



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**  
**MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA**

**MOISÉS OLIVEIRA ALVES**

***UMA FESTA PARA BORIS:***  
**TRAGICIDADE NO TEATRO DE THOMAS BERNHARD**

Salvador  
2012

**MOISÉS OLIVEIRA ALVES**

***UMA FESTA PARA BORIS:***  
**TRAGICIDADE NO TEATRO DE THOMAS BERNHARD**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marlene Holzhausen.

Salvador  
2012



**MOISÉS OLIVEIRA ALVES**

***UMA FESTA PARA BORIS:***  
**TRAGICIDADE NO TEATRO DE THOMAS BERNHARD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em:

**Banca Examinadora**

Marlene Holzhausen \_\_\_\_\_  
Doutora em Letras – Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo - USP  
Universidade Federal da Bahia (Orientadora).

Cássia Dolores Costa Lopes \_\_\_\_\_  
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA  
Universidade Federal da Bahia – Instituto de Letras ( Examinadora Interna).

Cleise Furtado Mendes \_\_\_\_\_  
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia - UFBA  
Universidade Federal da Bahia – Escola de Teatro (Examinadora Externa)

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Milton e Tânia, pelo amor e cuidado ao longo desses anos.

Aos meus amigos, por compartilharem as diversas formas de alegria dessa vida.

A Joyce Bacelar, a Sátiro Almeida, a Fábio Teixeira, a Rosana Junqueira, a Viviane Freitas.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marlene Holzhausen, pelo acolhimento.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cássia Lopes, pela saúde de suas aulas.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jael Glauce da Fonseca, pelo forte incentivo, pelas portas abertas.

À CAPES, pela concessão da bolsa que tornou possível a realização deste trabalho.

A Amauri, pela cumplicidade

Ao Homem do Arco e da Flecha.

E à força das águas moventes.

Ó acaso, raro  
animal, força  
de cavalo, cabeça  
que ninguém viu.

João Cabral de Melo Neto

ALVES, Moisés Oliveira. *Uma festa para Boris*: tragicidade no teatro de Thomas Bernhard. 193f. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

## RESUMO

Esboço teórico dos primeiros filósofos do trágico. A filosofia do trágico como um desejo da modernidade. A teoria do drama e sua geopolítica a partir de Hegel, Schelling e Goethe. O lugar do trágico na dramaturgia contemporânea e seus operadores de leitura. Schiller e Camus: estudo das diferenças entre o herói e o homem. Estudos sobre os sistemas de interpretação baseados nos pressupostos da teoria literária e psicanálise: Freud e Rosset. Os males do corpo e seus entrecruzamentos na ficção literária. O drama e seu encontro com outros pólos discursivos. Textos literários da filosofia e discussões filosóficas nos textos dramáticos, a partir de Nietzsche e Bernhard. Pressupostos teóricos sobre a força de atração do trágico na dramaturgia bernhardiana. Análise da peça *Uma festa para Boris*. O silêncio e a imobilidade como signos trágicos. A leitura teórica do universo dramático de Bernhard através da poética do *herói moribundo*. A rede afetiva de Bernhard e Beckett: dramaturgias do escombros, das miudezas e da escassez. Os desertos subjetivos das personagens como a realização de uma tragicidade. Os sistemas teóricos da modernidade e suas estratégias de criação.

**Palavras-chave:** Trágico. Dramaturgia do século XX. Poética do silêncio. Imobilidade. Thomas Bernhard.

## ABSTRACT

Theoretical outline of the first philosophers of tragic. The philosophy of tragedy as a desire of modernity. The theory of drama and its geopolitics from Hegel, Schelling and Goethe. The place of tragic in contemporary dramaturgy and its operators of reading. Schiller and Camus: study of the differences between the hero and the man. Studies on the interpretation systems based on assumptions of literary theory and psychoanalysis: Freud and Rosset. The evils of the body and their relation to the literary fiction. The drama and his meeting with other discursive points. Literary texts of philosophy and philosophical discussions in dramatic texts, from Nietzsche and Bernhard. Theoretical assumptions on the force of attraction of the tragic in Bernhard's dramaturgy. Analysis of the play *A party for Boris*. The silence and the stillness as tragic signs. The affective network of Bernhard and Beckett. The subjective deserts as characters in a tragedy. Theoretical systems of modernity and its strategies of creation.

Key words: Tragic, XXth drama, Silence, Immobility, Thomas Bernhard



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1 O TRÁGICO.....</b>	<b>12</b>
1.1 A FAVOR DE UMA FILOSOFIA DO TRÁGICO.....	12
1.2 A FORÇA TRÁGICA: LIBERDADE E CONSCIÊNCIA.....	19
1.3 UMA OBRA ÍNTIMA: O TRÁGICO E A INTERPRETAÇÃO.....	26
<b>2 AS FRATURAS DA PAREDE.....</b>	<b>38</b>
2.1 A FALTA DE SAÚDE E A SAÚDE LITERÁRIA.....	38
2.2 O DRAMA COMO EXERCÍCIO FILOSÓFICO.....	49
2.3 UMA ATRAÇÃO TRÁGICO.....	57
<b>3 UMA FESTA PARA BORIS.....</b>	<b>65</b>
3.1 GASTAR A LINGUAGEM.....	65
3.2 O SILÊNCIO DE JOHANNA.....	66
3.3 A FESTA.....	78
3.4 ESTADO DE FERIMENTO: BECKETT E BERNHARD.....	88
3.5 BORIS: O HERÓI MORIBUNDO.....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>100</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>105</b>
<i>Uma festa para Boris, de Thomas Bernhard - Tradução: Moisés Oliveira Alves</i>	

## INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu mais por intermédio de um estranhamento do que intimidade com o texto literário de Thomas Bernhard (1931-1989). Ao constatar que o autor austríaco escreveu mais de trinta e cinco volumes, incluindo contos, peças, memórias, romances, poesia havendo poucas pesquisas em relação à sua obra dentro da linha da teoria da literatura. Além de ser lamentavelmente difundida em língua portuguesa no Brasil, já seria uma boa razão para assumi-lo como objeto de estudo. A produção para teatro bernhardiana engloba vinte textos cujo interesse cresce consideravelmente no país, à medida que surgem novas traduções e encenações da obra do autor.

O projeto estético de Bernhard sempre incitou grandes escândalos e discussões dentro do contexto cultural e político da Áustria a partir da década de 1960, tendo inclusive registrado em testamento a proibição para encenar qualquer peça sua em solo daquele país, cláusula desconsiderada ao longo dos anos tanto pelo governo quanto pelos grupos artísticos austríacos, uma vez que se tornou um dos principais escritores da literatura contemporânea de língua alemã. O legado de sua obra já faz parte do cânone literário europeu cuja legitimidade pode ser observada através de artigos, ensaios e livros escritos sobre seu trabalho tanto por estudiosos quanto artistas relevantes, como Martin Esslin, Peter Handke, Elfriede Jelinek.

Apesar de todas as provocações e polêmicas, o objetivo do presente trabalho foi discutir as reconfigurações do trágico especificamente na dramaturgia do autor. O que por si só já delineia um problema, pois a extensão de seus textos revela diferentes fases de sua produção. A peça *Uma festa para Boris* (1988) apareceu como um forte sinalizador, pois acolhe e anuncia os procedimentos e a sensibilidade que Bernhard desenvolveria ao longo de toda sua carreira literária, com um interesse obsessivo pela morte, pela loucura, pelos talentos desenfreados e por uma falta de habilidade com os hábitos. Neste sentido, a tragicomédia ou a comitragédia (conforme veremos no Cap. III) do austríaco atraiu o tema e o aparato teórico, dentre outros possíveis.

A discussão sobre a noção *trágica* na filosofia e na literatura dramática pede ao pesquisador extensos saltos no tempo e decisivos cortes. Embora os sistemas de interpretação sobre o trágico tenham reivindicado espaço a partir do século XVIII, temos diversas ficções que ao mesmo tempo constroem e jogam com essa teoria. Desse

modo, a tarefa baseou-se em alinhar na trajetória discursiva dos escritores, críticos e filósofos os fios que mais se comunicavam com a proposta estética de Bernhard.

O primeiro capítulo está dividido em três partes, cuja abordagem procura apresentar ao leitor as teorias sobre o assunto em questão desde a poética aristotélica, saltando para o século XVIII com os filósofos da modernidade. O nosso panorama abrange por sua vez poetas e romancistas que integraram aos seus trabalhos uma preocupação e, sobretudo, redimensionaram a noção trágica. Schiller empreende uma releitura do herói trágico, atendo-se ao conceito de liberdade configurado por cada um deles em diferentes tragédias. A crítica rica e precisa do jovem poeta e historiador alemão, no que tange à teoria da tragédia, evidencia o avanço nas reflexões sobre o trágico. A necessidade de releitura por parte dos pensadores da modernidade fez com que, um dos mais notáveis entre eles se voltasse às representações da tragédia: Nietzsche inaugura teoricamente o lugar desse “gênero literário” como um espaço sobretudo de representação da dor. Neste aspecto, o pensador alemão avança, pois desprende-se da autoridade de temas condizentes com uma filosofia metafísica.

O século XX se relaciona, no entanto, de outro modo com a noção do trágico. Os teóricos da contemporaneidade desatam-na especificamente da tragédia, expandindo seu foco de análise a partir das contribuições da teoria literária. Para esta, o que salta do texto é uma tragicidade, produzida heterogeneamente por cada autor e em diferentes períodos. Os estudos e análises de excelência de Peter Szondi (2004) destacam-se neste campo, cuja colaboração se estende até nossos dias como uma das mais distintas.

O trágico possibilitou tanto no campo filosófico quanto no literário um desdobramento, dispersando-se por sua vez em pequenas categorias discursivas como figura, atração, falha, herói que conferem-lhe um terreno fértil na contemporaneidade.

No segundo capítulo tentamos flagrar os fios que ligam e distanciam Bernhard de sua própria dramaturgia e suas relações com outros campos do saber. Neste caso, privilegiamos a filosofia por ser uma referência assídua na fala de seus personagens. Tentamos, desta maneira, delinear os atalhos tomados pelo autor e os sistemas de pensamento com os quais está vinculado. Os rastros dessa travessia tornou-se em um intenso jogo no qual o drama transforma-se numa cartada estratégica para disseminação de lógicas diferentes.

No último capítulo, o estudo da peça *Uma festa para Boris* foi privilegiado, sem deixar, contudo, o diálogo com outras produções de Bernhard perpassar cada tópico do trabalho. Dividimos nossas análises em quatro tópicos a fim de pontuar aspectos que

acreditamos ser os mais relevantes e, que incitem à sua maneira diálogos com as diversas contemporaneidades teóricas e subjetivas. O silêncio e a imobilidade aparecem como a nuance trágica do drama em análise, junto à reconfiguração do *herói* na figura de Boris. Ao ressaltar estes tópicos, não excluimos outras possibilidades de leitura diante do universo simbólico e com a tradição literária que supostamente este texto se filia.

Desse modo, reservamos uma conversa entre Beckett e Bernhard, uma vez que compartilham de um contexto político e cultural de expressiva proximidade. Os procedimentos beckettianos rasuram a todo momento a dramaturgia bernhardiana. A dificuldade de deslocar-se e desistir de alguns hábitos torna o cotidiano de seus personagens insustentável, com uma crítica evidente aos códigos da linguagem.

Nosso esforço consistiu em manter os capítulos como partes integrantes de um mesmo trabalho, a fim de facilitar a navegação pelos mares bernhardianos.

A tradução da peça não constava na versão inicial do nosso projeto, visto que nosso interesse e linha de pesquisa enfocam as teorias e representações literárias e culturais. No entanto, a necessidade de traduzi-la surgiu ao longo do nosso trabalho por alguns motivos. O primeiro deles foi a constatação de que não havia em língua portuguesa nenhuma tradução da peça *Uma festa para Boris* (originalmente escrita em alemão), com versões já em inglês, espanhol e francês. Utilizamos a primeira edição das obras completas (*Gesamtwerke, Stücke I*) datada de 1988 pela Editora alemã Suhrkamp.

Por se tratar do primeiro texto escrito para o teatro de Bernhard, julgamos necessário disponibilizar ao leitor brasileiro esta primeira versão. A segunda razão baseou-se em possibilitar aos professores pesquisadores da literatura dramática, especialmente à banca examinadora este trabalho de tradução, mais preocupado com o acesso imediato ao texto do que com as teorias necessárias e instigantes cujo objetivo é garantir a legitimidade e qualidade do objeto de partida na língua de chegada. O autor desta dissertação assume toda a responsabilidade pelos possíveis equívocos.

# 1 O TRÁGICO

Não escapamos ao  
nosso destino  
É fatal

Thomas Bernhard

## 1.1 A FAVOR DE UMA FILOSOFIA DO TRÁGICO

A partir de um curioso interesse de criar uma cartografia para a tragédia grega, Aristóteles funda, através da *Poética*, uma sistematização dos estudos literários. Podemos dizer que, dentro do discurso da teoria da literatura, a arte poética aristotélica se estende da natureza da tragédia até os efeitos causados por ela, do caráter de verossimilhança até as figuras de linguagem tidas como pertinentes à sua construção. Nota-se que, embora o pensador grego tenha discorrido sobre a poesia trágica no âmbito do gênero literário, a idéia do trágico não foi objeto de análise do autor. A decisão de tornar Édipo, rei de Tebas, exemplo de sua análise sobre a criação da tragédia não é para Aristóteles *pensar* a trajetória trágica de Édipo. A decisão do filósofo grego em escolher a saga edipiana aponta que, mesmo exercendo uma crítica de ordem literária, o drama de Sófocles raptou o pensador de certa maneira. Dentre tantas tragédias já escritas na época, o que, de fato, na trajetória de Édipo fisgou Aristóteles transforma-se numa questão que deseja ser pensada.

A tragédia se sobressai como foco de análise na poética aristotélica. A partir do século XVIII, o termo *poética* será visto como um sistema coercivo, normativo, a fim de estabelecer uma forma de escritura do texto dramático. Na concepção de Peter Szondi<sup>1</sup>, a partir de alguns filósofos como Schelling e Hegel, surge o pensamento trágico:

---

<sup>1</sup> SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

“Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”.<sup>2</sup>

Segundo Szondi (2004), os filósofos que investiram num projeto de conceituar a questão trágica se distanciaram das análises das obras, transformando o trágico em difíceis teoremas filosóficos. Se o próprio texto guarda suas relações com outras linguagens, outros campos do saber, então, percebemos que os conceitos se desdobram na obra em movimentos ondulares: não é somente de dentro para fora, nem de fora para dentro. Szondi (2004) propõe, nesta discussão, recorrer à própria ação, ou seja, ao drama em seu sentido etimológico como ponto de partida para se pensar o trágico - nem definições que possam ser previamente aplicadas aos textos- nem forçar que os textos se relacionem forçosamente com as teorias já determinadas, “[...] como o conceito de trágico se ergue desastrosamente da concretude dos problemas filosóficos até às alturas da abstração, é preciso que ele baixe até o nível mais concreto das tragédias”.<sup>3</sup>

O que incomoda Schelling (2004) é o fato de como a razão grega sucumbiu às diversas contradições trazidas no bojo da tragédia. Em sua análise sobre *Édipo*, o filósofo alemão se prendeu ao sentimento de fatalidade e liberdade para expressar essa condição, como pode ser observado na citação a seguir.

Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando *contra* a fatalidade e, no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino![...] A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói *lutar* contra o poder superior do destino.<sup>4</sup>

O herói trágico era posicionado num processo dialético: vivenciava a liberdade de ser ao mesmo tempo o vencedor e o vencido. A vitória não podia ser afirmada de outro modo a não ser como aquele que foi derrotado. O que Schelling constata nas suas reflexões, surpreso, era a ausência de problematizações sobre a condição do herói, vendo no texto trágico um pouco mais do que uma engenharia artística perfeita, conforme era demandado pela arte poética aristotélica.

Lançando outros olhares teóricos, Goethe (2004) se insinua na filosofia do trágico afirmando que faz parte da natureza trágica não ser conciliadora, pois o poeta vê a subjetividade como uma unidade, um corpo inquebrantável. E é justamente quando

---

<sup>2</sup> SZONDI. Op. Cit. p. 23.

<sup>3</sup> SZONDI. Op. Cit. p. 85.

<sup>4</sup> SCHELLING. Cartas sobre dogmatismo e criticismo. In: SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 29.

este uno se despedaça que o trágico é vivenciado, uma vez que é no sujeito mesmo que essa unidade reside. Em suas palavras, “Todo trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável. Assim que surge ou que se torna possível uma reconciliação, desaparece o trágico”.<sup>5</sup>

A situação trágica age para Goethe na metáfora da partida, sendo que o ato de partir demonstra uma estrutura dialética. Ela divide: o primeiro exemplo se firma na imagem do homem que se distancia odiando a distância; noutra margem, é o próprio momento de despedida que liga. Essa teoria da partida expõe uma das maiores forças do trágico, por Goethe acreditar que o conflito entre o herói não parte de uma relação conturbada com o mundo exterior, mas com as questões do próprio homem. O trágico é, desta maneira, possibilitado pelas lutas que o sujeito trava com ele mesmo.

Os estudos de Szondi sintetizam com vigor o que para o autor se configura como uma rede discursiva com finalidade de pensar essa temática. Na introdução a essas análises, Szondi afirma que, antes de tudo, a filosofia do trágico pertence a uma linha de pensamento alemão. Para ele,

Trata-se de um tema próprio da filosofia alemã, caso se possa incluir nela Kierkegaard não levar em consideração seus discípulos, por exemplo, Unamuno [...] Até hoje, os conceitos de tragicidade e de trágico continuam sendo fundamentalmente alemães.<sup>6</sup>

De fato, os teóricos mais notáveis que possuem intensa repercussão na filosofia do trágico fazem parte de uma tradição de língua alemã, seja a partir de textos filosóficos como Schelling, Hegel e Schopenhauer, seja por textos literários como Hölderlin e Goethe. O pensamento trágico parece, então, fazer parte de uma ciência europeia, especificamente germânica. Por outro lado, reforçamos a ideia de que faz parte da tradição cultural inventar um passado. O próprio Szondi rascunha o que para ele aparece como a *filosofia do trágico* através de uma seleção de filósofos e poetas escolhidos por ele como relevantes para essa reflexão. Se por um modo o próprio teórico literário reconhece a multiplicidade de concepções do trágico, por outro, trabalhamos aqui com a suposição de que, nos campos da literatura e da cultura, toda tentativa de disseminar um conceito como universal torna-se preocupante, pois

---

<sup>5</sup> GOETHE. Conversações com Goethe. Apud. SZONDI. Op. Cit. p. 48.

<sup>6</sup> SZONDI. Op. Cit. p. 24.

consideramos que as culturas possuem distintas realidades políticas, sociais e artísticas que as levam a produzir ou rasurar as teorias de interpretação de acordo com a ordem de suas vivências.

Mas a afirmação de Szondi em nacionalizar a filosofia do trágico aponta à nossa navegação discursiva outras trilhas. A primeira nos remete ao pensamento nietzschiano sobre os gregos: a força discursiva de Nietzsche o faz ver na relação dos gregos com a tragédia a necessidade de criar um espaço para a dor, conforme é exposto em:

Uma questão fundamental é a relação dos gregos com a dor, seu grau de sensibilidade [...] aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte *anseio de beleza*, de festas, de divertimentos, de novos cultos brotou da carência, da privação, da melancolia, da dor.<sup>7</sup>

Para Nietzsche (1992), o poder de *criação* dos gregos desloca a ideia de *adaptação* da teoria darwinista, tendo em vista que se adaptar neste sentido torna-se sinonímico de resignar-se diante da vida. Se os gregos vivenciam a dor no terreno estético, os alemães, a partir do século XVIII, estão dispostos a pensar a dor, dar espaço a ela através da filosofia do trágico, tornando-a discurso, sintaxe, reflexão. Esta abordagem aparece como uma página em branco nas análises de Szondi, pois o teórico não flagra o interesse daqueles pensadores em desdobrar a tragédia para falar sobre a dor. Para Szondi (2004), existe somente o modelo de pensamento como origem e fusão.

Nos estudos na área de representações literárias e culturais, percebemos a necessidade de começar a análise de um produto artístico tomando posse do projeto estético do autor. É da natureza de toda obra de arte firmar sua singularidade. Consideramos que o texto literário funciona como terra fértil na qual esse projeto cresce, transborda, onde essas imagens se alojam. As propostas de Szondi, neste ponto, mostram-se muito coerentes, pois visam a minimizar a autoridade do conceito do trágico, a favor da tragicidade, ou seja, o modo que o autor trabalha com o trágico tanto no texto ficcional ou não ficcional.

[...] A filosofia do trágico concorda com a poesia trágica: em vez de se falar da definição do trágico por Schopenhauer, seria o caso de se falar

---

<sup>7</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 17.



da tragicidade schopenhaueriana-do mesmo modo que se fala de uma tragicidade shakespeariana.<sup>8</sup>

No entanto, as análises tanto de filósofos quanto de poetas operadas por Szondi nos permitem constatar a existência de uma estética nascida na modernidade que se debruçou sobre o fenômeno trágico, a partir de releituras das tragédias. De Lessing a Goethe, de Nietzsche a Scheller, de Barthes a Raymond Williams, se instaura pelo menos uma curiosidade ora pela tragédia, ora pelo trágico nos exercícios de teorização da literatura e filosofia da arte moderna e contemporânea. De acordo com Bornheim,

Se quisermos encontrar teorias ou interpretações do que seja a tragédia, devemos consultar os filósofos e os estetas modernos e contemporâneos. A bibliografia de que dispomos sobre o assunto é bastante vasta - é mesmo tão vasta quanto confusa; sua leitura entrega o estudioso ao marasmo das interpretações mais diversas, para não falarmos de páginas por vezes obscuras ou conduzidas por uma erudição que resulta muito pouco satisfatória.<sup>9</sup>

Diante de uma multiplicidade de estudos, entrecortados desde cartas e apontamentos a ensaios e tratados destinados a vasculhar a dimensão trágica, nos deparamos com uma dificuldade presente, que, por sua vez, se estende na contemporaneidade de conceituar: o que é o trágico, afinal? Se por um lado nos deparamos com certezas que rapidamente se tornam suspeitas, por outro há as resistências em rascunhar um conceito que pretenda definir mesmo de modo breve, provisório, alguns atalhos sobre essa temática: “Trata-se, em verdade, de algo que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias”.<sup>10</sup>

Sabe-se que a necessidade de encontrar uma dada verdade ou uma leitura vista como definitiva a respeito de um texto, assentado no terreno tanto da literatura quanto de outro lugar da cultura, agita na crítica contemporânea diversas suspeitas. A partir da segunda metade do século XX, a crítica cultural operou um novo horizonte de leitura dos textos da tradição pela ótica da singularidade e diferença: não se deseja através dessa lógica encontrar certa intenção ou destinar ao pai na figura do autor a última palavra sobre sua cria. Singular, uma vez que a *paisagem*<sup>11</sup> que cerca o leitor o leva a

---

<sup>8</sup> SZONDI.Op. Cit. p. 84.

<sup>9</sup> BORNHEIM, Gerd. *Breves Observações sobre o sentido e a evolução do trágico*. In: \_\_\_\_\_ O sentido e a máscara. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.70.

<sup>10</sup> IDEM, Op. Cit. p. 70.

<sup>11</sup> [...] as mulheres amadas estão muitas vezes ligadas a paisagens que conhecemos tanto a ponto de desejarmos vê-las refletidas nos olhos de uma mulher, mas que se refletem, então, de um ponto de vista

investir numa aproximação ou distância de um texto, fazendo-o interpretar de acordo com suas vivências e relações com o mundo. Diferença, pois a interpretação parte desse repertório do sujeito, que é cotidianamente deslocado, repaginado pelos acontecimentos, levando-o a tecer uma abordagem, um procedimento de leitura diferente, cheio de fissuras, diverso, mas que traz a nuance daqueles mínimos instantes destinados à efemeridade.

A recusa da parte de Szondi e Bornheim parece desconsiderar que um empreendimento de leitura, seja de uma tradição ou não, se torne na contemporaneidade um evento de caráter provisório.

A objeção de que o meu trabalho é muito impessoal desconsidera o fato de que não sou um filósofo, por isso não é minha tarefa oferecer ao mundo uma concepção do trágico, nem tenho o direito de fazê-lo. [...] Talvez o senhor tenha criado essa expectativa com base no título [...] mas se engana a respeito de minhas metas ao acreditar que eu teria tal pretensão.<sup>12</sup>

Partindo da tese de que lapidar um conceito se configura numa estratégia do crítico/teórico/pesquisador para delimitar através de seu olhar um campo do saber e aventurar-se sobre ele, vemos, nessa empreitada, a própria justificativa de assumir os riscos, no caso, não só a teia complexa que envolve o trágico, mas a complexidade de assumi-lo como proposta de trabalho, afrouxar suas amarras. Elaborar uma zona de atuação dentro da filosofia do trágico requer cortes conceituais significativos, saltos extensos tanto no espaço quanto no tempo, a fim de desnudar suas possíveis máscaras. Trabalhamos aqui na perspectiva não de criar ou oferecer um novo olhar sobre o fenômeno trágico, mas, como num texto dramático, percebemos a ressonância dessas teorias, ou melhor, desses *jeitos de olhar* sobre o trágico.

É um tipo de combate ao mesmo tempo luxuoso e conflitante que determina a questão trágica: a relação do sujeito e o mundo circundante, com seu rol de valores e contradições. Neste ponto, vemos o fio condutor da filosofia do trágico pautada ainda sobre os chamados grandes temas tanto da filosofia quanto da literatura, contraditoriamente às propostas de uma nascente moderna, já percebida no decorrer dos séculos XVIII e XIX, quando muitos dos seus teóricos fundaram suas poéticas,

---

tão misterioso que constituem para nós como que países inacessíveis, desconhecidos. DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

<sup>12</sup> SZONDI. *Cartas*. Apud. SZONDI. Op. Cit. p. 12.

conceitos e ficções sob o estatuto da fragmentação, dos cacos, dos recortes (V. Novalis e Nietzsche). Isso pontua a dificuldade de encontrar nesses escritos uma unidade teórica, uma temática una, reinante.

Conhecemos como trágico na linguagem corrente um acontecimento cujo desfecho resultou de modo infeliz. Mas o termo trágico, assim como toda palavra, sofreu no decorrer do tempo alterações, excertos, acréscimos, que tornaram seu significado dentro da literatura dramática sempre diverso. Primeiramente, o trágico refere-se a uma situação desmedida, ou seja, ao acontecimento do qual se perdeu total controle. Sobre este termo, diz Lesky: “Quando Aristóteles usa a palavra com o sentido de solene e também de desmedido, isso corresponde simplesmente ao uso da linguagem em sua época”.<sup>13</sup>

Posteriormente, veremos o trágico referir-se a algo terrível, estarrecedor e também a um acontecimento sangüinário e mortal. Embora a distância semântica do termo não seja de muita relevância, notamos a proximidade do que se entende por trágico a partir de uma ótica do senso comum. Torna-se importante reforçar que as idéias sobre o trágico dizem respeito não mais a essa visão grega sobre um determinado acontecimento, mas a uma leitura que se faz sobre o mundo, ou seja, tornou-se inconscientemente desde o século XVIII atravessando a modernidade num operador de leitura. Trágico refere-se, então, a um modo específico de interpretação *sobre* o mundo. Afinal, a proposta da tragicomédia é mostrar que qualquer trajetória seja subjetiva ou histórica, acentua a imprevisibilidade e os desvios presentes nos caminhos, uma vez que se faz entre dois grandes gêneros.

Nas análises de Bornheim (2007), o autor pontua que, através da relação do sujeito e dos valores que o cercam, torna-se coerente determinar o sentido do fenômeno trágico. Partindo desse ponto de vista, entendemos a permanente transformação dos valores cultivados em determinados pontos da história e o seu conseqüente ganho de sentidos diferenciados de acordo com língua, geografia e interesses políticos. Compreendemos, desse modo, que o destino do trágico tem por sina uma *saúde*; pois, se ele existe num conflito entre o homem *versus* valor(es) e tomando esse conflito como onipresente na condição humana, esse combate garante ao trágico longevidade.

A natureza híbrida do homem se debate entre aqueles dois pólos... que são os pressupostos últimos do trágico: o homem e o mundo dos

---

<sup>13</sup> LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 27.

valores que constitui o seu horizonte de vida.[...] Queremos dizer que naqueles dois pressupostos se encontram os critérios que permitem avaliar o sentido da evolução do fenômeno trágico. Evidentemente, não se trata de essências permanentes, mas de realidades históricas. [...] Na medida em que os dois pólos perdem sentido, o fenômeno trágico deixa de existir.<sup>14</sup>

Bornheim leva em consideração a relevância dos valores como ponto determinante para as renovadas discussões sobre o trágico, pelo menos na estética alemã, a partir de Lessing e sua teoria dramática fortemente vinculada à poética aristotélica. As reflexões filosóficas precisaram de muito tempo para produzir pensadores que tomassem as relações sociais como efeito dos valores eleitos em certo momento pela vontade de um povo em consonância com a autoridade de alguns grupos. Nietzsche ecoa em seus escritos e desmantela com seu pensamento filosófico edifícios culturais. As teorias trágicas formam um prenúncio, desde o século XVIII, na Alemanha, para o que viria logo depois, reposicionando a tragédia entre a verdade, a moral e a beleza: arena literária e cênica fundada pelo homem. Schiller é, neste período, importante expoente teórico, tendo escrito inúmeros ensaios sobre a arte trágica, partindo assumidamente da leitura de textos kantianos.

## 1.2 A FORÇA TRÁGICA: LIBERDADE E CONSCIÊNCIA

A tragédia é uma pátria onde cabem paixões dilacerantes, arrebatadoras, paralisantes e fatais. Lugar de extermínios, surtos, incestos, parricídio. Arena povoada simultaneamente por reis e escravos, deuses, fantasmas e rainhas. Infanticidas. As bandeiras hasteadas são erguidas ao longo dos séculos para demarcar um campo preciso: espaço deflagrador de rupturas com os valores morais. Desde os textos trágicos escritos na Grécia, soma-se a eles o esforço, no decorrer dos tempos, de preservar o gênero que garante toda forma de vivência possível ao sujeito. Os inúmeros personagens que compõem essa rede possuem uma estranha liberdade de decisão: se por um lado o destino edipiano é devassado pelas divindades, em contrapartida, a figura trágica mais emblemática elege a cegueira como expressão de sua liberdade.

---

<sup>14</sup> BORNHEIM. Op. Cit. p. 80.

Nota-se que a questão trágica suscita grande interesse por parte de filósofos, críticos literários e dramaturgos, tendo ressoado no final do século XVIII com destaque em Friedrich Schiller, escritor e teórico do tema. Este autor dedica inúmeros ensaios e criações literárias baseando-se no pensamento e na estrutura da tragédia. Seus estudos incitam discussão, uma vez que Schiller vê na expressão trágica, a constatação da filosofia kantiana, fundamentada no juízo moral, na busca da verdade e na apreciação estética através do entendimento. Segundo o dramaturgo alemão, o objeto artístico tem necessariamente de agradar à razão, caso seja moderado pela representação. A tragédia combina entendimento e dor, isto é, forças morais e forças naturais, respectivamente: “O gênero literário que nos proporcione o prazer moral em elevado grau terá de servir-se, por essa mesma razão, dos sentimentos mistos, deleitando-nos através da dor. Isso é que faz sobretudo a tragédia.”<sup>15</sup>

A teoria estética proposta visa conjugar as representações artísticas com uma finalidade moral. O *estado lúdico* transforma-se num meio empregado para atingi-la plenamente. Porém, esse labor da arte só se torna possível através de um espaço irrestrito de liberdade, onde a tragédia venha a encenar os desejos mais avassaladores da humanidade, sem censura, “Só cumprindo seu efeito estético *máximo* é que ela irá exercer uma benéfica influência sobre a moral; mas só ao praticar a sua inteira liberdade é que pode cumprir o seu supremo efeito”.<sup>16</sup>

Schiller (1964) afirma a tragédia como o lugar de atrevimento e audácia, visto que uma cultura faz uso de sua arena para *trair* um aparato de dogmas e valores inerentes à sua tradição. Daí decorre uma importante contribuição de sua poética, no tocante ao conceito de liberdade que delicadamente vai se desdobrando: o herói trágico assombra o leitor através de sua *decisão*.

Indo na via contrária da reflexão aristotélica, Schiller desconhece que o terror e a piedade surjam como efeito de assombro sobre o destino do herói. O fato de Antígona ter sido enterrada viva ou Lady Macbeth ter sucumbido à loucura não atinge um grau suficiente capaz de horrorizar o homem comum. Ambas desconsideraram leis atuantes em suas respectivas zonas de convivência. A decisão de se insurgir contra a força moral é que, segundo o dramaturgo alemão, apavora. Uma vez que esses personagens agem

---

<sup>15</sup> SCHILLER, Friedrich. Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964, p. 21.

<sup>16</sup> SCHILLER. Op. Cit. p. 15.

em consonância com sua força de vontade e crenças. No entanto, em desalinho com o bom senso e o senso comum:

Por outro lado, todavia, quão admirável e indescritivelmente grandioso não é preferir ousadamente a mais grosseira contradição à inclinação a ver-se em desacordo com o sentimento moral, e isto tão-só para agir em harmonia com o superior dever moral, a contrariar o máximo interesse da sensibilidade e a infringir as regras do bom senso?<sup>17</sup>

Bem ou mal, coerente ou não, nota-se que a questão da moral transformou-se em um recurso dramático que muitos autores esforçaram-se por manter em suas obras, atualizando para seus devidos contextos históricos seu teor de relevância. Obviamente que toda tragédia, escrita em qualquer época, traz sua diferença e produz sua especificidade, ao passo que não é reduzida por esta ou aquela estratégia de construção literária. Porém, seja ela ática, moderna ou mesmo contemporânea, o desrespeito aos códigos e comportamentos dominantes impõe uma nuance trágica. Vale mencionar o texto *Horácio*<sup>18</sup>, escrito por Heiner Muller: Horácio não titubeia em assassinar aquela que lamenta a morte de seu rival, mesmo sendo esta mulher sua irmã. O herói mülleriano é posto em julgamento popular e morre primeiro decorrente de sua própria idéia de justiça, assassinando um ente familiar (sua irmã), pois crê como inadmissível o sofrimento pelo inimigo, sacrificando a vida em nome de uma coletividade cuja própria unidade e identidade desconhece, mas a chama de pátria e humanidade. Morre contraditoriamente pelas mãos do povo.

A ação *heroica* do herói trágico é sobretudo interessada. O auge da teoria schilleriana toma como fundamento a ideia de que a afirmação moral compensa a morte – neste aspecto tanto um virtuoso quanto um criminoso se igualam –, pois cada um segue à risca suas próprias éticas, cumprindo com satisfação sua sina. Uma vez que moralidade consta aí também como sinonímica da razão, independentemente desta legislar sobre boas ou más condutas. O avanço de Schiller é tornar possível outros olhares a respeito da principal figura da tragédia. Iago deixa de ser nesta perspectiva de

---

<sup>17</sup> SCHILLER. Op. Cit. p. 22.

<sup>18</sup> MÜLLER, Heiner. *Horácio*. In: \_\_\_\_\_. *O espanto no teatro*. Trad. Ingrid Goudela. Perspectiva, 2003.

leitura um sujeito do mal por agir em conformidade com o que julga certo, necessário, coerente:<sup>19</sup>

Quando Timoleonte, de Corinto, manda assassinar Timófano, seu irmão amado mas ambicioso, porque a sua opinião acerca do dever patriótico o prende ao extermínio de tudo que ponha em perigo a república, vemo-lo, não sem terror e abominação, cometer esta ação antinatural e tão contrária ao sentimento moral. No entanto, a nossa abominação dissolve-se logo no mais alto respeito à virtude heróica, a qual mantém as suas sentenças contra toda influência da inclinação. [...] Exatamente nos casos em que nosso entendimento não está a favor da personagem, é que se reconhece quanto sobrepomos a obediência ao dever à adequação a fins.<sup>20</sup>

Nota-se o avanço da teoria schilleriana em fraturar de certa maneira a dicotomia entre o bem e mal, em relação à realidade dos personagens das tragédias. As qualidades do *homem bom* são mutantes, cabendo a cada época instituir sua pedagogia dos bons valores.

Quando Antígona<sup>21</sup> viola a ordem do rei em defesa do enterro de seu irmão, estando a par das consequências deste delito, a filha malograda de Édipo sai em defesa de uma honra familiar que não impedirá sua morte. Essa liberdade de ação da personagem torna-se contraditória: ela só sai em defesa do corpo por sentir-se responsável pelo destino da família. O paradoxo se instala, uma vez que Antígona quer libertar alguém (mesmo que seja um corpo morto de uma ordem tirânica), por estar presa a um colapso familiar, a uma herança.

