

# Dea Loher e a Arte de Costurar Histórias Dramaturgicamente

[Dea Loher and the Art of Sewing Stories Dramaturgically]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-883719272747>

Júlia Mara Moscardini Miguel<sup>1</sup>

**Abstract:** Dea Loher (1964-), a contemporary German playwright, proposes to her reader/spectator stories that depict the society, leading the public to a reflection about themes that are intrinsic to the reality they are part of. Through a very unique and peculiar style, also through an aesthetic that combines different elements, Loher rethinks political theater emphasizing the disadvantaged, aiming to create spaces so that her interlocutor finds possibilities of transformation. The writer creates characters that, free from a sort of saving utopia, have the option of rebelling or resigning until total disintegration, which guarantees a tragic tendency to the text. Dea Loher compiles a different range of stories that presents sad and mischaracterized figures, without having them play the role of victims, but emphasizing multiple perspectives that lead them to action or to ostracism. An approach that prioritizes the micronarratives and its surrounding relations of power, including questioning the thin line between reality and fiction.

**Keywords:** Political theatre; post-dramatic; epic theatre; micronarratives; history

**Resumo:** Dea Loher (1964-), dramaturga contemporânea alemã, propõe ao seu leitor/espectador histórias que retratam a sociedade, conduzindo seu público a uma reflexão acerca de temas inerentes à realidade na qual eles se encontram inseridos. Através de um estilo próprio e peculiar, de uma estética que combina elementos vários, Loher retoma o teatro político enfocando os menos favorecidos, com o objetivo de criar espaços para que seu interlocutor encontre possibilidades de mudança. A escritora dá vida a personagens que, livres de uma utopia salvadora, têm a opção da rebeldia ou da resignação até o aniquilamento total, garantindo uma vertente trágica à escrita da dramaturga. Dea Loher compila histórias diversas que, embora retratem figuras descaracterizadas e tristes, não as coloca em posição de vítimas, mas enfatizam as múltiplas perspectivas que as levaram à ação ou ao ostracismo. Uma abordagem que privilegia as micronarrativas e as relações de poder que as circundam, além de um questionamento acerca do tênue limite que há entre realidade e ficção.

**Palavras-chave:** Teatro político; pós-dramático; teatro épico; micronarrativas; história

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Rodovia Araraquara-Jaú, km 1, Bairro dos Machados, 14800-901, Araraquara/SP, Brasil. E-mail: jumoscardini@hotmail.com. Pesquisa realizada com bolsa de mestrado da CAPES.

# 1 Introdução

Em um país marcado pela violência de um regime totalitário, a literatura de cunho político reverbera através de artistas que almejam a transformação por meio de atos coletivos encorajados por uma arte reflexiva. Um dos grandes nomes da literatura dramática na Alemanha e um marco na história da literatura ocidental, Bertolt Brecht (1898-1956), pesquisou e buscou através da experimentação estética, da filosofia e arte chinesas e do pensamento marxista um teatro que capacitasse e engajasse politicamente o público. O crítico e teórico americano Fredric JAMESON (2013) aponta para a reputação de Brecht como “o maior dramaturgo do mundo”, um escritor que atua como “catalisador e modelo para a emergência de um teatro não ocidental do Brasil à Turquia, das Filipinas à África” (2013: 38). Esse legado se deve à originalidade do pensamento e da estética de Brecht. Mesmo tendo resgatado traços da filosofia chinesa, elementos dos textos bíblicos e recursos estéticos trabalhados pelos formalistas russos, o dramaturgo soube sistematizar e organizar essa diversidade artística e filosófica em um teatro que, com o aparato narrativo, pudesse promover reflexão e, posteriormente, corroborasse a transformação social pautada pelos ideais marxistas.

JAMESON (2013: 42) destaca na linguagem de Brecht um “modo brechtiano de pensar” aliado a uma postura didático-pedagógica, o que o diferencia dos demais artistas modernos. Apesar de ser considerado moderno, Brecht difere de outros autores justamente pelo seu “método”, que segundo Jameson é a “ideia de Brecht”, um sistema que aglutina linguagem, pensamento e prática narrativa. Um trabalho dramaturgicamente não doutrinário, porém, com claros ideais políticos ressaltados por meio de uma série de recursos estéticos que encontra esteio no épico, ou seja, um teatro que narra e com isso distancia o espectador livrando-o do sentimento catártico de empatia, o que, segundo Brecht, proporcionaria reflexão.

Brecht, portanto, tem um fundamental papel no desenvolvimento da literatura dramática a partir dos anos 1920. No entanto, alguns estudiosos da obra brechtiana apontam para uma problemática envolvendo a atualidade deste dramaturgo. Iná Camargo COSTA, no prefácio ao livro de Jameson, *Brecht e a questão do método* (2013), salienta, a partir de texto de Roberto Schwarz,<sup>2</sup> que as condições econômicas e

---

<sup>2</sup> Iná Camargo Costa cita o livro *Sequências brasileiras*, de Roberto SCHWARZ (2015), mais especificamente, o texto “Altos e baixos da atualidade de Brecht”.

sociais na contemporaneidade dificultam a aplicabilidade da teoria brechtiana da maneira como foi concebida. Os recursos estéticos brechtianos têm sido aplicados acentuadamente em favor de uma indústria midiática que favorece o capitalismo em sua face mais expressiva. A isso, acresce-se a falta de fortuna crítica contemplando a obra de Brecht de maneira a elucidar novas reflexões e, ainda, a ausência de um conhecimento mais amplo de sua obra como um todo.

Em meio a esse capitalismo tardio surgem expressões artísticas que visam promover a ruptura e propor um novo tipo de teatro de âmbito experimental. Hans-Thies LEHMANN (2007) propõe um levantamento dos elementos que compõem essa estética denominada pós-dramática, cujas características são exaustivamente descritas no livro *Teatro pós-dramático*. Lehmann considera pré-dramático o teatro da Antiguidade e pós-dramático o teatro da contemporaneidade. Ele defende a ideia da ruptura. O prefixo “pós” denota a ideia de ir além de, superar, romper com o anterior, ou seja, o pós-dramático rompe com os alicerces do que é considerado dramático, os três pilares do drama: personagem, diálogo e enredo. Para o teórico alemão, o teatro contemporâneo dilui e fragmenta essas instâncias, negando os padrões estéticos dominantes até então. As tendências pós-dramáticas trabalham com personagens não identificáveis que se afastam da representação tradicional do drama, em uma maior autonomia da cena e negação da hierarquia do texto. Há um gosto predominante pelas imagens abstratas, pela vontade de proporcionar experiências novas e pelo desejo de um teatro ativador, que atua em conjunto com a plateia.

