SAMIR SIGNEU PORTO OLIVEIRA

**Thomas Bernhard, o *Struwwelpeter* do teatro de
língua alemã ou O fazedor de teatro e a sua
dramaturgia do discurso e da provocação.**

Tese apresentada ao Curso de Artes
Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações
e Artes (ECA) da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Dramaturgia
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ingrid Dormien
Koudela

São Paulo

2011

(Versão corrigida. O original encontra-se disponível na unidade que aloja o programa.)

Folha de Aprovação

Samir Signeu Porto Oliveira

Thomas Bernhard, o *Struwwelpeter* do teatro de língua alemã ou O fazedor de teatro e a sua dramaturgia do discurso e da provocação.

Tese apresentada ao Curso de Artes Cênicas (CAC), da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Dramaturgia

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À Prof^a. Dr^a. Ingrid Dormien Koudela, pela pronta aceitação, orientação e, sobretudo, pela confiança que em mim depositou.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de doutorado que permitiu a realização dessa pesquisa.

Aos meus familiares, pela paciência e compreensão.

Ao companheiro Manlio Speranzini, sempre presente, pelos inestimáveis conselhos.

À Isolde que compartilhou comigo momentos de dúvidas e descobertas.

À Alex Fabiano e Grazzi Colella.

E a todos que de alguma forma me acompanharam nessa jornada pelo teatro de Thomas Bernhard.

A irritação

é que conta

nós não estamos aqui

para fazer um favor

às pessoas

O teatro não é nenhuma instituição de benevolência

(Thomas Bernhard - O fazedor de teatro)

OLIVEIRA, Samir Signeu Porto. **Thomas Bernhard, o *Struwwelpeter* do teatro de língua alemã ou O fazedor de teatro e a sua dramaturgia do discurso e da provocação.** 2011, 211 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

As letras germânicas, em meados dos anos sessenta do século XX, testemunharam o surgimento de uma nova geração de escritores, dentre eles o jovem e inquieto autor austríaco Thomas Bernhard, nascido na Holanda. Com a sua rebeldia, ele propunha uma nova convenção na literatura; no campo teatral provocaria não só os críticos e teóricos, mas principalmente, os espectadores, ao lhes oferecer peças que não faziam concessões.

Este trabalho propõe introduzir o pensamento teatral de Thomas Bernhard, por meio da apresentação e discussão da sua dramaturgia, bem como inserir a tradução da sua peça *Der Theatermacher – O fazedor de teatro*. O escopo é mostrar que o teatro deste *enfant terrible*, ao usar aforismos, a estética do exagero e do grotesco, a ironia, monólogos e o teatro como tema, é discursivo e provocativo.

Assim, ao problematizar e divulgar a criação e produção dramatúrgica de Thomas Bernhard, espera-se trazer uma contribuição que venha a despertar interesse e inquietações pelas ideias e procedimentos desse autor tão contemporâneo e provocador.

Palavras-chave: Literatura Alemã, teatro, dramaturgia, Thomas Bernhard, O fazedor de teatro.

OLIVEIRA, Samir Signeu Porto. **Thomas Bernhard, the *Struwwelpeter* of the German-language theater or the theater-maker and his dramaturgy of speech and provocation.** 2011, 211 p. Thesis (Doctorate) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Germanic languages, back in the mid-60s in the twentieth century, witnessed the emergence of a new generation of writers, among whom the young and restless Austrian writer – Thomas Bernhard, who was born in the Netherlands. Armed with his defiance, he proposed a new principle in literature; in the stage-performance area it would inflame not only critics and theorists but mostly the audience when playing parts that made no concessions.

This paper introduces Thomas Bernhard's drama-driven thinking by presenting and discussing his dramaturgy and includes a translation of his play *Der Theatermacher* – *The Theatre Maker*. The aim is to show that the plays of the *enfant terrible* of the theatre by using aphorismus, the aesthetics of overstatement and grotesque, irony, monologues and the theater as a subject, are discursive and provocative.

Hence, this paper, in questioning and divulging the drama conception and production of Thomas Bernhard's plays, expects to arouse interest and uneasiness on the thoughts and methods of this overtly contemporary and provocative author.

Keywords: Germany Literature, Theatre, Dramaturgy, Thomas Bernhard, The Theatre Maker.

Lista de imagens

- Introdução.** Desenho: *Der Struwwelpeter*, feito por Heinrich Hoffmann para ilustrar a capa do livro de mesmo nome. p. 9
1. Foto: Thomas Bernhard, em 1938, aos sete anos, em Seekirchen, Áustria. (CHABERT; HUTT, 2002, p. 25). p. 18
2. Foto: Thomas Bernhard, em 1951, aos vinte anos, em Mayrwies, perto de Salzburgo, Áustria. (CHABERT; HUTT, 2002, p. 29). p. 33
3. Foto: Thomas Bernhard, em 1966, aos trinta e cinco anos, em Obernathal, Áustria. (CHABERT; HUTT, 2002, p. 102). p. 131
4. Foto: Thomas Bernhard, em 1971, aos quarenta anos, nos jardins de Krucka, Áustria. (CHABERT; HUTT, 2002, p. 53). p. 155
- Conclusão.** Foto: Thomas Bernhard, em 1977, aos quarenta e seis anos, em Krucka, Áustria. (CHABERT; HUTT, 2002, p. 93). p. 180

Sumário

Introdução

O *Struwwelpeter* Thomas Bernhard, p. 10

1. O teatro no teatro de Thomas Bernhard, p. 19

1.1 - As peças de Thomas Bernhard, p. 19

1.2 - O teatro fala do teatro, p. 27

2. O fazedor de teatro – A tradução, p. 34

2.1 - A tradução – Texto, p. 34

2.2 - O fazedor de teatro – Sobre a peça, p. 118

3. O teatro da palavra ou o teatro discursivo de Thomas Bernhard, p. 132

3.1 - Tragédia ou comédia?, p. 140

3.2 - Ódio ao teatro?, p. 142

3.3 - O aforismo em Thomas Bernhard, p. 148

4. O teatro provocativo de Thomas Bernhard, p. 156

4.1 - O grotesco em Thomas Bernhard, p.157

4.2 - A ironia em Thomas Bernhard, p. 170

Conclusão

No alvo, p. 181

Bibliografia

Literatura primária, p. 193

Literatura secundária, p. 194

Periódicos, p. 198

Cronologia

Um percurso, p. 199

Introdução

O *Struwwelpeter* Thomas Bernhard

Há mais de 160 anos que um livro de contos, do escritor e médico alemão Heinrich Hoffmann¹, é um clássico da literatura infantil mundial – *Der Struwwelpeter oder Lustige Geschichten und drollige Bilder*². A primeira publicação dessa obra foi em 1845, na cidade de Frankfurt, na Alemanha. No posfácio da 100ª edição, em 1876, Hoffmann explica como surgiu a escritura desse livro; conta que no natal de 1844, como seu filho mais velho já estava com três anos de idade, resolveu ir até a cidade para comprar um presente para o mesmo. Esse presente poderia ser um livro ilustrado, que apresentasse uma linguagem mais adequada às crianças. Mas de tudo que ele encontrou e viu, nada o agradou, pois eram ou narrativas longas, ou coletâneas “ridículo-tolas” com gravuras, ou então histórias moralizantes, as quais finalizavam com exortativas instruções prescritivas. Então, ele resolveu escrever um livro de contos para crianças com ilustrações, para presentear o seu filho, mas sem a pretensão de que aquele livro seria publicado posteriormente.

Der Struwwelpeter contém dez contos ilustrados. No prefácio, Hoffmann relaciona algumas das atitudes e comportamentos que as crianças deveriam ter para ganhar esse livro; dentre elas, por exemplo: serem comportadas, educadas, tomarem sopa, não se esquecerem do pão, não fazerem barulho, serem tranquilas, deixarem ser conduzidas pela mãe nos passeios.

Mas o personagem *Struwwelpeter*³, que dá nome ao livro, só aparece na introdução (ou seria o primeiro conto?) e é descrito como um garoto que não corta as unhas há mais de um ano e não deixa que penteiem os seus cabelos. Ou seja, um jovem que não se cuida e que tem uma aparência selvagem, suja. Nos outros contos temos meninos e/ou meninas, que já não têm mais a aparência do *Struwwelpeter*, mas que de alguma forma afrontam as normas e condutas sociais ao agirem de maneira impulsiva. Tudo isso combinado com “maus” procedimentos, atitudes e hábitos como a desobediência, a malvadeza e a perversidade. E que no fim sempre acabavam mal, por terem transgredido as regras de conduta social e moral.

Dessa forma, *A história do zangado Frederico* é sobre um menino que criava pássaros na gaiola e, ao soltá-los, tentava matá-los atirando-lhes cadeiras. Ele também costumava bater na sua babá com um chicote. Mas um dia, ao tentar chicotear um cachorro, que bebia água num chafariz, é surpreendido com uma mordida na perna. Um médico é chamado e ele –

¹ O médico e escritor alemão Heinrich Hoffmann nasceu em 1809, em Frankfurt, e morreu na mesma cidade em 1894. A sua produção escrita é composta de livros dos mais diversos temas e assuntos: medicina, psiquiatria, humor, poesia e literatura infantil; e é nesta última especialidade que ele será reconhecido e admirado.

² O *Struwwelpeter* ou histórias divertidas e figuras engraçadas.

³ Algumas das possíveis traduções para *Struwwelpeter*: Pedro relaxado, desleixado, sujo, desalinado.

Frederico - teve que permanecer na cama, com fortes dores e tomar remédios amargos. Enquanto isso, o cachorro foi levado para o lugar de Frederico à mesa e lá comeu bolo, salsicha e bebeu vinho.

Já *A história muito triste com fogo* apresenta Paulinha, uma menina que aproveitava a saída dos pais para brincar com fogo. Ela foi advertida pelos dois gatos da casa, Minz e Maunz, que os pais dela haviam-lhe proibido de pegar a caixa de fósforos. Paulinha não lhes deu atenção. Ao acender o primeiro palito seu vestido pegou fogo e como ventava muito ela foi consumida pelas chamas. Acabou virando cinzas.

E assim seguem os outros contos, cada um apresenta enredo e desfecho inusitados. *A história do garoto negro* - três meninos ao zombarem de um garoto negro foram atirados num grande pote de tinta escura e ficaram mais negros que o garoto negro. *A história do caçador selvagem* - um caçador que acaba sendo perseguido pela caça. *A história do chupa dedo* - Konrad era um menino que tinha o hábito de chupar o dedo e teve esse dedo amputado. *A história da sopa de Kaspar* - Kaspar era uma criança acima do peso, que comia muito e foi orientado para só tomar sopa, mas como ele não gostava, morreu de inanição. *A história do inquieto Philipp* - Philipp irritava os seus pais com a sua inquietação e desobediência constante. *A história de Hans mundo da lua* - Hans andava no mundo da lua e por isso geralmente acabava em apuros, como no dia em que caiu no rio e foi retirado pelos pescadores. E, por fim, *A história de Robert voador* - Robert sempre foi aconselhado para ficar em casa quando chovesse, mas um dia ao sair durante uma tempestade, com o seu guarda-chuva aberto, ele foi carregado pelo vento e ninguém soube dizer para onde.

Ao escrever esses contos Hoffmann tinha como objetivo demonstrar que a criança compreende, percebe e alcança o que ela vê. O que nos remete para uma educação preventiva e, também, moralizante. Através dessas histórias e desses personagens as crianças eram advertidas e orientadas sobre o viver em sociedade. Com essas histórias, Hoffmann quis mostrar às crianças que tudo que fugia de um comportamento pré-estabelecido acabava, via de regra, muito mal.

Essa obra de Heinrich Hoffmann sempre despertou muito interesse, não só dentro da Alemanha. É o próprio Hoffmann quem nos informa que, em 1876, ela já havia sido traduzida em inglês, holandês, dinamarquês, sueco, russo, francês, italiano, espanhol e até em português, no Brasil. A obra instigou também alguns desdobramentos. Em 1970, aparece a primeira edição de *O Anti-Struwwelpeter ou histórias astutas e figuras berrantes*⁴ de

⁴ *Der Anti-Struwwelpeter oder listige Geschichten und knallige Bilder.*

Friedrich Karl Waechter; livro que logo se tornou um clássico, uma obra representativa do antiautoritarismo da educação, podendo ser encontrados nela resquícios nostálgicos da geração de 68. O autor, através do seu livro, deu uma resposta indispensável, inteligente, divertida e que complementa *O Struwwelpeter* de Hoffmann.

*SuperStruwwelpeter histórias divertidas e figuras engraçadas para crianças de 3 a 93 anos*⁵, de Hansgeorg Stengel e Hans-Eberhard Ernst, cuja primeira edição foi publicada em 1993, apresenta 12 histórias curtas que atualizam Hoffmann. Os autores destacam assuntos e temas que fazem parte do cotidiano das crianças dos nossos dias, tais como a violência na escola, crianças com uma infinidade de atividades diárias, pré-conceito racial entre jovens, a falta de estabelecer limites pelos pais, a obesidade infantil, falta de identidade, crianças viciadas em vídeo, pais que não servem como exemplos ou modelos, além de outros.

Mas não nos interessa aqui falar da criança como ela tem sido vista pela literatura através dos tempos: seja como um pequeno adulto, seja como exemplo de tipos de crianças, isto é, como modelos exemplares. E são poucas as produções literárias dedicadas às crianças que as respeitem e as apresentem como elas são, ou como deveriam ser vistas. O que nos interessa é estabelecer uma relação entre o caráter do personagem *Struwwelpeter* e a obra teatral de um dos mais representativos dramaturgos austríacos – ou de língua alemã – Thomas Bernhard. Ele apresentava atitudes e comportamentos dignos desse personagem da cultura germânica, não só nos seus trabalhos literários e nas suas produções teatrais, mas também na sua vida privada.

Quando se pensa que o *Struwwelpeter* é um personagem que atua contra o estabelecido pela sociedade, ou ainda, que ele é um ser que procura outras maneiras de ver e estar no mundo, não se importando com as consequências imediatas ao dizer o que quer, pois é aquilo que ele quer fazer e dizer, então, verifica-se na dramaturgia de Thomas Bernhard uma postura e atitude *Struwwelpeter*. Em Bernhard, são as transgressões de conteúdo do discurso que ganham destaque, quando ele, através dos seus personagens, do seu niilismo, da sua misantropia, da sua misoginia e da sua máquina de linguagem, utiliza-se das palavras para falar e criticar o homem, o teatro e a sociedade austríaca com veemência e sem pudor. Esses procedimentos, que também poderíamos denominar de bufonaria, estiveram sempre presentes nos discursos proferidos por Bernhard nas cerimônias para recebimento dos diversos prêmios que ganhou durante a sua trajetória como escritor. Nessas ocasiões, provocava incômodos nos promotores dos eventos e nas plateias, ao abordar temas como a morte e a política austríaca.

⁵ *SuperStruwwelpeter Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3 bis 93 Jahren.*

Podemos observar tudo isso, com particular destaque e intensidade na sua peça *Der Theatermacher*, que foi traduzida aqui por *O fazedor de teatro*. Um estudo mais atento a partir dessa obra e desse autor, desse *morbus austriacus*, desse *enfant terrible*, desse *angry man* da literatura e dramaturgia austríacas gera a possibilidade de denominá-lo o *Struwwelpeter* do teatro contemporâneo e de constatar que ele fez um teatro discursivo e provocativo, pela insistência e frequência com que incitava e instigava os seus espectadores, leitores e a sociedade. Mas quem foi o fazedor de teatro Thomas Bernhard?

Thomas Bernhard nasceu em Heerlen, na Holanda, em 1931. Filho natural da austríaca Hertha Bernhard e de Alois Zuckerstätter, marceneiro, pai que ele nunca conheceria pessoalmente. A figura paterna será substituída efetivamente pela presença do avô materno, o escritor austríaco Johannes Freumbichler. É através da biblioteca desse avô que Bernhard terá, desde muito cedo, os seus primeiros contatos com os livros e as leituras. Criança, viveu os momentos de horrores da Segunda Guerra. Frequentou internatos. Ainda jovem teve pleurisia, doença que o levou a diversas internações e que mais tarde o levaria à morte. Bernhard, durante a sua juventude, dedicou-se aos estudos de canto, violino e estética musical na Academia de Música de Viena e, também, às artes cênicas no Mozarteum, em Salzburgo. Publicou os primeiros trabalhos literários na faixa dos vinte anos. Se pensarmos num estudo imagológico, encontraremos na sua obra uma imagem da Áustria repleta dos sentimentos de ódio, repulsa e amor. Seus escritos estão permeados dos ensinamentos e pensamentos do filósofo, também austríaco, Ludwig Wittgenstein, evidenciando, por exemplo, os mecanismos de aprendizagem da linguagem, de um mecanismo de aprendizado propiciado muito mais pela repetição do que pela reflexão.

Instigante, mordaz, polêmico e provocador - esses são alguns dos adjetivos pelos quais Thomas Bernhard foi e continua sendo qualificado. Ele mesmo dizia ser um destruidor de histórias, um típico destruidor de histórias. E, assim, foi escritor de contos e romances, ensaísta, poeta, roteirista e dramaturgo. Com frequência, encontramos em sua produção literária uma das suas obsessões temáticas que é a solidão humana. Foi agraciado com os mais importantes prêmios destinados aos escritores de língua alemã, dentre eles destacam-se: *Julius Campe* (1964), *Literarische Ehrengabe* (1967); *Prêmio Nacional Austríaco de Literatura* e *Anton Wildgans* (1968), *Büchner* (1970), *Grillparzer* (1972), *Hannoverscher Dramatiker* e *Séguier* (1974), *Feltrinelli* (1987) e *Medici* (1989).

As obras de Thomas Bernhard para o teatro são das mais significativas e originais da cena contemporânea de língua alemã e do cenário mundial. Seu teatro parece ser uma

continuação dos seus romances, não só em relação aos temas, mas também ao uso dos procedimentos de repetição das palavras e frases. O reconhecimento de Bernhard acontece a partir dos anos sessenta e setenta, com a tradução e publicação das suas narrativas e apresentações das suas peças em diversos países da Europa. Seria o teatro de Thomas Bernhard formalista? Antiteatro? Teatro de Ruptura? Teatro da Repetição? Teatro do Exagero? Teatro Frio? Teatro Puro? Teatro da Palavra? Teatro do Discurso? Teatro da Provocação?

Em 1989, passados vinte e dois anos da morte do escritor austríaco Thomas Bernhard, muitas pesquisas e publicações sobre ele vieram à luz, em diversas partes do mundo, com a perspectiva e o objetivo de explicar e analisar a sua obra. Na Áustria existem duas fundações que cuidam do seu espólio e mantêm vivo o seu legado. Na Europa, suas peças fazem parte do repertório de muitos teatros e, com frequência, suas narrativas são lidas em teatros ou colóquios. E no Brasil? O que temos é, no campo editorial, a publicação de alguns de seus romances e narrativas, como *O sobrinho de Wittgenstein*⁶ (1992), *Perturbação*⁷ (1999), pela Editora Rocco e pela Companhia das Letras *Extinção*⁸ (2000), *O Náufrago*⁹ (2006), *Origem*¹⁰ (2006) – que é um volume contendo os cinco romances autobiográficos dele, a saber: *A Causa*, *O Porão*, *A Respiração*, *O Frio* e *Uma Criança* – e mais recentemente *O Imitador de Vozes*¹¹ (2009). Não há nenhuma publicação da sua obra dramaturgica no nosso mercado editorial. O que temos é um caderno brochura da peça *O Presidente*¹², traduzido pelo Instituto Goethe, da cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. As pesquisas universitárias sobre Thomas Bernhard e sua obra concentram-se, sobretudo, na cidade de São Paulo e na Universidade de São Paulo, dentre as quais destacamos a tese de Heloisa Helena Bauab, *O teatro de Thomas Bernhard como máquina de linguagem*, de 2004, a tese de Alexandre Villibor Flory, *Sopa de letras nazista: a apropriação imediata pela forma na ficção de Thomas Bernhard*, de 2006, e a dissertação de Patrícia Miranda Dávalos, *Ficção e autobiografia: Uma análise das narrativas de Thomas Bernhard*, de 2009.

Se há um nome nas artes contemporâneas e, mais especificamente, na literatura de língua germânica, cuja análise, aproximação ou caminhos para se chegar ao seu trabalho tenha como grande tentação a utilização da via de comparação da sua obra com a sua biografia, este

⁶ Wittgenstein neffe.

⁷ Verstörung.

⁸ Auslöschung – Ein Zerfall.

⁹ Der Untergeher.

¹⁰ Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte, Ein Kind.

¹¹ Der Stimmenimitator.

¹² Der President.

nome é o do controverso Thomas Bernhard. Muitos artigos, escritos, ensaios e teses sobre ele têm priorizado ou partido desse viés no qual a crítica genética assume um papel preponderante e fundamental. Philippe Lejeune, por exemplo, com o seu *Pacto autobiográfico*, tem servido de base para essa empreitada. Mas nós tentaremos, na medida do possível, nos esquivar dessa vereda. O próprio Thomas Bernhard é responsável por nos conduzir para essa opção, uma vez que nos legou uma obra vastíssima e rica, que em muitos aspectos é assumidamente autobiográfica, principalmente aquela parte composta dos cinco romances anteriormente citados.

Encontramos também, na leitura dos seus trabalhos, referências literárias fundamentais que constituem um *back-ground* e estofo que servirão de embasamento para toda a sua obra, bem como a presença ostensiva e marcante do seu avô materno, o romancista Johannes Freumblicher. Avô que o introduzirá nas searas da arte, da filosofia, da independência, da ironia, do silêncio. Então, reconstituir o percurso histórico da literatura de língua alemã até os anos de formação do jovem escritor Thomas Bernhard seria muito atraente, mas já empreendemos, de certa forma, este tipo de jornada na dissertação de mestrado apresentada na USP em 2005, sob o título de *As Peças Faladas de Peter Handke*. Assim, com as devidas especificidades e particularidades, ela pode ser compartilhada com esses dois importantes homens da literatura austríaca.

Em 1936, Thomas Mann ao ser indagado se poderia falar de uma literatura especificamente austríaca, respondeu afirmativamente, dizendo que para ele era óbvio e que, embora não fosse fácil determinar, todo mundo o sentia. Nós acrescentamos que, apesar da proximidade e de todo o poderio econômico e cultural da grande irmã – a Alemanha, a Áustria tem nos legado nomes notáveis, com uma produção diferenciada. Escritores como Elfriede Jelinek, Gerhard Rühm, Harald Sommer, Ingeborg Bachmann, Otto Mühl, Peter Handke, Peter Turrini, Werner Schwab, Wolfgang Bauer e, dentre eles também, Thomas Bernhard.

De certa maneira, Thomas Bernhard refletiu e evidenciou nas suas produções literárias os dois grandes momentos pelos quais passaram o Estado e a sociedade austríaca na sua história. O primeiro em 1918, com o desmoronamento do império austro-húngaro ao final da primeira guerra mundial e o segundo, em 1938, com o *Anschluss*, que foi a anexação à Alemanha, pelo regime nazista, que durou até 1945 com o fim da segunda guerra mundial. Sobre esses dois momentos Ludwig Scheidl (1984, pg.9) disse:

“Se há marcos cronológicos que se tornaram decisivos da história dos povos e das nações, haverá, no caso austríaco, sempre que ter em conta o ano de 1918 que, com

o desmembramento do Império, conduz à formação do moderno Estado austríaco, e o ano fatídico de 1938 com a anexação da Áustria (*Anschluss*) pela Alemanha nacional-socialista. A anexação, um processo político contrariado por parte significativa da população austríaca, tem necessariamente a sua explicação histórica e sociológica, aparecendo aos olhos dos que a apoiaram como consumação de um processo histórico iniciado em meados do século XIX com o projeto liberal da “Grande Alemanha”, e para outros como a consequência inevitável do desmembramento do Império Austro-Húngaro. O Estado austríaco sofreu, pois, duas rupturas profundas no século XX, com reflexos e traumas na própria identidade nacional.”

É tentador, também, fazer uma abordagem da obra de Thomas Bernhard pela seara da musicalidade dos seus trabalhos. A sua formação como musicista, seja como cantor ou violinista é marcante neste sentido. Assim, é possível detectar nos seus romances, narrativas e peças esta forte presença. Não só com relação às citações, informações e argumentações relacionadas com a música, mas constatar como a própria forma de algumas de suas produções assumem deliberadamente essas influências, seja na divisão, na repetição ou serialismo, como veremos um pouco, mais adiante.

Outro impulso, que deixaremos para uma pesquisa mais aprofundada por quem de direito e capacidade, ainda que tenhamos estudado e lido a respeito, é a aproximação de Thomas Bernhard com os filósofos. Não é raro encontrar nos trabalhos de Bernhard a presença de um ou de alguns deles, seja por afinidades, seja nas alusões, citações e leitura dos personagens, sejam eles como personagens, ou como exercícios de fundamentação temática. Assim, deparemos na obra de Thomas Bernhard com os filósofos Pascal, Schopenhauer, Kant, Wittgenstein, Hegel, Montaigne, Novalis, Spinoza, Voltaire, Kierkegaard, Heidegger. Poderíamos até falar de um teatro filosófico. Também aqui cumpre ressaltar que, como o objeto desta tese diz respeito especialmente ao teatro de Thomas Bernhard, não faremos uso das teorias de outros filósofos contemporâneos que tanto aparecem e colaboram para a elucidação e fundamentação de recentes trabalhos.

Assim sendo, daremos prioridade aos estudiosos que tiveram e têm no teatro, ou no campo das letras, o seu campo de pesquisa e atuação. Dessa forma, teremos encontros com Anatol Rosenfeld, Bertolt Brecht, Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Marvin Carlson, Patrice Pavis e Peter Szondi. E nos campos mais específicos do discurso, da ironia e do grotesco, os convocados imediatos foram Beth Brait, Dominique Maingueneau, Douglas Muecke, Jacó Guinsburg, Mikhail Bakhtin, Muniz Sodré, Victor Hugo, Wolfgang Kayser. Salientando as pesquisas e escritos de Bakhtin em relação a “romancização do teatro”; as de Brecht, Szondi e Rosenfeld sobre a “epicização do teatro”; e as de Sarrazac sobre a “rapsodização do teatro”.

A proposta, então, é muito mais verificar a diversidade polifônica da dramaturgia de Thomas Bernhard, do que procurar estabelecer um discurso que possa unificar o seu trabalho, ou seja, de transformar em uma unidade a sua produção para o teatro. É a tentativa de navegar por oceanos turbulentos, mas fascinantes, e chegar a uma terra onde se corre o risco de cair em areias movediças, tendo como timão o próprio teatro de Thomas Bernhard.

Com o escopo de facilitar a leitura deste trabalho, optamos pela tradução dos textos e títulos citados que ainda não foram vertidos para o português e conservamos aqueles que já se encontram traduzidos.

A tese encontra-se assim estruturada: no primeiro capítulo abordamos o teatro no teatro de Thomas Bernhard. De maneira panorâmica e geral, trabalhamos na escritura de sinopses de todas as peças desse dramaturgo. Aproveitamos os conteúdos das mesmas para expor os conceitos de arte e, principalmente, das artes cênicas. Já no segundo capítulo, o fazedor de teatro, apresentamos a tradução do original alemão da peça de mesmo nome e, a partir dela, fazemos uma análise interpretativa. Procuramos, na medida do possível, ser fiel à expressão, à forma e ao conteúdo da peça em questão. Ainda que, ironicamente, Thomas Bernhard tenha se manifestado assim sobre a tradução de seus livros: “Um livro traduzido é como um cadáver que foi mutilado por um carro, até torná-lo irreconhecível. Você pode sempre juntar os pedaços, mas será muito tarde, não servirá para nada.”¹³ (FLEISCHMANN, 2003, pg.124). No terceiro capítulo empreendemos uma investigação sobre o teatro discursivo ou o teatro da palavra de Thomas Bernhard, ressaltando aspectos como a substituição do diálogo pelo monólogo, o questionamento da pureza do gênero, além do uso de aforismos. E no quarto capítulo falamos do teatro provocativo de Thomas Bernhard, que se processa através da presença do grotesco e da ironia. Ou seja, empreendemos um percurso que segue a trilha da estética do exagero do *Struwwelpeter* Thomas Bernhard.

¹³ Un livre traduit, c'est comme un cadavre qui a été mutilé par une voiture jusqu'à le rendre méconnaissable. Vous pouvez toujours rassembler les morceaux, mais c'est trop tard, ça ne sert à rien.

1.

1. O teatro no teatro de Thomas Bernhard

O primeiro contato de Thomas Bernhard com o teatro deu-se através da igreja, fato que ele nos narra no seu romance autobiográfico *Uma criança*. Mas a primeira incursão de Thomas Bernhard na escritura para as artes cênicas foi por meio de óperas curtas. Ainda que possamos e devamos levar em conta as diferenças específicas e particulares em relação a uma peça e um libreto. Um libreto é inconcebível sem a música; então, os textos foram escritos especialmente com essa finalidade. Eles evocam a música e servem de suporte para uma composição. Ou seja, os primeiros textos dramáticos de Thomas Bernhard estavam a serviço da música.

No período de 1957 a 1960 Thomas Bernhard escreverá seis óperas curtas: *As rosas do deserto*¹⁴, *Cabeças*¹⁵, *A inventada*¹⁶, *Rosa*¹⁷, *Primavera*¹⁸ e *Jogo de jardim para o proprietário de uma casa de prazer na Caríntia*¹⁹. Nessa mesma época, Thomas Bernhard morou na casa do compositor austríaco Gerhard Lampersberg (1928/2002); foi ele quem compôs a música dessas óperas. Lampersberg solicitava que os textos tivessem redução e concentração linguística, rigor e abstração da estrutura. O texto era trabalhado de maneira estrutural, com o propósito de apurar e refinar a plenitude do elemento existencial. Além dessas óperas curtas, Gerhard Lampersberg musicou outras obras de Bernhard como, por exemplo alguns poemas de *In hora mortis*, coletânea dedicada ao próprio compositor.

Encontramos nessas óperas curtas alguns dos temas, motivos e procedimentos que aparecerão mais tarde na obra dramatúrgica de Bernhard, tais as relações de dominação, submissão e de dependência entre os personagens, a recusa de comunicação entre os personagens – a solidão humana, os monólogos com existência autônoma, o comportamento dos personagens como marionetes, a apresentação do mundo como um grande teatro, o estabelecimento de relação entre o cômico grotesco e o trágico, as repetições, entre outros.

1.1 - As peças de Thomas Bernhard

Thomas Bernhard iniciará sua produção dramatúrgica em fins dos anos sessenta. Uma produção vasta, ao todo 28 peças, plena do discurso verborrágico, violenta, musical e

¹⁴ Die Rosen der Einöde

¹⁵ Köpfe

¹⁶ Die Erfundene

¹⁷ Rosa

¹⁸ Frühling

¹⁹ Gartenspiel für den Besitzer eines Lusthauses in Kärnten

metateatral. A relação abaixo segue a data das publicações das peças: *Uma festa para Boris*²⁰; *O ignorante e o louco*²¹; *A sociedade da caça*²²; *A força do hábito*²³; *O presidente*²⁴; *Os célebres*²⁵; *Minetti. Retrato do artista quando velho*²⁶; *Immanuel Kant. Comédia*²⁷; *Antes da reforma. Uma comédia da alma alemã*²⁸; *O reformador do mundo*²⁹; *Sobre todos os cumes há calma. Um dia do poeta alemão em 1980. Comédia*³⁰; *No alvo*³¹; *As aparências enganam*³²; *Ritter, Dene, Voss*³³; *O fazedor de teatro*³⁴; *Simplesmente complicado*³⁵; *Elizabeth II. Nenhuma comédia*³⁶; *O almoço alemão. Dramolette (Um morto; O mês de Maria; Partida de futebol; Absolição; Sorvete; O almoço alemão; Tudo ou nada)*³⁷; *Claus Peymann compra para si uma calça e vai comer comigo. Três Dramolette (Claus Peymann deixa o Bochum e vai como diretor para o Burgtheater em Viena; Claus Peymann compra para si uma calça e vai comer comigo; Claus Peymann e Hermann Beil no Sulzwiese)*³⁸ e *Praça dos heróis*³⁹.

Ainda que não seja um exercício dos mais simples escrever uma sinopse a partir das peças de Thomas Bernhard, pois aqui são as palavras que têm mais relevo e importância do que as ações, empreendemos esta tarefa com o intuito de introduzir o leitor no universo teatral do dramaturgo. A data que aparece logo após o título, já traduzido, é o da primeira publicação da peça.

Uma festa para Boris (1968) está dividida em dois prelúdios e a festa. Tem epígrafe do poeta Aleksander Block, líder do movimento simbolista russo: “Eu admito que os primeiros sejam de costume os exames insustentáveis e uma desonra para a arte”. Na casa da

²⁰ Ein Fest für Boris

²¹ Der Ignorant und der Wahnsinnige

²² Die Jagdgesellschaft

²³ Die Macht der Gewohnheit

²⁴ Der Präsident

²⁵ Die Berühmten

²⁶ Minetti. Ein porträt des Künstlers als alter Mann

²⁷ Immanuel Kant. Komödie

²⁸ Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele

²⁹ Der Weltverbesserer

³⁰ Über allen Gipfeln ist Ruh. Einer deutscher Dichtertag um 1980

³¹ Am Ziel

³² Der Schein trügt

³³ Ritter, Dene, Voss

³⁴ Der Theatermacher

³⁵ Einfach kompliziert

³⁶ Elizabeth II. Keine Komödie

³⁷ Der deutsche Mittagstisch. Dramolette (A Doda; Maiandacht; Match; Freispruch; Eis; Der deutsche Mittagstich; Alles oder nichts; Zu den Abbildungen). Nota do tradutor: optou-se pela manutenção da palavra „Dramolette“.

³⁸ Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette (Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien; Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen; Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese)

³⁹ Heldenplatz

Boa Senhora (que não tem mais as pernas), treze aleijados – também sem pernas – em cadeiras de rodas participam da festa de aniversário de Boris, o segundo marido da Boa Senhora, que também é um amputado das pernas. Apenas a empregada Johanna e os dois enfermeiros têm pernas. Notamos aqui, mais uma vez, a intimidade e o conhecimento de Thomas Bernhard com o mundo da música. O prelúdio como a preparação para a introdução de uma música ou composição mais consistente, ao mesmo tempo em que o autor faz a sua introdução, os seus primeiros passos no mundo da dramaturgia.

O ignorante e o louco (1972) tem uma epígrafe de Novalis, pseudônimo do filósofo alemão Georg Philip Friedrich von Hardenberg, representante do romantismo, que afirmava que: “o conto é inteiramente musical”. Os personagens dessa peça são: a Rainha da Noite, o Pai, o Doutor, a Senhora Vargo e o garçom Winter. A peça está dividida em: A ópera e Aos três Husardos. A ação se passa primeiramente num camarim e depois num restaurante, onde o doutor fala com a cantora e o pai dela, que é cego, sobre arte e contrapõe com a sua descrição de incisões com escalpelo no cérebro. Aqui novamente a relação explícita da ligação de Thomas Bernhard com a música, demonstrando seu gosto e conhecimento de ópera. Ele estudou canto lírico, cantou como barítono e tocava violino. Na peça a cantora lírica interpreta uma das grandes personagens da ópera mundial, a Rainha da Noite de *A Flauta Mágica*, de Mozart.

A sociedade da caça é dedicada ao ator suíço Bruno Ganz, que atuou em diversas montagens das peças de Thomas Bernhard. Tem como epígrafe um trecho do texto, sobre o teatro de marionetes, do escritor alemão Heinrich von Kleist: “Eu me informei depois sobre o mecanismo dessas figuras e sobre como era possível que os membros, articulações e seus pontos, sem ter miríades de fios nos dedos, regessem tanto o ritmo do movimento ou a dança exigida”. A peça está dividida em três andamentos, que é o termo utilizado para denominar o movimento, o tempo, a velocidade das pulsações de um trecho musical: Antes da Caça, Durante a Caça e Depois da Caça. O personagem generala conversa com o escritor sobre a doença do seu marido. Jogam cartas e comentam sobre as pessoas daquela sociedade. Quando entra o general eles discorrem sobre temas ligados ao nazismo.

A força do hábito (1974). Comédia em três cenas e duas epígrafes; a primeira é do escritor e filósofo francês Denis Diderot: “Eu próprio na juventude hesitei entre a Sorbonne e a comédia.”; e a segunda do homem de teatro francês Antonin Artaud: “... mas a raça dos profetas chegou ao fim... E com um único personagem”. Os personagens são Garibaldi, que é o dono do circo, sua neta, o malabarista, o domador e o palhaço. Eles formam um quinteto de

cordas e ensaiam a obra de câmara em lá maior *A Truta*, de Schubert, há 22 anos, sem que consigam apresentá-la.

O presidente (1975) tem epígrafe do escritor filósofo francês Voltaire: “Passando esse tempo de humilhação seguiram séculos de barbárie e de anarquia... todos os cidadãos assassinavam ou eram assassinados, enforcavam ou eram enforcados, tornaram-se opressores ou oprimidos em nome de Deus ou em busca do Salvador...” Peça em quatro cenas. Na primeira a presidenta fala sobre o atentado em que ela e o seu marido, o presidente, sofreram e no qual morreram o seu cão e o antigo coronel. Na segunda o presidente fala da sua amante – uma atriz – e dos amantes da sua esposa – um açougueiro e o capelão. Na terceira o presidente encontra-se em Estoril, Portugal, com a sua amante. Na quarta cena o presidente bebe, fuma e conversa com oficiais portugueses e no desfecho vemos o seu velório.

Os célebres (1976) tem epígrafe do próprio texto, uma fala do Baixo, um barão: “Eu consegui tudo, eu cantei todos os grandes papéis em todas as grandes casas de ópera. O Ochs sob a direção de Kleiber com Schwarzkopf como Marechala”. Peça em: a) dois prelúdios: *A perfídia dos artistas* e *os artistas se livram de seus modelos*; b) e três cenas: *A perfídia dos artistas*; *A revelação dos artistas* e *A voz dos artistas*. Os personagens são de dois tipos: a) as marionetes das personalidades Richard Mayr, Richard Tauber, Lotte Lehmann, Alexander Moissi, Helene Thimig, Max Reinhardt, Arturo Toscanini, Elly Ney e Samuel Fischer; b) os atores: o baixo, o tenor, a soprano, o ator, a atriz, o encenador, o maestro, a pianista, o editor, primeiro servidor e segundo servidor. Nos dois prelúdios temos vários temas, mas principalmente a deslealdade dos artistas entre eles e seus modelos, que depois são descartados. É uma crítica severa ao meio artístico, tanto no campo da música, como na literatura e nas artes cênicas.

Minetti (1977), peça em três cenas e um epílogo. Tem o subtítulo de *Retrato do artista quando velho*. A epígrafe é de Shakespeare, em *Rei Lear*: “O amargo da loucura”. O nome da peça é em homenagem e referência ao ator alemão Bernhard Minetti, que atuou em várias peças de Thomas Bernhard. Um velho ator chega até a cidade litorânea de Ostende, na Bélgica, num velho hotel, para encontrar com um diretor que lhe prometera o papel de Lear, mas ele não aparece. E ele continua, como em Samuel Beckett, esperando.

Immanuel Kant (1978). Denominada como comédia, a peça está dividida em quatro partes: eixo dianteiro, eixo do meio, eixo traseiro e desembarque. Termos marítimos. A epígrafe é de Antonin Artaud: “... isso não quer dizer que o teatro deva representar a vida...”. Na primeira parte vemos Kant, já no navio, com sua esposa, seu papagaio e um ajudante, indo

para Nova York; onde ele receberá o título de doutor Honoris causa e fará um tratamento nos olhos. Na segunda parte a mulher de Kant e uma milionária conversam sobre amenidades; mas tendo Kant como tema. Na terceira parte tem um baile, onde todos se encontram e estão orgulhosos por estarem ao lado de Kant. Finalmente, o navio chega à Nova York, onde médicos e enfermeiros de um asilo para loucos os aguardam.

O reformador do mundo (1979) peça em cinco cenas e um epílogo. É dedicada ao ator Bernhard Minetti e a epígrafe é de Voltaire: “Estou doente, sofro da cabeça aos pés.” Na cena um temos o reformador, que reclama de tudo e de todos, e fala do seu tratado sobre a reforma do mundo. Na cena dois o reformador continua os preparativos para o recebimento do título de doutor Honoris causa, em sua casa, pois se encontra doente. Na cena três o reformador deixa claro o seu ódio e sua impaciência com os outros. Ele revela ser um manipulador de “marionetes”. No epílogo ele quer sair da cidade, viajar. É a técnica e a habilidade do solilóquio.

Antes da reforma (1979). Peça denominada de uma comédia da alma alemã, tem três atos e três personagens: Rudolf Höller, presidente do Tribunal de Justiça e antigo oficial da SS e suas duas irmãs Clara e Vera. Epígrafe de Henry James, escritor americano, naturalizado britânico: “O que é caráter senão a determinação dos acontecimentos, dos atos?” Na primeira cena Vera conversa com Clara (‘cadeirante’, como alguns personagens de Samuel Beckett) sobre a família e o irmão Rudolf Höller e a comemoração do aniversário de Himmler. No segundo ato, Rudolf entra em cena e ficamos sabendo sobre a sua ideologia e prática nazista; o apoio da irmã Vera e a oposição de Clara. No terceiro ato, Rudolf e Vera falam do passado ao folhear o álbum de fotografias, em que aparecem a família, o *Führer* e Himmler.

Sobre todos os cumes há calma. Um dia do poeta alemão em 1980 (1980). Comédia. Peça em onze cenas. Epígrafe a partir da fala do personagem Moritz Meister: “Nietzsche Stieglitz e novamente você entende...” Os personagens são: Moritz Meister, autor de uma tetralogia, Anne, sua esposa, Senhorita Werdenfels, doutoranda, usa óculos, Senhor Von Wegener, jornalista, usa óculos, Senhora Herta, ajudante de casa, Senhor Smirnoff, carteiro, o Editor. Na primeira cena a Senhora Meister descreve para a doutoranda algumas das atitudes e aspectos do seu marido, enaltecendo-o e elogiando-o, enquanto arrumam a mesa do café da manhã. Na cena dois a Senhora Meister conversa com a Senhorita Werdenfels sobre o gosto e as habilidades musicais do seu marido. Na cena três o Senhor Meister diz que o sonho e o desejo dele era tornar-se um cantor das grandes óperas. Revela ser um fanático por óperas. Na cena quatro o senhor Meister faz apreciações sobre o tema da sua tetralogia, a crítica,

aspectos da sua obra e o seu trabalho, inclusive sobre as experiências com a música. Na cena cinco o senhor e a senhora Meister falam sobre os judeus, relacionamentos, doenças, preconceitos, viagens, família, mas dizem que não é bom revolver o passado. Na cena seis o senhor e a senhora Meister comentam como os jornais tratam todos os assuntos. Falam sobre autores e gêneros. Na cena sete a senhora Meister faz comentários sobre os livros autografados e o desejo de ir para Munique, agora que o seu marido é conhecido. Na cena oito o senhor Meister discorre, para a doutoranda e o jornalista, sobre o seu editor e o jornal. Na cena nove a senhora Meister toca piano e diz que é difícil ser famoso, ser conhecido. Na cena dez o Editor chega e dialoga com o senhor Meister sobre todos os trâmites que envolvem a edição, publicação e lançamento do livro. Na cena onze o senhor Meister tece observações sobre o seu livro.

No alvo (1981), peça em duas partes. Uma Mãe, sua Filha e um jovem Dramaturgo são os personagens. A epígrafe é do filósofo francês Blaise Pascal: “As misérias da vida humana estão na base de tudo isso; tão logo eles se aperceberam disso, optaram pela diversão.” Na primeira parte uma rica senhora e sua filha fazem os preparativos para uma viagem para a casa de praia, na companhia de um novo dramaturgo. Na segunda parte, já na casa de praia, eles conversam sobre temas pertinentes ao teatro.

As aparências enganam (1983), peça em dois atos e dois personagens: Karl, um velho artista de circo (equilibrista e malabarista), e Robert, seu irmão, um velho ator. A epígrafe é uma fala do personagem Karl: “Temos direito à nossa aposentadoria, trabalhamos honestamente a perfeição mais alta”. Numa grande cidade, no fim do ano, os dois irmãos conversam sobre eles e Mathilde, a mulher de Karl, que morreu recentemente. Recordam de fatos sobre o circo, o teatro e da relação conflituosa que sempre tiveram.

O fazedor de teatro (1984). Peça dividida em quatro cenas sobre o universo do teatro, sobre os bastidores do teatro, sobre gente de teatro. Na primeira cena temos a apresentação dos personagens e da problemática do enredo; na segunda observamos a preparação e montagem do cenário; na terceira a autorização que o grupo precisava é dada e eles se preparam para entrar no palco; na quarta cena chove, e eles aguardam o público para começarem a peça.

*Ritter, Dene, Voss*⁴⁰ (1984). O título refere-se ao sobrenome de duas atrizes e um ator alemães que representaram várias peças de Thomas Bernhard. Temos, portanto, uma explícita

⁴⁰ A encenação brasileira recebeu o nome de “Almoço nos Wittgenstein”, a partir da tradução francesa da mesma obra, que levou em consideração que os atores alemães, que constam do título original, não eram conhecidos na França.

homenagem a eles. E o autor, numa nota introdutória, escreve: “Ritter, Dene, Voss, atores inteligentes. Durante o trabalho que eu terminei dois anos depois dessa pequena nota, meus pensamentos se concentravam essencialmente sobre meu amigo Paul e seu tio Ludwig Wittgenstein”. Voss é Ludwig, Dene sua irmã mais velha e Ritter sua irmã caçula. A epígrafe é uma frase do próprio texto: “É disso que sempre sofremos, dessas imagens horríveis.” A peça está dividida em três partes: Antes do almoço, O almoço e Depois do almoço. Na primeira parte Ritter e Dene conversam sobre o irmão Ludwig, que se encontra num asilo, e discutem sobre a saúde dele enquanto Dene prepara o almoço. Falam, também, sobre a participação delas, como atrizes, no teatro. O almoço é servido na segunda parte. Temas como a medicina, a música, o ódio e o teatro são tratados. Na terceira parte eles falam da hipocrisia familiar e social.

Simplesmente complicado (1986) é dedicada ao ator Bernhard Minetti. São dois os personagens: um velho ator e uma menina de nove anos, Catarina. Tem epígrafe do personagem Ricardo III, de Shakespeare: “Ele estava certo; e assim, de fato, é”⁴¹. Peça em três cenas. Um velho ator às voltas com um daguerreótipo de Schopenhauer e com armadilhas para o extermínio dos ratos que infestam a sua casa. Tem sempre sobre a cabeça a coroa que utilizou quando representou Ricardo III, de Shakespeare. Recebe a visita de Catarina todas as terças e sextas, que vem lhe trazer um jarro de leite que ele detesta.

Elizabeth II. Nenhuma comédia (1987). Peça em três cenas, com epígrafe de verso do hino inglês: “Deus salve a rainha”⁴². Vemos a preparação do salão da casa do senhor Herrenstein para a recepção dos visitantes que pretendem ver, do balcão, a passagem da rainha Elizabeth II por Viena.

O almoço alemão (1988). São sete peças curtas, escritas no período de 1978 a 1981 que, ao retratar situações do cotidiano da sociedade do período da escritura, traz à tona ares e resquícios da era do nazismo. Elas nos remetem, de imediato, à forma e ao quadro traçado por Bertolt Brecht, nos anos trinta, em *Terror e Misérias do III Reich*:

Um morto (para duas atrizes e uma estrada). Duas mulheres voltam da igreja e pensam ter visto um morto na estrada. Quando chegam perto do provável defunto, uma delas constata que se trata de um rolo de cartazes com a suástica; cartazes que o marido havia perdido e que deveriam ser colados naquela noite. Ela diz, então, que ela os colará. Saem carregando o rolo.

O mês de Maria. Teatro popular sob forma de fato real. Peça dedicada a Traunstein, cidade da infância de Thomas Bernhard. Duas senhoras saem da igreja e passam pelo

⁴¹ He was in the right; and so, indeed, it is.

⁴² God save the Queen

cemitério, comentando sobre o atropelamento e morte de um alemão por um turco. Ainda com o missal nas mãos, uma das senhoras sugere e grita para usar a câmara de gás com os imigrantes turcos e iugoslavos.

Partida de futebol. No quarto da sua casa Kroll, um agente de polícia, assiste a uma partida de futebol na televisão. Sua mulher Maria tenta conversar com ele, mas o marido não responde. Ela deixa claro o seu pensamento nacional-socialista.

