

A forma da provocação em Praça dos heróis, de Thomas Bernhard

(The form of provocation in Thomas Bernhard's *Heroe's Square*)

Alexandre Villibor Flory

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Resumo: Neste artigo discutiremos alguns aspectos sobre a última peça do austríaco Thomas Bernhard, *Praça dos heróis* (Heldenplatz), de 1988. Todo seu processo de escrita e encenação foi marcado por um escândalo programado pelo autor. Deste modo, a própria concepção da peça envolve a recepção em uma dialética entre arte e sociedade muito fecunda, resultando numa provocação elevada ao nível da forma, e não meramente acidental. Assim, questiona uma concepção de obra de arte orgânica e fechada, atualizando uma tradição épica brechtiana decisiva, também, para o desenvolvimento do teatro brasileiro, dos anos 50 aos dias de hoje.

Palavras-chave: Thomas Bernhard; estética da provocação formal; mediação entre processo social e forma literária; literatura e sociedade

Abstract: In this article I discuss some aspects of the Austrian author Thomas Bernhard's last play, *Heroe's square*, premièred in 1988. The process of writing and staging was marked by the author to cause an intentional scandal. As such, the very concept of the play involves its reception in a very fruitful dialectics between arts and society, resulting in a not merely accidental provocation at the formal level. Thus, the play questions the very conception of art as something organic and self-enclosed, updating the brechtian epic tradition, decisive also for the development of the Brazilian theater, from the 50's until today.

Keywords: Thomas Bernhard; aesthetics of the formal provocation; mediation between literary form and social process; literature and society

Introdução

A obra do austríaco Thomas Bernhard vem paulatinamente sendo alçada à condição de cânone literário na Europa. No Brasil, depois de algumas publicações intermitentes, ele vem sendo publicado nos últimos anos pela editora Cia. das Letras, de modo mais organizado e sistemático. Entre estes se encontra o romance *Extinção*, considerado sua obra-prima, bem como o ciclo autobiográfico *Origem*, muito valorizado em seu gênero, e ainda a coletânea de contos curtos *O imitador de vozes*, todos recebendo excelente tradução, para me limitar a três formas diferentes com as quais trabalhou e já à disposição dos leitores brasileiros. Antes destes, romances como *Árvores abatidas*, *O sobrinho de Wittgenstein* e *O naufrago* já estavam disponíveis para o leitor brasileiro. Aos poucos vem sendo objeto também de teses e dissertações acadêmicas, além de conseguir bom espaço na mídia impressa quando do lançamento dos livros, geralmente acompanhado de algum ensaio curto sobre a obra em questão. Esse ímpeto editorial não chegou, contudo, à sua vasta e excelente obra teatral, uma das mais encenadas não apenas nos países de língua alemã, mas também na França e na Espanha, entre outros. Curiosamente, embora nenhuma de suas muitas peças tenha sido publicada no Brasil, já se contam algumas montagens delas em nosso país como, por exemplo, *No alvo*, em 2004, no Instituto Goethe São Paulo, com atuação premiada de Maria Alice Vergueiro, *A força do hábito*, em 2004, também em São Paulo, além de *Ritter*, *Dene*, *Voss*, em Porto Alegre e São Paulo; mais recentemente, em 2009 houve a adaptação do romance *Árvores abatidas* para o palco em Curitiba e, em maio de 2010, um grupo argentino apresentou a peça *Minneti* em Porto Alegre, na 8ª Mostra Universitária de Teatro da UFRGS. Essa lista curta não pretende, nem de longe, ser completa, mas apontar o espaço que sua dramaturgia já ocupa no Brasil, a despeito da falta de traduções.

Neste artigo, tratamos de seu teatro por considerar que ele contribui para a discussão de questões formais cruciais da obra de Bernhard, pois em sua dramaturgia estão explícitas relações que, na prosa, podem passar despercebidas. Especialmente quando se toma por objeto a peça *Praça dos heróis*, que lida com duas linhas de força que acompanham toda sua obra: em primeiro lugar, a reescrita da história austríaca a contra-

pelo (parafrazeando Walter Benjamin), em especial a época do nazismo na Áustria; em segundo lugar, ele o faz por meio de uma provocação direta da sociedade austríaca, especialmente da classe artística. No âmbito do romance, essas duas linhas, com implicações estéticas e sobre a função social de sua arte, encontram seu desenvolvimento maduro, respectivamente, em *Extinção* (de 1986) e *Árvores abatidas* (de 1984), cruzando-se em *Praça dos heróis* (1988), última obra escrita por ele. Isso faz com que o estudo desta peça seja não apenas necessário para expor a pertinência de sua tradução no Brasil, mas ainda contribui significativamente para a interpretação da obra já publicada por aqui.