Essa atitude confirma uma outra lei, talvez mais cruel e sarcástica em relação aos heróis trágicos clássicos: abrem mão de sua própria história em prol da história abstrata da pátria, do sangue e dos povos. Schiller não problematiza esse *sim* de Antígona que é na verdade uma afirmação para a morte, pois sua leitura o entende apenas como uma necessidade de estar em ajuste com um juízo, uma razão: “Mas o sacrifício da vida a serviço de um objetivo moral ganha um alto sentido final, porque a vida nunca é importante por si mesma, como fim, mas tão-só como meio para os fins morais.”<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> SHAKESPEARE, William. *Othello*. New York: Folger Edition, 1993.

<sup>20</sup> SCHILLER. Op. Cit. p. 25.

<sup>21</sup> SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, v 1, 2009.

<sup>22</sup> SCHILLER. Op. Cit. p. 22.

As análises de Schiller estão ainda comprometidas com uma lógica cujo binarismo recai no par causa-efeito, pois silenciosamente perpassa nos seus escritos o problema da compensação. Em outras palavras, o *sacrifício* schilleriano faz com que a afirmação moral, isto é, morrer em favor de uma crença ou dever possa compensar a perda da vida.

Os estudos sobre o trágico jogam com outros campos do saber quando ajudam a pensar a noção de liberdade. Albert Camus (2006) tensiona essa questão, sustentando a tese de que os homens não são livres e que precisam se haver com esse fato. Tece uma teoria cuja tragicidade é a conquista de uma consciência por parte do sujeito de sua própria situação. A liberdade com a qual trabalha, esclarece, não é a metafísica, segundo a qual o indivíduo possui livremente direito de escolha. Esta tradição de pensamento desconsidera a força dispendida pelos contextos histórico, político e artístico que o circundam e por outra força que o agita, descrita por Freud no início do século XX como o inconsciente.

Camus lapida posteriormente um emaranhado de reflexões durante a Segunda Guerra Mundial sobre o que nomeou de uma filosofia do absurdo. Nela, a liberdade insinua-se como um experimento, um exercício individual, já que nem o Estado nem os sistemas de conhecimento oferecem-na como prioridade nas suas travessias discursivas:

Para permanecer fiel a este método, não tenho nada a ver com a liberdade metafísica. Não me interessa saber se o homem é livre. Só posso experimentar minha própria liberdade. E sobre esta não posso ter noções gerais, somente algumas apreciações claras. O problema da “liberdade em si” não tem sentido. Por que está ligado de uma outra maneira ao problema de Deus. Saber se o homem é livre é saber se ele pode ter um amo.<sup>23</sup>

Os ideais modernos fizeram da liberdade uma condição inerente à vida de todo indivíduo, sem alertá-lo, porém, para o caráter abstrato de seu conceito, uma vez que as sociedades são regidas por um coletivo de éticas e moralidades que restringem seu pleno exercício. Desde o corpo ao uso da língua, o sujeito vê-se diante de duras imposições, nas quais seu caráter edifica-se através de leis. Vale ressaltar que o herói trágico na ótica schilleriana está envolto em modos de aprisionamento, uma vez que nota em sua ação um sentido e uma verdade.

---

<sup>23</sup> CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Record, 2006, p.67-68.



Se há uma liberdade possível, ela é, segundo Camus, absurda. Neste caso, o pensador joga com o esquema de uma *consciência trágica* cuja principal tarefa se volta para a desalienação do homem: em vez de uma liberdade mascarada, a revolta. Este termo funciona neste pensamento como uma chave, já que se revoltar quer dizer cultivar uma força diante de um destino dilacerador. O trágico de Camus nega contundentemente a maneira que os heróis operam suas vidas, pois a morte consentida não resulta nesta reflexão como um ato libertário, transfigurador da situação, mas constata que o sujeito foi superado pela total ausência de sentido:

Consciência e revolta, estas recusas são o contrário da renúncia. Pelo contrário, tudo que há de irreduzível e apaixonado num coração humano, lhes insufla ânimo e vida. Trata-se de morrer irreconciliado, não de bom grado.<sup>24</sup>

O pensamento tanto de Schiller quanto de Camus encontra-se a partir do momento que o herói trágico é, dentre todos, quem abusa de sua liberdade de ação, porém o escritor romântico alemão entende esse ato como uma conduta interessada, geradora de transformações:

Os heróis são tão sensíveis aos sofrimentos todos da humanidade como qualquer pessoa, e os faz heróis é justamente o fato de sentirem o sofrimento intensa e intimamente, sem que este os subjuguem. Amam a vida tão ardorosamente quanto nós outros, mas esse sentimento não os domina a ponto de não poderem sacrificá-la quando o exigem os deveres de honra ou da humanidade.<sup>25</sup>

Nota-se que o *herói trágico* difere em muitos aspectos do *homem absurdo*. O primeiro é entendido por uma tradição filosófica como um modelo, ícone de uma tradição literária tanto narrativa quanto dramática, cujo modo de agir garantirá o lugar canônico da obra de seu criador. O *herói* deseja uma distância do homem comum, além de ser aquele que trabalha, tendo em vista o compromisso com o eterno, instância que promete fixar seu nome na posteridade e transformá-lo em símbolo maior de uma época. A modernidade produziu o *Fausto*<sup>26</sup>, personagem goethiano, cujo desejo é a manutenção a qualquer preço da infinitude de seu corpo e alma. Se há um engano na

---

<sup>24</sup> CAMUS. Op. Cit. p. 67.

<sup>25</sup> SCHILLER. *Acerca do patético*. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964. p. 105-106.

<sup>26</sup> GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, Edição bilíngüe, 2004.

principal personagem trágica clássica, é sua desistência do tempo presente. Projeta-se mesmo sem sua carne para um tempo vindouro onde nada assegurará a permanência de suas ações.

Quanto ao homem absurdo, opta por preservar a pobreza de seu nome, já que sua assinatura não visa a ser o repositório de uma cultura nacional ou linhagem familiar. Decide viver num mundo considerado escasso, já que desconhece a existência de nobrezas, bandeiras e divindades. O herói, que no absurdo volta a ser homem, ou o homem que desiste de sua condição heroica possui consciência de seus limites, por isso não pode, desse modo, arriscar sua única precária garantia: a vida:

Em certo ponto do seu caminho, o homem absurdo é solicitado. [...] Pedem-lhe para saltar. Tudo o que ele pode responder é que não entende bem, que isso não é coisa evidente. Só quer fazer justamente aquilo que entende bem. Afirmam que aquilo é pecado de orgulho, mas ele não entende a noção de pecado; talvez o inferno esteja ao final, mas ele não tem imaginação suficiente para vislumbrar esse estranho futuro; talvez perca a vida imortal, mas isso lhe parece fútil.<sup>27</sup>

Dentre os gêneros literários, a tragédia é possivelmente aquele que mais trabalhou com a noção do herói, porém o espaço destinado a essa figura possui suas rugas e desdobramentos, transformando-se sim em um modelo, mas fotografado em múltiplas poses. A postura de suas atitudes não permite que a crítica da literatura o flagre de forma única. Ele, o herói, faz reviver os estudos sobre o trágico e insiste através da potência de suas ações, forçando aqueles que se expõem a participar de sua travessia a constantes indagações: o que quer o homem que diz morrer por amor? Que energia se agita nessa mulher e a faz se lançar? O que deseja aquele que desafia todo o emaranhado de leis?

No meio de tantas respostas (todas possíveis e insatisfatórias), resta ao leitor que se destina a participar dessas minuciosas trajetórias apenas um conjunto disforme de experiências. O destino do herói ou suas escolhas podem ser a história de qualquer sujeito. Em todo caso, concordamos com a máxima aristotélica de que seja lá qual for sua vereda, ela sempre assusta em qualquer contemporaneidade. Daí, podemos justificar as retomadas e a curiosidade de pensar a teoria trágica. Sendo que, em cada uma dessas passagens, é o leitor o único sobrevivente, ao lado de um silêncio mais específico e perturbador.

---

<sup>27</sup> CAMUS. Op. Cit. p. 65.

### 1.3 UMA OBRA ÍNTIMA: O TRÁGICO E A INTERPRETAÇÃO

A ideia do caos aparece na história da humanidade como o princípio de todas as coisas. São muitos os sistemas de pensamento que colam a imagem da desordem e da falta de organização como a primeira paisagem do mundo. É necessário reduzir esta empresa ao nome de filosofia. Provêm daí as forças interpretativas que cada sistema inaugurará a fim de ancorar no porto um navio à deriva, pois a interpretação garante um sentido provisório que permite ancorar no porto um navio à deriva, pois esta criação garante um sentido transitório ao acontecimento.

Em cada realidade histórica temos *modos de interpretar*, o que certamente promove que olhares de diferença sejam lançados sobre as ocorrências da rotina, da morte, do labor, dos amores. Empregar um sentido ao que acontece é tornar a própria vida apreensível. Não é por acaso que a literatura revela-se cada vez mais como uma potência através da força presente em seus signos, através da multiplicidade de realidades subjetivas que se oferecem ao poder do intérprete em desvendar suas lógicas, seus esquemas de ação sempre mutantes.

A partir do século XIX, tivemos uma releitura da tradição cultural que veio afirmar a emergência de uma nova sensibilidade discursiva. Marx, Nietzsche e Freud se situam na história das ciências humanas como autores que fundaram novos procedimentos de leitura, transformando assim a forma de abordagem sobre os textos de uma dada tradição filosófica.

Estes autores têm isto de particular: não são apenas os autores das suas obras, dos seus livros. Produziram alguma coisa mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos. Neste sentido, eles são muito diferentes, por exemplo, de um autor de romances, que nunca é no fundo, senão o autor do seu próprio texto. Freud não é simplesmente o autor da *Traumdeutung* ou do *Mot d'Esprit*; Marx não é simplesmente o autor do *Manifesto* ou de *O Capital*: eles estabeleceram uma possibilidade indefinida de discursos.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa: Vega, 1992, p. 58.

Sem dúvida, a potência desses autores se firma nas suas artes de interpretação. No caso particular de Freud, a contribuição de suas análises efetua uma fissura em relação à crítica do texto literário, à proporção que deflagra na zona da ficção um modo possível de ler o sujeito, considerando a singularidade e o caráter inesperado de sua fala. Algumas das teorias freudianas de maior repercussão partem assumidamente da leitura de textos artísticos, como no caso das tragédias antigas e modernas, segundo vemos no encontro de sua narrativa teórica, partindo de Sófocles a Shakespeare e de autores que desdobram em suas escrituras a esfera do onírico e da ordem do cotidiano como E.T. A Hoffmann e Dostoievski, Freud fez da literatura um campo fértil tornando o próprio discurso literário legítimo no que tange ao lugar de produção de um saber. O foco da leitura a partir daí se dirige também não apenas para os personagens, outrora o eixo central de análise, mas para o próprio autor, que, aliás, se transforma numa persona dramática para a crítica, tornando-se em mais um sujeito de ficção: ora delira o mundo através de sua escrita, ora se ficcionaliza.

Abordando o texto literário de modo sempre atento e cuidadoso, o estudioso da temática do desejo parece ter desconsiderado boa parte dos departamentos de Humanidades que insistiam em ver a literatura como um espaço cuja palavra figurava apenas de modo decorativo e ornamental, sem perceber que na *mentira*, na *ficção*, encontramos questões relevantes e pertinentes tanto à representação social quanto subjetiva. Não é à toa a injustiça e o descrédito sofridos pela psicanálise na primeira metade do século XX, sobretudo através das ciências humanas, sendo muitas vezes vista como uma disciplina à parte. Sobre a legitimidade da literatura Freud diz:

Poetas e romancistas são nossos preciosos aliados, e seu testemunho deve ser altamente estimado, pois eles conhecem muita coisa entre o céu e a terra, com que nossa sabedoria escolar não poderia ainda sonhar. Nossos mestres conhecem a psique porque se abeberaram em fontes que nós, homens comuns, ainda não tornamos acessíveis à ciência.<sup>29</sup>

O ato de interpretação exige do sujeito, acima de tudo, uma decisão, pois ele deve estabelecer através de seus repertórios conexões, fazer da violência do corte uma ação necessária, a fim de lançar um significado ao acontecido. Seja lá o que for, quando se interpreta, o leitor se compromete, à medida que elaborar um sentido implica em

---

<sup>29</sup> FREUD, Sigmund. Apud BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 11.

conviver junto a ele mesmo sendo própria desta permanência sua natureza passageira. Nesta via, notamos que formular uma versão ou versões coerentes ao fato, é ainda uma tentativa de captar um sentido ao ocorrido, uma vez que as revisões, as contradições, as perdas e danos ganham no tempo *a posteriori* sua possibilidade de elaboração.

É extenso o caminho que situa o trágico como uma instância exterior ao sujeito, tendo como base as tragédias gregas. O que aterroriza sobretudo seus personagens é o pavor de um mundo desconhecido, de transformar-se em alvo de forças atuantes (destino, acaso) cujo poder propicia a vida e a morte, como evidencia a abordagem presente em relação a estas instâncias discursivas pela filosofia trágica e o lugar comum assumido pelas leituras interessadas neste período literário. A investigação psicanalítica deslocará o trágico, conjunto de energias externas, para o interior do próprio sujeito. Desse modo, o pavor se desenha em sua realidade subjetiva, em seus fantasmas cultivados na passagem dos dias, na estranheza presente em toda familiaridade:

Ver de súbito – e demasiado tarde- o presente, o próximo, o familiar, como ausente, longínquo e estranho, é a experiência trágica por excelência. Ora, de tudo que está próximo ao homem, nada o está tanto quanto ele mesmo, quanto as forças psicológicas que se agitam nele<sup>30</sup>.

O conceito de *Unheimlich* ganha espaço nas inquirições freudianas, a partir do instante que situa o homem como emissor e receptor de seus próprios demônios, pois sua consciência tanto semeia quanto acolhe forças antagônicas. Mas se faz necessário pontuar que a noção do indivíduo como a fonte de estranhamento surge através daqueles autores lidos como precursores da filosofia do trágico, Hegel e Schelling. No seu ensaio *Das Unheimliche* (O Inquietante), Freud (2010) debruça-se de modo preliminar à relevância do termo em língua alemã, que reserva em si ideias contrárias, contudo presentes na corrente filosófica de sua tradição cultural: “Nossa atenção é atraída, de outro lado, por uma observação de Schelling, que traz algo inteiramente novo, para nós inesperado. *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”.<sup>31</sup>

O avanço do pensamento trágico por via da psicanálise é destituir qualquer outra ordem de poder que apareça como responsável pela trajetória do sujeito, salvo ele

---

<sup>30</sup> ROSSET, Clement. *Lógica do pior*. Trad. Fernando J. Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p. 69.

<sup>31</sup> FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”)*: além do princípio de prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 329.

mesmo, de onde as forças psicológicas operam. O trágico se dissimula num familiar que, subitamente, se torna num estranho.

No entanto, defrontar-se diante de algumas passagens históricas do século XX nos mostra o poder de ditaduras e tiranias em produzir tanto questionamentos quanto comportamentos destoantes de uma conduta social, que tome como irrelevante a preservação da vida. O testemunho da investigação histórica nos sentenciou ao desconforto de conviver entre ausências teóricas e físicas de respostas possíveis, que dessem conta das atrocidades patrocinadas por uma lógica baseada na eliminação da diferença. Boa parte destes procedimentos dança ainda solta no ar, e permanece no painel da leitura histórica oficial como uma operação cuja *irrepresentabilidade* denota o caráter frágil da interpretação. Muitos olhares foram lançados sobre a *Shoah* (holocausto) e a realidade dos *Lager* (campos de concentração) como acontecimentos de tamanho horror que qualquer tentativa de interpretação e representação não se sustentariam. Firmam-se como o coletivo de experiências produtoras da falta e do vazio.

A representação não demanda um desejo de apreender o real numa suposta totalidade ou servir como um espelho onde rostos, afetos e paisagens são expostos fidedignamente. De outro modo, podemos afirmar que representar é agir no sentido de tentar elaborar através da linguagem uma interpretação possível, que, por sua vez, dirá respeito a algumas realidades, sendo parte mesmo do processo o recorte e a exclusão.

Nota-se desde Adorno uma forte tradição tanto da teoria literária quanto filosófica que reforça reiteradamente a impossibilidade de tecer um sentido para a *Shoah* e os *Lager*: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”.<sup>32</sup> Conforme citação extraída de um texto de 1949, *Crítica cultural e sociedade*, a assertiva adorniana parece desconsiderar que a negação de um luto ou a produção de um silêncio sobre uma catástrofe traz embrenhado outra catástrofe, uma vez que quando se mina do sujeito a possibilidade de dar nomes e revisar as fatias e cacos do que restou de sua própria vida, o acontecimento se impõe e desmorona sobre todo devir, sobre seus dias, retirando-lhe a chance de construção de um conhecimento.

Freud entende a representação como uma força capaz de impedir a melancolia. Em sua teoria, este afeto caracteriza-se por uma perda em que o indivíduo não sabe

---

<sup>32</sup> ADORNO, Theodor apud SELIGMANN, Márcio. “[...] Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch und das frisst auch die Erkenntnis an, die es ausspricht, warum es unmöglich ward, heute ein Gedicht zu schreiben”.

verbalizar o que, de fato, *perdeu*, seja numa pessoa ou, segundo este contexto histórico, em uma pátria. A linguagem aparece, então, como um desencadeador que reanima os fragmentos, para, a partir deles, poder extrair uma significação:

[...] a perda que ocasionou a melancolia é reconhecida do doente, na medida em que ele sabe *quem*, mas não *o que* perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda.<sup>33</sup>

É desnecessário pontuar que Adorno não recusa a relevância do trabalho simbólico, sendo reforçado por inúmeros ensaios dedicados a poetas, como Paul Celan, cuja economia de sua obra se apresenta como um documento entre o enredo histórico e a figura do sobrevivente. Porém, a ideia de que há um momento na História sobre o qual nada há a dizer perfaz um duplo gesto de desprezo: a potência de um fato sendo mais significativo do que toda tentativa de compreensão e a descrença no poder da linguagem, que, para Lacan, se revela como o próprio real.

[...] tudo é passível de representação, mas não há objeto ou fragmento do real que se deixe representar todo. Toda representação evoca não só a ausência da coisa, mas também a distância que a separa da coisa; toda representação contém seu traço de saudade e seu resto de silêncio – de algo que já não está, de algo que nunca se entregou inteiro à simbolização.<sup>34</sup>

Os estilhaços da Segunda Guerra Mundial espalham-se por todos os lados e são nos atalhos abertos pela linguagem que encontram disseminação. A literatura registra inúmeras narrativas e dramaturgias dispostas a trabalhar em conjunto com a sensibilidade deste momento. Beckett (2005) aposta numa poética do maltrapilho, do escombros humano sem a dimensão do espaço e do tempo, restando dessa experiência a impossibilidade de contar ou de ler sua própria história. Vladimir e Estragon<sup>35</sup> surgem não como metáfora de um contexto histórico, mas de um estranhamento num mundo, em que duas guerras mundiais patrocinaam a falência da voz, da insuficiência das

---

<sup>33</sup> FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 175.

<sup>34</sup> KEHL, Maria Rita. *O sexo, a morte, a mãe e o mal*. In: *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, p. 140.

<sup>35</sup> BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ciências humanas e da perda de direções. O diálogo entre eles apenas impede que um grande silêncio se espraie. A tragicidade dessa situação não se instaura na ação despropositada de dois homens que esperam, tal como os fenômenos naturais causadores de devastações e calamidades. O que se torna trágico é uma determinada leitura que decidimos fazer da situação: constatamos não só o tempo que se perde, mas a vida desses sujeitos que se esvai.

Mas o trágico está em toda parte onde há presença, está então sempre e por toda parte: ele se define pela cotidianidade, não pela exceção e pelas catástrofes. Há dois modos de olhar (trágico, não trágico) sobre a realidade, não duas esferas de realidade (trágica não trágica).<sup>36</sup>

Nesta esteira, Rosset (1989) difere a filosofia trágica de outros sistemas filosóficos como uma lógica de pensamento que recusa toda forma e possibilidade de interpretação: ela se cala diante do espetáculo do mundo num curioso ato de recusa, assim como Mersault, personagem do romance *O Estrangeiro* de Albert Camus, quando emudece perante todo um tribunal disposto a condená-lo, pois a interpretação é uma ação que se volta em direção ao mundo donde vemos as pessoas, as representações, os estilos de vida, as intervenções políticas e econômicas. Daí constatamos que o silêncio se transforma não apenas numa suspensão de agir com as palavras, mas sim numa atitude consciente de estabelecer uma crítica através do calar.

O silêncio como categoria do discurso é ao mesmo tempo fascinante e enigmático, conforme atestaremos no Capítulo III deste trabalho. Ele surge na linhagem do pensamento trágico a fim de problematizar os sistemas filosóficos baseados na interpretação, uma vez que certas passagens da história do século XX empreendem múltiplas fissuras no que diz respeito às teorias que visam descortinar o mundo e sucumbem diante de acordos entre governantes e governados.

É trágico o que deixa mudo todo discurso, o que se furta a toda tentativa de interpretação: particularmente a interpretação racional (ordem das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é então o silêncio.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> ROSSET, Op. Cit. p. 66.

<sup>37</sup> ROSSET, Op. Cit. p. 65.



Se a Primeira e a Segunda Guerras marcaram o cenário europeu de diversas formas no século passado como o tablado do horror e do inumano, assombrando tanto política quanto afetivamente outras geografias, é porque falta-nos de modo significativo um conjunto de razões e esclarecimentos não sobre a necessidade financeira/social/política/territorial das guerras, mas uma lógica discursiva que dê conta dos massacres, das perversidades, dos procedimentos minimamente pensados de tortura, num conjunto de tecnologias projetadas para ir de encontro ao outro, contra o outro.

Os sistemas filosóficos mostram a carência de fôlego para avançar nos limites impostos por essas fronteiras do não saber, uma vez que as justificativas não revelam um caráter racional; pelo contrário, palavras a exemplo de *razão* e *verdade* mostraram-se como conceitos fortemente modificáveis de acordo com o interesse de grupos decididos a justificar estas condutas.

Percebemos nos testemunhos e relatos tanto oficiais quanto não oficiais o sucesso de tais empreitadas hoje entendidas como criminosas e letais. Neste caso, as ações humanas impõem às teorias políticas e psicológicas a necessidade urgente de primeiro saber o que é humano. Recortar essas passagens desde o século XIX (conquistas neoimperialistas em território asiático e africano) até o século XX (guerras nas fronteiras europeias e ditaduras militares na América Latina) torna-se um exercício difícil pelo motivo da constância de condutas tirânicas e de extermínio em massa no decorrer do tempo em todos os continentes.

Estes projetos nos fazem atentar para o caráter fragmentário do trágico, indo além da estrutura do sujeito, e sua paisagem singular aponta que cada realidade política produz e assegura as características de sua tragicidade. Portanto, sinalizamos a geopolítica do trágico em dois aspectos: primeiramente é a notória hegemonia de suas teorias cuja larga discussão possui um lugar e nomes legitimadores (conforme expusemos no tópico 1.1 deste trabalho): o interesse e a obsessão pela dor surgem em língua alemã, dedicando um sistema filosófico voltado para esta questão. Em contrapartida, os documentos da cultura atestam simultaneamente que o que conhecemos ora como trágico, ora como tragicidade não possui abrangência universal. Todo grupo esboça, legitima e renuncia às suas múltiplas qualidades. Assim como as tragédias de Sófocles possui um fio que mostra ao leitor a intimidade entre os textos, cada uma delas guarda a sua singularidade e ao mesmo tempo inaugura uma tragicidade particular.

Se esse investimento na eliminação da diferença teve sucesso e repercussão na História de muitos países europeus, tendo a Itália e Alemanha como deflagradores, podemos marcar a escravidão dos negros em terras brasileiras durante décadas e suas freqüentes transformações por parte de grupos interessados em manter sua herança de privilégios. A maior parte dos países sul-americanos é marcada no século passado por atos violentos orientados por governos totalitários. A ditadura militar figura na trajetória de muitas famílias brasileiras com o mesmo assombro dos efeitos de uma Grande Guerra Mundial. Talvez essa afirmação nos force a questionar se os massacres podem ser iguais no que concerne ao grau de perversidade e horror.

Tais exemplos trazem indagações caras para os sistemas de interpretação, começando com a própria sociedade alemã, cujos relatos e testemunhos de diversas ordens variam. Os pensadores esboçam sem descanso muitos questionamentos: Como uma sociedade conseguiu fundar pequenas associações para massacrar ou tornar possível essa ação? Como muitas famílias brasileiras “compraram” os discursos dos militares a favor da retirada de circulação de jovens secundaristas, universitários, artistas sob o emblema de comunistas perigosos, de bandidos e assassinos, legalizando desta forma os procedimentos de caça àqueles que se posicionavam contra o regime em voga, no caso o militar?

Uma pergunta não assinala necessariamente a presença de uma dúvida, mas se instaura diante do terror como única reação possível, fazendo com que a posteridade conceda ao sujeito uma chance de tecer uma elaboração sobre os acontecimentos. Pois a resposta à pergunta *como isso foi possível* se empobrece: às vezes uma pessoa só possui a pergunta para responder a uma questão. Desta maneira, trilha-se o caminho de um saber que se pretende possível, questionando versões históricas oficiais e as lógicas dominantes:

Pensar é, antes de tudo, saber perguntar. Quem sabe o que pergunta? Quem pergunta o que sabe? O que significa perguntar pelo que se sabe? Que significa saber perguntar o que ainda não se sabe? Por que perguntar quanto talvez a resposta seja impossível ou sempre imprecisa?<sup>38</sup>

Obviamente as artes de interpretação não cessam de se exercitar. Felizmente, o exercício de interpretar é também de invenção. Nota-se no decorrer dos anos seguintes aos movimentos tirânicos tentativas de aproximar-se de uma parcial compreensão. As

---

<sup>38</sup> DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulinas, 2011, p. 20.

linguagens várias entram em cena a fim de tecer uma memória, tentando traçar o percurso desta experiência coletiva. À cata dos rastros, ainda que esses rastros sejam semelhantes aos traçados por Hanna Arendt quando se perguntava sobre a suposta convivência de Martin Heidegger com o regime nazista. Em outras palavras: o que levou um homem de privilegiada conduta intelectual a compactuar com políticas de extermínio, já de posse naquela época de um prestígio acadêmico pela sua marcante contribuição na história da filosofia contemporânea? Nem a proximidade afetiva de Arendt conseguiu minimizar o desconcerto dessa pergunta, nem mesmo a ótica amorosa muitas vezes produtora de uma neblina, de uma cegueira em relação ao outro a tornou inevitável.<sup>39</sup>

Para Arendt (2000), houve uma tendência por parte dos intelectuais da época que se identificaram nas representações e propostas do nacional-socialismo de afirmar essa política através das ciências humanas atribuindo a necessidade da barbárie às falsas interpretações teóricas relacionadas a Platão, Nietzsche e até do próprio Heidegger. As vanguardas artísticas, como os manifestos futuristas italianos, foram erguidos para dizer sim à essa política cuja promessa era a fundação de uma nova sociedade, de um homem *puramente* moderno.

A presença da crueldade para justificar melhorias sociais, políticas e principalmente financeiras se tornou um tópico recorrente nas realidades civis governadas por regimes ditatoriais, porém nos mostram, por sua vez, que eles não surgem sozinhos, pois trazem agentes de diversas classes, que se estendem da camada artística à tecnológica.<sup>40</sup>

Nós, que queremos homenagear os pensadores, ainda que nossa morada se encontre no meio do mundo, não podemos sequer nos impedir de achar chocante, e talvez escandaloso, que tanto Platão quanto Heidegger, quando se engajaram nos afazeres humanos, tenham recorrido aos tiranos e ditadores.<sup>41</sup>

Em contrapartida, não falta ao registro historiográfico a reação de homens e mulheres que se voltaram contra os extermínios da diferença. Tanto pelo que advém da

---

<sup>39</sup> Ver a peça teatral de DIAMENT, Mario. *Uma informação sobre a banalidade do amor*. Tradução, adaptação e direção de Antonio Abujamra. Baseado na troca de cartas entre os dois filósofos. A respeito disso ver ARENDT, Hanna e HEIDEGGER, Martin. *Cartas*. São Paulo: Relume Dumará, 2000.

<sup>40</sup> ARENDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>41</sup> Idem, p. 230.

agressão quanto da revolta, notamos uma ausência de uma lógica de interpretação que, de fato, ofereça uma explicação sensata quanto a essas empreitadas: no primeiro caso, pode-se indagar em relação à força que se volta contra o outro, contra uma diferença com tamanha intensidade. O espaço da tragédia traz o confronto entre o indivíduo e o regime das leis, sendo ainda *Antígona* exemplo favorável.

Neste texto dramático, a personagem sai em busca de dignificar a morte do irmão, promovendo ao seu corpo, mesmo que precariamente um ritual fúnebre. Antígona se lança contra as ordens promulgadas pelo rei, seu tio, Creonte. Ela age conscientemente sabendo da periculosidade quanto à desobediência ao desejo régio. O drama de Sófocles apresenta com louvor a crise de uma conduta: a irmã de Ismênia age movida apenas por uma justiça político-afetiva? Ou se deixa arrebatar por outras estranhas vontades? Antígona trilha e apresenta às culturas ocidentais o preço que se paga quando se enfrenta os poderes vigentes sem estratégia. Esta trajetória levanta um problema e uma indagação: se há, de fato, alguma causa que justifique pôr a própria vida em risco em nome de alguém ou alguma coisa?

Os vieses históricos afirmam que o Ocidente não renuncia a uma condição trágica em sua parafernália literária. Revive, reinventa e cria, sempre quando possível, discórdias e interesses sobre os quais somente um lado, quando findo o confronto, poderá celebrar. Mas, pouco a pouco, nos deparamos com muitos escritores de textos literários (Sófocles, Camus, Thomas Bernhard) e textos destinados a uma abordagem filosófica (Nietzsche, Freud, Clement Rosset) comungando da perspectiva de uma condição trágica que ganha uma engenharia no próprio sujeito. Talvez o grande avanço da *lógica do trágico* seja pensar através da literatura uma pedagogia da perda. Regressando ao caso de Antígona, podemos marcar uma inabilidosa e ao mesmo tempo arrogante forma de lidar com as questões políticas inerentes ao seu contexto histórico, desconsiderando todo e qualquer tipo de cultivo e preservação da vida, uma vez que havia ali uma consciência quanto à consequência dos seus atos.

Não se trata de um direito que se opõe a um direito, mas de uma iniquidade que se opõe – a quê? À outra coisa, que Antígona representa. Digo-lhes, não é simplesmente a defesa dos direitos sagrados do morto e de sua família, nem tampouco o que quiseram representar para nós de uma santidade de Antígona. Antígona é levada por uma paixão.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> LACAN, Jacques. *A essência da tragédia*. In: *A ética da psicanálise*, Seminário VII. São Paulo: Zahar, 2000, p. 308.

Em relação à tragédia grega, o trágico aparece através de um paradoxo: se de um lado a trajetória do homem já está traçada pelos deuses, de outro há, tanto nas vidas de Antígona quanto na de Ajax, forças que modelam seus quereres, mesmo sendo vivenciados de maneira tortuosa e trazendo uma ameaça à vida, pois são neles mesmos que certa tragicidade se desdobra e ganha espaço. Lembramos que a ausência de serenidade que ambos os personagens compactuam não se explica através de uma incompreensão e desacordo referente a decisões políticas tomadas por uma ordem superior e aceita pela maioria. A conduta desses personagens aponta para uma escorregadia, trôpega e até suicida maneira de lidar com os regimes do poder. Antígona não foi condenada a ser encerrada viva numa tumba. Ela se condena. Qualquer um que desafiasse à ordem do rei seria castigado. Ela não viola a lei como um assassino, um criminoso. Ela viola os princípios nomológicos como uma fora-da-lei.

Em Sófocles, o trágico não faz parte de uma instância “exterior”, vide a questão do ressentimento e da fúria nestes personagens, mas parte de uma nascente que escorre do sujeito e deságua nos seus próprios mares. Vale a ressalva que não desconsideramos as violências diversas patrocinadas por tiranias e seus tiranos, tão frequente na paisagem política brasileira; mas, como investir cotidianamente num exercício de viver que não se choque com as premissas autoritárias, que restringem o livre trânsito da vida em seus vários aspectos? Apropriando-se da vontade de não pôr a própria vida em risco, afirmando-a independentemente de qualquer imposição política, através do evento singular e único que representa cada corpo.

Apresentar uma solução às estórias configura-se numa das principais características dos enredos pelo menos de Sófocles, Eurípedes e Ésquilo, e supondo fazer parte do horizonte de expectativa do leitor desse tipo específico de dramaturgia. A visão teórica de Rosset avança quando assegura que encontrar uma solução é interpretar uma falta, uma relação de causa e efeito, trazendo à tona o descontentamento com toda e qualquer situação. Ela por si não basta. Mostra sua insuficiência. A procura de uma solução nas histórias por parte dos tragediógrafos desse período da literatura dramática parece, segundo o autor, negar o próprio trágico. Sobre isso argumenta

Ainda uma vez, o que constitui a visão trágica não é afirmação do caráter absurdo da noção mesma de solução. Se o homem tem necessidade de uma solução, é porque lhe falta alguma coisa. Ora,

dizer que ao homem falta *alguma coisa* é negar o trágico, já definido como a perspectiva segundo a qual o homem não carece de *nada*.<sup>43</sup>

Acreditamos no desdobramento do *trágico* no tempo e a multiplicidade conceitual agregada a ele. Dessa forma, consideramos pertinente que vale a importância do olhar lançado sobre essa temática, tendo como ponto de partida as vidas e travessias forjadas pela literatura. O olhar não é só aquele que fita e apreende o outro em detalhes, sendo ele mesmo um recorte, mas o que vai tornar uma *dimensão*, seja ela um corpo ou acontecimento algo íntimo. O olhar exerce uma autoridade sobre as coisas, dando um arranjo diferenciado ao que se denominou a reconhecer como trágico; desvencilhou-se da idéia transcendente, para atuar como um operador de leitura. Portanto, deflagra mais uma decisão por qual ótica o sujeito decide *olhar* um evento, pois uma cena se oferece em muitos ângulos diferentes de investigação. Nietzsche ajuda quando diz que a dor serve para fazer o capitão do navio gritar: “Recolham as velas ”<sup>44</sup>. Já Camus anuncia que a perda faz com que o homem possa se julgar um pouco mais. Nesses mínimos, porém significativos, exemplos percebemos uma diferença no horizonte de análise trágica estabelecendo outro campo de atuação, à medida que rasuram e subvertem o tratamento desses afectos.

Supõe-se que ler essas relações através de uma lente trágica é mais uma escolha do que uma cosmovisão, uma vez que todo texto reconhecido nesta vertente literária carrega consigo outras nuances, dentre elas a própria comicidade. É usual nas tragédias clássicas e modernas a dificuldade do leitor em reduzi-las em classificações que, antes de didatizar, empobrecem-nas. A distância entre os gêneros se sustenta muito fragilmente, sendo tida somente como uma estratégia pedagógica, mesmo tendo em vista as onipresentes poéticas literárias tentando salvaguardar as características segundo elas “essenciais” de alguns textos.

Thomas Bernhard assume no seu projeto estético-literário um desejo de acolher em sua escritura criaturas que afirmam em suas travessias a dor como possibilidade de refletir sobre o pensamento, o sujeito, o silêncio e as diversas formas existentes de deslocamento.

---

<sup>43</sup> ROSSET. Op. Cit. p.52.

<sup>44</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002, p. 213.

## 2 AS FRATURAS DA PAREDE

Estou muito contente com a minha sorte<sup>45</sup>.

Georg Büchner

Das Wesen der Krankheit ist so dunkel  
als das Wesen der Leben<sup>46</sup>

Novalis

### 2.1 A FALTA DE SAÚDE E A SAÚDE LITERÁRIA

Em uma extensa série de entrevistas e textos autobiográficos, Bernhard deixava muito claro que a atividade literária foi um acontecimento em sua vida. Acontecer aqui está muito mais ligado à esfera do acaso, vindo a somar-se como a realização do inesperado. Disposto a estudar música e teatro, o rapaz magro, proveniente de Salzburg, na Áustria, ingressou na instituição mais privilegiada dessas disciplinas artísticas, o Mozarteum<sup>47</sup>, academia mencionada em boa parte de seus textos, seja para teatro ou romance.

O que, por sua vez, ele não contava era com as situações inesperadas da vida, correnteza desvairada, soprando seus ares nas horas mais indeterminadas. Aos 20 anos, descobriu-se tuberculoso: doença que impede o bom funcionamento e o dinamismo da respiração. Internado inúmeras vezes em sanatórios, dividindo espaço com esquizofrênicos, era ali que ele mesmo devia curar-se. Diante dessa atmosfera de ar escasso, de um lado, e outras ordens de consciência, de outro, Bernhard passa a investir na literatura.

---

<sup>45</sup> Citação extraída de uma carta do jovem dramaturgo alemão endereçada à sua família. Morre doente e procurado pela polícia aos 23 anos. A respeito, ver SAMPAIO, Ernesto. *Büchner ou a vida em si mesma*. Lisboa: Hiena, 1994, p. 9.

<sup>46</sup> A essência da doença é tão obscura quanto a essência da vida. [Tradução do autor desta dissertação].