A quebra de tabus e a busca desenfreada por uma estética da experimentação capaz de desconstruir instâncias dramatúrgicas canonizadas e a defesa do compartilhamento de sensações entre atores e público são interpretadas por muitos teóricos e artistas como um movimento estético apolítico. Lehmann nega o caráter apolítico dessas tendências pós-dramáticas e justifica seu posicionamento no posfácio de *Teatro pós-dramático* (2010). Apesar disso, contrariando as manifestações estéticas em voga, Dea Loher (1964-), dramaturga contemporânea que ocupa um importante espaço no cenário teatral alemão, adota uma postura de rejeição dessa estética presente na contemporaneidade teatral. Segundo Birgit HAAS (2006), especialista na obra de Loher, para Lehmann, o político na esfera do pós-dramático seria justamente negar o

drama, destruindo a forma e a fábula.<sup>3</sup> No que concerne à obra de Loher, Haas percebe uma recusa a esse impacto que a dramaturga em questão considera óbvio, optando por um teatro que privilegia expressões mais sutis e menos clichês. HAAS (2006) aproxima o teatro de Loher ao pensamento de outro dramaturgo alemão de grande importância, Tankred Dorst (1925-), que primava por manter a fábula. Em um artigo intitulado *Die Bühne ist der absolute Ort* [O palco é o lugar absoluto], de 1962, o dramaturgo expressa a sua predileção pela fábula, ressaltando a importância de haver uma boa história para se contar (“eine gute erzählbare story” – DORST 1962: 115). Apesar da recorrente fragmentação textual, o teatro de Loher compactua com essas ideias de Dorst, já que as peças oferecem um enredo claramente definido, diferente das expressões pós-dramáticas que tendem a diluir e arrefecer a trama.

A fragmentação loheriana está mais próxima, segundo HAAS (2006), dos efeitos de distanciamento brechtianos do que da desconstrução pós-dramática. Loher lança mão de recursos narrativos como a inserção da terceira pessoa, além da presença de um coral e cenas intituladas. No entanto, tais recursos não possibilitam o enquadramento de Loher dentro da estética marxista-brechtiana. O contexto histórico ao qual a dramaturga pertence difere da esfera política e social de Brecht, sinalizando um novo escopo para abrigar o conteúdo dramático loheriano. Dessa maneira, a estética de Loher pode ser melhor fundamentada e analisada através da perspectiva teórica de Jean-Pierre Sarrazac, cuja visão acerca da dramaturgia contemporânea difere da visão proposta por Lehmann. Em *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo* (2011), Sarrazac não percebe a obsolescência e conseqüente morte do drama como anuncia Lehmann. O teórico francês aponta para uma nova categoria, o “infradramático”, que não almeja substituir a instância dramática, mas alargar e complementar o seu espectro. Ao contrário da grande ação grega, o teatro contemporâneo propõe o agir por meio de microtomadas; segundo Sarrazac, há um novo homem que não é mais o grande responsável pelas ações, mas aquele que sofre com seu desenrolar.

Através dessa orientação sarrazaquiana é que pautamos a análise da obra de Loher, uma forma dramática “mais movediça e difusa” (SARRAZAC 2011: 45), que extravasa elementos épicos, líricos e dramáticos. Trata-se do que Sarrazac nomeou de teatro rapsódico, ou seja, um teatro dotado de maior liberdade nas formas, mas não uma

---

<sup>3</sup> Fábula aqui no sentido de enredo, de história contada e não no conceito aristotélico clássico.

total ausência formal. Essa é a escolha artística de Loher, afinal de contas, o drama sofreu diversos desdobramentos no decorrer de sua história e se reinventa na contemporaneidade após refletir acerca dos possíveis caminhos abertos, como defende Sarrazac. Como escrever depois da crise do drama anunciada por Szondi ou ainda após a escrita de Brecht e Beckett é o que questiona Sarrazac. Dea Loher parece ter encontrado um caminho em meio a figuras amarguradas, personagens comuns, facilmente encontradas em notícias de jornais, cujas histórias são contadas por meio de um emaranhado estético que deriva uma nova forma dramática.

## 2 *Lumpensammlerin*: a dramaturga dos retalhos

Dea Loher, graduada em Letras e em Filosofia, retoma o teatro político, tão difundido na Alemanha, observando as estruturas políticas da sociedade e almejando despertar uma atitude crítica em sua plateia através do teatro como lugar social que estimula o debate. Loher, segundo HAAS (2006), dramatiza o problema político, já que o teatro é para ela um fórum reflexivo no qual são plantados os questionamentos de ordem sociológica.

Uwe Wittstock,<sup>4</sup> em seu livro *Nach der Moderne* (2009), disserta sobre a estética que prevalece na obra de Loher, apontando a dramaturga como uma escritora política com uma fervorosa paixão pela tragédia, além do rótulo de dramaturga-historiadora. O autor acredita que Loher, de fato, possa ser tudo isso, mas é preciso ir além para definir sua obra. WITTSTOCK (2009: 146) afirma que o mundo do teatro há de concordar que o trabalho de Loher é loheriano<sup>5</sup> por natureza, termo final e mais preciso para designar a linguagem do poder e a intensidade das peças dessa escritora. Wittstock é categórico ao afirmar que o trabalho de Loher é, certamente, inconcebível sem Brecht; seria possível notar na forma dramática de Loher elementos que se assemelham com o gesto e os efeitos de distanciamento brechtianos.

HAAS (2006) também enumera os elementos decorrentes da esfera épica-brechtiana presentes na obra de Loher, tais como a construção das cenas com a

---

<sup>4</sup> Foi redator de literatura do *FAZ* (*Frankfurt Allgemeinen Zeitung*), importante jornal de Frankfurt, foi também redator do *Die Welt*, jornal diário de nível nacional, além de correspondente cultural de Frankfurt e crítico literário com grande experiência na área teatral.