Sua recepção na Europa está hoje bem difundida e profunda¹. Já são muitos os que o consideram um clássico, com toda a carga, positiva e negativa, que tal estatuto carrega consigo. O processo de arrefecimento de seu vigor crítico passa pela canonização do escritor, tomado agora como um homem excêntrico e atormentado, dono de uma sensibilidade aguçada e neorromântica. Essa perspectiva empresta caráter subjetivo às questões espinhosas com que sua obra lidou e ainda lida. Esse é o contexto mais amplo de sua recepção hoje em dia, momento em que suas narrativas são traduzidas e publicadas no Brasil, de tal modo que muito de sua recepção por aqui ainda está impregnada pela suposta negatividade de um caráter misantropo, marcado por um mal-estar universal e absoluto – e, daí, sem objeto definido –, que leva sua crítica para o vazio do sem-sentido de certas correntes pós-modernas.

Neste lugar esterilizado sua obra não pode ferir ninguém, nem tampouco fazer com que ela abra perspectivas para uma visada crítica da realidade social e da indústria cultural, restrita ao espaço de uma renovada arte pela arte e de uma linguagem autorreferente. Para fugir dessa leitura esteticista de sua obra, é preciso nunca perder de vista o chão austríaco, sempre presente em seus textos e intervenções públicas, com ênfase cada vez maior a partir da escrita do primeiro volume autobiográfico, intitulado *A causa*, de 1975. O perigo que sua obra corre é recair em uma

*A forma da
provocação em
Praça dos heróis,
de Thomas
Bernhard*

13

1 Cf, a esse respeito, BAYER, Wolfram (Org). **Kontinent Bernhard**, onde a recepção da obra de Bernhard em vários países da Europa é o objeto específico dos ensaios, recepção essa, por sinal, bastante variada.

análise de influência pós-moderna, identificando a perda de sentido da linguagem e sua incapacidade de expressão num mundo em que tudo é fugidio. Isso conduziria à aporia nilista ou ao gozo do texto, como artefato verbal. Cumpre lembrar que a obra de Bernhard se esquivava dessa leitura unidimensional de diversas maneiras, no teatro em especial, escrevendo sempre para seu público de estreia, ou melhor, *contra* ele, como bem formulou um crítico sagaz, que será comentado a seu tempo.

A remissão à história recente e recalçada da Áustria coloca a discussão sobre o caráter interessado da obra de arte, não no sentido de um engajamento político panfletário no nível do assunto, mas sua expressão em termos formais. Isso pode ser articulado, sem forçar a nota, na esteira do projeto benjaminiano de confrontar a esteticização da política (no nazismo, especificamente) pela politização da estética, com o que a obra de Bernhard faz coro. A neutralização e objetividade da arte servem a propósitos conservadores e afeitos à indústria cultural; a verdade da arte, radicada em sua forma como expressão e questionamento da sociedade, procura conspurcar essa suposta neutralidade².

Esse é o pano de fundo que justifica nossa pretensão de discutir alguns aspectos do teatro do austríaco Thomas Bernhard, mais especificamente de sua última peça, *Praça dos heróis*, escrita e encenada em 1988. Essa montagem foi marcada por um escândalo que, tudo leva a crer, era previsto pelo autor, talvez mesmo programado por ele. Isso se torna ainda mais instigante quando se sabe que esta citação quase direta da realidade material, pelo tema, será contrastada, no âmbito da criação verbal, por uma escrita fragmentária, circular, a tal ponto que o autor chega a ser acusado de solipsista por sua linguagem labiríntica, hermética, repetitiva e cansativa, exagerada até o limite do aceitável.

Algumas questões que norteiam o artigo podem ser assim formuladas: como articular essas duas perspectivas, em aparência mutuamente excludentes, a saber, uma aproximação quase imediata com a matéria social na concepção de uma provocação direta e implacável, combinada

2 O ensaio em questão é o famoso e, muitas vezes, mal-entendido 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica', publicado no Brasil nas **Obras escolhidas** volume I, cf. Referências bibliográficas.

com uma mediação exacerbada pela linguagem, que impede uma visada 'realista', no sentido de escola realista, exigindo a distância do público pela artificialidade e esteticização da linguagem? Quais os impactos e produtividade em termos formais? De que modo se constitui uma dialética entre forma literária e processo social a partir dessa encenação? Qual o modo pelo qual dialoga com a história das formas teatrais? São questões abrangentes e complexas que, aqui, serão antes apresentadas do que desenvolvidas em todas as suas potencialidades, com o intuito de colocar em debate esse teatro ainda pouco difundido no Brasil.

