pela família e condenada à reclusão por conta de uma doença que a afasta das atividades comuns do dia a dia. A fragmentação sintática, as lacunas e a ausência de sentido de algumas frases é um jogo proposto pela dramaturga para exemplificar o funcionamento da memória que é lacônica e desordenada. As informações chegam até o leitor/espectador como os impulsos da memória no cérebro, ou seja, fora de ordem cronológica e com muitas repetições. As falas da Senhora simulam o fluxo de consciência, enquanto as falas da Sombra são mais completas e ordenadas, mais bem construídas sintaticamente, visto que essa personagem seria um tipo de consciência da Senhora e o consciente funciona segundo uma certa ordem.

Em *Licht* também encontramos aspectos da estética expressionista. O expressionismo surgiu, segundo Anatol Rosenfeld (1993), na primeira metade do século XX em resposta ao positivismo e ao naturalismo. 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*, 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 por essa mulher.

Rosenfeld (1993) 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 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).

Assim acontece com a Sombra, uma projeção distorcida da consciência da personagem central, a Senhora. A primeira 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 incontáveis odes ao sol. A Sombra conhece o íntimo da Senhora e lembra, inclusive, as tentativas dela em parecer mais amigável treinando sorrisos em frente ao espelho, uma tortura que a fazia ranger os dentes.

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. A frase “ODE AO SOL”, em caixa alta, é repetida algumas vezes e, através da intertextualidade, Loher, na fala da Sombra, incute trechos de poema do poeta alemão Rainer Maria Rilke⁷ e, ainda, a canção italiana *O Sole Mio*. Esse recurso faz repercutir a autonomia da Sombra diante da Senhora, mas, paradoxalmente, submete a primeira a repetir discursos advindos de outros enunciadores, discursos que poderiam fazer parte do repertório inconsciente da Senhora.

As falas da Sombra são sempre carregadas de distorções e responsáveis por desumanizar os atos e situações aparentemente corriqueiros. Já no começo da peça, a personagem da inconsciência faz uma longa descrição de um processo cirúrgico submetido por uma jovem mulher nos Estados Unidos. A jovem cobaia tem seu cérebro estimulado com impulsos elétricos e, consciente, vê os médicos manipularem seu cérebro, causando uma reação não sentida no momento, mas que gerará uma futura consequência em alguma parte do corpo da mulher. O cérebro dela é bombardeado enquanto ela ri sem saber o motivo que a levou ao riso. Várias falas depois, a Sombra retoma o cérebro da seguinte maneira:

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. (LOHER, 2001, p. 10)⁸.

⁷ 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.

⁸ “Ela está lá para cumprir um dever, cuja necessidade, cujo motivo inevitável alguém fixou há muito

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 lhe foi incutida em sua mente. Ela cumpre o dever da mulher de se colocar sempre atrás do marido, zelando pela família, cumprindo com suas obrigações, mesmo que estas sejam forjar sorrisos e se prestar a gélidos apertos de mão. A metáfora do cérebro sendo cortado e manipulado pelos médicos reflete esse comportamento imposto às mulheres como uma conduta disciplinar e que, no caso da personagem, acarreta outro dever que se faz cumprir perante um público formado por cidadãos de uma nação, fotógrafos e jornalistas: a tarefa da Senhora é sorrir, assim como a cobaia ri, sem saber a razão, ao ter seu cérebro estimulado por impulsos elétricos.

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 restringe 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 permeia a mulher em suas obrigações com o esposo, os filhos e a casa. A peça foca a solidão da mulher não somente em decorrência da doença, mas os filhos cresceram e partiram e o marido, envolvido em seus compromissos políticos, abandonara a companheira em meio às sombras de uma vida reclusa.

Além disso, Rosenfeld (1993) afirma que geralmente as personagens expressionistas não recebem nomes próprios, sendo identificadas com substantivos que definem um arquétipo de ser humano. A ausência do nome próprio desindividualiza o ser e o reduz a traços elementares e caricaturais. Em *Licht*, nenhuma das duas personagens recebe nome, sendo identificadas apenas como *Frau* (Senhora) e *Schatten* (Sombra). A Senhora é reconhecida como Hannelore Kohl pela sua história de vida e a doença, no entanto, Loher não cita o nome próprio, universalizando a história dela e ampliando sua abrangência a todas as mulheres que padecem do mesmo mal, a submissão e o posterior abandono.

