

MICRONARRATIVAS FEMININAS NAS PEÇAS *OLGAS RAUM* E *LICHT*, DE DEA LOHER

FEMININE MICRONARRATIVES IN *OLGAS RAUM* AND *LICHT*, BY DEA LOHER

Júlia Mara Moscardini MIGUEL¹

RESUMO: Com as peças *Olgas Raum* e *Licht*, a dramaturga alemã contemporânea, Dea Loher enfoca as micronarrativas de poder através de duas mulheres conhecidas do grande público, Olga Benário e Hannelore Kohl. A dramaturga ficcionaliza as biografias destas duas mulheres, iluminando os anseios, medos, angústias e pensamentos privados dessas figuras, dando voz às mulheres que estão por trás dos grandes homens de política, no caso, Luís Carlos Prestes e Helmut Kohl, chanceler da Alemanha na época da reunificação. O discurso histórico dá lugar ao discurso literário e, por meio de uma estética fragmentária e do uso de monólogos, Loher universaliza a história da militante que morreu na câmara de gás e a da primeira dama do *Reich*, e as pulveriza no contexto atual.

PALAVRAS-CHAVE: Dea Loher. Micronarrativas. Teatro político. Discurso histórico.

ABSTRACT: With the plays *Olgas Raum* and *Licht*, the contemporary German playwright Dea Loher emphasizes the micronarratives of power through two women known by the mass audience, Olga Benário and Hannelore Kohl. The playwright fictionalizes the biographies of these two women, highlighting their anxiety, fear, distress and personal thoughts, giving voice to these women who are behind powerful politicians, in this case, Luís Carlos Prestes and Helmut Kohl, a German chancellor of the reunification time. Historical discourse turns into literary discourse and, through a fragmentary aesthetic and the use of monologues, Loher universalizes the history behind the militant who died in the gas chamber and the first lady of the Reich and pulverizes them into the current context.

KEYWORDS: Dea Loher. Micronarratives. Political theater. Historical discourse.

Dea Loher (1964-), alemã natural da pequena cidade de Trausnstein, no Estado da Bavária, é uma dramaturga de destaque na Europa, onde desenvolve reconhecido trabalho dramaturgic. Integrante da Academia Alemã de Língua e Literatura desde 2013, Loher tem alcançado crescente reconhecimento internacional, com peças publicadas em vários idiomas e montagens encenadas em diferentes lugares como em Paris, Nova York e até mesmo no Brasil, onde em

1. Departamento de Literatura, Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, São Paulo, Brasil, jumoscardini@hotmail.com.

2006 e 2007 o grupo “Os Satyros” levou aos palcos as peças *Das Leben auf der Praça Roosevelt* (2004a) e *Unschuld* [Inocência] (2003), respectivamente. Ela também é professora convidada do Instituto Peter Szondi de Literatura Comparada na Berlin Freie Universität (Universidade Livre de Berlim), além de já ter sido laureada com diversos prêmios, inclusive o Prêmio Bertolt Brecht de Dramaturgia, pelo conjunto de sua obra, em 2006. O jornalista e crítico literário alemão Uwe Wittstock (2009) destaca a importância do trabalho dramático de Loher e reconhece sua obra como sendo “loheriana”² por natureza, devida a originalidade da construção literária da dramaturga.

Em sua prática, a autora contempla temas recorrentes em nossa sociedade contemporânea, objetivando a reflexão do seu público acerca das situações que o afeta. A dramaturga trabalha na esfera do teatro político, de esclarecimento das massas, partindo do pressuposto que o teatro é um exercício de poder vindo de várias vozes que compõem o complexo texto teatral. Loher, graduada em Letras Germânicas e Filosofia, mantém desde o término de seu curso, em 1983, forte ligação com o Brasil. A dramaturga visitou o país nos anos 1990, encontrando referências para sua primeira peça, *Olgas Raum* (1994), sobre a militante judia Olga Benário. Nos anos 2000 esteve novamente em solo brasileiro onde estabeleceu parceria com o grupo de teatro paulista “Os Satyros”, o que resultou na peça *A vida na praça Roosevelt* (2004a), cujo enredo transita pelos arredores da praça antes de ser revitalizada pelo grupo de teatro, um local que outrora era habitado por traficantes, moradores de ruas, prostitutas e viciados em drogas.

As peças de Loher refletem sobre temas atuais, dispostos em uma estrutura, na maioria das vezes, fragmentária, culminando sempre com um final trágico. A proposta da dramaturga é abrir um espectro de possibilidades, extinguindo de vez as relações maniqueístas e buscando exaltar as várias perspectivas que circundam um fato, iluminando os vários olhares e pontos de vista, propondo em um enredo, várias histórias, que se completam com o olhar do seu leitor/ espectador, cuja versão é imprescindível para o desenrolar das tramas.