1) *Heldenplatz* 1938-1988: a arte 'imita' a vida

Algumas linhas sobre o enredo e estrutura da peça se afiguram como necessárias. O diretor alemão Claus Peymann, então superintendente do *Burgtheater* de Viena, o mais respeitado palco da Áustria, pede ao amigo e colaborador Bernhard uma peça para ser montada no jubileu de cem anos da fundação do teatro, 1988, coincidindo com os 50 anos da anexação nazista. Um grande circo estava sendo armado em torno destas comemorações, buscando repisar a velha tecla da vitimização da Áustria e dos austríacos. Os eventos procuravam, em especial, esquecer o escândalo da eleição de Kurt Waldheim, em 1986, para a presidência da Áustria, quando seu passado ligado às tropas SS viera à tona e, não obstante isso (e talvez mesmo por causa disso) fora eleito presidente. Um momento em que os rumos da política austríaca mudam radicalmente, nas palavras de vários críticos, ao se perceber que a participação nas tropas SS (responsáveis por extermínios e pelo genocídio, por exemplo), que exigiam alistamento voluntário e perpetravam os crimes mais hediondos, não impedia um político de ocupar uma das cadeiras mais importantes de seu sistema político.

Com estreia em 4 de novembro de 1988, *Heldenplatz* é a praça onde, cinquenta anos atrás (exatamente no dia 15 de março) Hitler fora recebido com júbilo e festa pelos vienenses. Num apartamento diante desta praça (onde se situa, de fato, o *Burgtheater*), a família e os amigos do Prof. Josef Schuster, judeu austríaco, se reúnem para o enterro deste, que se suicidara após constatar que a situação da Áustria estaria pior agora (1988) do que cinquenta anos atrás, com os ex-nazistas saindo dos

*A forma da
provocação em
Praça dos heróis,
de Thomas
Bernhard*

15

escuras para onde foram impelidos, voltando ao primeiro plano, numa citação quase direta aos eventos em torno da eleição de Waldheim.

A peça prescinde de conflitos intersubjetivos e de curva dramática ascendente, que tivesse base na ação. Os personagens, das camareiras às filhas, irmãos e amigos, discutem a situação atual da Áustria ou questões banais, do dia a dia. O Prof. Schuster já cometera suicídio, e quase nada há para ser feito. O tema central, de fato, trata da Áustria e de sua história recente, assunto épico por excelência, ao focar o passado e o plano coletivo. Na cena final da peça, a esposa do Prof. Schuster ouve, apenas ela e o público, a gravação original da recepção entusiástica que Hitler recebera logo ali em frente. Ela funciona como a materialização cabal dessa perspectiva épica, em chave crítica. São milhares de vozes em estado de êxtase e adoração, contrastando com o olhar vítreo da silenciosa Schuster. Os outros personagens não interrompem a conversação, que trata dos mesmos temas cotidianos relativos ao enterro ou de renovar as críticas já formuladas ao longo da peça. Não há nada de novo, nenhuma relevância no que dizem. Os gritos da multidão principiam como sussurros, depois zunidos, passam pelo nível da conversação, num crescendo ininterrupto e inescapável. Aos poucos, o volume aumenta e não se escuta mais as vozes dos personagens, embora continuem agindo como no início da cena. Aos poucos, nossa atenção se desloca implacavelmente para a Sra. Schuster, com seu silêncio eloquente – imóvel, estarecida, desfigurando-se aos poucos, física e espiritualmente – em oposição muda à voz da multidão, conflito esse sem diálogo possível, que toma conta do palco e, também, da plateia.

A desproporção do contraste e das forças atuantes na cena é descomunal: seu silêncio frágil frente o júbilo frenético da multidão, volto a dizer, em gravação original. É como se a história forçasse passagem teatro adentro, maculando a ‘distância estética’ apaziguadora do teatro tradicional, sem a menor cerimônia. Ali, temos os anos 1938 versus 1988; o indivíduo versus a coletividade; o silêncio versus o ruído; a identidade austríaca versus seu passado reprimido. O exagero é nítido, mas não obscurece a mensagem, que é aterradora: o terreno que pisamos é o da tensão dialética, viva e significativa para esse momento histórico. Formalmente, o diálogo intersubjetivo perde importância e centralida-

de, embora presente, e assistimos à história atualizada cenicamente em 1988, evidenciando as afinidades eletivas com que um tempo histórico cita outro, em que o passado ganha sentido num presente que o significa, pela expressão do rosto de Frau Schuster, abrindo espaço para um ‘agora da cognoscibilidade’ benjaminiano, levando a tensão ao máximo e permitindo o irromper de significados sobre ambos. A montagem faz as vezes do historiador materialista de Benjamin, que quer contar a história a contrapelo da voz dominante (BENJAMIN, 1996).