Absolvição tem uma epígrafe de texto de Mussolini: “O poder do fascismo reside nisso, ele pega de todos os programas a parte vital e possui a força para realizá-la”. Três casais, com importantes cargos na justiça alemã, estão sentados à mesa. Eles comemoram a absolvição deles de processos de crimes contra a humanidade. Eles foram responsáveis por milhares de mortes de judeus.

Sorvete. Dois casais de ministros (primeiro e segundo) da Alemanha estão numa praia do mar do norte e conversam sobre o passado, como participantes do governo nacional-socialista. Chamam por um vendedor de sorvetes de origem turca que, ao aproximar atira, matando-os.

O almoço alemão. Tragédia para uma turnê do Burgtheater na Alemanha. Cem pessoas em cena tomam sopa. O senhor e a senhora Bernhard conversam e dizem que sempre há um nazista na sopa ao invés de espaguete, e que todos os alemães são nazistas.

Tudo ou nada. Um ato alemão. Um animador recebe no Teatro de Frankfurt três políticos: o presidente federal, o chanceler e o ministro das relações exteriores para participarem de um programa de competição. Os três estão empatados. Há uma última atividade na qual eles devem responder, o mais rápido possível, à pergunta: vocês são no fundo do coração nacional-socialista? Eles dizem: sim.

Claus Peymann compra para si uma calça e vai comer comigo. Três Dramolette, (1993). Thomas Bernhard desenvolve e explora, em outra série de peças curtas, situações reais vivenciadas pelo diretor austríaco Claus Peymann, no teatro e na vida. Os dois tiveram uma frutífera relação no campo profissional. Claus Peymann encenou muitas das estreias das peças de Thomas Bernhard, inclusive a última peça *Praça dos heróis*.

O primeiro texto da coletânea é *Claus Peymann compra para si uma calça e vai comer comigo*. Peça curta com Claus Peymann e Thomas Bernhard como personagens. Claus compra uma calça e compara o ato de experimentá-la com o ensaio de uma peça. Diz que é nessas ocasiões que ele tem as melhores ideias. Falam, também, da política de direita dos austríacos.

Claus Peymann deixa o Bochum e vai como diretor para o Burgtheater de Viena. Peça curta em duas cenas. Na primeira cena Claus e sua secretária Christiane Schneider arrumam as malas do que será levado para Viena. Na segunda, já em Viena, na sala da direção do Burgtheater, ponderam e questionam sobre a mudança.

Claus Peymann e Hermann Beil no Sulzwiese. Claus e Hermann falam sobre a sociedade e os políticos austríacos. Peymann diz que ser diretor de teatro na Áustria é uma aberração e que teatro é o cúmulo da loucura.

Praça dos heróis (1988) foi a última peça escrita por Thomas Bernhard. Peça com três cenas. A epígrafe é uma fala da própria peça: “É possível que uma vez ou outra no curso do ano vocês se sintam bem nesta cidade quando atravessam o *Kohlmarkt* ou o *Graben* ou descem a *Singerstrasse* no ar da primavera.” A ação se passa em Viena, em março de 1988. Na primeira cena vemos a governanta da casa do professor judeu Joseph Schuster, a senhora *Zittel*, conversar com a empregada Herta sobre o suicídio dele, enquanto dobram camisas e limpam a sala. Na cena dois as irmãs Olga e Anna, no *Volksgarten*, voltam do enterro do pai na companhia do tio, também professor, Robert Schuster. Falam sobre a Áustria, Viena, o ódio aos judeus, os políticos e as relações familiares. Na terceira cena todos os familiares do defunto, após o enterro, estão à mesa e falam da Áustria, do teatro, da Inglaterra e do nacional-socialismo. É com a encenação desse drama em 1988, que aborda o fanatismo e o anti-semitismo na Áustria, que Thomas atrairá para si a ira e a raiva de muitos políticos e da imprensa de seu país. Uma violenta campanha contra ele é desencadeada.

1.2 - O teatro fala sobre o teatro

São essas peças que vão nos mostrar por meio dos personagens, das ações e das situações, as ideias e os pensamentos de Thomas Bernhard. Apresentam também o teatro que foi difundido por Thomas Bernhard. O mundo do teatro visto sob o filtro e a ótica da estética do exagero de Thomas Bernhard. Ele, que foi um gênio do escândalo, utilizou o exagero, sob o prisma da ironia e do grotesco, para criar seu teatro provocador. Uma primeira observação que fazemos é que a grande maioria das suas peças tem como tema ou sub-tema o próprio teatro, nos seus mais diversos enfoques e aspectos. São peças que tentam abarcar e dar conta do mundo. Dessa forma, o teatro é o mundo e o mundo é um grande teatro. São, assim, metadramas, que enfocam o teatro dentro do teatro. O microcosmo, que é o teatro, nos serve então como parâmetro para o macrocosmo, que é o mundo.

Destacaremos abaixo alguns desses aspectos. Procuramos, mais do que fazer citações textuais, revelar esse mundo do teatro por meio de tópicos e com a explanação das ideias retiradas das próprias peças de Thomas Bernhard, no sentido de enfatizar essa visão tão particular. O teatro de Bernhard fala muito sobre o universo do teatro, utilizando uma escritura inquieta.

Na peça *No alvo* a atividade do dramaturgo é o tema e logo nas primeiras falas desse texto há a indagação do que seja um escritor dramático. Indagação que não é apenas retórica, pois no desenvolvimento da peça percebemos que a resposta a essa indagação vai sendo preenchida não só sob o aspecto da função por ele exercida, mas também e principalmente com referência ao que é produzido, o texto. Assim, é dito que aquilo que o espectador tem visto no palco é a sua própria imundice. E que ele ainda aplaude, mesmo tendo sido posto a nu da forma mais cruel, através de piadas maldosas, de uma vilania desumana. Aplaudimos a insolência. O público não percebe nada e aplaude como louco, porque vai para o teatro com esta disposição. Dessa forma, aplaude o mais absurdo, aplaude o seu próprio enterro e mesmo quando é esbofeteado no proscênio, aplaude. O público é perverso com ele mesmo, pois aplaude o que odeia. No teatro vemos algo que não desculpamos, que odiamos e depois, ainda, aplaudimos. Mas além do aplauso há a possibilidade do aniquilamento, da destruição.

Thomas Bernhard faz uma crítica contundente à mediocridade dos espectadores, que não percebem e não reagem às bofetadas que o teatro lhes dá.

Como numa autoanálise, mas de maneira indireta, o autor explicita para o leitor seus processos e procedimentos com a dramaturgia. Diz que só há a possibilidade da renovação quando se conhece o fluxo marítimo e se tem a consciência de que se repete tudo o que já foi dito, escrito e visto no teatro. A Mãe, personagem da peça *No alvo*, comenta que um dramaturgo tem que conhecer o mar, tem de conhecer a maré-cheia e a maré-baixa, pois enquanto conhece o mar, conhece também as leis da sua arte. E que enquanto escreve, enquanto faz avançar a sua obra, deve referir-se sempre à maré-cheia e à maré-baixa, pois no teatro tudo se repete. E o personagem Dramaturgo, da mesma peça, argumenta que os espectadores já viram e ouviram tudo o que vem da ribalta. Tudo já foi pintado, tudo já foi escrito, já existe tudo. Tudo já foi dito. Repetimos o que já existe à nossa maneira, vestimos o fato com a nossa roupagem e vamos com ele para a rua. Só há o novo quando a nossa vontade o quer. Quando queremos ver o novo.

E ela, a Mãe, continua o seu discurso sobre o mundo do teatro, dizendo que cada vez mais há porcaria no palco, até ele ficar completamente cheio de porcaria e depois fazer correr

o pano. Ir ao teatro tornou-se, há muito tempo, um hábito. Quando lá vamos, muito antes de chegar e do começo, já sabemos qual é o fim. E nos odiamos por isso. Há muito que não gostamos do teatro, só fingimos que gostamos, pois isso se tornou um hábito. Hoje, vemos peças que tentam dar conta de tudo, que criticam tudo à exaustão. O dramaturgo é por natureza arrogante e megalomaniaco. Mas a vida é como uma peça? Somos a matéria prima do dramaturgo. A sua fonte. Somos o assunto dramático. Uma fonte de riqueza para ele, para aquele que sabe arrancar tudo, do mais fundo dos fundos. De certa maneira, a profissão de dramaturgo assemelha-se, um pouco, àquela do arquiteto. Estão implícitos os atos de criar, idealizar, elaborar, planejar e tramar. Mas é uma arte solitária; ele está sempre muito particularmente só consigo mesmo.

Thomas Bernhard, por meio da personagem Mãe, afirma também que apesar de sabermos da baixa qualidade do que nos é oferecido, nós espectadores ainda vamos ao teatro, e isso pelo simples hábito de que temos de ir ao teatro.

A Mãe diz ainda que há dramaturgos idealistas e utópicos, que pensam em transformar e mudar o mundo e que, às vezes, o dramaturgo pensa em mandar tudo pelos ares. Fazer uma pequena revolução na própria cabeça, depois uma revolução maior e depois uma revolução ainda maior e, por fim, a partir da própria cabeça pôr no mundo a revolução e fazer explodir tudo. Mas os dramaturgos não o dizem, ou se o dizem não o fazem. O dramaturgo está sempre tentando mudar a sociedade, e naturalmente isso não resulta. A sociedade não pode ser modificada. O que importa é a tentativa. Nenhum deles alguma vez modificou a sociedade. Para ela todos falharam, inclusive Shakespeare. Só os estúpidos e medíocres não pensaram nisso. Pensar em falhar é o pensamento essencial.

Ela questiona se o dramaturgo é sincero enquanto escreve, sobre o que pretende dizer o escritor dramático, se ele pretende, afinal, fazer uma declaração ou não? E conclui que naturalmente não tem sentido o que ele faz, porque tudo é sincero, a própria mentira é sincera. Mas não há nada que os dramaturgos e os escritores odeiem mais do que quando são indagados sobre o ato da escrita.

Conviver com a “mentira” é uma das principais condições que se impõe ao dramaturgo, ao artista. Bruscon, personagem de *O fazedor de teatro* é um grande mentiroso, para ele tudo é mentira, inclusive o teatro. Somos alertados sobre o caráter artificial do teatro, da arte.

Em outras duas peças, especificamente *Minetti* e *Simplesmente complicado*, é o ator que é o objeto temático. Encontramos nelas reflexões sobre a arte do ator, suas peculiaridades

funcionais, psicológicas e sociais. Temos, respectivamente, dois atores já aposentados: um que quer voltar à ativa e o outro que quer se manter recluso.

Ambos veem a arte do ator como uma arte fatal, pois o teatro é uma arte monstruosa. O ator aproxima-se do dramaturgo e este o destrói, tal como o ator o destrói, apagando-o. O mundo está cheio de existências artísticas destruídas. Num ato de transgressão o ator arranca a máscara do escritor, coloca-a no rosto e dirige-se ao público. O ator coloca o público à prova. Primeiro o ilude e depois o horroriza. Fazem-no cair na armadilha da história, do espírito, dos sentimentos. Mas o maior inimigo do ator é o seu público. O ator precisa dizer para si, a cada momento, que o público vai invadir o palco. E é neste estado de espírito que ele deve representar: contra o público. Que os espectadores tenham medo do ator e não o contrário. Se o ator mostra o seu lado inquietante, o público sente-se repellido. O mundo quer ser distraído, mas a função do ator é a de perturbar, pois para onde quer que se olhe, hoje, só existem mecanismos de entretenimento. Então, o mergulho deve ser de cabeça, contra a sociedade e a boçalidade.

O velho ator, personagem da peça *Simplemente Complicado*, afirma que tecnicamente não se pensa na arte teatral quando se representa, logo não se pensa em Shakespeare quando se representa Shakespeare. Mas os atores têm entre os seus medos constantes os de não decorar o seu texto, de esquecer o seu texto, de perder o seu texto, de não poder representar ou que a cortina caia-lhes sobre a cabeça. Vivem num medo constante da perda instantânea de sua maestria artística.

Tanto o velho ator quanto Minetti compartilham dos seguintes pensamentos e ideias: que os atores são como crianças que podem tudo. Podem permitir-se colocar uma coroa na cabeça sem que com isso sejam considerados doidos. Mas um ator só é um verdadeiro artista se for louco dos pés à cabeça, se se entregar totalmente à loucura, transformando-a no seu método radical. O artista não pode ter medo. Todos os artistas têm medo. Pois a arte dramática é uma arte traiçoeira. Quando todos se calam, o ator é o único que fala, por isso a sua existência é sempre outra existência, a sua cabeça outra cabeça. E mesmo quando ele não fala é outra coisa, o seu agir é diferente. Gente de teatro parece perigosa, mas não é. Os atores são todos doidos, todo o teatro é coisa de doidos. Gente de teatro, gente doida, mundo do teatro, mundo doido. E sempre que questionados sobre a arte de representar, eles, os atores, respondem, mas não sabem explicá-la.

Outro aspecto enfocado com muita ênfase é a dedicação do ator ao seu ofício, quase que uma abnegação e que, muitas vezes, se transforma e acaba num isolamento, na solidão. O

exercício da profissão de ator enseja um ensaio cotidiano, para não perder a prática. Neste sentido, como que em um ritual, os atores, num dia específico – aleatoriamente escolhido, põem as máscaras, as coroas, o casaco e repetem o texto. Exercitam.

Já na peça *Os célebres* o ator é visto como um ser inteligente. Ele tem de ser inteligente, mas não muito, pois o bom ator é durante toda a sua vida um talento da natureza. Se ele perde seu talento natural, seu talento da natureza, ele estará perdido como ator. E quando o ator perde a sua inocência ele tenta a direção cênica. Só que os grandes atores não perdem jamais a sua inocência. E muitos atores tratam seus talentos das maneiras mais absurdas. Uns se embriagam muito, outros fornicam muito. E são os mais talentosos que se embriagam e fornicam completamente. Então, é preciso que o talento seja aniquilado para que o artista possa nascer. O aniquilamento do talento no artista é sua condição prévia.

Os personagens o Editor, o Encenador e o Baixo, da peça *Os célebres*, numa conversa refletem e ponderam sobre as artes e dizem que o artista deve estar só, contra todos e contra tudo. Contra o mundo. Que o verdadeiro artista é sempre criador de uma só e mesma arte. Uma variação interna. Em todos os artistas importantes, todos sempre criam uma única obra e fazem-na variar sempre interiormente, sem interrupção e de maneira imperceptível. O gênio é sempre inflexível. Imperturbável para o exterior, inflexível para o interior e para o exterior. O verdadeiro artista está constantemente em conflito com sua arte. O artista autêntico segue o caminho que ninguém mais segue, o mais difícil de todos. Ele está constantemente numa situação conflituosa, na busca e luta pela construção de uma obra, na busca das condições ideais para os preparativos, elaboração e realização de uma obra.

Por outro lado, eles dizem que o artista é o artista ideal quando ele é também um bom homem de negócios, pois sem isso a cada instante ele cai inevitavelmente em armadilhas. O artista modesto é um conto popular. O grande artista exige e ele nunca exige o bastante, pois sua arte é absolutamente impagável.

É o Baixo, um barão, quem diz que a arte na sua totalidade hoje não é nada mais do que uma gigantesca exploração da sociedade. Não há mais o que fazer com a arte, do que peças musicais com peças de moeda. Hoje, as grandes óperas assim como os grandes teatros são apenas grandes bancos, onde aqueles que se convencionou chamar de artistas, dia após dia, acumulam fortunas.

Uma visão pessimista sobre o teatro nos é apresentada em *Immanuel Kant*. Os grandes atores já estão no cemitério e os vivos não são absolutamente nada. O teatro não tem mais nada para oferecer. O teatro é um anacronismo. Um escritor, um filósofo publicou um

livro no qual ele prova que o teatro é um anacronismo. Strindberg. Eis o homem, todo o resto é absolutamente nada.

São pensamentos e ideias como os acima descritos, muitas vezes contestatórios, contraditórios, contrastantes e discordantes, que fizeram de Thomas Bernhard um Fazedor de Teatro, um provocador com um aguçado senso irônico.

2.

2. O fazedor de teatro – A tradução

O FAZEDOR DE TEATRO, THOMAS BERNHARD

Um certo talento para o teatro
desde criança
nascido homem de teatro vocês sabem
fazedor de teatro
armador de armadilhas desde muito cedo

Veado Negro em Utzbach.

Sala de baile.

Personagens
BRUSCON, fazedor de teatro
SENHORA BRUSCON, fazedora de teatro
FERRUCCIO, filho deles
SARA, filha deles
O HOSPEDEIRO
A HOSPEDEIRA
ERNA, filha deles

Primeira Cena

Três horas da tarde
O fazedor de teatro Bruscon e o hospedeiro entram

BRUSCON *com um chapéu de aba larga sobre a cabeça, um sobretudo que lhe cai até os tornozelos e uma bengala na mão*
O que aqui
nesta atmosfera abafada
Como se eu tivesse adivinhado
exclama
Ator do Estado
Meu Deus
nem mesmo para urinar
eu entrei neste tipo de hospedaria
E é aqui que eu devo
apresentar a minha Roda da História
anda alguns passos para a direita
Veado Negro
pois é
como se o tempo tivesse parado
anda alguns passos para a esquerda, depois ao hospedeiro diretamente
Como se o senhor não soubesse

que chegaríamos hoje aqui
olha em volta
 Desolador
olha em volta
 Absoluta nulidade cultural
 desolador
ele quer se sentar, mas não há nenhuma poltrona sobre o estrado
ao hospedeiro diretamente
 Utzbach
 Utzbach como Butzbach
 O ator do Estado Bruscon
 em Utzbach
 Minha comédia nesta Utzbach
olha em volta
 Veado Negro
 pois é
 Este calor abafado
 calor abafado de tempestade
 Um espírito tão sensível
 num corpo tão sensível
de repente irritado
 Então o senhor não tem aqui nenhuma poltrona
o hospedeiro vai procurar uma poltrona
Bruscon senta-se
 O HOSPEDEIRO
 Sopa frita⁴³ o senhor disse
 BRUSCON
 Evidentemente
 A única coisa
 que se pode comer aqui
 é a sopa frita
 Mas não com muita gordura
 sempre esses enormes olhos de gordura na sopa
 mesmo na sopa frita
 a província celebra seu triunfo
estira as pernas
 Em Gaspoltshofen
 nós tivemos um enorme sucesso
 grandioso
 condições ideais
olha em volta
 A minha filha Sara lhe disse
 que eu preciso
 de mais uma almofada
 E tem de ser de crina de cavalo
 Você não terá nenhuma dificuldade
 de arranjar-me uma dessas almofada de crina de cavalo
 O HOSPEDEIRO

⁴³ *Frittatensuppe* – sopa com tiras de massa frita de panqueca.

A almofada de crina de cavalo
 já está sobre a cama
 BRUSCON
 Já está sobre a cama
 o senhor disse
 já está sobre a cama
olha em volta
 As teorias
 não estão de acordo com a prática
 Quantos habitantes o senhor disse
 O HOSPEDEIRO
 Duzentos e oitenta
 BRUSCON
 Duzentos e oitenta
 Uma mini comunidade
 Dizer que isto existe
 Em Gaspoltshofen
 nós tivemos oitocentos e trinta espectadores
 todas inteiras
 e aplaudiram com muito entusiasmo
 Se eu soubesse
 que este
 este
 O HOSPEDEIRO
 Utzbach
 BRUSCON
 que este Utzbach
 só tinha duzentos e oitenta habitantes
 Gente velha
 que nem escuta
 nem vê
ao hospedeiro diretamente
 A Roda da História
 é uma comédia da humanidade
estende os braços o mais longe possível
 César Napoleão Churchill
 entram em cena
 mas isso não quer dizer
 que a criatura feminina
 seja negligenciada
 No fundo eu não vivo
 durante toda a tournée
 senão de Sopa frita
 Em Gaspoltshofen
 era extraordinariamente saborosa
 Quase sem olhos de gordura
volta-se para olhar
 E Metternich naturalmente
 desempenha um papel fundamental
 na minha comédia

que na verdade
 é uma tragédia
 como o senhor verá
O hospedeiro começa a empurrar as mesas para junto da parede
 BRUSCON
 A natureza das coisas
 é sempre a oposta meu senhor
 Nós saímos numa tournée
 e caímos sempre numa armadilha
 por assim dizer numa armadilha de teatro
de repente censurando o hospedeiro
 O senhor já falou
 com o capitão dos bombeiros
 a respeito da luz de emergência
 Como já disse
 a minha comédia precisa
 no fim
 estar em completa escuridão
 mesmo a luz de emergência precisa estar apagada
 completa escuridão
 absoluta escuridão
 no fim da minha comédia
 se não houver absoluta escuridão
 minha Roda da História é destruída
 Se a luz de emergência não for apagada
 minha comédia se transforma
 justamente no contrário
 Em Gaspoltshofen eles
 apagaram a luz de emergência
 em Frankenmarkt também
 até em Ried na província de Inn
 que sempre é considerada como um dos lugares mais estúpidos
 Diga ao capitão dos bombeiros
 que eu sou Bruscon
 o ator do Estado Bruscon
 que representou o Fausto em Berlin
 e o Mefisto em Zurique
 Os bombeiros são obstinados
 as estatísticas provam
 que anualmente eles causam mais desastres
 que todos os outros
 Se um edifício começa a queimar
 os bombeiros o destroem completamente
 Este calor abafado
desabotoa o sobretudo até a metade
 Por outro lado fico resfriado
 se tiro o sobretudo
 A todo o momento atormentado pela tosse
 torturado pela dor de garganta
 banhado pelo suor

o hospedeiro quer abrir uma janela
 BRUSCON *censura-o levantando a bengala*
 Então atreva-se
 pois eu estou sentado na corrente de ar
põe-se de cócoras
 Este cheiro repugnante
 A engorda de porcos dá alguma coisa
O hospedeiro fecha a janela
 Ou não é apenas uma perversidade dos hospedeiros
 Por toda a parte esse cheiro de porcos
 De um chiqueiro ao outro
 De fato aqui não há nada
 além desses chiqueiros
 e igrejas
geme
 e nazistas
pende-se para trás e fecha os olhos
 Se não nos autorizarem
 desligar a luz de emergência
 nós não representamos
endireita-se
 Este lugar é um castigo de Deus
 Para isto que eu frequentei a academia
 e fui condecorado
 com a Cruz da faixa dourada
agarra a cabeça
 Ágata avisou-me
levanta-se e olha em volta
 A catástrofe deveria ocorrer um dia
 Se pensarmos claramente
 devemos nos matar
coloca-se no meio do estrado e estende a bengala o mais alto possível
fixando os olhos no teto da sala
 Utzbach
baixa o braço e anda cinco passos para a direita e depois dez passos para a esquerda,
medindo o palco, fica parado
 O palco também não era grande
 em Gaspoltshofen
 Em Ried na província de Inn
 era dois metros mais largo
 mas isso era apenas uma desvantagem
ao hospedeiro diretamente
 A catástrofe é bem isso
 não realmente para mim
 mas sim para a minha mulher
 ela é alérgica ao cheiro dos porcos
 como ela é doente dos pulmões
 tem dificuldades
 mesmo no ar mais puro
 Ela tem de fazer no fim

um discurso de meia hora
 ao povo de Roma
 e apesar disso não é seu dom
tosse
 Cada palavra espalha aqui um turbilhão de pó
 e este texto diabólico
 da minha comédia
grita para dentro da sala
 Excelência eu lamento
ao hospedeiro diretamente
 Mais ou menos
 uma comédia da criação
 para não ter que dizer
 uma obra do século
grita para dentro da sala
 Calábria
 não me faça rir
ao hospedeiro diretamente
 Um trabalho da maturidade sem dúvida
 O senhor já leu algo a esse respeito
 Tudo disparate
 como tudo nos jornais
 escrevinhadores da incompetência
curva-se e examina com a mão direita o assoalho do estrado
 Mas nem uma única crítica negativa
 inqualificável
 mas nem uma única crítica negativa
levanta-se novamente
 A minha mulher
 sofre constantemente de dores de cabeça
 eu tenho uma história de rins
curva-se novamente e examina mais uma vez o assoalho do estrado
 Contanto que não nos atrapalhe
 Em Gaspoltshofen eles tinham
 um assoalho novo
 isto está todo mofado e apodrecido
 Já não se dança mais aqui
levanta-se novamente com dificuldade
 Já não se dança mais neste estrado
 Não parece
 que se tenha dançado neste estrado
 ultimamente
 Aqui há apenas gente velha
 que não dança
 há décadas que nenhum teatro se apresentou mais
 aqui
ao hospedeiro
 Traga então uma dessas mesas aqui para cima
 sobre o estrado
 Nosso cenário

é quase nada
 o mais simples
 Três vezes um biombo
 é tudo
 e um portal
O hospedeiro traz uma mesa para o estrado
 BRUSCON
 Como o senhor pode ver
 nós viajamos apenas com um baú
 e um cesto de roupa
 é tudo
 Ali
 Coloque a mesa ali
 A questão da iluminação
 é decisiva
O hospedeiro coloca a mesa próximo de Bruscon
Bruscon indica-lhe com a bengala, que a mesa
deve ser colocada diante dele
O hospedeiro segue a instrução de Bruscon
 BRUSCON
 A nossa fantasia mesmo o nosso espírito
 devem sempre ser postos em ordem
 no fim não corresponde a absolutamente nada
 Coloque a mesa ali
mostra aonde a mesa deve ser colocada
O hospedeiro coloca a mesa lá
 BRUSCON
 Sim
 a mesa fica bem aqui
 por um momento ao menos
 por um momento
debruça-se para trás
 Fantasia
 Magia
endireita-se novamente, enquanto o hospedeiro na sala encosta
novamente as mesas na parede
 BRUSCON *ao hospedeiro diretamente*
 O senhor conhece Sankt Radegund
 Onde fica
 HOSPEDEIRO
 Dez quilômetros mais à frente
 BRUSCON
 Dez quilômetros
 efetivamente
 o que eu pensava
 Dez quilômetros o senhor disse
 HOSPEDEIRO
 Dez quilômetros
 BRUSCON
 Foi lá que eu fui espancado

em mil novecentos e quarenta e quatro
por um empregado do açougue
que me confundiu com um trabalhador de cera
que segundo se diz era natural de Mattighofen
Por isso eu tenho ainda hoje
essas dores no ombro
que estraga mesmo sem esse incidente
a minha já bastante difícil existência
Esse crime foi cometido há quarenta anos
Naquela época eu era ainda estudante
estudava história do teatro
não como o senhor acredita
numa universidade
eu estudava tudo como autodidata
Eu vim não sei por que
para esta região
e fui espancado em Sankt Radegund
isso poderia mesmo ter sido o fim
olha para o chão
Naquela época eu usava
calças muito compridas
e um boné de linho na cabeça
Chamava-o de meu boné de vantagens
porque eu logo deduzi
que pensar debaixo desse boné
era uma vantagem
Se queria pensar claramente
colocava esse boné
esse boné de linho
que herdei
do meu avô materno
E imagine o senhor
que mesmo numa grande cidade não me era possível
pensar sem esse boné de linho do meu avô
pelo menos não com a clareza necessária
estabeleci isso para mim como um princípio
o fato é que eu usei esse boné de linho
durante todo o trabalho na minha comédia
Se eu tirar o boné
minha comédia está destruída
era o que sempre pensava
e eu o usei todos os nove anos
nos quais eu escrevi minha comédia
justamente a nossa Roda da História
Eu lhe digo
que sem desligar a luz de emergência
não haverá representação
Que tipo de gente é essa
os capitães dos bombeiros
É ridículo

que aqui em
 em
 em
 HOSPEDEIRO
 Em Utzbach
 BRUSCON
 Em Utzbach
 exista um capitão de bombeiros
 e justamente nessa aldeiazinha
 O senhor me perdoa
 se chamo de aldeiazinha
 a sua terra que sem dúvida o senhor muito a estima
 há um capitão de bombeiros
 que não permite
 que a luz de emergência seja desligada
 por cinco minutos
 Efetivamente
 só cinco minutos sem luz de emergência
 no fim de minha comédia
 Mesmo em Ried na província de Inn
 isto nem se quer foi colocado em discussão
 A luz vai ficando mais fraca
 finalmente muito fraca
 e finalmente ela é completamente desligada
 naturalmente também a luz de emergência
 O ponto alto da minha comédia
 é a escuridão absoluta
 é essa a condição
 para que ela não se transforme no seu contrário
move-se completamente com sua poltrona para junto da mesa
 Churchill acorda durante a noite
 antes da sua morte
 e diz apenas a palavra Elba
 a seguir fica completamente escuro
 A propósito o meu filho Ferruccio é
 um Churchill fenomenal
 Ferruccio o senhor sabe
 que eu sou um admirador de Busoni
levanta-se e bate com os pés sobre o assoalho
 Na cena com Stalin
 Churchill bate com os pés sobre o assoalho
 isso seria fatal
 se o assoalho não resistisse
 Inevitavelmente os espectadores
 desatariam a rir
 mas isso seria o fim da minha comédia
bate com os pés mais uma vez sobre o assoalho
 Em Gaspoltshofen meu filho
 bateu com tal ênfase os pés sobre o assoalho
 que quebrou a perna

até o joelho
 mas a apresentação não foi interrompida
 Houve uma pequena pausa
 eu como Stalin
 disse simplesmente um texto
 que havíamos originalmente suprimido
 então eu levantei meu filho
 portanto eu levantei Churchill
 e o levei para fora
 eu o arrastei para fora o mais longe que pude levar
 isso gerou uma enorme ovação
vai até a parede esquerda e vira
 Shakespeare
 Voltaire
 e eu
dá três passos em direção ao centro do estrado e olha para dentro da sala
 Eu estou em vias de
 traduzir a minha comédia
 para a língua italiana
 que não é das mais fáceis meu senhor
 Possivelmente também o mesmo
 para o francês
 língua pela qual eu sou sem dúvida apaixonado
 A Roda da História presta-se
 tanto para a Itália como para a França
 ela foi escrita principalmente para os franceses
 Aqui nós apenas a ensaiamos
 a desenvolvemos
 nos aperfeiçoamos
 Eu receio que minha Roda da História
 tenha na Itália um sucesso maior
 do que na França
vai até a parede direita e coloca nela ambas as palmas das mãos
 A ideia da minha peça
 eu a tive ainda em Havre
 onde conheci a minha mulher
 Um conhecimento da costa por assim dizer
 um conhecimento da costa atlântica
levanta sua bengala para o alto e grita para dentro da sala
 Bertrand
 você comete um pecado
baixa a bengala
 A umidade aqui
 devora tudo
 Tudo aqui
 é contra o instrumento
 da voz humana
vai para uma das janelas e limpa com a manga o pó o peitoril
 Aliás já com quatorze anos
 eu fiz um esboço desta comédia

Por assim dizer um tema que me persegue por toda a vida
limpa mais uma vez o pó do peitoril da janela
 uma espécie de teatro do mundo
 Pensamento altruísta o senhor compreende
sobe sobre o estrado e coloca-se no meio, com o olhar para a sala
 um certo talento para o teatro
 desde criança
 nascido homem de teatro vocês sabem
 fazedor de teatro
 armador de armadilhas desde muito cedo
abaixa-se e examina o assoalho do estrado
levanta-se novamente
 Fuga de casa
 bofetadas pancadas
 cascudos do lado paterno
 Desprezo total recíproco
abaixa-se novamente e examina o assoalho do estrado
 Infâmia de certo modo
 autoinfâmia
 Trabalho do nada para chegar a esta posição
levanta-se novamente e grita para dentro da sala
 Em Lörrach está o veneno
 Em Lörrach está armazenado o veneno
 que extinguirá a humanidade
ao hospedeiro diretamente
 Este é o efeito de Lörrach
 na minha Roda da História meu senhor
senta-se na poltrona
 São os chamados homens do poder
 os capitães dos bombeiros
 Em Gaspoltshofen eu não tive
 nenhuma dificuldade
ao hospedeiro diretamente
 Diga ao capitão dos bombeiros
 que se trata apenas de cinco minutos
 de cinco minutos decisivos é verdade
 Se no fim da minha peça
 diga-lhe
 não estiver tudo absolutamente escuro durante cinco minutos
 minha peça é destruída
 e seria bem aqui efetivamente
 a única exceção
se limpa com um lenço de assoar o suor da testa
 Não me apetece
 entrar numa discussão
 com o capitão dos bombeiros
 trata-se apenas da resposta afirmativa
 cinco minutos de absoluta escuridão
 cinco minutos sem luz de emergência
 é ridículo

debruça-se para trás

O mundo inteiro
até nos rincões mais longínquos
é estragado por leis absurdas
Esta abominável aldeiazinha
aqui nem sequer há incêndios
aqui nunca houve incêndio como o senhor mesmo disse
isso é realmente ridículo
insistir sobre cinco minutos de luz de emergência
Nesta umidade
e aqui onde tudo está apodrecido
absolutamente nenhum incêndio pode irromper
diga o senhor ao capitão dos bombeiros
Como é que se chama o homem

HOSPEDEIRO

Attwenger

BRUSCON

Attwenger

Senhor bombeiro Attwenger

Senhor capitão dos bombeiros Attwenger

O que faz esse capitão dos bombeiros Attwenger

como profissão

HOSPEDEIRO

Tanoeiro

BRUSCON

Tanoeiro tanoeiro

Tanoeiro de que

HOSPEDEIRO

Tanoeiro de barril

BRUSCON

Tanoeiro de barril

Isso ainda existe

Tanoeiro de barril

Tanoeiro de barril e capitão dos bombeiros

Vá até lá

e diga quem eu sou

e diga-lhe

que a família dele evidentemente

tem entrada livre

HOSPEDEIRO

O tanoeiro não tem mais família

BRUSCON

Não mais

Então diga-lhe

que receberá um exemplar da minha peça

com a minha assinatura

com a assinatura de Bruscon

que jamais dá tais assinaturas

que tais assinaturas

sempre recusou

afinal uma tal assinatura que eu darei
 um dia valerá uma fortuna
 quando serei reconhecido não só como ator
 mas também como dramaturgo como o grande Bruscon
 e diga-lhe
 que ele poderá jantar conosco
 conosco à nossa mesa
 diga-lhe isto
 Do que morreu
 a família dele
 HOSPEDEIRO
 Raio meu senhor
 Eles fizeram uma excursão para Haag
 e ficaram debaixo de uma faia
 morreram todos
 menos o tanoeiro
 BRUSCON
 E ainda dizem sempre
 que se deve procurar faias
curva-se para trás, com os olhos fechados
 Olhe senhor hospedeiro
 antes de o senhor ir falar com o capitão dos bombeiros
 encomende para nós na cozinha
 sopa frita
 quatro sopas fritas
 se for possível
 a esta hora
 mas sua mulher está na cozinha
 como eu já vi
 isso é estranho naturalmente
 encomendar às três e meia da tarde
 Sopa frita
 Nós comeremos a sopa frita
 aqui no estrado
 nessa mesa
 o meu filho a minha filha e eu
 à minha mulher o senhor servirá a sopa frita
 no quarto
 a coitada ainda está chocada
 Utzbach
 é sem dúvida um lugar encantador
 ela dizia no trajeto até aqui
 e assim que viu Utzbach
 ela desmaiou
 Uma fazedora de teatro naturalmente
 Por outro lado é bom
 que ela se recolha antes da apresentação
 pois senão ela não se lembra do texto
 a todo o momento ela esquece o texto
 representamos o mesmo durante anos

e ela ainda esquece o texto
 e sempre nos pontos decisivos
 é de enlouquecer meu senhor
 O senhor não sabe
 como é difícil
 decorar o texto de uma peça dessas
 muito mais ainda fazer desse texto
 uma obra de arte
 o que este texto é sem dúvida
 Com as mulheres há as maiores dificuldades
 no teatro
 elas não compreendem nada
 Elas não vão até os limites
 não penetram no inferno no inferno do teatro
 tudo que fazem é sem convicção
 sem convicção o senhor compreende
 e essa não convicção
 é a morte do teatro
 Mas o que seria da comédia como a minha
 sem intérpretes femininas
 precisamos delas
 Se desejarmos que a nossa comédia triunfe
 precisamos de mulheres em nossa comédia
 esta é que é a verdade
 mesmo que seja tão amarga
 Se o senhor soubesse o que me custou
 ensinar à minha mulher as regras básicas as mais primitivas do jogo teatral
 cada evidência um martírio durante anos
 de um lado precisamos de intérpretes femininas
 de outro são mortais para o teatro
 No que diz respeito às mulheres
 não devemos exagerar o nosso charme
 afim de que a nossa hipocrisia
 não se revele completamente
 Só a palavra Odense
 ela teve que falar oito mil vezes
 até que eu pudesse aceitá-la
fala suavemente
 Odense
 É tão simples
 falar suavemente Odense
 a minha mulher precisou de anos
 para falar de maneira aceitável
 Por outro lado precisamos de intérpretes femininas
 mas sem tratá-las ao extremo
 senão elas nos atacam pelas costas
 elas toleram muitas coisas
 mas não tudo meu senhor
 Quando pronunciamos a palavra *mar*
 precisamos saber muito bem

o que é o mar
é uma coisa evidente
ou a palavra mata-ratos
seja o que for
uma coisa evidente
não no que diz respeito às mulheres
Durante dezenas de anos é preciso treiná-las
para compreenderem o mais simples
E como é mais difícil
quando se trata da própria mulher
que de algum modo a aceitamos para sempre
Fazer teatro com as mulheres
é uma catástrofe
Quando empregamos uma intérprete feminina
empregamos de algum modo um empecilho para o teatro
e são sempre as intérpretes femininas
que matam o teatro
mesmo se não o falamos abertamente
pois somos muito galantes para isso
uma atriz trágica
sempre foi um absurdo
se considerarmos que uma tragédia
não é nada mais que uma loucura
Se formos honestos
o teatro é em si um absurdo
mas se formos honestos
não podemos fazer teatro
nem podemos se formos honestos
escrever uma peça de teatro
nem representar uma peça de teatro
se formos honestos
de modo algum não podemos fazer mais nada
senão nos matar
mas como não nos matamos
porque não queremos nos matar
pelo menos até hoje e até agora
portanto como não nos matamos até hoje e até agora
experimentamos sempre o teatro
escrevemos para o teatro
e representamos teatro
e mesmo que tudo seja o que há de mais absurdo
e o mais mentiroso
Como pode um ator
interpretar um rei
sem que ele saiba realmente o que é um rei
como pode uma atriz
interpretar uma moça de estrebaria
sem que ela saiba realmente o que é uma moça de estrebaria
quando um ator do Estado interpreta um rei
é apenas banal

e quando uma atriz do Estado
 interpreta uma moça de estrebaria
 é ainda mais banal
 mas todos os atores interpretam sempre qualquer coisa
 que não podem ser
 e que é apenas banal
 assim tudo no teatro é banal meu senhor
 Como os atores são muito ignorantes
 é sempre uma banalidade
 quando por exemplo interpretam Schopenhauer e Kant
 ou um ator do Estado representa Frederico o grande
 ou mesmo Voltaire ser interpretado por um ator
 tudo é banal
 naturalmente eu sempre tive consciência
 deste fato
 O que os atores interpretam
 é sempre interpretado falsamente
 precisamente de modo mentiroso meu senhor
 e justamente por isso é teatro
 A interpretação é mentira
 e amamos a mentira interpretada
 Foi assim que escrevi a minha comédia
 mentirosamente
 assim como a apresentamos
 mentirosamente
 assim que ela é recebida
 mentirosamente
 O autor é mentiroso
 os intérpretes são mentirosos
 e os espectadores também são mentirosos
 e tudo junto é um único absurdo
 sem nem mesmo falar do fato
 de que se trata de uma perversidade
 que já existe há milhares de anos
 o teatro é uma perversidade milenar
 pela qual a humanidade é doida
 e é profundamente doida por ela
 porque é profundamente doida pela sua mentira
 e em nenhuma parte desta humanidade
 a mentira é maior e mais fascinante
 que no teatro
põe seu dedo indicador esquerdo na boca e então levanta-o no ar
Após algum tempo
 Nessa sala o dedo não seca
 uma umidade destas
 é veneno para o teatro
 Em Gaspoltshofen as minhas palavras pesavam
 aqui tudo se desfaz
 tudo se atrofia
 aqui o mais extraordinário

torna-se diletantismo
 Áustria
 Depravada
 é a palavra exata
 Desmoralizada
 é o termo exato
diretamente ao Hospedeiro
 É que eu tive
 uma bisavó austríaca
 é bom que o senhor saiba
 uma bisavó Irrsieglar
 Mas isto não lhe diz nada
pensativo, como se desenhasse alguma coisa sobre o estrado
 Algo de tirolês
 no meu ser
 e também algo de perverso
 Áustria
 grotesca
 estúpida
 é a palavra exata
 irresponsável
 é o termo exato
 Mozart Schubert
 prepotência repugnante
 Acredite
 já não há mais neste povo
 a menor gentileza
 Aonde quer que vamos
 inveja
 mentalidade abjeta
 xenofobia
 ódio à arte
 Em nenhuma parte tratam a arte
 com uma estupidez assim
exclama
 Arte arte arte
 aqui não sabem mesmo
 o que é isso
 O verdadeiro artista
 é jogado na lama
 mas todos correm atrás
 do mentiroso e do preguiçoso
 se curvam
 diante do charlatanismo
diretamente ao hospedeiro
 Hospedeiro em Utzbach
 mas que existência
 O senhor cresceu aqui
 ou veio para casar
 em Utzbach

HOSPEDEIRO

Para casar senhor Bruscon

BRUSCON

Para casar

Para casar de onde

HOSPEDEIRO

De Gaspoltshofen

BRUSCON

De Gaspoltshofen

Falando honestamente

Gaspoltshofen me conquistou

peessoas muito diferentes

condições muito diferentes

das que há aqui em Utzbach

nenhum cheiro de porco

nenhuma pestilência de silos

Por que então o senhor

não ficou em Gaspoltshofen

Infeliz do senhor

após uma pausa

Por causa de uma mulher

nesta Utzbach

após uma pausa

Provavelmente o senhor teria se

desenvolvido mais em Gaspoltshofen

Quem sabe

o senhor não teria outra escolha

A mulher atrai o homem

da região mais bela

para o buraco mais horrível

Tudo aqui se torna doente

tudo é repugnante

tudo é deformado

As crianças têm todas vozes raquíticas

Desanimador

enervante

aniquilador

Quando é que o senhor veio para cá

HOSPEDEIRO

Quarenta e seis

BRUSCON

Quarenta e seis

fatalidade

fatalidade

HOSPEDEIRO

Em Gaspoltshofen não se tinha

nenhuma possibilidade de viver

depois da morte do meu pai

BRUSCON

Nenhuma possibilidade de viver

Perda prematura do pai

pergunta

E a mãe está viva

o hospedeiro sacode a cabeça

BRUSCON

De que ela morreu

HOSPEDEIRO

Da gastronomia

BRUSCON

Da gastronomia

HOSPEDEIRO

Sem culpa alguma

Tínhamos uma pequena pousada

em arrendamento

BRUSCON *grita*

Um destino de arrendatário

não há nada mais trágico

que o destino de arrendatário

sobretudo gastronômico

Um arrendatário gastronômico

em todos os casos

é uma infelicidade

HOSPEDEIRO

Éramos oito irmãos

e três irmãs

em três camas

num porão úmido e frio

BRUSCON

Por isso restou-lhe apenas o casamento

com alguém da gastronomia

levanta-se e anda alguns passos

diretamente ao hospedeiro, tocando-o com sua bengala

Possivelmente Utzbach

foi para o senhor a salvação

HOSPEDEIRO

Sim

BRUSCON

Esta horrível Utzbach

na qual eu já no segundo dia

morreria de depressão católica

foi a sua salvação

olha em volta

Este abandono na construção

estas paredes monstruosas

este teto horroroso

estas portas e janelas horrorosas

esta absoluta falta de gosto

possibilitou que você continuasse a viver

senta-se novamente

nos perguntamos frequentemente

se somos nós
ou o mundo que está doido
pensativo
Hospedeiro em Utzbach
se isto não é uma loucura
uma loucura completa
grita para a sala
A loucura mais completa
de todos os tempos
Quem existe
conformou-se com a existência
quem vive
conformou-se com a vida
não pode ser tão ridículo o papel
que representamos
que não o possamos representar
olha as janelas
Nós trouxemos cortinas
que cobrem completamente todas as janelas
cortinas especiais
que mandamos confeccionar
na fábrica Klepper em Rosenheim
ao preço de oitenta mil
mas sem estas cortinas especiais
nossa comédia não seria de modo algum possível
Temos também ganchos especiais na nossa bagagem de teatro
esses ganchos especiais
podemos pregar em todas as paredes
mesmo neste tipo de parede
podemos pregá-los
Nossa iluminação é de uma fábrica especial
de Recklinghausen
A nossa vantagem é
que viajamos num único carro
e esse carro não é o menos confortável
olha para o assoalho
A princípio eu queria passear aqui
com Ágata
com minha mulher Ágata
de algum modo esticar as pernas por uma ou duas horas
mas aqui não se pode absolutamente passear
por toda a parte que se vá tem que subir
e para onde quer que se olhe apenas feiúra
Então pensamos
encomendar simplesmente sopa frita
e permanecer sentados na pousada
Mas a sua sala já estava fechada
e no jardim da pousada o cheiro de porco era insuportável
Como se o senhor não soubesse
que nós chegaríamos hoje

mas o senhor tinha conhecimento
 Alguém só nos recebeu após
 nossos golpes obstinados contra a porta
 isto é uma perversidade sem par
 E quando faz um calor sufocante
 cheiram mal também os animais abatidos
 Por outro lado é uma vantagem
 pernoitar numa hospedaria
 que é ao mesmo tempo um abatedouro
ao hospedeiro diretamente
 Eu não acredito
 que aqui
 nestas condições se possa respirar
 se as janelas forem abertas
 estamos perdidos
 Quando é que seus porcos são alimentados
HOSPEDEIRO
 Às cinco e meia
BRUSCON
 Como é de costume às cinco e meia
 Não há nenhum problema
 Em Mattighofen os porcos foram alimentados
 às oito e meia
 por causa de um falecimento conforme nos foi dito
 e todos grunhiram
 os grunhidos dos porcos arruinaram toda a peça
 A princípio queríamos interrompê-la
 mas depois resolvemos
 continuar a representar
 No ponto culminante o grunhido dos porcos
 aniquilou-nos
 Honestamente isso me foi indiferente
 porque em Mattighofen eu não tinha absolutamente uma consciência de missão
 Penso que as pessoas foram em nosso teatro apenas
 para se refrescarem
 pois fazia um calor tão sufocante como o de hoje aqui
 Uma versão mais curta em Mattighofen
 A cena de Einstein suprimida
 tudo que na minha peça é dito
 sobre a bomba atômica
 sem dúvida algo fundamental
 em Mattighofen foi também sem essa cena
 aliás lá eu também suprimi
 a cena na qual Napoleão
 zomba do rei da Saxônia
 o que na verdade criou grandes dificuldades para minha mulher
 As mulheres não são tão hábeis como nós
 seres de reações lentas
 Naturalmente essa foi a grande ruptura no meu drama
 mas houve uma enormidade de aplausos

e como pagamento recebemos em Mattighofen
um queijo redondo enorme
mas a minha mulher não come queijo
eu mesmo também não gosto de queijo
e os meus filhos são completamente contra o queijo
Assim carregamos conosco esse queijo gigante
talvez encontremos aqui um comprador
Quarenta e três quilos é o peso do queijo
Ele nos aperta muito sobre o eixo traseiro
A propósito Sara é a motorista
porque Ferruccio fraturou uma mão
em Zwicklett
o meu filho caiu do primeiro andar no vazio
quando quis ir ao banheiro
fatal passo em falso
desfecho mortal inteiramente possível
mas meus filhos são muito flexíveis
Aqui a latrina também fica
lá fora
Eu não posso exigir da minha mulher
que vá à latrina fora da casa
Peço ao senhor
que coloque para nós dois urinóis no quarto
Sopa com almôndegas de fígado
ou sopa frita
esta sempre foi a questão
até que eu definitivamente
decidi pela sopa frita
Se à tarde comemos sopa com almôndegas de fígado
à noite não podemos representar
a barriga tira as energias
e esvazia a cabeça
A sua mulher estava tão estranhamente calada
quando nos recebeu
Mal nos cumprimentou
eu sei que aqui é uma região pouco amável
mas um cumprimento breve e amigável
sempre faz bem aos que chegam
Quanto mais descemos o Danúbio
tanto mais se torna pouco amável
abafado e pouco amável
para não dizer hostil
Em Gallspach
atraídos por uma pequena fonte
num jardim cheio de sombra da hospedaria
queríamos comer de qualquer maneira uma salsicha ao molho
Mas a garçonete
que veio à nossa mesa
cortava
as unhas

enquanto falava conosco
 E quando uma dessas unhas saltou
 na cara da minha mulher
 deixamos em debandada o local
 Quando se viaja aqui de um lugar ao outro
 vê-se coisas maravilhosas meu senhor
 e ao mesmo tempo todas as monstruosidades
 da gastronomia austríaca
 O que me fascinou tanto em Gaspoltshofen
 para ser sincero
 não foi o público
 nem mesmo por termos representado de maneira sublime
 mas unicamente o fato
 de nos terem posto na mesa uma toalha branca
 quando sempre há farrapos de plástico sujos e pegajosos
 sobre os quais servem a comida
 Uma viagem através dessa região é tudo
 menos estímulo ao apetite
 Na maioria das vezes eu como minha sopa frita
 de olhos fechados
 e de fato quase sempre com prazer
 Ah, não prolongue mais a minha tortura
 e pergunte
 se é possível
 que nos sirvam aqui e agora uma sopa frita
 por assim dizer a sopa da nossa existência
o hospedeiro sai
 BRUSCON
 Tanoeiro de barril e capitão dos bombeiros
 Mas que pessoas esquisitas
 estão no comando do poder
 o mais ridículo atraindo
 o mais grandioso para a queda
olha em volta
 Repugnante
 Se Ágata vir isso
 Só sujeira e mau cheiro
olha ao longo das paredes
 e essas reproduções horríveis
 todas elas devem sair daqui
 eu não represento com essas reproduções
 Esta sala é um verdadeiro assassinato do espírito
 Aluguel da sala
 não me faça rir
 Bruscon não paga nenhum aluguel
 por um chiqueiro destes
volta-se, olha para o fundo
 César pode entrar em cena pelo fundo
 mas Napoleão não pode pela esquerda frente
 isto não é possível aqui