<sup>47</sup> Nome de uma instituição criada no de 1841 em Salzburg, Áustria, com a finalidade de colecionar os objetos do também austríaco, compositor Johann Amadeus Mozart. Desde então, funciona como uma Academia de Música e Artes Cênicas, cuja competência é reconhecida mundialmente. Além de Bernhard, teve em seu corpo discente inúmeros compositores, atores, atrizes e dramaturgos de privilégio no cenário cultural de língua alemã.

Não é de forma gratuita que a insanidade, o suicídio e, sobretudo, o regime da convivência são temas recorrentes ao longo de mais de trinta anos de atividade literária. Contraditoriamente, seus escritos ganham uma trajetória diferente da escassez de ar produzida pelo corpo de seu autor, porque, dessa aparente fraqueza, nasce uma obra de fôlego. Bernhard traz em seu percurso, nas suas produções narrativa e dramática, uma linguagem cuja organização sintática desajeita o *idioma*, isto é, arrasta a língua alemã a tal ponto a fim de quebrantá-la.

O *idioma* denota, além da especificidade de um léxico e seu respectivo uso por parte de uma comunidade, um modo de caracterizar a singularidade de um autor; neste caso, vale pontuarmos a abrangência desse termo, ao passo que foi apropriado por algumas análises filosóficas. Segundo Sontag (1987), o estilo do autor tece uma língua própria, sempre mutante, provisória e particular.<sup>48</sup>

Apesar da relevância desse conceito para a teoria literária, a contribuição da ensaísta norte-americana não avança muito, uma vez que ela ainda considera aspectos que caem no binarismo *forma* e *conteúdo*, seguramente noções superadas nos estudos da literatura. No entanto, cabe destacarmos a ampliação desse conceito assinada por Derrida – o *idiomático* vai além de uma linguagem redigida por um sujeito – mas uma *aglomeração* de várias ordens que simultaneamente inscreve-se nele, tal como o modo particular que uma época possui de pensar e criar valores: “O idioma é uma língua particular e o termo remete por extensão à maneira de se exprimir própria de uma época, de um grupo social, de uma pessoa.”<sup>49</sup>

Portanto, reforçamos que a linguagem bernhardiana não se configura apenas como uma escolha desse autor, mas imposição de uma rede histórica, política e afetiva e seus constantes movimentos, regressos e novas capturas. Só há um caminho a considerar, e essa travessia é, sobretudo, por via da linguagem, onde Bernhard instaura suas *doenças* e suas *saúdes*.

Apresentando um de seus textos, *Finsternis*<sup>50</sup>, o dramaturgo austríaco narra o período em que foi obrigado a permanecer num leito de hospital por quatro meses consecutivos, devido a uma de suas crises pulmonares mais graves. Especificamente deitado sobre um leito, Bernhard descreve e sinaliza o encontro inusitado com uma

---

<sup>48</sup> SONTAG, Susan. *Do estilo*. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

<sup>49</sup> DERRIDA, Jaques; ROUDINESCO, Elisabeth. *Escolher sua herança*. In: *De que amanhã...* Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2004, p. 19.

<sup>50</sup> O termo em alemão significa escuridão, eclipse, profundidade, melancolia, diferindo de acordo com o contexto. Conforme notamos, não há uma equivalência tão precisa quanto a esse vocábulo em língua portuguesa.



parede, que usa como uma metáfora: quem se dispõe a encará-la vê aos poucos que nela encontra-se uma diversidade de seres vivos, que a animam, onde os olhos minuciosamente captam fissuras, rastros, rachaduras.

Daí começa sua aventura, seu grande encontro amoroso, pois através da imagem esbranquiçada de uma parede de hospital, Thomas Bernhard inicia-se no exercício da criação literária e declara, em dezenas de entrevistas ao longo da vida, a respeito de sua relação com a literatura como um inesperado acaso.

O *corpo doente* será um signo permanente em seu projeto estético e incita em sua obra a condição de esgotamento diante das representações subjetivas e culturais. A parede branca corresponde à página em branco: como o lugar onde nada se guarda, espaço de falsos segredamentos e invenção. Transforma-se, bem como a parede, em o palco onde o escritor força que alguma coisa a habite.

A metáfora da folha em branco representa muitas vezes a imagem angustiante do vazio e, ao mesmo tempo, o campo no qual o sujeito funda possíveis realidades, cria demandas de ordens diversas (da política à subjetiva), fazendo uso a princípio de um signo que se, por um lado, aparentemente paralisa, noutro, contudo, incita ao jogo de dar sentido e reelaboração à vida. Para efeito de comparação, podemos justapor a fotografia e a literatura, respectivamente: a primeira encontra a cena já pronta precisando de ajustes no que tange ao enquadramento e iluminação; a literatura *inventa* a cena.

O escritor lida na maior parte das vezes com as mesmas palavras usadas, gastas, ouvidas à exaustão no cotidiano das ruas e avenidas, porém, no que concerne ao interesse da literatura, esse glossário está fadado a sofrer constantes redimensionamentos, firmando-se como inevitável e estranho processo de ressignificação do mundo. Ganham uma nova sedução, na qual rezam diversas sortes de desconfiança por parte dos povos ao longo dos séculos.

Os traços entre vida e obra incitam inúmeros estudos no caso bernhardiano, embora a proposta neste texto corra para o caminho inverso, pois o que se discute aqui é a força de uma linguagem. É interessante perceber, às vezes, a falta de correspondência que há entre a obra e as vivências do autor. Quem propõe essa dissociação é a própria *língua* inaugurada pelo escritor austríaco, logo quando inicia a publicação de sua ficção a partir da década de 1950.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Dono de uma vasta obra ficcional, Bernhard teve sua primeira publicação aos 26 anos, com um livro de poemas intitulado *Auf der Erde und in der Holle* [Na terra e no inferno], em 1957. Seguiram daí mais

Embora a presença de vestígios biográficos permeie a obra de Bernhard, alicerçando incontáveis estudos e análises baseados na fronteira entre ficção e autobiografia, seus textos são atravessados por um *vigor* que desdiz esse momento de sua vida, pois imprime sobre a página em branco uma saúde que lhe faltava ao longo da vida defendendo-se tanto da tuberculose quanto de uma sarcoidose, que o obrigou muitas vezes a migrar para terras cujo clima fosse mais ameno. Daí, data sua estada em cidades latinas como Lisboa, Roma e Madri, tão citadas em ficção e entrevistas como ambientes propícios à escrita por parte do autor.<sup>52</sup>

Essa relação entre a linguagem e a saúde atravessa a história dos discursos artísticos no Ocidente. A literatura firma-se como o lugar no qual as dissonâncias e a problematização das lógicas dominantes possuem fala. O percurso é longo. Desde a tragédia produzida na Grécia, as sociedades ocidentais testemunham através da linguagem as doenças do corpo, do homem e do amor; por outro lado, essa mesma familiaridade com a palavra falada e escrita se transformará numa espécie de medicina, método para expurgar as paixões, que, em última instância, visa a tornar a vida dos homens mais povoada, mais *saudável*. No século XIX, Nietzsche desconfia a respeito da tarefa filosófica:

Eu espero ainda que um médico filosófico, no sentido excepcional do termo-alguém que persiga o problema da saúde geral de um povo, uma época, de uma raça, da humanidade-, tenha futuramente a coragem de levar ao cúmulo a minha suspeita e de arriscar a seguinte afirmação: em todo o filosofar, até o momento, a questão não foi absolutamente a “verdade”, mas algo diferente, como saúde, futuro, poder, crescimento, vida...<sup>53</sup>

Thomas Bernhard nasce numa pequena cidade holandesa, Heerlen, em 1931, migrando com a mãe no primeiro ano de vida para Viena, na Áustria, país onde as famílias materna e paterna residiam. Bernhard provém de uma geração que tem sua juventude assaltada por imagens e ocorrências da Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

---

de sessenta e três publicações nas diferentes realizações literárias: texto para cinema, teatro, poesia, romance, conto, cartas e texto para balé.

<sup>52</sup> Cf. em suas conversas com a jornalista Krista Fleischmann tidas em Madrid, lugar que Bernhard se refugiava para fugir do inverno agressivo da Áustria. As entrevistas foram nomeadas como desafio (Herausforderung), contradição (Widerspruch) e monólogo (Monologue), a princípio exibidas na televisão e posteriormente publicadas em livro em 1991. Ver, BERNHARD, Thomas. *Eine Begegnung*. Wien: Edition S, 1991.

<sup>53</sup> NIETZSCHE, Nietzsche. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 12.

na Europa, grupos de jovens homens e mulheres que tiveram de produzir sobre escombros de corpos e concreto resultantes do fim da guerra.

Nos seus textos autobiográficos divididos em quatro curtas narrativas, o autor relata sua própria história cotidiana cuja vivência provinha de um contexto histórico totalmente avesso ao cultivo da vida em todos seus setores. No primeiro volume publicado em 1975, *Die Ursache* (A causa), o escritor elege dentre diversas a imagem de um túnel subterrâneo onde a população era orientada a seguir nos momentos de bombardeio contra a cidade de Salzburgo. A população tomava o túnel como uma condição ainda que reduzida de conservação, mesmo que precária, da vida; contudo, o autor-narrador descreve que era ali onde muitos encontravam a morte:

Os que desmaiavam eram deitados em compridas mesas de madeira providenciadas para acomodá-los, antes de serem arrastados para fora dos túneis, e ainda conservo na lembrança os muitos corpos nus de mulheres sobre aquelas mesas, que eram massageados por enfermeiros, enfermeiras e até por nós mesmos, que, seguindo instruções, o fazíamos para mantê-las vivas. Toda aquela pálida e faminta comunidade de moribundos nos túneis tornava-se dia após dia, noite após noite, cada vez mais fantasmagórica. Além disso, sentados na escuridão nada menos que angustiante e desesperadora, os moribundos não conversavam senão sobre a morte. [...] Muito frequentemente, todas aquelas pessoas eram tomadas por um terrível esgotamento que as prostrava, de modo que, em sua maioria, adormeciam amontoadas em longas fileiras junto às paredes, cobertas por suas peças de roupa e muitas vezes indiferentes à morte audível e visível desse ou daquele semelhante.<sup>54</sup>

Como viver sendo um sobrevivente de guerra? Ocupando ao mesmo tempo o lugar de narrador e personagem? Em um de seus ensaios, *Experiência e pobreza*, Walter Benjamim expõe questões referentes à tradição da narrativa oral e seus procedimentos de preservação da memória devido à ação de contar histórias. O ensaio data de 1933. O que está em pauta para o pensador alemão é a força de uma determinada vivência capaz de silenciar o sujeito, obviamente referindo-se às atrocidades sofridas antes e após a derrota alemã na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e as consequentes crises instauradas a partir daí:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como

---

<sup>54</sup> BERNHARD, Thomas. *A causa*. In: *Origem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 142-143.

parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.<sup>55</sup>

A pobreza de experiência é, para Benjamim, um ato de barbárie. Todavia, uma nova aprendizagem se impõe no percurso das horas – pois, o sujeito tem de produzir a partir da escassez, seja ela moral e econômica, seja física. O bárbaro não nega a paisagem dos escombros, tendo como dever fundar uma resistência por meio da arte em diálogo com os novos posicionamentos políticos a fim de transformá-la. Destituir a ordem burguesa era o principal alvo da concepção benjaminiana contra a qual se insurgiu em boa parte de seu exercício teórico e da seleção de *artistas especialistas* em que trabalhou em conjunto: “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”.<sup>56</sup>

Não é à toa o desejo dos grupos artísticos especialmente da Alemanha em instaurar um novo começo através de outorgação de datas simbólicas para a restauração cultural do país, como, por exemplo, o *Punkt Null*<sup>57</sup> (Marco zero) na literatura alemã. A concepção benjaminiana de barbárie e os idealizadores do projeto de retomada não consideraram o trauma mais como força paralisante do que propulsora. As experiências traumáticas sofridas em tempos de guerra ocorreram em esfera pública, coletivamente, abrindo feridas irreversíveis em relação ao imaginário de um povo, mas a elaboração desses acontecimentos fica sob a tutela do sujeito, sempre singular e privada, na qual as reminiscências impõem outra lógica de consciência e tempo. O trauma e os silêncios ficam ainda como uma presença, selando nos corpos dos sobreviventes a existência real e concreta da guerra:

O indivíduo que não se tornou um combatente e, portanto, uma partícula da enorme máquina da guerra, sente-se perplexo quanto à sua orientação e inibido em sua capacidade de realização. Penso que acolherá de bom grado qualquer pequena indicação que o ajude a situar-se pelo menos no seu próprio íntimo. Entre os fatores da miséria psíquica dos não combatentes, contra as quais é tão difícil eles

---

<sup>55</sup> BENJAMIM, Walter. *Experiência e pobreza*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-115.

<sup>56</sup> BENJAMIM. Op. Cit. p. 116.

<sup>57</sup> Cf. THEODOR, Erwin. *A literatura alemã*. São Paulo: Edusp, 1989.

lutarem, gostaria de destacar dois: a desilusão provocada pela guerra e a diferente atitude ante à morte.<sup>58</sup>

Thomas Bernhard adota através de uma linguagem fria, repetitiva, quebradiça, a tentativa de compor um sentido para o sujeito que escreve, fazendo do exercício de escrever uma alternativa de jogar com as lembranças do horror. A literatura de língua alemã inaugura uma sensibilidade ímpar nas histórias das literaturas ocidentais no século XX, decorrente do contexto histórico de guerra, momento esse que cola na maior parte das linguagens artísticas: cinema, artes plásticas, fotografia, teatro e literatura, de tal modo que as histórias da literatura em língua alemã possuem duas rachaduras nesse período: Antes da Primeira Guerra e Pós-Segunda Guerra Mundial.

Contudo, o que fora produzido durante a regência do governo nazista tinha como destino a propaganda dos valores do partido. Vale ressaltar que houve a produção artística incessante no período da guerra, portanto, absolutamente vinculada aos interesses do partido nacional-socialista. Ressaltamos, por sua vez, os inúmeros escritores que criaram resistência contra o regime através de sua escritura e o risco de morte acentuado pela clandestinidade de circulação de suas obras. O próprio Benjamim produz e é perseguido devido a sua dupla condição de pensador e judeu.<sup>59</sup>

Bernhard engendra uma coreografia diferenciada nessa corrente subjetiva, aceitando a imposição da guerra como cenário discursivo, conforme lemos em seus textos de cunho autobiográfico; e, em contrapartida, fazendo uso do campo literário para compor uma teoria estética, uma vez que faz da imagem do *moribundo*, do *estado de ferimento*, da *devastação*, da *condição de esgotamento*, razões pelas quais a arte rompe com os diversos silêncios e, paradoxalmente, discorrendo sobre a morte afirma a vida.

Ao sair de um túnel, eu, então, dava uma volta pela cidade, onde, dia após dia, havia sempre nova destruição a descobrir e admirar; logo, a cidade inteira, incluindo-se aí a Cidade Velha, era só destruição [...] eu caminhava durante horas de um lado para o outro, carregando minha

---

<sup>58</sup> FREUD, Sigmund. *A desilusão causada pela guerra*. In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916). Obras completas. V.12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 210-211.

<sup>59</sup> A fim de sobreviver, inúmeros artistas de vários segmentos contribuíram com o Partido Nacional-Socialista. Outros casaram, obviamente, a crença ideológica com a profissional. Basta destacar o papel assumido pela fotógrafa e cineasta Leni Riefenstahl, uma das artistas mais admiradas da Alemanha de Hitler. “Em virtude de seu ilimitado acesso pessoal a Hitler, Riefenstahl foi a única diretora de cinema que não prestava contas ao Departamento de Cinema (Reichsfilmkammer) do Ministério de Propaganda de Goebbels”. Cf. SONTAG, Susan. *Fascinante fascismo*. In: *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 65.

maleta escolar e completamente fascinado pela chamada Guerra Total [...] sentava-me em algum monte de entulho ou num muro saliente qualquer de onde tivesse uma boa visão da destruição e pudesse contemplar as pessoas já incapazes de lidar com ela, podia ver bem dentro do desespero, da humilhação e da aniquilação do ser humano. [...] algo que ninguém hoje se lembra ou quer saber, experimentei e aprendi então, para a vida toda, como são terríveis a vida e a existência, como valem pouco, como não valem nada na guerra. Tomei consciência da monstruosidade da guerra, o crime dos crimes.<sup>60</sup>

Os ficcionistas do Pós-Guerra alemão atuaram num cenário de desespero, como constatamos no excerto supracitado, à medida que boa parte das teorias e sistemas de interpretação não deu conta de cessar a vontade de destruição e aniquilação do outro (conforme discutido no Capítulo I deste trabalho). Agregado a isso, os artistas desse momento inauguraram uma nova paisagem, por conta da disseminação patrocinada pelos nazistas no período em que estiveram à frente das decisões políticas e econômicas do país.

Findo o totalitarismo na Alemanha, os artistas viram-se diante de um *vazio* quanto a que tradição cultural eles pertenciam, uma vez que já havia um cânone artístico patrocinado durante anos pelos nazistas. Entendemos o termo *tradição* como uma aglomeração de textos da cultura, de hábitos e valores com os quais a sociedade em determinado contexto histórico institui para construir a partir daí sua própria referência.

Podemos salientar o caráter violento presente em toda tradição, se considerarmos seus jogos de poder e demarcação de *verdades e mentiras* e, - o mais relevante -, sua imposição e suposta incorporação na rede afetiva do sujeito. Certamente, uma época trava convivência não com uma tradição, mas *tradições* que não gozam de legitimidade e privilégios da hegemônica.

A história da literatura alemã marcou, pelo menos a produzida por germanistas no Brasil, incontáveis escritores e escritoras, cujas obras assumem essa nuance da dor<sup>61</sup>. Cabe-nos questionar a respeito da literatura, que inventa mentiras para falar verdades, se

---

60 -Hitler. “Em virtude de seu ilimitado acesso pessoal a Hitler, Riefensthal foi a única diretora de cinema que não prestava contas ao Departamento de Cinema (*Reichsfilmkammer*) do Ministério de Propaganda de Goebbels”. Cf SONTAG, Susan. *Fascinante fascismo* In: *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 65.

<sup>61</sup> Além do excelente trabalho de THEODOR, Erwin, há A historia da literatura alemã de RÖHL, Ruth; HEISE Eloá. São Paulo: Ática, 1986. Com destaque aqui para a contribuição do alemão radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld e seus inúmeros artigos escritos e traduzidos da língua alemã para a portuguesa, Ver ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

uma herança trágica de guerra pode invadir a página devido a uma imposição do contexto sociopolítico, paisagem inevitável, ou se se firma mais através de uma decisão do autor. A indagação é pertinente se levarmos em conta a tentativa de alguns escritores e escritoras contemporâneos do pós-guerra que conduziram sua produção literária fora da conjectura desta discussão, voltando-se, como Peter Handke, às problematizações das formas artísticas, pelo menos em suas primeiras publicações.

A herança da guerra pertence a uma memória universal e não particular de um povo, embora haja transfigurações na realidade geopolítica e subjetiva das comunidades envolvidas. Aponta aos edifícios filosóficos a falência dos protocolos culturais erguidos pela humanidade sobre o qual se finca um palco onde as diferenças humanas e os conflitos gerados encontram espaço para reflexão.

Bernhard desenha sua herança assumindo antes de tudo como sua a história política de seu país, revertendo-a a seu favor através dos recursos da linguagem, dos mecanismos de reinterpretação e dos esquecimentos. Derrida entende o termo herança através de uma simultaneidade: imposição, pois o sujeito já a encontra dada de antemão; consciência – logo, apropriar-se do legado e terceiro, reafirmação – decidir preservar o que fora deixado, não permitir sua morte:

Seria preciso pensar a vida a partir da herança, e não o contrário. Seria preciso, portanto partir dessa contradição formal e aparente entre a passividade da recepção e a decisão de dizer “sim”, depois selecionar, filtrar, interpretar, portanto transformar, não deixar intacto, incólume.<sup>62</sup>

Bernhard traz no seu processo de construção literária diversas rupturas com uma linguagem romântica, descritiva, sem assumir sua familiaridade com textos canonizados da cultura alemã como Goethe e Thomas Mann. Desse modo, põe em cena um lirismo cruel, cuja beleza e o prazer da leitura estarão disseminados entre destroços, bonecas mutiladas e moribundos: signos fantasmagóricos que percorrem seu relato autobiográfico.

As duas grandes rupturas na cultura de língua alemã causadas por duas guerras impuseram em menos de cinquenta anos constantes recomeços. E cada novo começo é um ritual cuja emergência instiga através da literatura a revisão de afetos, éticas e linguagens. Entre uma cena histórica desprivilegiada para um favorável exercício

---

<sup>62</sup> DERRIDA, Jacques ; ROUDINESCO, Elisabeth. Op. Cit. p. 13.

subjetivo e institucional, restou ao sujeito inventar sua própria saída e improvisar condutas no palco social.

E, contraditoriamente, a jogada de escape bernhardiana situa-se no uso metafórico que o autor faz da doença: *incurável, escolada e artística*. Instaurar através da fraqueza uma força cambaleante, fazer um outro corpo respirar, provocar o desconcerto de uma gargalhada, invocar a fala labiríntica de uma consciência esquizofrênica, jogar com as palavras até embaralhar a lógica atuante do jogo. São as partituras bernhardianas.

O mau funcionamento de seus pulmões não causa uma paralisação de seu processo criativo, conforme vemos no caso de Nietzsche e Strindberg, mas funda um encontro. A doença como um mal surge quando se torna impedimento, breca a passagem de fluxos à medida que não permite que o sujeito prossiga rumo a suas estações de dor, revolta e alegria. Transformar-se em ator e músico não foi possível devido à baixa resistência de seus órgãos respiratórios, desta maneira, elege principalmente no drama e narrativa essa coletividade e vive com cada um deles seu próprio destino cômico e trágico. Diz o narrador: “De sua doença pulmonar ele falou como se se tratasse de sua segunda arte.”<sup>63</sup>

Consta, de fato, no inventário de muitas literaturas, a relação do escritor junto a sua doença física, carnal, onde a afirmação da vida é feita pelo ato de escrever: João Cabral de Melo Neto, Borges e a cegueira, Bandeira, Pirandello, Tchekhov e a tuberculose, Strindberg, Van Gogh e os problemas psicológicos. As doenças do corpo forçaram a muitos a interrupções abruptas de seus processos criativos, e, em alguns casos, no entanto, viu-se a retomadas vigorosas, carnavalescas, libertárias e cinzentas. Há males do corpo que grudam nas linhas do texto e em suas margens. Bernhard não tornou sua tuberculose, tão glamourizada nos autores românticos alemães, uma saída de emergência, mas uma espécie de fábrica segundo a qual emergia uma *saúde* feita de sopros, respiração e um transbordamento de palavras. Em um romance escrito em 1983, diz o narrador:

A única diferença entre mim e Paul é que Paul se deixava dominar *inteiramente* por sua loucura, enquanto eu nunca me deixei dominar pela minha, tão grande quanto a dele, ele praticamente se confundiu com sua loucura, enquanto eu, durante toda minha vida explorei minha loucura, dominei-a, enquanto Paul nunca dominou sua loucura,

---

<sup>63</sup> BERNHARD, Thomas. *O naufrago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 9.



eu sempre dominei a minha e talvez exatamente por essa razão minha loucura chegava a ser muito mais louca do que a de Paul. Paul tinha apenas sua loucura e só vivia dessa loucura particular, eu além da minha loucura, tinha também minha doença dos pulmões: um belo dia fiz *dessas duas* doenças minha *fonte de vida*, num piscar de olhos, para o resto de minha vida.<sup>64</sup>

Conforme lemos, o narrador não concorre com sua(s) doença(s), pois causa uma reversão em performance, uma vez que ele mesmo se apresenta como escritor e assinante das *anotações*, deslocando-se além das barreiras físicas, adiando pelo menos a morte enquanto a escrita durar, sendo ele, o narrador, o quase morto que verseja. Se a escrita possibilita ao sujeito inventar-se, desdobrar-se, então, se faz necessário pontuar que o antônimo da morte não é a vida, mas outra energia: a criação.

A experiência criativa faz do escritor um profissional da *saúde* ao passo que traz por via das histórias as vozes, os gestos, o ritmo de uma multidão inexistente, que passa a somar no instante da escrita:

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e negações.<sup>65</sup>

A destinação do *povo* bernhardiano é, de fato, curiosa. Não é *menor* como precisa ser entendida essa passagem, quando Deleuze se refere a escritores (Kafka e Melville, ambos representantes da Europa e América segundo o pensador francês, respectivamente) como fabuladores de um “delírio histórico-mundial”, por trazer para a história da literatura personagens detonadores de lógicas, estilos e de falas em diferença. Talvez a galeria de Bernhard aponte, em algum momento, para essa sensação, mesmo trazendo à cena uma categoria social e política que está bem longe de uma falta de representação na cultura como a figura do artista, do *animal* fazedor de arte.

À medida que nos encontramos com os textos, vemos que Bernhard trapaceia com essa identidade, enlouquecendo-os, colando em seus personagens a propensão para o suicídio e a vaidade como máscara para esconder o diletantismo e o fracasso. O visionário das *faltas*, seu técnico e comediante. Talvez, quem sabe, esteja aí uma de suas

---

<sup>64</sup> BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 29.

<sup>65</sup> DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 14.

*saúdes*: aquela que impõe à história literária o doloroso exercício de se revisar, de procurar a familiaridade com esse autor, de onde pendem os galhos de sua linguagem, seus pontos cancerosos, caros a algumas instituições, do ato de resistir em literatura apesar das vaias e recusas de seu nome.

## 2.2 O DRAMA COMO EXERCÍCIO FILOSÓFICO: NIETZSCHE E BERNHARD

A literatura é, de fato, um lugar de entrecruzamentos de saberes. Na sua prática, diversas ordens discursivas ganham espaço e palco. No seu jogo, as metáforas traçam labirintos e racham fronteiras criando nuances teóricas através das ausências e presenças, dos esquecimentos, dos vestígios de outros textos, dos afetos. A literatura lança no universo, em zonas afins, figuras díspares, recriando seus papéis sociais e a história de seus dias. No manejo literário, os nomes próprios e as categorias das quais comungam ganham funções, entornos e chamados diferenciados. O drama transforma-se, então, em um tipo específico de investimento, tendendo a ser uma engenharia móvel, dinamizada, povoado de reis, príncipes e rainhas, ladrões, cafajestes, juízes, romeus, poetas, fantasmas, vagabundos e revolucionários. Não cessa de desdobrar-se. O autor dramático forja e se forja como um estrategista, produtor de ilusões, valores e modos de vida.

Desde Platão, podemos afirmar a respeito da desconfiança sofrida pela literatura da parte de outros pólos discursivos. Na cidade ideal platônica, destinaram ao autor de textos fictícios um lugar marginalizado, de modo que para expulsar a literatura de sua república, o pensador grego reconheceu sobretudo a força de desestabilização presente na *mentira*, nas estórias imaginadas.

Platão vê na tragédia, sua contemporânea, a perversão e ameaça das palavras e corpos levados à ação. Essa sua visão subversiva, demonstra não uma vontade redutora referente à arte literária, mas afirma paradoxalmente a compreensão deste filósofo do regime que a literatura propõe-se a implantar: inventar permanentes fios imaginários nos quais seus leitores possam se embrenhar, desdobrando-se em seus romances,

apontando outras formas, outras máscaras, uma multiplicidade de histórias possíveis, versões conhecidas, recalçadas, ainda por narrar.

Os textos literários têm como destino circular, pois tanto em sua fisicalidade quanto suas trapaças, silêncios e efeitos que pedem um encontro com o leitor de modos variáveis, abrindo atalhos para procedimentos que deslocariam a ordem proposta pela visão de mundo platônica.

O caráter de imitação trazido pela literatura possuía apenas, segundo o filósofo, o papel de reproduzir parcamente um mundo que por si só já se constituía numa cópia, embora saibamos que a definição de literatura, tal qual conhecemos, nasce com a modernidade no final do século XVIII. O poeta é aquele em Platão que não possui uma *Idéia*, porém ele mesmo, contraditoriamente cria um esboço de uma cidade, com seus cortes, rasuras e seleções, ou seja, desde a visão platônica o filósofo por sua vez também faz uso de um grau ficcional para expor seus conceitos, neste caso específico, sua república.

Conforme adentramos na história da filosofia ocidental, vemos a posse de uma estrutura corriqueira da literatura: a relação autor-personagem. Sócrates é apresentado ao Ocidente como um personagem nos diálogos platônicos, suas falas são antes de tudo – assim como acontece no drama, as palavras de um autor que se diluem em cada *dramatis personae* – Fedro, Pausânias, Eriximaco, Aristófanes, Alcibíades, com as quais fingem ser durante a ação de propriedade delas mesmas, incorporando-as.

Neste jogo dramático-filosófico, torna possível insinuarmos que a filosofia, apresenta-se através de figuras estéticas e por meio de um dos principais recursos edificantes da literatura dramática, o diálogo. A filosofia se sobressai como disciplina em relação às demais por apresentar vários motivos: primeiro, possui em sua trajetória textos fundadores da história da cultura; segundo, traz em sua etimologia sua qualidade de amiga, de amizade, aquela que faz inevitavelmente abrigo, luz e sombra.

À medida que avançamos dentro dos textos da instituição moderna, percebemos a apropriação especificamente do texto dramático por parte dos pensadores, destacando aqui Freud, Nietzsche e Schelling e, posteriormente, ensaios filosóficos partindo da leitura do drama<sup>66</sup>. Em outras palavras, a dramaturgia provoca uma nascente discursiva. A diversidade de eixos temáticos, de conceitos erguidos ou suscitados através da

---

<sup>66</sup> Em *O mito de Sísifo*, Camus aborda o tema do amor dentro da perspectiva do absurdo, analisando Don Juan, personagem de Moliere (1622-1673). Benjamin vê na proposta do teatro épico de Brecht uma pedagogia possível a fim de despertar as massas. Deleuze tematiza, por sua vez, partindo da dramaturgia de Beckett, o conceito do esgotado.

literatura traz a tona uma questão desencadeada a partir de uma revisão, uma leitura enviesada, vertiginosa dos textos da tradição. A modernidade possibilitou o deslocamento do texto literário da instância apenas do beletrismo para outras regiões nas quais a literatura transforma-se em uma zona que implica os sujeitos e suas instituições sociais, políticas e artísticas.

Embora já mencionados, reforçamos que desde Platão e Aristóteles a filosofia efetua cisões na literatura e vice-versa, avançando sobre as fronteiras arquitetadas, sem empobrecer suas relações, mas criando um saber que se sabe parte de uma rede, de uma elaboração da vida através da linguagem.

Esse laço posto nas letras literárias como um campo de saber legitimado, destituindo a ficção do confessional e da linguagem usada de maneira decorativa, anuncia que a literatura é um signo de negociação possível entre a razão cartesiana, fincada no pensamento ocidental ainda como lógica dominante, e a alteridade<sup>67</sup>. O drama moderno trata de embaralhar este vetor do texto literário além de um mero sinonímico do belo, trazendo para a cena do leitor e espectador uma variedade de ações que acentuam o grotesco, o ridículo, o risível.

A dificuldade de estabelecer fronteiras entre os textos reconhecidos institucionalmente seja como filosóficos, seja como literários põe seus interlocutores, pertencentes à esfera da crítica especializada em embaraços teóricos desconcertantes. Quanto ao primeiro exemplo, podemos citar a estratégia nietzschiana de criar personagens para dar cabo de suas questões filosóficas, a exemplo do Zarathustra, o homem que dança. Nietzsche inventa um personagem literário a favor de sua filosofia, pois é no dorso desse “amante” ansioso por falar a linguagem do amor que seus conceitos a respeito da natureza dionisíaca e do super-homem se desdobrarão. Ou seja: o vigor do pensamento nietzschiano necessitou de outra ordem temática, de um meio diverso para a produção e vigência de seu pensamento, situando em um lugar de espanto sua linguagem fortemente atravessada, cortada, assaltada por uma nuance literária. O pensador alemão vai além, instaurando no seu sistema filosófico ao longo de sua obra a força da literariedade: em vez da crua imposição metodológica de um termo para representar um conceito, uma metáfora:

---

<sup>67</sup> NASCIMENTO, Evando. *Máquina de guerra discursiva*. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo 3 de dezembro de 2000. Caderno Mais!

Meu conceito de “dionisíaco” tornou-se ali ato supremo; por ele medido, todo o restante fazer humano aparece como pobre e limitado. Que um Goethe, que um Shakespeare não saberiam respirar sequer um instante nessa paixão e nessa altura tremendas.<sup>68</sup>

É notável a intimidade do pensador alemão com textos da literatura no conjunto de sua obra, destacando-se autores de expressão moderna como Goethe e Shakespeare. O fato de Nietzsche lançar uma proposta diferente em direção à tradição filosófica e fundar sua escritura nesse campo de forma ousada através de fragmentos, de extensos saltos históricos e geográficos e, particularmente, conferindo um grau significativo de literariedade aos seus textos sem par na história da filosofia ocidental, anuncia outros modos possíveis de lidar com a teoria. O nascimento do Zarathustra rasura os cortes limítrofes entre o discurso literário e o ensaio filosófico, pois, para seu inventor, os conceitos que nascem especificamente desse *canto ditirâmico* conduzem forçosamente ao seu personagem. Quebrantar um para encontrar o outro, neste caso, é reduzir a potência do texto.

Além de enfraquecer as fronteiras disciplinares, a ficcionalização do saber se transfigura em um golpe estratégico a fim de abalar um padrão de escrita privilegiado por uma tradição platônica, no qual as divisões binárias, polarizadas delineiam mais do que uma cosmovisão, mas um modelo de analisar, julgar e insistir na função de cada disciplina. Nietzsche deslocou o pensamento para a instância da ficção, lá mesma onde os costumes e éticas, moral e desejos são inventados, voltando-se contra as lógicas de uma determinada razão fundada no socratismo e retomada pelo cartesianismo. O ato de pensar é, sobretudo, inventivo, submetido às leis semelhantes do ato literário.

No decorrer dos séculos, a filosofia foi alçada sobre as demais por ser aquela que engendra e produz a reflexão, reduzindo assim a potência imagética presente em outras linguagens discursivas. Esse estatuto filosófico ganhou o interesse de Deleuze e Guattari no último ensaio escrito em *duo* por esses autores, interessando-lhes principalmente a questão: o que é que fizemos a vida toda, o que é isso que chamamos por acordos de filosofia?<sup>69</sup> Segundo eles, toda linguagem possui seus próprios meios de pensar o mundo, no caso específico da filosofia, ocupa-se em fabricar conceitos.

---

<sup>68</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 88.

<sup>69</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

Nós não podemos aspirar a um tal estatuto. Simplesmente chegou a hora, para nós, de perguntar o que é a filosofia. Nunca havíamos deixado de fazê-lo e já tínhamos a resposta que não variou: a filosofia é a arte de formar, de inventar conceitos.<sup>70</sup>

E então outra questão se impõe: e a literatura? Essa cifra que Deleuze e Guatarri lançam na disciplina filosófica efetua reduções bem significativas, embora, para possibilitar a criação de conceitos, os filósofos se arriscam em outras zonas discursivas, destinadas *a priori* a seus grupos autorizados, a saber, o cinema, as artes plásticas, a música, e, por fim, o teatro. Ainda assim, em vários momentos de sua obra, a filosofia deleuziana a literatura desponta como uma aliada, capaz de estabelecer encontros e desencontros, duelos e apaziguamentos com outros sistemas.

Se quiséssemos mencionar a horda de personagens presentes na literatura, que, na maior parte das vezes, é identificada na figura do narrador, diríamos que o campo literário vez e outra se confunde com o filosófico. Será que a diferença está, podemos dizer, certamente, no olhar ou (neste caso) na fatalidade de que a literatura inventa uma gama de saberes sobre o mundo através de sua linguagem, que é ao mesmo tempo seus personagens e o espaço de sua afetividade? É na linguagem que tudo se cristaliza e se forja: a travessia desses seres de linguagem torna possível, há muitos séculos, o advento do conceito como projeto filosófico.

Os textos dramáticos de T. Bernhard nem de longe se confundem com um ensaio filosófico ou desejam transformar-se em um discurso que visasse a reduzir sua potência criativa. Contudo, faz-se necessário pontuar o comprometimento de sua dramaturgia com os sistemas filosóficos, privilegiando, em primeiro lugar, a aposta na caracterização do pensador, como só fosse possível discorrer sobre alguns temas no próprio teatro ou no exercício filosófico, fazendo uso da indumentária do *intellectual* para usufruir de sua voz legitimada e autorizada pelas instituições de poder.

Não é em vão a presença de personagens cuja representação volta-se para dramaturgos e filósofos celebrados. Em *No alvo* (1981), o escritor dramático tem a fala mais poderosa sobre o teatro. Sua fala revela o desejo de ser responsável por representar e salvar o outro. Mas que Outro é esse? - perguntamos. Em contrapartida, na peça chamada *Immanuel Kant* (1988), Bernhard faz do personagem homônimo detentor de um discurso bestializado, dividindo a cena com um papagaio chamado *Friedrich* responsável por repetir incansavelmente suas sentenças.