Quanto à estrutura estética do expressionismo, as falas das personagens em *Licht*, principalmente as proferidas pela Senhora, são truncadas, curtas e, em alguns momentos,

tempo no cérebro dela. Um circuito da disciplina que se originou em princípios sólidos burgueses e a qual ela se agarra como um macaquinho se agarra às tetas da mãe." (Tradução nossa).

carregadas de lirismo. A estrutura e disposição das falas assemelham-se à construção de um poema. Essa estrutura é próxima do que Rosenfeld descreve serem as falas no drama expressionista, destacando “o lirismo, o falar exaltado em ritmo de hino, a retórica patética, indo até o balbuciar e o grito inarticulado”. (ROSENFELD, 1993, p. 285). Nesse caso, a ambição da estética impressionista é focar a visão profética de um novo homem, em contraste com uma sociedade decadente em condições subumanas representada pelos elementos sombrios e distorcidos. Já no caso de Loher, a estrutura das falas é construída para captar o fluxo de consciência e da memória, como já fora anteriormente discutido.

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. 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 causal” (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.

A questão da fábula, portanto, é presente na práxis teatral de Dea Loher. A dramaturga não abdica do enredo dramático, mesmo que este se configure na forma episódica. O que ambas as peças citadas possuem em comum é 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)⁹, 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.

A fábula na peça de Loher é também valorizada. Loher, segundo Haas (2006), acredita no interesse das pessoas pelo ato de narrar e ouvir boas histórias. Além disso, a ação no teatro promove comunicação entre a ação no palco e o público. Haas (2006) aponta

⁹ “Pequeno organon para o teatro” é um texto de Brecht que foi publicado no livro *Estudos sobre teatro*, do mesmo autor. Foi publicado originalmente na Alemanha em 1963 e 1964. Está referenciada no presente artigo a segunda edição, de 2005, publicada pela editora Nova Fronteira.

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. Essa orientação encontra um referencial direto na percepção que o dramaturgo alemão Tankred Dorst (1925-)¹⁰ tem da fábula no teatro. Ele diz: “Die Fabel: für mich ist eine gute, erzählbare story wichtig. Genau besehen entscheidet sie fast schon alles.”¹¹ (DORST, 1962, P. 115¹² 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 de Loher, 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 recursos estéticos trabalhados por Loher e iluminados nas peças *Olgas Raum* e *Licht* são de origens diversas, podendo ser encontrados em expressões artísticas de diversos momentos históricos e culturais. De Brecht a Dorst, passando pelo Teatro do Absurdo e pela estética expressionista, a especificidade de Loher está justamente na junção desses vários recursos estéticos e na maneira com que a dramaturga os articula originando uma práxis única, dotada de beleza estética que é atingida justamente pela maneira com que ela recolhe histórias trágicas e malfadadas e, através de um trabalho estético, as transforma em material reflexivo.

O trágico esteticamente elaborado

As peças de Loher sempre terminam com um final infeliz, histórias trágicas, destinos de infortúnio nos quais as personagens lutam pela transformação, mas se encontram condenadas ao malogro. Há casos ainda em que, despedidas de qualquer

¹⁰ Dramaturgo alemão cujo trabalho é vinculado às tendências pós-modernistas. Escreve parábolas, peças de um só ato, farsas e adaptações, sendo que a crítica percebe na obra de Dorst aproximações com o Teatro do Absurdo.

¹¹ “A fábula: para mim é uma boa história narrável. Precisamente falando, ela decide quase tudo.” (Tradução nossa).

¹² DORST, T. Die Bühne ist der absolut Ort. In: DORST, T. **Grosse Schmähereidean der Stadtmauer**. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 1962.

motivação, essas figuras sombrias desistem antes mesmo de qualquer tentativa de melhora. Em *Olgas Raum*, a protagonista está encarcerada, sofrendo torturas advindas de um carrasco, e também de sua própria mente que a conduz à tortura maior, a do paradoxo de lembrar e esquecer. É preciso lembrar para manter-se viva, como se as lembranças lhe servissem de motivação para suportar as adversidades, no entanto, é preciso esquecer para não delatar nenhum companheiro no momento da tortura. Presa e deportada para a Alemanha, afastada de Prestes, separada da filha recém-nascida e ainda ocupando a função de mãe e líder no campo de concentração nazista onde suporta todo tipo de dor, Olga não desiste de sua missão revolucionária mesmo com o final certo, a morte na câmara de gás.