Em duas de suas peças, escritas em épocas diferentes, com estéticas diversas e personagens com diferentes nuances, Loher aborda o âmbito particular das vidas de duas mulheres cuja vida pública é conhecida do público geral. Trata-se de *Olgas Raum* (1994) e *Licht* (2002). A primeira aborda os últimos dias de vida de Olga Benário na prisão, enfatizando seus momentos de angústia interior, de busca por sobrevivência em um ambiente inóspito, rumo a um final inevitavelmente fatídico. A personagem encontra-se presa no Brasil e divide a cela com a persona-

2. O autor utiliza o termo *loheresk*. Optamos pela tradução livre: “loheriana”.

gem Genny, uma jovem assustada que vê no relato da vida de Olga, um acalento para seus temores. No decorrer da peça, Olga tem que enfrentar seus fantasmas interiores, impor-se diante de seu carrasco torturador Filinto Müller, ser suporte para a jovem Genny e ainda lutar para que sua memória não revele os nomes e o paradeiro de seus companheiros de partido. A peça termina com a já conhecida morte de Olga na câmara de gás, em um campo de extermínio na Alemanha. A estrutura da peça é dividida em cenas de monólogos da protagonista, intercalados com cenas de diálogos, sendo que as cenas são intituladas e numeradas.

Já a segunda peça contempla os murmúrios finais de uma personagem identificada como *Frau* [Senhora/Esposa] imersa em sua solidão, dividindo a cena apenas com uma instância dramática denominada *Shatten* [Sombra]. Tal senhora pode ser identificada, por meio do contexto da peça e dos dados fornecidos no enredo, como Hannelore Kohl, esposa do então chanceler alemão Helmut Kohl. A senhora Kohl sofria de uma doença incurável, uma fotodermatite, uma espécie de alergia ao sol, o que fez com que ela se recolhesse cada vez mais para ambiente fechados, evitando as luzes solares que lhe causaria severas queimaduras na pele, além de uma insuportável dor. Os anos de reclusão tiveram fim com o suicídio da primeira dama do Reich em 2001. Na peça *Licht* (2002), Loher coloca em cena uma senhora, facilmente identificável como sendo Hannelore, em um monólogo desestruturado, como um fluxo de memória, uma personagem que revisita seu passado sempre cuidando do esposo político, dos compromissos oficiais, das aparições em público e dos filhos do casal. Tal reflexão é insistentemente interrompida por comentários vindos do único interlocutor dessa senhora, uma personagem identificada como Sombra e que retoma trechos de poemas, de músicas, notícias de jornais, enquanto tece uma teia de ideias que *a priori* parecem desconexas, mas que, na verdade, estão comentando a vida da Senhora. Essas constantes interrupções funcionam como a memória da personagem, que relembra o passado e cuja mente faz constantes associações a fatos externos, assemelhando-se ao jogo de lembrar e esquecer do cérebro humano.

Tanto em *Olgas Raum* (1994) quanto em *Licht* (2002), Loher cria uma estrutura dramática que contempla a micronarrativa feminina, no entanto, não há na escrita da dramaturga um apelo à defesa da causa feminista *stricto sensu*. Ao dar a essas mulheres a condição de protagonistas da trama, Loher reescreve a história que fora escrita por homens, do ponto de vista do herói masculino, vencedor e, por consequência, autor da grande História. A dramaturga escreve a partir da perspectiva dos vencidos, dos que não têm voz.

O termo micronarrativa advém da teoria do filósofo francês Jean-François Lyotard (2004) e aponta para a queda das grandes narrativas que regiam a mo-

modernidade com o objetivo da emancipação e libertação humanas. Dentre esses discursos que compõem uma perspectiva macro do fazer político, encontra-se o marxismo, que traz em sua fundamentação uma luta política universal, a luta de classes que só é possível através do coletivo. Apesar de não superadas, o que alega Lyotard (2004) é que houve uma falência e deslegitimação dessas metanarrativas que marcaram a modernidade e viam o homem como um sujeito oprimido projetando um futuro de libertação e emancipação. Essa visão emancipatória encontra-se, na perspectiva de Lyotard (2004), em estado de esfacelamento em meio à iminente proeminência das minorias e das micronarrativas, enfraquecendo o sujeito moderno. Os grandes discursos emancipatórios da modernidade não foram abolidos por completo, mas as contingências da contemporaneidade abriram espaço para uma perspectiva de micropoderes. Em oposição ao coletivismo marxista, nessa perspectiva pós-estruturalista e pós-positivista, o foco é inserido sobre a luta das minorias, esgarçando a luta coletiva.

Wittstock (2009) propõe uma reflexão acerca do modernismo e da liberdade almejada pelos artistas modernos que resultou em uma busca por novas expressões estéticas. O teórico lista as principais mudanças que foram ocorrendo no campo religioso, político-social e tecnológico, fatores que influenciaram uma transformação no pensamento moderno, implicando em formas estéticas alternativas. O ceticismo metafísico acrescido de uma desconfiança religiosa, a ascensão da burguesia e o progresso tecnológico propiciaram, juntamente com o arrefecer de verdades sedimentadas, uma multiplicidade de pensamentos em um momento histórico regido pela dúvida. O conceito de verdade, segundo Wittstock (2009), varia em cada região, fazendo com que o indivíduo tenha que lidar com inúmeras contradições acerca de fatos que outrora pareciam estar resolvidos.