Mas a cena de César e Napoleão
eu não posso cortar
Talvez possa ir
sem Hitler
Não
aqui não
sem Hitler aqui não funcionaria
olha para a direita
Depois Sara entra
e diz Ludwig como pudestes fazer isso
Ferruccio responde Não me ofendas
eu não vou atirar nele
Podemos suprimir
de maneira geral tudo
que diz respeito ao amor
suprimir o amor
Mas não suprimir completamente
No fundo tudo é igualmente importante
Na minha Roda da História tudo é igualmente importante
Em Gaspoltshofen eles não se esforçaram
porque eu havia dito
que em Gaspoltshofen era um lugar de pessoas estúpidas
estupidificação da humanidade
não devia ter dito isso
eles representaram tão mal
como nunca tinha acontecido
Em Utzbach eles representaram ainda pior
se eu disser
o que penso sobre Utzbach
Mas eles veem bem
como é Utzbach
pobre Ágata
por outro lado de modo algum tenho pena
As mulheres *fazem* teatro
Os homens *são* teatro
As mulheres fazem teatro
esta é a dificuldade
No fundo filhos sem talento
é isto
não assimilam nada
tudo é dito
não escutam nada
tudo é mostrado
não veem nada
O pai pode dizer o que quiser
não serve de nada
A mãe estraga tudo
o que o pai realizou
olha para o chão do estrado
Filho débil

mais ou menos
Filha estúpida
olha para a janela
a mulher sentindo-se constantemente preterida
deixa-te louco
produto do proletariado
produto proletário
Eu não queria
fazer a tournée
eu sempre fui contra esta tournée
mas porque ela continuamente me atormentava
com o seu bom ar do campo
eu cedi
Gente difícil os tuberculosos
apenas suportáveis
donos do mundo por assim dizer
fanáticos pela infâmia
O bom ar do campo
que temos na tournée
ela dizia sempre
e ao mesmo tempo só mau cheiro
e o estado dela
nunca foi tão mau como agora
Até o médico disse
vá com sua mulher em tournée
Os médicos são todos idiotas
só nós sabemos de nós
quando estamos nas suas garras
mas eles são todos idiotas
Cedi e partimos em tournée
fraqueza de caráter repugnante da minha parte
A Roda da História
mais ou menos
atirei aos porcos
Se eu a tivesse apresentado em Colônia
ou mesmo no Bochum
às margens do Reno ou do Ruhr
tudo teria sido melhor
Assim eu aniquilei-a
Tudo só porque fui convencido
Utzbach como Butzbach
Roupa de cama meio apodrecida
cortinas de plástico rasgadas
vista para o chiqueiro
Se eu não as tivesse visto
milhares de manchas de sangue nas paredes
dos mosquitos abatidos
a que aqui eles chamam de mosquito-berne
Ela de fato tinha calafrios
Ágata eu disse

só não fique doente
aqui
nesta
nesta Utzbach
Beijo na testa
Tudo acabará bem eu disse
endireita-se todo, enquanto o hospedeiro entra novamente
É possível
a sopa frita
HOSPEDEIRO
A minha mulher já se ocupa disso
Embora precisem dela para encher salsichas
BRUSCON
Para encher salsichas
HOSPEDEIRO
Hoje é o dia do chouriço
BRUSCON
Dia do Chouriço
Dia do Chouriço
o que isto significa
HOSPEDEIRO
Neste dia se fazem os chouriços
BRUSCON
Chouriço
Exatamente hoje
é o dia da chouriço
HOSPEDEIRO
Não é preciso muito tempo
para se fazer uma sopa frita
BRUSCON
Está bem
HOSPEDEIRO
Depois a Erna virá
varrer
BRUSCON
Erna virá
Erna
quem é Erna
HOSPEDEIRO
Minha filha
BRUSCON
Está bem
HOSPEDEIRO *que trouxe algumas poltronas e as colocou no fundo da sala*
No dia do chouriço devemos todos
trabalhar juntos
BRUSCON
Está bem
portanto um mau dia
para nós
HOSPEDEIRO

Para todos
 No dia do chouriço
 habitualmente não temos tempo
 BRUSCON
 Habitualmente
 não se tem tempo
 no dia do chouriço
 HOSPEDEIRO
 Mas não faz mal
 BRUSCON
 Não
 não faz mal
 Todas as semanas tem
 o dia do chouriço
 HOSPEDEIRO
 Toda terça-feira
pulla uma cortina e a arranca completamente para baixo e a joga sobre o assoalho
 BRUSCON
 Todas as cortinas já estão estragadas
olha para o teto
 Cheio de rachaduras no teto
 HOSPEDEIRO
 Há mais de quarenta anos
 que não é pintado
 BRUSCON
 Sim
olha para as reproduções
 e estes quadros com estas paisagens
 já não são mais que manchas hediondas
 por trás do vidro
 Estes quadros devem ser retirados
 com estes quadros hediondos eu não posso representar
 olha para uma determinada reprodução
 Não é um retrato de Hitler
 HOSPEDEIRO
 Sem dúvida
 BRUSCON *perguntando*
 E está sempre pendurado aqui
 HOSPEDEIRO
 Sem dúvida
 BRUSCON *perguntando*
 Dezenas de anos
 HOSPEDEIRO
 Sem dúvida
 BRUSCON
 É preciso olhar com muita atenção
 para se ver que é Hitler
 tão sujo que está
 HOSPEDEIRO
 Até agora

ninguém se ofendeu
BRUSCON
Ninguém se ofendeu
Quando o senhor fala com as pessoas da cidade
fala mais ou menos o alemão culto
se esforça em todo o caso nesse sentido
o que por um lado é muito louvável
por outro lado
Na minha peça Hitler também entra em cena
ele vem junto com Napoleão
e bebe com Roosevelt no Obersalzberg
Se eu não cortar essa cena hoje à noite
o retrato de Hitler pode ficar na parede
não é de todo mal
Goethe tem um ataque de tosse
e Kierkegaard o leva para fora do salão
depois de Hitler e Napoleão terem entrado
Kierkegaard
o grande dinamarquês
que escreveu Ou isso, ou aquilo
que naturalmente o senhor não tem nenhuma ideia
senta-se esgotado
Chegamos num lugar
e é um lugar estúpido
encontramos uma pessoa
e é uma pessoa estúpida
para o hospedeiro diretamente, sussurrando
Um Estado completamente estúpido
povoado
por pessoas completamente estúpidas
E pouco importa com quem falamos
percebe-se
que é um imbecil
e pouco importa quem escutamos
percebe-se
que é um analfabeto
são socialistas
eles dizem
mas são apenas nacionais-socialistas
são católicos
eles dizem
mas são apenas nacionais-socialistas
são pessoas eles dizem
e são apenas idiotas
olha em volta
Österreich
Áustria
L'Autriche
Eu sinto-me
como se representássemos

numa fossa
 no abscesso purulento da Europa
faz sinal para o hospedeiro se aproximar
sussurra isso na orelha
 Aqui tudo cheira mal
 Um reencontro terrível
 meu senhor
de novo alto
 Em cada canto
 tudo vira o estômago
 Onde havia um bosque
 há uma pedreira
 Onde havia um prado
 há uma fábrica de cimento
 Onde havia um homem
 há um nazista
 E além disso sempre
 esta atmosfera elétrica pré-alpina
 na qual uma pessoa sensível
 tem a todo o momento
 o receio de um ataque de apoplexia
 Esta tournée é uma prova
 Este país
 não vale o papel
 sobre o qual são impressos seus prospectos
esgotado
 Utzbach
 Uma conspiração
 contra mim
 contra tudo
 que vale alguma coisa
exclama
 Uma armadilha para a arte meu senhor
 uma armadilha para a arte
diretamente ao hospedeiro
 Diga
 todas as semanas há o dia do chouriço
 HOSPEDEIRO
 Toda terça-feira é dia do chouriço
 BRUSCON
 Toda terça-feira
 HOSPEDEIRO *que subiu no peitoril de uma janela para pegar uma grande teia de aranha*
da janela
 Toda terça-feira
 BRUSCON
 Todo dia é dia salsicha
 HOSPEDEIRO
 A cada dois dias é dia de salsicha
 BRUSCON
 Mas a terça-feira

é sempre o dia do chouriço

HOSPEDEIRO

Sim

salta do peitoral da janela para baixo e joga a teia de aranha sobre o assoalho

BRUSCON

Toda terça-feira é o dia do chouriço

eu deveria saber disso

Se eu não odiasse

todas as salsichas

a não ser a salsicha ao molho

quer levantar-se, mas senta-se imediatamente

Então de repente os membros

abandonam-me

Esse maldito Zwicklett

Meu filho poderia

ter morrido com a queda

O braço direito engessado

a princípio eu pensei

é uma terrível fatalidade

mas depois vi

que eram justamente aqueles com o braço direito mutilado

que meu filho interpretava

Hitler tinha o braço direito mutilado

Nero

como o senhor sabe

César

e Churchill também tinham o braço direito mutilado

os grandes governantes

todos tinham o braço direito mutilado

Ao contrário com esse braço engessado ele interpreta

esses governantes

ainda mais admiravelmente

do que os tinha representado antes

Esses papéis escrevi-os

sob medida para o meu filho

esse antitalento

como também os papéis para a minha filha

sem falar dos papéis

que a minha mulher representa

gigantesco antitalento meu senhor

Quando escrevemos uma comédia

mesmo que seja a comédia do mundo como se diz

precisamos estar completamente preparados

para o fato de que ela seja representada por diletantes

e antitalentos

é o nosso destino

O dramaturgo precisa

ter consciência deste fato

de que apenas os antitalentos

levarão sua comédia para o palco

ainda que os atores sejam grandes e famosos
 são antitalentos
 todos os que pisam no palco
 são antitalentos
 quanto mais pareçam grandiosos
 quanto mais sejam famosos
 tanto mais repugnante é o seu antitalento
 Um ator talentoso
 é tão raro como um olho do cú na cara
 Essa afirmação foi feita por Pirandello
 ou talvez eu mesmo a tenha feito
 Pirandello fez tais afirmações
 mas eu mesmo frequentemente fiz tais afirmações
 e na maioria das vezes não sei
 se fui eu que fiz essa afirmação
 ou se foi Pirandello quem a fez
 não sei
 Preciso considerar como uma deferência especial
 que o senhor tenha no dia do chouriço
 tempo para mim
 quando sem dúvida sentem a falta do senhor no abatedouro
 Para o recheio de salsichas de chouriço como eu suponho
Sara e Ferruccio com a mão direita engessada entram com a grande caixa de máscaras
 BRUSCON
 Coloque a caixa de máscara ali
 ali
eles levam a caixa de máscaras onde Bruscon deseja que seja colocada
 BRUSCON
 Ali eu disse
mostra com a bengala
 Ali
 Não ali
a caixa de máscaras é erguida e novamente repousada
 BRUSCON
 Ali
 ali a caixa
 a caixa de máscaras ali
 ali
 ali onde eu disse
o hospedeiro sobe no estrado e ajuda a levar a caixa de máscaras
 BRUSCON
 Eu já disse
 ali
eles deixam a caixa
 BRUSCON *toca na caixa de máscaras*
 A caixa está toda úmida
 Isto estraga as máscaras
 este tempo abafado
 este tempo abafado e úmido
 naturalmente estraga as máscaras

Ferruccio quer abrir a tampa da caixa, mas não consegue com a sua mão engessada
BRUSCON

Ah senhor hospedeiro
então abra a caixa o senhor
meu filho é um aleijado
não é capaz
de abrir a caixa
Agora o imbecil
é também um aleijado
o hospedeiro abre a caixa de máscaras

BRUSCON *para Sara*

Você não vê
que eu estou banhado de suor
você não vê minha criança
Sara limpa o suor da testa do seu pai com um grande lenço
o hospedeiro abre completamente a caixa de máscaras

BRUSCON

Por que vocês me deixaram tanto tempo
sentado aqui
Deixado aqui sentado sozinho
nesta sala horrível
onde apanharei uma doença mortal
deixado só por todos
sentado aqui
nesta poltrona dura
só na companhia do hospedeiro
ao hospedeiro

Veja o senhor
o que se tem dos filhos
gerados
e cuidados durante dezenas de anos
serem deixados a sós

para Ferruccio

Essa ridícula fratura do braço
não é razão
para essa total incapacidade
ao hospedeiro

Em mim
há ao menos ainda o sangue italiano
da paixão pela arte
olha dentro da caixa de máscaras que está aberta
algo de genial meu senhor
mas nos meus filhos
não há mais nada de italiano
Meu avô materno
o senhor precisa saber disso
um destino de emigrante
que veio de Bergamo através dos Alpes
para Kiel
no mar Báltico

Foi assentador de trilhos
 na linha Hamburgo-Copenhagen meu senhor
 O grande Bruscon
 jamais escondeu as suas origens
para Sara
 Tire-os para mim
estica as pernas
 Você precisa tirar os meus sapatos
 Tudo me dói
 tudo
 eu sou todo uma única dor
Sara tira-lhe os sapatos, ele estica as pernas o mais longe possível, mexe os dedos
 BRUSCON
 Faça como em Gaspoltshofen
olha bem para dentro da caixa de máscaras
 Como em Gaspoltshofen minha filha
 de cima para baixo
 de baixo para cima
 Como em Gaspoltshofen minha filha
Sara massageia as solas dos pés do seu pai
 Assim está bem
Ferruccio pega de repente a máscara de César da caixa e a segura diante da cara do
hospedeiro
 BRUSCON *furioso*
 O que é que você está fazendo
 Devolva a máscara imediatamente para a caixa
 imediatamente na caixa
bate os pés na cara de Sara
 Imediatamente a máscara na caixa
 Como se atreve
 isso é monstruoso
 mostrar a máscara de César para tais pessoas
 para um miserável
 para um hospedeiro
 para um inimigo da arte
 para uma pessoa que odeia o teatro
 um descaramento
 uma monstruosidade
Ferruccio devolve a máscara de César para dentro da caixa
 BRUSCON
 Feche a caixa
 feche-a
 feche a caixa
Ferruccio fecha a tampa da caixa
 BRUSCON *para o Hospedeiro*
 Por que fica aí parado
 por que me encara assim
 quem o senhor pensa
 que é
 Ah

estende as pernas
o hospedeiro quer sair

BRUSCON

Não não

fica

aqui tudo me irrita

é isso

nesta

nesta

Sara novamente massageia as solas dos pé do seu pai

BRUSCON

nesta

HOSPEDEIRO

Utzbach

BRUSCON

nesta Utzbach

como Butzbach

ao hospedeiro

Perdoa-me

não sou assim

nunca sou assim

mas este tempo abafado

para Sara

Se ao menos você tirasse

meu sobretudo

levanta-se, Sara ajuda-o a tirar o sobretudo

BRUSCON

Vítimas da nossa paixão

todos nós somos

pouco importa o que fazemos

somos vítimas da nossa paixão

Sara pega o sobretudo e o dá para Ferruccio, que o dá para o hospedeiro, que o coloca sobre o braço

BRUSCON

Estamos doentes de morte

e fazemos como se

vivêssemos eternamente

estamos já no fim

e entramos em cena

como se isso fosse durar para sempre

deixa-se cair na poltrona

Sara minha filha

você precisa estar do meu lado

justamente

quando tudo é um inferno

venha aqui

puxa-a para si, beija-a na testa

Você ficou uma estúpida

mas eu te amo

como ninguém mais

de repente curioso

E a tua mãe
ela decorou a parte dela
Sara diz que sim com a cabeça

BRUSCON

A tua mãe
é um antitalento
mas é justamente por isso
que eu fiquei com ela
e você sabe onde

SARA

Na costa atlântica

BRUSCON

Exatamente
na costa atlântica
foi no Havre
Todas essas localidades costeiras
sempre tiveram para mim
uma grande importância
O Havre Ostende
Kiel minha filha
mas também Palermo

para Ferruccio

Hoje você interpreta César
um pouco mais baixo você compreende
um pouco mais baixo
Hitler um pouco mais alegre que de costume
não tão melancólico como em Gaspoltshofen
Hitler não era melancólico
um pouco mais de sensualidade seria necessário ao meu Churchill
você compreende
um pouco mais de sensualidade

para Sara

Decorou você disse
tua mãe decorou a parte dela
e você a ouviu
Sara acena com a cabeça que sim

BRUSCON

Provavelmente
de novo não estava bom
Ela nunca foi boa
nunca compreendeu
e tudo o que eu tentei colocar na cabeça dela
ela nunca compreendeu
Mas ela trouxe ao mundo uma bela criança
você

puxa Sara para si e a beija novamente na testa

para Ferruccio

Nosso burguês
No fundo você não é do teatro

Eu não compreendo o mundo
 digo frequentemente a mim mesmo
 este é o nosso filho
 que não compreende a poesia
 que não tem nenhuma ideia
 da fantasia
 nenhuma ideia do espírito
 nenhuma ideia do ato criador
faz-lhe sinal para que se aproxime
 Venha aqui
 É só uma maneira de dizer
Ferruccio vai até seu pai
 BRUSCON
 Você é a minha grande decepção
 e você sabe disso
 mas você nunca me decepcionou
 Você é para mim o mais útil
o hospedeiro desaparece
 BRUSCON *grita por ele*
 Pode servir
 a sopa frita meu senhor
 e se eu posso pedir uma sopa bem quente
 na maioria das vezes ela chega morna na mesa
olha em volta
 Este é o preço
 que temos de pagar
 por termos ouvido a vossa mãe
 e termos partido em tournée
 por causa dos seus pulmões
 Horrível não é
 Utzbach é o nome deste lugar
 Utzbach como Butzbach
aperta Sara contra ele
 O mundo é cruel minha filha
 e não poupa ninguém
 nenhuma pessoa
 nada
 tudo é conduzido por ele à ruína
 Quem acredita
 poder fugir
 é imediatamente apanhado
 cada um no alvo
 é a infelicidade
 e o fim
 Olhem para esta sala horrível
 era o que eu precisava
 E este hospedeiro mesquinho
 que tem um cheiro tão desagradável
 ainda quer de mim o aluguel da sala
 E o capitão dos bombeiros

não autoriza
 que a luz de emergência seja desligada
 mas eu não represento
 eu digo
 se a luz de emergência não for desligada
 escuridão total eu digo
 Não deixarei arruinarem minha comédia
 nesta horrível Utzbach
 Essa gente não merece
 que se ponha apenas os pés na sua localidade
 muito menos
 que uma companhia de teatro represente aqui
 e ainda mais o grande Bruscon
diretamente para Sara
 Você arrumou a peruca
 SARA
 Sim
 BRUSCON *para Ferruccio*
 E você
 remendou os sapatos
 FERRUCCIO
 Sim
 BRUSCON
 Nós não podemos desistir
 da nossa intensidade
 digo a intensidade da nossa viagem
 é claro que hoje representaremos
 toda a comédia
 hoje não corto nada
 precisamente aqui nada
para Sara
 A tua mãe ainda está com tosse
 SARA
 Ela ainda tosse
 e tossiu também ao dizer o seu texto
 BRUSCON
 Eu pensei
 que ela tossiria o texto
 então ela não tomou as pílulas antitosse
 SARA
 Tomou
 BRUSCON
 Então porque ela tosse
 Um texto tão bonito
 um trecho tão esplêndido
 e ela tosse tudo
 Mas não podemos ceder
 à vulgaridade
 É o que há de proletário
 que lhe destrói tudo o que é sublime

mesmo que seja apenas pela tosse
 Vossa mãe é proletária
 Mas eu a amo
 esta é a verdade
 irrita-me constantemente com ela
 mas eu a amo
 Ela fez o trecho suavemente
 como eu exigi
Sara acena com a cabeça que sim
 BRUSCON
 Que significa isso
 que ela não
 que ela não fez suavemente
 como eu ordenei
 Que ela não fale o trecho
 como em Gaspoltshofen
 foi de perder a paciência
 Eu sei
 vocês duas tramam um complô
 Você está do meu lado
 mas deixa passar os disparates artísticos da tua mãe
 a sua incompetência artística
 em cada frase que ela diz
 percebe-se
 que o pai dela foi um contramestre de obras
 Não é desonra ser contramestre de obras
 mas que esse contramestre de obras
 que o pai foi
 ainda hoje se percebe em cada frase
 é uma infâmia
 Porém o fato é
 que observamos sempre
 em todos os atores
 pouco importa quais
 o que seus pais eram
 é o que há de deprimente minha filha
 Infelizmente não se nota em vocês dois
 que tenham como pai Bruscon
 o grande ator do Estado
 o maior de todos os atores do Estado
 que jamais existiu
estende as pernas mais longe, Sara massageia a planta dos pés
Ferruccio fica atrás de Bruscon e faz movimentos de massagem nos ombros paternos
 BRUSCON
 Vocês dois
 são artistas natos da massagem
 Vocês deveriam ter sido massagistas
 nesse caso teriam ido bem longe
estende as pernas mais longe ainda
 Massagem sim

arte dramática não
 A humanidade não sabe de modo algum
 o que é
 uma excelente massagem
 Naturalmente fui eu quem os ensinou a massagem
 Vossa mãe também era incompetente para a massagem
 Devagar e delicadamente
fecha os olhos
 Nada é mais necessário antes de entrar em cena
 do que uma boa massagem
 estimula a fantasia
 desperta todos os bons espíritos
 possibilita a arte
 a mais elevada arte
o hospedeiro e a hospedeira entram e trazem a sopa frita
 BRUSCON
 Que perfume
para Sara
 Ajude-me a levantar
Sara ajuda-o a levantar-se
o hospedeiro e a hospedeira colocam os pratos sobre a mesa e servem a sopa frita
 BRUSCON
 De fato ela está bem quente
 HOSPEDEIRO
 A sopa está muito quente
 BRUSCON
 Sopa frita filhos
 Agora ajudem vosso frágil pai
 a ir para a mesa
Ferruccio e Sara pegam o pai de cada lado e conduzem-no para a mesa
Erna entra com uma vassoura de giesta
 Ninguém sabe dizer
 donde vem a sopa frita
 Provavelmente da Boemia
Sara empurra para Bruscon uma poltrona
 BRUSCON *senta-se*
 Também é indiferente saber
 donde vem
 a sopa frita
A senhora Bruscon entra em cena com um grosso roupão
SARA para Bruscon
 A mãe está ali
 BRUSCON
 O que você disse
 SARA
 A mãe está ali
 a mãe está ali
 BRUSCON
 Onde ela está
 SARA

Ali
 BRUSCON
 Ali ali
pega uma colher de sopa
 não a vejo
 SARA
 Aqui está a mãe
 aqui
 BRUSCON *levanta os olhos*
 Ah sim você
pega uma colher de sopa
 Excelente sopa
 muito excelente a sopa frita
 Mas sentem-se por favor
 sentem-se por favor
todos se sentam, exceto a mãe
 BRUSCON *mandando a mãe*
 Mas por favor senta
 porque é que você está de pé
 o que é que você espera
A senhora Bruscon senta-se em frente de Bruscon
 BRUSCON *após um momento*
 Você tossiu durante o trecho
 é a verdade
 não pode ser assim
 tossir durante o trecho
 como a Sara me relatou
 será bem bonito hoje à noite
 justamente hoje à noite
 quando tenho a intenção
 de fazer mais ou menos uma representação de gala
toma com a colher a sopa
 mais ou menos
 ouviu bem
 uma apresentação de gala
o hospedeiro e a hospedeira saem
 nesta encantadora localidade
 As crianças queriam ir ao lago
 seguiram uma placa
 na qual estava escrito Para o Lago
 mas chegaram num depósito de lixo
após uma pausa
 Utzbach
 Utzbach como Butzbach
mandando a senhora Bruscon
 Mas coma por favor
 uma sopa tão boa
 há um bom tempo que não tínhamos
 uma sopa frita tão boa
Erna começa a varrer impetuosamente e levanta enormes redemoinhos de poeira

Todos começam a tossir

Cena Dois

Uma meia hora mais tarde

Enquanto Ferruccio numa escada monta a cortina

BRUSCON *sentado numa poltrona, para Sara, que está ajoelhada diante dele*

Baixinho minha filha

você sabe

que eu não gosto

quando você fala esse texto tão alto

Hoje nas comédias berram

Aonde vamos

por toda parte ouvimos berros

E não apenas na província

também nos grandes teatros apenas berros

Completamente baixo esse trecho você ouve

você mesma acredita

que não te ouvem

mas precisam te ouvir

você fala tão baixo que acredita

não ser ouvida

e você fala tão claro

demonstra

Quando não possuímos a beleza

e somos completamente um espírito doente

e sem recursos até na alma

Veja você como é

você fala tão baixo que acredita

não ser completamente ouvida

mas isso é um equívoco

Aquele que fala perfeitamente é ouvido mesmo

se falar tão baixo

que ele próprio acredita não ser ouvido

SARA

Quando não possuímos a beleza

e somos completamente um espírito doente

e sem recursos

BRUSCON

Não é bem assim

mais uma vez

Naturalidade de um lado

do outro entendimento da arte no seu mais alto grau

você sabe

o que isto quer dizer

Agora

SARA

Quando não possuímos a beleza

BRUSCON

Ah não
então você não percebe
baixinho
Naturalidade de um lado
do outro entendimento da arte no seu mais alto grau

SARA

Quando não possuímos a beleza
e somos completamente

BRUSCON

O que falta aqui
é a devoção
com a qual você deve falar
falta a você a devoção
você precisa dizer também muito devota

Assim

Quando não possuímos a beleza
e somos completamente

leve baixinho leve
devota minha filha

Agora

SARA

Quando não possuímos a beleza

BRUSCON *interrompe*

É impossível
como se você nunca tivesse aprendido nada
assim você não se distingue
do diletantismo

que hoje reina em todos os lugares

As pessoas já não sabem mais falar

Mesmo nos nossos teatros nacionais

ninguém mais sabe falar

Nos mais famosos teatros da Alemanha

fala-se hoje

como o gemer de uma porca

Talvez exija-se muito de você

Às vezes penso

que você é toda o lado materno

Sara levanta-se

BRUSCON

Após a apresentação venha comigo

e ensaiaremos o trecho

mesmo que sejam duas horas da manhã

Não há perdão

Sempre pensei

que eu era um ótimo professor

mas foi um pensamento errado

De Ferruccio não espero grandes voos

mas de você minha filha

Venha aqui

dê-me a mão

Sara dá-lhe a mão
 BRUSCON
 O que é seu pai
 o que é seu pai
 SARA
 Senhor Bruscon
 BRUSCON *empurra-a*
 Descarada
 como você ousa
 Estes atrevimentos
 ainda irão te custar muito caro
 Venha aqui
 aqui eu já disse
Sara vai até ele
 BRUSCON
 Não tolero nenhuma contestação
 e nenhuma desobediência
pega a mão dela e a aperta tão forte, que isso lhe doa
 E agora
 o que é seu pai
 diga já o que é seu pai
 FERRUCCIO *que observou a cena*
 Diga-lhe já o que ele é
 BRUSCON para Ferruccio
 Você fique calado
 preguiçoso
 antitalento
 Ferruccio
 porque eu sou um admirador de Busoni
 mas você não honra
 o gênio de Busoni
aperta ainda mais forte a mão de Sara
 Então
 o que é seu pai
 SARA *contrariada*
 O maior ator
 de todos os tempos
 BRUSCON *empurra- a, ela tropeça*
 Então
 Era o que eu queria ouvir
 Afinal ainda hoje
 não haviam me dito
 Quando se trata de fugir
 isso todos vocês sabem
 Venha aqui
 Você deve vir aqui
 O teu pai te ordena
 que você venha aqui
Sara vai até ele
 BRUSCON *pega-lhe na mão*

Como vocês mesmos
não têm a ideia
de me dizer
quem eu sou
é preciso tirar à força
Não tenho nenhuma outra escolha minha filha
Nós levamos uma vida desesperada
uma existência horrível
Além disso temos ainda
uma mãe doente e estúpida
que se refugiou na hipocondria
E que tosse quando diz o seu texto
Uma catástrofe
se o capitão dos bombeiros
insiste na lei
e não autoriza
a escuridão absoluta na minha comédia
Em toda parte foi o que havia de mais simples
aqui é tudo o que há de mais complicado
Como se aqui em Utz bach
tivéssemos caído numa armadilha
para Ferruccio
Você costurou o buraco
FERRUCCIO
Sim
BRUSCON
Teve de ser veludo
e debaixo dele todos continuamos a gemer
Quando poderia ter sido de linho
Linho teria sido mesmo melhor
o linho abre-se melhor
fecha-se melhor
Não precisava ser de veludo
É a megalomania proletária
da vossa mãe
Ela sempre sofreu
da mania de esbanjar
Se ela tivesse vindo a mim
os figurinos teriam custado um terço
mas não ela queria tudo de seda
Eu disse seda artificial
ela disse seda
eu disse linho
ela disse veludo
Os proletários exigem o luxo
é isso
é isso
que nos leva às margens da ruína
Quando os proletários querem se impor
então eles se impõem a valer

Nos contentamos com uma refeição simples
eles batem ruidosamente no menu
nós pedimos um simples frango
eles fazem servir uma Virgem Chinesa
nós viajamos na segunda classe
eles viajam na primeira
nós partimos
se é verdade que partimos para algum lugar
quando muito para Merano ou para a montanha
eles viajam para as ilhas Seychelles
Mas naturalmente eu a tenho na mão
vossa mãe
ela teria vestido vocês desde a infância
de veludo e seda
O algodão fez o mesmo
vocês poderiam me agradecer
de terem crescido com algodão
se tivessem seguido vossa mãe
a filha de um contramestre de obras
ela teria estragado vocês com mimos
na mais tenra infância
Desde que os proletários dominam o mundo
o mundo desce monte abaixo
eles haviam prometido monte acima
mas na verdade vai monte abaixo
para isso não é preciso nenhuma prova
apenas um entendimento claro
por assim dizer olhos abertos
Agora o chamado socialismo apresenta-nos
a conta
as caixas estão vazias
a Europa está quebrada
Serão precisos cem anos
até que a ruína
seja reparada
O que mais me dói
é o fato
de os proletários
terem destruído também o teatro
esta é a verdade
Mas porque eu converso com vocês
que nunca compreenderam
o que eu dizia
para Ferruccio
Às seis horas faremos um ensaio de luz
Luz verde do alto
lentamente no rosto de Churchill
não como em Gaspoltshofen
onde de modo geral nenhuma luz
caiu sob o rosto de Churchill

para Sara

E você como Lady Churchill
 calça os sapatos vermelhos
 Você pensa que eu não vejo nada
 em Gaspoltshofen você usou os pretos
 A Lady Churchill na minha comédia
 tem sapatos vermelhos e não pretos
 Isto é da maior importância
 que os sapatos sejam vermelhos
 e não pretos
 Eu não suporto baixeza
 Lady Churchill é que usa os sapatos vermelhos
 a amante de Metternich calça os pretos
 Mesmo que você não compreenda por que
 Eu sei por que
 é o suficiente
 O que você acha se trouxesse para mim
 alguma coisa para beber
 eu aqui morro de sede
 enquanto a vossa mãe
olha para o teto da sala
 está lá em cima à vontade
 enquanto ela simula um resfriado
 eu aqui morro de sede
 Talvez aqui tenha Römerquelle⁴⁴
olha novamente para o teto da sala
 Uma infâmia
 simular constantemente doenças
 as quais ela não tem
 eu não preciso de nenhum médico
 para comprovar
 que ela está em perfeita saúde
 Isto é histérico
 Tosse simulada
 Teatro de asma
 a vossa mãe tem um reservatório enorme
 de sintomas de doenças
de repente para Sara
 Porque é que você ainda está aqui
 eu disse Römerquelle
 ou Apollinaris
 mas com certeza não tem
 aqui
 em Utzbach
Sara sai
BRUSCON para Ferruccio
 Todo seu talento
 a vossa mãe investiu

⁴⁴ Römerquelle – Fonte Romana, marca de água mineral.

nas suas representações das doenças
 em vez da arte dramática
 Que ela odeia minha comédia
 eu sei
 ela odeia tudo em mim
 pelo menos tudo que seja intelectual
 Fiquem satisfeitos por me terem
 e de não precisarem sufocar num casamento
 Que vocês sejam artistas
 ou pelo menos na aparência
 artistas
 disso poucos tem ideia
 Artistas do palco
 se esta expressão não fosse tão repugnante
 eu a usaria com frequência
 mas ela me causa nojo

Ferruccio acaba de montar a cortina e pula da escada

BRUSCON

Flexibilidade

você sempre teve
 de onde eu não sei
 A sua mãe é dura
 e eu sou pesado
 você sempre foi flexível
 Na verdade
 eu ainda não quebrei
 nada

Sua mãe sim

sempre foi sujeita a fraturas

o hospedeiro e a hospedeira trazem o cesto de roupa para a sala e o deixam no chão

BRUSCON

Ah por favor

ponham o cesto ali

mostra com a bengala

o hospedeiro e a hospedeira obedecem o que Bruscon disse

BRUSCON

Ali

sim ali

não ali

ali

assim está bem

lá

ali

o hospedeiro e a hospedeira pousam o cesto de roupas

BRUSCON

Este calor sufocante

Este calor sufocante por um lado

e por outro lado

esta sensação

de ser obrigado a morrer de frio aqui

para o hospedeiro

O senhor já esteve com o capitão dos bombeiros

HOSPEDEIRO

Não ainda não

BRUSCON

Mas por que não

Se eu disse ao senhor

que o mais importante é a luz de emergência

a minha comédia não aguenta luz de emergência

o senhor compreende

escuridão absoluta meu senhor

diga isso ao capitão dos bombeiros

ao seu tanoeiro de barril

o senhor me compreende bem

e isto não deve ser nenhuma ameaça

nós não representamos

se a luz de emergência não for desligada

exclama

É realmente ridículo

insistir com a luz de emergência

um ridículo absoluto

Então vá

e diga que eu lhe envie

e que se trata

de algo que é muito importante

para Sara, que entra com um copo de água

Não é verdade Sara

para Ferruccio

não é verdade meu filho

para o hospedeiro

Nós não representamos

se a luz de emergência não estiver desligada

Então vá agora

perdemos muito tempo

para a hospedeira

Então como se anuncia a ceia

Ceia quente naturalmente

Uma ceia opulenta para os atores

O que a senhora nos recomenda de sublime

HOSPEDEIRA

Carne de vaca com molho de rabanete picante

massa com salada de carne de vaca

BRUSCON

Massa com salada de carne de vaca

carne de vaca ao molho de rabanete picante

rabanete

A senhora quer dizer rábano

Mas também é possível

que eu não decida agora

É verdade

que a sua filha tem uma deficiência no olho

HOSPEDEIRA

Ela tem glaucoma

BRUSCON

Ela tem glaucoma desde criança

então será preciso operar

HOSPEDEIRA

O médico disse

que ela precisa ser operada

BRUSCON

O glaucoma precisa ser operado

Mas ela sua filha sempre ajuda muito vocês

na cozinha não é verdade

HOSPEDEIRA

Sim sim

BRUSCON

Uma bela criança

pena que ela tenha glaucoma

para Ferruccio

Feche a cortina

o hospedeiro e a hospedeira saem

Ferruccio fecha a cortina

BRUSCON

Abre

Ferruccio abre a cortina

BRUSCON *para Sara*

Fique atrás da cortina

quero ver o efeito

quando você fica atrás da cortina

e a cortina se abre

Em Gaspoltshofen não fizemos

nem sequer um ensaio com a cortina

Sara coloca-se atrás da cortina com um copo de água

Ferruccio abre a cortina

BRUSCON

Sim

assim está bem

não com um golpe tão brusco como em Mattighofen

devagar

mas não tão devagar

para Ferruccio

Feche

e abra novamente

Ferruccio fecha a cortina e a abre novamente, enquanto Sara permanece parada e coloca os dedos no nariz

BRUSCON

Bom

Feche

Ferruccio fecha a cortina

BRUSCON

Abre

Ferruccio abre a cortina

BRUSCON *pensativo*

O que aconteceria

se a Lady Churchill colocasse os dedos no nariz

quando a cortina se abre

Não

nenhuma brincadeira

Porque você coloca os dedos no nariz minha filha

foi apenas uma ideia

uma ideia ridícula é verdade

é verdade uma ideia ridícula

Nós temos todas as ideias possíveis

mas elas são na maioria das vezes ridículas

para Ferruccio

Feche novamente a cortina

Ferruccio fecha a cortina

BRUSCON

Abra novamente

um pouco mais rápido do que antes

mas não tão rápido

Ferruccio abre a cortina

Sara mostra a língua para Bruscon

BRUSCON *para Sara*

Você pensa

que eu não vi

que você me mostrou a língua

Um efeito barato

para irritar o pai

depois disso não aceito mais nada

para Ferruccio

Pois bem

feche a cortina novamente

pois eu não preciso mais ver

essa menina feia

desmorona-se esgotado na poltrona

Ferruccio fecha a cortina

BRUSCON *colérico grita por um momento*

Römerquelle

Sara com o copo de água para Bruscon

BRUSCON *bebe um gole, reconhece que se trata de água ordinária, a que Sara trouxe e cospe-a*

Água ordinária

água da torneira

aqui em Utz bach

aqui onde tudo está contaminado

onde tudo é uma fossa

repele Sara com a água

o copo cai no chão

Römerquelle eu disse

água mineral
 água mineral fechada
 E você se atreve a trazer
 para o seu pai água ordinária e além disso choca
 água de Utzbach
 Um descaramento
Sara recolhe os cacos de vidro
 BRUSCON
 Então ao menos cerveja
 Mas não
 com isto mato a minha comédia
 se bebo um gole de cerveja
 sou incapaz de dizer uma frase
para Ferruccio
 Ferruccio
 ouça bem
 Você vai até o centro da aldeia
 e traga para mim três ou quatro garrafas de água mineral
 numa mercearia
 penso eu
 que eles tenham água mineral no estoque
 se não
 vá até Gaspoltshofen
 e traga para mim algumas garrafas de Römerquelle
 Em Gaspoltshofen eles tinham Römerquelle
 Vá agora já
 Enquanto eu recapitulo com a Sara
 o encontro Metternich-Napoleão
 em Zanzibar
manda Ferruccio
 Vá logo
Ferruccio vai
 BRUSCON *puxa Sara até ele*
 Como é bom minha filha
 ficar só com você
 quando todas essas pessoas horríveis
 foram embora
tira um lenço do bolso do casaco
Sara enxuga a testa dele
 O meu coração assusta-me
 minha filha
 ele assusta-me já há muito tempo
 A sua mãe afirma
 que é doente do coração
 mas *eu* é que sou de fato
 acaricia a mão de Sara
 Quando estivermos em Rouen
 você terá o vestido de baile
 que deseja
 Rouen

um ponto alto
 Aqui entre nós
 eu sou um clássico
 o que até aqui é apenas nosso segredo
 logo
 será conhecido no mundo inteiro
 Meu Deus
 o que é Goethe minha filha
 Você sabe
 que só na cena de Metternich
 eu trabalhei oito meses
 Ágata nunca compreendeu
 porque eu me fechei mais ou menos
 oito meses no meu quarto
 e a ela renunciei durante esse tempo minha filha
 Oito meses só para a cena de Metternich
 A grande arte
 é um processo terrível minha filha
Ferruccio entra com duas garrafas de Römerquelle
 BRUSCON *repelindo Sara*
 Que significa isso
Ferruccio abre uma garrafa e enche um copo
 BRUSCON
 De onde
 você trouxe as garrafas
 FERRUCCIO
 Da hospedeira
 BRUSCON
 Da hospedeira
 Absurdo
 FERRUCCIO
 Da hospedeira
 BRUSCON *mandando Sara*
 Um descaramento
 trazer-me água ordinária
 quando aqui mesmo tem Römerquelle
pega de Ferruccio um copo cheio e bebe-o todo
 Que alívio
deixa que Ferruccio encha um segundo copo
 Creio que uma tempestade
 está no ar
 Römerquelle
 a verdade é
 que eu detesto água mineral
 É uma delícia
 mas eu detesto água mineral
 Eu sacrifiquei pela grande arte
 minha paixão pelo álcool
 esta é a verdade
 há trinta anos nenhum gole de vinho

apenas um copo de cerveja
 Uma loucura
 se não a demência
 uma renúncia completamente absurda
 A grande arte
 ou o alcoolismo
 eu decidi pela grande arte
para Sara
 Você precisa ser castigada minha filha
 por trazer-me
 água morna da fossa de Utzbach
 quando aqui se pode ter Römerquelle
deixa que Ferruccio encha um terceiro copo
 Eu poderia dizer também
 que é champanhe

para Sara
 você e sua mãe
 são cúmplices
 As brincadeiras
 que sob certas circunstâncias podem ser mortais
 não me interessam
 vá ensaiar o seu monólogo
 Você é o ponto mais fraco
 na minha comédia
 Portanto desapareça
expulsa-a com a bengala

para Ferruccio
 Como é bom
 ficar uma vez só com você
 quando foram para o diabo
 todos aqueles que nos levam ao desespero
 dentro da raiva
 Minha filha
 torna-se mais e mais
 como sua mãe
 vejo isso claramente
 cada vez mais se parece com ela
 sempre temi isso
 que ela se torne como sua genitora
 De fato Ferruccio
 nós não temos nada do que rir
 fique ali
mostra com a bengala onde Ferruccio deve ficar
Ferruccio fica lá

BRUSCON

Sim aí
 Sempre me incomoda
 que você se incline muito para baixo
 quando Napoleão entra
 afinal você é o rei da Saxônia

não se esqueça disso
 Então por favor a reverência
Ferruccio se inclina
 BRUSCON
 Sim
 se incline sim
 mas não submisso
 régio mais ou menos
estende todo o tronco, para poder observar melhor Ferruccio
Ferruccio inclina-se
 BRUSCON
 Muito bem
 excelente
 Entre os atos
 hoje tocamos Verdi
 não Mozart
 Mozart não
 você experimentou o aparelho
Ferruccio pega um gravador e o coloca sobre a mesa
 BRUSCON
 Verdi
 não Mozart
 Mozart aqui em Utzback
 seria de mau gosto
Ferruccio toca um fragmento
 BRUSCON *ouve atento*
 Basta
Ferruccio desliga o aparelho
 BRUSCON
 Detesto esta música
 em geral eu detesto música
 no teatro
 quando não se trata de ópera
 Mas as pessoas precisam ter música
 entre os atos
 não há outra possibilidade
 Mais uma vez
Ferruccio coloca um fragmento
 BRUSCON
 Música ruim
 Verdi pois bem
 Eu também já não suporto mais Mozart
 Desligue
Ferruccio desliga a música
 BRUSCON
 As pessoas não sabem mesmo tudo
 o que ouvem
 basta que seja música
 pouco importa o tipo de música
 a estupidez das pessoas

já atingiu um tal grau
que elas já não podem ficar nenhum minuto mais
sem música

Antes a música interessava-me

hoje não mais

Eu me interessei mais

pelo silêncio

e naturalmente pela arte da palavra

pelas palavras

e pelo silêncio entre elas

é isso

*levanta-se com muita dificuldade e deixa-se conduzir por Ferruccio até a rampa do estrado
estende a sua bengala*

Estes chifres

estes quadros

tudo precisa desaparecer

As paredes precisam estar vazias

as paredes precisam estar vazias

eu sempre representei só entre paredes vazias

Essa falta de gosto do campo

é sem igual

Em Gaspoltshofen não paguei aluguel pela sala

Aqui devo pagar o aluguel da sala

deste hospedeiro repugnante

desta hospedeira repugnante

O hospedeiro

tem um forte mau hálito

dá alguns passos para a direita

Um pesadelo

avança e diz para a sala

Lörrach cairá

dá alguns passos para a esquerda e fala para a sala

E o senhor fala de carvão do Ruhr

Senhor Presidente

retorna para o centro do estrado

Aos porcos

No campo

todo o produto intelectual

é atirado aos porcos

Eu não queria nem mesmo

ser enterrado no campo

E no entanto atraí as pessoas

esta sociedade mentirosa

senta-se novamente na poltrona

Um certo talento teatral

desde criança

Ferruccio começa a tirar os chifres das paredes, e nos intervalos também um quadro

BRUSCON

Comecei concretamente com dezessete anos

a ocupar-me com a literatura clássica

ávido das coisas do espírito
 da criação
levanta o copo de água que Ferruccio havia servido e o esvazia
 Tirar todos os chifres
 e também todas essas paisagens e retratos
 de mau gosto
 menos o último ali
 você vê
 esse
 FERRUCCIO
 Este não
 BRUSCON
 Esse não
 Representa Hitler
 então não vê
 Hitler
 FERRUCCIO
 Você acredita
 que representa Hitler
 BRUSCON
 Você não acha
 FERRUCCIO
 Não sei
 BRUSCON
 Representa Hitler
 Aqui todos os retratos de homens representam
 Hitler
 aqui todos os homens são Hitler
 Eu acho
 que deveríamos deixar o quadro pendurado
 quase como objeto de demonstração
 você me compreende
 todos aqui são Hitler
Ferruccio abana a cabeça
 BRUSCON
 Desde aquela época quase os primeiros passos
 para penetrar no mundo intelectual
 com dezessete anos
 mais cedo ainda
 no mundo intelectual dramático
 Não se pode ser medroso
 nenhum medroso
olha para dentro da sala e grita
 Vingança príncipe
para si
 Muito mal
 Teatro de barraca
 Teatro de barraca
 muito mal
 deprimente

grita
 Relações catastróficas
 entre vós e a linhagem dos Rohan
para si, como se ele tivesse vergonha diante de Ferruccio
 Eu não deveria ter feito isto
 Eu me expus
 incrivelmente mal
 De repente caímos novamente
 já na altura do velho
 de volta ao diletantismo
fala para dentro da sala
 Majestade
 que crueldade
 mas como é natural o povo
 é sempre o mais estúpido
para si
 Mais nenhuma força
 Em Gaspoltshofen disse tudo
 com tanta facilidade
 aqui me custa
 cada palavra é como granito
 empurra tudo para o chão
 Impossível pensar
de repente para Ferruccio
 Você realmente embalou
 o meu boné de linho
 eu não o encontrei
 FERRUCCIO novamente subiu na escada para esticar a cortina
 No bolso do seu casaco
 BRUSCON
 No bolso do meu casaco
pega no bolso do seu casaco
 Realmente
cobre a cabeça com o boné de linho
para Ferruccio
 No que se refere à arte
 nunca precisamos
 do sexo feminino
 pelo contrário
 sempre foi um obstáculo para nós
 para o desenvolvimento
 Onde estaríamos hoje
 sem elas
 Eu durante todo o tempo apenas procurei demonstrar
 que semelhante tournée seria qualquer coisa
 mas ela é só deprimente
para si
 Desoladora
para Ferruccio
 As mulheres não tem nenhuma noção de arte