<sup>5</sup> O autor utiliza o termo *loheresk*. Optamos pela tradução livre: “loheriano”.

introdução de prólogo e epílogo, a presença da música e do coro, a utilização de monólogos e da narrativa que faz alternar a função de personagem e narrador. O coro, os monólogos e o narrador têm, de acordo com Haas, a tarefa de promover um contato direto com o público, almejando uma possível reflexão crítica. Ademais, as cenas recebem títulos que antecipam o conteúdo das cenas, quebrando a expectativa do espectador. Há também todo um trabalho com a linguagem através do uso de expressões e jargões que se repetem no decorrer das cenas e que provocam um riso truncado no leitor, como por exemplo a amarga Frau Zucker, de *Unschuld* [Inocência] (2003), que repete insistentemente a frase “Ah, se eu trabalhasse em um posto de gasolina”. Essa senhora vive em constante mau humor e, se trabalhasse nesse posto, causaria uma destrutiva explosão com seu cigarro, reduzindo tudo a açúcar, numa referência a seu nome e também ao fato de ser diabética.

Loher busca através desses recursos se distanciar do teatro documentário<sup>6</sup> e do naturalismo, visando favorecer a artificialidade do texto e rompendo qualquer ilusão no palco. Na já mencionada *Unschuld* há duas personagens negras, Elisio e Fadoul, ambas imigrantes ilegais. Para ressaltar a artificialidade do teatro, a dramaturga faz as seguintes indicações através de didascálias:

Se Elisio e Fadoul forem representados por actores negros, então que isto aconteça, por favor, porque são ótimos actores e não em nome de uma autenticidade, que é desnecessária. De resto, nada de “pintar de preto”, é preferível sublinhar a artificialidade dos meios teatrais usando máscaras ou que tais (LOHER 2008: 84).

Apesar de os recursos aplicados por Loher se aproximarem esteticamente dos recursos épico-brechtianos, a dramaturga percebe a política de maneira distinta da concepção política de Brecht. Este escrevia as peças sob forte influência do pensamento marxista e da luta de classes; para Brecht, o objetivo principal do teatro é educar o público politicamente para que seja possível uma transformação social que só se torna efetiva a partir da luta coletiva. Loher, imersa em outro contexto histórico, foca nos indivíduos e nas relações entre si. Um ponto de intersecção entre o pensamento brechtiano e loheriano se encontra no confronto que ambos anunciam contra o que HAAS (2006) chama de “teatro congelado no clichê”. Enquanto Brecht posicionava-se contra o teatro

---

<sup>6</sup> Manifestação dramática na Alemanha que visa a autenticidade das cenas, através do retrato de uma realidade caótica. A proposta seria olhar criticamente para a realidade a fim de se obter uma abordagem que focasse na transformação. No entanto, o compromisso com a realidade não elimina dessa forma dramática os elementos estéticos, pelo contrário, eles são mantidos e trabalhados para possibilitar enunciados de ordem político-jornalística.

burguês e as peças bem-feitas, Loher se diz contra as montagens pós-modernas, as novelas e a falsa noção de realismo propagada pela mídia contemporânea. Segundo Haas, o que Loher faz é reativar os efeitos de distanciamento não como mera cópia, mas de maneira duplicada e que visa ativar a plateia através da exposição de múltiplas perspectivas no palco. Dessa maneira se consolida o teatro político veementemente defendido pela autora.

Para a dramaturga, todo teatro é, por si só, político, já que a política para a autora é concebida a partir do prisma da teoria de Michel FOUCAULT (1984). Para Foucault, político é o que circunda as relações de poder que, por sua vez, não estão estritamente ligadas ao aparelho de Estado. Foucault discute sobre as relações de poder que os indivíduos exercem uns sobre os outros. Segundo o autor, os mecanismos de poder são exercidos fora, abaixo e ao lado do aparelho de Estado, as relações se dão em vários níveis. Os efeitos do poder são alcançados a partir de efeitos de “verdade” que, por sua vez, não existem fora do poder, ou sem o poder.

Segundo WITTSTOCK (2009: 148), as personagens das peças de Dea Loher estão envolvidas em uma estrutura anônima de poder, uma estrutura com mecanismos sutis, mas onipresentes, que permeia a vida de todos os membros da sociedade. São figuras que não precisam mais ser escravizadas e controladas pelo governo, mas que se tornam um sistema social a partir do qual são formadas para escravizar e controlar mutuamente. Personagens que estão capturadas pela “microfísica do poder” e que passam a agir de acordo com interesses próprios.

Há várias personagens nas peças de Loher que ilustram essa concepção de poder. Em *Unschuld*, a dramaturga coloca em cena personagens que se encontram congeladas, paradas em uma situação inicial. A partir do momento em que uma personagem age, surgem consequências na vida de várias outras figuras do enredo. A interação entre as personagens é o que imprime importância aos acontecimentos. A peça é composta por cenas que são cortadas bruscamente, com o intuito de mostrar ao leitor/espectador as várias perspectivas, ou seja, as várias motivações que levaram as personagens à ação. E toda ação gera uma reação consequente. O início da peça apresenta uma cena estática com os dois imigrantes negros e ilegais, Elisio e Fadoul, vislumbrando o horizonte do mar. Ao depararem com uma jovem que está se afogando, eles têm o poder de salvar a garota, mas não o fazem por temer a deportação e, a partir daí, para compreenderem a

consequência de seus atos e buscar a cura para a culpa que sentem, interagem com as demais personagens.

Na mesma peça, percebemos as microestruturas de poder na relação entre Rosa e sua mãe, Frau Zucker. Percebemos a amarga senhora operar uma relação de poder sobre a filha. A mãe, uma ex-militante comunista, não consegue concretizar seus sonhos e, no final da vida, é acometida pelo diabetes que a faz perder partes do corpo. Segundo Foucault,

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

Em uma pesquisa detalhada sobre a peça *Unschuld* (2003), observamos que

A senhora Zucker acreditava na revolução comunista, acreditava nos sonhos e em um futuro diferente. Loher utiliza a metáfora do diabetes para amputar o corpo da senhora, como uma forma de amputar seus desejos e anseios, seu vigor e sua crença na revolução comunista. Os deveres impostos pela vida foram sufocando os sonhos dessa senhora, que termina por encontrar na filha um único refúgio e a válvula de escape para toda opressão que sentiu durante tantos anos. Do papel de oprimida, de combatente comunista, de lutadora que fora em outros tempos, a senhora Zucker passa a ser opressora da própria filha e, dessa forma, as relações de poder vão se alternando. A política vai acontecendo no palco dessa forma, diluída, com o foco voltado para uma fina rede de mecanismos sociais (MIGUEL 2014: 118)

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



Da mesma maneira como a política é relativizada em formas opacas, assim também é possível detectar certa fluidez no trabalho com a História. Loher não reescreve os fatos históricos com a autenticidade e o compromisso de um historiador. Ela opta por recuperar personalidades de nossa história recente, voltando o olhar para uma narrativa que prioriza as microcamadas de poder. Loher expõe uma dramatização política sem o apelo documental. Em sua obra é possível notar o compromisso de registrar os sistemas de opressão vigentes na sociedade contemporânea. No entanto, tal registro se dá de maneira sutil, implícita, e completamente desvinculada com a autenticidade documental. Loher nega com veemência aproximações de sua obra com as peças-documentário que vigoravam nos anos 1960.