Diante desse contexto, o crítico alemão aponta para uma nova busca por expressões estéticas que já não são mais pautadas em ideologias totalitárias, tampouco por planos de salvação arquitetados por religiões. Abre-se espaço para um secularismo que liberta o indivíduo de uma busca eterna por redenção, liberdade e felicidade. O pensamento pós-moderno é, dessa maneira, alicerçado em pilares ideológicos que são estabelecidos em meio ao aumento da desconfiança e descrença nas grandes teorias emancipadoras. De acordo com Wittstock (2009), o fim do socialismo corroborou o esmorecimento de visões totalitárias cujo “brilho sedutor” se esvaneceu no contexto ocidental. Ele afirma que o sonho pregado pelas grandes filosofias, os sistemas abrangentes de pensamento e a busca por uma significação coletiva estão em declínio.

Apesar do posicionamento de Lyotard e mesmo de Wittstock, parte da crítica interpreta esse enfraquecimento do coletivismo como um fator negativo, já

que, sem as grandes massas, a revolução não é possível, logo, a grande transformação social não poderá ser alcançada. As lutas das minorias são vistas como alienantes na medida em que o individual não é capaz, nessa visão, de promover mudança social. Em contrapartida, a política administrada pelas microtomadas de poder pode ser entendida como um fator renovador. Wittstock (2009) garante que o pós-modernismo não tem a pretensão de fundar uma nova era, mas identificar possibilidades que contribuam para a autocrítica do modernismo através da incorporação de uma multiplicidade de visões. “Die Postmoderne stellt sich der Einsicht, dass jeder Absolutheitsanspruch einer Idee immer auf Kosten der legitimen Rechte anderer Ideen durchzusetzen ist.”³ (WITTSTOCK, 2009, p. 13).

O esfacelamento das metanarrativas propicia um olhar voltado às micronarrativas, ou seja, as microtomadas de poder que se manifestam na sociedade contemporânea. Assim se encontra posicionada a dramaturgia de Loher, voltada para esse universo das subjetividades que emergem para o microtecido social. Todavia, Loher não endossa a polêmica teoria de Lyotard e não ratifica a constatação de uma diluição das metanarrativas; ela apenas volta o seu olhar, enquanto dramaturga, para o indivíduo fragmentado que engendra o meio social na contemporaneidade. É como se cada indivíduo fosse uma espécie de holograma que contém o mundo todo. Assim, o coletivo compõe, necessariamente, cada individualidade.

O conceito de fragmento embutido na obra de Loher encontra forte ligação com o conceito de fatia da vida proposto por Sarrazac (2012). Para o francês, o fragmento não leva à individualidade, ao contrário, “induz à pluralidade, à ruptura” (p. 88.). Ele usa a metáfora de um arquipélago e suas ilhas para explicar o fenômeno do fragmento na dramaturgia contemporânea, afirmando que toda trama é formada de várias outras subtramas cuja principal característica é a desmontagem e a decomposição. Comparando as obras dramáticas ao mundo contemporâneo partido, o teórico percebe ser vã a tentativa de montar ou ordenar qualquer uma dessas instâncias, restando apenas a impossibilidade de uma construção sólida e os resquícios de uma desordem que beira o caos. Assim operam as peças de Loher, uma desconstrução que não exige que seu leitor/espectador encontre uma organização sistemática, mas que perceba o sentido de cada fragmento e sua desordem natural.

A obra de Loher demonstra uma ânsia por fomentar a reflexão sobre o fragmento, sobre um mundo aparentemente integralizado, mas cujas particularidades merecem o devido cuidado. A ideia de uma realidade, uma cultura e uma

3. O pós-modernismo fornece a visão que toda reivindicação de caráter absoluto custa a aplicabilidade dos direitos legítimos de outras ideias. (Tradução nossa).

identidade globais, unitárias e absolutas é uma falácia. A contemporaneidade nos fornece uma infinidade de possibilidades baseada no fragmento, no individual e nos estilhaços deixados por uma era marcada por guerras e transformações de ordem política, econômica e social. A partir do fragmento, a dramaturga estrutura suas peças, seja através do enfoque individual, seja através da própria fragmentação estética. No que concerne às histórias de Olga e Hannelore, a grande narrativa histórica conhecida do grande público não é o que move o enredo, já que Loher recorre ao material documental e às biografias, mas como uma das fontes possíveis e não como uma verdade absoluta, destacando o caráter ficcional e artificial do teatro. A vida privada, os sentimentos íntimos, as angústias pessoais são os elementos que coordenam o desenrolar das cenas em ambas as peças.

Birgit Haas (2006), teórica alemã e crítica da obra de Loher, mostra em *Olgas Raum* (1994), no monólogo VI, como a personagem central, ao refletir sobre sua condição, se vê apenas como amante de Luís Carlos Prestes. A personagem Olga questiona a criação dos heróis nacionais que são consagrados pela historiografia oficial e contrapõe esse estatuto de herói diante da presença feminina que é esquecida e diminuída à condição de amante: “Ainda em vida vão construindo seu mito. E eu? Eu fui a sedutora amante de Luís Prestes, Cavaleiro da Esperança, que se deixou engravidar dele sem pensar duas vezes.” (LOHER, 2004b, p.24). A personagem questiona sua função ao lado do Cavaleiro da Esperança e atesta a previsível constatação: ela, como mulher, ocupa a posição de amante, enquanto Prestes vai escrevendo e eternizando suas conquistas políticas nos livros da história mundial. A supremacia masculina é elevada à potência máxima com a eternização do grande herói de guerra, um mito que se constrói e se consolida por meio do discurso histórico oficial, enquanto à mulher cabe o papel de amante, de bela passiva. Os feitos dele serão eternamente lembrados e, dessa maneira, Olga descreve como vai sendo construída a ideia de um mito, como os heróis vão sendo fabricados. A opressão feminina e a supremacia masculina são evidenciadas por Olga, que não quer assumir para si essa condição.