às mulheres falta
 completamente tudo que seja filosófico
 é isso mesmo
 falta o cérebro filosófico
 Esforços nesse sentido sim
 mas em vão
 nada para levar a sério
 Diz-se que as mulheres
 estão hoje em marcha
 sim para a catástrofe
 Logo virá a declaração feminina
 penso eu
 O mundo do sentimento
 também só mentira
de repente
 Você pode imaginar
 que falamos com sua mãe
 sobre Schopenhauer
 Isso nunca aconteceu
 Cabeças completamente estúpidas
 ou sobre Montaigne
 Quando elas não entendem nada
 fazem troça
 O boné de linho gruda
 na minha cabeça
 como se eu o tivesse colado
 nenhum efeito
 ineficaz
 totalmente ineficaz
 Como se isso fosse tão fácil
 Apesar da atitude
 Ela bebe chá de hortelã
 e esfrega os pés com camomila
 Atreve-se
 a contrariar- me no caso de Metternich
 Em Gaspoltshofen recusou-se
 a engraxar os meus sapatos
grita por Ferruccio
 Venha aqui
Ferruccio pula da escada e coloca-se em frente de Bruscon
 BRUSCON
 Só um homem culto
 é um homem
 na minha compreensão naturalmente
 não na compreensão em geral
 porque você não lê
 o que eu dou para você ler
 porque você não pensa
 o que seria para pensar
 Jure para mim

que a partir de hoje lerá
 o que eu mandar
 que pensará
 no que eu digo a você
 jure
 As minhas intenções são sérias com você
 sérias e boas
 Esta localidade horrível
 é um lugar de juramento
 Faça o juramento
 Jure
 Schopenhauer
 Spinoza
de repente irritado
 Ah saia
 tudo isso é inútil
 Já em Osnabrück eu fiz você jurar
 e não serviu para nada
Ferruccio quer novamente subir na escada
 BRUSCON *mandando-o*
 Em cima da escada sim
 na janela sim
 dirigir o carro
grita
 Idiota do trabalho manual
 Vá logo
 continue
Ferruccio sobe na escada
 BRUSCON *para si*
 Eu queria um gênio
 tenho um homem bom
 Nada é mais perigoso
 do que os homens bons
Ferruccio puxa a cortina
 BRUSCON *para si*
 Maquinista de cortinas
 Maquinador de bobagens
Ferruccio salta da escada e tira novamente chifres e quadros das paredes
 BRUSCON *para si*
 Quase nada
 de mim
 neste ser humano
olhando para o chão
 Pagar aluguel da sala
 eu não sou doido
 Duzentos e trinta habitantes
 isso não cobre nem mesmo
 as despesas
 Mas já foi pior
 Em Meran não havia

sequer três pessoas
 apenas um aleijado
 que foi conduzido pela mulher do vestiário
 para a primeira fila
 A única vez
 que não representamos
 Aluguel da sala
 Em Gaspoltshofen poderíamos
 ter representado mais uma vez
 Comprometidos em Utz bach
 uma loucura
 Se eu pessoalmente
grita para Ferruccio
 O que você acha
 se eu pessoalmente
 procurasse o capitão dos bombeiros
 por causa da luz de emergência
 Com as autoridades não se brinca
 uma ridícula ninharia
 ganha dimensões
 de negócios de estado
 Estou muito velho para isso
 e muito fraco
 para ir contra o estado
 Um capitão dos bombeiros é capaz
 de me aniquilar
 estas criaturas têm todo o poder
 O que você acha
 devo ir até lá
Ferruccio encolhe os ombros
 BRUSCON
 Não discuta com o estado
 dizia o seu avô
o hospedeiro aparece no batente da porta
 BRUSCON *para si*
 Este homem repugnante
para o hospedeiro
 Então o que há
 o que há com a luz de emergência
 o que diz o capitão dos bombeiros
o hospedeiro sobe no estrado
 BRUSCON
 O que diz
 o capitão dos bombeiros
 HOSPEDEIRO
 Ele não estava em casa
 BRUSCON
 Ah está bom
 Ele negou
 Provavelmente o senhor

é cúmplice
 do capitão dos bombeiros
 Não está em casa
 onde então ele deve estar
 aqui
 onde pode ele
 ter ido aqui
 HOSPEDEIRO
 Foi para Gallspach
 BRUSCON
 Porque o senhor não disse
 isso logo
 Porque o senhor não disse logo
 que ele foi para Gallspach
 E quando ele volta
 HOSPEDEIRO
 Às seis horas
 BRUSCON
 Se ele volta às seis horas
 vá até ele às seis horas
 e diga-lhe
 que eu insisto
 que a luz de emergência seja desligada
 na última cena
grita para dentro da sala
 Eis aí a humanidade aniquilada
ao hospedeiro
 A frase decisiva
 antes da escuridão total
 Lady Churchill abandona seu marido Winston
 e Stalin retira a sua assinatura
 então é preciso que esteja totalmente escuro
 o senhor compreende
 E mais uma coisa
 A sua filha só levantou pó
 mas não limpou nada
 nos peitoris das janelas
 encontra-se a sujeira de anos
 Se o senhor trouxe para mim um balde de água quente
 nós mesmos limpamos tudo
 não somos melindrosos
 mas onde tem pó
 não se pode falar
dá-lhe a entender com a bengala que parta
 Agora vá
 estamos em plena atividade dramática
hospedeiro sai
 BRUSCON *para Ferruccio*
 Nós subestimamos a estupidez
 desta gente

pensamos que eles compreendem
 porque nós compreendemos
 Engano
 eles não compreendem absolutamente nada
 Em Utzbach não cobriu nem sequer
 a nossa comida
 Onde temos as maiores dificuldades
 ganhamos menos
 Onde tudo é fácil
 temos uma bilheteria cheia
 é sempre a mesma coisa
 Mas afinal representamos
 para nós mesmos
 para nos aperfeiçoar
 não para esta corja do campo
para si pensativo
 Em Gaspoltshofen
 sem aluguel de sala
 em Gallspach
 sem aluguel de sala
 em Ried no Innkreis
 sem aluguel de sala
 só aqui nesta
 nesta Utzbach
Ferruccio tirou todos os quadros e chifres das paredes e fica parado diante do monte
 BRUSCON

Fora
 com o entulho
 Fora com isto
Ferruccio amontoa tanto quanto ele pode e sai com o entulho

BRUSCON
 Um recital de violino
 seria melhor
 um pequeno violino
 debaixo do braço
 e nada mais
 os músicos
 tiraram a grande sorte
 Ser ator é complicado
 tudo repugnante
 o que esteja relacionado
 apenas um violino
 nada mais
 nem mesmo precisamos
 de uma mulher para isso
 apenas o nosso ouvido
 e uma certa destreza com os dedos
Ferruccio entra e apanha novamente um monte de cabeças e quadros e os leva para fora
 BRUSCON *para si*
 Mas o que é simples

nunca me atraíu
 Existi sempre na resistência
 no mecanismo do esforço
olhando para o chão
 Apenas um violino
Ferruccio entra com um balde de água quente e um pedaço de pano e limpa um após o outro
todos os parapeitos das janelas
 BRUSCON
 Isso seria
 trabalho de mulher
 absolutamente trabalho de mulher
 Mas elas se esquivam
olha para o teto da sala
 Ficar na cama
 e entregar-se ao ócio completo
 meditar sobre o imaginário
 por os pés num banho de camomila
 acocorar-se na janela
para Ferruccio
 Hoje tem tosse a sua mãe
 amanhã dor de garganta
 depois de amanhã novamente tosse etcetera
olhando para o chão
 Fetichismo das doenças
para Ferruccio em tom de ordem
 Por aqui por aqui
Ferruccio vai num instante com o balde e o pedaço de pano até Bruscon
 BRUSCON levanta suas pernas
 Aqui você deve limpar
 aqui aqui aqui
Ferruccio lava sob os pés de Bruscon

Terceira cena

Uma meia hora mais tarde
Sobre os cabides os figurinos de Nero, César, Churchill, Hitler, Einstein e Madame de Staël
Bruscon numa poltrona no fundo da sala
Ferruccio coloca um biombo barroco sobre o estrado

BRUSCON
 A irritação
 é que conta
 nós não estamos aqui
 para fazer um favor
 às pessoas
 O teatro não é nenhuma instituição de benevolência
mostrando o biombo com a bengala
 Quando Metternich entra em cena
 Lady Churchill pode sem problema algum

ainda estar com o chapéu
 ele só cai da cabeça dela
 quando ela estiver sentada
 A Sara já fez isso muito bem
 Mas ela logo o endireita
 Metternich está embaraçado
 porque pensa naturalmente no Czar Nicolau
 Metternich vem ajudá-la
 Aí você sempre é um pouco lento
 lento por um lado
 e precipitado por outro lado
 quando ele pensa no Czar Nicolau
 e ao mesmo tempo na Lady Churchill
 por quem ele realmente não se interessa
 quer mostrar uma complacência
 ele não pode também se curvar abruptamente você compreende
 Ele já é o príncipe Metternich
 todavia ainda há nele como é natural algo de Koblenz
 O alfinete do chapéu encontra-se diante do biombo
 um pouco para lá
indica com a bengala
 FERRUCCIO *desloca o biombo*
Perguntando
 Aqui
 BRUSCON
 Um pouco para lá
agita com a bengala
 Aí
 aí
 Naturalmente que não podemos
 deixar nada ao sentimento
 Nós planejamos tudo
 e sempre estamos de novo no princípio
 aí
 FERRUCCIO *perguntando*
 Aqui
 BRUSCON
 Sim aí
Ferruccio coloca o biombo
 BRUSCON
 Ele faz
 como se não soubesse
 onde está o alfinete do chapéu
 todo o mundo vê
 onde está o alfinete do chapéu
 mas ele não o vê
 faz Lady Churchill acreditar
 que não o vê
 naturalmente Metternich já pensa
 na entrada de Einstein

Eu sei
 que com isso eu poderia destruir a comédia
 deixar Einstein entrar em cena
 justamente nesse momento
 Em Gaspoltshofen eu de propósito
 cortei Einstein
 enquanto apostei tudo em Madame Curie
indica com a bengala um lugar sobre o estrado
 Metternich não sabe
 onde está o alfinete do chapéu
 ele de certo modo teme Einstein
 O czar informou-o dessa obra mal feita
 de um certo Dordijaew
 mas hábil ele passa por cima
 No momento
 em que Lady Churchill se curva
 eu diminuo a luz
 Luz verde sobre Metternich
 enquanto eu já estou
 em vias de fazer Napoleão
 Para ali
 FERRUCCIO *perguntando*
 Aonde
 BRUSCON
 Para ali
 o biombo ali
Ferruccio desloca o biombo para o lugar, onde Bruscon o quer
 BRUSCON
 Deveríamos ter marcado
 com giz
 Mas já não temos mais nenhum giz
 nesses lugarejos não tem
 nem mesmo giz
 Assim eu diminuo a luz
 quando vocês dois estiverem no chão
Ferruccio desloca o biombo para a direita
 BRUSCON
 Está muito longe
 Com isso não ganhamos nada
 e com isso Lady Churchill terá
 uma expressão muito pálida
indicando com a bengala
 O biombo tem de voltar novamente
Ferruccio obedece a ordem de Bruscon
 BRUSCON
 Pare pare pare
Ferruccio apanha martelo e prego e prega firme o biombo no assoalho
 BRUSCON
 Assim está bem
 Metternich pode agir muito mais livremente

de repente de chiqueiros vizinhos crescem os grunhidos de porcos
 BRUSCON *coloca o lenço diante do nariz e tenta ao mesmo tempo tapar os ouvidos*
após algum tempo
 O modo de falar de Metternich
 não é agitado
 é antes ponderado
 e ele naturalmente está
 num estado de espírito ideal
 pois considera o fato de Lady Churchill saber
 que o czar enviou esse despacho para Napoleão
após algum tempo
 A princípio eu pensava
 deixar sua mãe representar Madame Curie
 mas não foi possível
 Sara também ainda não é na verdade a distribuição ideal
 de certo modo
 é tudo um compromisso
 mesmo que tenhamos em vista
 a mais alta perfeição
 é tudo um compromisso
 Intriga é preciso que você saiba
 nada mais que intriga
 A humanidade caiu na armadilha
 Você poderia me dar o prazer
 de dizer essa frase
 na qual se manifesta mais claramente
 o caráter de Napoleão
 Eu creio que é absolutamente necessário Ferruccio
Ferruccio sobe na rampa do estrado
 BRUSCON
 Para você é insignificante
 mas me alivia
 quando ouço essa frase
grunhidos de porcos
 Pois bem
 No fim das contas é tudo um compromisso
 FERRUCCIO *perguntando*
 De pé
 BRUSCON
 Não sentado
 sentado naturalmente
Ferruccio busca uma poltrona e senta-se
 O que foi
 é o que há de ser
 a partir daí
 assim por favor
 FERRUCCIO
 Nós não negociamos
 sem esses documentos
 BRUSCON *mandando Ferruccio*

Mas não
 eu disse a partir de O que foi
 é o que há de ser
 FERRUCCIO
 É o que há de ser
 BRUSCON
 Ao contrário Ferruccio ao contrário
grunhidos de porcos
 FERRUCCIO
 O que é o que há de ser
 BRUSCON
 Idiota
 Eu disse a partir daí
 FERRUCCIO
 A partir daí
 BRUSCON
 A partir daí
 FERRUCCIO
 Então a partir daí
 BRUSCON
 Com cabeça bem levantada como é natural
 FERRUCCIO
 Com cabeça bem levantada como é natural
 BRUSCON
 Pelo amor de Deus isso não está na minha comédia
 isso foi o que eu acabei de dizer
 para você
 É outono Ferruccio
 não se esqueça disso
 a estação da colheita
o grunhido dos porcos cessou
 por outro lado isso não se deve notar
 Em todo o caso não em Madri
 onde a cena se passa
 A inauguração do Prado você compreende
 Variações no parque do Retiro ao fundo
coloca o lenço no bolso
 Por um lado você precisa saber disso
 por outro não leve em conta tudo
 você compreende
 o que eu quero dizer
 Na Inglaterra tudo ainda ficou intacto
 diante da catástrofe
 mas aí é que está
 A sua experiência você a tem por assim dizer
 da Alemanha
tira novamente o seu lenço do bolso do casaco
 pense só nos Parerga de Schopenhauer
 efeito Nietzsche
assoa-se

é isso que eu queria
 que Lady Churchill perca o chapéu
 exatamente no momento em que
 Metternich entra em cena
põe o lenço novamente dentro do bolso

Está tudo claro

Bom então

FERRUCCIO

O que foi

é o que há de ser

BRUSCON

Você precisa dizer isso com muito mais força
 como se você dissesse
 que o papa toma chá às quatro horas
 você compreende
 como se o papa tivesse sido anunciado
 um pouco antes
 vá

FERRUCCIO

O que foi

BRUSCON *mostra como é*

O que foi

é o que há de ser

FERRUCCIO

O que foi

é o que há de ser

BRUSCON

Não não

O alfinete do chapéu já caiu
 quando você diz isso
 quero dizer não o alfinete do chapéu
 o chapéu

o chapéu já caiu

Metternich já está sentado

ele já está sentado

então ele diz

O que foi

é o que há de ser

FERRUCCIO

O que foi

é o que há de ser

BRUSCON

Justamente por isso você precisaria ter lido Spinoza
 faz falta absoluta essa leitura
 para mim é sempre uma tortura
 precisar confirmar isso
 Você teria poupado muitos aborrecimentos
 a você e a mim
 se você tivesse lido Spinoza
 então não precisaria agora

esta disputa estúpida contigo
 Assim O que foi
 FERRUCCIO
 O que foi
 BRUSCON
 Não não
 deixemos isso
 Não dará em nada
 tudo só piora mais depressa
 talvez mesmo tudo já tenha sido ensaiado em excesso
 por outro lado não devíamos
 ceder em nada ao abandono
 Durante a noite eu
 com a sua mãe retomamos a cena dos cumprimentos
 mais uma vez
 tão pouco melhor
 este tempo abafado
 não serve para o teatro
após se ouvir um suave trovão
 Já troveja você ouve
 Ao menos uma trovoadas
 refresca
levanta-se e dirige-se a Ferruccio
 A cena dos cumprimentos se liga
 ao pensamento de Spinoza
 isso é um truque à Schopenhauer
 eu poderia mesmo dizer um truque à Bruscon
 Às vezes eu penso
 que eu sou Schopenhauer
 Bruscon é Schopenhauer
 Schopenhauer é Bruscon
 ideia de reencarnação
 homossexualidade espiritual eu penso
de pé no estrado
 Naturalmente primeiro se solta o alfinete do chapéu
 depois o chapéu cai
 primeiro se solta o alfinete do chapéu naturalmente
 depois a queda do chapéu
 Faça o favor
 tudo mais uma vez
 FERRUCCIO *estava de pé e senta-se novamente*
 O que foi
 é o que há de ser
 BRUSCON *faz sinal que não*
 O todo não me agrada
 E se nós suprimíssemos completamente
 essas duas frases
 Então você diz simplesmente
 Ouça Metternich
 o perigo foi proscrito

Assim é melhor
 melhora substancial Ferruccio
 Vamos
 FERRUCCIO
 O que foi
 BRUSCON *batendo com a bengala no ar*
 Pelo amor de Deus
 eu disse suprimir
 FERRUCCIO
 Suprimir
 BRUSCON
 Suprimir O que foi
 FERRUCCIO
 Ouça Metternich
 o perigo foi proscrito
 BRUSCON *aliviado*
 Excelente
 Suprimimos É isso o que foi etcetera
 e você diz logo Ouça
 Vamos mais uma vez
 FERRUCCIO
 Ouça Metternich
 BRUSCON *interrompe*
 Assim está bom
dá a entender a Ferruccio que ele deve lhe abrir caminho e senta-se numa poltrona
 A ideia foi
 escrever uma comédia
 na qual estariam contidas todas as comédias
 que jamais foram escritas
 Uma ideia absurda sem dúvida
 Para Bruscon com certeza inteiramente realizável
para si
 a pior acústica que se possa imaginar
 Aqui eu mato
 o que escrevi
 de propósito
 mas a minha comédia agüenta
 mesmo sob as circunstâncias mais adversas
para Ferruccio
 As pessoas precisam ouvir
 o que é dito
 mas não ouvir muito
 as pessoas precisam ver
 o que é mostrado
 mas não ver muito
 como toda a grande literatura dramática
 a minha comédia existe
 pela palavra
toca as costas, enquanto troveja
 Depois dessa noite

não posso mais me mover
 Como eu estava saudável ao partir de Gaspoltshofen
 é como se fosse a minha morte em Utzbach
 Utzbach como Butzbach
 Se somos maus alunos
 nos tornaremos grandes mestres
 dizia o seu avô meu pai
 pelo lado materno naturalmente
 A palavra é o que importa na minha Roda da História
troveja

Os críticos dedicam-se
 aos olhares estúpidos
 eles não ouvem mais nada
Ferruccio traz um biombo Império e o abre
 BRUSCON

Nós damos o máximo
 mas isso não é compreendido
 quanto mais renunciamos a nós
 maior é o nosso cansaço intelectual
 menor é a compreensão da crítica
 representamos toda uma vida
 e ninguém nos compreende

A senhora Bruscon como Madame Curie e Sara como Lady Churchill entram em cena e sentam-se nas poltronas que trouxeram
Ferruccio senta-se perto delas

BRUSCON *que nem mesmo levantou os olhos*

Prisão teatral perpétua
 sem a menor possibilidade de perdão
 E no entanto jamais desistiu

Prisão como teatro

Dez mil internos

todos sem nenhuma perspectiva

de perdão

Só a pena de morte é a todos assegurada

troveja

olha de repente todos no rosto

Se eu pudesse ao menos vender cerveja

pensei

as mangas brancas arregaçadas de hospedeiro

e vender cerveja

Ser feliz

De fato eu quis uma vez ser hospedeiro

curva-se e examina o assoalho do estrado

Mas tornei-me ator

entrei voluntariamente na prisão

para toda a vida

troveja

levanta-se como sobrecarregado de dores

Ator do estado

Teatro de tournée

meu Deus
olha em volta para a sala
 De certo modo
 eu realmente sempre detestei
 o teatro de camarote
 as pessoas do teatro de camarote
volta-se para os seus, grita
 O quê vocês fazem sentados aqui
 eu não preciso de vocês
 agora não
 eu quero ficar só
 então desapareçam
Todos se levantam e desaparecem
 BRUSCON
 Raça de sem talento
troveja
pensativo olha para o chão
 Aluguel da sala nem pensar
 Paguei cento e noventa e oito schillings
 pela jantar em Ried na província de Inn
examina as madeiras do estrado, curvando-se e em seguida com as mãos apalpa
troveja
 Tudo apodrecido e mofado
 Contanto que não nos machuquemos aqui
 para dizer a verdade eu deveria
 exigir uma indenização
 por representar aqui
levanta-se novamente
troveja
 Se partimos em tournée
 eu pensei
 de certo modo
 isso é um processo de renovação
 para o teatro
abaixa-se para o assoalho, sopra o pó e levanta-se novamente.
 Sempre fiz um teatro
 completamente contraditório
olha para dentro da sala debaixo da poltrona
 De fato servimos toda a vida
 o absurdo
 de ter nascido
 Fatal construção do mundo
troveja
 Existência de erros
olha em volta
 cacofônico
 idiótico
senta-se na poltrona e olha em volta
 Talvez não seja tão boa
 a minha comédia

Mundo de dúvidas
Hospedeiro entra pelo fundo sem que Bruscon o note
 BRUSCON *pensativo*
 Décadas desperdiçadas possivelmente
 Surdez repentina eu pensei esta manhã
 por causa dos comprimidos de cortisona
 No meio da comédia
 a audição falha
 mas a peça não foi interrompida
o hospedeiro dirige-se lentamente para Bruscon
 BRUSCON *cismando*
 Sem aluguel da sala
 pensão gratuita em Gaspoltshofen
 além disso o doutor tratou do meu ouvido
 com gotas de suco chinês
olha debaixo do biombo Império
 Mesmo com uma surdez completa
 eu poderia representar minha comédia
 até o fim
troveja
 Cegueira
 isso seria grave
 Surdez é duas vezes menos grave
 Colocou gotas chinesas no ouvido
o hospedeiro colocou-se perto de uma janela
 BRUSCON *meditativo*
 Nero Metternich Hitler
 constelação histórica
 Churchill o vínculo
 As meias tricotadas pela própria mulher do hospedeiro
 em Gaspoltshofen
 amáveis
 pessoas muito amáveis
 Feliz acaso
o hospedeiro pigarreia
 BRUSCON *como se despertasse, senta-se direito, para o hospedeiro*
 É o senhor
 O hospedeiro que se aproxima cautelosamente por assim dizer
troveja
o hospedeiro dá alguns passos até Bruscon
 BRUSCON
 Uma pequena fraqueza
 sem dúvida
 nada de extraordinário
 na minha idade
 Uma pequena memorização do texto etcetera
 Então
 HOSPEDEIRO
 O capitão dos bombeiros manda-lhe dizer
 que a luz de emergência pode ser desligada

BRUSCON

Pode ser desligada
 Sim naturalmente
 Seria realmente ridículo
 se aqui em Utzbach
 insistissem numa proibição
 sobre a qual nenhum lugar ainda insistiu
 sobre uma das mais ridículas de todas as proibições
troveja

Eu pensei naturalmente
 que a luz de emergência seria desligada
o hospedeiro pega da mesa as garrafas de água mineral vazias

BRUSCON

Eu bebo apenas água mineral
 um homem de espírito
 não pode fazer de outro modo
o hospedeiro quer sair

BRUSCON *o detêm*

Em cada lugar eu me informo
 se o cemitério é úmido
 o cemitério aqui é seco

HOSPEDEIRO

O cemitério é completamente úmido

BRUSCON

Porque de fato
 num cemitério seco
 mais ou menos é afinal um encharcado
 o ideal

o hospedeiro sai sacudindo a cabeça

BRUSCON

Favorece a decomposição
 olha em volta
 Não foi minha ideia
 vir para esta Utzbach
 Não menos de quatrocentos habitantes

troveja

eu disse

A cobiça de Ágata

Eu já pressentia

A senhora Bruscon, Sara e Ferruccio (como Metternich) entram vestidos com os figurinos, mas sem máscaras e sentam-se novamente nas poltronas

BRUSCON *que não lhes dá atenção, olhando para o chão*

troveja

Possivelmente eu corte
 o terceiro ato
 a cena de Churchill
 décima sétima cena
 décima nona cena
 Em Utzbach não foi preciso representar
 toda a comédia

Aos porcos
 Mas trata-se do instinto de conservação
 Colocou gotas chinesas
 não quis aceitar nenhum honorário
troveja
 Exemplar assinado
 da comédia
 Há ainda pessoas honestas no campo
 Gaspoltshofen foi um sucesso total
troveja
 Nos Pré-Alpes a humanidade ainda está em casa
 nos Alpes eles são todos corruptos e pervertidos
 o turismo os destruiu
olha as horas
 Sete horas
 Privado da tensão no fim das contas
 Mais nenhuma proibição para a luz de emergência
gira em volta e olha os seus
 Atores
 Atores principais
levanta-se e vai até o meio do estrado
 Refleti sobre vocês
 não avancei
 Nenhuma compreensão de arte
 Minha culpa
 Minha megalomania
 Meu crime
faz sinal para Ferruccio
Ferruccio coloca-se diante do pai
 BRUSCON
 Como em Gaspoltshofen
 décima nona cena cortada
 décima sétima cena
 a cena de Churchill
 todo o terceiro ato
 Está na hora
 de você montar as cortinas
Ferruccio vai e monta as cortinas especiais em todas
as janelas
 BRUSCON para a senhora Bruscon que tossiu o tempo todo
 O único encanto em você
 é o encanto da tosse
troveja e começa a chover

Quarta Cena

Noite
Atrás da cortina
Senhora Bruscon como Madame Curie

*Sara como Lady Churchill
 Ferruccio como Metternich
 com os figurinos e as máscaras nas poltronas*

*BRUSCON como Napoleão perto da cortina
 olhando através de uma fenda para a sala de espetáculo
 baixinho*

*A sala se enche
 troveja e chove mais forte
 Gente estranhamente pequena
 estranhamente pequena
 e gorda
 olha seus atores
 De certo modo
 eu realmente não tenho nada
 contra essas aldeiazinhas
 Onde existe uma vontade
 lá está também um caminho
 olha seus sapatos e faz sinal para Sara
 Venha venha
 Sara vai até Bruscon*

BRUSCON
*Você não engraxou os meus sapatos
 faça-os brilhar
 depressa
 troveja*

*Bruscon olha pela fenda da cortina, enquanto Sara lustra-lhe os sapatos
 A senhora Bruscon levanta-se, estende os braços o mais alto possível e depois inclina-se para
 frente o mais longe possível, tão longe, que ela toca o chão, tossica várias vezes e senta-se
 novamente*

Ferruccio sacode a cabeça

BRUSCON para si
*Não pode ser medroso
 olha para o teto da sala
 Sobretudo não ser medroso*

*troveja
 retira seu pé direito
 para Sara*

*Assim você me machuca
 lustrar
 não é esmagar*

*para si
 Desolação*

*troveja
 Eu mesmo não sou avesso
 a essas regiões desoladas
 e digo a mim freqüentemente
 olha para seus atores
 quanto mais desolador
 tanto mais querido*

Para onde quer que se olhe
 nenhuma perspectiva
Sara termina de engraxar os sapatos de Bruscon, e senta-se na sua poltrona
 BRUSCON *depois de ter olhado através da fenda da cortina*
 Apenas porque acreditamos em nós
 é que resistimos
 que suportamos
troveja
 o que não podemos mudar
 porque acreditamos na nossa arte
coloca-se diante dos seus atores
 Se não tivéssemos esta fé
 mesmo que se trate só da arte dramática
 estaríamos há muito tempo no cemitério
troveja
 Nada nos interessa
 como a nossa arte
 mais nada
vai até a cortina,
olha através
olha os
atores
 Possessos de loucura
 de um certo modo sem vergonha
 Passando sobre cadáveres evidentemente
troveja
 Inúteis de um certo modo
 incorrigíveis
olha através da cortina e depois novamente para seus
atores
 Assim escapamos
 da decadência
 dos teatros do Estado
para si
 Nunca mais num teatro do estado
 Como eu odeio a palavra camarote
troveja
olha através da cortina
 Só aqui no fundo podem ficar de pé
 mais de duzentas pessoas
 Oitocentos e trinta espectadores
 em Gaspoltshofen
 Mas em Utzbach tem apenas
 um pouco mais de duzentos habitantes
 Minha comédia é de tal maneira
 que mesmo o último lá no fundo
 compreende tudo
 a minha comédia é a grande arte
 nenhuma mania de segredos

de um certo modo eu sou sempre
 um fanático pela verdade
dirige-se até os atores
coloca-se diante da Senhora Bruscon, que
durante todo o tempo tossiu
 Madame Curie
 era uma polonesa
 não esqueça disso
 Eu não gosto do povo polonês
troveja
 não incondicionalmente
 Sensacionalistas
 Beatice
 Católicos
 insípidos
 mas a Madame Curie
 eu sempre a amei
 você não a representa de modo
 que eu a possa amar
 mas eu não deixarei que você
 livre Madame Curie de mim
 Figura histórica
 grandiosa figura histórica
para a Senhora Bruscon diretamente
 Maquiagem desleixada
 Justamente a Madame Curie
 fica bem com muito preto em volta dos olhos
faz sinal a Sara para que ela lhe traga a caixa de maquiagem
 Então depressa traga para mim
 a caixa de maquiagem
troveja
Sara vai buscar a caixa de maquiagem e Bruscon aplica uma maquiagem preta sobre a cara
da senhora Bruscon
 BRUSCON
 Mais preto em volta dos olhos
 eu sei que você tem medo da cor preta
 É nojento
 todas as vezes ter que destacar novamente
 a cor preta na sua cara
a senhora Bruscon tossa
 BRUSCON
 Tosse
 imaginária
 hipocondríaca
maquia tanto a cara dela, que quase fica
completamente preta
troveja
 A era atômica minha querida
 toda a era atômica
 deve estar na sua cara

troveja terrivelmente

Mais ou menos

o fim do mundo

na sua cara

finalmente maquia completamente a cara dela de preto

Eu sempre disse que

Madame Curie

deve ter uma cara completamente preta

Não compreendo

porque você não obedece a minha ordem

a senhora Bruscon tosse

BRUSCON

Você fica muito tempo deitada na cama

Mal chegamos

você esconde-se na cama

enquanto eu tenho que fazer

todo o trabalho

Natureza infeliz

Esposa

O cabelo está

muito solto

recebe de Sara um pente

Penteados com rigor

é o que eu sempre disse para você

você os deixa desgrelhados

penteados com todo o rigor

à maneira polonesa

as polonesas penteiam os cabelos com todo o rigor

todos os poloneses penteados com rigor

penteia o cabelo dela até que ele esteja completamente liso

Madame Curie era feia

troveja

eu sei

que você quer ser uma pessoa bonita

no teatro

mas então você não pode

representar Madame Curie

Eu não tenho uma Pompadour

na minha peça

Na minha peça não aparece nenhuma cortesã

Afinal não é uma peça de prostitutas

é uma peça clássica

puxa seu figurino, endireita as mangas no lugar,

dá um passo para trás

Se eu apenas pudesse

insuflar-lhe vida

infelizmente você permanece tão rígida

como quando eu a conheci

troveja

Pensei

que eu poderia soltar você
insuflar-lhe vida
Que erro
recua mais um passo
Mas a Madame Curie
também era uma pessoa rígida
uma polonesa extravagante
completamente rígida
no fundo do mesmo modo pouca inspirada como você
esta é que é a verdade
extremamente aborrecida
como prova a história
de certo modo sem graça
e completamente polonesa
Só que ela desintegrou o átomo
e você só nos incomoda
com a sua tosse
vai até a cortina e olha através
troveja
O senhor prefeito já está aqui
Curiosamente um grupo de escolares
vira-se para seus atores
Um grupo de escolares
olha através da cortina
Meia entrada
mas ainda assim lucro
lucro ainda assim
Em Gaspoltshofen eles
imprimiram cem cartazes
aqui nem sequer são trinta escritos à mão
escrita desajeitada
texto horripilante
para seus atores
Eu me chamo Bruscon
disse ao hospedeiro
não Buscon
como está nos cartazes
e a Roda da História
é escrito com H
e não com I
olha através da cortina
Mas mentiria
troveja
se afirmasse
que em Gaspoltshofen
minha comédia foi compreendida
As pessoas não economizaram
com os aplausos
Sempre esse fedor de chiqueiro de porco
penetrante

Pessoas estranhamente aleijadas
 Deformações muito interessantes
para seus atores
 Um paralítico
 num carro de paralítico
 notável
olha através da cortina
troveja
 Nós não podemos girar para trás
 a Roda da História
 eu disse ao prefeito
 A minha peça é um ato de advertência histórica
 eu disse ao prefeito
troveja
 Revolucionário
 de certa maneira
 Artista dos jogos de palavras
 que também não despreza
 a piada barata
para seus atores
 A sala enche
 Provavelmente de visitantes
 vindos também das redondezas
 percebe-se isso
 Fome de instrução
 Povo aspirante à cultura
vai até os atores
para diante de Ferruccio
 Mais uma caricatura
 de Metternich
 péssima a maquiagem
 extremamente péssima a postura
 parece com Metternich
 eu diria
 efetivamente semelhança
 com Metternich
faz sinal para Sara aproximar-se dele com a caixa de maquiagem
Sara vai até ele
 BRUSCON *maquia Ferruccio*
 A cara não é tão mole
 contradiz o espírito de Metternich
 Metternich é o maior
 subestimado como nenhum outro
troveja
 e hostilizado
 Porte elegante
 A elegância não é prejudicial
 ao espírito
 isso sim seria um absurdo
 A elegância ao contrário eleva

o espírito
 eleva-o
 Espírito é elegância
 efetivamente
puxa o figurino de Ferruccio
 Uma pequena ceia eu penso
 comida leve
 com este tempo abafado
troveja
 Teria sido loucura
 aqui em em em
 FERRUCCIO
 em Utzbach
 BRUSCON
 Aqui em Utzbach
 tocar Mozart
 como música de entreato
 Verdi faz o mesmo
 o mesmo Verdi faz
 Italianitá
 Italianitá
aperta firme os laços dos sapatos de Ferruccio
e levanta-se novamente
 Como se fosse aqui a minha morte
vai até a cortina e olha através
troveja
 Os açougueiros têm uma bela relação
 com a arte dramática
vira-se para os atores
 Como em Gaspoltshofen
 comi um pato
 hoje tenho vontade
 de um bom pedaço de lombo assado
 Os melhores atores
 devem comer carne diariamente
 O vegetarianismo
 não se dá bem
 com a arte dramática
para a senhora Bruscon diretamente
 Só você acredita
 poder sobreviver
 durante muito tempo apenas
 com legumes
 e essas saladas horríveis
 Que aspecto você tem
 Uma vergonha para o teatro
 uma vergonha para o sexo feminino
a senhora Bruscon defende-se calada com um gesto
com a mão direita
 BRUSCON

Filha de mestre de obras
 Minha proletária
 minha querida proletária
a senhora Bruscon de repente solta uma gargalhada
 BRUSCON *a trata mal*
muito furioso
 Como você se atreve
para Sara
 Sara minha filha
 a nossa mãe é uma louca
troveja muito forte
olha através da cortina
 A sala enche
olha para o relógio
 Sete e vinte
 Aproximadamente cem pessoas
 Mas eu também sofri realmente
 toda a vida
 por ter que ser ator
 Se não maltratamos nós mesmos
 não conseguiremos nada
 talvez
troveja
 eu sou megalomaniaco
vira-se para seus atores
 como minha peça
olha através da cortina
 ou então não
 Mas quando as pessoas
 compreendem a minha comédia
 não tenho mais nenhuma vontade
 de representá-la
troveja
 A nossa vantagem é
 que não acusamos ninguém
 apenas nós mesmos
 Necessidade de acusar a si mesmo toda a vida
vira-se para seus atores
 Shakespeare
 Goethe
 Bruscon
 esta é a verdade
como se tivesse calafrios
 Medo de morrer de frio
olha através da fenda da cortina
 Sempre odiamos a comodidade
troveja muito forte
 Nós pregamos
 e eles não compreendem
faz sinal para Sara

Sara vai até Bruscon
ambos olham através da fenda da cortina
 BRUSCON
 Profundamente
 filosófico minha filha
estrondo de trovão terrível, que não mais acaba
Bruscon e Sara olham para a senhora Bruscon e Ferruccio, que assustados se levantaram
num pulo
Bruscon fitando o teto da sala, através do qual já chove, enquanto que na sala ouvem-se
gritos
 A casa paroquial está queimando
 a casa paroquial está queimando
 está queimando
 a casa paroquial está queimando
todos os espectadores fogem
Bruscon e Sara olham através da cortina, até que a sala fica vazia
 BRUSCON *depois de algum tempo*
 A sala está vazia
 vazia está a sala
 completamente vazia
chove sobre todos
 SARA *abraçando seu pai, beijando-o na testa,*
muito afetuosa
 Meu querido pai
traz para ele uma poltrona, na qual ele sucumbe
 BRUSCON *depois de um tempo, durante o qual troveja muito forte e a chuva aumentou até*
o máximo
 Como se eu tivesse previsto

Cortina

2.1 - O fazedor de teatro – Sobre a peça

Uma das possibilidades de primeiro contato com um texto teatral pode se dar através do seu título. Neste sentido, a escolha do título de uma obra, pelo seu criador, é revelador dos objetivos e das intenções dele quando da apresentação desse novo empreendimento. Dentre a gama de alternativas dessas intenções ou objetivos, ele pode visar simplesmente a sua divulgação, chamar a atenção dos leitores, instigando-lhes à leitura ou o encaminhamento da recepção da obra. Ou seja, criar expectativas com a obra. Não seria diferente com Thomas Bernhard. Ao depararmos e defrontarmos com a sua peça *O fazedor de teatro*, de 1984, notamos de antemão que essa denominação nos conduz para o universo do teatro. E ao lermos somos efetivamente introduzidos no mundo do teatro, guiados por Bruscon – ator do teatro nacional alemão, que depois da sua aposentadoria faz tournées pelo interior da Áustria e da Alemanha, com a sua companhia. Podemos constatar que ele aglutina e carrega consigo todas as funções relativas ao fazer teatral. Foi ele quem escreveu e dirigiu a peça – neste sentido, ele se assemelha, ou melhor, somos levados a pensar em nomes significativos da história do teatro, que vão de Shakespeare, passando por Molière e chegando mais recentemente a Steve Berkoff, dentre outros. Além disso, ele se preocupa com as funções administrativas e financeiras da companhia, a qual é de ordem familiar; pois os componentes dela são a sua esposa, a sua filha e o seu filho. Ele faz questão que tudo seja e continue assim, para que tenha controle sobre tudo e todos.

Mas este título carrega também outro forte significado; pois se trata da expressão idiomática metafórica da língua alemã *Theater machen*. Expressão que está associada ao fazer escândalo ou cena; muitas vezes sobre coisas sem importância e apresentando uma reação excessivamente violenta aos fatos. E, novamente, Bruscon materializa esse comportamento e atitude durante todo o decorrer da peça. Assim, o título nos direciona para o outro sentido da obra; pois além de nos revelar um Bruscon que é um homem de teatro, nos mostra, também, um grande causador de pequenos escândalos. Num sentido mais amplo, podemos ver, também, nesta peça as ideias e críticas do próprio Thomas Bernhard ao fazer teatral na Áustria e na Alemanha, no período que compreende de 1970 até 1989. Ou seja, a abordagem e a visão do teatro por Thomas Bernhard.

E a dramaturgia de Thomas Bernhard é exemplar quando paramos para verificar os títulos das suas obras dramáticas e as relações com as temáticas. Parece que elas giram em torno dos mesmos temas e assuntos. Como se ele desse continuidade a um discurso que não

tem fim. De repisar e repetir as mesmas problemáticas, as mesmas preocupações e agitações que o motivavam e o moviam para este tipo de escritura. Seus temas são reiterados obsessivamente. O que gera no leitor e no espectador a impressão e a sensação de já termos lido ou visto o que se lê ou assiste. Temos acesso ao monólogo do próprio autor. É como se pudéssemos auscultar e ouvir os seus pensamentos, perceber a sua existência por meio da sua escritura. Neste sentido, é um desafio único a sua leitura e encenação. Assim, é possível pensarmos numa classificação das suas peças quanto à titulação e as temáticas. Por mais precária, insuficiente ou reducionista que uma classificação possa ser, vale a tentativa de tentar relacioná-las e reuni-las, com o escopo de verificar as recorrências e as obsessões desse dramaturgo.

De certa forma, podemos dizer que as peças de Thomas Bernhard têm como tema forte as artes, sob os mais diversos pontos de vista, matizes e escalas. As peças teriam a arte como temática e como sub-temas a arte de viver entre abandonos, autoritarismos, baixeiras, catolicismo, chiqueiros, doenças, hospitais, mortes, músicas, nazismo, solidões, suicídios, sujeiras, o teatro. Uma grande quantidade dos títulos está relacionada com as artes cênicas, principalmente o teatro, mas também com o circo e a ópera: *O ignorante e o louco* (ópera e saúde); *A força do hábito* (o circo, música e ensaios); *Minetti* (teatro e ator fracassado); *No alvo* (teatro e dramaturgia); *As aparências enganam* (circo e teatro); *Ritter, Dene, Voss* (teatro e filosofia); *Simplesmente complicado* (teatro e misantropia); *Dramolette* (*Claus Peymann deixa o Bochum e vai como diretor para o Burgtheater em Viena* (teatro e ironia); *Claus Peymann compra para si uma calça e vai comer comigo* (teatro e ironia); *Claus Peymann e Hermann Beil no Sulzwiese* (teatro e ironia). Títulos que estão associadas à arte política: *A sociedade da caça*; *O presidente*; *Antes da reforma*; *Praça dos heróis*; *O almoço alemão* *Dramolette* (*Um morto*; *O mês de Maria*; *Partida de futebol*; *Absolvição*; *Sorvete*; *O almoço alemão*; *Tudo ou nada*); *Uma festa para Boris* (o poder da enfermidade física); *Os célebres* (todas as artes burguesas); *Immanuel Kant* (arte do pensamento e filosofia); *Sobre todos os cumes há calma* (a carreira artística); *O reformador do mundo* (a arte do pensamento sobre a destruição do mundo e a ausência de esperança); *Elizabeth II* (o culto ao mito). Temas que foram tratados acidamente, artisticamente, criticamente, cruamente, derrisoriamente, ironicamente, grotescamente, provocativamente, repetidamente, sem escrúpulos.

Outra particularidade em Thomas Bernhard é que a grande maioria da sua obra, principalmente a dramaturgica, é introduzida por uma epígrafe – ou mais de uma; que como o título da obra funciona, também, como direcionamento e encaminhamento para o objetivo da

obra, ou para a sua fundamentação. Detectamos, então, aqui, um recurso épico, no sentido de que a epígrafe nos revela e antecipa o que iremos ler, ouvir e ver. Por outro lado, a partir dessas epígrafes, podemos perceber, também, a importância e influência que os autores das mesmas tinham e tiveram para Thomas Bernhard, na sua educação, formação, pensamento e prática. Detectamos, aqui, alguns nomes que influenciaram ou instigaram o escritor e o homem Thomas Bernhard, como da filosofia: Voltaire, Pascal, Novalis e Diderot; da literatura: Alexander Block e Henry James; da política: Mussolini e do teatro: Artaud, Kleist e Shakespeare.

A própria epígrafe de *O fazedor de teatro*, que é uma parte de um dos muitos monólogos de Bruscon, ironicamente já nos revela as artimanhas deste fazedor de teatro, que desde muito cedo ele, também, fora armador de armadilhas. Teremos em Bruscon este armador de armadilhas; mas o armador de armadilhas, às vezes, pode ser vítima das próprias armadilhas. Cai não só na sua armadilha, mas naquelas que o destino lhe prega. E é o que acontece em *O fazedor de teatro*.

É interessante observar que, de certa forma, Thomas Bernhard, não foge a estrutura aristotélica da regra das três unidades. Em *O fazedor de teatro* temos a unidade de espaço muito definida, pois toda a ação da peça se desenvolverá num único ambiente: Sala de baile da hospedaria do Veado Negro, em Utzbach; que é uma pequena cidade do interior da Áustria. Já a unidade de tempo, também, transcorre num período inferior às 24 horas clássicas. São três horas da tarde quando a companhia de Bruscon chega à hospedaria e é noite quando os atores, já prontos, aguardam o público para a apresentação. Quanto à ação, se podemos falar de uma maneira simplificada, numa linha contínua, ela se desenvolve a partir da chegada da trupe ao local da representação, a preparação para que a apresentação ocorra, até o momento antes da entrada em cena. Então, neste sentido, esta peça é, formalmente, quanto à estrutura, uma peça clássica. Mas não com relação ao desenvolvimento do seu conteúdo.

Quanto aos personagens, dos sete, cinco são individualizados por meio da nomeação, que são: Bruscon, O fazedor de teatro; Agatha, sua esposa; Ferruccio, o filho deles; Sara, a filha deles e Erna, que é a filha do hospedeiro e da hospedeira. Estes dois últimos, em toda a peça, não serão chamados pelo nome. Aliás, nem nós o saberemos. Percebemos neste procedimento uma maneira de serem “apresentados” de acordo com o teatro de Bertolt Brecht, que enfatizava a função e a classe social as quais os personagens pertenciam. Mas apesar do número de personagens ser relativamente grande, apenas Bruscon parece ter a posse

da palavra. Tudo o que os outros personagens fazem é escutar e quando muito repetir o que lhes é perguntado. Podemos dizer, então, que ao invés do diálogo, da conversação, temos aqui um monólogo. Bruscon como o centro, como o manipulador de marionetes, como O fazedor de teatro.

Roland Barthes disse que a teatralidade é tudo menos o texto. Mas em *O fazedor de teatro* a palavra tem um papel que transcende a sua função e propriedade de texto. A entrada em cena de Bruscon já é teatral, o seu figurino e acessórios nos remetem a uma elegância perdida: chapéu de aba larga, bengala e um sobretudo; apesar do clima abafado, que anuncia uma tempestade. A esta decadência está associado o ser desagradável já na primeira cena e primeira fala: Bruscon demonstra arrogância, uma pseudo superioridade e nenhuma modéstia ao se auto-promover, ao se auto-elogiar. Revela, também, a sua tirania familiar que se estende, também, àqueles que lhe servem ou estão próximos. Ele se diz “um espírito tão sensível, num corpo tão sensível”, mas não é o que notamos nas suas relações com os outros. Mostra com frequência o seu interesse econômico, pontuado pela mesquinha. Ele se recusa a pagar o aluguel da sala. Várias vezes. Cuida da contabilidade e de toda a parte financeira da companhia. Sempre preocupado com a lotação, incomodado com as meias-entradas e os convites. Olha através da cortina para certificar-se da lotação. É um administrador de teatro e quer a sala sempre cheia. Um certo parentesco com o *Avarento* de Molière. Mas gosta do bom e do melhor. Também, são notórias as suas manifestações de glutton, ao referir-se a Sopa Frita e a como os atores devem se alimentar. Vangloria-se por ter escrito a *Roda da História*; para ele comédia gênese – a obra do século. Na sua megalomania deu-lhe o sub-título de *A comédia da Humanidade*; a peça a ser representada em Utzback e que não será. Ao mesmo tempo em que, abertamente, demonstra desprezo e preconceito com a população local. Como uma máquina desenfreada ele fala sobre tudo e todos. Como uma metralhadora dispara o seu verbo. Entremeia os seus longos monólogos com apontamentos sobre o gênero da sua peça – metateatro; a sua comédia seria uma tragédia, com assuntos triviais. Dentre eles um é recorrente: a comida, a alimentação. Há pequenas intervenções do hospedeiro, mas percebemos que estas servem, principalmente, para que Bruscon respire; pois nenhuma nova informação ou mudança de rumo, seja no enredo ou na ação, são introduzidas. O hospedeiro, muitas vezes, só repete as últimas palavras que lhe foram ditas e Bruscon continua com o seu monólogo.

Thomas Bernhard carrega na tinta ao construir os seus personagens. É a estética do exagero, que busca na realidade matizes que serão ampliados, aumentados, duplicados,

multiplicados, reforçados. Empresta da realidade fatos ocorridos na sua prática e vivência para torná-los ficção. Reaproveita-os como material de ficção, crítica e sarcasticamente. É o que ocorre em *O fazedor de teatro*, ao retomar, nesta peça, o caso que acontecera em 1972, no Festival de Salzburgo, quando da apresentação da peça *O ignorante e o louco*. A organização do festival, juntamente com o corpo de bombeiros da cidade, não permitiu que as luzes de emergência do teatro fossem apagadas, para que produzisse a escuridão total que Thomas Bernhard prescrevia na sua peça e que o encenador Claus Peymann exigia. É essa uma das empreitadas que Bruscon empreenderá no decorrer desta peça. Bruscon tem uma implicância desenvolvida contra os bombeiros, os homens do poder que não permitiram o apagar das luzes; pois o ponto alto da sua comédia é a escuridão absoluta. Esta é a condição.