A exemplo dessa abordagem descompromissada com a autenticidade factual, apontamos as peças *Olgas Raum* [O canto de Olga] (1994a), *Leviathan* (1993) e *Licht* [Luz] (2001). As três remetem a personalidades femininas que ocupam um importante papel em nossa história recente. *Olgas Raum* retrata os últimos dias de vida da militante judia Olga Benário (1908-1942) numa prisão nazista. A peça trabalha com monólogos interiores da personagem central e diálogos entre ela e as colegas de cela, bem como o embate entre Olga e seu carrasco torturador Filinto Müller. Apesar de escrever sobre uma personagem histórica e dialogar com uma obra biográfica,<sup>7</sup> a peça de Loher não aspira à exatidão dos fatos, adotando uma liberdade literária que conduz à omissão de certos fatos e à incorporação de elementos ficcionais. Nos monólogos, Loher intensifica a subjetividade do texto evidenciando a face mais pessoal de Olga, aquela que não se encontra descrita nos livros oficiais. Olga se desnuda diante do leitor/espectador, expondo suas angústias e aflições em meio a um ambiente hostil. O paradoxo da memória, o lembrar e o esquecer, perpassa constantemente o pensamento da personagem, gerando inquietudes, já que ela deve se lembrar de seu passado, como um acalento e um estímulo para continuar lutando pela vida, e esquecer para não se tornar uma delatora no momento da tortura. Intercalando cenas monolíticas e a interação de Olga com as demais personagens, a autora vai desenhando uma nova história para essa figura publicamente conhecida através do trabalho com a linguagem, as quebras de cena e o enfoque dado à subjetividade da protagonista.

---

<sup>7</sup> A peça foi escrita com base no romance biográfico *Olga Benário: a história de uma mulher corajosa*, de Ruth WERNER (1979).

Já em *Licht*<sup>8</sup> [Luz] (2001), Loher contempla outra personagem histórica, Hannelore Kohl (1933-2001), esposa do chanceler alemão Helmut Kohl. Assim como em *Olgas Raum*, *Licht* não apresenta um roteiro preocupado com os fatos biográficos e com as atividades políticas da personagem. Antes, a peça é iluminada pelo destino privado dessa mulher que padece de uma doença. Hannelore Kohl sofria de fotossensibilidade, uma alergia à luz solar que a impossibilitava de frequentar lugares abertos e expostos à radiação do sol. A doença foi contraída depois de anos de uso de penicilina para o tratamento de um mal anterior, o que a privou do contato com o sol durante anos, gerando a alergia. Kohl foi encontrada morta em sua casa em Ludwigshafen em 2001 após uma overdose de analgésicos. A peça relata apenas o momento da luta de Hannelore contra a doença através de fragmentos na forma do fluxo de consciência. Loher faz questão de mostrar como Hannelore foi se fechando, não somente em razão da doença, mas por viver à sombra de um marido ausente. Segundo Birgit HAAS (2006), para Hannelore Kohl a luz solar não é uma fonte de vida, mas uma sentença de morte. O título da peça, *Licht*, antecipa essa temática. A falta de luz faz a esposa do chanceler sucumbir. Na peça, Hannelore contracena com uma personagem denominada Schatten [Sombra], que não só remete à ausência de luz, mas ao fato de a personagem central viver à sombra do marido.

Quanto à peça *Leviathan* (LOHER 2003), esta se concentra em eventos da década de 1970 e no nascimento da RAF.<sup>9</sup> O foco está nos conflitos internos e externos de Marie, a personagem central da peça, e nos fatos que a motivaram a abandonar sua vida para seguir os ideais políticos e revolucionários do grupo, a exemplo de Ulrike Meinhof (1934-1976), sua fundadora e integrante. A peça não retrata com exatidão a vida de Ulrike, mas os passos da personagem Marie, que considera a terrorista mundialmente conhecida como modelo a ser seguido. As três peças contemplam personalidades femininas que, de diferentes maneiras, fazem parte da memória coletiva de um povo. No entanto, Loher não busca a reconstrução dos eventos, mas iluminar o destino privado dessas mulheres.

---

<sup>8</sup> Peça curta que foi lançada juntamente com outras seis em uma coletânea chamada *Magazin des Glücks* [Magazine da Felicidade] (LOHER 2001). As peças são o resultado de um trabalho experimental, fruto da parceria de Loher com o diretor Andreas Kriegenburg. Além da montagem teatral em 2001, a peça teve uma versão operística em 2004, dirigida pelo compositor Wolfgang Böhmer.

<sup>9</sup> Rote Armeefraktion [Fração do Exército Vermelho]. Trata-se de um grupo guerrilheiro terrorista de extrema-esquerda fundado em 1970 e dissolvido em 1998, na Alemanha Ocidental.

Ao abordar a teoria acerca das tendências que permeiam o período pós-moderno, Jean-François Lyotard, em *Condição pós-moderna* (2004), afirma que as grandes narrativas que circundavam o projeto moderno – o iluminismo, o marxismo e o cristianismo – estão fadadas à falência e à perda de legitimidade no mundo contemporâneo. Para Lyotard, o modernismo foi governado por ideias que difundiam a libertação e a emancipação humanas por meio de um regime ideológico que estimulava a luta coletiva em busca de transformação social. Segundo Lyotard, esses ideais modernos foram dissolvidos na pós-modernidade, havendo uma predileção pelas ações individuais. Com a globalização e o avanço tecnológico, o indivíduo tem uma sensação falaciosa de proximidade com os demais, mas o que na verdade ocorre é uma individualização, um sujeito que tende ao isolamento, fazendo da pós-modernidade um período da fragmentação e das micronarrativas. As metanarrativas são, em nosso tempo, pulverizadas com o avanço tecnológico e com o surgimento de micronarrativas, fenômeno para o qual se encontra voltado o olhar de Dea Loher.