Na trama de Loher, um homem mede forças com Olga. Filinto Müller foi um militar brasileiro chefe da polícia política no governo de Getúlio Vargas. A princípio, Müller foi capitão das tropas que lutavam ao lado de Luís Carlos Prestes na Coluna Prestes⁴, tendo sido promovido a major em 1925. Oito dias depois da promoção, ele propõe deserção coletiva a seus subordinados, alegando uma

4. A Coluna Prestes foi um movimento político e revolucionário que existiu no Brasil de 1925 a 1927. As tropas lideradas por Luís Carlos Prestes lutavam contra o poder oligárquico da República Velha, o autoritarismo e a exploração elitista que fazia sucumbir a classe pobre. Prestes ficou conhecido como Cavaleiro da Esperança pelo seu posicionamento frente ao movimento.

descrença na vitória de Prestes e seus aliados. A carta enviada aos soldados com a proposta de deserção fora encontrada por Prestes que exige a expulsão de Müller acusado de covarde, desertor e indigno. Após a expulsão, Filinto Müller é nomeado chefe da polícia do Distrito Federal – naquela época com sede no Rio de Janeiro – cargo que ocupou até 1942. A polícia comandada por Filinto foi responsável por torturar um casal comunista amigo de Olga Benário, a alemã com ascendência polonesa, Elise Saborovsky Ewert, mais conhecida como Sabo, e seu marido, Arthur Ewert, que atuava com o codinome Harry Berger. O chefe da polícia visava, através da tortura, encontrar o paradeiro de Olga e Prestes, como forma de vingança ao que lhe ocorrera nos tempos junto à Coluna.

O casal Benário-Prestes é encontrado pela polícia brasileira e é preso. Olga é mantida em uma solitária até ser entregue ao governo nazista mesmo sem que houvesse um pedido de extradição vindo da Alemanha. Por esses motivos, Filinto é considerado o responsável por essa deportação, ato que teria sido motivado pelo desejo de reparar a expulsão que sofreu quando era major da Coluna Prestes. Olga, grávida, foi levada à Alemanha a bordo do navio *La Coruña* em setembro de 1936 e permaneceu presa até sua morte na câmara de gás em 1942. Filinto Müller é o grande antagonista na peça de Loher, o algoz torturador de Olga.

As cenas que envolvem a personagem Filinto Müller recebem o título de *Pas de diable*, em referência ao passo de balé, *Pas de deux* [passo de dois]. No balé clássico, trata-se de um dueto no qual um casal realiza passos juntos, dançando harmonicamente, repetindo os movimentos em uma relação especular de confiança e companheirismo. Já na peça, Haas (2006) afirma que se trata de uma dança da morte com o diabo. A relação que Olga mantém com seu torturador, Filinto Müller, faz oscilar o papel do sujeito da opressão. Na primeira cena, *Pas de diable I*, Filinto intimida Olga e a ameaça de estupro e morte. Olga, por sua vez, exige ver um médico, afirmando estar grávida de dois meses. A longa cena caminha com as ameaças sórdidas de Müller e a descrição do teste de gravidez que quer fazer em Olga, uma descrição esdrúxula que envolve animais, sangue e urina. A prisioneira não esconde a coragem e responde à altura, não se calando e desferindo xingamentos a seu algoz.

Filinto diz que poderia se aproveitar de Olga, mas afirma que vai fazer com que a prisioneira o deseje, mais do que desejava Prestes. Nesse momento, Olga percebe a rivalidade que Filinto nutre com relação a Prestes, revelando uma fraqueza, um desvio que é suficiente para que ela passe a atacar seu oponente através das palavras “arrivista” e “traidor”, adjetivos que o marcaram na época da expulsão da Coluna. Mantendo ativo o caráter ficcional da peça e não se aten-

do à História oficial, Loher não fornece esses detalhes históricos sobre Filinto Müller, porém Olga relembra, em diálogo com o traidor, os fatos mais relevantes da deserção dele. Ao tocar no assunto da traição, Filinto vai perdendo a força e a imponência com que torturava Olga no início. Ela usa do discurso para torturá-lo psicologicamente, acusando-o de covarde e traidor. Müller responde às acusações afirmando que bravura nunca lhe faltara, o motivo de sua desistência teria sido, na verdade, a falta de perspectiva da luta, que ele considerava já perdida. Olga segue acusando o carrasco de ter se vendido por “cem milhões de réis” para capturar Prestes enquanto Filinto, em sua defesa, afirma estar do lado mais forte da batalha; tendo percebido que a Coluna Prestes estava enfraquecida e que o governo juntava forças, ele trocou de lado.