Seu efeito cênico é potencializado pelo escândalo público em torno da montagem. No fim da cena, a Sra. Schuster cai morta com a cara na sopa, num desfecho algo ridículo, em contraste com a seriedade que caracteriza esse final. Em cena, as vozes que são a verdade da Áustria de 1938, agora audíveis e mais aterradoras nos idos de 1988. A acusação grave é articulada em forma de invectiva muda: nos porões da democracia austríaca e da união pela autonomia política, pouca coisa mudou; apenas na superfície, com a recriação de sua imagem como um povo bonachão e alegre, incapaz de cometer as atrocidades nazistas, colocando-se como as primeiras vítimas de Hitler. A remissão ao quadro político-social não poderia ser mais evidente. Bernhard, deste modo, incita o debate que se queria abafar. Waldheim em pessoa acusa a peça, dizendo: “*Eu considero essa peça uma ofensa grosseira ao povo austríaco*”, ao que o autor responde: “*Sim, minha peça é atroz. Mas a peça encenada diariamente em todos os cantos deste país é igualmente atroz*” (BERNHARD, 1995, contracapa).

A montagem do escândalo passa pelo vazamento de alguns trechos da peça, somados à livre ilação pelo conjunto da obra bernhardiana, que deixa pouca margem à dúvida do tom e do teor do texto. A crítica teatral Sigrid Löffler consegue trechos da peça a partir dos ensaios, e os publica na revista *Profil* – o que, segundo muitos, teria ocorrido com a anuência implícita de Bernhard e Peymann – em agosto e setembro de 1988, dois meses antes da estreia, o que instaura um escândalo pelo ataque dos personagens contra a Áustria e os austríacos, chamados ao longo da peça de débeis-mentais, nazistas e católicos, todos os seis milhões de habitantes (MILLNER, 1995, p. 249 ss). Como se verá, esse caráter hiperbólico faz parte de sua estética, constituindo o que o autor chamou de

*A forma da
provocação em
Praça dos heróis,
de Thomas
Bernhard*

17

‘arte do exagero’. Jornais como o *Neuen Kronen Zeitung* e políticos como o vice-Kanzler Alois Mock, além do ex-Kanzler Bruno Kreisky, posicionam-se contra a montagem da peça, enquanto a ministra da educação Hilde Hawlicek e autores do porte de Elfriede Jelinek, Michael Scharang e Peter Turrini defendem a liberdade de expressão. No dia 12 de outubro de 1988, Alois Mock e o famigerado Jörg Haider exigem a demissão do diretor do Burgtheater, com as palavras: “*Fora de Viena com a escória*” (DITTMAR, 1993, p. 183), com o que miravam o alemão Peymann e parte de sua equipe. Surgem campanhas de difamação contra Peymann e Bernhard que, de certa forma, fazem com que o texto da peça seja atualizado, por assim dizer, no palco real da opinião pública austríaca, antes mesmo da encenação, concordando com o crítico Hans Höller.³

2) Do uso e do efeito das repetições em Bernhard

Seguiremos agora para algumas breves considerações sobre a linguagem em *Praça dos heróis*. As repetições, retomadas, voltas caracterizam toda sua obra e o tom de seus textos. Os efeitos disso são muito variados e, às vezes, até paradoxais. Aqui nos restringiremos a algumas considerações sobre um trecho da peça, característico de seu estilo:

O que os escritores escrevem / não é nada frente à realidade / sim sim eles escrevem sim que tudo é amedrontador / que tudo é pervertido e decadente / que tudo é catastrófico / e que não há saída / mas tudo que eles escrevem / não é nada frente à realidade / a realidade é tão pior / que ela não pode ser descrita / ainda nenhum escritor a realidade / descreveu / como ela realmente é / isto é o mais amedrontador (tradução livre de AF).

Aqui podemos perceber alguns traços que vão permear sua escrita, em todos os seus romances e dramas, de uma maneira obstinada, e que funciona como uma espécie de provocação também contra o leitor. Em

³ “De uma hora para outra havia esforços para o boicote da apresentação e se exigia a expulsão do autor e do diretor, como se o teatro tivesse conseguido comprovar a provocante asserção da peça, de que os anos de 1938 e 1988 seriam intercambiáveis” (HÖLLER, 2001, p. 7; trad. livre AF).

termos formais, não se trata de um poema dentro da peça, pois toda ela é escrita com frases curtas e, por vezes, por palavras isoladas. A linguagem tenta apreender a realidade caracterizando-a como amedrontadora, assustadora, perversa, decadente, catastrófica e sem saída, o que é repetido incansavelmente. No entanto, terrível mesmo é a impossibilidade de expressá-la pela linguagem. O resultado é uma linguagem que não avança, retomando os mesmos temas, variando minimamente a notação. No caso em questão temos *escrevem, descrevem, escrevem; que tudo, que tudo, e que tudo, mas tudo; realidade, realidade, realmente*, e por aí afora.