*Olgas Raum, Licht e Leviathan* são peças construídas sobre os pilares dessas micronarrativas, já que a dramaturga coloca em cena mulheres fortes, personalidades históricas, esposas de grandes políticos e, ao reescrever a vida dessas mulheres, enfatiza o âmbito privado, doméstico e individual da trajetória de cada uma delas. Nem Luís Carlos Prestes, companheiro de Olga, nem Helmut Kohl, esposo de Hannelore, nem Andreas Baader, grande nome do RAF e namorado de Ulrike, são retratados nas peças. Loher mostra que as metanarrativas são constituídas de micronarrativas, nesse caso, a micronarrativa feminina. Os homens, os grandes heróis nacionais, os monumentos históricos, compõem as metanarrativas que, por sua vez, são constituídas por micronarrativas. Ao reescrever a história, Loher ilumina as mulheres, que não ganham o relevo historicamente atribuído àqueles que são considerados heróis, representados em monumentos e estátuas. Dessa forma, são desconstruídos e subvertidos os conceitos de história, memória e política; as macronarrativas não se sustentam por si mesmas, abrindo a possibilidade de um composto de micronarrativas. A obra de Loher é entendida de maneira a desmistificar a produção de “verdades” oriundas de instituições sedimentadas em nossa sociedade. Em *Olgas Raum, Licht e Leviathan*, ela desconstrói o discurso histórico, o discurso das majorias, que usualmente é percebido como “verdade” absoluta. O absoluto não tem espaço na concepção teatral loheriana. Olga Benário, Hannelore Kohl e Ulrike Meinhof apresentam suas histórias de um ponto de vista muito

privado e particular, uma narrativa que se distancia dos discursos oficiais que contemplam suas vidas.

Nesse sentido, o teatro de Loher se aproxima muito da teoria de Lyotard. Os heróis e seus grandes feitos já não fazem mais sentido e, segundo HAAS (2006), a narrativa perde seus responsáveis. Restam apenas os jogos de linguagem em meio à decomposição das metanarrativas. Esse é o tratamento dado por Loher às suas peças: personagens multifacetadas cujas trajetórias são contadas por meio de uma linguagem trabalhada para gerar um panorama de possibilidades e cujos destinos são deixados em aberto. Em *Unschuld*, Loher propõe ao leitor/espectador personagens que, com o decorrer da ação, aparentemente se encontram por acaso. Destinos isolados, individuais e fragmentados que se conectam ao serem cotejados pelas circunstâncias da vida. Ilustram essa teoria as personagens Elisio e Fadoul, que se sentem culpados pelo suicídio que testemunharam e buscam alívio para essa culpa. Nessa trajetória, Fadoul busca redenção ao tentar ajudar uma jovem cega e *stripper* a recuperar a visão, e Elisio, em meio à solidão, encontra apoio na também solitária senhora Habersatt, cujo filho único morrera ainda em seu ventre. Através desses cruzamentos aleatórios, mas repletos de sentido, Loher entrelaça várias histórias individuais, instaurando novos dilemas que são mantidos em aberto, como um enigma sem solução, destituídos de uma interpretação única, proporcionando ao público possibilidades de reflexão que resultam dos vários jogos de linguagem propostos, alguns dos quais já mencionados anteriormente.

A diluição da política no palco, o foco inserido sobre as relações individuais, o apagamento da história oficial em detrimento das várias histórias privadas são procedimentos recorrentes na obra de Loher. A dramaturga vai juntando personalidades e personagens anônimas, histórias reais e fictícias que são acomodadas em um conjunto estético que se diferencia de seus antecessores e, até mesmo, de seus contemporâneos. A própria Loher, numa entrevista, se autodenominou uma *Lumpensammlerin*.<sup>10</sup> A palavra, aqui, no gênero feminino, designa um comerciante ambulante de roupas velhas, móveis e pequenos objetos de segunda mão. Esses comerciantes recolhem esse material para fazer escambo ou revendê-lo. Loher vai recolhendo histórias diversas e, segundo

---

<sup>10</sup> Afirmação baseada no trecho do livro *Nach der Moderne*, de Uwe WITTSTOCK (2009: 149): “Sie hat sich selbst einmal im Hinblick auf die Stoffe ihres Theaters eine ‘Lumpensammelerin’ genannt”. (“Ela própria uma vez se referiu, no que diz respeito ao material de seu teatro, como *Lumpensammlerin*”). Tradução nossa).

WITTSTOCK (2009), qualquer matéria pode resultar em algo criativo nas mãos de Loher. Esse material recolhido por ela dá origem a histórias diversas, protagonizadas por figuras pouco comuns, sejam elas anônimas ou conhecidas do público.

WITTSTOCK (2009) acredita que as personagens de Loher são essas figuras anônimas que poderiam ser encontradas na seção de variedades de qualquer jornal. A preocupação de Loher é olhar para os indivíduos de seu próprio tempo. Por isso há sempre a proposta de contextualizar o presente, mesmo ao trabalhar com personagens históricas que remetem ao passado. As histórias de Olga, Hannelore e Ulrike podem facilmente ser o drama de mulheres do século XXI.

A linguagem loheriana é lacônica, com uma fragmentação característica que forma uma estrutura sintática quebrada, o que acaba por conceder certo lirismo ao texto. Essa fragmentação no âmbito da linguagem também representa a teoria das micronarrativas. Com o fragmento, Loher concede ao texto certo nível de artificialidade, que gera, por consequência, um efeito de distanciamento no leitor/espectador, em atitude antinaturalista, já que para a dramaturga é um disparate fingir uma autenticidade no palco, quando o próprio palco é por natureza artificial.

A peça *Licht* é totalmente fragmentada. O texto é composto por frases soltas que remontam ao fluxo de consciência de Hannelore Kohl. O diálogo da personagem com a sombra revela o estado psíquico da mulher, ora em atitude memorialista e saudosista com relação à exposição aos raios solares, ora imersa na depressão causada pela doença e pela ausência do marido.