O algoz argumenta que está do lado mais forte porque defende a causa do Estado ao deixar as tropas de Prestes e se juntar às tropas oficiais de Vargas. Para Filinto, o lado mais forte, ou seja, o Estado, é o verdadeiro e único detentor da verdade e do poder, o lado que sanciona as leis e que as impõe, portanto, estando desse lado, ele conseqüentemente se torna forte. Através do jogo cênico, Loher subverte essa noção estreita de poder relacionada ao aparelho de Estado, dinamitando o conceito por meio das microcamadas sociais e suas relações. Ao expor o passado de Filinto, Olga assume para si o poder ao controlar as emoções de seu rival acusando o caráter oportunista e mesquinho do militar, que luta para se livrar desse rótulo, com nítida desvantagem ao apelar continuamente para a violência física. As histórias privadas e os sentimentos íntimos mais uma vez são priorizados ao invés da grande narrativa política e militar.

Na cena *Pas de diable II*, Olga é ainda mais agressiva em sua tortura psicológica. Ela instiga Filinto a narrar o que ele faz com os presos no momento da tortura e quando ele fornece detalhes da dor submetida às vítimas, Olga acrescenta ao diálogo a família do carrasco, indagando sobre a educação dada aos filhos e seu relacionamento com a esposa. Olga questiona se nos momentos da intimidade do seu lar, ele também aplica os métodos de tortura para conseguir o que deseja. Após um momento de raiva e negação, a supremacia discursiva de Olga leva Filinto a confessar que já torturara a própria esposa. Ao final da cena, a militante revela a seu algoz que tudo fora um sonho criado pela mente perversa de um torturador que imaginou cenas que não aconteceram de fato. E assim, Olga vence esse embate deixando o torturador mais ferido do que se tivesse sido agredido fisicamente.

O confronto entre Olga e Filinto é um confronto do discurso. Enquanto este a ameaça com violência, aquela responde com a violência das palavras, evidenciando o poder do discurso de desestruturar o inimigo. Loher é muito sutil

nessa construção, em nenhum momento da peça ela torna explícita a violência física executada por Filinto, no entanto ela amplifica as cenas de diálogos, destacando o modo com que Olga refuta o rótulo de vítima e assume a posição de protagonista de sua história armada apenas de seu discurso afiado, que é capaz de desarmar o inimigo. As palavras de Olga surtem efeito em Filinto, que reage ao ser acusado de traidor e desertor. A dramaturga ilumina o sentimento de ódio e inveja que Filinto sente por Prestes quando este tornou pública a sua deserção, humilhando-o com a expulsão. Müller busca no poder do Estado uma redenção e superação, que Olga faz desabar com as acusações de traição. Loher faz todas as ações se dissiparem em meio à supremacia do poder do discurso.

No entanto, vale ressaltar que as peças de Loher são repletas de contradições e não oferecem uma interpretação única. A personagem Olga, apesar de vencer Filinto no âmbito do discurso, acaba por perder o embate visto que morre no final na câmara de gás, destino já conhecido por todos. Sob esta perspectiva, não há uma vitória efetiva da protagonista, apenas na dimensão discursiva, o que caracteriza a natureza paradoxal da escrita de Loher.

Ademais, as personagens loherianas podem até ensejar uma tentativa de rebelião e busca por mudança, mas pertencem a um contexto histórico, social e cultural no qual as utopias se encontram abaladas. O crítico Wittstock (2009) agrupa tais personagens em dois grupos distintos. O primeiro grupo compreende aquelas que se percebem oprimidas brutalmente e, em um ato de desespero, agem em busca de mudança. No entanto, no teatro de Loher, toda tentativa de rebelião é catastrófica e conduz a personagem ao ponto de partida desse sufocante círculo vicioso. Já o segundo grupo é composto por personagens cujo fracasso já é conhecido. Cientes de sua condição degradante e da impossibilidade de revertê-la, essas figuras sucumbem ao sistema no qual estão inseridas em atitude de total renúncia.

Pertencentes ao primeiro bloco, iluminamos o destino da personagem Klara da peça *Klaras Verhältnisse* (2000), destino traçado por Dea Loher no intuito de descortinar uma utopia ingênua e alienante. Na peça, a personagem título da obra encontra-se aprisionada em um emprego fútil que a oprime. Ela passa a refletir e questionar a sua própria identidade e a sua função no mundo, reflexão que a faz ambicionar um emprego que lhe fosse aprazível. Ao deixar o trabalho opressor, Klara encontra novas adversidades, e percebe que a tentativa de encontrar a liberdade só a afasta dessa condição e a aprisiona, situação que a conduz ao ato extremo do suicídio. Klara se vê envolta por uma teia de problemas com os irmãos Irene e Gottfried e com outras personagens cujos problemas são infinitos e mostram para a protagonista que, independentemente do que ela faça, o curso da vida se mantém inalterado.