São vários os efeitos desta repetição; em primeiro lugar, a repetição excessiva embaralha o sentido atribuído às palavras. A repetição sistemática nos leva também a questionar se o falante está realmente certo daquilo que diz: a assertividade e a objetividade costumam ser categóricas. Quem vacila, duvida e não se sente seguro tende à repetição, à busca de outra entonação, à variação da ordem sintática, dando voltas em torno do mesmo ponto sem parar, pois nunca se considera pronto.

O mais importante, porém, é a falta de mobilidade que a repetição expressa. Se, no plano do conteúdo, 1938 e 1988 são aproximados em sua infâmia, essa identidade e permanência ganham contornos, em termos formais, pela repetição das mesmas ideias, vocábulos e estrutura sintática. Já se viu que a peça não é marcada nem pela ação e nem pelo diálogo, embora seja o texto o único recurso que resta aos personagens, que proferem grandes monólogos **em presença** de outros personagens, mas poucas vezes visando a comunicação como objetivo primordial. Sua repetição dá contornos a esse falar contínuo sem alteração: repisa o mesmo, como se esses fossem os únicos assuntos que valessem a pena ser tratados.

Deste modo, a linguagem não leva ao esteticismo, em Bernhard. Primeiro porque impede, pela repetição e exagero, que seja denotativa, mero instrumento de transmissão de mensagens. Segundo, porque mimetiza a imobilidade psicológica e social. Terceiro, pelas invectivas contra a Áustria e sua política sociocultural de encobrimento pela repressão e pelo revisionismo de sua culpa e postura na Segunda Guerra, fugindo dum estilo realista e, ainda, apoiando-se num tom provocador, atijando a opinião pública. Sua incapacidade de descrever a realidade

*A forma da
provocação em
Praça dos heróis,
de Thomas
Bernhard*

19

não recai em vale-tudo semântico, mas na crítica à cultura: a linguagem é social, por natureza, e não pode ser usada sem mais. Seu vazio não se refere à sua constituição íntima e última, mas expressa impasses e entraves sociais austríacos e da ordem capitalista. Isso muda radicalmente o rumo da interpretação, que não prescinde de notas políticas e culturais para se haver com a estética. Sendo assim, faz crítica da linguagem para torná-la produtiva e criativa para a compreensão da realidade.

Como resultado deste processo, a linguagem não se afasta da realidade, mas exige uma remissão dialética a ela, reforçando o papel ético da estética, que hoje exige a diminuição da ‘distância estética’ adorniana. O espectador do teatro tradicional (cujas fontes remontam ao drama burguês do século XVIII) pode assistir a um espetáculo sem precisar refletir sobre o que está em cena, posto que está garantido o que Adorno (2003) conceituou como *distância estética*, um elemento fundamental da relação do leitor com a obra de arte, que nesse arranjo faz da arte mero divertimento ou acúmulo de cultura, impedindo-a de se tornar um meio de conhecimento ou de discussão. Se for assim, a arte é uma mentira, alijada de qualquer aspiração a algum teor de verdade. O encurtamento da distância estética *destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida* (ADORNO, 2003, p. 61). Esse conceito será fundamental para esse artigo, pois toca numa questão ética e estética das mais cruciais no quadro contemporâneo: a de que a arte deve encurtar essa distância, o isolamento do homem de tudo que o cerca, especialmente num mundo no qual a *atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação* (ADORNO, 2003, p. 61). O exposto até aqui mostra o quanto o teatro de Bernhard concorda com essa concepção. Isso leva, necessariamente, à sua ‘arte do exagero’, que merece atenção.

3) Arte do exagero e teor de verdade da mentira

Começemos por uma citação:

Prof. Robert: A Áustria não é nada além de um palco / no qual tudo é degradado e exterminado e degenerado / [...] / seis milhões e meio de débeis-mentais e desvairados / que urram ininterruptamente com

toda a fúria por um diretor / O diretor virá / e os levará definitivamente ao abismo / seis milhões e meio de comparsas (BERNHARD, 1988, p. 89: trad. livre AF).

O exagero é evidente, lembrando que envolve toda a população da Áustria. As invectivas são agudas e gradativas: débeis mentais, desvairados e, por fim, comparsas, esta a acusação mais grave, por remeter à consciência que os austríacos teriam de tudo o que aconteceu. Não foram vítimas de Hitler, mas seus comparsas; a anexação austríaca não foi imposta de fora, mas ardentemente esperada e desejada. Claro está que não se trata de discutir sobre a veracidade dessa assertiva, exagerada em todos os seus pontos, sem ponderações ou argumentos. Mas esse é justamente o campo em que Bernhard quer atuar, mesmo esteticamente. O exagero não é o questionamento, ele nos conduz a ele, processo esse iniciado pela significação do próprio texto de Bernhard.