---

<sup>70</sup> DELEUZE. Op. Cit. p. 8.

Embora seja uma estratégia do dramaturgo austríaco problematizar diversas instâncias das linguagens e classes artísticas, talvez se tornasse mais coerente aproximar essa caracterização bernhardiana ao papel do intelectual moderno: aquele envolvido e a par das questões da sociedade, contudo afastado de suas práticas e destinando-se a produzir uma verdade única e legitimada sobre os sujeitos no palco social.

Essa representação sofreu um forte abalo através de autores que empreenderam uma revisão do platonismo na segunda metade do século XX, como Foucault, Deleuze, Guatarri, Barthes, Kristeva e Derrida, assumindo como uma espécie de *texto de partida*, as escrituras de Nietzsche, Marx, Heidegger e Freud, a princípio. O pensador possui, neste contexto, um emaranhado de experiências subjetivas, políticas, culturais que apenas o autoriza a falar sobre as questões inerentes ao seu grupo, à sua comunidade onde sua voz não se firma mais como uma verdade a ser adotada e cuja lógica de pensamento seja adequada a certos sujeitos, não a todos, uma vez que as experiências são diversas e os desejos móveis, moventes.

Talvez seja mais coerente aproximar esses personagens de Bernhard à imagem do intelectual, encarregado da produção de uma ordem de interpretação que sufoca, fragiliza e desautoriza as demais formas de pensamento. Não cabe ao público discorrer sobre teatro, mas um ator, não é dessa vez um leitor que discute filosofia, mas um filósofo. Ao mesmo tempo, considerando a força do cânone literário alemão, especificamente a partir de Goethe e Schiller, de posse de seus Faustos e Rainhas, e os escritores-viajantes de Thomas Mann, Bernhard transforma em drama (conforme se vê etimologicamente no termo, ação) um conjunto de provocações teóricas nas quais põe em xeque o poder da tradição literária de língua alemã e os imaginários desenhados por ela, que a atravessam, sobre o papel da função social e política das linguagens artísticas.

O projeto estético do autor retoma um lugar de diferença na literatura dramática escrita no século XX – a habilidade dos personagens em ler –, uma situação ou a paisagem artística do universo do qual fazem parte. A leitura como atividade singular e solitária desperta vez e outra interesse, seja na cena da escritura, da pintura ou do teatro. Shakespeare faz uso da força que possui a imagem de um leitor, a fim de desestabilizar o rei e a rainha na famosa cena em *Hamlet*. O príncipe entra no salão com um livro nas mãos. A galeria de personagens de Bernhard está povoada de leitores. Mas, diferentemente de Hamlet, que não revela o que lê, os personagens-artistas daquela dramaturgia verbalizam nomes de filósofos e romancistas de sua preferência:

Uma desgraça para toda vida  
Uma desgraça filosófica para toda vida  
Senhor Diretor, digo-lhe  
Liberte-me de Schopenhauer  
E liberte-me também de Descartes  
E de Voltaire senhor Diretor.<sup>71</sup>

Em *No alvo*:

*Filha*

Ele há de me iniciar no conhecimento da arte dramática  
Ele há de me ler A bilha quebrada

*Mãe:*

A peça de Kleist

*Filha:*

Sim, ele me prometeu

*Mãe:*

Você tem de prestar atenção

Tem de sentar em frente dele e prestar atenção<sup>72</sup>

Essas figuras estéticas comportam-se como um leitor qualquer, processando seleções e cortes, preenchendo não os possíveis espaços vazios dos textos, mas produzindo eles mesmos as ausências. Se Bernhard insiste em fazer sentir em seus personagens a vontade de *pensar alguma coisa* e espraia esse querer como ferramenta na maior parte de sua criação dramática, vemos aí que o pensamento, quando levado à fala, conseqüentemente, transforma. E podemos afirmar que o ponto de partida de sua coreografia discursiva movimentava os lugares institucionalizados na cultura, a saber, o teatro, a literatura e a filosofia.

Os *leitores* nos textos bernhardianos possuem uma atração por autores da tradição tanto filosófica quanto literária. À medida que atravessamos os textos, seja em prosa ou para o teatro, nomes como Pascal, Montaigne e Schopenhauer tornam-se personagens integrantes não apenas de um texto específico, mas da própria dramaturgia do autor, delineando para seu leitor e espectador um cânone, um painel de assinaturas voltadas para a questão da tragicidade. O fato é que Bernhard liga aos seus dramas um pessimismo lido, conquistado, inventado entre as malhas da filosofia trágica. Seus

---

<sup>71</sup> BERNHARD, THOMAS. Simplesmente complicado. In: *A força do hábito seguido de Simplesmente complicado*. Lisboa: Cotovia, 1990. p. 162.

<sup>72</sup> BERNHARD, Thomas. *No alvo*. Lisboa: Cotovia, 1990. p.123.



leitores fictícios dão preferência a uma gama de autores categorizados dentro desta linhagem, de forma que levam suas teorias para a cena de suas próprias vidas. A leitura é, nessa dramaturgia, pura ação. Para Piglia (2006), essa modalidade de leitura diz respeito a um *leitor visionário*: ele lê para saber como viver.<sup>73</sup>

Em contrapartida, Bernhard propõe uma via diversa de produção de pensamento através da repetição e, sobretudo, da bestialização. De acordo com a lógica privilegiada, esses recursos não gozam de legitimação como mecanismos que geram outros saberes. Em *O poder do hábito*, notar-se-á o caso do domador de circo que é contratado, mas fracassa seguidas vezes porque inverte os papéis: é ele quem obedece aos animais.

À medida que seguimos adiante na dramaturgia bernhardiana, percebemos o jogo proposto pelo autor, que não visa a produzir através da literatura dramática um conjunto disforme de pensadores e filósofos, contudo, apostar no teatro como ferramenta para pensar e reverberar uma dada rede discursiva. Ao longo de sua obra, vemos assuntos como o terrorismo nos anos 1970, o hábito, a questão do envelhecimento que não é sinónimo de experiência, da ausência de movimento, da relevância do discurso artístico na instância política e social e do papel do intelectual.

O exercício filosófico funda uma necessidade de se apossar de coisas e pessoas através do conceito. Podemos defini-lo como um signo em que as sociedades ao longo dos séculos tenta agregar sentido e valores, através deste salão que convencionamos chamar de filosofia, ainda que vez e outra revele-se saturado, inflado, superpovoado. Os filósofos clássicos faziam uso do conceito com o intuito de abarcar uma totalidade: a ideia, a verdade, a razão. Outros entendem sua função através do gesto da *captura*. Capta-se algo no ar, na leitura, nas entrelinhas, no beijo. Surpreende-se algum afeto em flagrante.

A literatura trabalha certamente com conceitos, aliando-se em sua falsa autoridade com outras linguagens e habitando-as por dentro. Por meio de seus *seres de linguagem*<sup>74</sup> e seus modos de vida, filósofos e literatos unem-se mais em aliança do que em oposição. Afinal, presenciamos a dinamitização de fronteiras rígidas no que se refere à localização de um texto na arena da cultura: onde posicionar um filósofo cuja escrita traz uma incessante literariedade e vice-versa? O encanto de um texto fictício fica reduzido quando o autor abre mão dos convencionais recursos estratégicos do jogo

---

<sup>73</sup> PIGLIA, Ricardo. *O que é um leitor?* In: *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 23.

<sup>74</sup> Expressão criada por Cleise MENDES em seu livro *Estratégias do drama*, Edufba, 1995.

literário, ou melhor, de um palco ilusionístico? Os espaços de diferença são inaugurados na contemporaneidade para agregar as múltiplas características identitárias textuais. Toda escrita é certamente categorizada, setorizada, porém arborizada em terras movediças. Entendamos como um jeito de corpo hábil em seus gestos, desenhando suas próprias curvas e protocolos de recepção e feitura.

O esforço de alguns especialistas em separar as disciplinas das expressões artísticas passa pela vontade de manter a autonomia de certos saberes sobre outros. E também das assinaturas que legitimam essa separação. A questão parece não ser da ordem conceitual e sim institucional, uma vez que a história registra a interseção da literatura na filosofia, da imagem plástica na literatura, e em diversas áreas da engenharia móvel e desejante do saber. As próprias tragédias clássicas gregas faziam parte de um concurso patrocinado pelo Estado, onde, através desses textos muitas vezes encomendados, erguiam através da representação cênica, seus edifícios de ordem política e moral. O teatro faz parte, conforme vemos, da conjectura dos povos e de suas decisões.

### 2.3 UMA ATRAÇÃO TRÁGICA

O conjunto das produções lírica, narrativa e dramática de Thomas Bernhard o fez ser compreendido por muitos como um autor sombrio. Se há nesse termo adjetivante uma verdade, felizmente não podemos afirmar ou responder de imediato, incumbindo a cada leitor a tarefa dessa função. Em contrapartida, o que se evidencia particularmente nas realizações narrativas e dramáticas deste escritor, é a adoção de uma tragicidade. A vida é simples, porém impossível, diria um de seus personagens.

Em alguns momentos, o que parece trágico configura-se numa estratégia para fundar outros estágios de consciência, trazendo à tona, sempre que possível, uma leitura sobre o que resta para o sujeito de sua história particular e de sua memória coletiva. Essa nuance trágica não renuncia a uma tendência específica na literatura alemã do pós-guerra: de que não há saída, que não há nada a fazer ou um caminho para escapar. Em outras palavras, a constatação de um universo vazio, cujos meios e possibilidades para criar foram zerados. Somados a estas proposições, a descrença em relação à própria linguagem, que nem mesmo a arte impede ou viabiliza um mecanismo de escape.

A MÃE:

São estas peças  
Que acabam com tudo  
Que criticam tudo até à exaustão  
O tipo entra em cena e já com a primeira palavra  
Que diz pronunciou a sua própria sentença de morte  
E a mulher a quem ele se dirige  
Arrasta-a consigo  
Sem respeito pelo ser humano  
Entram todos em cena e são condenados à morte  
E ele intitula sua peça Salve-se quem puder  
Porque é óbvio que ninguém se salva  
É ridículo pensar em salvação  
Tudo se encaminha para a catástrofe  
Todos se destroem  
Enquanto preparam tudo para se salvarem  
Falam e arruínam-se  
Sentam-se em círculo e destroem-se  
Amam-se odeiam-se e arruínam-se  
Não há saída.<sup>75</sup>

A posição radical assumida como visão de mundo dos personagens faz parte de uma sensibilidade constante nas diversas produções do autor tanto nos dramas, novelas, romances, textos autobiográficos e entrevistas.

Nesse sentido, Bernhard cria sua língua fictícia disposta a discorrer sobre sujeitos presos em becos sem saída e devorados por seus próprios desejos. Através de linhas emendadas, costuradas umas sobre as outras, essa rede expõe uma *sutura* que atravessa quase que imperceptivelmente o projeto estético do autor. A sua dramaturgia fotografa, especificamente, o dilaceramento e a decadência, imagem sobre a qual o autor passeia com intimidade, pois fora um sobrevivente da Segunda Guerra. O seu mundo ficcional não oferece alternativa àquele que sobreviveu: precisa conviver com os escombros e seu amontoado de terra.

Em vez de pensarmos a dor, diz de certo modo o conjunto desses textos, é necessário exercitarmos uma consciência sobre ela. A condição trágica do sujeito é sustentada por um paradoxo: aqueles que negam a tragicidade da vida são os que mais estão aderidos a ela, enquanto os indivíduos que a afirmam tampouco escapam, mas circulam como *náufragos*.

Por não haver o que temer ou esperar, resta vez ou outra uma possibilidade: musical, literária ou teatral<sup>76</sup>. O patético discurso do fim anuncia nesta dramaturgia o

---

<sup>75</sup> BERNHARD, Thomas. *No alvo*. Lisboa: Cotovia, 1990. p. 140.

início da criação. As histórias são contadas através do recurso do *flash-back*, configurando que o único movimento possível e realizável é o da memória. Sem abrir mão do gozo existente em toda fala que demanda a finitude das coisas, Bernhard traz um discurso cuja supervalorização da função da arte é sentida, e tem como consequência um ceticismo total nas instituições e nas próprias expressões artísticas.

Essa nuance trágica onipresente nos dramas bernhardianos segue uma tradição filosófica. Conforme visto no Capítulo I deste trabalho, Albert Camus<sup>77</sup> argumenta no seu ensaio de 1942 a favor de uma outra sensibilidade, partindo de uma análise do mito de Sísifo: um homem condenado pelos deuses a empurrar uma pedra até o pico de uma montanha, para logo após observá-la despencar para então repetir incansavelmente o mesmo gesto. Este homem é visto por Camus como *absurdo*: aquele que detém e cultiva uma consciência sobre suas ações e experiências no mundo.

Vejo esse homem descendo com passos pesados e regulares de volta para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora, que é como uma respiração e que se repete com tanta certeza quanto sua desgraça, essa hora é a da consciência. Em cada um desses instantes, quando ele abandona os cumes e mergulha pouco a pouco nas guaridas dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha.<sup>78</sup>

A força da consciência possibilita que o homem esteja à frente de qualquer tipo de condição que vise a uma transcendência ou o leve a projetar sua vida para um pretense mundo situado fora deste. Nos dramas bernhardianos a lucidez de suas *personae dramatis* não dá chance de cultivo de qualquer ordem ilusória. Elas estão a sós consigo mesmas, tecendo o que sobrou de suas histórias, através de uma leitura que só poderia partir de cacos, de sobras de palavras, sobras de teorias, desconfiando de sua própria linguagem. Contraditoriamente, seus personagens são inflacionados pela língua, pois, ao mesmo tempo em que falam, se implicam e emudecem.

---

<sup>76</sup> Bernhard destina um lugar em todas as suas produções ficcionais às linguagens artísticas. Em seu projeto narrativo, há o conjunto de três textos nomeados em consenso por boa parte da crítica como *Trilogie der Künste* [Trilogia das artes]. As obras que a compõem são: *O naufrago* (1983). *Árvores abatidas* (1984) *Velhos mestres* (1985), dedicadas à música, ao teatro e à pintura, respectivamente. Salientamos que, embora o escritor austríaco jogasse com outras artes dentro do texto literário, em muitos momentos Bernhard assume que elas são responsáveis pela destruição de seus sujeitos, afirmando que não há como ser ator e deixar de ser dizimado pelo teatro: “MINETTI: Fui vítima de uma idéia louca ao entregar-me à arte teatral/perdi-me irremediavelmente com a matéria da arte teatral, entendo/levei ao absurdo a própria existência/[...]A arte do teatro como finalidade existencial minha senhora/ que monstruosidade”BERNHARD, Thomas. *Minetti*.Lisboa, 1990.

<sup>77</sup> CAMUS. *O mito de Sísifo*. 2006.

<sup>78</sup> CAMUS. Op. Cit. p. 139.

Uma dramaturgia que além de tudo aponta para uma questão conflituosa pós-Segunda Guerra Mundial: não há uma história possível a ser contada, se não for através do que restou, por via do desfigurado, do desmontado. Essa impossibilidade de uma História fundada em uma perspectiva total e unitária apresenta o abalo sofrido por essa “disciplina” na contemporaneidade. Sabe-se que toda representação de um fato ou testemunho é atravessada pela subjetividade daquele que o apresenta. O repertório trazido pelo indivíduo disposto a historicizar o leva a interpretações, distorções, efetuando acréscimos e esquecimentos.

“Não se salvar” ou “É ridículo pensar em salvação” sinalizam uma tragicidade que está instaurada na esfera do cotidiano, da repetição diária como algo inescapável. Assim como Sísifo não vence o castigo dos deuses, mesmo estando a par de sua condição, as artes representadas nos textos dramáticos de TB não impedem nada dentro do ciclo repetitivo do dia a dia; segundo a tradição filosófica atuante nas falas dos personagens a tomada de posições ideológicas ou a ausência destas e, mesmo a crença fundada nas relações amorosas ou odiosas, na multiplicidade de estilos de vida e nas artes não eliminam o fato de estarmos todos condenados à morte.

Se já possuímos uma consciência do caráter irreversível do fim, a nuance trágica dessa dramaturgia contraditoriamente passa a se preocupar com a questão: então, como podemos realizar um pouco melhor o exercício de viver? O *Velho Ator*, personagem da peça *Simplesmente complicado* (1990), consciente da finitude imposta pelo tempo diz:

Quem diria  
Ficaram os ratos  
Morreu tudo  
Todos sem exceção  
Primeiro as minhas irmãs  
Depois o meu irmão  
Cronologia funerária  
Primeiro o avô  
Depois a avó  
Depois a mãe  
Depois o pai  
Cada ano uma irmã e o irmão  
(*olha à sua volta*).<sup>79</sup>

E mesmo considerando essa lógica, afirma

---

<sup>79</sup> BERNHARD, Thomas. *Simplesmente complicado*. Trad. João Barrento. Cotovia: Lisboa, 1990, p. 154.

O gosto de viver isso é o que interessa  
e eu sempre o tive  
uma curiosidade sem limites  
(*Escuta ainda mais atentamente à porta*)  
curiosidade sem limites  
(*Vai até a janela e olha lá para fora*)  
Um gosto de viver ilimitado  
mesmo com mau tempo.<sup>80</sup>

O chamado humanismo trágico desdobrado por Camus possibilita uma conjugação com a condição desses personagens – se atentarmos que tanto o *Velho Ator* quanto a *Mãe* constroem um saber sobre eles próprios – partindo da premissa de que é de fato esse saber que vale: uma instância de conhecimento conquistada pelo sujeito, mesmo se ela já nasce condenada a ser de caráter provisório e mutante. Essa construção atravessa, por exemplo, as peças supracitadas: uma habilidade desenvolvida, exercitada com fôlego pelos personagens, sempre através das palavras ditas, repetidas ou silenciadas, isto é, um saber engenhado por e através da linguagem. A diferença entre o *homem absurdo* de Camus e o *sujeito-náufrago* de Bernhard é que para aquele apossar-se conscientemente da situação, além de torná-lo trágico faz visível uma saída, e, para este, nem a consciência ou a revolta o livra do pesar de um mundo sem qualquer espécie de fuga possível.

Se para Camus o amor, a representação e a criação são fios condutores como meios de potencializar a existência e inventar um sentido, veremos em Bernhard a afirmação de que, no que tange à tentativa de transfigurar-se e transfigurar, essa situação através das artes mostrou-se insuficiente. Ademais, em Bernhard, essa consciência traz um forte grau de periculosidade<sup>81</sup>, conforme lemos em seus textos, em fulminar com alguns indivíduos, pois contraditoriamente o saber aqui não é uma força, mas um mecanismo de autodestruição.

Se tivesse se tornado comerciante e, portanto, administrador do império de seus pais, ele teria sido feliz - feliz à sua maneira de encarar a felicidade -, mas também para tomar essa decisão lhe faltou coragem, a *pequena meia -volta* de que lhe falei diversas vezes mas que ele nunca deu. Na verdade, eu poderia mesmo afirmar que, embora decerto fosse infeliz em sua infelicidade, ele teria sido ainda mais infeliz se a tivesse perdido da noite para o dia, se a tivessem tomado dele de um momento para o outro, o que por sua vez constituiria uma prova de que no fundo ele não foi infeliz coisa

---

<sup>80</sup> BERNHARD, Op. Cit. p. 197.

<sup>81</sup> Cf. nota 46.

alguma, mas feliz, ainda que graças a sua infelicidade e na companhia dela, pensei. [...] E disse a mim mesmo que Wertheimer foi na verdade feliz porque teve sua infelicidade sempre presente.<sup>82</sup>

Os textos literários bernhardianos deslocam a ótica de infelicidade atuante no sendo comum. Um de seus traços trágicos, podemos dizer assim, é assumir o gozo pelo desprazer, ao mesmo tempo que alega superficialmente seu contrário no discurso. Afinal, a regra fundamental do jogo dramático do autor consiste em enlaçar o leitor nessa malha trágica, de onde se nota de modo surpreendente um desejo de atrair à sombra de uma experiência fatal anunciada, despovoada, onde pouca coisa cresce. Pode-se dizer que são forças que atravessam seus personagens, impossibilitando-os a quaisquer formas de reinvenção. Caso a linguagem salvadora das artes venha a salvá-los, e raramente isso acontece no universo bernhardiano, é para iniciar um processo de aniquilação produzido pelos discursos que outrora apareceram para induzir a uma modificação:

O VELHO ATOR:

[...] No fundo, incapacidade de viver.  
Tudo há de se resolver  
Dizia para comigo  
Tudo há de se resolver  
Não se resolveu coisa nenhuma  
Levei à perfeição  
A arte teatral  
E com essa perfeição  
Fiquei doente.<sup>83</sup>

Passeando pela história da literatura no Ocidente, constatamos certamente uma espécie de atração pela experiência trágica. Os textos fundadores dessa tradição literária estão sob o signo das mais vastas imagens em que o sofrimento de um indivíduo divide-se em dois vetores: o primeiro representa o *lugar da dor*, afirmando o privilégio do espaço literário. Em outro segmento, a representação volta-se para uma *pedagogia da dor*, isto é, o que ela pode ensinar aos sujeitos no palco social.

Bernhard constrói sua dramaturgia ainda sob a tutela dos grandes temas ocidentais, cujo signo do profundo transforma-se num valor, capaz de reduzir ou

---

<sup>82</sup> BERNHARD, Thomas. *O naufrago*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.

87.

<sup>83</sup> BERNHARD. *Simplesmente complicado*. p. 192.

inflamar os produtos culturais. Dessa forma, o dramaturgo austríaco mantém um diálogo vigoroso com a memória da literatura, não apenas através dos textos, mas sobretudo por intermédio de uma tradição que faz do espaço literário um campo comprometido com o social e o subjetivo.

Sabemos que a tragédia era produzida de modo auspicioso, voltada a um ensino cidadão patrocinado pelo Estado. Conferir às expressões trágicas uma representação do sofrimento humano é, de fato, acionar uma tradição cultural que através de seus sistemas interpretativos legitimou o espaço da tragédia como o lugar da encenação desses afetos. Contudo, tanto as instituições quanto os leitores desses textos vêm afirmar um *desejo* de manter essas expressões trágicas entre nós.

A tragédia instaura não só uma, mas diversas tradições na cultura ocidental. Cada contemporaneidade mantém uma relação diferenciada com esses textos. Sem negá-los, tampouco reduzindo-os a uma mera cronologia, faz-se necessário atentar para uma espécie de exploração da dor; como se só através de sua escavação fosse alcançada uma “essência” do sujeito dignificando a este estado como uma condição enobrecida. Fato este evidenciado pela homenagem de Aristóteles, quanto à sua distinção entre o caráter trágico e cômico: “Nessa mesma diferença divergem a tragédia e a comédia; esta os quer imitar inferiores, e aquela superiores aos da atualidade”.<sup>84</sup>

Mas a permanência da tragédia durante vinte e cinco séculos nos debates da cultura ocidental quer mostrar e ir além disso: apresenta-se como uma força atuante dentro da tradição da literatura. Entenda-se força qual a criação de atalhos e as permanentes invenções de um possível universo subjetivo patrocinado por esses textos. Afinal, se as relações humanas em Sófocles, Eurípedes e Ésquilo fossem lidas pelo viés da comicidade, se nos fosse permitido encenar uma tradição diferenciada, poderíamos supor que certamente as políticas de exegese teriam trilhado outros modos de interpretação.

Tendo em vista que a tradição ocupa-se sempre em inventar um passado, alojando e armazenando nele a história que lhe for mais plausível, “O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro”.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. In: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 34.

<sup>85</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 34.



Pensar esse desejo de manutenção de uma memória trágica nos leva a diversos caminhos, todos eles possíveis e instigantes, pois o campo minado da ficção propõe ao sujeito através de suas representações enlaçá-lo numa outra ordem de experiência, à medida que se expõe aos textos, possibilita-lhe *reviver*, rememorar, flagrar, supor, amar e desamar – *viver na diferença* de rostos e contextos a cada passo em falso –, cada lembrança ou esquecimento, cada ardência, cada impossibilidade de sobreviver do herói à trama bolada pelos deuses ou, por muitas vezes, por ele mesmo.

Não é de se estranhar o fascínio que o trágico exerce em Bernhard, reforçando os laços de amizade com os expoentes dessa temática, sendo assim, integrante de uma linhagem possível nas análises teóricas que o assumem como objeto de estudo. Na opinião de Borges, a intimidade do escritor com um tempo histórico distanciado se instaura algumas vezes não na forma, mas através de um tom.<sup>86</sup> Como vemos, são as miudezas as responsáveis por intensas aproximações e inextrincáveis laços.

O que ressoa na sua vida não pode ser desconsiderado em sua obra de ficção. Fragilidade física e uma obsessão pela palavra sobre a página delineiam dois polos por onde circulam sua literatura. O primeiro leva quase sempre seus personagens às diversas formas de morte. Quanto ao segundo, revela o amor e confiança deste escritor em relação às artes, tão presentes em seu labor ficcional. Conforme vemos, parece não haver mesmo *saída* na linguagem, só entradas e acolhimentos. Talvez esta afirmativa justifique uma vida dedicada ao exercício sem descanso da escrita, podendo ser percebido até em tempo de mares revoltos.

---

<sup>86</sup> BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores* In: *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127.

### 3 *UMA FESTA PARA BORIS*

#### 3.1 GASTAR A LINGUAGEM

A peça *Uma festa para Boris* foi escrita em 1953 e esperou cerca de quatro anos para ser encenada. A história é dividida em três atos, sendo que o último é dedicado à festa de Boris e possui como um dos traços marcantes do autor a narrativa de uma banalidade. Por falta de tradução a peça nunca ganhou uma produção no Brasil, assim como boa parte da dramaturgia de Thomas Bernhard.

Na sua primeira grande aposta para o teatro, este texto traz a presença de treze personagens sem pernas, dois criados e dois enfermeiros. Conforme discutiremos adiante, a tragicidade se instaura de acordo com nossa leitura através de dois movimentos: o silêncio da auxiliar d'A Benfeitora e na imobilidade dos paráliticos sem pernas. Sabemos que há muitas entradas e saídas para fundamentar a análise de um texto de Bernhard, à medida que a leitura avança, deparamo-nos com um universo simbólico bem relevante: as repetições através dos chapéus e das luvas, do excesso de palavras e ao mesmo tempo da mudez e do silêncio de algumas personagens. Embora o silêncio e a imobilidade apareçam dentro de uma tradição literária, a peça indicou de certa maneira seus próprios laços de amizade tanto de ordem teórica quanto ficcional.

Os atos são compostos como quadros, convidando o leitor a participar de relações e interesses que não se descortinam inteiramente, deixando-o muitas vezes à deriva. A contradição se instala a partir do título da obra, pois se existe uma festa oferecida a Boris, ela se constrói através de uma operação diferente.

As análises seguintes agregam as abordagens teóricas discutidas nos capítulos anteriores, sem necessitar de nossa parte retomadas que produzam uma repetição desnecessária ou um cansaço.

A corrosão da linguagem é exposta por intermédio de um paradoxo: à proporção que as palavras mostram a autoridade, dependência e violência de seu falante, simultaneamente promove um empobrecimento dele. Falar é aqui uma metáfora do desgaste.

### 3.2 O SILÊNCIO DE JOHANNA

Sou mestre na arte de falar em silêncio, passei minha vida toda conversando em silêncio e em silêncio acabei vivendo tragédias inteiras comigo mesmo.<sup>87</sup>

O silêncio de Johanna compromete. Neste caso, referimo-nos não só diretamente à personagem da Benfeitora, mas ao próprio drama, pois as diversas dramaturgias contemporâneas oferecem um lugar de privilégio à potente ação de silenciar. Em cada obra, um forte silêncio. O que afinal diz aquele que pretensamente nada tem a dizer, ou, de outro modo, qual o efeito do silêncio do outro sobre nós? E o que nos força a desentranhar, o que nos força a falar? O silêncio de Johanna acolhe de certa maneira outros silêncios: da Benfeitora, dos participantes da festa, o da festa e, por que não, o do autor. Se considerarmos que o silêncio promove como enunciação discursiva deslocamentos, então cabe perguntar: quem o produz, a história trazida pelo sujeito, que não fala, recusa-se a falar, ou converte-se em uma forma de expressão produzida por uma realidade política e social? Decerto, as palavras não ditas de Johanna, “aquela que tem pernas, mas não pode andar<sup>88</sup>”, transformam-se justamente naquilo que ela não cessa de falar, que fala (sobre ela) a todo instante, diria Lacan.

Uma leitura atenta deixa evidente o império da palavra na história da dramaturgia. O gênero dramático diferenciou-se por ser o detentor de um espaço para a ação. O palco é em vários momentos a transposição de falas e movimentos, cuja ressonância busca um ouvinte.

A tragédia da Grécia Antiga não trabalha com interditos, põe em evidência, através da estrutura dialógica, os destinos, as paixões e as falhas de seus personagens.

---

<sup>87</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Uma criatura dócil*. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac&Naif, 2009. p. 29.

<sup>88</sup> BERNHARD, Thomas. *Uma festa para Boris*. Frankfurt am Main: Suhkamp, 1988, p.158. [Tradução do autor desta dissertação].

Antígona verbaliza a Ismene sua decisão: “a tua escolha foi a vida; a minha a morte”.<sup>89</sup> Podemos supor que o ato de silenciar na representação trágica problematiza a força da palavra, acusando os pontos limítrofes da linguagem que dêem conta das vivências do herói. Quando Eurídice se recolhe para o palácio após saber da morte de seu filho Hêmon, desconcerta os mensageiros ao seu redor, lançando-os num assombroso vazio. A ausência de palavras aciona no outro uma incessante produção do imaginário:

CORIFEU

Após *alguns momentos de silêncio geral*

Que se há de pensar disso? Ela se retirou sem proferir uma palavra, boa ou má.

PRIMEIRO MENSAGEIRO

Também estou atônito, porém espero  
Que, diante da notícia acerca de filho,  
Não lhe pareça decoroso lamentar-se  
Em público e prefira prantear lá dentro,  
Em seu palácio, o luto familiar com as servas.  
Ela não há de ter ficado transtornada  
A ponto de cometer algum desatino.

CORIFEU

Não sei... Silêncios excessivos me parecem  
Tão graves quanto o exagerado, inútil pranto.

PRIMEIRO MENSAGEIRO

É, mas entrando no palácio saberemos  
Se ela não dissimula algum plano secreto  
Em seu magoado coração. Disseste bem;  
Pode haver ameaças nos grandes silêncios.<sup>90</sup>

O silêncio encontra na expressão dramática ares propícios à sua irradiação. Se de um lado as tragédias deste período afirmavam a palavra, transformando-a em fala, em massa viva, pensamos em outro momento o caráter contraditório desta situação, caso consideremos o herói como a imagem de uma personalidade fundida, cortada, transitória, portanto, portador da palavra como signo cambaleante. A Medéia de Eurípedes constrói seu próprio saber sobre o amor e baseado nele comete sua vingança. Assim, a figura trágica vacila entre o poder dos homens (a reflexão) e a autoridade dos deuses. A presença do silêncio afirma, pelo menos nessas tragédias, a superioridade do herói em relação a qualquer mando externo: o silêncio transforma-se numa decisão. Eurídice mata-se em desespero e protesto: “Como pode ele exprimir através, senão pelo

---

<sup>89</sup> SÓFOCLES. *Antígona*. 2009.

<sup>90</sup> SÓFOCLES. Op. cit. p. 253-254.

silêncio, essa solidão, esse desafio rígido da auto-suficiência?”.<sup>91</sup> Segundo Benjamim (1984), o drama surge como um modelo de arte, para possibilitar através do diálogo o silêncio do herói. O *agon* estabelecido entre os deuses e o desejo humano cria a necessidade para representar através desse recurso seu direito à decisão, ao seu estado de morte e angústia.

Bernhard articula o silêncio não só de Johanna, mas de outros personagens (como os enfermeiros e criados) através do diálogo realizado entre eles. O fato de Johanna replicar raras vezes por meio de respostas monossilábicas ou de repetições, não deixa de atestar o caráter dialógico deste drama. Considerando que não há fala que não tenha um destino, ambas mantêm uma intensa conversação: enquanto Johanna agita a Benfeitora com seu silêncio, conferindo à sua presença um sentido, seu par replica, transborda, perde-se na produção de paisagens e reflexões incessantes. A história de Johanna chega ao leitor de outro modo:

A BENFEITORA

Logo no primeiro dia a senhora  
caiu em contradição  
Isso atraiu imediatamente meu interesse  
A senhora me disse que aos cinco anos  
Perdeu seus pais  
Era mentira.<sup>92</sup>

Em muitos dramas bernhardianos, vê-se um modo particular de escrever um texto para teatro: há uma personagem cuja fala extravasa delirantemente<sup>93</sup> e, em oposição, a existência de uma personagem muda. O gênero dramático joga com o leitor, pois é de sua natureza disseminar a figura do autor em diversas vozes. Em cada uma delas, um sujeito, detentor de uma história, de hábitos, de um sotaque diferente. Neste caso, torna-se interessante a reversão que se faz: se o silêncio é uma voz, o que ela fala e o que diz sobre seu autor?

No entanto, o que Johanna deixa estancado em segredo, não faz dela uma personagem muda, uma vez que seu silêncio compromete a ação, fazendo parte do jogo dramático: a Benfeitora se implica na decisão de sua criada, quando esta a deixa a sós com suas palavras. Se Johanna não lhe responde à altura, isto de modo algum traduz uma fragilidade ou cai na leitura redutora dos pares (boa ou má, mocinha ou vilã). A

---

<sup>91</sup> BENJAMIM, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984 p. 131.

<sup>92</sup> BERNHARD. Op.Cit. p. 120-121.

<sup>93</sup> Especificamente nos dramas *Der Theatermacher* (1984), *Der Präsident* (1975), *Minetti* (1977) e *Einfach Kompliziert* (1986) nota-se o investimento neste procedimento dramático.

personagem que diz sim à máscara de porco e a repetir vergonhosamente palavra por palavra, quando lhe é conveniente, leva a sua patroa a cenas tórridas de exposição de seu cotidiano, de sua história e intimidade – valores privilegiados dentro de uma sociedade burguesa. Uma de suas forças está canalizada no silenciar, pois viola a regra básica do diálogo, eximindo-se do revide e da contestação e simultaneamente instiga o discurso da outra parte a realizar-se às cegas, ficar à deriva com sua memória.

Em um dos momentos da filosofia nietschiana, o silêncio é compreendido mais como um ato violento do que artístico: coíbe a criação afirmativa do outro, uma vez que não objetar, refutar ou contrapor revela-se como um gesto de desprezo e rebaixamento: “Parece-me também que a palavra mais grosseira, a carta mais grosseira são ainda mais humanas e honestas do que o silêncio. Aos que silenciam falta-lhes quase sempre finura e cortesia do coração”.<sup>94</sup>

No momento da festa, o leitor depara-se com quatro personagens instigantes, apresentados como criados e enfermeiros. O lugar que ocupam e a função que lhes é destinada estão bem definidos, diferentemente de Johanna: não demandam uma fala, integram-se como mais um adereço cenográfico. Segundo Rykner (2004), grande pensador da dramaturgia do silêncio, a personagem muda detém uma tradição neste gênero literário:

A personagem muda, reduzida ao estado de signo, não é mais do que o ombro de uma personagem. Privada de palavra, é claramente lançada para fora da ação: quando desempenha um papel, como em Corneille, fá-lo à maneira de um acessório. O seu silêncio rarefá-lo. Não existe de modo autônomo e autêntico, dependendo sempre de qualquer coisa (que designa) ou de alguém que acompanha. Numa palavra, está a mais.<sup>95</sup>

Johanna altera este espaço reservado à figura muda, pois se vê que suas diversas ações contestam e repercutem na trajetória do outro, intervindo em toda trama. Conquista através de sua “boa” leitura uma relevante diferença, cujo benefício se revela no poder de decidir qual o autor e o período literário que será lido. Conforme sabemos, a potência da leitura reverbera em vários aspectos: instaura ou desestabiliza uma

---

<sup>94</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 29.

<sup>95</sup> RYKNER, Arnaud. *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Trad. Dóris Graça Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 58.

sensibilidade, muitas vezes, dividindo-a, danificando-a, arremessando-a em diversos fluxos e agenciamentos:

A BENFEITORA

Aliás a senhora ontem me ofereceu  
Uma peça de teatro na qual um homem aparece sem pernas  
Um homem que não tem pernas  
Ultimamente a senhora tem tido preferência por um tipo de literatura  
Que os aleijados representam um papel  
Infame.<sup>96</sup>

No sentido contrário da personagem raciniana Enone, cuja existência é justificada para acompanhar e estar junto de sua rainha *Fedra*, sua fala sofre uma espécie de silenciamento, pois visa trazer de volta uma ordem, tornando-se num espelho de sua senhora, não em seu avesso ou sua diferença. Neste caso, Racine<sup>97</sup> promove mais uma versão do mutismo na dramaturgia através da repetição de códigos e valores, coibindo ao máximo a expansão subjetiva de uma personagem, se acaso ela não alterar o curso da ação:

A BENFEITORA

A senhora se cala  
Porque é uma pessoa inteligente  
Tão inteligente  
É um abuso  
Tudo é uma violação  
De sua forma sábia de silenciar  
Do silêncio de sua inteligência.<sup>98</sup>  
[...]  
A senhora é uma excelente leitora  
Que pode pronunciar as frases mais complexas  
Completamente sem erros  
É o mais importante para mim nesses dez anos  
Ter uma excelente leitora.<sup>99</sup>  
[...]  
Naquela época a senhora lia em voz alta para mim um após o outro  
todos os romances russos famosos do século XIX.<sup>100</sup>

O drama em análise possui múltiplas costuras: é-nos impossível vasculhar todos os pontos de comunicação estabelecidos pelo texto sem o risco de cometer transgressões

---

<sup>96</sup> BERNHARD, Op. Cit. p. 113.