Elucidando a teoria que concerne ao segundo grupo de personagens, apontamos Helmut, personagem de *Unshuld* (2003). Na peça, Helmut é um ourives esposo de uma filósofa que passa por um momento de crise. A filósofa em questão, Ella, monologa acerca da falência do plano utópico que guiou a modernidade, além de levantar questões inerentes ao capitalismo tardio, à fragmentação do sujeito e à incapacidade da filosofia de responder aos questionamentos que assolam a pós-modernidade. Enquanto a mulher se mostra afoita diante dos problemas da sociedade, Helmut se mantém inerte em sua cadeira trabalhando em um áureo adorno. A personagem personifica toda uma sociedade alienada que, iludida com os bens materiais e o consumo, ignora as amarras que a mantêm presa a esse sistema. Sucumbido e inerte, o fim de Helmut é trágico: é morto a golpes na nuca por sua própria esposa em um ato de fúria.

Voltando a *Olgas Raum* (1994), todas as cenas revelam ao leitor uma Olga que luta por sobrevivência, tanto pessoal, quanto das colegas de cela e dos companheiros comunistas. Olga guarda como um tesouro, um verdadeiro talismã, as memórias que podem revelar informações sigilosas aos soldados nazistas. No entanto, a morte é certa para Olga, mesmo lutando, se impondo diante de seu algoz Filinto Müller, mesmo não se entregando à inércia da prisão, não consegue mudar os rumos de sua história e termina morta em uma câmara de gás.

Já no caso de Hannelore Kohl personificada na figura da Senhora de *Licht* (2002), esta se encontra abandonada, longe dos filhos que cresceram e foram embora, despojada de carinho e atenção de um marido que a ignora, além da ausência permanente da luz solar. A personagem prostra-se diante da opressão que a aniquila e a conduz à escuridão total, seja por meio da falta de luz solar, seja pela ausência do marido e dos filhos. Diferente das personagens do primeiro grupo que almejam mudar a situação opressora, Hannelore se entrega à morte como única possibilidade.

Segundo Wittstock (2009), as peças de Loher apresentam uma antinomia que é própria do *Zeitgeist*. O período contemporâneo é considerado por muitos como um período de abolição das crenças em uma utopia capaz de salvar o homem. Assim, Loher foca nas pequenas narrativas, no microfragmento composto de figuras que são, segundo Wittstock (2009, p.150), tristes e, ao mesmo tempo, cativantes.

Apesar do final trágico, a peça *Olgas Raum* (1994) enfatiza o posicionamento de Olga que não assume para si o papel de vítima, mas decide lutar diante das situações opressoras. Em um artigo sobre a questão da vitimização em duas personagens de Loher, Claudia Rehmman (2011) diz que “obwohl sie um die Auswe-

glosigkeit ihrer Situation weiss, bleibt Ihr unermüdlicher Kampfgeist bis zum Schluss ungebrochen”.⁵ (p. 8). Nos monólogos, Olga deixa claro que conhece seu destino, ela sabe que seu fatídico final está na câmara de gás, porém ela luta para mudar esse destino e encara seus desafios em igualdade de condições, descartando o rótulo de vítima. O mesmo ocorre nos confrontos com Filinto, a prisioneira não se rende, não fornece informações deladoras e não se cala diante das ameaças de seu algoz, ao contrário, ela duela com as armas de que dispõe, ou seja: o discurso e a tortura psicológica.

Conforme as cenas avançam, Olga vai tomando consciência do poder que exerce diante de Filinto e inverte os papéis. Como passos de dança, as falas vão se articulando cena a cena. Na dança, geralmente o cavalheiro conduz a dama em passos coreografados, porém, na peça, Olga toma para si a responsabilidade de conduzir o seu parceiro e, já no final da cena *Pas de diable I* e em toda a cena *Pas de diable II*, ela assume a função de condutora, apossando-se do controle da situação e impondo-se.

Já na cena *Pas de deux III*, é a vez da personagem Ana Libre, uma atriz presa acusada de subversão, encarar Filinto Müller. Antes, porém, na cena Trio I: *Accusatio*, Ana chega à prisão com uma postura rebelde e volta-se contra Olga. A acusação é que esta a teria delatado por ter jogado uma bomba de gás no quarto do ditador. Com a delação, Ana fora presa e, ao chegar ao presídio, Filinto cria uma intriga ao revelar a falácia de que Olga a entregara à polícia. Além disso, o carrasco acomoda a nova prisioneira na mesma cela de sua suposta delatora com o objetivo de gerar desentendimentos e, assim, desestruturar ainda mais Olga. A postura de Ana é agressiva e ameaçadora, aumentando os obstáculos e os inimigos de Olga.

Tal postura logo se desfaz em face da tortura. Ao ser entregue a Filinto, Ana é despida de suas vestes e coberta por uma bata transparente de plástico utilizada por cabeleireiros. Mesmo diante da relutância de Ana, Filinto inicia um ritual de tortura com uma tesoura e, conforme acaricia a prisioneira com a ponta do objeto, ele revela detalhes da vida dela, como os crimes de subversão por ela cometidos e o nome do namorado da moça, exigindo que ela revele o paradeiro dele. Nesse momento, Ana e Filinto iniciam um dueto musical no qual o torturador finge ser o namorado da moça e lhe corta os cabelos.