Aqui se faz necessário uma rápida ponderação sobre a forma da escrita artística, sem perder de vista a mediação social que marca o percurso. Bernhard, como já se viu, só por erro pode ser rotulado como um autor fechado em si mesmo, preocupado apenas em realizar torneios linguísticos auto-referentes. A 'arte do exagero' (*Übertreibungskunst*) é um dos pontos centrais de sua estética, levada em consideração por todos os seus comentaristas. Ela encontra sua formulação mais acabada no romance *Extinção*, de 1986, que tem um diálogo muito proveitoso com a peça em questão, especialmente no que tange à atualização do passado nazista na Áustria da década de 80, tanto pelo tema como pela concepção de linguagem que se depreende dos textos. Neste romance, lê-se a determinada altura:

Muitas vezes somos levados a tal ponto por um exagero [...] que acabamos por considerar este exagero como o único fato lógico e não percebemos mais o fato real, só o exagero levado desmedidamente ao extremo (BERNHARD, 2000, p. 447).

A realidade passa a ser então este exagero, necessário para a expressão e criação de todo e qualquer fato. Mas que não se incorra em erro: este exagero não pode ter suas arestas aparadas para se chegar ao "fato"

*A forma da
provocação em
Praça dos heróis,
de Thomas
Bernhard*

21

verdadeiro, em estado puro, intocado: este não existe, pois depende da linguagem, de uma forma, de uma expressão e de uma posição, tarefa da qual não podem fugir os artistas, em especial os escritores: [...] *tal como o escritor que não exagera é um escritor ruim, pode ocorrer também que a verdadeira arte do exagero consista em subentender tudo* (BERNHARD, 2000, p. 448) .

O exagero na expressão não passa de uma diminuição, ou, em outras palavras, de algo muito diferente da realidade social, visto que o material é outro: não há sangue no chão, mas tinta no papel, que aceita tudo. A mediação artística, mesmo quando utiliza as tintas mais negras, não chega perto do terror da realidade social que, por outro lado, cria e sustenta. A passagem citada em *Praça dos heróis* é das mais significativas a este respeito. Nela a linguagem não pode exprimir a realidade, não apenas por ser outra coisa, mas ainda por ser a realidade muito pior do que qualquer expressão, mesmo a mais incisiva. Nos dois casos, de *Extinção* como de *Praça dos heróis*, a história recente da Áustria e da modernidade estão no campo de visão. Por trás desta concepção está a impossibilidade da mimetização do real pela arte, o que implica numa necessária distorção pela mediação da linguagem e, ainda, pela perspectiva e interesses de quem narra. A forma literária em que esta mentira será articulada expressa uma verdade da forma social, também ela mediada. O exagero pode ser lido como a insuficiência da arte e do sujeito em estabelecer a ponte que conduza à realidade, de modo que resulte num arrefecimento em relação à experiência social real; a ocultação disto consiste no maior dos perigos. Daí a necessidade do exagero que, no caso em questão, provoca o leitor e tenta, ao menos, estimulá-lo, retirá-lo da apatia típica do momento do consumo passivo das informações segundo o padrão em nossa sociedade.

4) Provocação formal em *Heldenplatz*: politização da estética

O exagero, em Bernhard, leva à provocação. Como bem notado por Winkler (2002, p. 100), Bernhard escreve contra seu público de estreia, o que não ocorre pela primeira vez, sendo antes um fator estrutural em muitas de suas peças. Isso exige a participação ativa do público, instigando a interagir. Fica evidente que a provocação se eleva à forma quando se compara a montagem de *Praça dos heróis* com uma encenação desta

peça na França, que tenta ser fiel às palavras do texto, e não à forma, realizando assim uma crítica desabrida à Áustria. Sua verdadeira índole assoma ao primeiro plano pela única alteração introduzida nesta montagem: na passagem em que os socialistas são considerados colaboradores dos nazistas, sem especificação, a adaptação insere uma palavrinha: os socialistas **austriacos**. Deste modo, os encenadores franceses evitam que se confunda esta montagem – que se queria estéril – à colaboração dos socialistas com o governo de Vichy, na França sob ocupação alemã. Entre eles, como se aventava, figurava o então primeiro-ministro Mitterand. Ou seja: esta encenação funciona como um panfleto contra a Áustria, sem citar nem de perto o contexto francês. Isto difere muito do caso austríaco que, a despeito das oposições, foi encenada no *Burgtheater*, com todo o escândalo tanto dentro quanto fora do teatro. Sem a provocação e o escândalo, que obviamente não são do nível do texto dramático, mas do efeito num determinado público e momento histórico, não temos a peça em questão, mas algo absolutamente diverso, com resultado avesso ao esperado: realiza-se um julgamento do outro, em outra época, fácil e palatável para qualquer público. Essa é a formalização da provocação, que corrompe, de uma vez por todas, a concepção de obra de arte orgânica, com relativa autonomia e autossuficiência.