<sup>97</sup> RACINE. *Fedra*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>98</sup> BERNHARD. Op. Cit. p. 117.

<sup>99</sup> Idem. Idem.

<sup>100</sup> Idem, idem. p. 124..

e infrações. O próprio título do tópico *O silêncio de Johanna* requer uma revisão, uma vez que se desdobra em uma pluralidade, e não, como indica, em uma unidade. A renúncia é proposital, pois se ela cala, seu desejo leva-nos a crer que, no mínimo, demanda outra arte da resposta: como oferecer uma resposta sem que esta esteja implicada em sim ou não? Em lugares discursivos que não visem dar conta do outro, mas da repercussão dos efeitos em nós?

Os não dizeres de Johanna desorganizam estruturas cimentadas do dever da resposta: algo que *tem de* ser dito para que se conheça e impute a responsabilidade. O nome do autor passa a ser requerido quando as idéias veiculadas destoam das condutas dominantes<sup>101</sup>. Algumas dramaturgias contemporâneas ensaiam com fôlego algumas tentativas de escapar das perguntas e o dever das consequentes respostas. Preferem instaurar uma tradição das réplicas oblíquas, agem com dissimulação, embaralhando desse modo as tradições que estruturam ordens, normas e lógicas de comunicação. Os saberes não caminham em uma reta harmônica e linear, de tal maneira que testemunhamos muitos projetos estéticos soerguidos através da temática do escombros, do destroço e da escassez. Em outras palavras, como lidar com os silêncios que afirmam que não há resposta, não há o que possa ser dito, explicado, replicado? Contudo, torna-se válido pontuar que a impossibilidade da resposta não adia as tentativas da fala e das linguagens performativas. Lembremos Derrida: “O silêncio polido pode se tornar a arma mais insolente e a ironia mais mordaz”.<sup>102</sup>

Johanna se sobressai em relação a outras personagens dramáticas do século passado, tal qual o *Kaspar*<sup>103</sup> do também austríaco Peter Handke e a aluna d’*A lição*<sup>104</sup> de Ionesco. Embora possuam fala nos respectivos textos, estes dois exemplos comungam de uma dificuldade de lidar com os regimes da linguagem:

---

<sup>101</sup> Cf. FOUCAULT, Michel em *O que é um autor?* Lisboa, 1999.

<sup>102</sup> DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Trad. Lóris Machado. Campinas: Papirus, 1995. p. 36.

<sup>103</sup> Baseado na lenda do jovem alemão Kaspar Hauser, Handke elabora um texto de extremo lirismo cujo foco se concentra num obstáculo de lidar com a linguagem cotidiana: “Das Stück *Kaspar* zeigt nicht, wie ES WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem durch Sprechen zum Sprechen gebracht werden kann. [A peça *Kaspar* não mostra como ISSO REALMENTE ACONTECE ou COMO REALMENTE ACONTECEU a Kaspar Hauser. Revela, o que É POSSÍVEL ACONTECER a alguém. Revela, como alguém de fala em fala pode ser usado.] Tradução do autor da dissertação. HANDKE, Peter. *Kaspar*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1968. p. 7.

<sup>104</sup> “Sua maneira de falar tornar-se-á pausada, com as palavras sendo dificilmente extraídas de sua memória e saindo dificilmente de sua boca. Ela terá o ar vagamente paralisado, como em um princípio de *afasia* [grifo nosso]” IONESCO, Eugene. *A lição*. Trad. Marcelo Bourscheid. Cascavel: Grupo Tuca - Teatro Universitário do Campus de Cascavel, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2003. p. 3. Não publicado.



Jeder muss an sich arbeiten  
Keiner darf mit den anderen  
Streiten  
jeder muss auch für die anderen  
sorgen  
jeder muss an morgen  
denken  
jeder muss sich geborgen  
fühlen  
[Cada um deve lapidar-se  
Ninguém deve lutar uns  
Com os outros  
Cada um deve também preocupar-se uns  
Com os outros  
Cada um deve pensar  
Pela manhã  
Cada um deve sentir-se  
Salvo].<sup>105</sup>

A relação entre *A Benfeitora* e Johanna trava um diálogo com *A mais forte*<sup>106</sup>, de Strindberg, provavelmente, o pioneiro na dramaturgia moderna que faz do silêncio tanto uma personagem quanto um esboço teórico. A história acontece a partir do encontro entre duas mulheres, nomeadas estranhamente de Senhorita X e Senhorita Y. O silêncio acentua uma perspectiva recorrente nos textos em que ocupa um lugar como personagem, pois leva o texto a trabalhar sem descanso com o recurso das longas narrativas, delegando a uma voz a tarefa de apresentar a história do outro para o leitor: em Strindberg, a Senhora X e em Bernhard, *A Benfeitora*:

SENHORITA X

E por que está assim tão silenciosa, sempre com os lábios selados?  
Confesso ter pensado que isto fosse um sinal de força, mas talvez seja porque nunca tem nada a dizer! Ou, quem sabe, seja escassez de pensamentos!<sup>107</sup>

É notório que afetos distintos vêm se unir ao intenso *transbordamento* das figuras condutoras da história. Em ambos os casos, salta aos olhos do leitor um rancor e um ressentimento expostos sem parar no discurso dessas mulheres, uma disposição afetiva que parece ferir mais àquelas que verbalizam do que a quem se dirige. O motivo está no efeito das palavras que opera como uma descarga sobre o sujeito que fala. Dentre os diversos sistemas de pensamento, a psicanálise destina um lugar de privilégio

---

<sup>105</sup> HANDKE, Op. cit. p. 85-86. [Tradução do autor desta dissertação].

<sup>106</sup> STRINDBERG, August. *A mais forte*. Trad. Jorge Marschner. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

<sup>107</sup> STRINDBERG, Op. Cit. p. 4.

ao ato de falar e silenciar; a fala guarda seus silêncios assim como estes podem formar “discursos sem palavras”.

Este olhar parte da premissa de que toda palavra articulada faz parte de um arquivo para aquele que a fala, integrante de um jogo de resistências e concessões, em que cada som articulado diz respeito a uma lógica particular. Convêm, daí, pensar Johanna, até neste ponto, como a parte menos lesada. Como não fala, exime-se de qualquer tentativa de deslocamento, não compromete suas éticas subjetivas nem morais. A técnica psicanalítica faz do analista uma presença capaz tanto de dismantelar quanto produzir silêncios:

Assim, quando numa sessão de análise o psicanalista compreende que deve calar-se, ele realiza não somente uma intervenção técnica adequada mas testemunha a existência de um outro lugar bem diferente do consultório analítico, onde um outro silêncio reina. Saber não dizer nada quando a ocasião o exige é, em definitivo, uma maneira de lembrar, ou ainda melhor, de *mostrar* o silêncio da psique. Calar-se quando necessário significa portanto: o inconsciente é antes de tudo um “discurso sem palavras”.<sup>108</sup>

Ao mesmo tempo em que Johanna cultiva um modo específico de silêncio, ela descarta outros. Não faz parte da proposta dramática de Bernhard fundar uma dramaturgia sobre a qual impere o exercício do esquecimento. O ato de esquecer constitui por sua vez um tipo de silêncio, se considerarmos este gesto como uma estratégia inconsciente para banir o deslocamento de algumas imagens à luz da consciência. Contrariamente, seus personagens investem em forças distintas, em artifícios ininterruptos de rememorações, de retomadas, exercendo com paixão o rebaixamento mais de si do que de outrem.

Os diferentes silêncios de Johanna criam zonas inéditas de elaboração por parte da Benfeitora, que lhes reserva o direito de tudo dizer e enunciar, em alinhamento com o próprio espaço literário que vive devido ao exercício de uma democracia: na superfície da página, os labirintos existentes não desenham cavernas nem esconderijos. Se há um segredo na literatura, é a confirmação de que tudo está dito. A cumplicidade entre as duas personagens aponta para a questão de um segredo que não provém de uma intimidade, de uma instância subjetiva ou mesmo de um acordo entre as partes envolvidas, mas de palavras e discursos que não podem ser ditos por uma determinada

---

<sup>108</sup> NASIO, Juan-David. *O silêncio na psicanálise*. Campinas: Papyrus, 1989. p. 7-8.

cultura, em nenhum tipo de linguagem performática, mas que ao mesmo tempo lateja em todas elas.

O texto traz um inconsciente pregado em seu corpo acerca de uma dada realidade social e política, além dos rastros da figura emblemática de seu autor. A tessitura textual dramática oferece à leitura através de sua fisicalidade, de seus seres de linguagem e de suas pausas uma rede de signos que ajuda a pensar as múltiplas questões da contemporaneidade.

A estrutura do dramático é rígida em suas leis, de modo que o diálogo torna-se no texto para o teatro a máscara onde as *criações* promovem a morte do criador, desse sujeito que se camufla através de falas e disdascálias. Segundo Pavis (2008), os textos para teatro, de Bernhard, comungam de uma “dramaturgia do discurso”: um conjunto de escrituras contemporâneas marcadas pelo fluxo de consciência, de uma desordem interior, no qual Beckett e Büchner aparecem como principais expoentes:

Através dos textos contemporâneos, é o conjunto do texto que é dirigido, ou melhor, atirado na cara do público (Handke, Bernhard). O diálogo não é mais possível a não ser entre o texto em bloco e o espectador. Esta escritura se caracteriza por uma “destruição da dramaturgia dialógica”, um “mergulho suicida no solilóquio”.<sup>109</sup>

Vale ressaltar o caráter dialógico que todo monólogo possui. Pavis (2008) prefere promover uma “destruição da dramaturgia dialógica” do que pensar o estatuto do diálogo em Bernhard, pois este desvincula-se *em parte* de uma imposição do diálogo, conforme se lê em outras estéticas teatrais. Porém, a relação dialógica não se desintegra na proposta do dramaturgo austríaco, à medida que os solilóquios da Benfeitora reiteram os traços conversacionais. O monólogo requer um interlocutor – quando ausente um replicante –, aquele restitui seu discurso para ele mesmo, como atestamos em diversos momentos da história do drama: em seus solos, Hamlet inventa uma espécie de duplo, pois afirma, hesita, se interroga. No teatro, as falas estão sempre à procura de um ouvinte, e este em busca de uma fala que o arrebate. Nesta esteira, citamos o personagem do drama *Eu, Feuerbach* (1986), de Tankred Dorst: sozinho no palco, ele sustenta uma situação na qual se vê obrigado a preencher os espaços deixados em branco:

---

<sup>109</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 248.

FEUERBACH

(no palco) Luz!...Faça-se a luz!

(permanece escuro)

FEUERBACH

Se não há aqui ninguém que me acenda uma luz, acho que eu vou embora.

(Silêncio. Ele se dirige à plateia)

O senhor está me vendo?

(Silêncio)

FEUERBACH

O senhor está me vendo? – Sinto muito, mas o atraso que for causado pela falta de luz, não será minha culpa. Por favor não me culpe por ter de esperar. Eu também estou esperando.

(Silêncio)

FEUERBACH

Dê um sinal, uma palavra, pelo menos! Diga: eu estou aqui! Por favor, só para me orientar. Me ajude saber onde o senhor está sentado e de onde me olha. Além do mais, esse tipo de situação é muito desagradável, tanto para os que vêm dar a sua opinião, quanto para o ator sobre o palco.

(Silêncio)

FEUERBACH

O senhor continua em silêncio? Eu gostaria de dizer que isso não me incomoda, me colocar assim diante do senhor, pelo contrário! Nada é mais importante para mim do que um observador competente.

[...]

(Silêncio) <sup>110</sup>

A exposição de Feuerbach é patrocinada pelo eco de suas palavras, quanto menos ele ouve, mais é forçado a falar. Considerando o romance o gênero de hibridismo, Bakhtin (2010) acentua o caráter de polifonia entranhado em todo discurso: cada enunciação e gênero literário agregam um emaranhado de fios, de mínimas notas, que visam gerar a fala no outro. A rede serve neste caso como uma metáfora, reforçando a imagem de um tecido afetado por diversos pontos e cisões <sup>111</sup>. De qualquer modo, este exemplo salienta que não existe solidão no palco, isto é, não há voz que não esteja acompanhada de diversos aliados:

Mas a personagem dramática nunca está sozinha, pois sem o outro não há drama. (Mesmo nos monólogos, ela dirige sua fala a interlocutores

---

<sup>110</sup> DORST, Tankred. *Eu, Feuerbach*. p. 1.

<sup>111</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Epos e Romance*. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 2010.

imaginários que representam as muitas vozes que atravessam seu discurso, os muitos outros que configuram e delimitam a sua própria presença diante de nós.<sup>112</sup>

O pacto que se estabelece entre as duas personagens é formado por uma multiplicidade de afetos, que torna uma das partes produtora de uma máquina discursiva e a outra aquela que suporta ouvir. Ambas sustentam suas respectivas posições através de um falso monólogo engenhado pelo autor. O lugar de fala da Benfeitora, a dona da casa, já seria suficiente para garantir sua pretensa hegemonia discursiva, a partir de certo sistema de valores cuja posse financeira a tudo legitima. A relação de prazer entre o ato de falar e a disposição de ouvir parodia outro pacto: do analista e do analisando. Se este possui o desejo da escuta, aquele se apaixona pela situação, pela cena do que pode mas não *pode* ser simplesmente falado. A contribuição da psicanálise torna-se aí notória na área da crítica literária, uma vez que ajuda a problematizar o lugar ocupado por um determinado sujeito na *cena*, levando-o a investir em uma intensa produção de leituras sobre o que lhe cabe:

A BENFEITORA

Primeiro a senhora se defendeu

Queria desistir

ir embora

Suas tentativas de ruptura

Ainda posso lembrar-me de cada tentativa de sua parte de ruptura

A senhora não foi embora

*Joga no rosto de Johanna uma luva*<sup>113</sup>

Se interpretar é uma ação que assegura o poder, conforme se nota na prática discursiva dos sistemas filosóficos da modernidade através de Nietzsche e Freud, a habilidade em ler os acontecimentos ganha então um estatuto diferenciado, pois transgride a fronteira romântico-burguesa do prazer pelo prazer e se firma como um risco, um deslocamento, uma decisão ou uma resistência. Johanna lê em voz alta os clássicos da literatura russa do século XIX. Ela é aquela que lê diante de alguém, para alguém.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> MENDES, Cleise. *O diálogo no drama e o discurso do outro*. Salvador: VII Enecult, 2011. p. 2-3.

<sup>113</sup> BERNHARD. Op. Cit. p. 123.

<sup>114</sup> Referência ao verbo *Vorlesen* em alemão que não possui equivalente em língua portuguesa. Traz em sua raiz a junção entre a preposição *vor* (em frente de, diante de) e o verbo *lesen* = ler diante de

Em *Uma festa para Boris*, Bernhard dá início simultaneamente a uma empresa do silêncio e da fala, ambos cerceadas por uma nuance trágica: a primeira afirma que não há nada a dizer, nada capaz de ser dito. Enquanto quem fala depara-se com o ineditismo de suas palavras e o seu conseqüente estranhamento, percebendo a presença de alguma coisa mascarada, cujo dever se instaura em unir os cacos, os restos, os escombros arremessados em sua história particular:

A BENFEITORA

Não

Mas se de repente eu encenasse na ocasião

Essa falta de consideração para mim mesma

Se eu tivesse encenado

Como eu enceno diariamente em casa

A senhora teria de se juntar a mim

Eu a obrigaria a encenar comigo

Se eu tivesse a coragem de encenar o lado infame

De nossas mentes

De nossos membros

De nosso corpo

Eu lhe obrigaria a fingir comigo<sup>115</sup>.

A encenação dessas personagens retrata o que se impedem mutuamente de trazer à fala. O que estão sempre à beira de dizer uma à outra, de desmascarar. A Benfeitora não desiste de romper com o silêncio da criada; em compensação, Johanna faz sua patroa escorrer através das palavras, levando-a a acionar um arquivo de perda, tanto física quanto afetiva: a festa seria o espaço em que cada dor se transformaria numa grande encenação da linguagem. Estes aspectos atestam com precisão o espaço da dramaturgia bernhardiana: compor uma lógica da dor. Sua “farmácia” dramática não visa sanar os males ou minimizá-los, seja através do calar ou falar, mas sim torná-los suportáveis, fazendo das artes, das próprias invenções, das sobras do corpo resistências contra a morte.

As personagens que vivem *em silêncio* na dramaturgia moderna, diferentemente do par A Benfeitora e Johanna, querem acusar um branco, um oco nas esferas da representação. A força que impede Johanna de falar vai além da relação de poder em relação à esposa de Boris. O trágico e a psicanálise se encontram quando afirmam a necessidade de deslocamento de um saber inconsciente à esfera da consciência: “O

---

alguém, para alguém. Derivam daí, os substantivos *Vorleser* (*in*) masculino e feminino, respectivamente.

<sup>115</sup> BERNHARD. Op. Cit. p. 137.

pensador ou o escritor trágico estima, com efeito, que a consciência humana é, de uma maneira geral, suficientemente informada; o que falta aos homens – e cuja falta lhes vale um acréscimo evitável de dor – é sobretudo a fala”.<sup>116</sup>

Em contrapartida, Bernhard faz da Benfeitora uma personagem que toma posse de um poder da fala. Ela é devorada pela própria voz à medida que fala, mas sabe que pode ser aniquilada, caso se cale. Embora seja *forçada* a falar através dos silêncios promovidos por Johanna, seus extensos monólogos a levam afinal a produzir uma história. Inusitada, violenta, banal, dramática. Mas uma história possível, de um sujeito que não se furta a falar, a direcionar sua queixa. Bernhard faz grande uso deste recurso no decorrer de seus textos para teatro: a fala surge como um ajuste, um poder de ação. A Benfeitora não aposta no silêncio porque sabe que pode ser vencida por ele. Nota-se através desta personagem que esta dramaturgia não respeita outra ética.

### 3.3 A FESTA

No verão de 1970, estreava no *Deustches Schauspielhaus* em Hamburgo, Alemanha, a primeira peça de êxito bernhardiano intitulada *Uma festa para Boris*. Na esteira de uma tradição literária dramática interessada numa reversão de valores, pelo menos no que tange à cena, o texto em questão não traz elementos novos para a poética teatral de seus leitores daquela época. No entanto, renova nesta arena a discussão de alguns pontos fundamentais da literatura dramática moderna, tais como a ausência de ação (dentro de uma perspectiva aristotélica), o advento consciente de outras instâncias como a linguagem fragmentada, distorção das lógicas normativas de pensamento, repetição e o silêncio, lidos equivocadamente, segundo alguns pressupostos da crítica literária, como uma grande metáfora da história recente do pós-guerra europeu no século XX.

A dramaturgia de Thomas Bernhard foi alocada, podemos dizer assim, sob o guarda-chuva conceitual de *teatro do absurdo*, conforme se constata na tentativa de

---

<sup>116</sup> ROSSET, CLEMENT. *A lógica do pior*. Trad. Fernando Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989. p. 29.

Martin Esslin<sup>117</sup> em categorizar alguns textos para o teatro surgidos na metade do século passado. Genet, Beckett, Adamov, Ionesco surgem para o crítico austríaco como nomes significativos desse procedimento literário, de onde se realizava a continuidade de algumas rupturas com as poéticas cênicas canonizadas. A contribuição analítica de Esslin tornou-se notória devido a este e outros trabalhos acerca da teoria do drama, porém a sua iniciativa de reunir textos fictícios sob o mesmo signo conceitual, que por serem desta natureza ganham um teor de complexidade diferenciado, diz muito sobre a insuficiência de alguns termos lançados sobre produtos distintos e multifacetados da cultura. O *drama de absurdo* não dá conta de uma literatura produzida em geografias e realidades históricas diferenciadas: a França de Genet (1910-1986) não é a Áustria de Bernhard (1931-1989).

Sabemos que a apreensão de momentos da literatura e outras linguagens artísticas por categorias visa a atender a projetos mais didáticos do que de uma crítica interessada. Do contrário, lidar com essas classificações sem atentar para a ameaça de um olhar redutor, desconsiderando que cada período acolhe uma diversidade de escrituras, e a heterogeneidade presente no conjunto da obra de todo autor afirma a incompletude de termos adjetivadores do drama: realista, naturalista, expressionista, simbolista, lírico ou absurdista. É certo que o autor e obra garantem para si inúmeros privilégios quando são assentados em movimentos legitimados por um conjunto de instituições da crítica cultural. No caso específico da dramaturgia bernhardiana, querer posicioná-la no *teatro do absurdo* ou em qualquer espécie de *absurdo tardio* é desejar também reduzir a força atuante dessa *encenação de linguagem* e, conseqüentemente, perder de vista os diversos fios sobre os quais atravessam sua sensibilidade e seu jogo dramático.

Nota-se em várias publicações sobre literatura e teatro o nome de Bernhard ligado ao segundo momento do drama de absurdo, junto a nomes como Harold Pinter, Slawomir Mrozek, Fernando Arrabal, Edward Albee, Friedrich Dürrenmatt. As vias tradicionais de legibilidade não funcionam em relação a esses escritos, no sentido de que tentativas de enquadrá-los em categorias, movimentos e gêneros desmoronam no primeiro encontro entre o texto e o leitor, espectador e a cena. Surge, assim, uma necessidade de ingressar nas redes textuais bernhardianas com operadores de leitura diferenciados dos já atuantes, tendo em vista a estranheza que toda escritura assume

---

<sup>117</sup> ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.



quando não dita tão docilmente seus laços de amizade ou ruptura com a história da tradição literária. As ferramentas não preexistem à leitura, sendo incessantemente fundadas, criadas e inauguradas.

Investir a favor de uma leitura descompromissada com a tradição do texto não é de forma nenhuma dizer que o escritor, no caso Thomas Bernhard, firma uma dramaturgia *nova, inovadora*. O postulado do novo firma-se num olhar de progresso e evolução colados a uma pretensa função da História, conceito problemático alicerçado numa lógica presa a cronologias, onde o tempo está obrigado a trazer necessariamente o edifício do novo. A presença de tiranias políticas, guerras religiosas e epidemias devastadoras mostram ainda que a modernidade projetada nas culturas ocidentais não foi capaz de construir relações muito distanciadas com os séculos passados. A força se estabelece então na habilidade que cada época possui em produzir suas releituras e interpretações.

Observe-se que a palavra neste jogo ficcional demanda um olhar enviesado, em que suas faltas, seus vazios e ambivalências transformam-se num ponto-chave de sua representação, indo na via contrária de um pensamento legitimado que encerra as obras do absurdo como uma extensa malha metafórica cuja palavra imposta quer revelar algo, descortinar, refletir, espelhar. Defrontar-se com os amplos desertos propostos por essas obras talvez seja o desafio. Neste ponto, salta aos olhos diante da ficção bernhardiana uma estranheza diante da linguagem cotidiana e do cansaço em relação às palavras usualmente adotadas na oralidade. Porém, não há nada além delas com o que contar: nem lirismos, nem personagens, restando aos homens comuns somente os dias e a matemática das horas:

A BENFEITORA:

Tudo é todo dia após dia  
uma repetição de repetições<sup>118</sup>.

Se o destino da linguagem é repetir-se, ir do cansaço ao esgotamento, torna-se interessante pensar então o uso que cabe a cada sujeito fazer dos hábitos presentes em seus dias e suas horas. O recurso da repetição problematiza um elemento visto por muitos críticos como alicerce do drama, a ação. Não é de se estranhar por que essa linhagem literária e teatral passou a ser conhecida pelo termo cheio de charme de

---

<sup>118</sup> BERNHARD, Op. Cit, p. 109.

*antidrama*. É necessário pontuar que os *antidramas* e suas diversas nomenclaturas voltam-se contra uma visão conservadora do termo ação, e suas relações com as unidades de tempo e lugar propostos pela poética aristotélica. A tradição apela para a necessidade de que o drama destina-se a caminhar para frente, uma história ocasionando outra, entricheirando o leitor ou espectador até o desfecho. Porém, os dramaturgos que comungam desta rasura no drama não desistem, e muito menos exoneram a ação de suas representações. De outro modo, eles promovem uma expansão deste recurso narrativo e dramático, tornando a fala, a repetição e a mudez possibilidades de agir. Bernhard ironiza:

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Que lindo jogo é o nosso  
Jogo que avança mais e mais para a frente<sup>119</sup>.

O título da peça ressoa para o leitor como uma provocação. Embora a festa seja para Boris, ele não é o alvo das homenagens e dos votos proferidos neste tipo de comemoração, que tradicionalmente une as diferenças e promove a vibração dos afetos. A história mostra que as tragédias da Antiguidade estavam inseridas no painel de festividades do povo grego daquele período, onde se podia comer e beber dentro das arenas, espaço em que os atores faziam viver as figuras mais emblemáticas da literatura dramática ocidental<sup>120</sup>. A festa associa-se, então, a um ritual artístico, político ou religioso. As distâncias entre os sujeitos são encurtadas e as experiências de grupo, acentuadas. Nesta cerimônia, criam-se espaços e circuitos para que liberdades fronteiriças e não normativas sejam vivenciadas provisoriamente. A festividade garante a tudo homenagem: aos encontros, às criações, à fartura, aos regimes de governo, aos nascimentos. Em alguns sistemas culturais a morte é uma festa. Se tomarmos posse do festivo como meio de ler alguns grupos sociais, perceberemos as pequenas fraturas operadas nas interpretações hegemônicas, nas quais a festa e a representação da alegria eram entendidas como expressão de primitivismo e de ausência de saber por parte de uma tradição cultural, como se somente a frutificação da dor e da seriedade legitimasse os vértices da arte e os códigos de leitura, baseados nos modelos platônicos de superfície/profundidade, alegria/tristeza.

---

<sup>119</sup> BERNHARD, op. cit., p. 192.

<sup>120</sup> BARTHES, Roland. As tragédias gregas. In: *O óbvio e o obtuso*: Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

Freud aparece nos estudos da antropologia moderna como o primeiro teórico que atentou para a relevância e a função da festa, abrindo atalhos para diversas correntes das ciências sociais no século passado, segundo Amaral <sup>121</sup>, como Callois no início da década de 50. Em *Totem e tabu*, o pensador austríaco vê na festa o investimento do sujeito para lidar com os vetos impostos pelos estatutos da sociedade: “Um festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição”.<sup>122</sup>

No entanto, nota-se a preponderância de pesquisas e análises voltadas para o fenômeno desta ocasião, vinculadas em sua maioria às ciências sociais, levando-nos a indagar o que a(s) cena(s) da festa possibilita(m) pensar na literatura. Proust encerra *Em busca do tempo perdido* com uma grande festa no salão da Mme de Guermantes. Bem diferente dos fazendeiros de Mrozek, cuja história começa com três fazendeiros estranhamente identificados como B, S e N, que invadem uma casa à procura de uma festa. A situação torna-se inusitada, pois os personagens cismam que os convidados estão escondidos, em uma declarada recusa de cantar e dançar para os hóspedes inconvenientes. O dramaturgo polonês faz da inexistência de uma pequena festa numa discreta casa a possibilidade de criar e criar-se a partir das faltas, enganos e ausências. Expõe um modo de cultivar uma *festa* discursiva:

B- (arranca o vestido e tira a máscara) Você já vai ver. (Corre para onde a sanfona está caída e a pega do chão)

S- (Surpreso) Realmente agora vai começar?

B-Finalmente vamos ter música.

N- (esperançosamente) Você me dá sua palavra de honra?

B- Quando é a gente que faz, não custa nada!

N- Eu pago para ver.

S- Só nós... Sem nada?

B- Nós somos homens o bastante.

S- Mas quando não tem festa...

B- Nós mesmos fazemos a festa.

N- O quê?<sup>123</sup>

Em outro pólo teórico, Roland Barthes rascunha mesmo que apressadamente a primeira definição de festa no campo da teoria literária. A partir da narrativa goethiana, o crítico francês afirma que a festa é, sobretudo, uma promessa de gozo. A relevância de sua leitura firma-se em dissociar o *festim* de um evento e deslocá-lo para uma lógica do encontro. É um traço subjetivo que produz um tipo de festa, independentemente de uma

---

<sup>121</sup> AMARAL, Rita. *Festa à brasileira: sentidos do festejar no país que “não é sério”*. Doutorado em Ciência Social. Universidade de São Paulo, 1998.

<sup>122</sup> FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. São Paulo: Ed. Imago, 1974.

<sup>123</sup> MROZEK, Slawomir. *A festa*. Trad. Beatriz Hackler. Companhia de Teatro da UFBA: Salvador. p.18. Não publicado.

ocasião externa. O imaginário e a fantasia que se agitam devido ao toque do ser amado põem Werther num estado *festivo*: “A festa para o Enamorado, o Lunático, é um júbilo e não uma explosão: gozo do jantar, da conversa, da ternura, da promessa certa do prazer: “uma arte de viver acima do abismo” [...] Então, não significa nada para você ser a festa de alguém?”<sup>124</sup>.

Vale ressaltar a importância da escritura romântica nos séculos XVIII e XIX para esta discussão. Inúmeras leituras marcam este período como propagadoras de uma crise do sujeito com valores ligados à liberdade e nação. A sensibilidade romântica instituiu no campo literário o discurso como proveniente de uma subjetividade e a vivência da perda através de uma ótica da tristeza, da melancolia e da morte. Demorou algum tempo para que os acessórios, adereços e propostas da *festa* fossem vistos como um projeto estético e uma estratégia política. De acordo com essa lente interpretativa, a história do Brasil pôde ganhar uma nova abordagem, sem que os estilos de vida de seus povos fossem lidos por uma ótica de perversão e degeneração.

Conforme se atesta nos estudos históricos da contemporaneidade, a festa é uma força. No entanto, a peça em análise traz a temática do festivo, mas contraditoriamente não é alegre. A música, escassa, ressoa através de batidas sobre um tambor, evocando uma sinfonia fúnebre. A análise da peça nos põe diante de algumas questões: como ler o festivo, a celebração, a festa às avessas? Como o espaço da alegria e comunhão pode ser usado como zona de produção da tristeza, da impotência do outro, da exposição da força, da lei e do ódio? Como fazer uso dos salões e das datas resguardadas por uma tradição? Não é à toa que o texto surge como um convite para o jovem escritor estreitar então no teatro, integrando a programação do *Salzburger Festspiele*, um dos principais festivais teatrais da pequena cidade austríaca.<sup>125</sup> A peça surge para participar de uma festa.

Considerando que toda festa patrocina uma espera de prazer, Bernhard impede qualquer frustração por parte do leitor, já que a peça começa sob signos contrários à ideia corrente. O encontro proposto para prestar homenagem a Boris transforma-se em um canto epifânico, cuja melodia parece anunciar ao leitor a chegada numa estação sombria:

---

<sup>124</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001. p. 172.

<sup>125</sup> Cf. MITTERMAYER, Manfred. *Das schönste Theater der Welt*. In: *Thomas Bernhard und das Theater*. MITTERMAYER, Manfred; HUBER, Martin (Org.). Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2009.

O PARALÍTICO MAIS VELHO *em tom narrativo*

Lá vem a melancolia

*Cantarolando*

Lá vem a escuridão

a escuridão

TRÊS PARALÍTICOS

A melancolia

A escuridão

O PARALÍTICO JOVEM

Deixe ele deixe ele

O PARALÍTICOVELHO

A escuridão

QUATRO PARALÍTICOS

A escuridão

O PARALÍTICO MAIS VELHO

Imagem quatro grandes cabeças na escuridão

Quatro grandes cabeças

Na escuridão

Todas estavam lá de uma só vez

*Seis mutilados riem*

Por que vocês riem

Não há nada para rir

Não há do que rir

*Seis mutilados riem*

nada para rir

do que rir

não há nada para rir

*alto*

Isto não é uma comédia.<sup>126</sup>

A engenharia da peça em análise ergue dois pilares: um que impossibilita a festa, através de sua organizadora (A Benfeitora) e o de seus convidados (Os parálíticos sem pernas da Casa de Amparo).

Embora o dramaturgo negue a comicidade do texto, percebemos a presença de diversos elementos que incitam o riso. No entanto, o riso, assim como o canto, aqui não visa divertir ou expurgar nenhum *pathos*, nem mesmo problematizar qualquer realidade institucional. Vai se impondo no decorrer da obra como um tipo de riso que nada faz nascer ou agitar, a não ser uma tentativa de delirar outra existência para as coisas. As falas idiotizadas fazem parte da expressão de muitos personagens da dramaturgia bernhardiana, em réplicas intensamente repetitivas, sobre as quais o autor investe na

---

<sup>126</sup> BERNHARD, Op. Cit. p. 153-154.

ridicularização de seus modos de viver. O jogo de Bernhard em apossar-se de espaços e situações, revertendo suas frequentes funções ganha destaque na medida em que destitui situações e lugares e os emprega como uma arena de violência e opressão: o circo, a casa, a família, o teatro.

O drama começa com um enigmático anúncio, cuja motivação está sob a marca da melancolia e escuridão, afetos que assumem a imagem de um teatro: local para onde se vai para *ver*.

O PARALÍTICO MAIS VELHO

Porém havia uma boca

As cabeças grandes tinham uma boca gigante

*Dois paralíticos riem*

*Todos riem*

O PARALÍTICO MAIS JOVEM

Onde você viu isso

O PARALÍTICO MAIS VELHO

Dentro da melancolia

Dentro da escuridão<sup>127</sup>

As formas inusitadas, os comportamentos desviantes, a bestialização sinalizam neste drama a aposta numa outra via do saber e da interpretação. A linguagem onírica que se ergue nestas passagens deixa à mostra os rastros da psicanálise não só em Bernhard, mas na estampa de alguns artistas de sua geração. As teorias freudianas possibilitam pensar no campo estético algumas escrituras antes desprezadas e impugnadas por instituições da crítica interessada. Em outro momento, a psicanálise se tornará um procedimento que engendrará algumas vanguardas, como o surrealismo nas artes plásticas e no cinema, por assumirem a existência do inconsciente nas representações e performances cotidianas do sujeito.

Os rostos desfigurados e os donos de suas falas, os personagens sem pernas, marcam a presença de poéticas em ascensão na época, preocupadas em trazer para a cena outras imagens, outro uso da língua e, sobretudo, abrir atalho para outra tradição da literatura dramática, que, pelo menos no teatro de língua alemã, já se insinuara desde

---

<sup>127</sup> BERNHARD. Op. Cit. p. 156-157.

*Woyzeck*, de Büchner. Uma *cabeça em desmontagem, desmontada*, trazem assim como as serpentinas, o corvo empalhado e a corda, a presença da fantasia: distanciar as falas e intrigas de uma verossimilhança com o senso comum e a paisagem vista no cotidiano:

O PARALÍTICO MAIS VELHO  
Faltavam orelhas nas grandes cabeças  
faltavam olhos nas grandes cabeças  
faltava nariz nas grandes cabeças  
As grandes cabeças não tinham os pés  
[...]  
Nada viam sem os olhos  
e sem as orelhas nada escutavam  
Nada acontecia sem o nariz  
e sem os cabelos  
o que se podia entender  
nada.<sup>128</sup>

A peça em análise possui diversos encontros com outras linguagens artísticas, destacando-se particularmente um filme do cineasta espanhol Luis Buñuel, *Viridiana*<sup>129</sup>, a história de uma noviça que adota na residência de seu velho tio um coletivo de mazeados, cegos, ladrões, prostitutas, leprosos, estupradores, passando a ter com ele uma relação baseada nos votos de servidão e salvação, provenientes da doutrina cristã. A cena do jantar é, assim como no drama de Bernhard, o auge da película de Buñuel. Devido à ausência dos donos da casa grande, eles promovem uma invasão à residência a fim de gozar de seus luxos. O efeito da visita é uma devastação do ambiente e a deserção de seus invasores. O filme é visto por muitos como uma paródia da Santa Ceia, a mesa farta de comida e bebida se transforma no reverso de uma celebração: ali seus participantes ensaiam o desprezo pelos valores estruturantes da sociedade moderna. A sala burguesa, emblema maior de um grupo social, desmorona com seus objetos detentores de memória.

A festa para Boris está povoada de uma paisagem onírica: a disposição de corpos pela metade e de uma forte presença dos sonhos acentuam a existência de um universo estranho. Segundo Buñuel, a obra de arte precisa apresentar um mistério para aquele que demanda (espectador, ouvinte ou leitor), elemento que para o cineasta se ausenta

---

<sup>128</sup> BERNHARD. Op. Cit. p. 156.