O tema saúde e, por proximidade, os médicos são recorrentes e frequentes em Thomas Bernhard. Contraditório, Bruscon, ao mesmo tempo em que se faz de forte, demonstra e fala da sua fragilidade. Sofre de dores contínuas na cabeça, na garganta, nos pés, na coluna, nos ombros. Sofre dos rins. Grotescamente, ele está sempre banhado em suor. Mas critica a sua esposa que tosse todo o tempo; ela sofre dos pulmões. A turnê foi sugerida pelos médicos em função da saúde da sua esposa. Aliás, ele implica não só com a tosse da sua esposa, que é atriz, e que tosse em momentos cruciais do texto, da encenação. Há, aqui, uma ironia direta com a tosse do público, seja ela na ópera ou no teatro. Segundo ele, a atriz desperdiça o texto que diz e os espectadores não a ouvem, porque eles tosse. Denomina a sua esposa de hipocondríaca. Novamente a ironia se concretiza, por meio do olhar do espectador, que neste momento da peça já sabe quem é Bruscon. Um hipocondríaco ordinário, que diz que tudo lhe dói e que ele é todo uma única dor. Parentesco com *O doente imaginário* de Molière? Bruscon é facilmente sugestível pelo que os outros dizem. Se os outros dizem que eles se sentem ou estão doentes, ele diz que é ele quem está. O seu coração assusta-o. Queixa-se do excesso de trabalho, pois tem a saúde abalada. Não escapa das suas observações nem a filha dos hospedeiros, Erna, que tem glaucoma, a vista embaçada. Mas não seria Bruscon quem não vê mais que os tempos são outros e que ele já não é mais um ator nacional, do Estado? Conjectura que a cegueira é mais grave que a surdez. Bruscon diz que os médicos são todos idiotas e diz não precisar de nenhum deles. E pontua, como um abnegado, que mesmo doente já apresentou a sua comédia. A peça não foi interrompida. E numa clara referência a sua doença, Thomas Bernhard se auto-ironiza ao colocar na boca de Bruscon o seguinte texto: “Gente difícil os tuberculosos, apenas suportáveis donos do mundo por assim dizer, fanáticos pela infâmia .”

Bruscon, exigente e consciente da sua profissão, reclama das condições de trabalho. Reclama da sujeira do espaço, pois cada palavra faz ali levantar pó. Diz, também, que a umidade ali devora tudo. Que tudo ali é contra o instrumento da voz humana. Onde tem pó não se pode falar. Queixa-se do espaço, do clima e do ambiente que interferem no trabalho do ator. A sujeira está presente. Sujeira e mau cheiro. Como as condições não são das mais adequadas, ele sente-se no direito de exigir uma indenização por representar ali. Tem mania de limpeza. Obsessão. O clima abafado não é bom para o teatro.

O clima durante todo o transcorrer, indica e aponta para o prenúncio de uma tragédia anunciada, como em Shakespeare. O clima abafado gradativamente altera e interfere no comportamento de Bruscon. Um calor sufocante. A tempestade está no ar. Troveja. Chove. Troveja. Chove. O clima abafado do início, progressivamente, com o decorrer do tempo e da ação, se constitui, com o aumento da incidência e frequência dos trovões, ao final, numa tempestade. A natureza se manifesta. Chuva. Trovões. Relâmpagos. Raios. Fogo. Água.

Glutão no seu dia-a-dia, Bruscon é grotesco na sua obsessiva preocupação com a comida. Sopa frita. Está sempre comentando sobre a sopa frita e os lugares onde servem a melhor sopa frita. Fala de um queijo de sessenta quilos que recebeu como pagamento e quer passá-lo para frente; pois ninguém na sua família gosta daquele tipo de queijo. Sopa frita. De maneira grotesca, entremeia o discurso sobre comida com a falta de latrina e de urinol de alguns restaurantes de hospedarias da Áustria. Sopa frita. Descreve, também, como um garçoneiro após servir salsichas, cortou as unhas muito próximo deles. Diz que a sopa frita pode ser chamada de sopa da existência. Reclama do preço da comida. Sopa frita. Comer e beber. Sopa frita. Gosta do bom e do melhor. Sopa frita. Cita que os açougueiros tem uma bela relação com a arte dramática. Seria uma referência à alguns dos personagens de Brecht ou a proximidade do *Globe Theatre* com um matadouro? Sopa frita. Pouco antes de entrar em cena conjectura que os melhores atores devem comer carne e que o vegetarianismo não se dá bem com a arte dramática. Cita a sopa frita como a única especialidade da culinária austríaca que merece ser mencionada.

Há uma declarada misoginia nas atitudes e falas de Bruscon. Um machismo exacerbado. Notadamente em referência a Agatha, sua esposa e atriz da companhia, que segundo ele não decora o texto. Mas há a necessidade de mulheres no teatro. E que ela seria uma fazedora de teatro; pois é ela quem faz cena por tudo e que está sempre aprontando escândalos. É interessante observar que não ouvimos, em toda a peça, uma única palavra ou reclamação de Agatha. Mas ela, que aparece só na quarta cena – a cena final, está onipresente

pelas menções e citações de Bruscon. Assevera que a mulher atrai o homem da região mais bela para o buraco mais horrível. E o homem vai, por causa da mulher. Que as mulheres não são tão hábeis. As mulheres fazem teatro. Os homens são teatro. Reclama para um dos filhos, que a mãe dele – a sua esposa Agatha - é uma anti-teatro, mas foi justamente por isso que ficou com ela. E que o único encanto dela é a tosse. Que a relação com as mulheres é difícil. Que ela nunca foi boa, nunca o compreendeu. Que a mulher é uma dissimulada. Tosse simulada. Teatro de asma. Ela está em perfeita saúde. Ela faz cena. Mas não é só a sua esposa que é objeto da sua crítica. A filha, Sara, também; pois todas as mulheres são iguais. Para ele, Sara e Agatha são cúmplices. E são o ponto mais fraco da sua comédia. Para ele, a filha torna-se, a cada dia, mais parecida com a mãe. No que se refere à arte, as mulheres sempre foram um obstáculo e que os homens nunca precisaram do sexo feminino. As mulheres não tem nenhuma noção de arte. Ao comparar um concerto com uma peça de teatro, diz que no primeiro caso não precisaria de uma mulher para isso. E num rasgo de extremo machismo diz que limpar as janelas seria um trabalho de mulher. Mas que elas se esquivam. E que as mulheres são ambiciosas, cobiçadoras. Reclama que a sua mulher fica deitada na cama por muito tempo e ele tem que fazer todo o trabalho. O trabalho braçal não é o forte de Bruscon; ele não se move para qualquer atividade física. Nesta misoginia desenfreada esconde e disfarça a sua misantropia. *O Misanthropo* de Molière? E termina assegurando que a sua mulher, a mãe de seus filhos é uma louca. Bruscon, também, numa atitude preconceituosa, sempre destaca a origem proletária de sua esposa, Agatha, a filha de um contramestre.

Na sua relação familiar, tiranicamente, todos estão a seu serviço e dispor. Autoritário, sempre dá as ordens e recrimina. Reconhece o conflito de gerações com os seus filhos e que nenhum deles herdou o seu talento. Eles têm habilidade para a massagem, mas não para a arte dramática. Reconhece, também, a sua falha como professor dos filhos. E não tolera nenhuma contestação ou desobediência dos familiares. Chega mesmo a partir para a agressão física, para ratificar o seu poder. Frequentemente força os filhos a dizerem que ele é o maior ator de todos os tempos. Pela coação. Necessidade de afirmação que Bruscon solicita e precisa ouvir todos os dias. Ele sabe que tem o poder e o exerce. Tendo todos a sua mão. Transita facilmente entre o amor e ódio. Em alguns momentos da peça seria admissível falar sobre uma insinuação incestuosa dele com a filha Sara. Deseja sempre ficar a sós com ela, acariciando-a. Sente uma grande decepção e desilusão em relação ao filho Ferruccio, pois queria que ele fosse um gênio e é apenas um homem bom. Não vê nesse filho nada dele. Não tem esperanças com o filho. Apesar de ter lhe dado o nome de Ferruccio em homenagem ao

grande compositor, pianista, professor e maestro italiano Ferruccio Busoni (1866-1924). Mas, sadicamente e incessantemente, a sua diversão predileta é a de criticar a esposa.

Ainda neste aspecto, da relação de amor e ódio de Bruscon, para com as pessoas e as coisas, sobressai aquela dirigida à Áustria. Aqui há um ponto de semelhança e contato com o que Thomas Bernhard, com frequência, disse e escreveu sobre a Áustria. A imagem que ele, Bruscon, cria ao falar da sua terra, não é das mais positivas; ao contrário, prevalece a crítica, num tom depreciativo e por vezes grotesco. Começa por dizer que aquela terra, Utzbach, é um castigo de Deus. Que ali tudo está contaminado. É uma fossa. Que as pessoas dali são asquerosas, gente estranhamente pequena e gorda. O hospedeiro tem mal hálito. Acentua e reforça os aspectos e as imagens repugnantes e grotescas. E por meio de uma ironia direta, afirma que em Utzbach não há nem sequer incêndios. Mais tarde, pagará com a própria língua. Diz que a Áustria é um Estado completamente estúpido, povoado por pessoas completamente estúpidas. E que pouco importa com quem ele fala ou quem o ouve; pois percebe, logo, diz ele, que é um imbecil, um analfabeto, um nacional-socialista, um católico, apenas idiotas. Nem a alimentação fica de fora, pois menciona todas as “monstruosidades” da gastronomia austríaca. Que ele sente que representa numa fossa, no abscesso purulento da Europa. Ali tudo cheira mal. Tudo vira o estômago. Crítico contumaz, diz que onde havia um homem há um nazista: ali todos os homens são Hitler. Ali todos os retratos de homens representam Hitler. Todos ali são Hitler. Que ali tudo se torna doente, tudo é repugnante, tudo é deformado. Ódio à Áustria, que segundo ele, não vale o papel sobre o qual são impressos os seus prospectos. Repugnância à Áustria.

Bruscon associa, de forma simbólica e metafórica, os austríacos aos porcos, os mamíferos que comem praticamente de tudo e têm o hábito de remexer e revirar o lixo à busca de alimento e chafurdam na lama. Em Utzbach o cheiro de porco é sentido em todos os cantos. Há chiqueiros de engorda deles por onde quer que se vá, inclusive na Hospedaria onde Bruscon fará a representação da sua *Roda da História*. A imagem de sujeira, de porcaria, em diversos âmbitos é evocada pela imagem do porco relacionada ao indivíduo sujo, mau caráter e de moral baixa. Neste sentido, católicos e nazistas são colocados por Bruscon nesta lista. Ali só há engordas de porcos e nazistas. Também, o ruído dos suínos o incomoda e é ouvido por todos os lados. O porco como símbolo da sociedade e da cultura austríaca.

Dentro da estética do exagero Bruscon é megalomaniaco e detalhista. Vangloria-se ao falar dos personagens que já fez em sua carreira e das localidades aonde os apresentou, como o Fausto em Berlim e o Mefistófeles em Zurique. As grandes praças do teatro de língua

alemã. Aqui, temos, novamente, uma de suas características que é a duplicidade e caráter contraditório, ao mesmo tempo em que revela uma maleabilidade e capacidade de ir de um extremo ao outro, se pensarmos nas ‘personalidades’ e caráter desses papéis. Ele passa de um estado ao outro sem muita cerimônia e muda de assuntos ao bel prazer, sem que haja uma indicação clara ou óbvia. Interrupções. Interroga se foi para isso que ele frequentou as academias e foi condecorado com a cruz com a faixa dourada. Milimetricamente indica ao hospedeiro o lugar exato aonde a mesa deve ficar, através de um jogo de palavras, aonde o mesmo advérbio de lugar é repetido diversas vezes: ali, ali, ali. Diz ser um altruísta. Sem falsa modéstia se compara a Voltaire e Shakespeare. E vai mais longe, ironicamente, ao falar de uma homossexualidade espiritual, quando se compara com Schopenhauer: “Às vezes eu penso que sou Schopenhauer. Bruscon é Schopenhauer. Schopenhauer é Bruscon, ideia de reencarnação, homossexualidade espiritual”.

Bruscon carrega na teatralidade de suas palavras; por vezes torna-se trágico na sua eloquência. Ele pergunta com frequência se somos nós ou o mundo que está doente. Sempre se coloca como vítima das situações em que se encontra num aspecto não favorável. Diz ser vítima da própria paixão. Não se sente mal, ou não tem noção do que fez, ao desdenhar e desprezar os que estão a sua volta; como, por exemplo, quando diz que o hospedeiro naturalmente não tem nenhuma ideia sobre as coisas. Ou quando diz à própria filha, diretamente, que ela tornou-se uma estúpida. E ele sabe que não terá resposta ou reação a nenhuma das suas imprecações e provocações. Ela, a filha, é a sua grande decepção e sabe disso. Contraditório diz que a população daquela cidade não merece que uma companhia de teatro, como a dele, represente ali. Mas que apesar das adversidades fará o melhor possível. Só que nós, leitores e espectadores, sabemos que essa “grande companhia” encontra-se em petição de miséria; até os sapatos foram remendados. Mas ele não admite o diletantismo.

Paradoxal, depois de mobilizar os seus dois filhos, de mover mundo e fundos para ter uma água mineral de uma determinada marca – *Römerquelle* – diz, ao tê-la em mãos, que a verdade é que ele detesta água mineral. É uma delícia, mas ele detesta.

Ele se diz um clássico e que logo será reconhecido no mundo todo. Bruscon se acha importante o suficiente para mudar a opinião do capitão do corpo de bombeiros, outro personagem onipresente na torrente do seu discurso. O alvo predileto das suas admoestações. Ao mesmo tempo em que ardilosamente procura outros meios para este convencimento, como oferecer ingressos grátis para a família do capitão; ou, então, a entrega de uma cópia autografada por ele da peça que será representada. Novamente, se sentindo como vítima,

alega que o hospedeiro é cúmplice e está de conluio com o capitão do corpo de bombeiros, para que a luz de emergência não seja desligada. Por outro lado, expressa interesse e gosto pelo desafio, pois o que é simples nunca o atraiu; e que ele existiu sempre na resistência, no mecanismo do esforço.

É fatalista e niilista ao falar da fatal construção do mundo, da existência de erros. Do mundo de dúvidas. Mas considera-se um intelectual. Reconhece a sua megalomania como responsável pelos seus fracassos, como sua culpa, como um crime e que é difícil a compreensão da sua comédia. E diz ser um megalomaniaco, como sua peça, ou então não. Mas quando as pessoas compreendem a sua comédia ele não tem mais nenhuma vontade de representá-la.

Mas Bruscon é antes de tudo um fazedor de teatro, um conhecedor de teatro, um homem de teatro. Tentou ser outra coisa, ter outra atividade, mas não conseguiu sair do teatro. Ele acumula, ou seria melhor dizer que ele concentra nele, várias das funções que o teatro demanda e solicita. É, também, um conhecedor de todas as armadilhas que esta atividade/arte apresenta. Mas, mesmo assim, acaba sendo apanhado por algumas delas. E que, deste modo, como o artista arma armadilhas, muitas vezes ele se sente na armadilha.

Como dramaturgo reconhece que o texto da sua comédia é diabólico, mas vangloria-se de ela ser uma comédia de criação. Para não dizer uma obra do século. Diz ser, sem dúvida, uma obra da maturidade. É uma peça clássica, segundo ele. Compara-se a Shakespeare e Goethe. O tema desta comédia o perseguiu por toda a vida. Já aos quatorze anos fez um primeiro esboço da comédia. Ao descrever o processo, que durou nove anos, para escrever a sua comédia, Bruscon nos remete à figura de Lucky, da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Como esse personagem Bruscon precisava usar algo na cabeça quando da escritura de sua comédia; no seu caso um boné. Lucky para pensar/falar e Bruscon para pensar/escrever. Está seguro de que o teatro está invadido pelo diletantismo e o que o dramaturgo precisa ter consciência de que apenas os anti-talentos levarão sua comédia para o palco. Fala do trabalho árduo que é ser dramaturgo; só na cena de Metternich⁴⁵ ele trabalhou oito meses. Na sua concepção megalomaniaca de dramaturgo, teve a ideia de escrever uma comédia que contivesse todas as comédias que jamais foram escritas.

⁴⁵ Klemens Wenzel von Metternich (1773-1859) Diplomata e estadista austríaco; um dos mais importantes da sua época. Recebeu o título de Príncipe. Símbolo do conservadorismo, foi ele quem organizou o Congresso de Viena, em 1814, com o objetivo de restaurar as fronteiras e as dinastias afetadas pelas guerras.

Neste sentido, os apontamentos e questionamentos de Jean-Pierre Sarrazac (2002, pg.221) corroboram para a compreensão dos procedimentos dramatúrgicos e pensamentos de Bruscon, que acreditava que o texto da sua peça tinha uma abrangência mundial:

Para os estetas clássicos, desde Aristóteles, a arte teatral repousa sobre a estreita conjunção do *theatrum*, o lugar onde assistimos às representações, e do *drama*, a imitação da realidade através de ações. Mas, e se se interpusesse entre *theatrum* e *drama* um outro espaço que seria o do texto, tecido que absorvesse todos os signos do mundo? E se o “texto” caracterizasse um novo modo de totalização, próprio da modernidade? E se a noção clássica de “teatro do mundo” se apagasse apenas para permitir a consagração da noção moderna de “texto do mundo”?

Bruscon ressalta a importância da palavra no discurso da sua comédia, da sua dramaturgia. Para ele, como em toda a grande literatura dramática, a sua comédia existe pela palavra. O trabalho com a palavra no que diz respeito à imagem e ao conteúdo. A palavra é o que importa. Artista dos jogos de palavras que também não despreza a piada barata. Diz que a comédia dele é a grande arte – uma obra de arte - e que mesmo o último lá no fundo do teatro compreende tudo; que a sua peça é um ato de advertência histórica. E tudo na sua *A Roda da História* é igualmente importante. Ambiciona traduzir o texto da sua comédia, ele mesmo, para o francês e o italiano. E está seguro de que a peça fará sucesso tanto na França quanto na Itália.

A sua comédia está povoada de personagens e personalidades históricas, da Áustria e do mundo, sem nenhuma preocupação com a veracidade ou precisão dos fatos, espaços e tempos reais e cronológicos. Assim, nós os vemos em situações cotidianas e triviais. Dessa forma, é possível encontrar Hitler bebendo junto com Napoleão e Roosevelt; Goethe sofrendo um ataque de tosse e sendo socorrido por Kierkegaard, que o leva para fora do salão. Temos, ainda, dentre outros, Churchill, Einstein, Madame Curie, Metternich etc. Uma verdadeira constelação histórica.

Com relação à cenografia, Bruscon trabalha com o simples e o essencial. Seu cenário de *A Roda da História* é quase nada. Eles viajam apenas com um baú, um biombo e um portal. As cortinas, que cobrem completamente todas as janelas, são especiais e foram confeccionadas na fábrica Klepper, em Rosenheim. Já a iluminação é de uma fábrica especial de Recklinghausen. No ensaio da luz ele fala sobre a importância e simbologia das cores. Toda a companhia viaja num único carro. O que torna tudo mais simples e econômico para uma companhia itinerante. Mas Bruscon reclama com o hospedeiro, sobre o estado degradante em que a sala da apresentação se encontra, cheia de manchas de sangue de mosquitos abatidos nas paredes; além de todas as cortinas já estarem estragadas. É a

decadência. Bruscon conhece profundamente, também, quais são os melhores tecidos para serem usados no teatro, seja no figurino ou no cenário.

Uma vez que a sua peça valoriza a palavra, Bruscon preocupa-se com a emissão e projeção da mesma. E assevera que a umidade ali, naquela sala, devora tudo. Que tudo ali é contra o instrumento da voz humana. Que alguns atores tosem o texto, como a sua esposa Agatha. Que hoje, nas comédias, os atores berram o texto de tão alto que falam. E não é só nas províncias, mas também nos grandes teatros. Que aquele que fala perfeitamente é ouvido mesmo se falar baixo. Para ele as pessoas já não sabem mais falar. Falta-lhes o exercício da entonação e intenção. As pessoas desaprenderam a falar. E que mesmo em condições acústicas as mais adversas a sua comédia resiste.

Bruscon, no ensaio, faz com que a sua filha repita diversas vezes a mesma frase, procurando mostrar para ela a diferença entre naturalidade e sentimento. Obstinadamente, procura a intenção desejada. Mas ele não é um encenador pedagogo, falta-lhe a paciência. Reclama do que lhe custou ensinar à sua mulher as regras básicas, as mais primitivas, do jogo teatral. Agatha teve que falar oito mil vezes a palavra *Ostende*⁴⁶, até que ele pudesse aceitá-la. Detalhista, ensaia repetidas vezes a ação de abrir e fechar a cortina. Mesmo nos ensaios não admite nenhuma brincadeira. Ensaia muito, sempre, à exaustão. E aproveita estes ensaios para emitir novas dicas e encaminhamentos. Observa as posturas e atitudes dos atores. Exige precisão na passagem de uma seqüência de ações físicas. E essas repetições das ações mais parecem um jogo de irritação, irritante. Irrita-se, profundamente, quando os seus atores – sua família – falam o que não está no texto, o que ele não escreveu. Precisão. Mas chega a admitir que ensaios demais, também, podem ser prejudiciais. Na sua busca pela perfeição, marca com a filha ensaio após a apresentação, para trabalharem um trecho; mesmo que sejam duas horas da manhã. Ele gosta de ficar a sós com a filha. Incesto ou a busca da perfeição?

Como encenador assume, também, a função de dramaturgista: corta, suprime e edita cenas. Ironicamente diz: “podemos suprimir de maneira geral tudo o que diz respeito ao amor, suprimir o amor. Mas não completamente”. Suprimir o passado. Sente-se injustiçado pelo não reconhecimento e diz que atirou, mais ou menos, aos porcos a sua: “*A Roda da Fortuna*”.

Sobre as críticas disse que tudo o que aparece nos jornais são disparates, empreendidos por jornalistas e escrevinhadores incompetentes, com olhares estúpidos. E complementa dizendo que eles não ouvem mais nada, não compreendem nada, apesar dos esforços.

⁴⁶ Ostende, cidade costeira belga, no mar do norte; famosa por sediar o museu do pintor James Ensor. Também é o local onde se desenvolve a “ação” da peça *Minetti* de Thomas Bernhard.

Bruscon é, também, um grande conhecedor de música. Assim decide em que momento é melhor ou mais apropriado usar Verdi ou Mozart. Disse já não suportar mais Mozart. A sua preferência musical é a ópera e detesta a música quando não se trata de ópera. Argumenta sobre a utilização da música como fundo musical ou trilha sonora no teatro. Detesta a necessidade que as pessoas têm de música entre os atos; não importa qual seja a música. Segundo ele, o que elas não podem é ficar um minuto a mais sem música. Mas o seu grande interesse atual é pelo silêncio, pela arte da palavra; pelas palavras e o silêncio entre elas. O texto como música substituindo a própria música. Mas o silêncio é música.

O discurso de Bruscon é repleto de ironia e aforismos. Discorre sobre os mais diversos temas, como a morte. As suas frases feitas dão ao seu personagem, ao mesmo tempo, uma aura de pensador, de um estudioso e, também, principalmente, aquele ar de superioridade digno dos fascistas, dos tirânicos. Algumas vezes, ele mistura, numa mesma seqüência, três temas muito diferentes, um discurso entrecortado. Transita de uma visão pessimista do mundo, dizendo para sua filha que o mundo é cruel e não poupa ninguém, nenhuma pessoa, nada, que tudo é conduzido à ruína, para uma visão política simplista, ao dizer do seu desencanto com o socialismo, com a política. Afirma que os proletários exigem o luxo, o dinheiro e que os proletários destruíram, também, o teatro. Reflete sobre a relação do ator e o papel a ser interpretado; sobre o que implica o ato de representar. Para interpretar é preciso saber e conhecer filosofia. Argumenta que se o seu filho – Ferruccio – tivesse lido Spinoza pouparia aborrecimentos e saberia como dizer o texto. O teatro é profundamente filosófico. Deixa claras as suas ideias de teatro. O teatro como prisão perpétua, da qual é quase impossível sair. O teatro como opção de vida. Uma prisão voluntária para toda a vida. Diz ter feito sempre um teatro completamente contraditório, contestatório, trabalhando com todas as possibilidades de contradições. Que o teatro é em si um absurdo. O teatro como uma perversidade milenar. O teatro como provocação. O teatro da palavra. O teatro enquanto discurso.

Acreditamos que *O fazedor de teatro* é um marco na dramaturgia de Thomas Bernhard; pois esta peça abarca e aprofunda o que ele já vinha explorando e trabalhando nas suas peças anteriores. Sejam temas ou procedimentos. Ao mesmo tempo em que ela abre portas e janelas para aquelas que vieram posteriormente. A dramaturgia de Thomas Bernhard é uma das mais representativas da cena teatral do século XX.

3.

3. O teatro da palavra ou o teatro discursivo de Thomas Bernhard

“Nos meus textos, tudo é *artificial*, quer dizer que todas as personagens, os fatos, os incidentes se representam num palco, e o palco está totalmente mergulhado em trevas. As personagens que aparecem no espaço *quadrado* da cena reconhecem-se melhor nos seus contornos do que sob uma iluminação normal, como é o caso na prosa ordinária. Na escuridão, tudo se torna claro. Não só as aparições, o que se obtém da imagem, não, também a linguagem. Há que imaginar páginas totalmente negras: a palavra fica mais clara. Daí a sua nitidez redobrada. No começo, servi-me deste meio artificial. Quando se abre um de meus livros, acontece o seguinte: é preciso imaginar que se está no teatro, ao virar da primeira página sobe um pano, aparece o título, escuridão completa, e desse fundo, desta escuridão, surgem as palavras que se transformam em processos de natureza *tanto interior como exterior*, e que, em virtude desse mesmo caráter artificial, artificiais se tornam com redobrada nitidez.” (BERNHARD, 1993b, pg. 62).

Encontramos não só nas narrativas de Thomas Bernhard, mas principalmente no seu teatro, um desejo de distorcer o mundo através do exagero. Desejo muito maior do que representá-lo idealisticamente. Pois a existência é um pesadelo. A estética do exagero vai encontrar em Thomas Bernhard e no seu teatro o espaço ideal, o campo fértil, a cena propícia para o seu desenvolvimento, edificação e propagação. Uma obra em movimento, uma obra em construção. Exagero que altera, deforma. Nesta estética a verdade é ampliada de dimensão, com a finalidade de provocar e de despertar reações. Reações nem sempre agradáveis. É através desta estética que Thomas Bernhard reafirmou os seus conceitos e pontos de vista sobre o mundo e a época em que viveu. É por meio dela, pela exacerbação, que ele elaborou e controlou muitos efeitos teatrais. E essa dilatação dos acontecimentos nos faz rir. Mas não é um riso comedido. É um riso que incomoda, que destrói, que é forte, que nos fere. O incomodo dessa ampliação dos fatos provoca o derrisório. Uma possibilidade de alerta, de se manter vivo. Mas já não é o riso da graça do patético ou da desgraça beckettiana. É um teatro desmedido, exagerado, excessivo, hiperbólico. Hiperboliforme. É um teatro radical. Radical não tanto na forma aparente, mas como ele lida com as palavras e os conteúdos. Sem pudor. Sem hipocrisia.

O personagem Baixo, da peça *Os célebres*, ao falar dos escritores diz:

Os escritores
mesmo quando são científicos
são especialistas do exagero
especialistas do exagero⁴⁷ (BERNHARD, 1983c, pg.478)

Um teatro que vislumbra encontrar nas trevas aquilo que lhe seja contemporâneo. Nas palavras de Giorgio Agamben (2009, pg.62) o poeta “contemporâneo é aquele que mantém

⁴⁷ BASSIT Die Schriftsteller auch wenn sie Wissenschaftler sind sind Übertreibungsspezialisten
Übertreibungsspezialisten

fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. O que Thomas Bernhard perseguiu e executou na sua trajetória. E Agamben (2009, pg.64) prossegue: “Contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo.” Na sua trajetória Thomas Bernhard embrenhou-se pelas trevas de seu tempo, sua vida, seu país e nos legou uma obra contundente, que não mediu esforços e empenho com o objetivo de iluminar passagens e sentimentos que se encontravam na obscuridade, nas trevas.

As peças de Thomas Bernhard parecem uma avalanche de palavras. Ele tinha a habilidade de juntá-las e fazer com que elas transbordassem. Somos inundados pela voracidade com que ele as despeja sobre nós. Presenciamos e vivemos um verdadeiro dilúvio. De maneira avassaladora somos inebriados pelas cascatas de palavras, que num jorro contínuo e voraz deixa-nos sem respiração. Respiração que pontua musicalmente os andamentos do discurso proferido. Algumas vezes solilóquios, outras monólogos e muito raramente diálogos. Transição e passagem incessante do diálogo para o monólogo. Um discurso abundante. A performance da palavra. Então, as palavras não devem ser apenas bem ditas, mas é preciso procurar a musicalidade delas em cada uma das peças de Thomas Bernhard. Um discurso impactante gerado pela proliferação e saturação da palavra. Há uma compulsão em dizer, uma necessidade exagerada de falar. Percebe-se mesmo, em alguns momentos, um desvio da personalidade de quem é o portador e emissor dessa palavra, o personagem. Um personagem fluente. Uma neurose. Uma psicose. Como se o falador tivesse a necessidade vital, sem censuras, de expor tudo o que lhe passasse pela cabeça: ideias, sentimentos etc. Nem sempre coisas importantes ou significativas. Uma compulsão. Uma deglutição. Uma excitabilidade. Uma ingestão. Uma logomania. Uma logorreia. Uma verborragia. Uma verborréia. Uma vociferação.

Assim, há na obra dramática de Thomas Bernhard personagens que são “faladas” e aquelas que são “falantes”. E aquelas que são “faladas”, quando falam, se apropriam de palavras já ditas, das palavras mortas que acabaram de ouvir. A sua contribuição para que a ação da peça ou diálogo se mantenha ou desenvolva é quase nula. É um diálogo falseado. O que denuncia a rarefação e a escassez do discurso, da comunicação, da relação interpessoal. Por outro lado, os “falantes” falam sem medida, usam da abundância verbal, falam sem ouvir, falam mais do que ouvem e quando ouvem, ouvem muito mais o que eles próprios falam. Eles preenchem as suas angústias e vazios com a emissão de um discurso, que ora é o monólogo ora é o solilóquio. O uso do monólogo é uma recusa do personagem em se confrontar ou ser

avaliado pelos outros; já o solilóquio é a recusa de escutar, uma terapia para a dificuldade e impossibilidade de comunicação. Assim, escutamos a Mãe, personagem que tem o hábito de monologar na peça *No alvo*, falar com a sua filha sobre este assunto:

MÃE
Só os outros me incomodam
Detesto intrusos
pois nesse caso o meu diálogo é perturbado
FILHA
No teu monólogo
há trinta há quarenta anos que não fazes outra coisa
MÃE
.....
Dialoguei sempre da melhor maneira comigo própria
As pessoas não compreendem isso
porque precisavam sempre de ter mais do que uma pessoa com quem conversar
Eu multiplico-me sou assim
Em Katwijk sou uma multidão minha filha (BERNHARD, 1990b, pg.161/162)

Mas não são apenas os personagens “falantes”, ou atuantes, que imprimem no leitor/espectador a marca dos acontecimentos. Podemos observar e evidenciar esse fato nas personagens mudas ou ausentes das peças de Thomas Bernhard. Esses personagens mudos, ou os que falam muito pouco, suportam todos os tipos de tormentos provocados principalmente pela palavra. O mutismo como um ato de inteligência e o solilóquio como uma arte. Mas eles falam muito, mesmo sem o uso da palavra.

MÃE
Esses terríveis papéis mudos
estas personagens permanentemente em silêncio
também as há na realidade
Um fala o outro cala-se
é provável que tivesse muito para dizer
mas não é permitido
tem de suportar este esforço adicional
Impomos tudo ao silencioso (BERNHARD, 1990b, pg.185)

A palavra como concretização e expressão do pensamento. As imagens produzidas nas peças de Thomas Bernhard, pelas palavras, têm a habilidade de nos irritar profundamente. E este era um dos propósitos desse dramaturgo. Uma vontade constante de incomodar e de irritar. Irritar não só pela repetição, mas também pela seleção dessas palavras e pelo conteúdo do discurso. Repetição enquanto estilo. Repetição como música. Palavras que violentamente nos fascinam, nos magnetizam e nos seduzem. Thomas Bernhard, através das suas peças, foi um permanente manancial de irritação. Há uma circularidade da palavra em sua dramaturgia. Às vezes um movimento espiralado, mas circular.

Thomas Bernhard (1986, pg.60), um instrumentalista da língua, que ao falar do seu processo na elaboração de uma obra, ressalta o seu trabalho consciente, crítico e fatigante com

as palavras, ao montar e desmontar as suas performances verbais, nos mostra a sua atração pelo jogo da linguagem; jogo no qual revela a construção e a “doença” que é o ato de escrever; o artista e a arte intrinsecamente conectados com a “doença”:

“São as palavras que eu alinho, as frases que eu construo. Eu as coloco num bom lugar, como se faria num jogo e segundo um desenvolvimento musical – se trata de uma construção – Mas mal chega a uma certa altura, quatro, cinco andares, vê-se o conjunto e como uma criança, derruba tudo. No entanto, quando parecemos libertados, um outro abscesso já cresce sobre o corpo e se desenvolve, ele é reconhecido como uma nova obra, um novo romance. Tal livro é uma espécie de tumor maligno, um câncer. Seria inútil extirpá-lo, as metástases já teriam invadido o organismo inteiro e toda cura seria ilusória; impossível de ignorá-lo, *naturalmente* o mal se agravaria, se reforçaria sem esperança de salvamento ou somente de remissão.”⁴⁸

Encontramos na dramaturgia de Thomas Bernhard, com esse manejo da palavra, a presença de um estilo, de um discurso, a presença do autor. Neste sentido, podemos dizer que as suas idiossincrasias literárias, cujos procedimentos como a repetição, a musicalidade e a teatralidade estão presentes e são essenciais, além da recorrência de temas, o tornou um escritor, o criador de um idioleto. Para Roland Barthes escritor é aquele que cria uma língua, um idioleto. E Thomas Bernhard engendrou um novo discurso teatral, no qual a verborragia de um personagem se contrapõe ao silêncio dos outros; o que resulta numa espécie particular de discurso, pleno de imagens. Foucault (2006) afirma que há escritores que não são apenas autores de uma obra, que eles produziram muito mais ao criar a possibilidade e a regra de formação de outros textos; e isto ele chamou de criação de uma discursividade. Thomas Bernhard, com a sua obra, corresponde a este pensamento de Foucault. Ao falar sobre os dramaturgos e críticos, Jean-Pierre Sarrazac constata que eles têm em comum a palavra poética. E esta poética, nos dramaturgos, estaria fundada na diversidade das suas obras, e que os especialistas do teatro atribuem-lhe um sentido, uma aceção geral e uma formulação teórica. Podemos então pensar, neste caso, em relação à obra dramatúrgica de Thomas Bernhard, na constituição de uma poética teatral. Então, Thomas Bernhard foi um escritor, que criou uma discursividade por meio da sua poética teatral.

Sarrazac (2002) menciona, também, que existe uma distância entre o que foi escrito pelo dramaturgo e o que é analisado pelo especialista. A existência de um espaço entre um

⁴⁸ Ce sont les mots que j’aligne, les phrases que je construis. Je les mets en bonne place comme on le ferait de jouets et selon un déroulement musical – il s’agit bien d’une construction – Mais à peine atteinte une certaine hauteur, quatre, cinq étages, on voit l’ensemble et à la façon d’un bambin, on démolit le tout. Pourtant, alors que l’on se croit libéré, un autre abcès pousse déjà sur le corps et s’y développe, que l’on reconnaît comme une nouvelle oeuvre, un nouveau roman. Un tel livre est une sorte de tumeur maligne, un cancer. On aura beau l’exciser, les métastases auront déjà envahi l’organisme entier et *toute* guérison sera illusoire; impossible de l’ignorer, *naturellement* le mal s’aggrava, se renforcera sans espoir de sauvatage ou seulement de rémission.

texto virtual e um texto imaginário. O que resultaria, ao mesmo tempo, na diversidade, multiplicidade e unidade das obras. E em Thomas Bernhard a percepção da voz do dramaturgo se observa e concretiza através da repetição das suas obsessões e nos procedimentos estilísticos por ele utilizados.

Dentre estes procedimentos, um deles nos chama a atenção nesta criação de uma poética, de uma discursividade, de uma língua: a não pontuação do texto. Não existem aqueles sinais gráficos característicos na maioria das línguas, que nos auxiliam na leitura, no entendimento do conteúdo, na entonação, nas intenções, nas pausas. Ainda que a estrutura das peças de Thomas Bernhard possa parecer formal, tradicional, aristotélica, com início, desenvolvimento e desenlace, somos surpreendidos e instigados por este dramaturgo a tomar decisões que possam clarear a nossa recepção. Há no interior de cada uma das suas peças uma aventura desafiadora a ser transposta, a ser ultrapassada por quem as lê. Desde a primeira fala do primeiro texto teatral de Thomas Bernhard *A festa de Boris* até a última do último *Praça dos Heróis*, não encontramos ponto, vírgula, ponto e vírgula, ponto de interrogação, ponto de exclamação ou reticências. O que para os atores e encenadores é um grande desafio. Eles têm a liberdade da escolha. E essa liberdade ao invés de facilitar, torna-se um elemento que dificulta na vastidão das possibilidades. Como um subversivo anarquista da escrita, Thomas Bernhard nos tira do conforto que os sinais gráficos nos proporcionam e nos atira na possibilidade da pluralidade de discursos. Assim, será o ator juntamente com o encenador quem farão as opções de pontuação na criação de uma partitura verbal e vocal. Ao não utilizar a pontuação nos seus escritos, Thomas Bernhard faz com que não saibamos onde é o começo ou o fim da ideia, do pensamento; se a frase que agora lemos está ligada a que a antecede ou a que a precede. Somos estimulados e forçados a criar/recrutar a lógica do texto. No alemão, a grafia do substantivo é sempre com a primeira letra maiúscula e o verbo pode estar tanto na segunda ou na última posição da frase, dependendo do tipo de frase e ou oração. Então, é preciso estar atento para verificar quando há o começo de uma nova frase. Já os pronomes interrogativos nos auxiliam para constatar que se trata de uma pergunta. Neste sentido, os textos de Thomas Bernhard não correspondem à definição e comentário que Véronique Dahlet (2007, pg.23) nos apresenta sobre a pontuação, que “se situa do lado da escrita e da leitura, isto é, da produção e da recepção do sentido, operando em conjunto para aperfeiçoar a legibilidade e a interpretação.”

Não há, também, o uso de aspas para a inclusão de citações de textos de outros autores; do seu exercício e uso da intertextualidade. Dessa forma, quer nos parecer que os

personagens num processo de assimilação, quase que antropofágico, os leram e os tornaram seus. Ou seja, os personagens falam e citam o que leram, ou o que ouviram. As suas falas dão continuidade as suas leituras e as suas escutas. E em vários momentos os personagens das peças de Thomas Bernhard têm dúvidas sobre a autoria do enunciado que acabaram de pronunciar – se foram eles que criaram/disseram ou se eles estão se apropriando do discurso de outrem.

Assim, na peça *No alvo*, a Mãe ao falar do seu esposo, já morto, para a sua filha, diz que ele repetia várias vezes, para todos – inclusive o cachorro, a frase/título da peça *Tudo está bem quando acaba bem*, de Shakespeare:

MÃE
e como o homem dizia tudo está bem quando acaba em bem
em bem
isto ele dizia a todo o momento
mesmo quando isso não fazia nenhum sentido
tudo está bem quando acaba em bem (BERNHARD, 1990b, pg.104)

Já na peça *O presidente*, Thomas Bernhard (1980, pgs. 64 e 65), por meio de uma didascália, nos informa que o texto que o presidente fala é de Voltaire:

O PRESIDENTE
O tempo minha filha
não volta atrás
cita Voltaire
Nada demora tanto a passar
quanto o tempo
pois ele é a medida
da eternidade
Nada é mais breve
pois nos falta
em todos os nossos empreendimentos
Nada demora tanto a passar
para aquele que espera
nada passa tão rápido
para quem o desfruta

Bakhtin dizia que todo enunciado literário entra em diálogo com outros; advindo desta interação sentido e valor. Mas há a utilização do itálico numa palavra ou numa frase; o que nos leva a pensar no acento, destaque ou ao reforço de intensidade que Thomas Bernhard queria dar àquela parte do texto.

Outro aspecto a ser mencionado é que as rubricas ou didascálias são poucas e descritivas. Servem, de maneira objetiva e sintética, para indicar ações físicas. Não há o uso de adjetivos para qualificar estas ações; poucos, também, são os advérbios empregados para modificar os verbos quanto a intensidade, modo, causa etc. O próprio Thomas Bernhard justifica não empregá-las:

Eu sou contra as indicações cênicas, isso esmaga qualquer peça. As indicações cênicas resultam automaticamente do texto. E os escritores que as põem em grande número são sempre os piores. Quanto mais indicações menor é a liberdade para o ator e o encenador. O texto deve ser tão imperioso que dele resulte inteiramente o que é e quando o texto não tiver essa força, então o resto não serve de nada... (HOFMANN, 2006, pg.86)

Aqui, as palavras são imagens e sons – música; a língua como um instrumento. O ator Bernhard Minetti⁴⁹ costumava dizer que as peças de Thomas Bernhard eram uma língua teatral escrita como uma partitura musical. Somos afetados pela sua força com as palavras, seja na leitura ou seja na encenação. Temos o encontro com a palavra brutal, despedaçada, destruída, devorante, dividida, entrecortada, fragmentada, partida, retalhada, violenta, que atormenta, inquieta e consome os personagens. Saímos marcados, alterados. Impossível sair ileso da sua leitura. Como quase impossível, também, é não montá-lo na íntegra. Os seus textos têm uma estrutura em que o corte se torna quase que inviável. Corre-se o risco de mutilá-los. Então, se há um modo de adentrar no teatro de Thomas Bernhard é o de permitir-se mergulhar no turbilhão voraz da sua verborragia, do seu discurso.

Os personagens das peças de Thomas Bernhard são os instrumentos. As vozes. Eles são compulsivos conscientes das suas solidões. São dominados por essa compulsão. Eles soltam as suas vozes para expressarem as suas visões de mundo, suas incapacidades e motivos de viverem neste mundo. O que assusta ou incomoda os personagens de Thomas Bernhard é o mundo em que vivem e que os envolvem. Falam para sobreviverem. Eles se materializam por meio de suas palavras. Utilizam-se do monólogo, solilóquios e verborragia para se sentirem vivos, para reafirmarem os seus sentimentos do mundo. Ainda que os outros não os respondam ou os ouçam; pois não há o confronto nem a disputa pela posse da palavra. É a primazia do monólogo. Thomas Bernhard via no monólogo uma arte superior àquela da conversação. O monólogo se inscreve, então, como expressão dessa solidão, dessa infelicidade, desse sofrimento. Polifonia de monólogos. O teatro do monólogo. Monólogos que ao serem extremamente pessoais, revelando um culto de si mesmo, denotam, também, uma certa alteração mental desses personagens. São artistas do solilóquio.

Bruscon e outros personagens de Thomas Bernhard quando falam, falam como uma máquina de falar: ele não é ouvido e nem ouve os outros. Os personagens falam muito. Mas o que há é uma abundância de palavras e o que se percebe é o vazio do discurso, a solidão do emissor, a angústia do personagem em se comunicar. É o aniquilamento do diálogo.

⁴⁹ Bernhard Theodor Henry Minetti (1905/1998). Ator alemão, que nos anos setenta e oitenta trabalhou, principalmente, nas peças de Thomas Bernhard, dirigidas por Claus Peymann.

Críticos e teóricos, como Peter Szondi, Anatol Rosenfeld e Jean-Pierre Sarrazac, utilizam do mesmo exemplo, para explicitar o declínio, a decadência e desconstrução do diálogo na dramaturgia contemporânea. Eles se voltam para fins do século XIX e início do século XX, na obra do russo Anton Tchekhov e mais especificamente na peça *As três irmãs*, na qual o personagem Andrei, diante do empregado Ferraponte - que é surdo, justifica o seu monólogo. O desenrolar do drama ou o conflito já não precisa mais do diálogo para se estabelecer. Exemplos notórios deste passo dado pelo teatro encontramos na dramaturgia de Samuel Beckett.

Os personagens de Thomas Bernhard têm uma forte inclinação e propensão para o uso da palavra em detrimento da ação. Ainda que, muitas vezes, eles falem mesmo quando não falam, quando ficam calados, quando ficam em silêncio. As visões de mundo desses personagens são estreitas e mesquinhas. Ele procura, através desses personagens fazer uma alegoria da condição humana; uma crítica contundente à sociedade austríaca, em todos os seus aspectos. Thomas Bernhard guia seus personagens até a fronteira da animalidade, ao extremo da bestialidade. Neste sentido elas podem se exprimir sem pudores ou censura; inclusive se manifestando e pronunciando o que não seria politicamente correto ou adequado. Presenciamos o desnudamento, o desmascaramento, a desfiguração desses personagens, no decorrer da peça.

Muitos desses personagens são tiranos, outros são marionetes, muitos são médicos, outros são doentes, muitos têm defeitos físicos, outros têm manias, muitos são falastrões, outros são mudos ou quase nada falam, muitos vivem na corda bamba, outros são desequilibrados, muitos são artistas, outros são patéticos, muitos são grotescos, outros são instáveis, muitos são autodestrutivos, outros são destrutivos, muitos são fracassados, outros são mórbidos, muitos são opressores, outros são oprimidos, muitos são rabugentos, outros são insuportáveis, muitos vivem nas trevas e se preparam para o suicídio. Lutam contra o vazio da existência. Eles revelam rancores e ressentimentos sobre as suas assimilações da sociedade austríaca. São personagens que não se sentem bem no meio e espaço em que vivem ou que se encontram, o que gera uma relação belicosa, contestatória, conflituosa. Há uma não adaptação a este meio; há uma não aceitação da Áustria. Vivem isolados. São reclusos, intransigentes e a reclamação é uma constante. São obsessivos. São angustiados. São contraditórios. Buscam a perfeição em circunstâncias adversas e isso os torna ainda mais angustiados. Há aqueles que perseguem e aqueles que são perseguidos, o que estabelece um conflito, uma contenda, uma disputa. São personagens assombrados, atormentados, feridos, lesionados.

A partir desta compulsão voraz da fala, os personagens de Thomas Bernhard se analisam profundamente e se desmascaram. Eles são colocados frente a frente com as suas carências, com as suas contradições, com as suas autodestruições, com as suas misérias, com a sua psicologia, com as suas pulsões. Também a Áustria é analisada, desmascarada e ressaltadas as suas contradições. Cria-se um choque, tão característico e essencial no teatro de Thomas Bernhard. As análises também lhes são essenciais para que eles sobrevivam. Vitais.

Por outro lado, esse discurso, também, pode ser gerador de identificação, de empatia. Assim, a personagem mãe, da peça *No Alvo*, se dirige ao dramaturgo, seu convidado na sua casa de veraneio, reconhecendo, também, aquele discurso como sendo não só do próprio dramaturgo, mas também dela:

Ouviste
São estes os meus pensamentos
se calhar foi por isso que a sua peça me fascinou tanto
porque através dela você exprime os meus próprios pensamentos
tudo na peça poderia ser meu
também a ideia poderia ser minha
cada uma de suas figuras fala como eu falo
por outro lado é de tal maneira que todas as figuras
falam exatamente como você
cada uma das suas figuras pensa como você e fala como você
Se formos absolutamente precisos
falam todos a partir de um único
e um fala sempre como todos
daí que o todo adquira algo de universal (BERNHARD, 1990, pgs.208 e 209)

3.1 -Tragédia ou Comédia?

“Nesta época, em que o trágico se fixa no dia-a-dia, (...) torna-se evidente que a velha divisão aristotélica, inteiramente tributária do tema tratado, entre o cômico e o trágico e a divisão de gêneros, estão ultrapassadas.” (SARRAZAC, 2002, pg.178)

Quando pensamos em gênero, na tentativa de classificar as peças de Thomas Bernhard, encontramos uma dificuldade e uma inadequação em catalogá-las, ou enquadrá-las num mesmo compartimento. Há numa mesma peça a transição entre a comédia e a tragédia (assim como entre o grotesco e o sublime). Essa ambigüidade e ambivalência já se fazem presentes na própria apresentação das suas obras. Suas comédias são nomeadas como tragédias e as tragédias como comédias. Pode-se dizer que a dimensão do trágico tem relação com a hipocrisia da sociedade; já o cômico é fruto do seu humor irado e irônico, que resulta na derrisão. Essa mobilidade entre gêneros ratifica e reforça o ângulo tragicômico do homem do século XX. Assim, Thomas Bernhard não separa, no drama do homem austríaco, o trágico

do cômico. Há um equilíbrio entre o trágico e o cômico, seja nas ações, nas situações ou nos personagens. O trágico-cômico, a tragicomédia.