Já deve estar claro que a obra de Thomas Bernhard nos anos 80 não é alheia ao quadro histórico em que está inserida. A politização da estética contra esse contexto será uma das linhas de força de sua obra. Por um lado, a altercação com a história recente austríaca, que deve ser enfrentada em todos os campos, buscando justamente na linguagem e na memória o outro discurso, abafado, reprimido e esquecido: esta linha leva até a obra considerada sua obra-prima *Extinção*. Por outro lado, uma provocação conseguida pela entrada quase direta da matéria social para dentro da obra de arte, por meio da palavra mediada: impureza na autonomia da obra de arte que está relacionada com a forma social que engendra a modernidade.

O autor não descuida em criticar o isolamento da arte como esfera autônoma da vida, que culmina na crítica da obra de arte orgânica teorizada por Bürger (2008), cisão essa materializada em templos como o Burgtheater, que ele pretende dessacralizar. O palco do Burgtheater agora faz parte das conversas pelas ruas de Viena, e o escândalo faz par-

*A forma da
provocação em
Praça dos heróis,
de Thomas
Bernhard*

23

te deste cálculo. O *Neue Kronen Zeitung*, jornal conservador entre os mais importantes da Áustria, publica no dia da estreia uma fotomontagem do teatro em chamas, o que remonta ao fogo que destruiu o Burgtheater durante o austrofascismo. Peter Sichrovsky, então chefe de redação da seção Feuilleton do jornal *Der Standart*, publica no dia da estreia (4 de novembro de 1988) um artigo no qual pede não apenas boicote, mas tumulto em frente e dentro do teatro. Suas palavras são eloquentes:

Um escritor e diretor de teatro, que tem uma opinião inequívoca sobre esse país e vê seus moradores, de modo geral, como idiotas e criminosos, utiliza uma personagem [...] para transmitir essa mensagem ao público. Essa personagem é, para fazer justiça com os diversos juízes deste ano, um judeu! O judeu, analítico e inteligente como (naturalmente) todos os judeus, se ocupa, na condição de imigrante que retornou ao país, dia e noite com a alma austríaca. [...] Aqui um diretor de teatro de Bochum, com a ajuda de um escritor austríaco, deixa um judeu de Viena latir como um pastor alemão (BEIL, 1999, p. 98).

Assim a peça e o texto conseguem uma amplitude importante para o cálculo de Bernhard, e vai às folhas policiais, políticas e econômicas, tendo em vista a crítica que recebe pelo fato desse teatro ser financiado com dinheiro público. Nesse sentido, a recepção e o efeito deixam de ser exteriores à obra, que conta com essa repercussão como parte de sua estratégia. *Hoje já se tornou difícil falar sobre a Áustria sem citar o nome Bernhard* (SCHMIDT-DENGLER, 1997, p. 177). Sua ativa participação como figura pública contribui para a incursão da vida pulsante na obra. Uma montagem que não leve em conta esse aspecto não faz jus à peça, o que dá conta de seu caráter formal.

5) Brecht e a provocação formal

Pasta Jr. (1986) mostra que Brecht, em seu texto *Processo dos três vinténs*, eleva a nível formal a penetração social de suas performances públicas.⁴ O objetivo era organizar e controlar um escândalo, com o que angariava

⁴ Sigo de perto as reflexões de José Antonio Pasta Júnior, 1986, especialmente p. 56-71.

visibilidade social, não se restringindo apenas ao âmbito estético. Como visto até aqui, esta perspectiva também foi adotada por Bernhard em *Praça dos heróis*, o que aproxima os dois projetos estéticos. Em primeiro lugar, Brecht projeta uma pendenga judicial com um grande estúdio cinematográfico. Ele vende os direitos de filmagem da adaptação da peça *A Ópera dos três vinténs* para o cinema, mas exige que ele mesmo seja o adaptador. Brecht conta com a amenização do teor crítico da filmagem, visando o grande público, o que de fato ocorre. Quando já se havia gasto mais de um milhão de marcos com produção e filmagem, Brecht processa a empresa, alegando mudanças em sua adaptação. A partir daí, Brecht conduz os episódios do processo como um diretor de teatro. Ele sabe que não tem como lutar contra um milhão de marcos, e quer fazer do episódio a ilustração e expressão desta impossibilidade: a integridade da arte *versus* um milhão de marcos. Neste sentido, ele projeta perder o processo, para deixar evidente a lógica capitalista, e assim propiciar aprendizagem aos que acompanharem o caso. Assim, não recorre quando perde em primeira instância.

Brecht intentava trazer para seu projeto o que antes era fortuito e ocasional: a performance pública tornava-se parte da obra. Este passo do projeto brechtiano está diretamente relacionado com a estética da provocação formal de Bernhard, o que mostra uma relação importante entre projetos estéticos tão diversos. Essa relação será mais importante à medida que a formação de um novo público e de uma retomada da função social da arte em perspectiva crítica, impedindo a identificação com o palco, faz parte da estética dos dois autores.