<sup>129</sup> Filmado em 1961, *Viridiana* ganha a Palma de Ouro em Cannes, na França, após ser proibido em território espanhol pelo ditador Franco, pois este considerou a abordagem anticlerical.

das ruas através dos imperativos das instituições morais<sup>130</sup>. Os sonhos agenciam para os mutilados da festa encontros impensáveis dentro da realidade instaurada por eles. Bernhard faz uso da experiência onírica como uma restauração de membros perdidos e com uma demanda por um uso diferenciado com a linguagem:

O PARALÍTICO MAIS VELHO

Só consigo sonhar com as cabeças grandes

[...] E enquanto eu andava alguém se aproximava mais e mais de mim

E dizia

Você tem de ler alguma coisa minha

Era um escritor

Continuava dizendo que eu devia ler alguma coisa dele

E repetia sem piedade

Leia dizia ele

Leia sem parar

Leia leia

[...] E deu para notar que no sonho eu ainda tinha pernas<sup>131</sup>

É evidente, na maioria das peças do dramaturgo austríaco, a predileção por um cenário recorrente da cena realista: a casa e seus compartimentos. A prisão de Boris não está nas suas pernas mutiladas, mas no caminho do quarto até a sala. Lá é o espaço de criação de fantasmas, animais selvagens e de falsa intimidade. A casa continua a ser um cenário que incita a curiosidade e imaginação de muitos dramaturgos do século XX, com um interesse maior a partir da década de 60, como Pinter, Fassbinder, Hilda Hilst<sup>132</sup>. A atração pelos ambientes fechados ganhará obviamente um sentido para cada autor, transmutado em cada obra.

A casa da Benfeitora é o lugar onde ela constrói seus hábitos e mantém seus rastros. Benjamim analisa esse sedutor território do drama, privilegiando o quarto:

Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele

---

<sup>130</sup> O livro *O discurso cinematográfico* traz excertos de uma conferência apresentada pelo cineasta, na qual Buñuel se volta contra um modelo de arte preocupado em “refletir temas que poderiam integrar a continuidade normal de nossa vida cotidiana, repetir mil vezes o mesmo drama ou fazer-nos esquecer as duras horas do trabalho diário”. BUÑUEL apud XAVIER. *O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2008 p.111.

<sup>131</sup> BERNHARD, op, cit., p. 160-161.

<sup>132</sup> Pinter (1930-2008) ambienta suas histórias pelo menos em *O amante* (1963), *Feliz aniversário* (1958) e *The Homecoming* (1965) na privacidade do lar. Fassbinder (1945-1982) opta pela sala de um pequeno apartamento em seu primeiro texto para teatro *Tropfen auf heiße Steine* (1966), até chegar ao ponto de desistir de qualquer objeto sobre o palco no auge de seu *Antitheater* no drama intitulado *Katzelmacher* (1970). Hilda Hilst ganha o Prêmio Anchieta pelo seu texto *O verdugo* (1969), a ação se passa na sala de estar de uma família de classe média, cujos membros da família tentam convencer ao patriarca a matar um homem.



produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas.<sup>133</sup>

No entanto, os ambientes domesticados não surgem como traço de individualidade dos personagens. A leitura benjaminiana é marcada de maneira contundente por uma crítica marxista, apontando fielmente à cenografia do drama burguês, ao invés dos cenários bernhardianos que visam a tornar os cômodos da casa inabitáveis, territórios de sangrentos artistas, mães, tiranos e piratas. Estas referências são próprias da estética *do absurdo*, que diz sim a essas locações a fim de produzir uma sensação cujo estranhamento afete justamente a paisagem comum, cotidianizada.

### 3.4 ESTADO DE FERIMENTO: BERNHARD E BECKETT

As dramaturgias de Beckett (1906-1989) e Bernhard (1931-1989) aproximam-se por laços e delicadas rachaduras. Suponhamos que há vestígios sobre o arcabouço estético um do outro, pois a cumplicidade torna-se notória entre os dois escritores, fomentando mais aproximações do que distanciamentos. A qualidade desse encontro não se dá certamente através de trocas de cartas e diálogos, muito pelo contrário, mas a partir de uma malha política, literária e subjetiva que possibilita a cintilância de suas linguagens. A *camada cinzenta* da literatura beckettiana ganha outros tons em Bernhard, instaurando versões que põem em xeque o estatuto do drama e sua tradição.

Os textos para teatro de Bernhard apelam quanto ao investimento nas miudezas, nos escombros e escassez. Os devaneios de seus personagens revelam através do excesso de gestos e palavras a presença de um deserto, vinculado às diversas esferas da vida, onde pouca coisa cresce.

Nota-se um diálogo em *Uma festa para Boris* com o tema recorrente na *estética de menos* beckettiana: a imobilidade. Os corpos que não se deslocam a não ser pela linguagem: o movimento da cadeira de rodas d’A Benfeitora e de Hamm<sup>134</sup> funciona do mesmo jeito como a ação da história: um passo à frente, depois um passo para trás. As

---

<sup>133</sup> BENJAMIM, Walter. *Experiência e pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 117.

<sup>134</sup> BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

aproximações entre essas dramaturgias aparecem a partir do par senhor e criado, em um conflito entre a lógica do poder e da impotência, mudando de lado incansavelmente ao longo da peça. Os fios entre a Benfeitora /Johanna e Hamm e Clov

Os detritos soltos no ar provêm inegavelmente de um contexto histórico, barbarizado através das falas de seus personagens quando dizem, sem cessar, sobre a inutilidade de resistir, de cultivar-se e a obrigação de seguir adiante. No entanto, ambos (Bernhard e Beckett) conjugam suas respectivas dramaturgias com uma rigorosa proposta cênica.

Beckett faz da economia de palavras uma possibilidade de preencher o que fora deixado vazio, ensaiando incansavelmente por meio de seus *Actes sans paroles*, *Quad* combates com a linguagem. Como extrair dela a máscara, para que se possa vaziar o que corre junto com a palavra? O que está banido pela linguagem e não escapa?

Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais suficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje.<sup>135</sup>

Ao esboçar por intermédio de suas produções literárias uma veemente crítica à linguagem, o dramaturgo irlandês quer edificar uma literatura acidentada, de fraturas expostas, onde as palavras, paralisias, pausas e silêncio não possuam significado. Fazer uso da linguagem não como procedimento para dar forma a alguma coisa, mas para conjugar simultaneamente, segundo Camus, conduta e pensamento.<sup>136</sup>

Trata-se de instituir na mistura dos gêneros artísticos (teatro, poesia, cinema, televisão, rádio) um jogo onde suas formas expressivas são baratinadas e cruzam-se em certo momento, dismantelando a clássica divisão entre os gêneros literários e sua vontade de reservar às ficções espaços determinados, invioláveis.

De maneira diferente à de Rimbaud (1854-1891), Beckett não deixa em suspenso seu projeto, pela constatação de que falta *o que* expressar, fazendo da ausência

---

<sup>135</sup> BECKETT, Samuel. *Carta alemã de 1937*. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 169.

<sup>136</sup> CAMUS, Albert. *A inteligência e o cadafalso*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

e do fracasso partes integrantes de sua estética literária. A diferença que se sobressai nestes dois autores passa por uma linha cuja decisão de problematizar a linguagem, leva ao afastamento dela, conforme o caso do jovem poeta francês. Rimbaud parece fazer o caminho inverso de outros poetas, extraindo ações subversivas de seus próprios poemas, transportando-as para a vida, quando deveria ser o movimento contrário. Quanto a Beckett, escolhe por criar, tendo em vista o desamparo e pontos limítrofes das ferramentas artísticas através do processo de reversão, pois seu projeto inicia-se através da mutilação do corpo cuja finalidade é fazer com que a linguagem trabalhe às escuras, promovendo seu apagamento.

Nesta empreitada, a “boca” se salva para poder por suas frases quebrantadas em circulação. Em *Eu não*<sup>137</sup>, ao mesmo tempo em que a boca fala, vai sendo devorada pelas próprias palavras: “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”.<sup>138</sup>

Quanto a Bernhard, o transbordamento de palavras que jorra nos seus vinte textos para teatro não preenche nada, além de fabricar terras estéreis, páginas em branco e mudez. O encontro de suas poéticas é marcado por um enviesado amor à vida: o descrédito no *jogo* não leva suas *criaturas de papel* a desistir dos dias e das noites – elas *permanecem* – sob obediência da expectativa, de hábitos paralisantes e na ausência de uma fala amorosa. Estão todos à meia-luz, sob a incansável regência das mesmas horas:

Hamm:

Isso anda meio sem graça. (Pausa) Mas é sempre assim no fim do dia, não é, Clov?

Clov:

Sempre

Hamm:

É um fim de dia como os outros, não é, Clov?

Clov:

Parece.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> BECKETT, Samuel. *Eu não*. Trad. Cleise Mendes. Texto traduzido para a montagem da peça *Comédia do fim: quatro peças e uma catástrofe*, sob a direção de Luiz Marfuz. Salvador, 2003. Não publicado.

<sup>138</sup> BECKETT. Op. Cit. p. 175.

<sup>139</sup> BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 55.

Mas o contraditório de suas trajetórias é que nem mesmo a morte anima, portanto não age como ponto final, interrupção de fluxos, *endgame*, grito, solução. O esgotamento através da espera e da ausência de movimento não é um tema de Beckett, mas de uma época cujas manchas espriam-se em muitas literaturas. Conforme notificado nas palavras de Boaventura de Souza Santos tal qual uma falência nas promessas da modernidade:

A opção radical e cada vez mais incontornável é entre enfrentar a possibilidade de este projeto estar exausto, incumprível no que dele não foi cumprido até agora, ou continuar a confiar na sua possibilidade de regeneração e de continuar a esperar pela sua completude com a mesma determinação com que Samuel Beckett nos ensina a esperar por Godot.<sup>140</sup>

A literatura é uma rede sobre a qual textos se inscrevem, mostrando que há constantemente alguma coisa sendo escrita sobre as superfícies. Nota-se um comprometimento de Bernhard em tecer através de sua dramaturgia painéis de lembranças, com um intuito de produzir uma reelaboração da História. Neste caso, volta sua mira para o solo austríaco do Pós-Guerra, provocando uma *maldade* no sentido empregado por Nietzsche: exerce um poder de desestabilização nos valores comungados nas relações sociais.<sup>141</sup>

Beckett problematiza a memória através de uma linguagem repetitiva, esburacada, dilacerada. Se há um *baú* beckettiano, este é amadeirado, oco, cindido por dentro. Seus personagens não estão certos se possuem passado, não havendo objetos (fotografias, espaço de intimidade) sobre o palco que tornem viável ao sujeito o exercício de rememoração. Em outras palavras, não há uma história possível de ser contada. Os nomes são recordados, sem qualquer pretensão de aludir a uma identidade, constituindo, desta maneira, um caso a mais cuja natureza é aleatória e esporádica, efeito de um conjunto de imprevisibilidades.

Ao revirar o *baú* bernhardiano, nos deparamos com um objeto entulhado, que não possibilita deslocamentos. Paralisa com seu peso os sujeitos que fuçam seu material

---

<sup>140</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. *O social e o político na transição pós-moderna*. In: *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 92.

<sup>141</sup> Cf. NIETZSCHE: “Os hereges e as bruxas são duas espécies de seres maus: têm em comum o fato de também se sentirem maus, mas terem um prazer incoercível em causar dano àquilo que é dominante (pessoas ou opiniões)”. *Gaia Ciência*, Livro I, p. 81.

de lembrança e memória, levando-os ao esquecimento como forma de resistência por via de falas entrecortadas, do excesso de palavra, de constantes detonações do eu.

A dramaturgia bernhardiana esgota o leitor através da *exaustão*, sufocando o outro com sua história, suas imagens e errância no tempo. Cada palavra guarda, para Bernhard, sua unidade, portanto não tem para esse escritor “imagens sinonímicas”, segundo as quais se torna necessário manter a singularidade de sua referência, desdobrá-las até exaurir sua rede sígnica.

A montagem do texto por repetição de palavras visa desorganizar seu lugar no léxico, assim como uma nota musical dá piruetas no ar, seu sentido esvazia-se e continua esvaziando até chegar ao silêncio, ao estado de desertificação e, então, ao de ferimento: onde só resta fluxo de palavras, porém a linguagem deixou de ser forte, elétrica e criativa.

O Pós-Guerra traz um paradoxo em particular no cenário artístico de língua alemã, pois criou uma atmosfera sobre a qual uma literatura dissonante e arrasadora pôde ser produzida. A escritura de Bernhard e Beckett encontra na catástrofe da guerra terreno fértil para sua travessia e propagação, conforme vemos em outros momentos da história nos quais a escrita ergue-se como linguagem específica, intransponível para a irradiação de certos afetos. Logo, a relação desses ficcionistas com seu tempo é sobretudo de demanda e desejo, fazendo com que sejam atalho através do qual correntezas pedem passagem, de diferente volume, força e velocidade.

Se Bernhard executa junto ao seu teatro um transbordamento de palavras e, por outro lado, Beckett aposta justamente na economia delas, podemos supor, respectivamente, a tentativa de um em preencher espaços deixados vazios pela linguagem, enquanto TB assume o esvaziamento como propulsor de seu projeto estético, criando em simultaneidade (des)organizações sintáticas e sêmicas, um novo relacionamento entre a boca e a língua, entre a fragilidade da fala e a fraqueza da escrita, entre corpos mutilados e um glossário em pedaços – confrontando junto à história a linguagem pedida pelo seu tempo – de ferimento. Ferir não significa aqui açoiar a carne do outro, mas de uma tradição política, literária e filosófica incapaz em sua robustez de impedir, por exemplo, a catástrofe bélica e seus efeitos.

Se o narrador do romance pode comunicar-se com o mundo, diluindo sua memória em um emaranhado de andanças e experiências, em contrapartida, o personagem do drama defronta-se com um limite do tempo e do espaço, tendo de desdobrar-se nas raias do diálogo. O aparato dramático de Beckett e Bernhard se

encontra mais uma vez: como não possuem um destino, um lugar para onde fugir ou ficar, enclausuram-se num diálogo esvaziado. O que escorre na estrutura dialógica não faz a ação avançar, pois os signos que surgem ao longo dos *solos* ficam sem uma tradução satisfatória.

### 3.5 BORIS: O HERÓI MORIBUNDO

Sonhei que me matava com uma gravata vermelha e  
nenhum de vocês percebia.<sup>142</sup>

Boris

Boris é um farol na dramaturgia de Bernhard, pois, aos poucos, suas luzes vão se desdobrando, a fim de alcançar faixas de terra à vista. Ao longo de toda sua produção dramática e narrativa, nota-se a discreta presença deste personagem. Boris abre um espaço na ficção bernhardiana de cuja existência seu criador não abdicará. Transforma-se no seu objeto de desejo e terá diversos nomes em seu projeto literário: Paul, Minetti, O marido da Auersberger, o Velho Ator.

O nome do personagem fora provavelmente retirado de uma ópera do compositor russo Modest Mussorgsky conhecida como *Boris Godunov*. Nesta obra, o protagonista representa um aristocrata que visa tomar o trono da Rússia. Aí começa a paródia por parte de Bernhard, pois a tragicidade do seu Boris é marcada pela pobreza e monstruosidade de sua imagem:

A BENFEITORA

O que a senhora conversa com ele  
Tirando o fato de exalar um odor terrível  
E sua dificuldade de entendimento  
Mas eu  
Eu o escolhi  
*para Johanna*  
Fomos à Casa de Amparo e escolhemos ele  
E o transformei em meu marido  
Ele

---

<sup>142</sup> BERNHARD. Op. Cit. p. 181.

Ele  
Diga que nós o escolhemos  
A senhora me obrigou  
Ele não sente nada  
Não é nada e nada sente  
A minha criatura  
Não sabe nada  
Por que suporto este monstro  
A senhora foi responsável por esta ideia  
Ainda ouço o padre  
Leve me dizia  
O mais deplorável  
O mais detestável  
O nosso monstro é o meu marido Johanna.<sup>143</sup>

Esta fala é a primeira informação dada ao leitor sobre o homenageado da festa. Apresentam-no como uma *criatura*, um homem totalmente desqualificado, disforme. Esta palavra se instaura como um dos elementos mais instigantes para conhecermos um pouco mais deste sujeito que traz os signos do nojo e do asco, pois Boris resulta em um projeto da empresa bernhardiana cuja finalidade pauta-se na reversão da imagem do herói. Eis seu interesse: expor a estampa de um sujeito *em desmontagem*, sem amor, sem voz, sem luz solar, sem pernas.

Basta atentarmos para o lugar do herói trágico nas tragédias clássicas e modernas. Conforme visto no Capítulo I, são seres dispostos ao sacrifício de suas próprias vidas em favor de uma ética particular. Investem em uma *traição* de um conjunto de leis dominantes, mas inauguram na contramão outras formas possíveis de relação com o universo político e subjetivo. É evidente na história da literatura dramática a posição de privilégio conquistada por estes *encenadores* de linguagem: *Édipo* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare e *Danton* de Büchner.

No entanto, Bernhard delinea um herói às avessas. Primeiro, por ser um personagem que não possui campo para a performatividade de seus desejos. O que sabemos sobre ele vem por intermédio de outras falas, destituindo sua existência como ponto central e basilar da história, em contraposição ao lugar e à proposta do texto, cuja identidade possui o seu nome. Não possui nem o encantamento nem o lugar de poder dentro desta realidade dramática. É possível estar na festa de Boris e não vê-lo, sequer suspeitar de sua existência: Contudo, diz muito sobre ele mesmo e ao mesmo tempo sobre outras figuras dramáticas, demarcando a relevância dos personagens que

---

<sup>143</sup> BERNHARD. Op. Cit, p. 140-141.

convivem nas adjacências de uma história aparentemente preocupada em privilegiar determinadas vozes, através de um procedimento radical entre falar ou calar:

O PARALÍTICO MAIS VELHO  
Boris sempre nos deu em alguns momentos uma impressão  
Que nós tínhamos pernas  
Mas não consegue mais  
Esta habilidade exigia dele uma concentração sobrenatural  
Algumas vezes quando nós desejávamos  
Ficávamos à espera dessa impressão  
Em vão.<sup>144</sup>

Após produzir esta espécie de *desaparecimento* do personagem, inflacionando a economia de sua voz, pois não possui “a palavra”, Bernhard o transforma em uma espécie de elo, de elemento-chave que sustentará o único bom encontro afetivo presente na peça, tal como A Benfeitora e Johanna. Ele desaparece para que a ligação entre elas seja acentuada, zona em que se instala uma espécie de amorosidade. A demanda de Johanna e Boris visa alguém cuja voz traga signos cambaleantes entre o cuidado e a autoridade. Aquela sustenta esse pedido com seu silêncio, enquanto que este, por via de sua idiotização.

O efeito dessa leitura resulta numa fratura produzida em determinados setores de crítica literária que insistem em ler o drama através de uma ótica dicotômica. A consequência deste gesto baseia-se em polarizar os agentes da ação: a mocinha *versus* o vilão, o opressor *versus* oprimido, a mãe malvada *versus* a filha angelical. Uma leitura interessada nas linhas e entrelinhas adota como objetivo reconhecer que as dicotomias não dão conta de todas, mas incitam a discussão de algumas realidades subjetivas. Boris, A Benfeitora e Johanna enovelam-se um no outro, tecendo de certa maneira um *bom* encontro entre eles, uma vez que uma parte oferece o que o outro deseja. Bernhard engenha em seus textos para teatro um amontoado de seres que problematizam as instituições morais e os regimes fundados pela cultura. Desse modo, uma leitura polarizada, comprometida em ver rastros de maus ou bons moços deixa escapar um quesito relevante da estética deste autor.

As dramaturgias do século XX expuseram com sucesso, por sua vez, em alguns momentos, a insuficiência desta mecânica de análise na literatura dramática, porém estas atitudes sinalizam um desejo da contemporaneidade em rachar com procedimentos

---

<sup>144</sup> BERNHARD. Op. Cit. p. 190-191.



de interpretação, assegurando sua legitimidade e simultaneamente apontando para seu caráter reducionista.

A fundamentação teórica da psicanálise transforma a experiência tanto do leitor, dos personagens e do autor em uma clínica literária. A linguagem traz ao mesmo tempo, os corpos peçonhentos como veneno e cura. Desse modo, podemos afirmar Boris não deixa de ser um herói, mas um *herói moribundo*, pois não cria nenhuma forma de resistência, em contrapartida aos outros paralíticos provenientes da Casa de Amparo:

O PARALÍTICO MAIS VELHO  
Nós mesmos inventamos nossas diversões  
E desenvolvemos nossas próprias filosofias.<sup>145</sup>

Assim como sua esposa e sua auxiliar, Boris não abre mão de seu universo doméstico. Volta-se para o mundo dos “outros”, tal qual não fizesse parte, em alguns instantes do dia, quando estagna-se junto à janela. Ali, o pobre herói bernhardiano lança seu olhar para o mundo:

A BENFEITORA  
Ele quer que a senhora vá apanhá-lo  
Para sentar-se ao lado da janela e  
Olhar para a rua  
Para a direção da Casa de Amparo  
Quer ver a Casa  
Quer ficar junto à janela.<sup>146</sup>

A janela surge aí no meio de uma semiótica do cenário. Constitui ao mesmo tempo uma estratégia dramaturgical de cartografar os acontecimentos “exteriores”, o que se passa do outro lado do mundo, trazendo informações adicionais para a ação da peça. Sartre adota este recurso, levando a personagem Lizzie a relatar para a platéia a procura alucinante pelo negro ao redor das ruas de uma cidade norte-americana<sup>147</sup>. Além disso, afirma a sensação de aprisionamento do recinto, pois tanto as portas quanto as janelas, conforme indicação do autor<sup>148</sup> não permitem o dinamismo deste tipo de cena e impossibilita as saídas de emergência. Ressoa aos olhos do leitor como mais uma das múltiplas fronteiras que simultaneamente une e separa os personagens.

---

<sup>145</sup> BERNHARD, Op. Cit. p. 192.

<sup>146</sup> BERNHARD, Op. Cit. P. 143

<sup>147</sup> SARTRE, Jean Paul. *A prostituta respeitosa*. São Paulo: Papyrus, 1992

<sup>148</sup> As indicações do cenário: “Uma sala vazia. Portas e janelas altas”. BERNHARD. Op. Cit. p. 107.

O cânone de moribundos bernhardianos surpreende por acentuar um traço em comum: não há revolta dentro de suas realidades tanto políticas quanto subjetivas. Boris não se rebela contra a regência tirânica do diretor da Casa de Amparo e de sua esposa, seja por via da ação direta, seja pelo pensamento, que leva habitualmente a uma pequena luta não declarada, bolada nas trincheiras contra a autoridade de certa figura da história. Seus amigos paralíticos conquistam seu direito à revolta através de uma carta de reclamação. Passam a exigir camas que comportem devidamente seus corpos. O silêncio seria trágico para eles, pois fazem da homenagem à Boris um tablado sobre o qual se anuncia grandes angústias:

. :

A BENFEITORA

Meu marido nunca se queixou

Não é mesmo

Nunca

Ele preferiria ser devorado.

*para Boris*

Não é verdade que você preferiria ser devorado

*Boris bate o mais rápido possível quatro vezes sobre o tambor*<sup>149</sup>

As batidas de seu tambor são sepulcrais. Bernhard engessa sua imagem como sinalizador de seu desaparecimento mais irreversível, que esboça seu próprio fim. Neste caso, o autor austríaco retoma o recurso da morte como solução e fechamento de sua *história aos pedaços*. Este gesto integra grande parte da coreografia de seu projeto literário. Mas a morte em sua trama não é trágica, uma vez que parece ser compartilhada entre todos os personagens envolvidos, um signo onipresente: alguém está sempre morrendo aos poucos, uns diante de outros. Nas tragédias gregas, por outro lado, a ação de morrer conferia um desfecho favorável aos acontecimentos, sendo o herói como sujeito que sucumbia por defender o que julgava ser relevante. Suas atitudes deslocavam-se assim para um campo possível de compreensão, fechando os buracos e acentuando o “sentido” do enredo. Porém, a morte de Boris não consegue arrancá-lo de sua zona de invisibilidade. Não é possível saber mais sobre ele porque não há ciclos, nem cursos de uma vida, nem quadros a serem montados. Estão todos aos pedaços, aos bocados.

No entanto, o que se consuma é a morte intransferível de uma espécie de herói. Boris não cria suas próprias resistências, afirmando que sua imobilidade toma, como

---

<sup>149</sup> BERNHARD, Op. Cit. p.184.

uma fatalidade, o seu corpo inteiro: das pernas às linhas de força do pensamento. O moribundo não faz frente à preservação da vida. Serve-se de sua restrita liberdade para fazer de sua morte o começo, o meio e o fim da festa. Às gargalhadas, sua esposa aponta para a tentativa de Boris em fazer daquela celebração paralisante uma tragédia, em vez de uma tragicomédia.

Ademais, o percurso da crítica do trágico casa com um posterior sistema filosófico da modernidade cujo interesse é o cuidado em relação à vida, uma vez que uma outra esfera de realidade agregada à crença nas essências e os fenômenos de transcendência não podem ser provados, segundo uma lógica positivista da filosofia. Para Nietzsche, algumas trajetórias do sujeito são fortemente marcadas por um vestígio que aos poucos nos ajuda a fotografá-lo melhor. Boris não faz uso de seu aparente estado ruim para criar nada. Não diz sim a qualquer possibilidade de invenção, salvo ao desejo alheio:

Sem considerar que sou um *décadent*, sou também o seu contrário. Minha prova para isso é, entre outras, que instintivamente sempre escolhi os remédios *certos* contra os estados ruins: enquanto o *décadent* em si sempre escolhe os meios que o prejudicam.<sup>150</sup>

Segundo o pensador alemão, torna-se possível promover uma reversão do que chama de *estados ruins*. É necessário, em seu ponto de vista, tomá-los como estimulantes diante de qualquer situação. Neste sentido, a literatura nos ajuda a pensar a posição que assumimos nos diferentes palcos e cenários da vida, quando esta nos obriga a escrever sem descanso linha por linha de nossa própria história, sempre intransferível como dizia o poeta, mas também indissimulável.

---

<sup>150</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 25.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A travessia teórica que nos propusemos foi incitada sem dúvida nenhuma por um longo contato com a produção dramática de Thomas Bernhard, levando-nos a exercitar sem descanso as linhas de força que passam por essa dramaturgia, ainda pouco lida, traduzida e analisada nas correntes de estudos da teoria literária. Mas não nos preocupemos.

Os textos bernhardianos possuem um lugar na contemporaneidade, não porque o têm de direito, mas porque o inauguram a cada produção narrativa ou dramática, problematizando a literatura e os diversos elementos atuantes no palco social.

Além disso, a obra do autor mantém estreitos laços de amizade com um cânone literário com o qual boa parte da crítica especializada brasileira possui afinidade, o que torna seus romances, poemas, contos e peças de teatro mais acessíveis, ou como ele mesmo diria: *erträglich* [suportáveis].

No entanto, a escolha pela leitura do trágico através do texto *Uma festa para Boris* pontua sua singularidade perante a todos os vínculos e nomes possíveis tão presentes e ausentes ao mesmo tempo de seu vasto empreendimento artístico. Percebemos a nuance trágica como uma porta para a entrada em seu jogo de radicalismos, falsas rupturas e solos de consciência. O que interessa particularmente à teoria da literatura, uma vez que promove outra relação entre texto e leitor, reanimando discussões entre a força da representação e os estilos de vida.

## REFERÊNCIAS

### PEÇAS, ROMANCES, DISCURSOS DE THOMAS BERNHARD

- BERNHARD, Thomas. *Ein Fest für Boris*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- BERNHARD, Thomas. *Minetti*. Trad. João Barrento Lisboa: Cotovia, 1990.
- BERNHARD, Thomas. *No alvo*. Trad. Anabela Mendes Lisboa: Cotovia, 1990.
- BERNHARD, Thomas. *Árvores abatidas: uma provocação* Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro, 1991.
- BERNHARD, Thomas. *Simplesmente complicado*. Trad. João Barrento Lisboa: Cotovia, 1991.
- BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein: uma amizade*. Trad. Ana Maria Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- BERNHARD, Thomas. *Na terra e no inferno*. Trad. José Palma Caetano. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- BERNHARD, Thomas. *Origem*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERNHARD, Thomas. *O naufrago*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNHARD, Thomas. *Meus prêmios*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

### REFERÊNCIA GERAL

- AMARAL, Rita. *Festa à brasileira: sentidos do festejar no país que “não é sério”*. Doutorado em Ciência Social. Universidade de São Paulo, 1998.
- ANDRADE, Fábio. *Samuel Beckett: um silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Matando o tempo: o impasse e a espera*. In: BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ARENDDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova cultural, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Eu não*. Trad. Cleise Mendes. Texto traduzido para a montagem da peça *Comédia do fim: quatro peças e uma catástrofe*, sob a direção de Luiz Marfuz. Salvador, 2003. Não publicado.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. Trad. Fátima Saadi et alii. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Trad. Lóris Machado. Campinas: Papyrus, 1995.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã... Diálogo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulinas, 2011.
- DORST, Tankred. *Eu, Feuerbach*. Trad. Adriano Távora. Porto Alegre: Instituto Goethe, 1989.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Uma criatura dócil*. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FLEISCHMANN, Krista. *Thomas Bernhard: eine Begegnung*. Wien: Edition S, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa: Vega, 1992.
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio de prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HANDKE, Peter. *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- HOELL, Joachim. *Thomas Bernhard*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NETROVSKI, Arthur; SELIGMANN, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- LACAN, Jacques. A essência da tragédia. In: \_\_\_\_\_. *A ética da psicanálise*, Seminário VII. São Paulo: Zahar, 2000.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.
- MENDES, Cleise. *O diálogo no drama e o discurso do outro*. In: VII ENECULT- *Encontros de estudos multidisciplinares em cultura*: Salvador, 2011, p. 2-3.
- MITTERMAYER, Manfred, HUBER, Martin (Org.). *Das schönste Theater der Welt*. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2009.
- MROZEK, Slawomir. *A festa*. Trad. Beatriz Hackler. Companhia de Teatro da UFBA: Salvador, Sem data, p. 18. Não publicado.
- MÜLLER, Heiner. Horácio. In: KOUDELA, Ingrid (Org.). *O espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NASCIMENTO, Evando. *Máquina de guerra discursiva*. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de dezembro de 2000. Caderno Mais!.

- NASIO, Juan David (Org). *O silêncio na psicanálise*. Trad. Martha Prada e Silva. Campinas: Papyrus, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg et alii. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. *O que é um leitor?* In: \_\_\_\_\_. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PINTER, Harold. *Monólogo*. In: \_\_\_\_\_. *Teatro II*. Trad. Luís Fonseca. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- ROSSET, CLEMENT. *A lógica do pior*. Trad. Fernando Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.
- RYKNER, Arnaud. *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Trad. Dóris Graça Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- RYNGAERT, Jean- Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SARTRE, Jean Paul. *A prostituta respeitosa*. São Paulo: Papyrus, 1992.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Albino Poly Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- STRINDBERG, August. *A mais forte*. Trad. Jorge Marschner. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.



THEODOR, Erwin. *A literatura alemã*. São Paulo: Edusp, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac&Naif, 2002.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2008.

# APÊNDICE

“UMA FESTA PARA BORIS”  
DE THOMAS BERNHARD

Tradução: Moisés Oliveira Alves

Admitindo-se que as estréias são habitualmente exames intoleráveis  
e uma gozação da arte

Alexander Block

*Personagens*

A BENFEITORA, *sem pernas*

JOHANNA

BORIS, *sem pernas*

TREZE PARALÍTICOS SEM PERNAS, *da Casa de Amparo*

DOIS CRIADOS

DOIS ENFERMEIROS

*Todos os sem-pernas estão sentados em cadeiras de rodas.*

## Na Casa d'A Benfeitora

### Primeiro ato

*Sala vazia. Portas e janelas altas.*

*A Benfeitora à direita*

*Johanna entra pela esquerda com uma mesa e a põe ao Lado d'A Benfeitora.*

A BENFEITORA

Que frio

*Johanna empurra a mesa ainda mais perto d' A Benfeitora e se posiciona atrás dela*

Mas que frio

Traga-me o cobertor

*Johanna hesita*

*A Benfeitora manda*

Traga-me o cobertor

Estou congelando

porque faz mais de uma hora que estou sentada aqui

e não me movimento

*Johanna ameaça ir*

Espera

Espera um momento

A senhora já entregou as cartas

as cartas a carta para a Casa de Amparo

para o prefeito

para o diretor da polícia

*percebe que ela ainda não as despachou*

Então acabe com elas

dê fim nelas todas

*Johanna ameaça ir*

Não traga de volta para mim

JOHANNA

Todas

A BENFEITORA

Todas

Hoje são os verdes

Amanhã os envelopes serão os brancos novamente

e assim por diante

A senhora está rindo sobre isso há mais de três anos

Se a senhora pudesse extirpar às gargalhadas essa maldição de mim

Traga-me as cartas de volta

para que eu dê fim a todas elas

Tudo é todo dia após dia

uma repetição de repetições

A manhã toda e a noite toda

escrevi mais e mais cartas

Inverdades

Insuficiências

Mentiras

mentiras vindas de outras mentiras

Por que eu minto

Todas essas mentiras são obscuridades

Quando se percebe que tudo é verdadeiro e atual

*gritando*

Por que a senhora não me proíbe

de escrever essas cartas

Se de repente

bem de repente

não soubesse mais os endereços  
nada mais desses endereços  
nenhum endereço  
se de repente eu não me lembrasse mais de um nome  
se não soubesse mais nada entre a ligação desses endereços  
e nomes

Isso está me matando  
isso me mata Johanna  
mas a cada noite escrevo estas cartas

*Johanna sai*

Tudo é uma  
única mentira

*Chama Johanna aos gritos*

Que a senhora me impeça de escrever essas malditas cartas  
Por que não joga os papéis fora

Dê fim em todos eles

Quando suspeitar que hei de iniciar  
mais uma vez nessa loucura  
nessa falta de sentido em escrever carta

Inverdades

Só mentiras

Eu ordeno que a senhora me impeça  
de escrevê-las

*para si mesma*

Quero adormecer  
mas não consigo  
meus pensamentos não deixam

*grita novamente*

Então te ordeno a me trazer

os papéis

e a senhora simplesmente traz

*diz a si mesma*

Tenho que fazer alguma coisa  
se eu nada fizer

nada

o horror

*Johanna entra com as cartas*

Dê-me aqui

*esconde as cartas na gaveta da mesa*

depois

mais tarde

por que os jornais ainda não chegaram

JOHANNA

Estão em greve

A BENFEITORA

Quem está em greve

JOHANNA

Os tipógrafos

A BENFEITORA

Os tipógrafos

JOHANNA

Todos fazem greve

A BENFEITORA

De uma só vez

todos fazem greve

está tudo em greve

tudo

JOHANNA

Em toda parte se está em greve

## A BENFEITORA

Tudo está em greve

é certo que terá um efeito sobre nós

caso ela dure mais tempo

há verdura suficiente na casa

fruta

carne

Se essa greve se alongar por mais tempo

e tudo indica que essa greve vai

se arrastar por mais tempo

Viver sem os jornais

sem os anúncios

isso é terrível

os casos de morte

e o tempo

Excetos os livros, é claro

Não há mais mudança para mim

Traga-me logo o cobertor

*Johanna sai*

*A Benfeitora reflete*

Tem de ler tem de ler

*alto*

Aliás a senhora ontem me ofereceu

uma peça de teatro na qual um homem aparece sem pernas

um homem que não tem pernas

Ultimamente a senhora tem tido preferência por um tipo de literatura

que os aleijados representam um papel

Infame

Mas eu a perdôo

nós nos perdoamos

A senhora não é uma pessoa malvada

é maligna

Não é malvada



mas maligna

Esta pequena diferença entre as duas últimas sílabas  
faz da sua pessoa para mim mais uma vez um ser mais suportável

Tem de me prometer

Jamais me deixe escrever as cartas novamente

*Johanna entra com um cobertor e cobre A Benfeitora*

Leio romances e peças de teatro

porque não consigo dormir

*falando alto repentinamente*

Abra logo as janelas

Eu estou sufocando

*Johanna abre as janelas*

A senhora precisa dificultar as coisas para mim

dificultar

Não importa o envio dessas cartas

*em voz baixa*

A senhora tem de evitar

me impedir

A verdade é que ninguém quer uma carta minha

porque estou sempre parada no mesmo ponto

ninguém

nada

aqui aqui

Claro que me vêm muitas coisas no pensamento

que eu tenho medo

As coisas que me vêm à mente poderiam ser mortais

e é isso que me apavora

Ninguém tem mais tempo para os devaneios

os meus devaneios

Tem razão aqueles que dizem que as pessoas

não tem mais devaneios

porque lhes falta tempo para devaneios

Ninguém gosta de viver com os fantasmas

embora me sobre tempo

Não tenho tempo algum  
eis minha má-sorte  
Os meus devaneios me aborrecem  
se eu de repente não tivesse mais essas lembranças  
definitivamente  
Minha paralisia Johanna  
quando eu digo Destrua minhas cartas  
saia e leia todas elas  
e quando acabar de lê-las  
desapareça com elas  
destrua todas elas  
e quando digo  
a senhora não está autorizada a lê-las  
antes que a senhora lhes arranje um fim  
leia minhas cartas  
Sempre as destruía jogava fora  
Nesses dez anos que meu marido morreu  
É a pura verdade  
que venho destruindo todas elas  
Nunca enviei sequer uma só carta  
Confesse que é verdade Johanna  
destruídas  
queimadas  
Não há nada mais que me inquiete  
por que eu me inquietaria  
Não há por que esperar respostas  
quando não se envia as cartas  
Que se dane Johanna as perguntas as respostas e tudo mais  
A senhora imagina que sabe tudo de mim  
só porque está em minha casa há três anos  
porque está aqui há três anos  
a senhora imagina tudo isso  
antes disso a senhora não existia  
*Johanna sai*