Erika Tunner, no seu ensaio intitulado *Uma outra leitura de Thomas Bernhard: Perturbação, uma bufonaria brutal*, nos apresenta uma possível explicação para esse entendimento sobre o trágico e o cômico na obra de Thomas Bernhard:

“A imbricação entre o trágico e o cômico da condição humana foi considerada como inevitável por Schopenhauer que, da mesma maneira de Pascal, Montaigne, Kant e Nietzsche exerceu uma influência capital no pensamento de Bernhard. É o caso em *O Mundo como Vontade e como Representação* que ele expõe sua ideia que a vida de cada um nós, quando a vemos no seu conjunto realça apenas os traços salientes, assemelha-se sempre a uma tragédia enquanto, tomada ponto por ponto, ela tem muito mais o caráter de uma comédia.”⁵⁰ (TUNNER, E. in: BERNHARD, 1986, pg.170)

Anatol Rosenfeld (1965, pg.4) ao falar da artificialidade da teoria dos gêneros, enquanto conceituação científica, diz que “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.” Ou seja, essa teoria não deve ser entendida e usada como um receituário na produção de uma obra. Já Jean-Pierre Sarrazac (2002, pg.177) questiona se as peças contemporâneas podem ser, ainda, relacionadas a “gêneros independentes?” Se a noção de “gênero canônico” não teria “expiado?” Se a “tendência rapsódica” não afetaria a estrutura das peças e provocaria “a mestiçagem dos gêneros?” O que se percebe, cada vez mais freqüentemente, é a hibridização presente na dramaturgia dos nossos dias e que, pouco a pouco, a noção de gênero puro para categorizar ou definir uma peça vem perdendo espaço.

O personagem Minetti, da peça homônima de Thomas Bernhard (1990b, pg.29) fala da dificuldade de definir e distinguir os gêneros:

Estamos constantemente a construir
uma tragédia
ou uma comédia
quando criamos a tragédia
no fundo acaba por ser só uma comédia
e vice-versa
apelando à responsabilização de cada um
se me faço entender bem
E voltamos sempre e apenas à arte teatral

⁵⁰ L'imbrication entre le tragique et le comique de la condition humaine a été considéré comme inévitable par Schopenhauer qui, au même titre que Pascal, Montaigne, Kant e Nietzsche exerce une influence capitale sur la pensée de Bernhard. C'est dans *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* qu'il expose son idée quela vie de chacun de nous, lorsqu'on la regarde dans son ensemble et n'em relève que les traits saillants, ressemble toujours à une tragédie alors que, prise point par point, elle a plutôt le caractère d'une comédie.

É interessante observar que o título de uma curta narrativa de Thomas Bernhard – *É uma comédia? É uma tragédia?* - destaque justamente esta dúvida, esta indagação. Nela há um estudante que reflete ao escrever um tratado contra o teatro. O título seria *Teatro – Teatro?* O tratado teria, segundo ele, de cinco a sete seções e no último parágrafo escreveria: Então, o que é teatro? O estudante afirma, ainda, que o concluirá num curto espaço de tempo, pois descreve-se bem o que se odeia.

3.2 - Ódio ao teatro?

Ainda em *É uma comédia É uma tragédia?*, o estudante diz: “Eu desprezo o teatro, eu detesto os atores, o teatro é apenas uma imensa e enganosa inconveniência, uma pérfida inconveniência.”

Encontramos, na obra de Thomas Bernhard, esse ódio a tudo e todos que estejam relacionados com o teatro de modo muito direto. O que não falta são exemplos na sua obra em prosa, como no seu livro de narrativas curtas *O imitador de vozes*. Nele há três contos cuja temática está relacionada com o ódio ao teatro. No conto *Impossível*, um dramaturgo de sucesso tinha como princípio não assistir as encenações das suas peças; mas ele quebra esta postura e assiste a apresentação da sua mais recente produção, em Düsseldorf. Ao ver o que os atores tinham feito dela, ele entra com uma ação judicial exigindo que todos os envolvidos, inclusive os espectadores, lhe restituíssem tudo o que tivesse relação com a peça. Antes do julgamento o tribunal mandou interná-lo num manicômio. (BERNHARD, 2009, pgs.103 - 104). Já em *Sentimento* (BERNHARD, 2009, pgs.105-106), outro dramaturgo, que apresentava com sucesso suas comédias como tragédias e suas tragédias como comédias, é convocado ao tribunal por um espectador que se sentia ofendido. O juiz absolveu o dramaturgo, por que ele próprio odiava o teatro e tudo que tinha a ver com ele mais do que qualquer outra coisa no mundo. O dramaturgo compartilhava do mesmo sentimento. E em *Um autor obstinado*, lemos a história de

“Um autor que escreveu apenas uma peça de teatro, a qual só podia ser encenada uma única vez, e naquele que, em sua opinião, era o melhor teatro do mundo, dirigido pelo, também em sua opinião, melhor diretor do mundo e representada apenas e tão somente pelos, em sua opinião, melhores atores do mundo, acomodou-se, ainda antes de abertas as cortinas da noite de estreia, no local mais apropriado da galeria, invisível ao público, posicionou seu fuzil automático, construído especialmente para esse fim pela firma suíça Vetterli, e, abertas as cortinas, pôs-se a disparar um tiro mortal na cabeça de todo espectador que, em sua opinião risse no momento errado. No final da apresentação, só restavam no teatro espectadores por

ele alvejados, ou seja, mortos. Durante toda a encenação, os atores e o administrador do teatro não se deixaram perturbar um só instante pelo autor obstinado e pelos acontecimentos por ele provocados.” (BERNHARD, 2009, pg.107)

E na sua dramaturgia Thomas Bernhard nos oferece, também, muitos exemplos desse ódio ao teatro, desse discurso acerca da vida do teatro, do mundo teatro. Do mundo das artes cênicas. Assim, é possível verificar que desde a sua primeira peça, essa relação se apresenta de maneira clara e contundente. Na peça *A festa de Boris* há uma discussão sobre a necessidade da arte em relação às outras carências mais urgentes e cotidianas:

MUTILADO

Não precisamos de artistas

Não precisamos de declamadores

BOA DAMA

Sim mas

Boris bate ainda mais forte no grande tambor

O MAIS VELHO DOS MUTILADOS

Precisamos de boa comida

de camas maiores

de melhorias do nosso estado geral

não de artistas

não de pessoas inteligentes minha cara dama

nós mesmos fazemos nossas brincadeiras

e desenvolvemos nossas próprias filosofias⁵¹ (BERNHARD, 1983c, pgs.73 e 74)

A peça *O ignorante e o louco* fala do mundo da ópera, da obra dramática musicada. E os personagens nos dizem que este tipo de teatro é o inferno; que estar no meio de atores ou de cantores é estar no meio de intrigantes. Que os artistas são impiedosos com o público e, inversamente, o público é impiedoso com os artistas. Que é espantosa a incapacidade de reação do público, a pobreza de imaginação. Estupidez absolutamente paralisante. Há, por parte dos artistas, a recusa ao contato e ódio ao público.

DOUTOR

Vemos um artista de teatro

ouvimos uma voz bem formada

uma soprano coloratura

querido senhor

sobre um monte de estrume

querido senhor

a cultura é um monte de estrume

sobre o qual as pessoas de teatro

e as pessoas de música

prosperam

mas é um monte de estrume

querido senhor⁵² (BERNHARD, 1983c, pg. 156)

⁵¹ KRÜPPELL Wir brauchen keine Künstler Wir brauchen keine Vortragskünstler

DIE GUTE Já aber *Boris schlägt noch lauter auf die Pauke*

DER ÄLTESTE KRÜPPEL Wir brauchen besseres Essen längere Betten Verbesserungen unseres Allgemeinzustandes keine Künstler keine gescheiterten Menschen liebe Frau meine liebe Dame wir machen uns unsere Spässe selbst und wir entwickeln unsere eigen Philosophien

Dois universos, o do circo e o da música, são abordados na peça *A força do hábito*. Ali é dito que um artista que pratica uma arte precisa de outra, uma segunda arte; pois uma alimenta-se da outra. Os efeitos de uma interação com os efeitos da outra. A arte é um meio para atingir outra arte; e o público, claro, não repara em nada. E sobre o público, continua:

GARIBALDI
 Quantas pessoas estavam
 nada mais deprimente
 que o último espetáculo
 eu odeio
 eu não vejo
 eu só cheiro
 este fedor
 que vem do público
 É ridículo
 ter de fazer sempre esta observação
 mas o cheiro do público
 é repelente
 universo da peça (BERNHARD, 1991a, pg. 86 e 87)

Na peça *O presidente*, o personagem presidente comenta sobre a função alienante e terapêutica que o teatro pode ter; ao mesmo tempo em que a presidente – neste caso a primeira dama - fala que os artistas que ela sempre incentivou são mal agradecidos. Por isso, o mecenato é um absurdo; que é bobagem proteger um artista. Também ela sabe que o seu marido – o presidente, anda por aí, à noite, com atrizes de terceira. O presidente, num aposento próximo ao cassino de Estoril, em Portugal, entre oficiais portugueses, o coronel e o embaixador, ao comentar sobre sua amante, a atriz, questiona a formação do ator numa escola, numa instituição:

PRESIDENTE
 Autodidata
 meus senhores
 Ela não estudou arte teatral
 Mas qual das grandes atrizes
 ou que grande comediante estudou arte teatral
 à atriz
 Você é autodidata
 autodidata é você
 aos outros
 tudo nela é ritmo
 música
 dança
 As escolas de teatro sufocam talentos no embrião
 sufoca-se um grande talento em brevíssimo tempo
 nas escolas de teatro
 sufoca-se meus senhores
 sufoca-se (BERNHARD, 1980, pg.87)

⁵² DOKTOR Wir sehen einen theatralischen Künstler wir hören eine geschulte Stimme eine Koloratursopranistin geehrter Herr auf einem Misthaufen geehrter Herr die Kultur ist ein Misthaufen auf welchem die Theatralischen und die Musikalischen gedeihen aber es ist ein Misthaufen geehrter Herr

A doença em *Os célebres* é considerada como a origem da força criadora. Todos os grandes são doentes; tudo o que é grande é doente. O gênio é uma doença. O gênio é um ser completamente doentio e enfermo e um caráter completamente doentio e enfermo. E isto não é visto como uma tese, mas como um fato. A fascinação emana sempre dos doentes. Em cada gênero artístico, seja da pintura, seja da literatura e mesmo na música, o que nos fascina é o que é doente. Thomas Bernhard, como Novalis, associa a arte à doença. O artista como um doente. Ele disse que: “Uma doença é também sempre um capital. Cada doença que se venceu é uma história fantástica, pois ninguém nos pode de alguma forma deixar cair algo de semelhante na chávina.” (HOFMANN, 2006, pg.36) Mas os artistas são os filhos bastardos da sociedade. Alguns personagens – artistas, assim se manifestam sobre a cultura dos artistas:

BAIXO

A incultura é uma condição
para o cantor dizem

EDITOR

Mas a exceção confirma a regra

ENCENADOR

Tudo cozinha com água

Escurece

Para não falar dos diretores de teatro
os mais cultos são sem dúvida os diretores de óperas

Os diretores das salas não temem nada mais
que serem arrastados para uma conversa literária
e os dramaturgos são em geral imbecis

EDITOR

As estatísticas provam
que os diretores de teatro lêem em um ano
apenas três ou quatro livros
um livro por trimestre

é o que provam as estatísticas ⁵³ (BERNHARD, 1983C, pgs. 526 e 527)

Minetti é um ator que quando jovem se entregou à fatídica arte teatral e foi ferido de morte. Mas hoje ninguém se fere de morte; vivemos em uma sociedade repugnante que renunciou a ferir-se de morte. Esta peça traz, em algumas falas, uma crítica incisiva sobre os diretores de teatro, na visão do ator/personagem.

MINETTI

olha para o relógio

Diretores de teatro

são a coisa em que menos se pode confiar

a coisa menos pontual que já se viu

um ator nunca

deve contar com a pontualidade do diretor de teatro

⁵³ BASSIT Die Unbildung ist eine Voraussetzung für den Sänger wird gesagt

VERLEGER Aber die Ausnahme bestätigt die Regel

REGISSEUR Alle kochen mit Wasser *Es wird dunkel* Ganz zu schweigen von den Theaterdirektoren die gebildeteren sind zweifellos die Operndirektoren Nichts fürchten die Schauspieldirektoren mehr als wenn man sie in ein literarisches Gespräch verwickelt und die Dramaturgen sind insgesamt Dummköpfe

VERLEGER Die Statistik beweist dass die Theaterdirektoren im Jahr nur drei oder vier Bücher lesen ein Buch auf ein Vierteljahr das beweist die Statistik

MINETTI

(...)

Mas os diretores de teatro
são todos megalômanos (BERNHARD, 1990b, pgs. 45,46 e 62)

Na peça *No alvo* Thomas Bernhard (1990b, pg.92) dá voz ao público, ao espectador, que manifesta, também, de maneira direta o seu “ódio” pelo teatro:

MÃE

já não passa de um hábito
já há muito que não gostamos de teatro
só fingimos que gostamos
odiamos-lo
porque ele se tornou um hábito
Mas também odiamos Shakespeare
e odiamos-nos a nós próprias
quando lá vamos
ainda antes dele ter começado
já sabemos qual é o fim

O personagem Karl, velho artista de circo, da peça *As aparências enganam*, depois de dizer que os atores não têm a menor imaginação, demonstra o seu desprezo por eles, inclusive pelo seu irmão Robert, que é um velho ator. Karl não se importa que isso possa feri-lo ou incomodá-lo.

KARL

De uma certa maneira os atores são cretinos
mesmo os maiores
mesmo os mais célebres
eles fogem da sua mediocridade
e a mediocridade os apanha
sem exceção⁵⁴ (BERNHARD, 1983a, pg. 40)

Mas o próprio Robert não vê com bons olhos o teatro; pois ele mesmo diz que o teatro tornou-se uma fossa infame:

ROBERT

Com que negligência hoje
representa-se no teatro
é
vergonhoso o que se vê sobre o palco
analfabetismo teatral⁵⁵ (BERNHARD, 1983a, pg. 73)

Em *Ritter, Dene, Voss*, a irmã caçula, *Ritter*, conversa com a sua irmã mais velha, Dene, sobre o ódio dos parentes delas pelo teatro.

RITTER

E foi porque nosso irmão o odiava
que nós fomos para o teatro
foi uma razão decisiva
porque nosso irmão odiava o teatro
e porque nossos pais odiavam o teatro

⁵⁴ KARL In gewisser Weise sind die Schauspieler Dummköpfe auch die grössten auch die berühmten laufen ihrer Mittelmässigkeit davon und werden von der Mittelmässigkeit eingeholt ausnahmslos

⁵⁵ ROBERT Wie nachlässig heute Theater gespielt wird er Unverschämtheiten auf der Bühne theatralischer Alnphabetismus

o ódio pelo teatro era o mais forte de todos na família⁵⁶ (BERNHARD, 1989a, pg.34)

E o próprio irmão Ludwig, que não se conforma que as suas irmãs tenham se perdido nos palcos. Expressa o seu ódio pelo teatro, pois para ele nada é mais repugnante do que as artes cênicas.

VOSS
Fazer teatro
é entretanto uma arte abjeta
tocar um instrumento é completamente outra coisa
logo que um ator fala
eu tenho constantemente o sentimento
que o mundo é vulgar⁵⁷ (BERNHARD, 1989a, pg. 98)

Em *Simplesmente complicado*, o velho ator fala como o ódio e o amor eram uma constante na sua família. E esta contradição também o seguiu. Ele comenta a sua escolha pela profissão de ator.

(...)
Cardeal
disso teriam gostado
a profissão de ator
odiavam-na
mas eu também sempre a odiei (BERNHARD, 1991a, pg. 175)

Herrenstein, o grande industrial que tem as pernas artificiais, personagem da peça *Elizabeth II Não uma comédia*, diz que os atores o repugnam e que ele, de fato, não é contra a arte nem os artistas; ele não os suporta, é tudo. E entre o teatro e ópera, prefere a ópera.

HERRENSTEIN
Cantar sim falar não
Eu não suporto mais o teatro falado⁵⁸ (BERNHARD, 1999a, pg.171)

E em *Praça dos heróis*, o professor Robert encontra uma justificativa para a sobrevivência do teatro, ao dizer que:

PROFESSOR ROBERT
O teatro sempre foi deveras uma simulação nojenta
mas naturalmente ele favorece ainda e sempre
os interessantes laços familiares⁵⁹ (BERNHARD, 1990c, pg.164)

Fazendo justiça ao título da peça *As aparências enganam*, Karl ainda diz, sobre o seu irmão e os outros atores:

Admirável por outro lado

⁵⁶ RITTER Et c'est parce que notre frère le haïssait que nous sommes allées au théâtre
c'était là une raison décisive parce que notre frère haïssait le théâtre
et parce que nos parents haïssaient le théâtre la haine du théâtre était la plus forte de tous dans la famille

⁵⁷ VOSS Faire du théâtre c'est quand même un art abject jouer d'un instrument c'est tout autre chose
dès qu'un acteur parle j'ai constamment le sentiment que le monde est vulgaire

⁵⁸ HERRENSTEIN Chanter oui parler non Je ne supporte plus le théâtre parlé

⁵⁹ PROFESSEUR ROBERT Le théâtre n'a toujours été qu'une dégoûtante affectation d'importance
mais naturellement il favorise encore et toujours d'intéressants liens familiaux

essas frases sem fim decoradas
 que no fundo ele absolutamente não compreendia
 quando eu lhe perguntava à queima-roupa
 o que foi
 que ele acabara de dizer
 de dizer
 ele não era capaz de responder
 eles não sabem o que dizem
 nem o que dizem
 nem o que representam⁶⁰ (BERNHARD, 1983a, pg.40)

São escritos sobre o teatro; são escritos para o teatro; são escritos contra o teatro; são escritos para o teatro contra o teatro. São escritos de alguém que estudou, conhecia e vivenciou muito bem o universo do teatro. De alguém que conhecia profundamente as estruturas, mecanismos e regras do teatro. Alguém que amava todos e tudo que se relacionasse com o teatro. Contradição? Ambigüidade? Se levarmos em conta que o teatro para Thomas Bernhard é o espaço do teatro do mundo; então esse “ódio” é, também, endereçado e diz respeito aos homens, à sociedade, ao Estado; pois o teatro é o mundo. O teatro como mundo. E a Áustria era esse mundo contraditório, que ele amava e odiava; que não poupava palavras. A palavra apaixonada, arrebatada, exagerada, que emite e expressa o ódio, atrás do qual é possível visualizar e vislumbrar o amor pelo teatro, pela Áustria.

3.3 - O aforismo em Thomas Bernhard

BAIXO
 À noite o cheiro do pântano embaixo da varanda
começa a chover levemente
 e deixar derreter na língua
 um bom aforismo
ao editor diretamente
 que seja um aforismo de Novalis
 ou de Schopenhauer (BERNHARD, 1983c, pg.527)⁶¹

ESCRITOR *na janela*
 Continuamente andando para cima e para baixo
 com ambas as mãos nas minhas têmporas
 o senhor precisa saber
 sem a palavra decisiva
 no aforismo (BERNHARD, 1983c, pg.175)⁶²

⁶⁰ KARL Andererseits bewunderrungswürdig diese endlosen Sätze auswenig gelernt
 die er im Grunde gar nicht verstanden hat habe ich ihn blitzartig gefragt was das sei
 das er gerade aufgesagt habe aufgesagt war er nicht fähig gewesen zu antworten
 sie wissen nicht was sie sagen weder was sie sagen noch was sie spielen

⁶¹ BASSIT Am Abend den Geruch des Moores unten auf der Terrasse *Es fängt leicht zu regnen na*
 und einen guten Aphorismus auf der Zunge zergehen lassen *zum Verleger direkt*
 sei es ein Aphorismus von Novalis oder von Schopenhauer

⁶² SCHRIFTSTELLER *am Fenster* Fotwährend aufundab gegagen mit beiden Händen an meinen schlafen
 müssen Sie wissen ohne das entscheidende Wort in dem Aphorismus

Acima dois exemplos concretos sobre a construção da discursividade de Thomas Bernhard, emprestada aos seus personagens, nos quais percebemos que ele foi um aforista e que tinha consciência e prazer em o exercitar. Falas que confirmam que ele foi um colecionador e criador de aforismos. No primeiro exemplo, na peça *Os célebres*, aparecem duas das suas fontes e modelos e no segundo, em *A sociedade da caça*, essa é a fala do escritor que inicia a peça. “A filosofia alemã é uma fonte inesgotável para um ser que pensa”, diz o personagem Baixo (BERNHARD, 1983c, pg.527); e podemos acrescentar que a literatura e a língua alemãs, também, têm a sua parcela de contribuição. Portanto, um recurso formal presente no seu teatro discursivo é a criação e uso da forma gnômica aforismo. Aforismo é uma figura de pensamento, de sabedoria, breve, concisa e lapidar; que enuncia de forma sentenciosa conselhos e verdades gerais. Muitas vezes uma sentença moral. Muito presente na filosofia e literatura germânica.

Os aforismos de Hipocrates são considerados os primeiros do gênero – 400 no total. Dentre eles destaca-se “A vida é breve, a arte longa; a ocasião fugidia, a experiência enganosa.” O apogeu da utilização dessa forma de expressão se dará nos séculos XVII e XVIII; e tem no filósofo francês Blaise Pascal, nome citado com frequência nas obras de Thomas Bernhard, um dos grandes autores de aforismos, como: “O eu é odioso” e “É uma doença natural no homem acreditar que possui a verdade”.

Thomas Bernhard, neste campo, é, também, tributário e seguidor de uma tradição germânica. É perceptível a influência que teve dos escritores e filósofos alemães. Como a de Arthur Schopenhauer (1788-1860), que nos legou os dois volumes de *Parerga e Paralipomena*, ensaios com os mais diversos temas. Mais tarde alguns deles foram publicados como *Aforismos para a sabedoria na vida*. Máximas, através das palavras, para tornar a vida mais feliz ou menos infeliz. Ele teve, também, outros mestres, como os escritores austríacos, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) e Karl Kraus (1874-1936).

Em *O Livro dos Amigos*, de 1922, de Hugo von Hofmannsthal apresenta aforismos com temas diversos, como a arte: “A pintura transforma o espaço em tempo; a música, o tempo em espaço.” “A beleza, inclusive na arte, não pode ser imaginada sem pudor.” Sobre o conhecimento: “Não se pode pretender que alguém conheça tudo, mas sim que, conhecendo alguma coisa, tenha conhecimento de tudo.” “Qualquer novo conhecimento provoca dissoluções e novas integrações.” “A espécie mais perigosa de estupidez é uma inteligência aguçada.” Sobre o homem: “ Na juventude, somos atraídos por aquilo que é chamado de interessante; na idade madura, pelo que é bom.” “O homem só se apercebe, no mundo,

daquilo que em si já se encontra; mas precisa do mundo para se aperceber do que se encontra em si; para isso são, porém, necessários atividade e sofrimento.”

Já Karl Kraus escreveu que “Um aforismo não deve necessariamente ser verdadeiro, mas deve superar a verdade.” Ou “O aforismo jamais coincide com a verdade; ou é uma meia verdade ou uma verdade e meia.” E que “Quem sabe escrever aforismos não deveria dispersar-se em ensaios.” Com relação a arte ele disse que “Arte é aquilo em que o mundo se transformará, não aquilo que o mundo é.” Que “Os artistas têm o direito de serem modestos e o dever de serem vaidosos.” E que “Só é artista aquele que é capaz de transformar a solução num enigma.”

Renato Zwick, que selecionou, traduziu e organizou a edição de *Aforismos/Karl Kraus*, diz na apresentação do livro que

É essa condensação extrema que confere ao aforismo as arestas cortantes que inevitavelmente ferem o leitor. Exprimindo o que à primeira vista muitas vezes parece ser uma generalização abusiva, o aforismo requer *reflexão*; ele desestabiliza as certezas cotidianas cristalizadas em frases feitas e, à luz de seu brilho repentino, apresenta aspectos da realidade até então ignorados. (KRAUS, 2010, pg.10)

Assim, encontramos nas peças de Thomas Bernhard, um rol de aforismos, que exprimem e expressam a sua visão aguda, crítica, instigante e provocativa do mundo. E são sobre os mais diversos temas; seja a arte, a doença, a filosofia, a língua, a medicina, o mundo, a música, a política, a religião, a vida.

Em *Uma festa para Boris*, Thomas Bernhard, através dos aforismos, explicita o seu desencanto com os médicos e nos diz que: “Os médicos são porcos. Os médicos são porcos e charlatões. Os médicos são preguiçosos.”

Já em *O ignorante e o louco*, ele trata de temas diversos ligados à arte e a doença: “Não há nada mais fatigante do que ser uma sumidade.” “O teatro em particular a ópera não é nada para um ser natural.” “O talento é uma doença.” “A vida ou a existência não são problemas existenciais.”

E segue com a diversidade de temas em *A força do hábito*: “O mundo é o macro antropos.” “Fazer da precisão um hábito.” “A arte é um meio para atingir outra arte.” “Não queremos a vida mas ela tem de se viver.” “A vida consiste em ir eliminando dúvidas.” “Doenças curam-se com doenças.” “A morte fortalece a vida.”

A filosofia aparece em *Simplesmente complicado*: “A iluminação dos espíritos é um absurdo.” “Só existimos quando por assim dizer somos o centro do mundo.” “Não viemos a

este mundo sem castigo.” “Odiamos Schopenhauer e vivemos dele, odiamos o mundo e vivemos nele.”

Em *Minetti*, somos alertados que “Quando queremos alcançar os nossos objetivos temos de ir sempre na outra direção.” Ou “A vida é uma farsa a que os inteligentes chamam existência.” Pois “As pessoas já não têm ouvidos para ouvir não têm olhos para ver não sabem o que é bom senso.”

Na peça *Antes da reforma* sobressaem principalmente os aforismos voltados para a política, em que ficam evidentes os pensamentos anarquistas: “As pessoas são sem dúvida elas mesmas culpadas de suas misérias.” “Os colegas são sempre perigosos.” “Fomos condenados à infâmia.” “A democracia é um embuste.” “A democracia é o maior absurdo que jamais existiu.” “A democracia é o melhor dos negócios para aqueles que dominam a democracia.” “O homem que não tenha por um longo tempo nenhum prazer artístico degenera.” “A humanidade é um paciente que absorve tudo o que lhe dão.” “A música torna tudo suportável.”

A temática de *No alvo* é o teatro e mais especificamente o dramaturgo; então é preciso saber que “O teatro é uma entre muitas possibilidades de sobrevivência.” Que “O silêncio é mais enlouquecedor que todo o resto.” E que “No fim da vida constatamos que passamos toda a vida a pôr questões, mas que não obtivemos uma única resposta.”

Em *As aparências enganam* aparece dentre outros temas, a história: “Todo mundo faz a história.” Religião: “A igreja católica sempre foi hipócrita.” Artes: “O piano exige uma prática cotidiana.” “A arte do teatro é a de ser sensível às artes.”

Os aforismos em *Ritter, Dene, Voss* são sobre doença, família, artes e medicina: “A doença é um processo sagrado.” “Somos fascinados pelo insólito.” “A música muitas vezes é a salvação.” “O parentesco significa a morte.” “A reflexão não é excitante mas repugnante.” “A maior das artes é a arte da confeitaria.” “Os artistas deformam tudo.” “A medicina é uma manutenção perversa do patrimônio.”

Alguns aforismos em *O reformador do mundo* são cruéis outros irônicos; mas sempre com um elevado grau de crítica: “Quando compreendemos as artimanhas dos médicos é muito tarde. Cada doença é uma doença incurável.” “O mundo é uma cloaca de onde vem isso que nos empestia. Essa cloaca deve ser esvaziada.” “Toda a vida nos mutilamos com assinaturas.” “Tudo o que assinamos é cada vez mais nossa condenação à morte.” “A ausência de esperança torna tudo suportável.” “Mas se nos deixa na calma total ficamos no

desespero total.” “Todos os caminhos levam inevitavelmente à perversidade e ao absurdo.” “Nós só podemos reformar o mundo se o reduzirmos ao nada.”

A filosofia, religião e política estão presentes em *Immanuel Kant*: “Impossível discorrer sobre a razão em alto mar.” “A igreja é o assassinato da natureza.” “O sistema é um falso sistema. O sistema é sempre um falso sistema.”

Há um incremento do pessimismo e sarcasmo em *Elizabeth II*: “Mal nascemos fugimos da morte.” “A massa é nojenta.” “O mundo inteiro está saturado de idiotia. O mundo inteiro está estropiado.” “Aquele que sofre com frequência torna-se poeta.” “Os pais depositam tudo nas crianças e por isso as arruinam.” “Aquele que lê algo seu torna-se de fato ridículo.” “O filósofo precisa de ar bom, nada é mais importante que o ar bom para o filósofo. O ar bom é o melhor alimento do pensador.”

Artes, artistas, filosofia, língua, público são os objetos dos aforismos na peça *Os célebres*: “Disciplina é hoje uma palavra estranha.” “O povo é apenas uma cabeça inchada de imbecil.” “O gênio deve se guardar de querer aprender o que quer que seja com a mediocridade.” “A mediocridade é uma camisa de força na qual os medíocres são fechados durante suas vidas, como o gênio durante sua vida na camisa de força do gênio.” “A estupidez e a fraqueza de espírito dissolvem um casamento.” “Não há nada mais terrível mais repugnante que um casal de artistas.” “A filosofia alemã é uma mina inesgotável para um ser que pensa.” “A língua é um instrumento matemático de ideias.”

Os aforismos, nas peças de Thomas Bernhard, ratificam as temáticas, que se repetem. Assim, em muitas delas encontramos aforismos que serviriam e poderiam estar em outras peças dele; pois eles são as obsessões temáticas do autor. Então, como vimos acima, com maior ou menor incidência, nos defrontamos com assuntos como: arte, artistas, doença, família, filosofia, língua, medicina, médicos, o mundo, política, religião, a vida. Eles consubstanciam um paradoxal niilismo crítico. A busca pela palavra e a frase adequada, definitiva, que sintetize uma verdade é uma busca carregada de ansiedade e angústia.

Na começo da peça *A sociedade da caça*, o personagem escritor está à procura de um aforismo, que não consegue lembrar. As suas leituras são perturbadas, pois ele está pensando no aforismo e quando lembra diz que o aforismo é a garantia de uma argumentação correta. E ele sente-se aliviado. Thomas Bernhard, como o escritor citado acima, foi um criador e colecionador de aforismos. Criou frases para serem ditas. A criação de aforismos é o campo propício para que ele utilize os jogos de palavras e as repetições. E, assim, possa ir contra os hábitos regulares e romper com os costumes, neste mundo que tudo parece ser simples, mas é

muito complicado. Percebemos, também, que o aforismo em Thomas Bernhard faz a ligação entre o literário e o filosófico. O artista pensador. Então, temos a sua visão de mundo, por meio das frases curtas e concisas, da filosofia sentenciosa.

Peter Szondi (2001) fala da explosão da forma dramática, no seu livro *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, e aponta como índices dessa ocorrência a supressão do diálogo, o presente pressionado pelo passado, a concentração no personagem central e a não relação de reciprocidade entre os personagens. Assim, elementos formais épicos surgem como tema. Já Anatol Rosenfeld (1965, pg.71) afirma, no seu *Teatro épico*, que Büchner ao trabalhar com a temática da solidão “contraria um dos traços estilísticos fundamentais da Dramática pura, que exige tensão e conflito, e opõe-se principalmente ao diálogo dramático.” Szondi e Rosenfeld, ao falarem da crise do drama, parecem comentar procedimentos da produção dramatúrgica de Thomas Bernhard.

Também os personagens de Tchekhov esvaziam o diálogo ao se esconderem na “concha” das suas vivências subjetivas, ligadas ao passado lembrado ou ao futuro utópico. Assim, continua Rosenfeld (1965, pg. 86), apresentam “forte teor de traços estilísticos lírico-épico, única maneira de resolver os problemas propostos pela temática da sua obra.” E Jean-Pierre Sarrazac (2002, pg.26, grifo do autor) disse que: “Atento à lição brechtiana, estou, de fato, persuadido de que a complexidade das relações humanas e sociais de nossa época só se deixará circunscrever, no teatro, “com a ajuda da forma”.”

Thomas Bernhard não renunciou a forma dramática, mas ao substituir o diálogo pelo monólogo ele desconstruiu, pulverizou e questionou o dramático. Mas esta pulverização do dramático não lhe impediu de promover o embate, o encontro e a oposição entre os homens. Essa descaracterização do dramático lhe permitiu revelar as suas ideias os seus pensamentos sobre o homem, o teatro e a sociedade do seu tempo; principalmente com a criação de aforismos. Aforismos cujas verdades do discurso, muitas vezes, estão muito próximas do lugar comum. A língua usada não só para emitir conceitos, mas para produzir sons; a música surge pela repetição e jogos de palavras. Como na música, ele usou a fuga como estrutura, forma e padrão das suas peças. A polifonia da repetição de um tema, exposto e repetido incansavelmente. A repetição, que além de propiciar a musicalidade do texto, foi um recurso utilizado por Thomas Bernhard para dissimular a própria falta de conflito e tornar possível o entendimento daquilo que está sendo reforçado. O silêncio, ou o não dito, das outras personagens que não monologam, configuram uma coralidade em cena e também contribuem para esvaziar o diálogo dramático. O discurso do eu que monologa é, dessa forma, a única

possibilidade de realidade desse personagem, que está acostumado a viver na solidão, para falar dos mais diversos temas, sejam trágicos ou cômicos.

4. O teatro provocativo de Thomas Bernhard

O teatro de Thomas Bernhard é provocativo por ser discursivo, por ser o teatro da palavra, mas principalmente por fazer uso do grotesco e da ironia. É provocativo por ser portador de um discurso transgressor, de uma negatividade radical. Por seguir na contramão do estabelecido. Ser contraditório sempre foi sua obsessão. É provocativo por que se trata de um teatro de ruptura: o teatro contra o teatro. É provocativo por ser escrito por um artista e profissional do exagero. É provocativo por que foi produzido por um autor instigante, o poeta da contradição ontológica.

Nas suas declarações, controversas, Thomas Bernhard dizia ignorar o sentido que as pessoas atribuem à palavra “escritor” e que tudo o que elas podem imaginar é seguramente falso. Não se considerava um escritor, mas alguém que escrevia. E que não tinha nada de um autor agradável ou de um contador de histórias, que no fundo ele as odiava. É um destruidor de histórias, um típico destruidor de histórias. Que pode escrever não importa onde, quando o momento chega. Escrever no meio das pessoas, no maior barulho. Se as coisas não estão no ponto não adianta o silêncio; pois não existe o lugar ideal. Quando ele se sentia particularmente bem, de bom humor, forte, cheio de vitalidade, então ele não escrevia; não sentia nenhuma vontade de escrever. A raiva era vista por ele como um estímulo e uma excelente condição de trabalho; um impulso para escrever a partir de algum acontecimento desagradável, que ele transformava em produção. Ele não pensava em nenhum leitor quando escrevia, porque não se interessava em saber quem leria. O seu prazer era escrever e isto lhe era suficiente.

“Quem sabe se o que eu escrevi ali é verdade? Eu me espanto sempre de ver quantas vidas se considera como a sua, vidas que têm certamente todas as semelhanças, mas que são apenas figuras que tem muito ou pouco a ver consigo, do que quaisquer outras vidas. Tudo é verdade e nada é verdade, do mesmo modo que tudo à vezes é belo e feio, morto e vivo, de um gosto perfeito e de um gosto horrível.” (BERNHARD, 1986, pg.100).⁶³

Ele relata que em uma época, para ganhar dinheiro, trabalhava na *Radio Austríaca*, um pequeno jornal radiofônico em Viena, mas estava muito preguiçoso para reler tudo o que era necessário; então, quando, por exemplo, havia uma conferência sobre Heidegger, ele citava frases que havia inventado como se fossem frases de Heidegger. Ele tinha uma ideia qualquer

⁶³ Qui sait si ce que j'ai écrit là est vrai? Je m'étonne toujours de voir combien de vies on considère comme la sienne, des vies qui ont certes toutes des ressemblances, mais qui ne sont quand même que des figures qui ont autant ou aussi peu à voir avec soi que n'importe quelles autres vies. Tout y est vrai et rien n'y est vrai, de même que tout est à la fois beau et moche, mort et vivant, d'un goût parfait et d'un goût affreux.

e escrevia: como Heidegger dizia... Quem é que iria verificar se era verdade ou não? Seria preciso que as pessoas lessem milhares de páginas.

Outro fato relatado por Thomas Bernhard, e que nos permite constatar como o contraditório e o extremo sempre fizeram parte da sua caminhada, é o que fala do seu ódio pelos livros, por volta dos dezesseis ou dezoito anos. Ele vivia, então, na casa do seu avô materno, que escrevia muito e tinha uma imensa biblioteca. E estar todo o tempo no meio de livros, ter que atravessar a biblioteca toda dia era para ele quase um suplício. Na verdade, ele não sabia dizer por que motivo começou a escrever. Ele mesmo, ao ser indagado, responde com objetividade à pergunta por que é que se escrevem livros? “*Por um espírito de contradição em relação a mim mesmo*, pela oposição a um estado de fato, porque resistir, como eu já disse, exprime a meus olhos TUDO. Eu desejava viver em estado de permanente oposição. Eis porque eu escrevo...”⁶⁴ (BERNHARD, 1986, pg. 65, grifo do autor)

4.1 - O grotesco em Thomas Bernhard

“O drama que se vai ler nada tem que o recomende à atenção ou à benevolência do público” (HUGO, 2004, pg.13)

Essa frase bem que poderia ter sido escrita ou dita por Thomas Bernhard ou, então, por algum de seus personagens de teatro. Mas não, ela foi escrita por Victor Hugo, em 1827, como as primeiras palavras do prefácio da sua peça *Cromwell*; no qual ele discorre e argumenta sobre o grotesco e o sublime.

Thomas Bernhard utilizou o grotesco das mais diversas formas, aspectos e procedimentos, na sua produção literária e, marcadamente, na teatral. Assim, Bruscon, personagem central da peça *O fazedor de teatro*, diz numa fala que muito se assemelha e nos remete àquela de Victor Hugo, que: “O teatro não é nenhuma instituição de benevolência.” E este bem que poderia ser o mote de toda a obra dramática de Thomas Bernhard; pois nela não há espaço para a complacência ou a indulgência. Seja com o conteúdo, a forma, os personagens, os atores ou com o público.

O grotesco, talvez não ainda descrito e visto como uma “categoria estética”, já vinha sendo utilizado desde os primórdios da arte. E apresentava e apresenta como características o afetado, o asqueroso, o bizarro, o chocante, o contraditório, o deformado e a deformação inesperada, o desarticulado, o desordenado, o desproporcional, disparates levados a sério, o

⁶⁴ “*Par pur esprit de contradiction à l'égard de moi-même*, par opposition à un état de fait, parce que résister, comme je l'ai dit déjà, exprime à mes yeux TOUT. Je désirais vivre en état de permanente opposition. Voilà pourquoi j'écris de la prose...”

dissonante, o distorcido, dualismos tensos, o estraçalhado, o exagero, o extravagante, o hiperbólico, mistura dos domínios, repetições, o repugnante, o ridículo, simultaneidade de aspectos e qualidades, o sinistro, o sombrio, a transgressão, o turbulento e o geralmente assustador. Muitos desses adjetivos poderiam ser empregados para classificar ou qualificar a dramaturgia de Thomas Bernhard. Outro aspecto fundamental do grotesco é o de despedaçar, dilacerar, quebrar e rasgar a realidade; e dessa forma, gerar e provocar o estranhamento do mundo. O grotesco pode ser visto, então, como a subversão e quebra das normas e formas canônicas, dos padrões e verdades fixadas e vigentes. A ordem do mundo fora dos eixos. Atitudes e procedimentos que Thomas Bernhard sempre prezou e praticou.

Segundo Muniz Sodré (2002, pg.56, grifo do autor), para provocar os efeitos do grotesco é preciso que, “no contexto do espetáculo ou da literatura, estas produzam efeitos de medo ou de riso nervoso, para que se crie um “estranhamento” do mundo, uma sensação de absurdo ou de inexplicável, que corresponde propriamente ao grotesco.” É este riso nervoso que experimentamos quando estamos diante de uma criação de Thomas Bernhard.

A palavra “grotesco”, geralmente vinculada ao deformado e ao onírico, com o passar dos tempos, foi ganhando outras conotações e significados. Neste sentido, o grotesco pode, também, ser aquilo que nos incomoda e que se encontra no lado sombrio da realidade. E que alguns provocadores, como Thomas Bernhard, tem a coragem de revelar, de trazer à luz. Grotesco é o embate, a fricção entre cultura e corporalidade. Disso resulta a vontade de desconstruir o idealizado. De expor as vísceras e não o invólucro. O grotesco pressupõe uma atitude. Thomas Bernhard era um homem de atitude. E o seu teatro é a expressão e a concretização dessa atitude.

Fischart⁶⁵ afirma que no livro *Esboço da História*, de 1575: “A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso com a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã”. (KAYSER, 1986, pg.24). Thomas Bernhard, então, foi herdeiro de uma linhagem, da mais diversa, de escritores e teóricos que o precedeu em determinados períodos da história da literatura alemã, com relação ao emprego ou discussão do grotesco.

⁶⁵ Johann Fischart nasceu entre 1545/6 e morreu em 1590/91; foi crítico e satirista alemão de persuasão luterana. Muitos dos seus trabalhos são sátiras morais. A tradução de *Gargantua e Pantagrue* é considerado o seu trabalho mais importante.

Com Wieland⁶⁶, na sua reflexão artística do século XVIII, temos a tentativa de conceituar o grotesco, enquanto categoria estética. Ele assim o faz quando escreve sobre os três gêneros de caricaturas:

“1. as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra”; 2. “as exageradas, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível”; 3. “as inteiramente fantásticas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem...” (KAYSER, 1986, pg.30)

É perceptível a relação de proximidade e contato do grotesco com a caricatura e a sátira; geralmente naquilo que elas têm de amargo. O grotesco seria a caricatura sem ingenuidade. Quando a caricatura torna-se mais ácida, transforma-se, imediatamente, em uma cena grotesca. E Thomas Bernhard foi um digno representante da estética do exagero. Muitos dos seus personagens podem ser lidos e classificados como caricaturas; mas mantendo uma estreita conexão e ligação com o real e a realidade.

No romantismo, os irmãos Schlegel – Friedrich e A. W., falam do grotesco como sendo “ (...) a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e é possível achar nelas até mesmo algo como o estranhamento do mundo.” (KAYSER, 1986, pg.56). Para F. Schlegel na lugubridade do grotesco revela-se o mistério mais profundo do ser. De certa forma, o grotesco em Thomas Bernhard se apresenta ao expor do homem aquilo que ele tem de mais abjeto, de mais desprezível, de mais escuro, de mais estranho. Quase bestial.

As associações da tragicomédia com o grotesco já se encontravam presentes desde o *Sturm und Drang* e no Romantismo. Podemos dizer que a história do grotesco, no seu cerne, tem uma estreita relação com a história da tragicomédia. Ainda no campo da dramaturgia, não podemos nos esquecer de Shakespeare, da *Commedia dell'Arte* e também de Molière. Essa mistura entre os gêneros – comédia e tragédia – é presente, requisitada e nominada por Thomas Bernhard na sua dramaturgia.

Na literatura alemã do século XIX, outros elementos característicos do grotesco, que não só os tipos humanos, foram assimilados e utilizados. F. T. Vischer os chamou de insidia do objeto ou os poderes insidiosos. Ele fala, também, do jogo louco do acaso e “ (...) chama este princípio de turbilhão, que começa num movimento muito leve e vai se alargando incessantemente, atraindo meio mundo para a voragem de seu funil.” (KAYSER, 1986, pgs. 98 e 100). Vemos Bruscon, o personagem central de *O fazedor de teatro*, de Thomas

⁶⁶ Christoph Martin Wieland (1733-1813). Romancista e poeta alemão. Tradutor das principais obras de Shakespeare para o alemão. Seu humor lembrava a ironia de Voltaire.

Bernhard, além de cair nas suas próprias armadilhas, sendo enredado e emaranhado pelos acontecimentos sobre os quais ele não tinha nenhum domínio, como a chuva e o incêndio.

“No século XX, o grotesco é o solo nutritivo de largos domínios da pintura e da literatura.” (KAYSER, 1986, pg.112). O grotesco é visto, então, como um componente e elemento que, com frequência, encontra-se presente na produção artística daquele século, com ressonâncias na cena contemporânea. Muniz Sodré (2002) corrobora este pensamento, acrescentando que o grotesco é algo que se tem feito presente desde a antiguidade até os tempos modernos; e que, neste sentido, ele é supra-temporal ou trans-temporal. Wolfgang Kayser (1986, pg.08) acentua, ainda, ao falar desta arte desarmônica, que “De fato, a arte atual evidencia uma afinidade com o grotesco, como jamais, talvez, teve qualquer outra época.” Podemos constatar isso em toda a produção literária de Thomas Bernhard.

Foi sempre de maneira depreciativa que a palavra grotesco foi usada por Hegel. Ele apresenta e menciona três características: “grotesco é a mistura injustificada de diversos domínios (...). Grotesca é ainda a “desmedida”, a “deformação”. (...) Mas grotesca é também, finalmente, a antinatural “multiplicação de um e mesmo traço característico(...)” (KAYSER, 1986, pg.92). O que nos leva a pensar e relacionar com as deformações, sejam físicas ou psicológicas, dos personagens e nas repetições e ampliações de temas, frases e palavras presentes nas peças de Thomas Bernhard. Na arte do exagero, no sentido mais amplo que este termo possa ter.

Personalidades letradas, como Montaigne, Goethe, Hegel, Nietzsche, Voltaire e Schlegel, já haviam abordado o tema grotesco, em ensaios e outros escritos. Voltaire, por exemplo, nos fala sobre o grotesco shakespeariano. Mas foi Victor Hugo, efetivamente, um dos primeiros a sistematizar e pensar sobre o conceito e o uso dele. No seu prefácio de *Cromwell*, como se estivesse escrevendo um manifesto, ele enfatiza e destaca a importância do grotesco no drama.

Kayser (1986) afirma que E. T. A. Hoffmann⁶⁷ foi um mestre na elaboração de cenas grotescas; e que na obra dele se encontram todas as formas de grotesco dos últimos trezentos anos, por ele analisadas. Ele constata que são de três tipos as figuras grotescas em E. T. A. Hoffmann: primeira a figura externamente grotesca; segunda os artistas excêntricos; terceira as figuras “demoníacas”, de aspecto e conduta grotescos. Kayser (1986) aponta, também, o caráter abismal do relato hoffmaniano no fato de que o artista, por ter uma interioridade mais rica, está muito mais sujeito e exposto a outros fatores que alienam o mundo. Assim, em

⁶⁷ Nasceu em Königsberg, em 1776 e morreu em Berlin, em 1822. O seu nome sempre esteve ligado à literatura fantástica. Ernst Theodor Amadeus (Wilhelm) Hoffmann foi escritor, compositor e caricaturista.

(KAYSER, 1986, pg. 72) “E. T. A. Hoffmann, é sempre o artista quem constitui o ponto de contato para a erupção das potências sinistras e é sempre ele quem perde a relação segura com o mundo, porque lhe é dado penetrar através da superfície da realidade.”

A obra dramaturgica de Thomas Bernhard é pródiga neste sentido. São muitas as peças que têm como temática a arte e muitos os personagens que são artistas. Dentre estes personagens, podemos citar: A rainha da noite, a cantora (*O ignorante e o louco*); Garibaldi, o diretor artístico do circo e a sua trupe (*A força do hábito*); a atriz (*O presidente*); O baixo, o soprano, o tenor, o ator, a atriz, o diretor, o maestro, o pianista, além das marionetes de artistas (*Os célebres*); Minetti, o velho ator (*Minetti*); o dramaturgo (*No alvo*); os irmãos Karl, velho artista de circo e Robert, velho ator (*As aparências enganam*); Bruscon, homem de teatro e a trupe formada pela sua família (*O fazedor de teatro*); as irmãs Ritter e Dene, atrizes (*Ritter, Dene, Voss*); e Ele, o velho ator (*Simplesmente complicado*). Personagens, muitas vezes, sociais, discordantes, obstinados, pessimistas, provocadores e ressentidos, que através dos monólogos revelam a solidão em que se encontram. Personagens que parecem, quase sempre, procurar sofrimentos e tormentos para que possam realizar as suas obras. Personagens, geralmente, seduzidos pelas próprias palavras e não pela conversação. Personagens que enfrentam o mundo em que vivem e o maldizem. Personagens que se sentem vítimas da sociedade. Personagens que falam tudo que lhes vem à cabeça. Personagens que só pensam no pior. Personagens que precisam dos infernos para se sentirem vivos.