Considerações finais

A obra de Bernhard pretende contribuir para a escrita da história contra a corrente, salvando as leituras que foram abafadas por uma cultura que se firma e se confirma continuamente. Isso equivale, também, a uma crítica da própria linguagem, já pesada como chumbo de tanto peso histórico que carrega. Daí a necessidade da ruptura, que encontra expressão tanto em um enredo sem ação como na construção de personagens paralisados, em estado de aporia. Noutras palavras, será preciso negar a autonomia da obra de arte, o que se consegue por seu estilo

*A forma da
provocação em
Praça dos heróis,
de Thomas
Bernhard*

25

fragmentário e repetitivo, pela altercação pública, entre outras coisas. Sua ‘arte do exagero’ também realiza esse percurso rumo a uma arte que não é espelho da realidade, mas a torna visível, por mais que seja irrepresentável ou inexprimível. Daí a tão comentada escrita solipsista que, ao se ver por esse ângulo, é negação da concepção tradicional de obra de arte que se esgota em si mesma. Porque ela faz, em Bernhard, com que a arte se confronte com sua insuficiência em retratar qualquer real, o que afirma seu estatuto de criação, em chave metalinguística e, também, metateatral. O exagero explícito, elevado à forma, é também a porta de entrada para a provocação, posto que a Áustria e os austríacos estão na alça de mira de suas invectivas, que não são justificadas, mas apenas apresentadas: Bernhard não é um moralista que espera fazer um julgamento, mas apresenta questões que, abertas como aparecem, cobram uma participação do leitor, mesmo que negativa. Nas palavras de um crítico: *A encenação do escândalo genuíno – que Bernhard tem em mente – segue outra lógica. Ela oferece à arte autônoma a possibilidade de entrar em contato com a realidade mais séria e perigosa* (ELLRICH, 2002, p. 180-1). Seu teatro é o lugar por excelência onde consegue realizar esse projeto, e *Praça dos heróis* seu exemplo mais bem acabado, dadas as circunstâncias em que a obra é concebida, criada, ensaiada e encenada.

Deve-se notar que a crise da linguagem é cultural, e está diretamente ligada às diversas crises do século XX, que atingiram, com muito vigor, a Áustria. Como no caso da peça em questão é quase impossível que se perca de vista a remissão ao contexto externo, que inclusive se imiscui na estrutura da obra e impede que se a tome como uma obra de arte orgânica, e sim como fragmento, como arte alegórica (BÜRGER, 2009), a análise dessa obra serve como antídoto às correntes estetizantes, exigindo uma leitura materialista que não exclui, pelo contrário, o estudo da linguagem. Neste sentido, sua dramaticidade está tanto no palco como fora dele. Com essas considerações fecho esse artigo, abrindo perspectivas para próximos estudos sobre essa forma de teatro dialético, que pode contribuir muito para a discussão teatral variada e rica que surge em grupos de teatro no Brasil hoje em dia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

BAYER, Wolfram (Org.). **Kontinent Bernhard**: Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau, 1995.

BEIL, Hermann; FERBERS, Jutta; PEYMANN, Claus; THIELE, Rita (Orgs.). **Weltkomödie Österreich**. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999. Wien: Zsolnay Verlag, 1999.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNHARD, Thomas. **Extinção**. Tradução de José M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Heldenplatz**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DITTMAR, Jens (Org.). **Sehr Gescherte Reaktion**: Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard. Wien: Edition S, 1993.

ELLRICH, Lutz. Die Tragikomödie des Skandals: Thomas Bernhards Roman Holzfällen und der Ausbruch des Spiels in die Zeit. In: SCHÖSSLER, Franziska; VILLINGER, Ingeborg (Orgs.). **Politik und Medien bei Thomas Bernhard**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. p. 180-1.

HÖLLER, Hans. **Thomas Bernhard**. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 2001.

*A forma da
provocação em
Praça dos heróis,
de Thomas
Bernhard*

27

MILLNER, Alexandra. Theater um das Burgtheater: eine Kleine Skandalogie. In: SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; SONNLEITNER, Johann; ZEYRINGER, Klaus (Orgs.). **Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur**. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995.

PASTA Jr. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Ática, 1986.

Alexandre
Vilibor Flory

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. **Bruchlinien**: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1996.

28

____. **Der Übertreibungskünstler**: zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl, 3., erweiterte Auflage, 1997.

WINKLER, J.-M. Rezeption und/oder Interpretation. In: HUBER, Martin; SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (Orgs.). **Wissenschaft als Finsternis**: Jahrbuch der Thomas-Bernhard-Privatstiftung in Kooperation mit dem österreichischen Literaturarchiv. Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar, 2002. p. 95-108.