O comportamento de Ana é diferente do comportamento de Olga no enfrentamento a Filinto. Enquanto Olga assume para si a condução dos passos dessa dança macabra, Ana sucumbe aos horrores causados pelo torturador que alega

5. Embora ela saiba sobre o desespero de sua situação, o seu espírito de luta incansável permanece intacto até o final. (Tradução nossa).

estar conduzindo um tratamento de beleza para espantar os piolhos e pulgas que pudessem se alojar nos cabelos da moça. Olga percebe o ponto fraco do opressor e inverte o jogo enquanto Ana se deixa agredir, vencida pelo medo. Ao voltar à cela, já na cena Trio II: Dementia, Ana encontra-se em um estado de severa perturbação mental, chamando pelo namorado, Eugênio, e confundindo-o com Filinto, fazendo com que Genny e Olga subentendessem a violência sofrida pela moça que volta a entoar o seu canto.

A cada passo conduzido por Olga, Filinto sente o golpe, criando o equivalente da tortura física. A cada acusação de Olga, ele perde as forças chegando a um estado de confusão mental, quadro clínico evidenciado em muitas vítimas da tortura e violência física. Aqui são invertidos todos os papéis, uma mulher assume a condução da “dança” e passa a ditar os passos, o torturador se rende diante do torturado e passa a sofrer os males que outrora provocara, e a dor física dá lugar à dor e ao tormento psicológicos. O *Pas de deux* do balé clássico transforma-se em uma dança com o diabo, um ritual macabro no qual o diabo assume diversas feições para aterrorizar e destruir seu oponente.

Tradicionalmente, no *Pas de deux*, o homem é responsável pelo apoio do qual a bailarina precisa para alcançar saltos mais altos e posições que dificilmente faria em um número solo. Enquanto a mulher é exaltada pelo apoio do homem, este tem a chance de demonstrar sua força física exigida para erguer a bailarina dando sustentação nos saltos e acrobacias. Essa noção do passo clássico é desconstruída por Loher ao propor uma dança diabólica no qual homem e mulher competem em igualdade, até que Olga se sobressai e, ao contrário do balé, a força física do homem torna-se irrelevante diante da soberania do discurso que a faz se destacar.

O poder da palavra, do discurso e a força do literário ganham a cena, fazendo com que o signo da palavra se destaque em meio às agressões físicas. A estrutura estética da peça reflete sobre a potência do literário e o valor da palavra. A fragmentação e a estrutura em série são elementos estéticos que aparecem apoiados no trabalho realizado com a palavra que compõe o discurso e que é amplamente discutida na peça em suas diversas funções, sendo atribuída a ela vultosas proporções. No teatro há diversos signos compondo uma semiologia que garante uma especificidade ao texto cênico. Em artigo sobre essa semiologia, Tadeusz Kowzan disserta sobre a riqueza da manifestação dos signos na arte do espetáculo. Tudo é signo na representação teatral, segundo Kowzan (2003), signos que se manifestam em um altíssimo grau de complexidade, de maneira simultânea estabelecendo relações de complementariedade ou ainda de contradição. A palavra, um

dos vários signos do teatro, está presente na maioria das manifestações teatrais e assume diferentes níveis: semântico, fonológico, sintático e até mesmo prosódico. Segundo Kowzan (2003), o signo da palavra detém diversas significações que podem mudar o seu valor de acordo com os eventos trabalhados no palco. Em *Olgas Raum* (1994) fica clara a importância do signo da palavra. Em uma primeira instância, ela recebe atenção especial por se tratar de uma peça de diálogos na qual as cenas vão acontecendo a partir do ponto de vista da protagonista, conforme ela vai interagindo dialogicamente com as demais personagens e dialogando, também, com o leitor através dos monólogos que revelam o interior da personagem.

A importância de narrar é mencionada em vários pontos da peça: como instrumento de sobrevivência e manutenção da memória, como arma contra a tortura física e como acalento diante do medo. Olga conta histórias para confundir o carrasco torturador, Filinto Müller, que usa da violência física para torturá-la. Ela desarma o opressor por meio de palavras como “covardia” e “fraqueza” cujo peso atinge Filinto, que esboça reação, mas somente física, já que as palavras chegam a lhe faltar diante das acusações de Olga. Trava-se, dessa forma, um embate entre a violência física e a violência das palavras.

A palavra transita do estatuto de arma a um “talismã”, um tesouro que a protagonista guarda em sua memória, protegendo-a dos inimigos e também operando como um alento que acalma a prisioneira Genny.

GENNY [...] Conta, Olga, me dá um talismã de palavras que ninguém possa tomar de mim. Palavras, para eu me esconder embaixo, como se fosse um manto, como uma floresta. Ninguém me encontra e eu vivo em segurança. Tenho medo, o medo já comeu um buraco na minha cabeça, já me anestesiou, nada mais me toca. Conta de novo, me fala de antigamente. (LOHER, 2004b, p.4).