Victor Hugo disse que o grotesco é o germe da comédia; pois se de um lado há o disforme e o horrível, do outro há o cômico e o bufo. É, também, neste sentido que Thomas Bernhard se apropria e utiliza dele; transformando em risível o que nos atormenta, o que nos incomoda, o que nos dói. É um riso derrisório, irônico, satírico. Ainda nesta equiparação e associação do grotesco com o cômico, Kayser (1986, pg.105) diz que “Formalmente, é difícil, neste caso, distinguir entre o cômico e o grotesco. Ambos empregam com a discrepância o mesmo meio.” E que “(...) as relações que se estabelecem entre a comicidade e o grotesco, e tornam compreensível por que o grotesco é concebido tão frequentemente como subespécie do cômico(...)”. Mas é um sorriso que carrega a dor, um riso angustiado que proporciona um humor tenso e que é inerente ao grotesco. Dessa forma, o grotesco aproxima-se da tragicomédia. Segundo Kayser (1986, pg.61):

“(...) o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés.”

Em Thomas Bernhard encontramos o humorismo do grotesco, através da comicidade, da sátira, da ironia. A relação entre humor e grotesco é acentuada. O que não quer dizer que seja um facilitador ou amenizador para o espectador/leitor. Ele não será poupado. Não haverá comedimento ou concessão. Através do exagero, não só da realidade, mas das atitudes extremadas dos personagens, temos a ridicularização dos mesmos, que se tornam cômicos. Thomas Bernhard desenvolve uma forma estilística do grotesco, própria. Os seus personagens são caricaturas nas suas deformações, sejam elas de ordem física, psicológica ou pelas suas extravagâncias. É quando o grotesco se transforma em sátira e ironia. O grotesco se converte no bizarro, no burlesco; onde o indivíduo já não é mais o ente demoníaco, mas alguém que se protege através do uso de uma máscara. Máscara esta que é desvelada aos espectadores; mas nem sempre aos outros personagens. Percebemos, então, que em Thomas Bernhard o humor é uma parte inerente ao grotesco. É o riso tenso e o espanto do espectador/leitor que serve de indicador para a caracterização do grotesco.

Um dos grandes nomes do grotesco nas artes plásticas foi o pintor flamengo James Ensor (1860-1949). Figura solitária na sua Ostende, a mesma cidade em que o ator, personagem da peça *Minetti*, chega para encontrar-se com o diretor que lhe prometeu o papel principal na peça. Thomas Bernhard faz com que ele - o ator - tenha na sua mala uma coroa confeccionada por esse artista. Bem como a massa festiva está mascarada, o que nos remete as pinturas de máscaras de Ensor,

“... que desenvolve um novo traçado de desfibramento e fracionamento contínuo por meio dos quais representa de forma penetrante a malignidade do mundo das coisas e a natureza angustiante imaginária do espaço. Porém ainda mais característico, é o modo como torna estranho o homem: este converte-se em careta, larva, portador de máscara. Em si trata-se de motivos conhecidos e conteúdos familiares do grotesco. Ensor no entanto descobre um novo poder, que subjuga o indivíduo e o despoja da sua essência própria, se é que jamais ele a possuiu: a massa.” (...) “Ensor volta sempre de novo a nos dar o momento em que se acercam as forças tenebrosas, já bem presentes... Plasma um mundo em que já se tornou estranho e no qual em toda a parte se pode entrever algo de sinistro, mas nada disto logrou ainda interromper... A dramática movimentação de Ensor... O horror sempre atualizado em Ensor...” (KAYSER, 1986, pg.147)

Neste sentido, não só o discurso da peça, mas as imagens indicadas e descritas por Thomas Bernhard canalizam para o grotesco; uma vez que somos direcionados, induzidos e postos diante do universo das “imagens” de Ensor.

Kayser (1986) diz que, no século XX, os dramas de Schnitzler, Pirandello, Beckett entre outros, poderiam ser denominados de grotescos. Ele (KAYSER, 1986, pg.156) afirma, ainda, que o grotesco, por si mesmo, preenche uma forma literária, pelo fato de “(...) apontar para os três domínios, o processo criativo, a obra e a sua recepção, é significativo e

corresponde às coisas, indicando que o conceito encerra o instrumento necessário a uma noção estética fundamental.” Ou seja, o grotesco é visto por ele como uma linha estética. Já Muniz Sodré (2002, pg.35) argumenta que o grotesco pode ser considerado uma categoria estética, pois “(...) pode acontecer numa pintura, num romance, num filme, na vida real e assim por diante.” E “é próprio da categoria estética transitar entre as diferentes formas de expressão simbólica.”

O teatro de Thomas Bernhard, dentre as possibilidades de espécies de grotesco enumeradas por Muniz Sodré (1002, pg.69), seria a do tipo crítico; pois é lúcido, cruel e risível. Fatores que são essenciais para a compreensão da crítica operada pelo grotesco. Este é “(...) um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo.” Vislumbra-se, assim, uma ligação direta entre o ato criador comprometido com o cotidiano e não só a contemplação estética.

Historicamente, a dramaturgia chamada de grotesca surgiu na Itália, entre 1916 e 1925. O grupo se autodenominou de *teatro del grottesco*. Fazia parte deste grupo Antonelli, Cavacchioli, Fausto Maria Martini, Luigi Chiareli, Nicodemi, Rosso di San Secondo; mas o mais conhecido e significativo foi Luigi Pirandello. Alguns dos princípios desse grupo eram, de acordo com o que nos diz o crítico e ensaísta Kayser (1986, pg.117): “(...) a absoluta convicção de que tudo é vão, tudo vazio, sendo os homens marionetes na mão do destino; suas dores, suas alegrias e suas ações são apenas sonhos de sombras num mundo sinistro e de trevas, dominado pelo destino cego.” Todo este teatro se empenhava na tragicomédia e a noção da unidade de personalidade foi anulada. Onde o herói é prisioneiro da sua máscara. O mundo era estranhado a partir do homem. Mas conhecemos muito pouco deste teatro, exceto os dramas de Pirandello.

Muitos dos personagens de Thomas Bernhard são apresentados com a deformação caricaturesca do teatro de marionetes. Os personagens são marionetes quando são manipulados e se deixam manipular por aqueles que falam e que, portanto, têm o poder da manipulação. O mundo contrário é mantido em sua deformação: homens como marionetes. O mundo como teatro de títeres, marionetes ou bonecos, como modelo de vida. Personagens com a frieza das marionetes e a sua ausência de afetividade. A artificialidade natural da marionete, empregada por Thomas Bernhard, requer dos encenadores e dos atores uma disponibilidade para enfrentar dificuldades e problemas. A influência de Kleist, neste sentido, é notória. A epígrafe da peça *A sociedade da caça* é dele. E em *Os célebres* temos dois tipos

de personagens: os atores e as marionetes de pessoas reais, como Richard Mayr, Richard Tauber, Lotte Lehmann, Alexander Moissi, Helene Thimig, Mas Reinhardt, Arturo Toscanini, Elly Ney, Samuel Fischer. O doutor da peça *O ignorante e o louco*, ao falar do caráter da artificialidade da arte, diz:

Como você sabe Senhora Vargo
trata-se
de um teatro de marionetes
aqui os homens não agem
marionetes
Aqui tudo se move
contra a natureza
o que é a coisa mais natural
do mundo⁶⁸ (BERNHARD, 1983c, pg.127)

Com a amplitude do grotesco, nas suas deformações e exagero, Thomas Bernhard concebe o teatro como uma representação do mundo e o mundo como um teatro. E os seus personagens, nas suas angústias existenciais, têm a consciência de que, neste mundo artificial, eles representam; como em *Antes da reforma*:

VERA
Ensaíamos nossa peça de teatro
há trinta anos que os papéis foram distribuídos
cada um tem seu papel
repugnante e perigoso
cada um tem seu figurino
magoa se um usa o figurino do outro
Quando a cortina fecha
decidiremos os três juntos
Nenhum de nós tem o direito
de fechar a cortina quando lhe agradar
é infringir a lei
Em certos momentos eu me vejo efetivamente
sobre um palco
e eu não tenho vergonha dos espectadores
não como você tem
que a vergonha já tornou quase louca
eu não tenho vergonha
Existimos apenas
porque nos damos reciprocamente a deixa
para existir
você eu e Rudolf
enquanto isso nos convém
nós veremos
Algumas vezes é tão artificial e tão frio
dias inteiros
e depois isso se dissipa⁶⁹ (BERNHARD, 1983c, pgs. 717 e 718)

⁶⁸ DOKTOR Wie Sie wissen Frau Vargo handelt es sich um ein Puppentheater nicht Menschen agieren hier Puppen Hier bewegt sich alles unnatürlich was das Natürlichste von der Welt ist

⁶⁹ VERA Wir haben unser Theaterstück einstudiert seit drei Jahrzehnten sind die Rollen verteilt Jeder hat seinen Part abstoßend und gefährlich jeder hat sein Kostüm wehe wenn der eine ind das Kostüm des andern schlüpft Wann der Vorhang zugemacht wird bestimmen wir drei zusammen Keiner von uns hat das Recht den vorhang zuzuziehen wann es ihm passt das verstösst gegen das Gesetz Zu gewissen Zeiten sehe ich mich tatsächlich auf einer Bühne und ich schäme mich nicht vor den Zuschauern nicht wie du die sich schämt

Na entrevista concedida à Krista Fleischmann (2003, pg.59), ao responder a pergunta se ele via uma pregação em uma igreja como um espetáculo, Thomas Bernhard ratifica não só como os seus personagens agem e o que dizem, mas o seu próprio pensamento no que diz respeito ao mundo como um palco, o mundo como teatro. Onde os atores principais são aqueles que detêm o poder, aqueles que dirigem o mundo; inclusive comparando-os aos cantores de cabaré vienense Bronner, Farkas e Wehle:

Mas não é outra coisa. Tudo o que existe no mundo é espetáculo. O papa é ele também um grande ator, independentemente do fato que é um espetáculo muito baixo o que ele aprendeu, é naturalmente neste momento um dos maiores intérpretes. É uma *peça mundial*. O papa, Ronald Reagan e Brejnev é como Bronner, Farkas e Wehle, mas num nível mais baixo. Mas de fato é também uma espécie de cabaré, que degenera às vezes em grande teatro, mas como isso seria insuportável, é preciso que isso se reduza ao cabaré. Os poderosos sempre representam muito bem juntos. Hoje, é Carter, Reagan e Wojtila. E outrora foi o Duce, Hitler e Franco. Cada época tem seus intérpretes principais. E depois, de tempos em tempos, chega uma Evita Perón ou alguma coisa como isso, uma Liz Taylor, sobre o *palco do mundo*. Não é outra coisa. Não é por nada que se diz o *palco do mundo*, tudo isso tem seu sentido, de qualquer modo. Tudo é um grande teatro. Onde o malvado Khomeini entra pela direita e chega e o pequeno Kreisky chega pelos fundos, não é, “os cavalos estão selados”, tudo isto é muito divertido.⁷⁰

Se pensarmos numa dramaturgia e predecessores germânicos de Thomas Bernhard, no que tange ao grotesco, chegaremos, também, em Lenz, Büchner, Wedekind. Eles apresentam uma arte dramática, que tem na metáfora da marionete o princípio plasmador dos homens, em seu mundo cênico. Kayser (1986) aponta, que foi com *A Cacatua Verde*, de A. Schnitzler, que tem o subtítulo de “Grotesco”, que a relação entre realidade e aparência - o teatro dentro do teatro – convergiu, juntou e confundiu. No caso de Thomas Bernhard, o teatro enquanto instituição é o espaço simbólico, utilizado como simulacro da situação social e política do momento histórico da Áustria; que foi, por ele, colocado em evidência e criticado. A problemática do artista, como metáfora e modelo da sociedade austríaca.

die vor Scham schon beinahe verrückt ist ich schäme mich nicht Wir existieren nur
weil wir uns gegenseitig die Stichwörter geben weiter du und ich und Rudolf solange es uns passt
wir werden sehen Es ist so künstlich und kalt manchmal tagelang dann löst es sich wieder

⁷⁰ Mais ce n'est rien d'autre. Tout ce qui existe au monde est spectacle. Le pape est aussi un grand acteur, indépendamment du fait que c'est un spectacle très bas qu'il a appris, c'est naturellement à l'heure actuelle un des plus grands interprètes. C'est une *pièce mondiale*. Le pape et Ronald Reagan et Brejnev, c'est comme Bronner, Farkas et Wehle, mais à un plus bas niveau. Mais en fait c'est aussi une sorte de cabaret, qui dégénère parfois en grand théâtre, mais comme ce serait insupportable, il faut parfois que ça se réduise au cabaret. Les puissants jouent toujours très bien ensemble. Aujourd'hui, c'est Carter, Reagan et Wojtila. Et autrefois ç'a été le Duce, Hitler et Franco. Chaque époque a ses interprètes principaux. Et puis de temps en temps arrive une Evita Perón ou quelque chose comme ça, une Liz Taylor, sur la *scène du monde*. Ce n'est pas autre chose. C'est ne pas pour rien qu'on dit la *scène du monde*, tout ça a son sens, en quelque manière. Tout est un grand théâtre. Ou le méchant Khomeini, il entre par la droite, il arrive, et le petit Kreisky arrive par le fond, n'est-ce pas, “les chevaux sont sellés”, tout ça est très amusant.

Há uma concentração no espaço físico em que acontecem as peças de Thomas Bernhard. Geralmente este espaço é um espaço doméstico; algumas poucas vezes o lugar de trabalho. Espaços que são facilmente identificados e conhecidos pelos espectadores. Sarrazac (2002, pg.85) enfatiza que “(...) o espaço doméstico é discutido no palco do mundo; o lugar privado é submetido a um desmembramento e a um espaçamento.” É o espaço da crise, da irritação, da perturbação. Crise, irritação e perturbação que é exacerbada na dramaturgia de Thomas Bernhard. A degradação e a desarmonia doméstica são pintadas com pinceladas de um alto grau de exagero. Sarrazac (2002) aponta, ainda, alguns espaços e objetos mitológicos e simbólicos onde o drama contemporâneo, que explora a vida cotidiana, se desenvolve e desenrola; sendo um dos mais recorrentes e triviais a mesa. Objeto e espaço em volta do qual a tirania familiar é exercida. Na tentativa de proteger-se, fugir ou esconder-se da vida pública o indivíduo acaba sendo protagonista de um espetáculo, no teatro, sobre a sua queda na vida privada. Nas peças *Uma festa para Boris*, *O ignorante e o louco*, *A sociedade da caça*, *Sobre todos os cumes há paz*, *No alvo*, *Ritter*, *Dene e Voss*, *Praça dos heróis* e *Absolvição* a mesa é o objeto e o espaço onde questões cruciais são levadas à cena.

Todas as manifestações artísticas, segundo Kayser (1986, pg.08), estão cheias do grotesco “(...) e um dramaturgo do nível de Dürrenmatt considera como única forma legítima da atualidade a comédia trágica e tragicomédia, isto é, o grotesco.”

A visão de Bakhtin sobre o grotesco valoriza a cultura popular ao enfatizar, na obra de François Rabelais⁷¹, o vocabulário da praça pública, as formas e imagens das festas populares. É interessante, ainda, observar a relação que Bakhtin estabelece sobre as imagens dos banquetes, presentes na obra de Rabelais, mescladas às do corpo grotesco. A voracidade tem, aqui, dimensões cômicas. A ingestão da comida é abundante, alegre, exagerada, excessiva e triunfante. O corpo que venceu sorve o corpo que foi vencido e se revigora. Bakhtin (1987, pg.245) descreve, assim, a imagem do grotesco relacionada com a alimentação:

“O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si.”

⁷¹ François Rabelais nas por volta de 1494, em Chinon, na França e morre em Paris, em 1553. Foi frade franciscano, beneditino, padre secular e médico. É reconhecido pelas suas obras cômicas *Pantagruel* e *Gargantua*.

Não é diferente na obra de Thomas Bernhard. A alimentação é uma constante; aparece, de certa forma, em todas as suas peças. Comida e bebida. Seja como citação ou presença efetiva. Há obsessivamente essa recorrência. Há sempre uma mesa onde será servida uma refeição, seja na casa ou num restaurante. Há sempre um personagem preocupado com a comida, a reclamar da comida, a reclamar pela comida. Alimento como uma primeira necessidade e prazer do homem; mas, também, como um fator de sublimação que expurga, supre e compensa certas carências. Quer nos parecer que a comida assume o papel do prazer sexual e da afetividade, ou de outros sentimentos, que os seus personagens tem tanta dificuldade de exteriorizar, manifestar e praticar. Mas, também, podemos pensar nos momentos difíceis, relacionados com a escassez de alimento, pelo qual passaram os austríacos durante a segunda guerra e que deixaram marcas profundas nas atitudes e comportamentos alimentares daquela sociedade.

Assim, em *Uma festa para Boris* vemos uma grande mesa na qual se encontram treze aleijados, para comemorarem o aniversário de Boris; e eles comem e bebem. O personagem Rainha da Noite, em *O ignorante e o louco* comenta sobre o seu apetite sem limites após a representação, quando tudo está em ordem. O general da peça *A sociedade da caça*, também diz, enquanto joga cartas, que tem um monstruoso apetite; já o escritor, bebe. O malabarista de *A força do hábito* fala que ele é doido por mexilhões frescos, preparados com vinho branco de Bordeaux e Garibaldi grita que amanhã ele terá carne fresca em Augsburg. Quando começa a terceira cena de *O presidente* um garçom retira os pratos da mesa; logo mais o presidente abre uma champanhe e serve. No primeiro prelúdio de *Os célebres*, todos, cada ator acompanhado da marionete que lhe serve de modelo, estão sentados em torno de uma grande mesa redonda, comem faisão, pato assado e bebem. Há uma senhora, na peça *Minetti*, que para agüentar ficar só bebe champanha; os mascarados entram e saem com copos e garrafas nas mãos. No navio em que viaja, Kant solicita a presença do cozinheiro para reclamar, pois ele não suporta mais a sopa com cominho e diz que conheceu alguns reis que morreram com o excesso de cominho na sopa deles. E a senhora Kant está sempre preocupada com o menu em *Immanuel Kant*. O terceiro ato de *Antes da reforma* começa com os três personagens Clara, Rüdolf e Vera comendo medalhões de vitelo e bebendo champanha alemã. No início da segunda cena de *O reformador do mundo*, o reformador tem um grande guardanapo em volta do pescoço; come ovos quentes e um pedaço de pão. Ele diz que precisa perder peso, mas não agüenta mais aquela refeição; então pede para a mulher que trabalha na sua casa, ao meio dia uma omelete ou um bife macio à inglesa, ou talharim. Afirma que os

cozinheiros nos tem nas suas mãos. A última fala da peça é o reformador gritando pelo seu talharim. *Sobre todos os cumes há paz* principia ao ar livre, com a senhora Meister e a senhorita Werdenfels arrumando a mesa para o café da manhã; onde mais tarde, com as presenças do senhor Meister e do jornalista Wegener, eles comerão e beberão. Brindam com vinho. E será assim por toda a peça: comem torta e bebem café. Bebe-se muito chá nas duas partes de *No alvo*. Robert relembra, em *As aparências enganam*, que o prato predileto da sua finada esposa era aspargos; e gulodices quando estava só. Ele e seu irmão Karl quando conversam tomam água mineral. Bruscon, em *O fazedor de teatro* fala incessantemente da sopa da existência, a Sopa Frita. A própria estrutura da peça *Ritter, Dene, Voss* nos remete para a comida; ela está em dividida em Antes do almoço, O almoço e Depois do almoço. O espaço é a sala de jantar, onde eles após tomarem sopa, comem carne, batata, arroz, salada e bebem vinho branco. Como sobremesa melão e profiteroles. E para finalizar bebem café. Um dos temas das suas conversas é a comida. Já em *Simplesmente complicado* o velho ator recebe duas vezes por semana um jarro de leite, que ele detesta. Mas continua com esta rotina, para poder ver a menina que traz o leite; a única pessoa que ainda deixa entrar na sua casa. Ele sempre detestou a comida que faz e agora come papa de sêmola, ou salsicha com pão ou pão com queijo. Também em *Elizabeth II* a mesa é posta para o café da manhã, Herrenstein reclama para Richard que o café da manhã sempre lhe pesa no estômago. E reclama, também, quando vê a senhorita Zallinger, sua governanta, com mais duas empregadas preparar cinco mesas para o buffet dos convidados que virão ver, da sacada da sua casa, a passagem da rainha. E na terceira cena de *Praça dos heróis* é servida uma sopa.

Nas peças curtas – *Dramolette* – a comida também se faz presente; mas não em todas. Em *Absolvição* os personagens, juízes de tribunais e suas esposas, estão em torno de uma grande mesa redonda; comem bolos, cremes e bebem champanhe para comemorar a absolvição de um juiz de crimes contra a humanidade. *Sorvetes* se passa numa praia do mar do norte, onde o primeiro ministro-presidente e o segundo ministro-presidente, ambos obesos, estão com as suas respectivas esposas. Ao chamarem pelo vendedor de sorvetes, de origem turca, todos são executados a tiros pelo mesmo. *O almoço alemão* é uma tragédia. A família Bernhard, aproximadamente uma centena de pessoas, almoçam em volta de uma pequena mesa; conversam sobre política. Tomam sopa, que é chamada de sopa de nazista e não sopa de macarrão. Em *Tudo ou nada* três políticos, nacional-socialistas, participam de uma gincana televisiva, cuja totalidade dos ganhos será destinada ao comitê contra a fome no mundo. Após experimentar e comprar uma calça, em *Claus Peymann compra para si uma calça e vai*

comigo comer, Claus Peymann convida Thomas Bernhard para tomar um caldo de carne e diz que na Áustria nada é melhor do que o caldo de carne; que a Áustria é a terra do caldo de carne. *Claus Peymann e Hermann Beil em Sulzwiese*, enquanto conversam sobre teatro, comem, cada um, um escalope de vitela e depois tomam café

A configuração do grotesco em Thomas Bernhard é a investida de associar, conspirar, exorcizar, invocar, rebelar-se e tramar contra o desagradável e o incômodo do mundo e, principalmente, de seu país, a Áustria. O grotesco é seguramente um termo importante na obra de Thomas Bernhard, uma categoria estilística, no que tange a atitude, conteúdos, efeitos e estrutura que concretiza o pensamento deste autor. Pensamento movido pelo exagero, muitas vezes caricatural, da sua visão de mundo, um mundo tornado estranho, que nos leva ao riso. Thomas Bernhard aumenta e exagera a realidade a partir da sua face real. A formulação e o emprego do grotesco em Thomas Bernhard são marcadamente perceptíveis e se processam e se efetivam pelo uso do disforme em detrimento do belo, do sombrio em relação à luz. A eficácia da sua obra se processa do cruzamento do grotesco com o sublime. Desse modo, a poesia completa ou verdadeira estaria na harmonia dos contrários; o que ocorre com frequência na nossa vida e nos atos de criação. O grotesco em Thomas Bernhard nos possibilita vislumbrar, após um tempo de parada e comparação, as diversas facetas e detalhes de um mesmo objeto/tema, naquilo que ele tem de instigante para nos despertar o interesse, para nos provocar. O grotesco é principalmente a comédia em Thomas Bernhard.

Outro aspecto a ressaltar, que ratifica o emprego do grotesco em Thomas Bernhard, é que os seus personagens, por mais providos que sejam de uma genialidade, carregam no seu íntimo a bestialidade que os tornam cegos aos atos de inteligência e por isso são humanos e dramáticos. Eles usam da ironia, do sarcasmo e da zombaria em relação aos outros, e assim provocam o riso derrisório; mas são irremediavelmente tristes, triviais, ridículos, fechados na sua misantropia. Ficamos atônitos com os seus fracassos, com as suas incapacidades de lidar com a realidade; pois eles vivem num outro mundo, alienados num mundo idealizado, sonhado. E nos revelam aquilo que eles têm de afetado, assustador, contraditório, deformado, desconcertante, desordenado, desproporcional, macabro, paradoxal e ridículo. São personagens que tem e sentem todas as dores do mundo e vivem angustiados pelo tédio, pelo aborrecimento de viver. São melancólicos. O que é grotesco no discurso de Thomas Bernhard são os eventos representados, a maneira de falar e a verbiagem dos personagens.

Seus personagens principais são bufões. Figuras grotescas, que ao se oporem às hipocrisias sociais e políticas austríacas, por meio do pronunciamento de verdades, da

bufonaria da linguagem, nos proporcionam a diversão, ainda que amarga, ainda que desagradável. O que ocorria com frequência com Thomas Bernhard, ao emitir suas opiniões sempre cáusticas, nas suas aparições públicas.

Anatol Rosenfeld (1965, pgs.158, 159 e 63, grifo do autor) destaca que Bertolt Brecht, muito admirado por Thomas Bernhard, utilizou o grotesco de marca e cunho burlesco, como recurso de distanciamento. “Não é preciso dizer que a própria essência do grotesco é “tornar estranho” pela associação do incoerente, pela conjugação do díspar, pela fusão do que não se casa.” Além do uso frequente de máscaras parciais com distorções e deformações. “Pois o grotesco tende a criar “efeitos de distanciamento”, tornando estranho o que nos parece familiar.”

A opção e utilização do grotesco, por Thomas Bernhard, no seu teatro, mostram-se como o procedimento apropriado para enfatizar as suas contradições, as dos seus personagens, as das palavras, atos e as do mundo em que vivia. O grotesco como possibilidade de retratar e desnudar as diversas facetas da realidade; pois o grotesco penetra nas profundidades da realidade. Ele nos revela, assim, a sua visão deste mundo, ao desnudá-lo criticamente. E assim, instigados, irritados e provocados, temos ciência deste mundo, que é uma mistura do grotesco com o sublime. Com o grotesco, freqüentemente, presenciamos a fragilidade e falibilidade daquele que é considerado superior. O idealizado corre o risco da queda, do ridículo. Victor Hugo (2004) acentua as vantagens do grotesco, ao falar que enquanto o belo tem somente um tipo completo, mas restrito; o feio tem mil possibilidades, ao apresentar aspectos novos, mas incompletos.

4.2 - A ironia em Thomas Bernhard -

Há tanta ironia na sua peça
Que ideia *Salve-se quem puder*
que título fantástico
Faz lembrar Shakespeare (BERNHARD, 1990b, pg.202)

Esse é o comentário do personagem Mãe para o personagem Escritor, na peça *No alvo*, de Thomas Bernhard. Ela diz ao escritor que agrada-lhe o cinismo; que o título da peça *Salve-se quem puder* é adequado, pois todos que entram em cena estão condenados à morte, se encaminham para a catástrofe; porque é obvio que ninguém se salva. A própria personagem Mãe reconhece no Escritor/dramaturgo um arquiteto, um construtor, um manipulador de vidas, um manipulador de personagens, um manipulador de marionetes. Alguém que detém o controle sobre o que faz e, por isso, é livre. Neste sentido, a ironia liberta a peça e o dramaturgo, que se utiliza dela para encaminhar e determinar a história. A ironia como

incitamento e determinação da subjetividade, como provocação. E que conta com a cumplicidade da platéia, que muitas vezes sabe muito mais das ações e dos personagens, para que a ironia dramática se processe e efetive.

O comentário da personagem Mãe nos remete ao que D. C. Muecke (1995, pg. 88) fala sobre a ironia no teatro. “O palco é um lugar onde alguma coisa está para acontecer ou ser revelada. Como a platéia sente isso mas as *dramatis personae* geralmente não, há um potencial básico de ironia inerente ao drama.”

E é a ironia, essa figura, presente no teatro de Thomas Bernhard, que corrobora para que se consubstancie a provocação. Neste sentido, a ironia é um traço essencial do discurso de Thomas Bernhard. Um mecanismo discursivo que aparece em toda a sua produção dramática, como um recurso crítico, como um ato de inteligência; que também produz o riso, por meio do exagero do emissor, ao zombar dos outros de maneira indireta, ao dizer com outras palavras o que havia pensado. Há um atrito, uma distância e separação entre o que foi dito (o manifesto) e como é dito (o implícito). Entre o literal e o figurado. Então, temos a ironia. É, pois, preciso um exercício de reflexão para que o entendimento e a compreensão da argumentação irônica, que prioriza o ridículo, se processem. Muitas vezes o receptor dessa ironia não reconhece ou percebe que ele é o ser ironizado. Essa decalagem produz no espectador uma relação de cumplicidade com o emissor. Então, há uma cumplicidade tripla, implícita entre o autor, o personagem emissor e o espectador/leitor. Cumplicidade estabelecida por meio de códigos apresentados e trabalhados no desenvolvimento da peça, com o objetivo de que o leitor/espectador possa se dar conta da utilização da ironia. Dessa forma, o espectador/leitor participa ativamente do discurso, na produção de significados. Assim, o elemento crítico e provocativo se manifesta, ativando a percepção crítica e a consciência deles. Está implícito um processo dialógico no discurso irônico; ainda que o personagem monologue. E, ainda, segundo MUECKE (1995, pg.91, grifo do autor), “Todas as Ironias Observáveis são “teatrais” por definição, na medida em que é necessária a presença de um “observador” para completar a ironia.”

Diversos fatores interferem e ocorrem neste uso de procedimentos e efeitos da ironia. Como, por exemplo, a ambiguidade do enunciado e da enunciação, o contexto, a contradição, a entonação, a intenção, a linguagem, a situação, a simultaneidade etc. O contraste entre aparência e realidade/verdade.

Há todo um arcabouço teórico de notáveis que trabalharam com a ironia, seja conceituando-a, seja empregando-a nos seus escritos. Dentre eles, citamos: Sócrates, Platão,

Aristóteles, Hegel, Kierkegaard, Goethe, Freud, Brecht etc. Autores conhecidos ou admirados por Thomas Bernhard. Anatol Rosenfeld (1965, pg.156) ao comentar sobre os recursos de distanciamento que encontramos na obra de Bertolt Brecht, aponta que ele empregou para “obter o efeito desejado, particularmente a ironia.” E que Thomas Mann disse: “Ironia é distância”.

Então, podemos falar de várias ironias: a ironia socrática na qual o personagem secundário desmascara pelo seu questionamento um personagem mais importante; a ironia romântica ou a auto-ironia; a ironia situacional ou dramática, que não decorre do trabalho com a língua, mas é o resultado de uma série de circunstâncias ou do desvio entre o saber de um personagem e aquele dos outros personagens ou do espectador/leitor. Para Kierkegaard a ironia era uma postura do autor.

E Thomas Bernhard tinha esta postura. Mas a dimensão do uso da ironia em Thomas Bernhard, como elemento estilístico, articulador, fundador e organizador de discursos, é muito mais crítica e dramática do que cômica. Expressa a sua visão de mundo; impregnada pela sua subjetividade, ideologia, aspectos da sua formação sócio-cultural e também pelos acontecimentos e fatos históricos da Áustria em que ele viveu. Ouvimos seus juízos de valores sobre o que se passou e passava na sociedade austríaca. Se rimos quando lemos ou assistimos às peças escritas por ele, é sobretudo pelo aspecto patético da situação ou pela obsessão compulsiva dos personagens em relação a um ponto de vista ou as suas atitudes e pensamentos.

Numa fala da Boa Dama, personagem amputada, da peça *Uma festa para Boris* (BERNHARD, 1983c, pg.14), Thomas Bernhard ao mesmo tempo em que faz uma citação que nos remete ao teatro e aos personagens de Samuel Beckett, empresta, também, à personagem Boa Dama a ironia cáustica que lhe é peculiar. Nessa peça, apenas a enfermeira que lê as peças para a Boa Dama e os dois enfermeiros que cuidam dos enfermos, não são amputados. Então, a ironia se dá em relação a condição e o estado físico do personagem que ouve e do que é objeto da leitura, com ressonância nos espectadores.

Aliás você me apresentou ontem novamente
uma peça de teatro onde aparece um homem
que não tinha mais pernas
você me apresenta com predileção nos últimos tempos uma literatura
na qual aleijados representam um papel
infame
mas eu te perdôo
nós nos perdoamos
Porque de fato você não é malévola
você é maligna
não malévola

esta pequena diferença nas duas sílabas
a torna para mim sempre suportável⁷²

Ironia paradoxal é a que ouvimos em *A força do hábito*. Thomas Bernhard faz com que o personagem Garibaldi enumere, para o malabarista, uma série de ações, nas quais percebemos que os personagens envolvidos não têm o livre arbítrio. Ou seja, a ironia está em que apesar de não gostar do que tem de fazer, eles são obrigados a fazer, têm de fazê-lo:

A verdade é que
eu não gosto do violoncelo
é uma tortura para mim
mas ele tem de se tocar
a minha neta não gosta da viola
mas ela tem de se tocar
o palhaço não gosta do contrabaixo
mas ele tem de se tocar
o domador não gosta do piano
mas ele tem de se tocar
E você também não gosta do violino
Nós não queremos a vida
mas ela tem de se viver
dedilha as cordas do violoncelo
Nós odiamos este Quinteto
mas ele tem de se tocar (BERNHARD, 1991a, pg.46)

Então, a ironia ganha outra dimensão, quando ao final da peça, Garibaldi não consegue realizar o ensaio da obra *A Truta*, de Schubert, com os componentes do quinteto. Então, ele pede que todos saiam e expulsa-os do recinto. Cansado, deixa-se cair na cadeira, liga o rádio. No rádio ouve-se a execução de *A Truta* de Schubert. Cinco compassos.

Em *O presidente*, temos ironicamente um cachorro como crítico. A presidenta fala para o presidente que o seu cachorro, que foi morto em um atentado pelos anarquistas inimigos do Estado, era o seu maior crítico:

PRESIDENTA *olhando para o cesto vazio do cão*
Meu pequenino crítico teatral
pobre do meu pequenino
Você ficava assistindo
toda vez que eu
ensaiava meu papel
diante do espelho
observando
e escutando
ele tinha um ouvido tão apurado
dirigindo-se ao presidente
eu percebia na hora
quando alguma coisa estava errada

⁷² Übrigens haben Sie mir gestern wieder ein Theaterstück gegeben in dem ein Mann vorkommt der keine Beine mehr hat mit Vorliebe geben Sie mir in letzter Zeit eine Literatur in der Verkrüppelte eine Rolle spielen infam aber ich verzeihe Ihnen wir verzeihen uns Sie sind ja nicht böswillig nicht böswillig dieser kleine Unterschied auf der zweiten Silbe macht Sie mir immer wieder erträglich

O tom de voz
ou o modo de falar (BERNHARD, 1980, pg.52)

Mas a ironia em Thomas Bernhard não se processa e efetiva só com o emprego de frases e aforismos, mas também na arquitetura do texto. Exemplo disso é a utilização do papagaio na peça *Immanuel Kant*. Temos aqui uma crítica irônica àqueles que falam o que não sabem, àqueles que não tem propriedade sobre o conhecimento que propagam. Ou seja, ele nos fala sobre o psitacismo, que é uma perturbação psíquica, um distúrbio de linguagem, que consiste em repetir com abundância palavras vazias sem ter ideia do seu significado. É o conhecimento sem a operação da inteligência. O personagem Kant diz que apenas o seu papagaio poderia expor o mais exatamente, em todas as universidades do mundo, tudo aquilo que ele jamais pôde pensar. Mas ele teme que se perder o seu papagaio, perderá tudo. Então, por meio da memorização e fixação, da repetição mecânica de palavras ou de frases, da decoreba, Friedrich – o papagaio - foi treinado para ter a loquacidade, a verborrêia de repetir tudo o que Kant havia pensado. Na peça, Friedrich apenas repete as últimas palavras e frases do personagem Kant, cujo sentido ignora. Alinha frases ocas, como sendo o eco de Kant. Também há ironia quando Kant diz que ele leva para à América a razão e a América lhe restituirá a visão; ou então, também, que Cristovão Colombo descobriu a América e a América descobriu Kant.

É atroz e cruel a ironia que nós – leitores ou espectadores – sentimos na peça *Antes da reforma*, quando Vera diz à sua irmã cadeirante, Clara, que a cadeira de rodas a protege da prisão. Ou, quando Vera se vê como vítima da paralisia da irmã.

VERA
Você sentada na sua cadeira de rodas como num trono
e você dá as ordens
isso foi sempre assim
O bombardeamento terrorista a colocou no primeiro posto
Sua paralisia de fato foi a nós que ela paralisou
Rudolf e eu⁷³ (BERNHARD, 1983c, pg.729)

Chega a ser ironicamente patética a acusação que Rudolf faz a sua irmã Clara; como em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, quando Pozzo acusa o seu empregado Lucky de torturá-lo.

RUDOLF
levanta-se num pulo
Eu te digo Clara

⁷³ VERA Du sitzt in deinem Rollstuhl wie einem Thron und gibst Befehle das war schon immer so Der Terrorangriff hat dich an die erste Stelle gesetzt Deine Querschnittlähmung hat in Wirklichkeit uns gelähmt Rudolf und mich

eu desejaria que você morresse
 e nos deixasse em paz
 você nos tortura há vinte anos
 após bom tempo você ainda nos tortura⁷⁴ (BERNHARD, 1983c, pg.762)

Thomas Bernhard, nesta peça, por meio da ironia critica a sociedade austríaca, que após passadas algumas décadas da ascensão de Hitler ao poder, da anexação da Áustria pela Alemanha e do florescimento do nacional-socialismo, conservava, ainda que em pequenos núcleos familiares, memórias, reminiscências e culto ao passado. Assim, ao final desta peça, o personagem Rudolf – Presidente de tribunal e antigo oficial SS - sofre um ataque cardíaco, ainda vestido com o uniforme da SS, especialmente utilizado para a comemoração do aniversário de Himmler, que ele e a irmã Vera fazem na casa deles, anualmente. Então, Vera precisa, com urgência, trocar o uniforme dele por outra roupa, antes que o médico da família chegue.

VERA
Vera se ajoelha diante dele
 Rudolf
 você me ouve Rudolf
 meu querido Rudolf
 meu muito bondoso Rudolf
ela começa a lhe despir o uniforme da SS
 Terrível é terrível
para Clara
 O que você faz sentada aí à me olhar
 é terrível⁷⁵ (BERNHARD, 1983c, pg.791)

Há uma ironia tocante na peça *O reformador do mundo*, quando o Reformador, que dedicou toda sua vida para escrever um tratado sobre a reforma do mundo, fala para a mulher sobre a incompreensão do seu trabalho:

O triste é
 que ninguém compreendeu o meu tratado
 ninguém jamais compreendeu
 o que eu disse em meu tratado⁷⁶ (BERNHARD, 1983c, pg.901)

Também é irônico o comentário que um velho ator, Robert, faz da tentativa de retomar a sua carreira com um texto de Shakespeare, depois da aposentadoria, em *As aparências enganam*:

⁷⁴ RUDOLF *springt auf* Das sage ich dir Clara ich wünschte du verrecktest und liessest uns in Ruhe du quälst uns zwanzig Jahre lang noch länger quälst du uns

⁷⁵ VERA *Vera kniet sich vor ihn hin* Rudolf hörst du mich Rudolf mein lieber Rudolf *sie fängt na, ihm die SS-Uniform auszuziehen* Schrecklich wie schrecklich zu Clara Was sitzt du da und starrst mich an wie schrecklich

⁷⁶ REFORMADOR Das Traurige ist dass kein Mensch meinen Traktat verstanden hat kein Mensch hat jemals verstanden was ich in meinen Traktat sage

Eu refiz uma tentativa
com Lear
mas eu esqueço o texto
eu não decoro mais nada
as palavras simplesmente escapam
da minha cabeça⁷⁷ (BERNHARD, 1983a, pg.48)

Problema que o próprio Thomas Bernhard enfrentava quando ator. E é paradoxal que ele tenha, então, escrito tantos textos com grandes monólogos.

Outro exemplo dessa ironia é a utilização do fato ocorrido no Festival de Salzburgo, quando da estreia da peça *O ignorante e o louco*. A administração do festival juntamente com o corpo de bombeiros proibiu que no final do espetáculo todas as luzes, inclusive as de emergência, fossem apagadas; o que provocaria a escuridão total – tão desejada pelo dramaturgo e pelo encenador. Tal fato gerou um grande escândalo na época; Thomas Bernhard vociferou e polemizou. Como se risse do próprio fato em que foi um dos agentes atuante, Thomas Bernhard o inseriu – doze anos após ocorrido - de maneira acentuada na sua peça *O fazedor de teatro*; fazendo desse fato um dos movimentos dessa peça. Também é amargamente irônico o que acontece com o personagem Bruscon, de *O fazedor de teatro*, ao final da peça, que depois de tantos percalços para a realização da apresentação da sua peça *A Roda da História*, vê todos os seus esforços caírem por terra, pois a sua platéia, que já estava presente na sala, prefere ver o espetáculo do incêndio que irrompe lá fora, na igreja da cidade.

Na peça *Ritter, Dene, Voss*, o personagem Ritter conta para a irmã Dene que eram os cinquenta e um por cento das ações que o pai tinha no teatro, que lhes davam a liberdade de escolher, até então, em quais peças atuar ou colocar o talento em jogo, quando lhes fossem conveniente. Que o diretor do teatro dependia delas e não o contrário. E que elas atuavam apenas quando tinham vontade. O pai delas – um gênio comercial - lhes dera um seguro de vida na arte dramática. Então, com desdenho e ironicamente, Ritter diz que:

A arte do teatro só é livre
quando se possui cinquenta e um por cento das ações
para dizer a verdade
só me agrada uma vez a cada dois anos
subir no palco⁷⁸ (BERNHARD, 1989a, pg.112)

⁷⁷ ROBERT Ich habe es wieder versucht mit dem Lear aber ich vergesse den Text ich behalte nichts mehr
die Wörter fallen ganz einfach aus meinem Kopf

⁷⁸ RITTER L'art du théâtre n'est libre que là où il possède cinquante et un pour cent des actions
à dire vrai il ne me plaît qu'une fois toute les deux ans de monter sur scène

Há uma constatação irônica, quase que absurda, quando o personagem Ele, um velho ator aposentado, da peça *Simplemente complicado*, diz para si:

Uma loucura
assinar um jornal
para estudar as ofertas de emprego
com oitenta e dois anos (BERNHARD, 1991a, pg.166)

É principalmente nas três peças curtas relacionadas com o encenador Claus Peymann⁷⁹, que Thomas Bernhard se mostra um mestre da arte da ironia, ao acentuar a sua arte do exagero, a partir de fatos reais, centrados e voltados para o teatro. Thomas Bernhard, inclusive, se auto-ironiza. São apresentados três momentos pelos quais Claus Peymann efetivamente passou e viveu.

O primeiro deles é quando Claus Peymann muda de local de trabalho, de cidade e de país. Ele sai do Bochum, em Berlin, Alemanha e vai para o Burgtheater, em Viena, na Áustria. *Claus Peymann deixa o Bochum e vai como diretor do Burgtheater para Viena*. Na primeira cena desta peça, Peymann, ainda no Bochum, pede a sua secretária Christiane Schneider que empacote alguns dramaturgos na mala de meias e que jogue todas as peças na lixeira de papel, inclusive a nova de Bernhard. E que empacote alguns atores na mala de calças.

PEYMANN
Quanto aos atores
vamos levar apenas os bons
os ruins deixem ai
os caros deixamos ai
os modestos levamos
os muito loucos deixamos ai
os simples levamos⁸⁰ (BERNHARD, 1993a, pg14)

A primeira fala, na segunda cena, já em Viena, na sala do diretor do Burgtheater, onze horas da manhã, é a seguinte:

PEYMANN *para Christiane Schneider, que desfaz sua mala*
O que eu mais gostaria era de não desfazer nada
e voltar agora novamente para o Bochum⁸¹ (BERNHARD, 1993a, pg.17)

⁷⁹ Claus Peymann, encenador alemão nascido na cidade de Bremen, em 1937, trabalhou como diretor e intendente nos principais teatros da Alemanha e da Áustria; inclusive no *Berliner Ensemble*. Dirigiu várias peças de Thomas Bernhard.

⁸⁰ PEYMANN Was die Schauspieler betrifft nehmen wir nur die guten mit lassen die schlechten da die teuren lasssen wir da die bescheidenen nehmen wir mit die grössenwahnsinnigen lassen wir da die einfältigen nehmen wir mit

⁸¹ PEYMANN *zu Christiane Schneider, die seine Koffer auspackt* Am liebsten würde ich gar nicht auspacken und gleich wieder nach Bochum zurückgehen

O segundo momento, que poderíamos chamar de trivial e que dá nome a peça, é *Claus Peymann compra si uma calça e vai comigo comer*. Aqui, novamente, são dois os personagens: Claus Peymann e o próprio Thomas Bernhard. Eles relacionam o ato de experimentar uma calça com o ato de ensaiar uma peça e à outras ações do cotidiano. Em alemão, o verbo *probieren* significa tanto provar, como experimentar e ensaiar.

PEYMANN

De um lado esta calça assentada
por outro lado Ricardo terceiro na cabeça
isto deixa realmente feliz Bernhard⁸² (BERNHARD, 1993a, pg.29)

Já no terceiro momento, na peça *Claus Peymann e Hermann Beil no Sulzwiese*, um ano após a sua chegada no Burgtheater, Claus Peymann almoça com Hermann Beil, seu assistente e dramaturgo, no Sulzwiese. Enquanto comem, eles falam de projetos, como o de encenar uma única vez, numa única noite, não mais do que cinco horas, todas as peças, personagens e sonetos de Shakespeare; com os melhores atores do mundo, com os melhores cenógrafos do mundo, com o melhor público do mundo. No Burgtheater, evidentemente. Falam, também de sonhos e pesadelos recentes e recorrentes, como:

PEYMANN

Hoje à noite
eu sonhei que o chanceler Vranitzky me derrubou
e me sufocou
e a ministra da cultura Havlicek com um punho de pedreiro
me bateu na cabeça
e o prefeito Zilk me deu um pontapé
antes que eu estivesse desmaiado
os atores do Burg zombaram de mim
E você meu caro Beil
me fechou os olhos
fechou os olhos Beil
e fechou a boca⁸³ (BERNHARD, 1993a, pg.68)

O personagem Claus Peymann diz para o personagem Bernhard, após comprar uma calça e comerem juntos, que o mundo tem um monte de cabeças deterioradas e mesquinhas; inclusive a dele. Com ironia lamenta:

⁸² PEYMANN Einerseits diese passende Hose andererseits Richard den Dritten im Kopf das macht schon glücklich Bernhard

⁸³ PEYMANN Heute nacht habe ich geträumt der Bundeskanzler Vranitzky hat sich auf mich gestürzt und mich gewürgt und die Ministerin für Kultur Havlicek hat mir mit einer Maurerfaust auf den Kopf geschlagen und der Bürgermeister Zilk hat mir einen Fusstritt gegeben bevor ich ohnmächtig geworden bin haben mich die Burgschauspieler ausgelacht Und Sie mein lieber Beil haben mir die Augen zugeedrückt die Augen zugeedrückt Beil und den Mund verschlossen

Pena que não se pode também facilmente
 comprar uma cabeça nova Bernhard
 eu gostaria de ir agora neste momento com você numa loja
 e compraria para mim uma nova cabeça⁸⁴ (BERNHARD, 1993a, pg.47)

Thomas Bernhard foi um ironista que tinha a consciência de ser um ironista. Por isso, sabia que os seus textos propiciariam e provocariam infindáveis, instigantes e polêmicas interpretações. Conhecedor das possibilidades da ironia, ele as empregou para agredir, por analogia, como ataque, como forma de argumentação, para polemizar, como procedimento verbal, como provocação, como ênfase retórica e como zombaria. E ele a empregou para criticar a Áustria e, por contigüidade, todos os seguimentos da sociedade austríaca. Ciente de que ela, a ironia, podia servir tanto a comédia como a tragédia. O irônico Thomas Bernhard enfrentou abertamente a eventualidade das suas convicções e as materializou por meio das palavras, na sua obra dramatúrgica. Ele sentia prazer em criá-las, usá-las e ouvir as repercussões causadas pelas mesmas; e, também, de ser, como ironista, o autor (MUECKE, 1995, pg.68): “(...) onisciente, onipresente, transcendente, absoluto, infinito e livre.”

⁸⁴ PEYMANN Schade dass man sich nicht auch ohne weiteres einen neuen Kopf kaufen kann Bernhard
 ich ginge jetzt im Augenblick gern Ihnen in einen Laden und kaufte mir einen neuen Kopf

Conclusão

No alvo.