Conhece tudo  
sabe tudo  
sabe o que guardo nas gavetas  
*em voz alta para Johanna*  
Evidentemente a senhora não sabe  
A senhora tem razão  
já está afinal há três anos em minha casa  
*Johanna entra com uma enorme caixa branca*  
O que tem aí

JOHANNA

As luvas os chapéus

A BENFEITORA

As luvas os chapéus

*Johanna coloca a caixa sobre a mesa*

As luvas os chapéus

*De agora em diante, ela experimenta as luvas e os chapéus vermelhos, verdes e amarelos, pelo menos até a altura de seus cotovelos, ininterruptamente até a cortina cair, sobretudo as luvas brancas e pretas e os chapéus especiais da primavera nas mesmas cores. Johanna irá ajudá-la com os adereços.*

A senhora disse ao vendedor das luvas  
que eu só preciso de um único par  
que não decido imediatamente  
Um único par de luvas  
um chapéu  
Evidentemente que a senhora  
sabe o que possuo  
Conhece os meus bens  
Por eu estar sentada aqui em minha poltrona  
a senhora conhece tudo  
Se soubesse tudo que há

nas coisas que ainda não sabe

*ri alto*

que péssimo gosto meu

isso é uma prova de meu péssimo gosto

A senhora se cala

porque é uma pessoa inteligente

tão inteligente

É um abuso

tudo é uma violação

de sua forma sábia de silenciar

do silêncio de sua inteligência

Sua inteligência a faz pronunciar uma frase longa

totalmente rebuscada

rebuscadamente

Sua pronúncia com as frases subordinadas da língua francesa

são um exemplo

de seu rebuscamento

Mesmo sem compreender o que a frase significa

e mesmo sem ter escutado lido ou escutado anteriormente

a senhora pronuncia nomes estrangeiros

com sua grande inteligência

Os advérbios franceses são um bom exemplo

A senhora é uma excelente leitora

que pode pronunciar as frases mais complexas

completamente sem erros

É o mais importante para mim nesses dez anos

ter uma excelente leitora

A sua antecessora

Não

A senhora é uma leitora que pode pronunciar as frases mais complexas

completamente sem erros

A senhora pronuncia de modo excepcional os nomes franceses

por exemplo a palavra oublié

O jeito que a senhora pronuncia

sem muita rapidez

Vê que a luva é curta demais para mim

que todas são curtas demais para mim

*joga no chão um par*

*Johanna apanha o par do chão*

As outras as outras

*joga um par sobre o rosto de Johanna*

Não é minha culpa

Se soubesse como é horrível

ser obrigada a ouvir uma frase falsamente pronunciada

são as minhas dores Johanna

Qual é sua idade

diga-me quantos anos a senhora tem

não me diz porque te pergunto todo dia

quantos anos tem

Mas eu sei bem quantos anos tem

vou livrá-la disso

Não precisa me dizer qual é sua idade

hoje não

não agora

As brancas as brancas

*Johanna a ajuda a vestir as luvas brancas e põe o chapéu branco.*

A vida toda afirmei que as pessoas

nunca tiveram a menor ideia

daquilo que elas leem

As pessoas leem excepcionalmente

aquilo que está para ser lido

Apenas uma vez a senhora pôde ler um capítulo

lembra-se

que capítulo

pode lembrar-se exatamente

Antes que a senhora lesse para mim

leu para si mesma ilicitamente

e foi insuportável

ter de ouvi-la  
lembra-se  
Tivemos de interromper a leitura  
interromper  
interrompemos a leitura  
A senhora quebra meus dedos  
quando leu para mim o artigo sobre minha visita no orfanato  
sobre a escola de auxílio às crianças especiais do município  
com uma firmeza inacreditável  
A senhora possui um sentido assombroso  
para sentenças do jornalismo policial  
lembra-se  
penso o tempo todo ainda sobre isso  
Que grande papel  
nós encenamos  
Quando a vejo  
quando ouço a senhora  
Basta apenas ouvi-la  
basta apenas pensar na senhora  
para aparecer aqui  
Quando apenas penso na senhora  
Por que não confio na senhora  
Lá se vão três anos que está nesta casa  
e ainda não lhe tenho confiança  
Nem mesmo no seu jeito de pensar  
Desde que a vi pela primeira  
sinto esta desconfiança  
*ajusta o chapéu verde e veste as luvas verdes*  
um dia de chuva  
um dia terrível com chuva  
lembra-se que num dia como esse  
a senhora me desprezou  
A verdade é desde o primeiro momento a senhora  
contagiou-me com sua doença

Estamos paralisadas numa relação doentia uma com a outra  
e o mundo todo se liga a esta doença

Que ninguém ainda conseguiu diagnosticar

*ri*

Disse que a senhora deveria mudar de roupa

Sair daqui

ficar aqui

A senhora se transformou em minha propriedade

Troque-se e fique aqui

Foi o que eu disse

e a senhora então trocou de roupa e aqui ficou

Sua voz

seu talento para lidar com miudezas

*arranca as luvas das mãos e o chapéu da cabeça e os lança sobre o chão*

Presas a coisas ridículas

E sobretudo seu modo de fechar e abrir as cortinas

sempre me repugnou

Como a senhora abriu as cortinas

*olha para o chão*

Apanhe de uma vez tudo isso

Por que ainda não tirou tudo isso do chão

*Johanna apanha o chapéu e as luvas*

*A Benfeitora arremessa, após Johanna ter apanhado os adereços do chão, tudo de volta  
o mais distante possível*

Traga-me tudo de volta

*Johanna apanha o chapéu e as luvas*

Feche dessa vez as cortinas

mas não de modo tão rude

Não seria diferente

logo no primeiro dia a senhora

caiu em contradição

Isso atraiu imediatamente meu interesse

A senhora me disse que aos cinco anos

perdeu seus pais

Era mentira

Seu pai era um homem alto  
ao passo que nas suas descrições  
a senhora dizia que ele era baixo

Cresceu num quarto minúsculo

Sua mãe era cantora

só que a senhora nunca a ouviu cantar

Teve uma relação com um cão  
mas nunca atentou para esse fato

As verdes

as verdes

*experimenta as luvas verdes e põe um chapéu verde*

No primeiro ano nunca falou do meu falecido marido  
como se sentisse que não estava autorizada a falar sobre

Meu falecido marido

sua modéstia

sua propensão absoluta

para o sublime

Johanna

A senhora sentiu

que logo após o primeiro ano

e ainda sei até mesmo onde

aconteceu

foi ali diante da janela

conversamos sobre a situação da Casa de Amparo

que eu pensava

em arrancar dela o aleijado mais deplorável e trazê-lo

para minha casa

Aí a senhora me questionou se meu marido ainda disse alguma coisa

Não nada

Sempre me questionou se meu marido ainda dizia alguma coisa

sua total falta de consideração

seu jeito doentio de saber das coisas

a senhora queria saber particularidades



Meu marido morreu imediatamente

Eu não

Mas meu marido morreu imediatamente

Sinto falta das minhas pernas

Sempre quis saber alguma coisa relacionada ao acidente  
com relação com aquela noite

sempre as mesmas perguntas

quando me perguntava sobre meu pijama

sobre meu colar

quando me pergunta se quero subir ou descer

pergunta somente

como o acidente aconteceu

Este dia chuvoso

Soube desde a primeira vez que a senhora era  
a pessoa certa para mim

Um paralítico dizia

um aleijado

alguém que não tenha mais pernas

assim como eu

na casa

casar-se

Boris

Este caso me faz lembrar daquela tarde  
que eu comprei o cão

Naquele momento eu soube

que a senhora me pertencia

e então o cão não me interessava mais

A senhora mesma deu fim no animal

evidentemente a senhora lembra que deu fim no animal

colocou ele para fora

daqui pra baixo

A senhora odiava-o

Ficou contente quando percebeu que ele não estava mais por aqui

*Johanna quer falar alguma coisa*

Cale-se  
desde o primeiro instante a senhora o odiava  
Achou o cão  
achou a si mesma  
e odiava a si mesma  
Odiava o pobrezinho  
Não teria aturado a proximidade com o animal  
Não foi difícil separar-me do cão  
já não podia pular no meu colo  
Tinha envelhecido  
Eu o tinha aqui  
veja  
aqui  
no meu colo  
Eu o segurava aqui  
não me dava trabalho  
porque eu o mantinha em minhas rédeas mas a senhora  
com a senhora demorou um ano  
mas por saber  
que não é fácil  
porque a senhora é muito complicada  
Suas antecessoras  
não  
Ninguém consegue ser mais complicado do que a senhora mesma  
A dificuldade foi e é  
que a senhora não vem do campo  
Suas antecessoras são do campo  
o que facilita  
Esteve claro para mim desde o primeiro momento  
que não seria tão fácil com a senhora  
A senhora se defendeu  
odiava-me  
A senhora me odeia  
odiava-me naquele tempo sem saber

Por que a senhora me odiava  
Não fazia ideia qual era seu cargo  
mais simples  
imaginou tudo de modo muito mais simples  
Idéias  
falsas divagações  
Esta casa e eu  
Mas as suas complicações  
A senhora é extraordinariamente inteligente  
e disparatada  
Quando duas pessoas possuem hábitos contrários  
embora se desesperem  
fazem deste hábito sua arte  
Ainda vejo em suas meias de completo mau gosto  
aqueles sapatos de mau gosto que a senhora calçava  
Este dia chuvoso  
Nos acostumamos uma à outra  
Quando se começa a suportar isso  
hábito  
mentiras  
quando o meu hábito é fazer da mentira um hábito  
Com os criados torna-se tudo um mau-entendido  
Primeiro a senhora se defendeu  
queria desistir  
ir embora  
Suas tentativas de ruptura  
Ainda posso lembrar-me de cada tentativa de sua parte de ruptura  
A senhora não foi embora  
*joga no rosto de Johanna uma luva*  
Teve medo medo  
e desse medo  
e do medo de ambas deu-se então este regime terrível  
Seu desejo por mais e mais dinheiro  
e então lhe dava mais dinheiro

e teve de arruinar tudo outra vez com seus sentimentos

Naquela época a senhora lia para mim um dia após o outro todos os romances russos do século XIX

A senhora lembra-se bem

Oblomow

Dolgorukij

Uma loucura

Um aleijado venceu

um paralítico triunfou

sobre nós

Boris

De livre e espontânea vontade tive de pagar um preço alto

por nossa relação

Então lhe preparei uma cilada

e a ameacei

A senhora me ameaçou

Nossa existência se sustenta apenas por ameaças

da minha parte

e de sua parte

Dê-me o chapéu aqui

dê-me aqui

*coloca o chapéu preto na cabeça*

Magnífico

luvas pretas

*Johanna lhe dá luvas pretas*

Isso me lembra o enterro

*tira mais uma vez as luvas pretas, arremessando-as longe, pega o chapéu preto da parte de baixo e o lança longe*

O preto não

sem o preto

*Johanna apanha o chapéu e as luvas do chão*

Isso me envenena

A senhora permaneceria sempre a pessoa bem comum que foi

Quando penso em que poderiam tê-la tornado

Confesse

que a senhora nunca teria apreciado isto

Sua vida

A senhora não teria apreciado a sua vida comum

É mais inteligente do que quer mostrar a mim

Faz questão de expor apenas sua inteligência superficial

Revela-me apenas um saber que eu posso identificar

Quando a senhora me traz um copo com água

quando apanha meu chapéu

quando lava meu coto de perna

quando me veste

quando me despe

quando me penteia

Mas com que incrível precisão a senhora me penteia

jamais alguém me penteou com tamanha precisão

Sua forma de pensar sempre

despertou meu interesse

Ah estas luvas

dê-me as luvas

*veste uma vez mais tanto as luvas quanto o chapéu preto*

É verdade que a senhora não teria nunca mais se livrado de seus hábitos

para a desgraça das pessoas

para a miséria humana

Não há diferença entre um e outro ódio

A senhora lembra-se ainda

quando eu a enviava

Dia após dia diariamente

em busca de um par de meias

e a cada vez em uma loja diferente

É claro que a senhora não sabe nada de Lord Byron

Eu a enviava a cada santo dia em busca de um par de meias diferentes

apesar de eu não ter mais minhas pernas

e apesar da senhora mesma saber exatamente que não tenho

mais pernas  
ia a cada dia em uma loja  
dia após dia  
em busca das meias e todo dia em uma loja diferente  
Lembra do sapateiro  
a quem pedi para me fazer um par de sapatos sob medida  
E o deixei tirar as devidas medidas  
e ele mediu  
embora soubesse  
que eu não tenho pernas e conseqüentemente me faltam os pés  
ele tirou as medidas para mim  
A senhora se lembra ainda  
*tira as luvas pretas e põe o chapéu na cabeça e deixa todos os adereços  
caírem no chão*  
Aquele homem  
aquele habilidoso homem  
aquele belo par de sapatos  
que eu lhe emprestava frequentemente  
sempre e sempre mais  
Sua inteligência apóia-se naquilo tudo que a senhora  
aprendeu comigo  
Há pessoas altamente inteligentes que nada vêem  
e outras que vêem e isso lhes infelicitam  
Dê-me as de cor vermelha  
*veste tanto as luvas quanto o chapéu de cor vermelha*  
A senhora me machuca  
*ri*  
A massa não vê nada  
a massa não é infeliz  
a massa é feliz  
Sempre lhe perguntei neste momento  
que horas são  
*com os braços esticados*  
Nestes três anos todos os dias

às três horas em ponto lhe perguntei  
que horas são  
e sua resposta é sempre a mesma  
são três horas  
Se a senhora um dia se atrevesse a não me responder  
se uma única vez não tivesse me respondido  
Aqui é um jogo  
*tira as luvas, atira longe o chapéu e Johanna vai apanhá-los*  
É a escuridão  
e a reflexão  
e o ócio  
porque a senhora me deixa sozinha falando ininterruptamente  
Quando falo  
fica a maior parte do tempo aí parada e nem um movimento  
a não ser quando eu a ordeno movimento-se  
Estou convencida que a imobilidade  
esta doença mortal  
presente na natureza  
cada doença é uma doença da imobilidade  
a senhora não se movimenta  
A senhora vê  
a senhora reflete  
vê que eu desmorono  
vê minha morte nesta poltrona de morte  
É sempre a mesma coisa a senhora me vê morta  
morta  
Espera a minha morte  
uma morta  
é o que a senhora vê sempre  
*ergue um par de luvas de cor amarela, rindo*  
São as loucuras  
nada mais  
Até onde viajei  
Para onde todos viajaram

Nós todos viajamos viajamos viajamos  
*lança longe o par de luvas, Johanna vai apanhá-lo*  
Nunca sentiu a necessidade de viajar  
simplesmente ir para longe  
Geralmente viajamos para todos os lugares  
*experimenta um par de luvas verdes*  
Quando a senhora viaja para a Inglaterra e não entende  
sequer uma palavra da língua inglesa  
ou para Rússia e não compreende o russo  
É bom  
que eu tenha dado um basta  
um fim  
*fala baixinho*  
Dei um fim  
*admira as luvas verdes*  
Não é verdade que fui surpreendida com sua má-sorte  
não foi exatamente assim  
*despe as luvas verdes novamente*  
Estou morta  
cair morta num saguão  
Estar morta como meu marido  
na realidade não sonho com ele há semanas

Há anos  
Quando a senhora limpa seus sapatos  
Não pensa em mim  
Quando cruza suas pernas  
Sente-bem lá no seu pensamento  
que não tem sentido nenhum  
A senhora pensa Eu vou subir as escadas  
ou descer  
sair  
ir embora  
porque eu tenho pernas é o que a senhora pensa



Tem pernas  
Quando fica de lá para cá na casa  
Ultimamente corre bastante de lá pra cá  
a maior parte da manhã e da tarde passando de lá pra cá  
não pensa em mim  
quando corre para os braços de seu namorado  
Uma pessoa é uma pessoa quando  
torna-se odiada e mal-vista por outra  
Quando é a festa  
quando é a festa Johanna  
quando eles vêm  
quando

JOHANNA  
terça-feira

A BENFEITORA  
Terça  
O aniversário de Boris é na terça-feira  
E quando é o baile

JOHANNA  
Amanhã

A BENFEITORA  
A festa é na terça  
e o baile amanhã  
Aquelas situações na Casa de amparo  
Aquela gente  
Na verdade meu interesse em toda minha vida  
sempre se voltou para a relação entre duas pessoas

Que horas são  
Não não me diga que horas são

*Johanna veste a Benfeitora com um par de luvas e um chapéu vermelho*

Três e vinte e cinco

*admira-se com as luvas vermelhas*

É bom que a senhora esteja aqui

e possa me ouvir atentamente

Somos uma conspiração

*estica os braços o máximo possível*

Diga ao bibliotecário

que não quero mais ler o Atlas

e diga que quero ler novamente

*estica ainda mais os braços*

Estou interessada agora nos romances do século XX

Pense nisso diga ao bibliotecário

que agora os romances do século XX me interessam

Os atlas corrompiam minha noite

Quando chego em Portugal ou na Suíça ou na Turquia

com minha bagagem

não há ninguém uma só pessoa que venha me ajudar

Sem que a senhora me ajude Johanna

onde quer que seja

ou posso me ver passeando na calçada a maior parte do tempo

e caminhando à toa com o carteiro

*cai o pano*

SEGUNDO ATO

*Depois do baile. A Benfeitora veste uma fantasia de rainha. Johanna a empurra com muita rapidez ao redor da sala, extasiada.*

## A BENFEITORA

Pare pare

Fique parada

*Johanna pára*

Leve-me de volta

leve-me de volta ao meu lugar

*Johanna a leva ao longo de todo o palco*

Cansei agora

estou cansada

Agora

que horas são essas

Não me diga que horas são

Tanta gente me é intolerável

não posso mais agüentar tanta gente

Quantas eram mesmo

Esses bailes não mudam em nada

sempre as mesmas pessoas

o mesmo ar ruim

sempre mais e mais gente

Quantas estavam aqui

Nenhuma rainha

exceto eu mesma

Que gente risível

sem a fantasia

tive medo de me assustar

sem ela

Quando a senhora me despir

me assustou o modo que a senhora me vestiu

fiquei temerosa de tirar minha fantasia

Receio em despir-me de minha fantasia

uma fantasia assombrosa  
Executaram a música desavergonhadamente  
ninguém pôde dançar  
Todos acham  
eles acreditam que basta  
se esconder atrás de uma fantasia  
Transformamos o baile à fantasia  
A fantasia me causou uma dor terrível  
a maior parte do tempo  
Mas hoje não quero me deitar  
Na terça terá uma festa para Boris  
na terça  
A senhora reconheceu o Presidente do Tribunal Constitucional  
o Presidente do Tribunal de Administração  
a esposa do Presidente do Tribunal de Administração  
a esposa do Presidente do Tribunal Constitucional  
os políticos  
os médicos  
os advogados  
o arcebispo  
o Ministro do Interior  
aquele que caiu era o Ministro do Exterior

JOHANNA

O Ministro do Exterior

A BENFEITORA

O Senhor Ministro do Exterior  
e a esposa do Presidente do Ministério  
a esposa do médico  
a esposa do Ministro do Exterior  
a esposa do Ministro do Interior  
Como se rebaixaram para comer  
como as pessoas comem

Agora a senhora já sabe o modo  
que as pessoas comem  
como são  
A senhora estava no caminho certo  
não permitindo que eu ficasse sozinha  
A senhora dançou  
confesse que a senhora dançou  
A senhora não tem permissão para me deixar sozinha  
Não pode se deixar ser persuadida  
A senhora deve ficar aqui  
ficar aqui ao meu lado  
Mas que horas são  
Perguntaram quem era eu  
e eu respondi A Rainha  
*ajeita a coroa*  
A maior parte do tempo expus uma frieza  
a maior parte do tempo sob esta coroa  
sob esta coroa pesada  
durante todo o baile não a retirei nem uma única vez.

JOHANNA

Ninguém reconheceu a senhora

A BENFEITORA

Ninguém nem uma só pessoa  
pode me reconhecer  
Eu  
a rainha  
*ajeita a coroa*  
Quero passá-la adiante  
Esta cabeça Johanna  
está sob uma forte representação  
uma representação

Pesa muito vestir esta fantasia  
Foi sua sugestão que eu vestisse esta fantasia  
A senhora me deu esta idéia  
Nunca foi meu desejo vir a um baile à fantasia  
a senhora me obrigou  
Leve-me de volta

ande rápido

*Johanna a empurra um pouco*

rápido

rápido

pare

fique parada

abra as cortinas

abra abra

*Johanna abre as cortinas, A Benfeitora percebe que Johanna não está mais com a máscara*

Leve-me de volta ao meu lugar

*Johanna a leva de volta*

Onde está sua máscara

por que a máscara não está mais no seu rosto

ponha a máscara imediatamente

eu lhe ordeno a por a máscara

ponha-a imediatamente

Como não percebi que a senhora tirou sua máscara

em que momento a senhora tirou sua máscara

há quanto tempo está sem ela

Escolheu para si a mais simples

enquanto eu tenho esta coroa que me pesa

esta coroa pesada

e essa fantasia

ainda com essa fantasia

e a senhora sem a máscara

*Johanna sai*

*A Benfeitora grita por ela*

Escolheu para si a mais simples

a mais simples de todas

*Johanna volta, agora usando uma máscara de cabeça de porco no rosto*

Tirou a máscara pelas minhas costas

já lhe disse

que a senhora tem de me pedir permissão

caso queira tirá-la do rosto

A senhora vai usar essa máscara enquanto eu tiver com esta fantasia

Mais um passo

*Johanna a empurra um passo*

A máscara foi escolhida pela senhora mesma

A verdade é que a senhora própria escolheu

essa máscara

ao passo que me obrigava a usar esta fantasia

esta coroa

e no meu pescoço este colar pesado

Gritei de dor Johanna de dor

*ri*

gritei de dor

esta coroa

este colar

estas dores

Mas quis tudo tão fervorosamente

de modo tão duro

*ajeita a coroa*

É ridículo

Chorei

devo representar ao menos uma vez o papel da chorosa

A mulher que chora sob a coroa

Penso se devo a maior parte do tempo

retirá-la

ou não

Esta fraca

incapaz de agir

incapaz de ação  
A senhora retira sua máscara pelas minhas costas  
dentro dos meus aposentos  
enquanto sou aniquilada por esses pensamentos  
colocar sua máscara de lado  
A senhora me prometeu  
em ficar com ela  
até eu consentir  
em retirá-la  
A senhora vive me explorando  
Deixei a senhora passar despercebida  
e a senhora se aproveitou de mim  
Sem ser notada  
uma hora inteira apagada  
usurpada  
tão habilidosa que nem percebi  
que arrancou a máscara  
Por que não notei que tinha arrancado a máscara  
Esta condição de esgotamento  
Como a senhora se livrou de sua máscara  
e acabou de resgatá-la  
*Johanna a empurra um passo*  
As pessoas sempre tentam livrar-se delas  
bailes à fantasia  
festas à fantasia  
são os festejos mais tristes  
Fui embora  
Esses bailes tornam possível  
ver todas as pessoas de uma só vez  
Uma rainha sem pernas  
simular uma vantagem especial  
Acredita que alguém me reconheceu  
o Senhor Ministro  
o Ministro das Relações Exteriores



o padre me reconheceu  
o comissário de polícia  
porque eu ri algumas vezes  
A senhora deve confessar  
que eu cai no riso  
uma rainha que fingia que não tinha pernas  
uma pessoa deplorável  
Lembra-me uma idéia deplorável  
e proporciona a outras pessoas deploráveis  
Não  
Mas se de repente eu encenasse na ocasião  
essa falta de consideração para mim mesma  
se eu tivesse encenado  
como eu enceno diariamente em casa  
a senhora teria de se juntar a mim  
eu a obrigaria a encenar comigo  
se eu tivesse a coragem de encenar o lado infame  
de nossas mentes  
de nossos membros  
de nosso corpo  
eu lhe obrigaria a fingir comigo  
Passei a maior parte do tempo despercebida  
observando a nós mesmas  
despercebida Johanna  
Notei que seu desejo era cair nos braços dos homens  
mas eu não lhe deixei entrar na salão  
minha tortura é a pior  
minha coroa  
sua cabeça de porco  
A senhora ouviu que o baile surtiu  
um bom efeito  
como servem todos os bailes  
lembra-se do bêbado  
junto aos outros bêbados

Com quem falei  
Esta conversa repentina com os bêbados  
Um deles me reconheceu  
o padre  
foi o único bêbado que imediatamente me reconheceu  
o bêbado é o nosso padre  
Prometi a ele uma boa quantia  
a favor de uma boa finalidade Johanna  
os sacrifícios  
os sacrifícios  
Disse tanto ele quanto eu  
os sacrifícios e eu  
Mas de onde vem essa necessidade tamanha  
que é tão evidente  
e ele sussurra essa necessidade para todos os lados Johanna  
a favor de uma boa finalidade  
alardeamos essa necessidade  
o bêbado e eu  
padre sussurrei  
*esta necessidade e ele esta necessidade*  
A rainha sussurrava com um bêbado  
a respeito da necessidade  
da boa finalidade  
Custa um alto preço  
quando uma rainha fica aos sussurros com um beberrão  
Leve-me de volta  
*Johanna a empurra um passo*  
Estamos por baixo do bêbado  
A rainha ficou na companhia de uma porca  
e de um bêbado  
Estou cansada  
Leve-me de volta ao meu lugar  
*Johanna a leva em direção à janela*  
Abra as cortinas

*Johanna abre as cortinas o máximo possível*

O meu marido está dormindo  
se é meu marido que está dormindo  
então Boris está dormindo

JOHANNA

Sim

A BENFEITORA

Estávamos no baile  
e ele dormia

Na terça é a festa dele  
faça-o acordar

*Johanna sai*

Ele está dormindo

dorme sem parar

e eu não consigo dormir

*chama em direção à porta*

Ele não tem permissão de entrar

ainda não

lave-o primeiro

*para si mesma, esgotada*

Não é o meu desejo não é

esta situação que não cessa

de comer e dormir

*alto*

Johanna

lave-o no pescoço

no rosto e no pescoço

dê-lhe o roupão

não quero que ele seja lavado dos pés à cabeça

basta secá-lo com uma toalha molhada

sem grandes procedimentos

venha

a senhora secou o rosto dele

venha para cá

*para si mesma*

Não posso ficar sozinha

não mais

estes tormentos

estes tormentos intransferíveis

*chama*

Johanna Johanna

*em voz baixa novamente*

Não posso ficar mais sozinha ao longo dos anos

*Johanna entra*

A senhora se aproveita desta situação

aproveita-se na hora do banho dele

empurre-me mais um pouco

*Johanna empurra um passo*

O que a senhora conversa com ele

tirando o fato de exalar um odor terrível

e sua dificuldade de entendimento

Mas eu o

eu o escolhi

*para Johanna*

Fomos à Casa de Amparo e escolhemos ele

e o transformei em meu marido

Ele

Ele

Diga que nós o escolhemos

a senhora me obrigou

Ele não sente nada

não é nada e nada sente

a minha criatura

não sabe nada

por que suporte este monstro

A senhora foi a responsável por essa ideia

ainda ouço o padre  
leve me dizia  
o mais deplorável  
o mais detestável  
O nosso monstro é o meu marido Johanna  
a senhora o tirou de mim da Casa de Amparo  
o arruinou dentro de parques e carros  
como a senhora o rebaixou  
enrolando-o nas toalhas  
secando seus cabelos colocando-o dentro dos carros  
esta criatura  
como se ele fosse a Sua criatura  
ele me pertence  
Boris pertence a mim  
Boris é só meu  
*Johanna sai*  
*A Benfeitora em voz alta em direção a Johanna*  
Ele se rebelou na hora do banho  
não ouço nada  
caso ele queira  
se a senhora for lavá-lo lá fora  
Johanna  
*para si mesma*  
Nada ouço  
*alto*  
A senhora não dá ainda pelas manhãs  
uma maçã para ele  
é uma sem vergonha  
não deve dar a ele nem uma maçã  
isso perturba  
dê a Boris alguma coisa que não faça ruído  
que impossibilite qualquer ruído  
tire-me daqui  
*Johanna entra e a empurra um passo*

Se a senhora for me despir agora  
vai ser muito pior  
se eu deixar acontecer  
*deixa-se afundar na cadeira*  
Se eu superar esse momento  
*volta a ficar ereta*  
Ele se assustou  
*às gargalhadas*  
Ele não se assustou  
viu sua cabeça de porco e não se assustou  
Estou congelando

BORIS *atrás do palco com voz de choro*  
Johanna Johanna

A BENFEITORA *em voz baixa para Johanna*  
A senhora não pode retirá-lo de lá  
até que lhe dê permissão  
espere  
ouça

BORIS  
Johanna Johannaaaaaaa

A BENFEITORA  
A senhora disse a ele que estivemos num baile  
Não lhe perguntou  
não disse nada  
não se assustou  
e essa sua cabeça de porco

BORIS  
Johannaaaaaaa

*Johanna quer ir ao encontro dele*

A BENFEITORA

Atreva-se

fique onde está

em silêncio

ele está se apavorando

BORIS

Johannaaaaaaaaaaaaaaa

A BENFEITORA

Ele quer que a senhora vá apanhá-lo

para sentar-se ao lado da janela e

olhar para a rua

para a direção da Casa de Amparo

quer ver a Casa

quer ficar junto à janela

ouça

seu quarto não está escuro

JOHANNA

A senhora me proibiu

de abrir as persianas

ele está apavorado

A BENFEITORA

Apavorado

ele está apavorado

BORIS *como se chorasse*

Johannaaaaaaaaaaaaaaa

## A BENFEITORA

Ele chama pelo seu nome  
não pelo meu  
mas pelo seu  
o nome que é chamado  
é o seu  
pelo meu nome ele não chama  
nem uma só vez  
nem uma vez

## BORIS

Johannaaaaaaaaaaaaaaaaa

## A BENFEITORA

Tire-o de lá  
traga-o  
deixe-o ao lado da janela  
*Johanna sai*  
*A Benfeitora ri*  
Mandei desmatar toda área do parque  
para que ele possa ver a Casa de Amparo  
de onde eu o tirei

*Johanna entra com Boris e leva-o em direção à janela, lugar que ele fica olhando para fora, até que a cortina caia*

*A Benfeitora para Boris*

Está vendo a Casa de Amparo

*Boris acena com a cabeça*

Você estava assustado  
confesse que você estava assustado  
apavorado

Johanna diga a ele que hoje à noite  
enquanto ele dormia profundamente nós estávamos num baile de caridade  
diga a ele que fui ao baile trajando uma máscara de rainha



e a senhora vestida com uma cabeça de porco  
diga isso a ele

JOHANNA

Mas ele ouviu tudo  
o que a senhora acabou de dizer

A BENFEITORA

Eu disse que a senhora deve  
dizer a ele  
ordeno que a senhora diga a ele

JOHANNA *para Boris*

A querida senhora lhe diz que hoje à noite

A BENFEITORA

enquanto ele estava em sono profundo

JOHANNA

enquanto o senhor estava em sono profundo  
estávamos num baile de caridade  
e que a querida senhora

A BENFEITORA

com a fantasia de uma rainha

JOHANNA

com a fantasia de uma rainha

A BENFEITORA

e que a senhora

JOHANNA

e que eu

A BENFEITORA

com a fantasia de uma porca

JOHANNA

com a fantasia de uma porca

A BENFEITORA

assim como evidencia a máscara

JOHANNA

assim como evidencia a máscara

A BENFEITORA

e que a senhora como uma porca

JOHANNA

e que eu como uma porca

A BENFEITORA

fui ao baile

JOHANNA

fui ao baile

A BENFEITORA

ao baile de caridade

JOHANNA

ao baile de caridade

A BENFEITORA

a favor da caridade

e que eu pensei nele no baile

vamos diga isso a ele

JOHANNA

A querida senhora pensou no senhor  
enquanto esteve no baile

A BENFEITORA

uma única vez  
e desta única vez com horror

JOHANNA

uma única vez  
e desta única vez com horror

A BENFEITORA *para Boris*

Você está vendo a Casa de Amparo  
quer voltar a viver na Casa de Amparo  
*Boris acena negativamente com a cabeça*  
*A Benfeitora para Johanna*

Deixe-nos a sós  
arrume a cama dele  
e lave seu gorro

*Johanna sai*

Estes bailes à fantasia são úteis  
Pesa esta coroa que estou usando  
Seus amigos da Casa de Amparo virão na terça-feira  
Está vendo a Casa

*Boris acena com a cabeça*

Será seu aniversário  
uma festa para você  
O que tem a dizer sobre minha fantasia  
sobre esta coroa  
Se soubesse o quanto me custou  
não me agrada esta coroa

jamais vesti uma fantasia tão cara para um baile de caridade

Está vendo a Casa

*Boris acena com a cabeça*

*Johanna entra com uma bandeja cheia de comida e a põe no chão, Boris começa a comer imediatamente, sem parar.*

Coma

*para Boris*

Agora vai me contar

o que leu

do sétimo capítulo que te mandei ler

o que há no sétimo capítulo

leve-me a ele Johanna

*Johanna a leva em direção a Boris*

*A Benfeitora segura a coroa*

O que acontece no sétimo capítulo

Johanna abra as cortinas

abras as cortinas

bem abertas

*Johanna escancara as cortinas*

A BENFEITORA *para Boris*

Não quero te torturar

eu sei que te torturo

mas também vejo que você não leu o sétimo capítulo

certamente você não leu

Por que você não está olhando para a Casa de Amparo

*para Johanna*

A senhora deve repartir o cabelo dele ao meio

leve-me de volta ao meu lugar

*Johanna a leva para longe da janela*

Por que ele não está com o penteado de minha preferência

mandei a senhora repartir o cabelo dele ao meio

por que não está com o cabelo repartido ao meio

BORIS

Não quero meu cabelo repartido ao meio

A BENFEITORA *para Boris*

Eu quero este penteado

*para Johanna*

Reparta o cabelo dele ao meio

BORIS

Não quero meu cabelo repartido ao meio

A BENFEITORA

Vai ser este o penteado que quero

*em sinal de protesto Boris retira de sua bolsa uma maçã e a morde*

*A Benfeitora se horroriza*

Tem uma maçã ele tem uma maçã

*Johanna pega a maçã de Boris e a esconde*

Preste atenção

para que não traga nenhuma maçã escondida com ele

não suporto ouvir o som que ele faz quando morde a maçã

*para Boris*

A comida está a seu gosto Boris

*Boris acena com a cabeça*

Abra as janelas Johanna

eu estou sufocando

*depois de abrir todas as janelas, Johanna sai*

*A Benfeitora para Boris*

Com que idade você cometeu seu primeiro furto

aos três ou aos quatro anos

BORIS

Aos três anos de idade

## A BENFEITORA

Que grande diferença quando  
se furta pela primeira vez aos três ou aos quatro anos de idade  
quando se rouba  
repita comigo  
que grande diferença

## BORIS

Que grande diferença

## A BENFEITORA

Quem mais na sua família cometia delitos

Ah deixa pra lá

O baile de hoje me esgotou

Esta coroa que me pesa

Eu te peguei da Casa do Amparo

*ri*

Boris

Você era um único ladrão de sua família

deve pensar sobre isso

mesmo que te custe alguma coisa

você tem que saber

portanto se você era o único ladrão

foi o único que roubava

*Boris sacode a cabeça*

Todos eram ladrões

todos roubam

não te disseram

Não é verdade que na Casa de Amparo

eles me chamam de A Benfeitora

não é verdade

claro que é verdade

*Boris afirma, acenando com a cabeça*

todos eles

*Boris afirma, acenando com a cabeça*

Você não era o único que roubava

mas todos eles sem exceção

*Johanna entra segurando um livro e o entrega para A Benfeitora. Ela folheia o livro e*

*inclina-se para Boris*

Primeira argüição de hoje

posso adivinhar Boris até onde

você leu o livro

até aqui

conseguiu alcançar até esta página

Você confirmou que o sétimo capítulo fora lido

nem mesmo chegou ao sexto

como você pôde

você não sabe

Boris

que relevância tem o fim desta narrativa

quero te dizer o que acontece no fim do sétimo capítulo

Ele se mata

mas antes a mata

depois ele mesmo se mata

quando mente para mim eu crio um asco de você

sei a razão dessa argüição sei o motivo dela

*devolve o livro a Johanna*

O alfaiate virá amanhã às nove

a fim de tirar as medidas para te fazer uma nova calça

e outro casaco

deve ter um novo casaco branco

para combinar com minhas luvas brancas na sua festa na terça-feira

e a calça branca combinará com meu chapéu branco

Seremos para seus amigos da Casa de Amparo um casal harmônico

*fixa o olhar no rosto de Johanna*

Ela tem apreço por você

e sua admiração recai apenas sobre ela

o alfaiate te fará uma nova calça branca

junto com um novo casaco com botões brancos

os botões serão pretos e rendados

*para Boris*

Está vendo a Casa de Amparo

quer voltar a viver lá novamente

*Boris balança a cabeça, negando*

*A Benfeitora para Johanna*

*aos gritos, clamando*

Retire já esta máscara

Retire já esta máscara

*Johanna retira a máscara*

*cai o pano*

A FESTA



*Uma mesa de presentes situada à esquerda, tendo sobre ela de modo absolutamente visível: uma tambor com bastão, serpentina, uma clarineta, uma chave de fenda, uma garrafa de Met<sup>151</sup>, um chapéu, um livro, um corvo empalhado, uma corda, um binóculo, uma grande bandeja com maçãs, um par de botas pretas, duas cuecas de maior tamanho, uma gravata vermelha. Encontram-se ao redor de uma grande mesa instalada no meio do palco A Benfeitora, Johanna, agora está sem pernas, junto a treze homens paralíticos todos sentados em cadeiras de rodas. Nota-se a comemoração do aniversário de Boris, logo quando a cortina é aberta. Eles festejam, comem, bebem, fumam e riem. Um criado gordo e um criado magro executam seu trabalho, calados, enquanto um enfermeiro gordo e outro magro observam, em silêncio.*

#### O JOVEM PARALÍTICO

Mais quero mais

#### O VELHO PARALÍTICO

Seu porco

#### DOIS PARALÍTICOS

Mais

queremos mais

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO *em tom narrativo*

Agora vai começar a melancolia

*cantarolando*

Lá vem a escuridão

a escuridão

#### TRÊS PARALÍTICOS

A melancolia

a escuridão

---

<sup>151</sup> Bebida alcoólica produzida com mel de abelha. (N.T)

## O JOVEM PARALÍTICO

Deixe ele deixe ele

## O VELHO PARALÍTICO

a melancolia

## QUATRO PARALÍTICOS

a escuridão

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

Imaginem quatro cabeças imensas

quatro cabeças na escuridão

Havia quatro grandes cabeças

na escuridão

*seis paralíticos riem*

Por que vocês estão rindo

não há nada para rir

não há do que rir

*seis paralíticos riem*

nada para rir

do que rir

não há nada para rir

*alto*

Isto não é uma comédia.