Mesmo na peça *Olgas Raum*, que aparentemente mantém o modelo convencional de escrita, ainda é possível perceber uma tonalidade lírica nos monólogos e diálogos que a compõem. Os estados psíquicos de Olga e a aflição que antecede os momentos de tortura, a necessidade de esquecer, por um momento, o passado para não se tornar uma delatora e a necessidade de também se lembrar desse passado para conseguir se manter viva naquele lugar inóspito são anseios materializados na linguagem da peça. A estrutura da obra se divide em nove monólogos de Olga, dois duetos, dois trios, um quarteto e uma cena final. Nos monólogos, apesar de a estrutura sintática ser mantida, é possível observar a inquietação de Olga através de frases curtas, como tópicos que operam num fluxo de consciência de uma pessoa que arquiteta todos os seus próximos passos. Os duetos e trios recebem subtítulos: *Inventio*, *Accusatio*, *Negatio* e *Dementia*. Trata-se de uma clara referência a quatro dos cinco cânones do

discurso retórico compilados por Quintiliano (35-95 d.C.). A elaboração do discurso retórico prevê cinco etapas: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio*. Na peça, Loher usa essa nomenclatura, substituindo alguns termos, como ocorre, por exemplo, ao empregar o termo *Dementia*. A autora mostra a seu leitor/espectador como as palavras e o discurso vão sendo deteriorados por conta da violência física. Na cena intitulada *Dementia*, Olga se encontra próxima ao momento de sua morte, após ter sofrido inúmeras torturas, e o discurso dela vai perdendo o sentido, até que, na última cena, o leitor percebe estar diante do fim da vida da prisioneira. Mais uma vez a linguagem opera um efeito de sentido que Loher almeja obter para levar o leitor a um determinado nível de raciocínio acerca de questões não somente aplicáveis ao contexto da peça, mas que são de ordem universal, como, por exemplo, a solidão, o desfazimento das utopias, a política das relações, etc.

Os monólogos são constantes nas obras de Loher, são formas recorrentes nas peças já mencionadas. A combinação de monólogos com diálogos garante certa artificialidade às peças, já que, alternando essas formas, é possível perceber uma mudança de perspectiva, colocando em evidência as várias facetas que circundam uma ação. Em *Unschuld*, os monólogos têm funções bem específicas. A personagem Ella, uma filósofa em crise, monologa em três longas cenas acerca das questões inerentes à pós-modernidade, como as consequências do capitalismo tardio, a fragilidade de um mundo imagético, a descrença no coletivismo e nas ciências humanas, além da falência das metanarrativas. Ella contracenava com seu marido, Helmut, mas este se encontra imerso em seu trabalho de ourives e não mantém o diálogo com sua esposa, fazendo com que a fala da filósofa perca as características de um diálogo e assumia feições monológicas. Os monólogos de Ella passam a funcionar como um metacomentário da peça, uma explicação acerca dos assuntos contemplados pelo enredo. Ella e Helmut não se relacionam diretamente com as demais personagens, sendo que as cenas que abrangem estas duas personagens se encontram estrategicamente dispostas de maneira isolada na peça, dispersas entre as outras cenas. Os cortes que acontecem entre as cenas de Ella e as demais são bruscos e promovem uma quebra que irá contribuir, justamente, para o olhar multifacetado do leitor/espectador, que graças a esse recurso passa a vislumbrar perspectivas diversas que envolvem as personagens e as movem para uma determinada ação.

Outra característica muito comum nas obras de Loher é a inserção de nomes próprios que antecipam uma mensagem acerca do comportamento ou da personalidade da personagem. Em *Unschuld*, temos Frau Zucker [Sra. Açúcar], uma mulher amarga que padece de diabetes. Em *Das Leben auf der Praça Roosevelt* [A vida na Praça Roosevelt, 2004a], o porta-voz de um salão de bingo recebe justamente o nome de Bingo. Em *Tätowierung*, apelidos entram em cena para designar, de maneira caricatural, o caráter e a profissão de algumas personagens. O apelido de Paul é Würde [Dignidade]; o apelido do senhor Wolfgang Wucht é Wolf [Lobo], justamente por se tratar de um senhor que estupra a própria filha. Ainda em *Tätowierung*, a personagem principal, Juliane Wucht, é chamada de Hunde-Jule [Jule dos Cães], uma referência direta à profissão da jovem que trabalha em uma espécie de salão de cabeleireiros para cães. Esses nomes, que falam por si mesmos, garantem ao texto de Loher não só um conhecimento prévio acerca da conduta da personagem, mas também conferem uma ironia muito peculiar ao texto loheriano, algo muito próximo a um humor negro que causa um riso truncado no espectador ao se deparar com as figuras apresentadas.

Personalidades históricas ou anônimas recebem o mesmo tratamento nas peças de Loher, através de um texto que se apropria de estéticas várias, mas que se articula internamente de maneira singular. A Alemanha, onde o teatro político teve voz ativa durante muitos anos, com um representante de forte expressão literária e política, como é o caso de Brecht, vê despontar, desde os anos 1990, uma dramaturga que caminha recolhendo histórias, coletando figuras ímpares para compor uma estética multifacetada, dando origem a uma “colcha de retalhos” literária, um “*patchwork* estético” nas palavras do teórico Jean-Pierre SARRAZAC (2002).

### 3 A utopia como desejo irrealizável

Sendo a obra de Loher um mosaico estético no qual figuram personagens tanto comuns quanto excêntricas, fica claro o interesse da dramaturga por contar histórias. HAAS (2006) enfatiza que se trata de um interesse humano por boas histórias e que a fábula representa o coração de todos os efeitos teatrais. Loher demonstra uma predileção por contar histórias, traço que tem em comum com Dorst, em um período marcado pela predominante abdicação da fábula, em favor da proliferação dos demais signos teatrais, como aponta Lehmann.

A obra de Loher consiste em contar histórias que ativam o indivíduo politicamente para torná-lo atento às questões que o circundam. Por isso, a dramaturga opta por questões difíceis, sempre posicionada, temporalmente, no presente, preocupada em contextualizar esse momento histórico do qual ela faz parte. Ao levantar temas como as relações de culpa e inocência, de violência e de poder, Loher o faz sem partidarismo, sem defender uma causa específica, mas evidenciando as várias perspectivas que rodeiam uma ação. Um claro exemplo disso apresenta-se em *Unschuld*, nas figuras dos imigrantes Elisio e Fadoul e sua opção de deixar uma jovem cometer suicídio por afogamento, movidos pelo medo de serem deportados. O interesse de Loher não está em julgar a atitude dos dois, tampouco em atribuir culpa ou inocentar as personagens, mas em mostrar o que motiva um indivíduo para a ação, ou seja, o que está na tessitura social, constituindo os jogos de poder que configuram a orquestração social e política experimentada pelas duas personagens e que as constituem em termos identitários no contexto histórico e político contemporâneo. Elisio e Fadoul caminham até o final da peça carregando a culpa do afogamento. No entanto, não cabe ao espectador, ao ser confrontado com essas cenas, dar o veredito acerca da culpa ou inocência das personagens, mas refletir sobre as ações que movem esses dois imigrantes ilegais em um país estrangeiro.