Eu creio que as minhas coisas estão escritas de uma forma que não passa de moda. Os temas estão uma vez à frente e outra vez atrás, isso já se sabe. Durante décadas as pessoas não lêem o Hamsun⁸⁵ e depois ele volta. Isso passa-se com todas as pessoas. Mas está com certeza, com toda a certeza, escrito conscientemente de uma forma que ainda daqui a cem anos se pode ler. Porque a linguagem é de tal modo que, no fundo, não pode passar de moda. Os temas passam de moda, isso sabemos nós no uso pessoal: que durante algum tempo comemos caviar e provavelmente passadas três semanas acabamos com isso, de uma maneira súbita, e depois comemos chouriço. Durante anos. Mas o caviar afinal volta sempre, ainda que só de forma breve. (HOFFMANN, 2006, pg.34)

Thomas Bernhard acreditava que a sua obra transcenderia o tempo em que foi concebida e apresentada aos leitores e espectadores. E a obra dramaturgica desse artista da desarmonia está fundamentalmente e essencialmente transpassada e, pode-se dizer, encharcada pelos aspectos, características, marcas, particularidades e tons da Áustria e da época em que ele viveu. Mas, também, das ressonâncias e matizes de momentos cruciais e significativos da história recente da Áustria. Momentos históricos da primeira metade do século XX, que ainda ecoam no presente e retumbarão no futuro. Neste sentido, Thomas Bernhard, como uma máquina de impressão, deixou a sua marca. O que não significa que ele tenha escrito dramas históricos; há nas suas peças o processo de constituição da ficção, ainda que consigamos identificar muitos pontos de contato com a realidade. Ele teve a audácia e a profundidade de tudo dizer sem hipocrisia, sem meias-palavras; sendo leal, honesto e verdadeiro consigo mesmo. As suas peças apresentam um alto grau de elaboração, de rebuscamento; mas transitam, naturalmente, da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco. Teve a ousadia de se divertir em nos pregar peças, como usar um diálogo que já não era mais diálogo. Viu no riso a possibilidade de provocação e libertação.

“Toda época tem suas ideias próprias; é preciso que tenha também as palavras próprias a estas ideias. As línguas são como o mar, oscilam sem parada.” (VICTOR HUGO, 2004, pg.81). Thomas Bernhard soube fazer uso dessas ideias e palavras. O seu trabalho com a língua é exemplar. Trabalho imbuído das repetições das palavras, das frases, dos temas; o que gera uma musicalidade. Musicalidade que nos coloca num movimento de circularidade espiralada. Um redemoinho de percepções e sensações. E nos tira do conforto do conhecido projetando-nos na escuridão que perturba; pois logo em sequência surge a nitidez, a claridade da realidade que nos incomoda profundamente, nos irrita incessantemente e nos provoca abertamente. Após a escuridão, a claridade nos deixa conscientes, nos revela a realidade dos

⁸⁵ Knut Hamsun (1859-1952), escritor norueguês, com vasta produção literária. Ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1920. Foi simpatizante de Adolf Hitler e Joseph Goebbels.

fatos. Assim, Thomas Bernhard foi fruto e reflexo da sua época, de tempos sombrios e conseguiu traduzir e iluminar, com maestria, esses tempos sombrios nas suas obras.

Na introdução falamos que não iríamos abordar o aspecto autobiográfico na dramaturgia de Thomas Bernhard; no entanto é importante ressaltar a fala do personagem central da peça *Sobre todos os cumes há paz*, que é escritor como ele, que discorre sobre as experiências e vivências do homem que escreve:

SENHOR MEISTER
 A experiência da guerra
 é a experiência fundamental do homem alemão
 Odessa Minsk Sebastopól
 por fim a frente ocidental da Normandia
 Se você como eu tivesse visto seus camaradas
A senhorita Werdenfels se levanta para fazer uma foto do Senhor Meister
 duros congelados mutilados
 O escritor naturalmente processa tudo
 que ele vivenciou
 toda a história que no fim das contas o moldou
 todo escritor todo poeta é o produto
 de toda história⁸⁶ (BERNHARD, 1983c, pg.826)

O que Thomas Bernhard fez nas suas peças foi criar uma relação de embate e fricção entre o passado e o presente. Tão vivamente presente no seu passado. Expurgar e apresentar acontecimentos e fatos que, principalmente, tinham sido sedimentados pela sociedade austríaca. Isso fez com que aquelas partes obscuras da história da Áustria, e porque não dizer da Europa, que tanto incomodam, irritam e provocam os seus personagens viessem à luz, provocando nos espectadores um sentido crítico sobre o que eles assistem. Então, o personagem com a sua capacidade e habilidade de rememorar (SARRAZAC, 2002, pg.161) “torna-se testemunha da sua própria existência e da sua época.” Um acerto de contas com a história oficial; através do desnudamento e revelação da culpa, da hipocrisia e do falso esquecimento do passado. E para dar conta daquela luta ele, de maneira prática e formal, propõe outro embate, o dos gêneros. Assim, ele, para retratar a realidade, do tempo e do mundo em que viveu, por meio de desvios das formas tradicionais, criou e produziu uma obra que aparentemente se utiliza dessas formas tradicionais dramáticas. Não é o vislumbrar um novo caminho que o torna especial, mas sim o fato de rejeitar as normas e a ordem

⁸⁶ SENHOR MEISTER Das Erlebnis des Krieges ist das fundamentale Erlebnis des deutschen Mannes
 Odessa Minsk Sewastopol schliesslich die Westfront die Normandie Wenn Sie wie ich ihre Kameraden
 gesehen haben Fräulein Wenderfels steht auf, um ein Foto von Herrn Meister zu machen
 steif erfroren verstümmelt Der Schriftsteller verarbeitet natürlich alles was er erlebt hat
 die ganze Geschichte schliesslich die ihn geformt hat jeder Schriftsteller jeder Dichter ist das Produkt
 der ganzen geschichte

estabelecida. Comédia e tragédia convivem tranquilamente; ao mesmo tempo em que essas denominações são questionadas, ironicamente, pelo próprio autor.

A dramaturgia de Thomas Bernhard é, também, uma dramaturgia de referência do século XX, ao usar e ter no romance o modelo a ser seguido; naquilo que ele nos apresenta de acanônico. Segundo Bakhtin, o romance não segue e não tem qualquer cânone. Assim, é possível ver a teatralidade nas suas narrativas e o romancista nas suas peças. Há um trânsito claro entre eles, quando da utilização dos mesmos procedimentos estilísticos: monólogos, musicalidade e repetições das palavras. Jean-Pierre Sarrazac (2002, pg.157) nos diz que:

“Bakhtin, que foi o teórico e o apóstolo da escrita polifônica, defendia que o diálogo dramático estava, por natureza votado ao monologismo: “as réplicas do diálogo dramático não deslocam o universo representado, não o tornam multidimensional; pelo contrário, para serem verdadeiramente dramáticas, têm a necessidade de um universo o mais monolítico possível (...) A concepção de uma ação dramática propondo uma solução para todas as oposições dialógicas é, ela própria, totalmente monológica”.”

A qualidade poética no trabalho com a linguagem se mostra evidente. É uma língua trabalhada. Há performance da palavra na obra literária de Thomas Bernhard. Ele usa das potencialidades do romance no teatro e estabelece uma constante peleja entre conteúdo e forma, espaço e tempo. Os seus personagens que monologam podem ser vistos como o eu narrador do romance. Além do discursivo e do exagero, é adicionado nessa mistura o derrisório. É uma dramaturgia em constante movimento, numa busca permanente; assim se reinventa e se analisa constantemente. É uma dramaturgia não conformista. É perceptível a aproximação das narrativas de Thomas Bernhard com a sua obra dramática. Exemplo disso, é que na Europa, principalmente na França, Itália e Polônia, muitos dos seus romances foram levados para o teatro. Dentre estas adaptações, citamos *Antigos Mestres* (1995), *O sobrinho de Wittgenstein* (1992), *Extinção* (2002), *O naufrago* (2001). Em *Sobre todos os cumes há paz*, existe uma passagem, na cena 10, entre dois personagens que ratificam essa imputação, ou seja, que os seus romances são teatrais e as suas peças romances:

EDITOR

Um novo Shakespeare alemão quem sabe
É francamente explosivo o dramático na sua obra
há muitos dramas na sua prosa
certos capítulos de seu romance Germania
são como dramas
curioso

SENHOR MEISTER

Alguns já disseram

EDITOR

É cheia de drama a sua obra⁸⁷ (BERNHARD, 1983c, pgs.879 e 880)

⁸⁷ VERLEGER Ein neuer deutscher Shakespeare wer weiss Es ist já geradezu explosiv vor Dramatik Ihr werk

Outro questionamento que se apresentou quando da concepção e feitura desta tese, era se o teatro de Thomas Bernhard era político ou não. Questionamento que, não resta nenhuma dúvida, se prende ao fato de ele falar, fazer uso e retomar fatos históricos, políticos e sociais ocorridos na Áustria, no período de 1938 à 1988. Fatos que ele presenciou e vivenciou. Há, nas suas peças, uma crítica veemente aos austríacos, a igreja e ao Estado, nas palavras do personagem Herrenstein, na peça *Elizabeth II*:

HERRENSTEIN

(...)

os austríacos não aprenderam nada

eles não mudaram

a totalidade de um povo como a totalidade de um caráter medíocre

(...)

Mas se pensamos constantemente em todas essas ignomínias

nos seria proibido viver neste país um dia a mais

onde olhamos

a degradação nacional-socialista e a fraqueza de espírito católica⁸⁸ (BERNHARD, 1999a, pgs.134 e 135)

Mas o seu questionamento e crítica não se enquadram em nenhum modelo do engajamento político; Thomas Bernhard era visto muito mais como um causador de escândalos, um fazedor de teatro. Há nele o desejo da denúncia, como na sua manifestação pública contra a política do social democrata austríaco, o político conservador Kurt Waldheim. Uma das possibilidades de tendência política das peças de Thomas Bernhard se corporifica naquilo que Hans-Thies Lehmann (2007), ao retomar de Luckaks a opinião e a noção de que o que é verdadeiramente social na arte é a forma, reconhece e reafirma, então, como o fator político da obra de arte dos nossos tempos muito mais a forma do que o conteúdo. A forma estrutural como o autor trabalha e concebe o seu material artístico. A palavra é o político em Thomas Bernhard. O seu uso. Na sua obra são perceptíveis as influências de Kant, Hegel e Wittgenstein, no que tange a palavra como arte superior, a onipresença e o poder da palavra/verbo e dos jogos de palavras. O teatro de Thomas Bernhard é o teatro da contestação, da contradição, de debate, da oposição, da provocação da história, da provocação do mundo. Neste sentido, podemos dizer que ele seja político, mas não em um sentido ideológico. Ele queria, com muita ironia, nos convencer e persuadir a julgar e criticar este mundo. Ao suscitar no seu espectador ou leitor um ato de reflexão, ele o

es sind so viele Dramen in Ihrer Prosa einzelne Kapitel Ihres Germaniaromans sind wie Dramen merkwürdig
HERR MEISTER Das sagten schon eiige

VERLEGER Es strotz vor Drama Ihr Werk

⁸⁸ HERRENSTEIN les Autrichiens n'ont rien appris ils n'ont pas changé la totalité d'un peuple comme
totalité d'un piètre caractère Mais si nous pensions constamment à toutes ces ignominies
il nous serait interdit de vivre dans ce pays un jour de plus où que nous regardions
l'abjection national-socialiste et la faiblesse d'esprit catholique

tira do conforto, para colocá-lo frente a frente com a realidade, com as misérias e lembrá-lo, espectador, de que ele é um agente da história e não um simples observador. É o que vemos na peça *No alvo*, quando a Mãe conversando com o Escritor cobra dele e da juventude atitudes e posturas em relação a história. Auto-ironia:

MÃE

Não quero acreditar nos meus olhos quando vejo os jovens
em vez de acordarem e dismantelarem tudo o
que lhes barra o caminho
e a história inteira barra o caminho desta juventude
a história inteira barrou sempre o caminho à juventude
e a juventude teve sempre força
para se desembaraçar de toda esta história podre e corrompida
com toda a violência com a vontade máxima de a aniquilar
Toda a juventude conseguiu pelos seus meios acabar com ela
mas esta
nunca houve uma juventude tão impotente
Você também o diz na sua peça
Diz isso em *Salve-se quem puder*
Di-lo com cinismo que lhe é próprio
é também o meu cinismo
A esta juventude não se dá nada embora se lhe dê tudo
pois exatamente porque se lhe dá tudo
e ela adia adia
em vez de agarrar aquilo que lhe é negado
Nós nisso éramos completamente diferentes
a história que nos barrou o caminho
dismantelámo-la nós dismantelámo-la
e dos escombros fizemos uma nova história
a juventude dismantelou sempre a história velha
e construiu a partir daí um nova
mas esta juventude é impotente
e deixa-se esmagar pela história velha
em silêncio fica para aí inativa a cismar
mas não faz nada
Você é o melhor exemplo
cisma e nada faz
Vê a miséria mas não a elimina
Você é o observador desta podridão
mas não consegue acabar com ela

Bebe

entenda-me bem a juventude tem o direito de aniquilar a história
de a aniquilar para construir a partir do
aniquilamento uma nova história
ela tem esse dever
Mas não deve esperar tanto tempo até que seja tarde
e agora parece que é demasiado tarde
Você mesmo diz isto na sua peça
que se calhar é demasiado tarde
Mas apenas o diz
Di-lo apenas e observa como é que as pessoas reagem a isso
mas não faz nada olha mas não faz nada
É a fuga do escritor dramático

ESCRITOR

Mas já é alguma coisa

MÃE

É muito pouco meu caro
olhar e esperar

isso fazem todos
 todos olham e esperam
 observam a podridão e apodrecem com ela
 ESCRITOR
 Mas um dia
 MÃE
 Não um dia
 agora já (BERNHARD, 1990b, pgs.218 e 219)

Thomas Bernhard foi um construtor de histórias tão grande quanto o destruidor das mesmas. Um escritor/construtor obstinado pela arte de destruir. De certa forma é uma estética do choque, onde há um equilíbrio entre realidade e ficção. Ao mesmo tempo em que realidade e ficção se confundem. A violência, aqui, não é a do ato, mas é aquela que a palavra porta, que pode ferir tanto quanto uma ação física. Thomas Bernhard foi superlativo na sua dramaturgia; através do exagero, da extrema provocação.

Há violência no teatro de Thomas Bernhard, mas não é a violência física e sim aquela que nos corroe, nos incomoda e nos tira do nosso cotidiano, do nosso comodismo, da nossa rotina. E essa violência é um estratagema para despertar e chamar a nossa atenção e ser ouvido. Quando se fala muito e alto os outros calam; não sobra espaço para outras manifestações. É a provocação. Ele nos leva – leitores ou espectadores – aos extremos, através das palavras, para espaços decadentes onde encontramos corpos que sofrem. Na estética do exagero a utilização do grotesco tem importância fundamental. O grotesco gera em nós provocação, ao colocar em cena as trevas, o obscuro do ser humano. As doenças dos personagens, presença constante na dramaturgia de Thomas Bernhard, criam um grande desconforto. Elas nos deixam cômicos das nossas fragilidades, da possibilidade de sofrimento. Muitos dos seus personagens são cadeirantes, doentes, hipocondríacos, manetas, paráliticos, pernetas; lutam ou vivem com a bronquite, com o câncer, com o glaucoma, com a tuberculose e com outras doenças. Temem a catarata, a cegueira. Sofrem delírios de perseguição. Tossem muito. Personagens tombados na completa decadência física e moral. A degradação do corpo. A figura do médico, e por afinidades a da medicina, é distorcida a tal ponto que somos levados a pensar, quando eles aqui aparecem, em monstros ou nas suas apatias em relação ao ser humano. Os médicos como assassinos, como aqueles que aceleram as doenças, como torturadores. As descrições de incisões são verdadeiras autopsias do corpo humano. Há prazer em revelar a destruição.

Grotescamente o mundo é retratado como uma imundice, cheio de pó, porcos e ratos. Cheiros desagradáveis e odores medonhos são mencionados, como os do cão, o do chiqueiro, o da naftalina, o das pessoas, o dos porcos, o do rábano e o das rosas. Odores humanos. Os

odores nauseabundos dos banheiros. Odores que sufocam. O odor da morte. Ele nos provoca e nos sufoca com os inúmeros ares pestilentos, que infestam a sociedade em que vivemos. Gases. Sentimos falta de ar. A morte aparece como tema e como prática. Ideias de suicídio. Personagens morrem fora e dentro da cena.

Assim como muitos dos seus personagens são artistas obcecados pelo ideal e pela perfeição, muitos são destruidores da arte ou sentem a vontade de destruir e findam angustiados, fracassados, vencidos. Muitos são glutões e sempre querem comer mais. Irritabilidade e escatologia. Somos provocados, também, pelo alto índice de ódio que aflora e se manifesta nos seus personagens, como o ódio a existência, o ódio em família, o ódio pela família, o ódio aos judeus, o ódio aos médicos, o ódio a natureza e o ódio a Áustria. Incomoda-nos, também, a grande percentagem de impacientes personagens déspotas, ditadores, megalômanos, que povoados pelo sentimento de posse, manipulam e tratam os outros como marionetes, como bestas. Eles, geralmente, são misantropos, misóginos e niilistas. Muitos são bufões e, por isso, têm a liberdade de tudo dizer e fazer; sobre isto o personagem Rudolf, de *Antes da reforma*, diz:

RUDOLF
Liberdade dos bufões
há sempre pessoas
que tem a liberdade dos bufões
elas podem fazer tudo o que elas querem
elas não são levadas a sério
se as fossem levar a sério
seria preciso matá-las⁸⁹ (BERNHARD, 1983c, pg.773)

Há, em Thomas Bernhard, as máscaras que são atávicas e que serão para toda a vida, e com as quais nos escondemos de nós mesmos. Mas há aquelas que são usadas nas festas e mesmo assim elas não são belas, são grotescas como as de Ensor. Geralmente são de animais como porcos, macacos, ratos. Há, então, uma zoomorfização do humano, uma bestificação do homem. Os personagens de Thomas Bernhard usam máscaras que escondem mas revelam; ou máscaras que escondem ou revelam.

Um dos objetivos primeiros do teatro, enquanto ideia, é trabalhar com conceitos e a realidade do seu tempo, aquilo que define a sua época; pois deverá ser usufruído pelo povo daquela época, daquele tempo. Então, a intersubjetividade do teatro, que é uma de suas principais características, deverá procurar estabelecer a conexão com a história, não só do seu presente, mas também aquela do passado, que tanto auxilia na compreensão e entendimento do presente. É o que o editor da peça *Sobre todos os cumes há paz* diz para o Senhor Meister:

⁸⁹ RUDOLF Narrenfreiheit es gibt immer wieder Leute die haben Narrenfreiheit sie können tun was sie wollen sie werden nicht ernstgenommen wenn man sie ernst nehmen würde müsste man sie ja umbringen

EDITOR

O autor deve sempre estar em conexão
com toda a história

se ele perde uma vez essa conexão
e isto mesmo num curto tempo
ele perde também a sua grandeza

SENHOR MEISTER

A história e o autor são
uma unidade⁹⁰ (BERNHARD, 1983c, pg.875)

Thomas Bernhard esteve sempre em conflito com a história e o Estado; nesse sentido, não se integraria e nem se integrou de maneira alguma com o Estado. Ele tinha consciência dessa sua inadequação. O que não impediu que ele encarasse sem um véu protetor a herança histórica do seu passado, da qual foi um sobrevivente. E ainda que a Áustria seja o objeto dos seus ataques, percebe-se nas suas peças a presença do contexto histórico europeu. Pode-se dizer que toda a sua produção, e porque não dizer, também, a sua vida, foi um ato de protesto, do protesto de um cidadão que viveu os horrores da guerra e não teve dúvidas ao fazer da sua atividade artística um ato pela consciência. Numa época de dúvidas e incertezas, empreendeu a sua luta contra a ordem estabelecida, contra a Áustria. Ele tornou evidentes e explícitas as contradições da sociedade e desse Estado austríaco. O seu ponto de vista se manifestava através da ironia, da polêmica. Polêmica alimentada e direcionada contra a Áustria. Ele usufruiu com toda a potencialidade a liberdade que a ironia lhe dava, lhe permitia. A liberdade irônica. A ironia, num certo sentido, o preservava e fazia dele um revolucionário que incomodava tanto os de direita quanto os de esquerda. Isso se evidenciava na sua causticidade. Thomas Bernhard combateu, principalmente, através da ironia. Mas isto o tornou impopular; pois a ironia além de perturbar a ordem estabelecida, perturba, também, a possibilidade da unidade harmônica, tão almejada pelos austríacos. E a sua orientação irônica por ser basicamente crítica, com frequência, excluía a simpatia e gerava a repulsa dos austríacos.

A ironia no teatro de Thomas Bernhard, além de funcionar como um elemento discursivo de provocação derrisória, sarcástica e provocativa, é crítica. Para Kierkegaard (1991, pg.238): “A discrepância, que a ironia estabelece com a realidade, já está suficientemente indicada quando se diz que a orientação irônica é essencialmente crítica.”

No teatro de Thomas Bernhard a família é a Áustria e o teatro é a Áustria. São espaços que representam a Áustria. O teatro de Thomas Bernhard é uma crítica aguda à família, e a

⁹⁰ VERLEGER Der Autor muss immer mit der gesamten Geschichte in Zusammenhang sein
verliert er diesen Zusammenhang einmal und ist es auch nur auf die kürzeste Zeit
hat er auch seine Grösse verloren
HERR MEISTER Die Geschichte und der Autor sind eine Einheit

família é o teatro, e o teatro é a Áustria. E é contra essa Áustria católica e nacional-socialista – uma sociedade culpada - que ele investe a sua fúria; contra essa Áustria que convivia “pacificamente” e “silenciosamente” com o seu passado. É a história da Áustria que lhe interessa, é o palco a ser encenado. O palco a ser desnudado e denunciado. Contra a história da Áustria. A Áustria doente. Áustria com a qual ele tinha um relacionamento conflituoso. A amava e a odiava, quase que simultaneamente, então a família e o teatro como simulacro. A família e o teatro como microcosmo e reflexo de uma sociedade hipócrita. É interessante observar como, ironicamente, Thomas Bernhard (1983c, pg.771) coloca na boca do nazista Rudolf, da peça *Antes da reforma*, aquilo que ele vinha trabalhando em muitas de suas peças e romances:

RUDOLF
 Não se pode falsificar a história
 pode por longo tempo maquiá-la
 muitas coisas podem ser camufladas ser falsificadas
 mas logo um dia ela se ilumina
 e se vê como ela é
 quando os maquiadores e os camufladores e os falsificadores
 não estão mais lá
 Isso dura sempre muitas dezenas de anos⁹¹

Se constatamos nos personagens de Thomas Bernhard a compulsão pela fala, podemos constatar, também, a sua compulsão, enquanto escritor, em sua escritura. São raros os dramaturgos que conseguem criar uma atmosfera, que apesar de carregada nas cores daquilo que nos incomoda, nos pareça tão familiar ao colocar-nos em contato com a realidade. Um criador de tiranos, de déspotas manipuladores, que sobrevivem das relações de dependência e obediência; seja dos familiares ou daqueles que os cercam. Personagens submissos geralmente monossilábicos. Personagens que não são ou estão desesperados, mas sim angustiados; pois a angústia é o que lhes resta para seguir ou esperar. De mutilados e estropiados fisicamente; mas, primordialmente, mutilados e estropiados na desilusão e na inadequação com a sociedade e o mundo em que vivem. Personagens que são fracassados. O “herói” das peças de Thomas Bernhard (1983c, pg.830) seria, para usar da nomenclatura empregada pelo personagem Senhor Meister, em *Sobre todos os cumes há paz*, o herói negativo:

SENHOR MEISTER
 veja o que é o herói negativo

⁹¹ RUDOLF Die Geschichte kann ja nicht verfälscht werden sie kann lange Zeit verschmiert werden vieles kann vertuscht werden verfälscht werden aber dann eines Tages lichtet sie sich und sie steht da wie sie ist wenn die Verschmierer und die Vertuscher und die Verfälscher nicht mehr da sind Das dauert immer viele Jahrzehnte

É o herói em si
o homem fracassado⁹²

As particularidades e especificidades do teatro de Thomas Bernhard o assinala como referência, nascedouro e fonte de inspiração para o teatro do século XX. Um dramaturgo austríaco, que pode ser considerado como um de seus seguidores, foi o controvertido e polêmico Werner Schwab (1958-1994); autor de dezesseis peças, com fortes influências de Thomas Bernhard. O *Struwwelpeter* Thomas Bernhard achou um seguidor a altura; mas, também, com vida muito breve. É surpreendentemente paradoxal e contraditória, também, a posição e atitude do escritor Thomas Bernhard e do homem Thomas Bernhard. Enquanto escritor ele foi discursivo, instigante, irritador, prolixo, provocador e verborrágico; e enquanto indivíduo/homem, foi o recluso, o misantropo austríaco. Ou seja, ele não deixa de ser o *struwwelpeter*, o bufão.

Algumas vezes a sua dramaturgia nos revela, também, a intertextualidade, a fonte; como é o caso da peça *Sobre todos os cumes há paz*. Esse título é o primeiro verso da canção poema de Goethe (1986, pg. 84) *Ein Gleiches*. E este procedimento continua, ainda, pois o nome do personagem principal é *Moritz Meister*, o que nos remete ao romance de formação, também de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Neste sentido, o teatro de Thomas Bernhard é, também, um teatro de referência e citações de outros textos. O que indica o grau da formação e do conhecimento que Thomas Bernhard tinha da estética, história e dramaturgia teatral. Assim, podemos identificar na peça *A força do hábito* uma formação de trupe que lembra aquelas da *Commedia dell'Arte*. Personagens das peças de Shakespeare são citados por atores das peças *Minetti* e *Simplesmente complicado*. Vários personagens de Thomas Bernhard são cadeirantes ou atrofiados/aleijados como os de Samuel Beckett, como nas peças *A festa de Boris*, *Antes da reforma* e *Elizabeth II*. Também é possível relacioná-lo, novamente, com Beckett no que diz respeito ao tema repetitivo e recorrente deste último, a espera: como a espera do diretor pelo ator em *Minetti*; a espera e a longa jornada dia adentro de Bruscon, em *O fazedor de teatro*, pela autorização do corpo de bombeiros para que a luz de emergência seja desligada no final da peça que será encenada; a espera do *Reformador do mundo*, pelo título de doutor *honoris causa* que irá receber; a espera, na casa e balcão do Herrenstein, pela passagem da rainha inglesa, *Elizabeth II*, por Viena. Tema e procedimento que nos leva – espectadores e leitores das peças de Thomas Bernhard – a termos a impressão e a sensação de que já lemos, vimos e ouvimos o que estamos lendo, vendo e ouvindo.

⁹² HERR MEISTER sehen Sie Was ist der negative Held Es ist der Held an sich der gescheierte Mensche

E assim, na sua obra teatral, lemos, notamos, ouvimos, sentimos e vemos a presença de Adalbert Stifter, Alexander Block, Albert Camus, Artaud, Arturo Toscanini, Arthur Schnitzer, Beckett, Beethoven, Bertrand Russell, Brahms, Brecht, Bruno Ganz, Busoni, Carl Zuckmayer, César, Churchill, Claus Peymann, Dene, Descartes, Diderot, Dostoievski, Einstein, Ensor, Fernando Pessoa, Flaubert, Goethe, Heidegger, Henry James, Hitler, Hugo von Hofmannsthal, Joyce, Kant, Karl Kraus, Kierkegaard, Kleist, Lermontov, Ludwig Wittgenstein, Marcel Proust, Max Reinhart, Metternich, Minetti, Moliere, Montaigne, Mozart, Napoleão, Nero, Nestroy, Nietzsche, Novalis, Otto Weininger, Pablo Casals, Pascal, Paul Wittgenstein, Pirandello, Raimund, Rilke, Ritter, Roosevelt, Schönberg, Schopenhauer, Schubert, Shakespeare, Spinoza, Stendhal, Strindberg, Tchekhov, Thomas Mann, Tolstoi, Tourgeniev, Verdi, Voltaire, Voss, Wagner, Webern, Zola.

Outro recurso encontrado com frequência nas peças de Thomas Bernhard é a utilização de nomes reais, nomes de personalidades, dos mais diversos segmentos sociais e culturais e de diferentes épocas, como Wittgenstein, Voltaire, Shakespeare, Schopenhauer, Pirandello, Kant, Glenn Gould etc. Mas a presença desses nomes não significava que ele pretendia fazer um retrato biográfico dos mesmos. Na maioria das vezes era apenas citação, ou o personagem real servia de modelo para o personagem ficcional. Então, os binômios ficção/arte e realidade/vida, ao mesmo tempo que pode propiciar uma confusão de entendimento e aceitação, nos aproxima de um contexto mais real. A possibilidade de ser verossímil. Há nas peças de Thomas Bernhard um processo, um caminhar e um dirigir-se para a destruição, que leva à morte, ao fim. E a morte efetivamente se materializa em algumas delas; como em *Minetti*, cujo personagem do título morre congelado, numa praça de uma cidade belga, no final; em *Uma festa para Boris*, com a morte de Boris; em *A sociedade da caça*, com a morte do general; em *O presidente*, com a morte do presidente; em *Antes da reforma*, com a morte do personagem Rudolf; ou a morte do professor Schuster antes do início de *Praça dos heróis*.

Um ano após o “terremoto” ocorrido na Áustria, pela estreia da peça *Praça dos heróis*, de Thomas Bernhard, em 1988, no centro da capital Viena, o mundo assistiu a queda do muro de Berlin. O mundo se modificou. Só a partir de então a sociedade austríaca começou a pensar e debater sobre a sua posição e envolvimento nos dois acontecimentos históricos pelos quais havia passado; e que deixaram marcas profundas. Em 1918, com o esfacelamento do império austro-húngaro e em 1938, com a anexação da Áustria à Alemanha. Acontecimentos que

serviram de material temático da produção dramatúrgica de Thomas Bernhard. Mas Thomas Bernhard já estava morto; poucos meses depois da conturbada estreia de *Praça dos heróis*.

Ao mesmo tempo em que provocava escândalos com a sua produção dramatúrgica, Thomas Bernhard soube tirar proveito deles, alimentando polêmicas e ironizando. A arte para Thomas Bernhard era uma possibilidade de existência, de estar vivo, de sentir-se vivo. No seu discurso de ódio, a literatura era a saída, a salvação, a solução na sua luta contra a doença, contra a morte. A obra de Thomas Bernhard nos incomoda, nos irrita e nos provoca, porque desperta e revela em nós aquilo que nos provoca, nos irrita e nos incomoda. Ela nos torna conscientes das nossas doenças, das nossas dores, das nossas fragilidades, das nossas hipocrisias, das nossas loucuras, dos nossos ódios, das nossas solidões neste mundo, da nossa existência. É uma dramaturgia sem complacência; é uma erupção que irrompe através das palavras, destruindo com as palavras. A erotização da palavra em detrimento do corpo e que pouco lida com a afetividade. Foi através da arte do exagero, com a ampliação e expansão do grotesco, com a criação de aforismos, com o uso do discursivo, o emprego da ironia, que Thomas Bernhard nos provocou ao tornar a realidade visível, mesmo para aqueles que não queriam enxergá-la. E assim, os livros, que tanto o incomodavam, quando jovem na biblioteca do seu avô materno, tornaram-se de maneira compulsiva a sua reação e resposta produtiva à sua existência, à sua história, à sociedade, à Áustria, à época em que viveu. Thomas Bernhard, com a sua produção literária, foi o *Struwwelpeter* austríaco da sua época; ao trazer para a cena a Áustria, personagens e situações daquela sociedade e época, que foi marcada pela segunda guerra mundial, pela destruição de ideais, pela desagregação de povos, pelo ódio entre povos e pela angústia humana como a única possibilidade de sobrevivência. Thomas Bernhard foi um sobrevivente.

Bibliografia

Literatura Primária:

- BERNHARD, Thomas. **Prosa**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
- BERNHARD, Thomas. **Der Keller**. Salzburg: Residenz, 1976.
- BERNHARD, Thomas. **Vor dem Ruhestand**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- BERNHARD, Thomas. **O Presidente**. Porto Alegre: Instituto Goethe de Curitiba, 1980.
- BERNHARD, Thomas. **Der Wetterfleck**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981a.
- BERNHARD, Thomas. **Über allen Gipfeln ist Ruh**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981b.
- BERNHARD, Thomas. **Der Schein trügt**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983a.
- BERNHARD, Thomas. **Die Jagdgesellschaft**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983b.
- BERNHARD, Thomas. **Die Stücke 1969-1981**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983c.
- BERNHARD, Thomas. **La Force de l'habitude**. Paris: L'Arche, 1983d.
- BERNHARD, Thomas. **Der Theatermacher**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984a.
- BERNHARD, Thomas. **L'ignorant et le fou**. Paris: L'Arche, 1984b.
- BERNHARD, Thomas. **Ténèbres**. Paris: Maurice Nadeau, 1986.
- BERNHARD, Thomas. **Simplement compliqué**. Paris: L'Arche, 1988.
- BERNHARD, Thomas. **Déjeuner chez Wittgenstein**. Paris: L'Arche, 1989a.
- BERNHARD, Thomas. **Immanuel Kant**. Paris: L'Arche, 1989b.
- BERNHARD, Thomas. **Le Réformateur**. Paris: L'Arche, 1990a.
- BERNHARD, Thomas. **Minetti e No Alvo**. Lisboa: Cotovia, 1990b.
- BERNHARD, Thomas. **Place des Héros**. Paris: L'Arche, 1990c.
- BERNHARD, Thomas. **A Força do Hábito e Simplesmente Complicado**. Lisboa: Cotovia, 1991a.
- BERNHARD, Thomas. **Árvores Abatidas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991b.
- BERNHARD, Thomas. **Dramuscules**. Paris: L'Arche, 1991c.
- BERNHARD, Thomas. **O sobrinho de Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- BERNHARD, Thomas. **Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993a.
- BERNHARD, Thomas. **Trevas**. Lisboa: Hiena, 1993b.
- BERNHARD, Thomas. **Maître La journée d'un poète allemande vers 1980**. Paris:

L'Arche, 1994.

BERNHARD, Thomas. **Une fête pour Boris**. Paris: L'Arche, 1996.

BERNHARD, Thomas. **Les Célèbres / Elizabeth II**. Paris: L'Arche, 1999a.

BERNHARD, Thomas. **Perturbação**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

BERNHARD, Thomas. **Extinção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BERNHARD, Thomas. **Erzählungen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001

BERNHARD, Thomas. **Antigos Mestres: comédia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

BERNHARD, Thomas. **O Naufrago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

BERNHARD, Thomas. **Origem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

BERNHARD, Thomas. **O imitador de vozes**. São Paulo: Companhia da Letras, 2009a.

BERNHARD, Thomas. **Os Meus Prêmios**. Lisboa: Quetzal, 2009b.

Literatura Secundária:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABEL, Lionel. **Metateatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ADORNO, T.W. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ADORNO, T.W. **Théorie Esthétique**. Paris: Klincksieck, 1974.

ADORNO, T.W. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., s/d.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; (Brasília) Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: UNESP, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTSCH, Kurt (org.). **In Sachen Thomas Bernhard**. Königstein: Athenäum, 1983.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 2008.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

- BROOK, Peter. **The Empty Space**. Middlesex: Penguin, 1986.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: UNESP, 1997.
- CHABERT, Pierre/HUTT, Barbara. **Thomas Bernhard**. Paris: Minerve, 2002.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.
- CRAYLING, A. C. **Wittgenstein**. São Paulo: Loyola, 2002.
- DAHLET, Véronique. **As (man)obras da pontuação: usos e significações**. São Paulo: Humanitas, 2006.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ECO, Umberto. **On Ugliness**. New York: Rizzoli, 2007.
- FLEISCHMANN, Krista. **Thomas Bernhard Entretiens avec Krista Fleischmann**. Paris: L'Arche, 2003.
- FOKKEMA, Douwe W. **História Literária Modernismo e Pós-Modernismo**. Lisboa: Veja, [199?].
- FOUCAULT, Michel. **Les mots e les choses**. Paris: Gallimard, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GLOCK, Hans-Johann. **Dicionário Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Horge Zahar, 1998.
- GOETHE, J. W. **Poemas**. Coimbra: Centelha, 1986.
- GORP, Hendrik van/DELABASTIA, Dirk/D'HULST, Lieven/GHESQUIERE, Rita/GRUTMAN, Rainier et LEGROS, Georges. **Dictionnaire des termes littéraires**. Paris: Honoré Champion, 2008.
- GRAYLING, A. C. **Wittgenstein**. São Paulo: Loyola, 2002.
- GUÉNOUM, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HAIDER-PREGLER, Hilde. /PETER, Birgit. **Der Mittagesser. Eine Kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre**. Wien-München: Suhrkamp, 2001.
- HOELL, Joachin. **Thomas Bernhard**. Munique: Deutscher Taschenbuch V., 2000.
- HOFMANN, Kurt. **Em conversa com Thomas Bernhard**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- HOFFMANN, Heirinch. **Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder**. Zürich: Diogenes, 1977.
- HUBER, Martin /KARHUBER, Peter /MITTERMAYER, Manfred (orgs.). **Thomas**

- Bernhard und seine Lebensmenchen. Der Nachlass.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime.** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco.** São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KIERKEGAARD, S. A. **O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates.** Petrópolis: Vozes, 1991.
- KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de Angústia Uma simples reflexão psicológico-Demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário De Vigilius Haufniensis.** Petrópolis: Vozes; São Paulo: Universitária São Francisco, 2010.
- KLEIST, Heinrich von. **Sobre o Teatro de Marionetes.** Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 1997.
- KOBERG, Roland. **Claus Peymann. Aller Tage Abentueuer.** Berlin: Henschel, 1999.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Um vôo brechtiano.** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e Jogo.** São Paulo: Perspectiva, 1996.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. (org.) **Heiner Müller – O espanto no teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KRAUS, Karl. **Aforismos.** Porto Alegre: Arquipélago, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral.** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MORENO, Arley R. **Wittgenstein: através das imagens.** Campinas: Unicamp, 1995.
- MORENO, Arley R. **Wittgenstein: os labirintos da linguagem: ensaio introdutório.** São Paulo: Moderna, 2000.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico.** São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. **Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver.** Paris: Nathan/VUEF, 2002.
- PERNIN, Marie-José. **Schopenhauer: decifrando o enigma do mundo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

- RABELAIS, François. **Gargantua e Pantagruel**. Milano: Sansoni, 1993.
- REICH-RANICK, Marcel. **Thomas Bernhard**. Zurich: Ammann, 1990.
- RÖHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: DESA-Buriti, 1965.
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (org.). **Nouveaux Territoires du Dialogue**. Paris: Actes Sud, 2005.
- RYNGAERT, Jean-Pierre e SERMON, Julie. **Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition**. Montreuil-sous-Bois: Théâtrales, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **L'Avenir du drame**. Belval: Circé, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O Futuro do Drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Lexique du drame moderne e contemporain**. Beval: Circé, 2005.
- SCHEIDL, Ludwig (org.) **Novas Histórias com Tempo e Lugar. Prosa de Autores Austríacos**. Porto: Afrontamento, 1984.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Routledge, 1988.
- SCHEMELING, Manfred. **Métathéâtre et intertexte**. Paris: Lettres Modernes, 1982.
- SCMITZ, François. **Wittgenstein**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Aforismos para a sabedoria na vida**. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de insultar**. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o ofício do escritor**. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.
- SCHOPENHAUER, Artur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo:

UNESP, 2005.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SPIEL, Hilde. **Die zeitgenössische Literatur Österreichs**. München: Kindler, 1976.

STENGEL, Hansgeorg e ERNST, Hans-Eberhard. **SuperStruwelpeter / Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3 bis 93 Jahren**. Leipzig: Buchhandels und Verlagsanstalt, 1993.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

THEODOR, Erwin. **A Literatura Alemã**. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1980.

THOMAS, Chantal. **Thomas Bernhard le briseur de silence**. Paris: Seuil, 2006.

THORAU, Henry. **Perspectivas do Moderno Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense S.A, 1984.

UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre**. Paris: Belin, 1996a.

UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre II L'école du spectateur**. Paris: Belin, 1996b.

WAECHTER, Friedrich Karl. **Der Anti-Struwelpeter oder listige Geschichten und knallige Bilder**. Zürich: Diogenes, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Edusp, 1994.

Periódicos:

Études Théâtrales 24-25/2002 – Écritures dramatiques contemporaines. L'avenir d'une crise. Louvain-la-Neuve, Belgique, 2002. Pgs. 110 – 116.

Europe revue littéraire mensuelle n°. 959 – Thomas Bernhard – Paris, Mars 2009 – Pgs.03 - 243.

Folhetim n°.11. Manifesto por um novo teatro. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, Set – dez de 2001. Pgs. 04 – 29.

Magazine littéraire n°. 265 – Littératures allemandes d'aujourd'hui. Paris, Mai 1989 – Pgs. 16 – 72.

Sala Preta n° 3 – São Paulo, Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, 2003 – Pgs.9 -19.

Text + Kritik Heft 43 – Thomas Bernhard. München, November, 1991. Dritte Auflage: Neufassung.

CRONOLOGIA – Um percurso

- 1931** Thomas Bernhard nasce em 09 ou 10 de fevereiro em Heerlen, Holanda. Filho natural de Hertha Bernhard – filha do escritor Johannes Freumbichler – e do carpinteiro Alois Zuckerstätter; pai que ele nunca conhecerá e que sempre o negou.
- 1932** Vive em Viena, na casa dos seus avos maternos. Seu avô será a sua figura modelo.
- 1934** Muda com os avos para Seekirchen, sobre o Wallersee.
- 1936** Começa a Escola Pública em Seekirchen, no outono.
- 1937** Sua mãe casa com o cabeleireiro Emil Fabjan. Seu avô conquista o prêmio Nacional Austríaco de Literatura, com a publicação do romance *Philomène Ellenhub*, romance regional salzburguense.
- 1938** Muda-se para a casa da sua mãe, em Traunstein, na Alta Baviera. Neste mesmo ano nasce o seu meio-irmão Peter Fabjan e logo depois a sua meio-irmã Suzanne. Seus avos se casam após 34 anos de convivência.
- 1943-45** Freqüenta o internato em Salzburgo.
- 1943** Morte do pai. Curso de violino, com o professor Steiner.
- 1945** Cursa estética musical com o professor Theodor W. Werner e aulas de canto com a professora Maria Keedorfer. Trabalha como aprendiz de jardineiro em Traunstein. Retorno ao internado de Salzburgo.
- 1946** Sua família é expulsa da Baviera e instalam-se em Salzburgo.
- 1947** Interrompe os estudos e torna-se aprendiz comercial, numa mercearia do subúrbio de Salzburgo.
- 1949** Estadia no sanatório de Grofenhof, para tratar da pleurisia. Morte do avô.
- 1950** Tuberculose. Morte da mãe.

- 1951** Obtém bolsa de estudo da Academia de Música de Viena; onde, também, estuda interpretação. Passa a morar com Hedwig Stanianicek, que havia conhecido no sanatório e a chama de tia. Só a deixará quando ela morre, em 1984.
- 1952** Viaja para Veneza. Estuda canto, encenação e arte dramática no Mozarteum, de Salzburgo. Forma-se em 1957. Primeiras publicações: *A grande fome e poemas*.
- 1952-55** Colabora no jornal *Demokratischen Volksblate*, de Salzburgo, com crônicas judiciárias, relatos turísticos e críticas de livros, teatro e cinema.
- 1955** Primeiro processo de difamação, após a publicação de um artigo seu sobre o teatro de Salzburgo.
- 1956** Viaja para a Sicília.
- 1957-60** Amizade com o compositor Gerhard Lampersberg, em Maria Saal, na Caríntia.
- 1957** Viaja para a Iugoslávia. Publica *Sobre a terra como no céu*. Poemas.
- 1958** Publica mais duas coletâneas de poemas: *In hora mortis* e *Sob o ferro da lua*.
- 1959** Escreve *As rosas do deserto, cinco movimentos para balé, voz e orquestra*; ópera curta musicada por Gerhard Lampersberg.
- 1960** Temporada em Londres, onde trabalha na Biblioteca do Instituto Cultural Austríaco.
- 1962-63** Temporada na Polônia.
- 1963** Publica *Frost*, seu primeiro romance.
- 1964** Publica *Amras*. Prêmio Julius Campe, por *Frost*.
- 1965** Passa a dividir o seu tempo entre Viena e a fazenda que comprou em Ohlsdorf, na Alta Áustria. Morre a sua avó materna Anna Freumbichler.

- 1967** Publica *Perturbação*. Prêmio do Circulo Cultural da Federação da Indústria Alemã.
- 1968** Publica a narrativa *Ungenach*. Prêmio Nacional Austríaco. Prêmio Anton-Wildgans, da indústria austríaca.
- 1969** Publica as narrativas *Watten*, *Ereignisse* e *An der Baumgrenze*.
- 1970** Publica *Das Kalkwerk*. Estreia da peça *Uma festa para Boris*. Prêmio Georg-Büchner, da Academia Alemã de língua e literatura. Começa sua amizade e trabalhos com o diretor alemão Claus Peymann.
- 1971** Publica as narrativas *Gehen*, *Midland in Stilfs*; também o roteiro cinematográfico *O italiano*. Viaja para palestra na Iugoslávia.
- 1972** Estreia da peça *O ignorante e o louco*, que recebe o prêmio Franz-Theodor-Csokor. Prêmio Adolf-Grumme, para *O italiano*.
- 1973** Publica o roteiro cinematográfico *Der Kulterer* e as peças *A A sociedade da caça* e *A força do hábito*. Prêmio dos dramaturgos de Hannover e o prêmio francês Séguier.
- 1975** Publica o romance *Correção* e a autobiografia *A origem*. Estreia a peça *O presidente*.
- 1976** Publica a autobiografia *Der Keller* e estreia as peças *Os célebres* e *Minetti*. Prêmio literário da Câmara Econômica Federal da Áustria. Processo de difamação do Padre Franz Wesenauer.
- 1978** Publica as narrativas *O imitador de vozes*; *Sim* e autobiografia *Der Atem*. Estreia das peças *Immanuel Kant* e *O almoço alemão*.
- 1979** Estreia das peças *O reformador do mundo* e *Antes da reforma*. Saída da Academia Alemã de língua e literatura.
- 1980** Publica a narrativa *Die Billigesser* e estreia da peça *À Doda*.

- 1981** Publica a autobiografia *O frio* e o livro de poema *Ave Virgil*. Estreia das peças *Sobre todos os cumes há paz* e *No alvo*. Thomas Bernhard se recusa a participar no Primeiro Congresso de Escritores Austríacos, em Viena.
- 1982** Prêmio Prato, para *Perturbação*. Publica o romance *Betão*, a narrativa *O sobrinho de Wittgenstein* e a autobiografia *Uma criança*.
- 1983** Prêmio Mondelo (italiano). Publica o romance *O naufrago* e estreia sua peça *As aparências enganam*.
- 1984** Publica *Arvores abatidas* e estreiam as peças *O fazedor de teatro* e *Ritter, Dene, Voss*, que no Brasil foi montada com o título *O jantar nos Wittgenstein*. Gerhard Lampersberg entra com uma ação na justiça, pois se reconhece num dos personagens de *Arvores abatidas*. Em resposta ao recolhimento desse livro, Thomas Bernhard pede que suas obras sejam retiradas das livrarias austríacas.
- 1985** Publica o romance *Antigos Mestres comédia*. Escândalo quando da apresentação da peça *O fazedor de teatro*, no Festival de Salzburgo; com pronunciamento do Ministro das Finanças Franz Vranitzky.
- 1986** Publica o romance *Extinção* e a peça *Simplesmente complicado*.
- 1987** Publica a peça *Elizabeth II*.
- 1988** Prêmio Medicis estrangeiro, para *Antigos Mestres* (francês). Publica a peça *O almoço alemão* e encenação da peça *Praça dos Heróis*, no Burgtheater de Viena; que provoca um escândalo na imprensa e na porta do teatro; mas – também – é um sucesso de público e crítica. Recusa o Prêmio Fettrinelli (italiano).
- 1989** Thomas Bernhard morre em 12 de fevereiro, em sua residência de Ohlsdorf. Foi enterrado no cemitério de Grinzing, em Viena. Seu testamento decretava a proibição de encenações de suas peças, bem como a publicação de textos inéditos na Áustria. O que não foi cumprido.

- 2009** Publicação de *Meine Preise*, obra póstuma a partir da compilação de discursos e alocuções proferidos quando da recepção de vários prêmios de literatura.