*Boris ri*

Quem está rindo

quem acabou de rir agora

## TRÊS PARALÍTICOS

Boris

Foi ele quem riu

A BENFEITORA *para Boris*

Por que você riu

não há nada para rir

ouviu  
nada do que rir  
ouviu bem  
nada

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Nada nada

#### A BENFEITORA

Não há nada para rir

#### O JOVEM PARALÍTICO

Quero mais  
quero mais

*TODOS falam simultaneamente, caos*

Mais mais

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Algo melancólico  
é alguma coisa melancólica  
sombria  
faltavam orelhas nas grandes cabeças  
faltavam olhos nas grandes cabeças  
faltava nariz nas grandes cabeças  
as grandes cabeças não tinham os pés  
*todos riem*

*TODOS falam simultaneamente, caos*

Sem olhos  
sem orelhas  
Sem nariz  
sem os pés

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Nada viam sem os olhos  
e sem as orelhas nada escutavam  
Nada acontecia sem o nariz  
sem os cabelos  
O que se podia entender  
nada  
*todos riem*

### DOIS PARALÍTICOS

Sem cabelos

### OUTROS DOIS PARALÍTICOS

Se não tem cabelos  
então é careca

### O VELHO PARALÍTICO

Careca  
*O Jovem Paralítico dá uma gargalhada*  
*todos riem*

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Porém havia uma boca  
as cabeças grandes tinham uma boca gigante  
*dois paralíticos riem*  
*todos riem*

### O PARALÍTICO MAIS JOVEM

Onde você viu isso

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Dentro da melancolia  
dentro da escuridão

## A BENFEITORA

Comam  
tem de comer  
devorem tudo  
bebam tudo  
comam limpem tudo da mesa

## O PARALÍTICO

Na escuridão

## O PARALÍTICO *para ele*

Cale a boca

## O PARALÍTICO

Tive um sonho

## O PARALÍTICO *para ele*

Boca calada

## O PARALÍTICO

O sonho dizia  
Que eu devo comer tudo

## O PARALÍTICO *para ele*

Cale a boca

## O PARALÍTICO

Eu também tive um sonho

## O VELHO PARALÍTICO

Seu porco  
*todos riem*

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

Patife

A BENFEITORA *para Johanna*

Tudo me dilacera

e dói

Pura atuação o que a senhora faz

de brincar que não tem pernas

enquanto eu realmente não tenho pernas

a senhora representa

que só por hoje não tem pernas

Se a senhora na realidade não tivesse pernas

eu a deixaria por o cinto

Atar bem o cinto de segurança

apertar bem

para que a senhora ficasse bem ajustada

para que todos nós ficássemos ajustados

Agora estamos todos unificados

todos

Dá para entender

que até mesmo a senhora já não tem mais suas pernas

entende

Não

a senhora não entende

não entende absolutamente nada

A senhora entende tudo

e nada

Vai ter de se acomodar com esta situação pelo menos hoje

fingir

que não tem mais pernas

Ninguém tem permissão de sobressair

estamos pelo menos hoje na mesma situação

somos iguais

estamos na mesma

Agora a senhora tem pernas

mas não pode andar  
tem pernas mas não anda  
e nada entende  
o fato da senhora ter duas pernas  
e não poder andar  
a dilacera  
Esta situação lhe arrasa muito mais do que a mim  
ainda mais  
Pode sentir a dor  
a grande dor  
a dor que rebaixa  
infame  
Eu lhe obriguei a esconder suas pernas  
não esqueça do nosso pacto  
enquanto houver festa  
a senhora deverá esconder suas pernas  
ficar sem suas pernas  
entendeu  
Com as pernas escondidas  
e atadas  
esgotadas  
A vileza consome tudo  
agora a senhora não pode sair correndo por aí  
Ei criado criado  
Comam e bebam bebam e comam  
Comam minha gente  
Coma Johanna por favor coma  
e beba

O PARALÍTICO

Isso

O PARALÍTICO

Isso

### A BENFEITORA

A comida está ótima  
e a bebida também  
tudo está nos seus lugares

### TODOS *em desordem*

Tudo está nos seus lugares  
tudo está bom  
bom bom bom

### A BENFEITORA

Comam e bebam  
bebam e comam

### O VELHO PARALÍTICO

A Benfeitora é uma dama

### O JOVEM PARALÍTICO

A dama é boa

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Só consigo sonhar com as cabeças grandes  
e com aquelas que eu andava por cima e enquanto andava  
alguém se aproximava mais e mais de mim  
e dizia  
Você tem de ler alguma coisa minha  
Era um escritor  
alguma coisa  
continuava dizendo que eu devia ler alguma coisa dele  
e repetia sem piedade  
Leia dizia ele  
leia sem parar  
leia leia



leia o tempo todo leia

*pausa*

Aí eu matei ele

O PARALÍTICO

E como isso aconteceu

O PARALÍTICO MAIS VELHO

a pancadas

O VELHO PARALÍTICO

a pancadas

Ele o matou a pancada

O JOVEM PARALÍTICO

e onde isso aconteceu

O PARALÍTICO MAIS VELHO

Dentro da escuridão

A BENFEITORA

Comam comam

criado criado

Johanna corte um pedaço do bolo

corte logo

Criado criado

Sirvam-se

O JOVEM PARALÍTICO

Sonhei com uma lebre

O VELHO PARALÍTICO

Boca calada

O JOVEM PARALÍTICO *para ele*

Deixe ele

O VELHO PARALÍTICO *para ele*

Cale a boca

O JOVEM PARALÍTICO

Sonhou com sua lebre

O JOVEM PARALÍTICO

com a minha lebre

O VELHO PARALÍTICO

Cale a boca

*apontando para O Paralítico Mais Velho*

O PARALÍTICO MAIS VELHO

E deu para notar que no sonho

eu ainda tinha pernas e passava os olhos

rapidamente pelo terceiro andar

O terceiro andar é sempre o mais interessante

embora tenha quem acredite que seja

o segundo

e outras que acham que seja o primeiro

e ainda outras que creem

que o térreo seja o mais interessante

Mas é o terceiro

não o quarto

ou o quinto

Esta é a ciência dos andares

Os seres mais interessantes vivem no terceiro andar

com lebres

com intensas alucinações

e fortes fantasias

## O JOVEM PARALÍTICO

Sonhei que via alguém cavando  
e eu dizia o que você está fazendo aí  
e ele dizia: estou cavando  
e eu dizia: há quanto tempo você cava  
e ele dizia: estou cavando  
e eu dizia: mas por que você está cavando  
e ele dizia: estou cavando  
até que profundidade eu disse  
e ele então respondeu: até que eu fique pelo meio

*todos riem*

## A BENFEITORA

Comam  
comam este bolo colossal

TODOS *em desordem*

Queremos os melhores pedaços  
os melhores pedaços  
do bolo

A BENFEITORA *corta um grande pedaço para si*

Este pedaço especial  
que lindo pedaço  
veja Johanna que lindo pedaço  
segure  
fantástico  
para quem irá este pedaço  
para quem  
Nunca vi antes na minha vida um pedaço de bolo como este  
Quem de vocês já viu antes um pedaço de bolo como este

TODOS *em desordem*

Grande pedaço

### A BENFEITORA

Queremos oferecê-lo ao mais faminto

quem é o mais faminto de vocês

Quem de vocês possui A Fome

Na verdade estamos comendo ao longo de duas horas

mas ainda acredito que algum de vocês ainda sinta fome

o maior pedaço vai para o mais faminto

*ri*

Não

não é justo entregá-lo ao mais faminto

mas àquele que na verdade o merece

*olha um por um, então*

Ninguém

nenhum de vocês

nenhum de vocês merece este pedaço de bolo

Vou cortá-lo e reparti-lo

na quantidade exata em que estamos

mas quantos somos aqui

*todos contam confusamente*

Parem

eu conto

Um dois três quatro cinco seis sete oito nove dez

onze doze treze catorze quinze dezesseis

E somando com Boris e Johanna

*para Boris*

Com você Boris somos dezesseis

com o padre seríamos dezessete

se ele não tivesse quebrado o pé

TODOS *em desordem*

O padre quebrou o pé

o padre  
quebrou o pé

#### A BENFEITORA

O padre quebrou o pé  
enquanto conversava comigo no telefone  
Afinal só quem tem um pé  
pode dar-se o luxo de quebrá-lo  
apenas quem tem um  
enquanto quem não tem  
não pode quebrá-lo  
*três parálíticos riem*

#### O VELHO PARALÍTICO

A comida está boa

#### A BENFEITORA

Ter um pé quebrado

#### O VELHO PARALÍTICO

Não é verdade Ludwig Viktor  
que a comida está boa

#### O JOVEM PARALÍTICO *para o seu vizinho*

Coma coma

#### DOIS PARALÍTICOS

Dentro tem erva-doce e anis

#### TODOS *em desordem*

Erva-doce e anis

#### O VELHO PARALÍTICO *exibindo O Mais Jovem Paralítico*

Ele sonhou hoje à noite

que tinha a cabeça embalsamada com palha

### O VELHO PARALÍTICO

Os sonhos são importantes

*todos riem*

embora dê muito trabalho

não é mesmo

Karl Ludwig

Sonhar não dá trabalho

### A BENFEITORA

Comam comam

### O JOVEM PARALÍTICO

Um dia sonhei que eu bebia sopa com meus pés

### O MAIS JOVEM PARALÍTICO

E eu escrevia uma longa carta

Com as pernas que não tenho

### O VELHO PARALÍTICO

Com seus próprios pés

*Voltando-se para O Mais Jovem Paralítico*

Não é verdade que você hoje à noite

escreveu uma longa carta para o diretor da

Casa de Amparo

*para a Benfeitora*

Uma carta de reclamação

*para O Mais Jovem Paralítico*

e o que havia na carta

*para a Benfeitora*

Ele tem vergonha

*para O Mais Jovem Paralítico*

você se envergonha

de dizer aqui

o que constava na carta enviada ao diretor da Casa de Amparo  
*para a Benfeitora*

Na carta de reclamação que ele escreveu Cara Senhora  
dama querida  
ele se queixa que a cama na qual dorme  
é curta demais para ele  
ele solicita uma cama mais espaçosa

TODOS *em desordem*

Sim

Queremos uma cama mais espaçosa  
uma cama mais espaçosa

O VELHO PARALÍTICO *para a Benfeitora*

Quer ter uma cama mais espaçosa  
*para o Mais Jovem Paralítico*  
Qual é sua altura Ernst August  
diga para nós qual é sua altura

O MAIS JOVEM PARALÍTICO

Um e oitenta

O VELHO PARALÍTICO

Um e oitenta com as pernas  
e sem elas

Qual é sua altura sem as pernas

O MAIS JOVEM PARALÍTICO

Oitenta e um

O VELHO PARALÍTICO

Sem as pernas ele mede oitenta e um centímetros

com elas media um metro e oitenta  
Um e oitenta menos noventa e nove  
resulta em oitenta e um  
E qual é o comprimento de sua cama

#### O MAIS JOVEM PARALÍTICO

Setenta e um

#### O VELHO PARALÍTICO *para a Benfeitora*

Isto é uma tragédia minha Senhora

#### O PARALÍTICO

Minha cama também é curta demais

#### O PARALÍTICO

A minha também

#### O PARALÍTICO

Também não posso me esticar

#### O PARALÍTICO

A cama sobre a qual deito  
mede um metro e quatro  
e eu um metro e oito

#### O PARALÍTICO

Tenho sessenta de altura  
e minha cama mede cinquenta centímetros de comprimento

#### TODOS *em desordem*

Temos camas curtas demais  
para nossos corpos  
camas curtas demais



## O PARALÍTICO

Na minha cama não posso me esticar

## A BENFEITORA

Farei uma solicitação

para que todos recebam camas mais compridas

todo mundo merece uma cama sobre a qual possa se esticar

isso é o mínimo que alguém pode desejar

deitar-se numa cama que possa se esticar

é ridículo que vocês não possam

esticar-se sobre suas próprias camas

é uma desonra

é um fato desprezível para a instituição

uma vergonha para a Casa de Amparo

uma vergonha para o diretor da Casa de Amparo

uma vergonha para o Estado

um verdadeiro absurdo

*todos espreitam-se com temor*

Protestem

vocês devem se queixar

ergam suas vozes

revoltem-se

ocupem as ruas

Boris tem

*olha para Boris*

Boris tem uma cama comprida

na qual ele pode se esticar

isso é o mínimo que ele pode querer de minha parte

que eu o ofereça um lugar em que possa se esticar

*para Boris*

Não é verdade

que você pode se esticar em sua cama

*Boris acena afirmativamente com a cabeça*

diga a seus amigos

que você pode se esticar quando quiser

Ele nunca se estica

eu sei que ele não se estica

nunca

A cama de meu antigo marido hoje pertence a ele

o falecido tinha um metro e noventa de altura

*para Boris*

Diga

que você tem uma cama sobre a qual

pode se esticar quando quiser

*Boris acena com a cabeça*

Ele só come e dorme

nada mais

até hoje não conheci uma pessoa

que dormisse tão bem

e que comesse tanto

O PARALÍTICO

Minha cara senhora

de acordo com esses relatos a senhora mesma pode dizer

a respeito do fato lamentável de não ser possível esticar-se na própria cama

O PARALÍTICO

Isto é um escândalo

O PARALÍTICO

Um verdadeiro escândalo

TODOS *em desordem*

Um escândalo

O PARALÍTICO

Temos de deitar em camas curtas demais

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

Temos de nos deitar nessas camas

*para a Benfeitora*

que impedem que nós nos estiquemos

A senhora sabe como acontece

quando não se tem as pernas

e quando a noite cai

e não se tem as pernas

Não podemos nos esticar

## O PARALÍTICO

Isso faz com que o diretor economize na madeira

## O PARALÍTICO

e nos pregos

## O PARALÍTICO

e na cola

## O PARALÍTICO

e no dinheiro

## DOIS PARALÍTICOS

Na faxina e nos colchões

## O PARALÍTICO

Deitamos em camas

que são aproximadamente de dez a vinte centímetros mais curtas

## O PARALÍTICO

por volta de dez a quarenta centímetros mais curtas

do que nossos corpos

## O PARALÍTICO

Os troncos

#### QUATRO PARALÍTICOS

Os bustos bustos os bustos

TODOS *em desordem*

Um escândalo

#### O PARALÍTICO

Sempre tive a necessidade de me esticar  
mas nunca pude me esticar

#### O PARALÍTICO

Não dormimos em camas  
mas em caixotes

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Essa é boa: dormimos em caixotes

#### O PARALÍTICO

É verdade

#### O PARALÍTICO

Cara senhora é a pura verdade

#### TODOS

em caixotes caixotes

#### O PARALÍTICO

Quem tem o azar de ter um corpo grande  
e a maioria tem o azar de ter um  
assim como meu amigo Ernst August que tem particularmente um corpo grande  
mas pernas curtas demais para serem vistas  
assim como se passou com Karl Ludwig

e com Ludwig Viktor  
e com Hans Ernst  
e com Ernst Ludwig  
e com Hans Viktor  
e com Karl Ludwig Viktor

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Todas as camas são do mesmo tamanho

#### O PARALÍTICO *corrigindo*

Os caixotes os caixotes

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Todos os caixotes são do mesmo tamanho

#### O PARALÍTICO *alto*

Um conjunto de caixotes

#### DOIS PARALÍTICOS

Um conjunto de caixotes

#### TODOS

Deitamos sobre um conjunto de caixotes

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Devido à constituição do meu corpo minúsculo sou  
menos afligido pelas dores

*para a Benfeitora*

Como a senhora pode ver

desde o meu nascimento

*todos riem*

Conforme se vê cara senhora

mesmo assim sempre tive pernas compridas

as mais longas pernas da família  
Meu corpo é de uma miudeza assustadora  
sofro desde criança  
até que entendi que não tinha mais minhas pernas  
até quando cheguei na Casa de Amparo  
padei por minha família  
por meus pais e irmãos  
não paravam de dizer que se eu tivesse pernas compridas  
ou se não tivesse esse tenebroso corpo miúdo de tão curto  
era o que diziam cara senhora  
Agora entendo a assustadora parte superior do meu corpo  
minha vida  
tudo  
estas camas curtas

O PARALÍTICO *corrigindo*

Os caixotes

O PARALÍTICO MAIS VELHO

Aqueles caixotes são escandalosos

TODOS *em desordem*

Um escândalo

DOIS PARALÍTICOS

Um verdadeiro escândalo

O PARALÍTICO MAIS VELHO

Não posso negar que agora estou numa situação muito melhor  
se considerar que posso me esticar na minha cama

O PARALÍTICO *corrigindo*

no seu caixote

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Não acho o caixote que durmo pequeno demais  
mesmo antes do acidente tenho a incrível vantagem de possuir  
um corpo assustadoramente curto

### O PARALÍTICO

Conte como tudo aconteceu  
Ele conta tão bem essa história

### O PARALÍTICO

Conte

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Não quero contar

### O PARALÍTICO

mas a dama quer ouvir

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Não

### O PARALÍTICO

Ele conta somente às sextas-feiras  
hoje é terça  
Tudo se passou na guerra

### A BENFEITORA

Nos tempos de guerra  
mas há os que perderam suas pernas após a guerra  
Assim como eu  
depois da guerra  
não é verdade  
depois da guerra todos perderam suas pernas

Criado criado

Quem quer mais café

O PARALÍTICO

Não tenho mais café

A BENFEITORA

Johanna

Ludwig Viktor não tem mais café

O PARALÍTICO

Tenho de me deitar na diagonal

*mostra sua posição inclinada*

para caber na cama

O PARALÍTICO

no seu caixote

O PARALÍTICO

Eu caibo no meu caixote

com esta posição fico completamente sem dor anestesiado

*mostra mais uma vez sua posição*

Vejam como faço

para ficar na minha posição diagonal

*Johanna ri*

A BENFEITORA

Por que a senhora está rindo

de que a senhora ri

*pausa*

O PARALÍTICO *cospe o café quente na toalha de mesa*

Está pegando fogo



### O VELHO PARALÍTICO

Há métodos variados de tornar  
as noites dentro daquelas caixas mais suportáveis  
Karl Ernest dorme sempre paralisado  
Sem mover um braço

### O PARALÍTICO

Paralisado

### O VELHO PARALÍTICO

O melhor método  
embora não haja evidentemente os melhores métodos  
Vocês não podem mais encurtar seus corpos  
assim como não podemos cometer suicídio  
Discutimos frequentemente seus mínimos detalhes  
principalmente o melhor modo e a melhor circunstância

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Passamos boa parte do tempo ocupados  
com o pensamento de nos matar

### O PARALÍTICO

Eu penso sempre nisso

### O PARALÍTICO

Sempre

### O PARALÍTICO

Sim

### O VELHO PARALÍTICO

Mas não fazemos  
a não ser que seja uma ação coletiva

todos juntos  
em um só momento

### O PARALÍTICO

No mesmo momento  
*imita gestos de estrangulamento e enforcamento*

### A BENFEITORA

Vou falar com o diretor da Casa de Amparo  
com a finalidade de angariar camas mais compridas  
Em homenagem ao aniversário de meu marido  
vou doar a vocês novas camas

### DOIS PARALÍTICOS

Os caixotes os caixotes

### A BENFEITORA

Essas doações são prioridade para mim  
para que vocês todos usufruam de camas mais compridas  
Fechado Johanna  
Vou doar a todos eles novas camas  
camas de verdade nas quais eles possam se esticar  
*para Boris*

ouviu

Vou presenteá-los com novas camas  
nas quais eles possam se esticar  
em homenagem ao seu aniversário

ouviu

*Boris acena afirmativamente com a cabeça*  
portanto às novas camas

Criado criado

### DOIS PARALÍTICOS

Caixotes caixotes

## A BENFEITORA

As camas são sempre uns caixotes

Criados criados trazem os presentes

O diretor da Casa de Amparo não é uma má pessoa

*Os criados tiram os presentes da mesa e põem todos diante de Boris, enquanto os paralíticos sussurram admirados. Todos os presentes são dispostos na frente de Boris, inclusive um pequeno tambor com um bastão sobre o qual ele dá três batidas.*

O pequeno tambor é de Ernstludwig

*ele acena com a cabeça*

A clarinete é de Ernstaugust

*ele acena*

As serpentinas são de Karlernst

*ele acena*

A chave de fenda é de Ernstludwigaugust

*ele acena*

O vinho de mel é de Karlludwigviktor

*ele acena*

O chapéu é de Karlviktor

*ele acena*

O livro é de Karlaugusternst

*ele acena*

O corvo empalhado é de Karlviktoernst

*ele acena*

A corda é de Ernstaugustkarl

*ele acena*

O binóculo é de Augustkarlviktor

*ele acena*

As maçãs são suas Johanna

*para Johanna*

Infame

*para Boris*

As botas oficiais que você sempre me pediu

são minhas

assim como as cuecas

também

quanto à gravata vermelha essa vai para o padre

*Boris bate três vezes sobre o tambor*

É claro que o tambor

*Boris bate três vezes sobre o tambor*

o tambor naturalmente

*Boris bate três vezes sobre o tambor*

*para Boris*

bata apenas no tambor

*Boris bate dezesseis vezes sobre o tambor, enquanto isso*

O PARALÍTICO MAIS VELHO *para a Benfeitora*

Pensamos sem parar na maneira mais suportável para nos suicidar

O PARALÍTICO

Sempre com alguma coisa e na melhor maneira

O PARALÍTICO

Com o lenço

com a alça da bolsa

O PARALÍTICO

Com a faca de cozinha

O PARALÍTICO

ou pular da janela

O PARALÍTICO

Nos ocupamos continuamente com esse pensamento

não temos nenhum outro

O PARALÍTICO

Nossa única alternativa

### O PARALÍTICO

Não fazemos nada disso  
mas discutimos sempre

### O PARALÍTICO MAIS JOVEM

Sonhei que me matava com uma gravata

*BORIS bebe um pouco do vinho de mel*

Sonhei que me matava com uma gravata vermelha e  
nenhum de vocês percebia

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Ele sonha sempre a mesma coisa

### O PARALÍTICO

Sonho sempre que eu mato  
todos vocês  
*Boris sussurra*

### O PARALÍTICO *para seu vizinho*

Você come demais

### A BENFEITORA

Peguem peguem  
devorem tudo  
*Boris bate seis vezes sobre o tambor*  
*A Benfeitora, olhando para ele*  
Tocando tambor  
que felicidade esta festa  
durante todo o ano me alegro em comemorar  
o aniversário de Boris com vocês  
Criado criado

Ouço muito sobre vocês através de meu marido  
mesmo ficando calado a maior parte do tempo  
ele me falava que todos vocês cantavam principalmente aos sábados uma canção  
uma canção ribeirinha  
*A canção lhe vem à mente e enquanto ela tenta cantá-la, Boris pega o corvo empalhado  
e o alça no ar.*

Já não voa em tempos sombrios  
em tempos sombrios não consegue voar  
*ordena repentinamente*

Cantem cantem a canção  
eu quero ouvi-la

*todos entreolham-se*

*A Benfeitora cantarola*

*um paralítico começa a cantar*

*dois paralíticos o acompanham*

*seis paralíticos cantam juntos*

*Todos os paralíticos cantam em voz baixa, depois mais alto e novamente baixo*

Já não voa em tempos sombrios  
em tempos sombrios não consegue voar

## O PARALÍTICO

Já chega

mais uma vez desde o começo

*Boris canta junto e toca de modo inaudível o tambor.*

## TODOS

Já não voa em tempos sombrios

em tempos sombrios não consegue voar

Já não voa em tempos sombrios

em tempos sombrios não consegue voar

sentada nos galhos

sentada nos galhos

*Interrompem a melodia*

## O PARALÍTICO

Com o estômago cheio não funciona

*Boris bate o mais rápido possível quatro vezes sobre o tambor*

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

A canção não funciona conosco

Estamos cariados por dentro

*Boris bate o mais rápido possível quatro vezes sobre o tambor*

## A BENFEITORA *resmunga*

Em tempos sombrios não consegue voar

*Um paralítico resmunga com ela*

## O PARALÍTICO MAIS VELHO *para ele*

Cale a boca

*para a Benfeitora*

Geralmente ele não canta

não tem jeito para cantar

Há entre nós alguns

que não podem cantar

Cantamos cara senhora

ou pensamos em suicídio

*Boris bate o mais rápido possível quatro vezes sobre o tambor*

## A BENFEITORA

É verdade que tem parasitas nas camas da Casa de Amparo

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

A verdade cara senhora

e confirmo que na Casa tem parasitas

e vivem na sua maior parte nas camas da Casa

é a pura verdade

## A BENFEITORA

Não acreditava quando meu marido me relatava

*Boris bate o mais rápido possível quatro vezes sobre o tambor*

Só tem seu tambor

*para Boris*

Pois fui eu quem

*para os outros*

Em toda ocasião só faz comer

é mesmo que vocês são castigados

depois de qualquer de tipo de queixa

por exemplo quando vocês reclamam dos parasitas para o diretor da Casa

*todos acenam afirmativamente com a cabeça*

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

Tem razão cara senhora

embora a queixa seja permitida

Não adianta nada

## O PARALÍTICO

Nada

## O PARALÍTICO MAIS JOVEM

Nada

## A BENFEITORA

Meu marido nunca se queixou

não é mesmo

nunca

ele prefere ser devorado

*para Boris*

nao é verdade que você prefere ser devorado

*Boris bate o mais rápido possível sobre o tambor quatro vezes*

Apenas uma vez ele se revoltou



e o alvo da revolta foi o cabeleireiro  
o cabeleireiro da instituição

O PARALÍTICO

O porco

TODOS *em desordem*

O cabeleireiro é um porco

O PARALÍTICO

Fere a todos nós

faz cortes nos nossos rostos

no ouvido

na nuca

no pescoço

no queixo

O PARALÍTICO

Em qualquer direção que puder

em qualquer sentido que quiser

A BENFEITORA

Os cabeleireiros são todos iguais

O PARALÍTICO

e os médicos

O PARALÍTICO

e os médicos são uns verdadeiros porcos

TODOS *em desordem*

Os médicos são uns verdadeiros porcos

*O enfermeiro dá um passo à frente*

TODOS *em desordem*

Porcos charlatães

porcos charlatães

Uns porcos

os médicos são porcos e charlatães

O PARALÍTICO MAIS JOVEM

Uns porcos

A BENFEITORA

É estranho

tudo é tão estranho

TODOS

Porcos

charlatães

O PARALÍTICO MAIS VELHO

Uma nova ordem tem de fazer parte da Casa de Amparo

TODOS

Uma nova ordem

*Boris bate dezesseis vezes sobre o tambor, aceleradamente quatro vezes, duas vezes devagar e novamente de forma acelerada, enquanto isso*

O PARALÍTICO

Vistorias básicas a cada mês

O PARALÍTICO

Começando por cima

O PARALÍTICO

Vistorias básicas

TODOS *em desordem*

Vistorias básicas

inspeções de base

O PARALÍTICO MAIS JOVEM

Demissões demissões

TODOS *em desordem gradativamente em voz alta*

Demissões demissões

*O enfermeiro se aproxima*

Vamos demitir demitir

A BENFEITORA

Silêncio silêncio

façam silêncio

*Boris bate dezesseis vezes sobre o tambor, aceleradamente quatro vezes, duas vezes devagar e novamente de forma acelerada, enquanto isso*

TODOS

Demissões demissões

A favor de uma comida melhor

a favor de roupas de camas limpas

a favor de novas cadeiras de rodas

Novas cadeiras de rodas

outras cadeiras de rodas

O PARALÍTICO

Mais enfermeiras

e menos médicos idiotas

O PARALÍTICO

Os médicos são uns idiotas

O PARALÍTICO

Uns porcos

TODOS *em desordem*

Novas cadeiras de rodas  
melhores condições de deslocamento  
melhores remédios  
e mais movimento

O PARALÍTICO

Devemos contratar outro cabeleireiro  
*Boris acentua as batidas sobre o tambor*

TODOS *em desordem*

Um outro cirurgião  
outro cirurgião  
Queremos demissões

A BENFEITORA

Silêncio silêncio  
Não há alternativa na Casa de Amparo  
não haverá saraus nem chegarão dançarinos  
nem escritores  
não esperem por palestras sobre viagens  
nem jogadores de mesa nem mágicos  
a Casa de Amparo não se interessa por artistas de sarau  
nem por alguém que leia suficientemente bem  
nem por aqueles que fazem pombos e cães desaparecerem  
*Boris acentua as batidas sobre o tambor*

*A Benfeitora, chorando*

Nas situações mais difíceis  
Se viesse alguém que lesse para mim  
*olha para Johanna*  
Ouça Johanna ouça bem  
de vez em quando posso imaginar

se de vez em quando fosse uma pessoa engraçada  
*Boris acentua as batidas sobre o tambor*  
particularmente engraçada ou singularmente sagaz  
para a Casa de Amparo

### O PARALÍTICO

Mas não precisamos de artistas  
nem de artistas de sarau

### A BENFEITORA

Sim mas  
*Boris acentua ainda mais as batidas sobre o tambor*

### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Precisamos de uma comida melhor e  
de camas mais compridas  
de melhorias das nossas condições gerais  
não de artistas  
nem de uma pessoa sagaz cara senhora  
Minha senhora  
nós mesmos inventamos nossas diversões  
e desenvolvemos nossas próprias filosofias  
*Todos acenam afirmativamente com a cabeça*  
*Boris acentua ainda mais as batidas sobre o tambor, tocando doze vezes de forma rude*  
*e cai, sem que ninguém perceba, como um morto que tomba com a cabeça sobre a mesa*  
Ludwigviktork por exemplo  
tem uma estratégia que ele mesmo desaparece  
desaparece de repente  
não se vê uma só sombra dele  
torna-se um grito de desaparecimento  
quando ele diz seu Pluft  
ou Ernstaugust  
que se duplica simplesmente  
ou quando está em apuros ele se triplica

Não se pode acreditar no que se vê minha senhora

*para Ernstludwigviktór*

Ei Ernstludwigviktór mostre à cara senhora sua habilidade artística

mostre que você não tem uma mas quatro cabeças

quatro cabeças iguais umas às outras ou em todo caso uma bem parecida

se você quiser mudar

mostre logo à minha senhora sua habilidade

*Ernstludwigviktór sacode a cabeça negativamente*

Ele não está afim agora

não funciona quando ele não quer

diz simplesmente não vai dar

Algumas vezes ele diz que se sente como se tivesse quatro cabeças

o que é compreensível

porque as dores se multiplicam por quatro

é o que diz

quatro cabeças doem quatro vezes mais do que uma

e essas dores o levam ao total desespero

pense bem minha cara senhora quatro cabeças

não se importe com Ernstludwigviktór

e a cada vez ficamos impressionados que ele tenha espaço para acomodar as quatro

e logo ele que sente a dificuldade de dar conta de uma

ele mesmo se maravilha

não minha cara senhora nos responsabilizamos pelo nossos próprios divertimentos

mas o que Ludwigkarlernst faz minha senhora

prefiro me calar

ou Karlviktoreernst

ele se corta inteiramente em pedaços sem sentir dor

não não minha cara senhora

Boris sempre nos deu em alguns momentos uma impressão

que nós tínhamos pernas

mas não consegue mais

Esta habilidade exigia dele uma concentração sobrenatural

algumas vezes quando nós desejávamos

ficávamos à espera dessa impressão

em vão

Karlaugust nos faz acreditar que ele é um rei  
vemos sobre sua cabeça uma coroa  
e até achamos que seu nariz cai bem com sua bochecha de regente

Ernstaugust se diz ser Herzog

Karlviktor frequentemente se nomeia de O Patife

o que rosnou e foi adestrado na vida

ou quando não temos cólicas

ou aquelas perturbações digestivas ou outras coisas do gênero

Contamos histórias mutuamente

ou os erros que fizemos

as imprudências cometidas

que nos custaram as pernas minha senhora

Karlludwig as deixou na França

Karlaugust na Inglaterra

Ernstludwig na Irlanda

Eu mesmo as deixei na Praça da Cidade em Paderborn

As pernas de Ernstludwigaugust foram extraídas em um procedimento de tortura pelos médicos

O meu caso é um caso semelhante

Havia um cão um *husky* siberiano

que pertencia ao administrador do prédio em Nuremberg

que avançou sobre minhas pernas

Os médicos me deram um prazo de três dias

para amputar minhas pernas

só percebi quando acordei da anestesia

apenas três semanas depois

## O PARALÍTICO

da anestesia

## O PARALÍTICO MAIS VELHO

Que lindo jogo é o nosso

jogo que avança sempre mais e mais para frente

Se estamos na Inglaterra  
falamos em inglês  
Se na França  
falamos em francês  
Como qualquer outra coisa  
ou fazer como se faz com um cão  
adestrando nosso tempo  
ou com uma vaca  
e deixamo-nos ordenhar  
O mais culto entre nós é sem dúvida Ernstludwigviktor  
Ele nos fala sobre os nomes da Alta Literatura  
e os que surgem nos dias atuais  
até dizermos para ele Cale a boca  
mas Karlernst minha senhora tem a melhor das habilidades artísticas  
diante de nós ele pode cortar a cabeça  
e batê-la no ar  
até nós não suportarmos mais em ver tamanha cena  
Então quando a repõe ele nos diz sempre a mesma coisa  
que agora com uma nova cabeça sobre seu pescoço  
ele entenderia melhor a vida  
*percebe, que todos estão cansados*  
*para A Benfeitora*  
Minha senhora  
além de alguns de nós estarmos cansados  
tudo já foi comido e bebido  
*boceja*  
o cansaço conforme se vê  
Acho que está na hora de irmos embora  
*todos se empurram*

O PARALÍTICO

Boa comida

O PARALÍTICO MAIS VELHO



Que boa comida e bebida minha senhora  
que lindo aniversário  
A oração será sempre sua  
quando se falar da Benfeitora  
sempre apenas da Benfeitora  
*para todos*  
Digam muito obrigado  
agradeçam à dama  
agradeçam à dama digam muito obrigado

TODOS *em desordem*  
Muito obrigado muito obrigado  
muito obrigado muito obrigado

#### O PARALÍTICO MAIS VELHO

Boris  
*O paralítico sacode Boris algumas vezes*  
*Todos olham para Boris*

#### JOHANNA *repentinamente*

Ele está morto  
*gritando*  
ele está morto  
*para a Benfeitora*  
Morto  
Boris está morto  
*Todos se distanciam, com exceção da Benfeitora que se conduz ou é conduzida pelos enfermeiros e criados em silêncio e com a cadeira de rodas voltada para a platéia. Aos poucos vai ficando a sós com o falecido Boris e então cai numa terrível gargalhada.*