Assim se dá a política na obra loheriana e é por essa razão que a dramaturga opta por personagens carregadas de problemas, tristes e desesperançadas. Ao ser questionada sobre essa obsessão por personagens tristes, Loher responde que qualquer outra alternativa seria hipócrita, já que em sua visão de mundo não há muitas pessoas felizes.<sup>11</sup> Os enredos de Loher não conduzem a um final feliz, sendo que também não viabilizam uma solução arrematada, restando ao leitor/espectador um final em aberto. A dramaturga não envia um *deus ex machina* com uma solução inesperada que possa resgatar e salvar sua personagem de um final infeliz. Mais uma ruptura de paradigmas é proposta por Loher: ao priorizar figuras tristes, ela rompe com a ideia de felicidade proposta pelo capitalismo. Percebe-se nas sociedades capitalistas uma imposição da felicidade como bem de consumo, algo que pode ser adquirido nas relações de compra e venda. Com isso, é gerado um senso de felicidade compulsória, alimentado pela mídia e pela publicidade.

---

<sup>11</sup> Tradução nossa do trecho: “Alles andere wäre für mich verlogen. Ich kenne nicht besonders viele glücklich Menschen, um ganz ehrlich zu sein. Das ist meine Sicht der Welt”. Em entrevista a Franz Wille (LOHER 1998b: 223).



Segundo JAMESON (2000), o capitalismo tardio é o regime econômico que tem em seu alicerce o consumo no seu nível mais exacerbado. Esse capitalismo surge nos bastidores do pós-modernismo, como fruto do período pós-guerra e, de certa forma, como consequência das atrocidades desse conflito. A globalização, as multinacionais e o consumo de massa alimentam essa fase tardia do capitalismo. Para JAMESON (2000), a cultura, a política e todos os demais aspectos da sociedade se tornam produtos de consumo, uma tendência observada no pós-modernismo. O indivíduo, estimulado ao isolamento, adota o consumo como ideal, sendo que passa a consumir a cultura, os sentimentos e a sociedade como produtos. Os indivíduos almejam um estilo de vida ideal, em que a felicidade, seja qual for a definição para esse estado, é compulsória e baseada no sistema de compra e venda, assumindo feições de mercadoria. O que percebemos nas peças de Loher é a busca por livrar o leitor/espectador da obrigação de ser feliz a qualquer custo, humanizando e relativizando a tristeza.

As histórias de Loher são sempre perpassadas pela dor e pela angústia, e os finais das peças são sempre trágicos. Ao ficcionalizar as histórias de personagens não fictícios, como Olga e Hannelore, Loher também conta a história de todos, do ser humano. Dinamitando a história oficial e realçando as micronarrativas, ela universaliza a dor e a tristeza. Os encontros entre as personagens loherianas se concretizam na dor, mas uma dor que é também libertária, já que se trata de algo esteticamente elaborado, o que a distingue de algumas produções contemporâneas que apelam para a autoajuda. A dor esteticamente elaborada liberta porque provoca um efeito de proximidade entre o leitor/espectador e a obra, sofisticando a concepção do que significa ser humano. Essa beleza estética, portanto, revela uma dor que aproxima as pessoas, já que todos estão condenados, mas essa condenação, nas peças, é bela por contar com um trabalho estético que é dado às cenas.

A beleza estética de Loher está, por exemplo, na cena final de *Olgas Raum*, com a personagem que monologa na câmara de gás. Ao inspirar Ciclone-B, Olga inspira o mar e as amendoeiras, o ar fresco e puro que a leva de volta a seu lar. A cena é formada por frases curtas, dispostas como a formar um poema que revela o momento em que Olga serenamente se entrega à morte. A morte na câmara de gás já foi exaustivamente retratada por diversos meios, sejam eles artísticos ou informativos. A diferença aqui é a maneira com que Loher aborda linguística e formalmente a situação, transformando o trágico em algo belo. A linguagem poética torneia a leveza, a calma e serenidade de

Olga mesmo diante de uma situação de violência. A peça termina com os seguintes dizeres de Olga: “Leve eu sigo viva/ Inspiro outra vez/ *Escuridão*.” (LOHER 2004b: 35, grifo no original).

A elaboração estética da dor ocorre em vários momentos de *Unschuld*. A última cena reúne grande parte das personagens que tiveram seus destinos cruzados no desenrolar da trama. Elas se encontram no ponto de partida, no local onde Fadoul e Elisio deram início à jornada em busca de uma vida melhor. Vislumbrando o horizonte do mar, as personagens contemplam seus malogrados destinos, as tentativas frustradas de uma nova vida e se deparam com elas mesmas, da mesma forma como estavam no início da peça. As didascálias finais são parecidas com as iniciais, funcionando como um espelho. Um ciclo se fecha dando início a outro, revelando o caráter circular da peça que, ao chegar ao seu final, deixa um enigma para o leitor/espectador, o de desvendar as pontas dessa ciranda de culpados e inocentes. O formato circular e as cenas especulares proporcionam beleza estética à tragédia de caminhar e chegar sempre ao ponto de partida, à dor da estagnação.

Retomando a teoria de Lyotard, notamos que as crenças em uma utopia ligada às grandes narrativas estão extintas. A libertação e a emancipação humanas já não têm mais credibilidade. WITTSTOCK (2009) cita o exemplo da peça *Klaras Verhältnisse* [As relações de Klara] (LOHER 2000). A personagem Klara abandona um trabalho indesejado para buscar novos objetivos de vida. No entanto, quanto mais busca sua liberdade, mais esta lhe é negada pelas contingências da vida, fazendo com que os objetivos se percam ainda mais, culminando com seu suicídio. Wittstock comenta também a peça *Das Leben auf der Praça Roosevelt*, mencionando Mirador, um policial honrado que procura um emprego para o filho de um traficante de drogas, de maneira a afastá-lo da criminalidade. Contudo, após romper com o tráfico, o rapaz é torturado e morto por um motivo banal. Com esses exemplos o autor mostra que não importa o caminho escolhido pela personagem, quando está fadada ao infortúnio. Um dilema trágico, diz WITTSTOCK (2009).