Já a personagem de *Licht* encontra-se esmorecida, abatida com o peso da doença, do abandono e da solidão. Os anos de dedicação somam-lhe um fardo e a Senhora já não é mais capaz de lutar. De acordo com a história oficial, Hannelore Kohl cometeu suicídio em cinco de julho de 2001, aos 68 anos, por meio de uma *overdose* de analgésicos. Na peça, não há indicação explícita da morte da personagem, ela apenas indica como gostaria que fosse sua lápide. Como a peça é composta por fragmentos, não há a presença de marcos temporais, apenas memórias, deixando ao leitor/espectador a indicação do sofrimento indefeso da mulher que não tem como lutar contra as situações que a oprimem, diferente da destemida Olga.

Este tom trágico das obras de Loher aproxima-se 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 catástrofes” (SARRAZAC, 2011, p. 41). Para a melhor compreensão do termo catástrofe, o autor parte do conceito de catástrofe na *Poética* de Aristóteles, isto é, um desenlace violento, resultante de uma reviravolta e que culmina com o infortúnio. O teórico (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.

Após analisar a conceituação de Aristóteles, Sarrazac (2012) busca em Hegel as definições para o termo antes de posicionar a tragédia no contexto da contemporaneidade. Segundo a leitura de Sarrazac sobre Hegel, 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 torna-se irrisória ou supérflua. Dessa forma, o teórico francês identifica que a tragédia 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 contemporâneos. 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 se 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 de estéticas, 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 dramaturga foca na 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 pelo livre arbítrio das personagens e as escolhas que optam fazer. A forma estética que acolhe essa temática do trágico no dia a dia só poderia ser essa descrita por Sarrazac (2002), uma

recuperação das formas antigas, mas que agora abrigam temas contemporâneos.

Nas peças em questão, um dos recursos que ecoa a dor e evidencia a tragédia das situações em cena é a música, que funciona como um consolo metafísico, salvando 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*, a peça se inicia com a personagem-título fornecendo ao seu interlocutor detalhes de sua vida, como nome, número de identificação de prisioneira no Campo de Concentração, data de nascimento, sua filiação ao Partido Comunista aos 17 anos, a vida com Prestes, a filha, Anita, tirada de seus braços ainda bebê e a grande missão de acompanhar Prestes na volta para o Brasil. Todos esses fatos são lançados em cena em apenas uma página de texto, por meio de frases curtas, objetivas, como um relatório. A cena seguinte focaliza Olga e Genny dialogando, sendo que esta, movida pelo tédio e pelo medo, pede que aquela lhe conte as histórias de antigamente. A narrativa de Olga se desenrola truncada e entrecortada pelas impressões pessoais de Genny. Olga narra nada mais do que as informações básicas e já conhecidas da história dos dois guerrilheiros, a missão de voltar ao Brasil, as várias fugas e a prisão de ambos. Genny faz comentários românticos, inferindo como poderia ter sido o primeiro encontro dos dois, a vida de aventuras, como uma lua de mel, uma verdadeira história de amor.

A cena termina com Genny entoando a canção brasileira *Carinhoso*¹³, “ah, se tu soubesses como eu sou tão carinhoso, e o tanto que te quero, e como é sincero o meu amor...”. A canção sugere um 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.

Em uma cena de tortura, na mesma peça, é também executado o recurso da música. Na cena *Pas de diable III*, a prisioneira Ana Libre é levada até Filinto, que a ameaça verbalmente. Os soldados despem Ana e a cobrem com uma espécie de capa utilizada por cabeleireiros. Após movimentos de resistência de Ana, os guardas a imobilizam e Filinto a acaricia com a ponta de uma tesoura. O intuito do carrasco é obter da prisioneira os nomes

¹³ Canção de Pixinguinha e letra de Carlos Alberto Ferreira Braga, apelidado Braguinha, ou ainda, João de Barro.

e paradeiro dos comparsas, inclusive do namorado da moça. Amedrontada, Ana começa a cantar enquanto Filinto Müller ajusta um par de luvas nas mãos. A cada estrofe entoada pela jovem, Filinto repete a frase: “Eu sou seu namorado” e ao final da canção, ele corta o cabelo dela em meio a risadas. A canção de Ana reflete o relacionamento dela com o namorado, uma relação ainda em seu início e que sofre uma interrupção por conta da prisão da moça. Além disso, a canção mostra a esperança da prisioneira 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 pode culminar com a prisão de outros companheiros.

Em *Licht*, a estrutura toda da peça já é um rico trabalho estético. As falas da Senhora e da Sombra são dispostas em duas colunas, à direita *die Frau*, à esquerda, *die Schatten*. Loher arquiteta um jogo imitando o fluxo da memória, constantemente interrompido pela Sombra, esse elemento que pode operar como um desdobramento da protagonista. Ademais, a Sombra faz referências a outros textos, como os poemas de Rilke, a canção italiana *O Sole Mio*, como se formasse um conjunto de lembranças que o cérebro humano recolhe no decorrer da vida. A Senhora, ao recordar seu passado e refletir seu presente, se depara com esses tesouros guardados pela memória e a Sombra os revela em momentos aleatórios, da mesma maneira como o faz a mente humana.

Quanto a *Olgas Raum*, já foram mencionados os monólogos intercalados aos diálogos; a sugestão da tortura por meio das palavras ao invés da explicitação; a referência ao passo do balé *Pas de deux* intitulado 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 da tragédia. O gás Ciclone-B é inspirado e Olga sente inalando o mar e as amendoeiras, um ar fresco que causa vertigem, que faz corar as faces e promove leveza e calma. A morte esteticamente

elaborada que liberta Olga, definitivamente, de toda a tragédia.

Apesar da óbvia predileção pela tragédia, Loher redime suas personagens através desses momentos líricos cujo trabalho estético universaliza a dor comum não somente às personagens, mas também ao leitor. A dramaturga traduz a tragédia do cotidiano por meio de uma estética que recupera elementos de expressões artísticas anteriores e também por meio de recursos linguísticos como a fragmentação, os monólogos, a linguagem poética e o intertexto. Por meio desse trabalho estético, Loher desloca a tragédia das personagens históricas para o patamar das tragédias cotidianas, como sugere Sarrazac (2012), imprimindo em suas peças as pequenas tragédias do dia a dia. Ao recuperar figuras históricas e abordá-las sob a perspectiva íntima e pessoal, a dramaturga aproxima o leitor da cena no palco ao mesmo tempo em que o distancia por meio dos recursos estéticos aplicados.

Conclusão

O teatro contemporâneo revela várias e intrigantes facetas que exigem, tanto do leitor/espectador, quanto do crítico e analista, perspicácia e sensibilidade para notar as sutilezas dessa arte. Dea Loher propõe ao público um texto esteticamente bem elaborado cuja proposta é a reflexão acerca dos fenômenos da contemporaneidade.

Analisando os recursos estéticos empregados, percebe-se uma eclosão de elementos oriundos de movimentos diversos. Apesar da recorrente fragmentação tanto no âmbito linguístico, quanto cênico, Loher critica a desconstrução pós-dramática por acreditar que essas tendências apelam para clichês e quebras de tabus como meios de chegar até o público. A obra loheriana é também composta por certa desconstrução, mas que opera em uma espécie de dialética paradoxal, propondo, através da desconstrução, a construção de novos efeitos, de maneira não aleatória, mas consciente de seu objetivo estético e político.

As aproximações e distanciamentos com modelos literários diversos demonstram uma versatilidade da dramaturga, impossibilitando qualquer rotulação reducionista. A estética implementada por Loher figura como um ancoradouro que abriga os mais variados temas contemporâneos, como imigração forçada, violência infantil, misoginia, desemprego, enfim uma seleção de situações que fazem parte da vida em sociedade. Até mesmo quando opta por dramas e personagens históricos, Loher os recontextualiza,

extraíndo da História sua vertente mais particular e atual. Abordando esses textos por meio dessa estética peculiar, Loher busca a redenção a partir da arte, reunindo e promovendo o encontro de figuras tristes e fracassadas, que, na dor, por meio da arte, encontram consolo e redenção. Uma poética em devir que ambiciona transformar o trágico em Belo e com isso libertar o ser humano.

Referências

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Paes Brandão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BÜCHNER, George. **Woyzeck** – Leonce e Lena. Tradução de João Marschner. São Paulo: Ediouro, 1985.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

HAAS, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.

HAAS, Birgit. 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.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. 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.

LOHER, Dea. **Blaubart** – Hoffnung der Frauen. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998.

LOHER, Dea. **Fremdes Haus**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1995.

LOHER, Dea. **Magazin des Glücks**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.

LOHER, Dea. **Manhattan Medea**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

LOHER, Dea. **Olgas Raum**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994a.

LOHER, Dea. **Tätowierung**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994b.

LOHER, Dea. **Unschuld**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.

MIGUEL, Júlia Mara Moscardini. **A dramaturgia de Dea Loher na peça *Inocência*: o hibridismo teatral na cena contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP. Cultura Acadêmica, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cinema, teatro e modernidade, 15).

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo**. Évora: Editora Licorne, 2011.

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

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.

Submetido em: 20 fev. 2018

Aprovado em: 05 abr. 2018