A contemporaneidade está repleta de figuras que se rebelam, procuram por uma alternativa e, não obstante, falham. Entretanto, há o grupo daqueles que permanecem na inércia e que, conseqüentemente, também falham. A esse grupo é atribuído um ceticismo acerca das utopias, por não acreditarem na transformação eles simplesmente optam por uma saída muito conveniente, a resignação e o inevitável aniquilamento. Esse

dilema concede à escrita de Loher uma dimensão trágica, a de estarmos condenados a um mundo destituído de utopias e mesmo assim não desistirmos. Como a própria dramaturga sentencia, "a utopia como desejo irrealizável não pode ser perdida".<sup>12</sup> Nesse sentido, a arte é uma espécie de utopia, pois é por ela que a autora apresenta algum tipo de "salvamento" diante do impossível; ao comunicar esteticamente essa dor trágica da contemporaneidade, a autora parece também se salvar e sinalizar uma esperança depositada na fruição estética.

Os temas eleitos por Dea Loher acomodam personagens ambíguas, que carregam em seu interior a coexistência da monstruosidade e da humanidade. Loher propõe ao seu leitor um encontro com essas figuras, encontro esse que pode se assemelhar a um reflexo no espelho, já que essas personagens, fragmentos dramáticos, nada são além de fragmentos humanos. Ao proporcionar ao leitor/espectador a possibilidade de olhar para perspectivas diversas que impulsionam as personagens, sua dramaturga está abrindo as portas a um entendimento do que move o ser humano em um contexto histórico regido pelo capital e orientado por uma mídia tecnológica. Colocando em cena personagens tristes e desiludidas, despojadas de utopias, Loher quer fazer despertar no leitor/espectador um anseio por redefinir a sua compreensão de mundo.

## 4 Conclusão

O teatro de Loher é pautado por uma série de arranjos estéticos apropriadores de movimentos artísticos anteriores que são implodidos, gerando uma nova estética que visa à reflexão. O teatro de Brecht claramente faz parte desse universo, tanto que a pesquisadora Birgit Haas analisa as obras de Loher, partindo da perspectiva brechtiana, em um livro intitulado *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende* [O teatro de Dea Loher: Brecht e (nenh)um final]. A pesquisadora brinca com as palavras *ein* e *kein*, em português, "um" e "nenhum", ou seja, indaga: seria o teatro de Loher um final ou não da estética sistematizada por Brecht? A partir das análises, Haas entende que há elementos épico-brechtianos na obra de Loher. Porém, o aparato filosófico e político da dramaturga contemporânea é outro. O foco da escrita de Loher incide sobre as relações que são tecidas através das interações humanas, sendo que as grandes narrativas que

---

<sup>12</sup> Tradução nossa para o trecho: "Eine Utopie als unerfüllbaren Wunsch kann man gar nicht verlieren" (WITTSTOCK 2009: 152).

ambicionavam uma grande mudança abrem espaço para o fragmento e para o individual. Ao mesmo tempo, porém, vale salientar que essa individualidade não é tomada como algo isolado ou desconectado de uma configuração social constituída por interesses de classe e por uma ordem econômica internacional extremamente predatória e injusta. O indivíduo, nas peças de Loher, é aquele que sofre suas consequências e, simultaneamente, constrói esse estado de coisas, de modo mais ou menos consciente. Trata-se de um olhar muito complexo sobre a tessitura social contemporânea, capaz de abarcar as micronarrativas não como fenômenos apolíticos, mas como o cerne mesmo da questão política do capitalismo tardio. As coletividades em fragmentos disformes, em busca de algum tipo de utopia em um mundo descrente e desacreditado.

Apesar de coexistir historicamente com as tendências de ordem pós-dramática, o trabalho dramaturgic de Loher não encontra nelas terreno fértil. Embora compartilhe alguns elementos em suas peças, como a fragmentação, o aparato multimídia, a linguagem cortada e quebras sintáticas, Loher se distancia do pós-dramático ao alimentar a questão da fábula. Para ela, inspirada pelo pensamento de Tankred Dorst, existem boas histórias a serem contadas, e o ser humano tem grande fascínio pela narrativa. A proposta dessa dramaturga de nosso tempo está justamente na maneira como opta por contar essas histórias, recolhendo dados das vidas que se encontram dispersas no cotidiano de qualquer sociedade e articulando essas narrativas através de amarrações estéticas que recuperam elementos prévios, da mesma maneira como lança mão de fundamentos próprios. O leitor de Dea Loher é contemplado com um emaranhado estético composto por histórias fascinantes que abrigam figuras tristes, carregadas de ambiguidade. Restam a esse interlocutor várias possibilidades de interpretação, proporcionadas por um enredo aberto, que convida a um despertar da própria condição humana no meio em que habita. Eis a contemporaneidade e a originalidade de Dea Loher: uma conscientização acerca das mudanças de paradigmas para uma melhor compreensão do mundo, proposta de uma dramaturga que recolhe retalhos de vidas e os traduz em arte.

## Referências bibliográficas

COSTA, Iná Camargo. Prefácio. In: JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.p. 7-10.

- DORST, Tankred. Die Bühne ist der absolute Ort. In: *Grosse Schmährede an der Stadtmauer*. Köhl: Kiepenheuer & Witsch, 1962. p. 113-119.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- HAAS, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOHER, Dea. *Blaubart: Hoffnung der Frauen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *Das Leben auf der Praça Roosevelt*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *Fremdes Haus*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Inocência*. Tradução de José Maria Vieira Mendes. Lisboa: Cotovia, 2008. (Coleção Livrinhos de Teatro).
- \_\_\_\_\_. *Klaras Verhältnisse*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Leviathan*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1993.
- \_\_\_\_\_. Licht. In: *Magazin des Glücks*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Manhattan Medea*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O canto de Olga*. Tradução de Marcos Barbosa. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *Olgas Raum*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994a.
- \_\_\_\_\_. *Tätowierung*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994b.
- \_\_\_\_\_. *Unschuld*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.
- \_\_\_\_\_. Wille im Gespräch mit Loher. In: WEBER, Brigitta (Hrsg.). *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*. Hannover: Niedersächsische Staatstheater Hannover, 1998b. p. 212-223.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MIGUEL, Júlia Mara Moscardini. *A dramaturgia de Dea Loher na peça Inocência: o hibridismo teatral na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp/ Cultura Acadêmica, 2014.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Campo das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Licorne, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WERNER, Ruth. *Olga Benário: a história de uma mulher corajosa*. São Paulo: Alfa Omega, 1979.
- WITTSTOCK, Uwe. *Nach der Moderne: Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*. Recklinghausen: Wallstein, 2009.

Recebido em 10/08/15

Aprovado em 06/02/16