A força e a violência da palavra sobrepõem a força e a violência físicas. O tratamento linguístico que Loher dá às peças, no caso, *Olgas Raum* (1994), é altamente elaborado e consegue suplantar a violência física. Em todas as cenas, a violência opera apenas no campo da sugestão, sendo abdicada em nome de uma narrativa psicológica visceral que sugere as agressões e não as mostra. A sutileza com que Loher relata o sofrimento de Olga caminha contra uma tendência contemporânea de exposição da violência, da dor e do corpo. A dramaturga opta por um outro caminho, uma nova abordagem da violência que dialoga com o psicológico e a sugestão negando o âmbito físico e explícito de uma ação. Uma das encenações da peça *Olgas Raum* (1994) não aderiu a essa linha de pensamento e recebeu críticas negativas. A montagem de Andreas Kriegenburg, em 1998, não foi

bem recebida pela crítica justamente por intensificar a violência física. O jornal alemão *Berliner Zeitung*, em um artigo publicado no mesmo ano da montagem, destaca que a encenação de Kriegenburg desperdiça o enfoque nas relações sutis de poder ao optar pela violência crua, tornando essas relações apenas acessórios em uma montagem superficial da qual ficam apenas os gritos assustadores da personagem Ana. Haas (2006) também menciona o fracasso da montagem de Kriegenburg, notando que o diretor não foi fiel ao texto de Loher e “auf ein abge-zirkeltes Ritual der Grausamkeitreduzierte”⁶ (p. 94).

As cenas de violência são sempre muito diluídas em meio a jogos linguísticos, além de serem entrecortadas pelos monólogos. Loher esfumaça essas cenas e deixa o leitor/espectador em dúvida sobre o desfecho das situações. Não é possível ter certeza se Olga foi violentada ou não, assim como não é possível ter certeza se Filinto realmente matou a própria esposa em um ritual de tortura. Realidade e ficção vão se misturando e os papéis vão se invertendo, torturador e torturado se revezam em um jogo discursivo intrigante. Ao final da cena *Pas de diable II*, por exemplo, quando Filinto relata como matou a sua esposa, ele demonstra estar claramente abalado e confuso, sintomas relatados por vítimas de torturas. Aparentando sinais de alucinação, Filinto confunde, em seu relato, a esposa e Olga, gerando uma ambiguidade entre as duas mulheres que se fundem, aterrorizando Müller.

No âmbito das micronarrativas femininas, em *Licht* (2002), Loher ressalta ainda mais a condição feminina ao abordar a história de Hannelore Kohl. De acordo com sua biografia, a senhora Kohl teve uma infância difícil durante a Segunda Guerra Mundial. Nascida em Berlim, mudou-se para Leipzig, onde o pai, Wilhelm Renner, era engenheiro na HASAG⁷ e membro do partido nazista. A infância de Hannelore foi marcada por fugas, experiências com ataques aéreos e situações traumáticas como quando fora violentada por soldados russos do Exército Vermelho e arremessada através de uma janela, resultando em fratura de várias vertebrae. Em 1948, aos quinze anos, conheceu Helmut Kohl em um baile em Ludwigshafen, com quem se casou em 1960. Kohl foi eleito chanceler da Alemanha em 1969 e Hannelore deu início à sua luta, cumprindo impecavelmente a função de primeira dama. Os vários traumas da infância acumularam uma pesada carga emocional e um grande impacto psicológico, além de dores físicas em virtude das fraturas que sofrera. Para combater essas dores, a senhora Kohl foi submetida a um rigoroso tratamento à base de penicilina que acarretou uma

6. Reduziu a um ritual de crueldade louco. (Tradução nossa).

7. *Hugo und Alfred Schneider Aktiengesellschaft Metallwarenfabrik* - indústria de metais fundada em 1863 em Leipzig e fabricante de armamento para o governo nazista, utilizando para isso trabalho escravo em grande escala.

doença rara, a sensibilidade extrema aos raios solares, causando-lhe fortes dores e queimaduras severas na pele. Em cinco de julho de 2001, Hannelore foi encontrada morta em sua casa em Ludwigshafen, vítima de um suicídio induzido por altas dosagens de analgésicos.

Segundo Haas (2006), *Licht* (2002) retrata uma senhora solitária se deteriorando na escuridão e fazendo um balanço de sua vida através de solilóquios. A Senhora da peça reflete sobre os acontecimentos marcantes de sua vida perpassada pela dor física e pela solidão imposta pela doença. Os filhos cresceram, o marido é ausente e as tarefas exteriores não podem mais ser realizadas em virtude da alergia aos raios solares. Essa Senhora é uma vítima da opressão patriarcal ao ocupar seu lugar de esposa fiel e mãe zelosa, responsável pela manutenção do lar e pelas aparições públicas ao lado do marido.

Loher não cita o nome Hannelore Kohl na peça, mas o enredo deixa claro se tratar dessa figura pública. A omissão do nome próprio reflete uma universalização do tema abordado pela peça, isto é, a situação de opressão sofrida pela personagem é aplicável em um contexto global afligindo inúmeras mulheres que abdicam de suas vidas e carreiras para a dedicação integral ao casamento e à maternidade. Loher aborda de maneira sutil esse massacre que acomete várias mulheres vítimas de exploração masculina, além de destacar como desfecho o abandono por elas sofrido por parte do marido e dos filhos. É importante reiterar que a dramaturga não está preocupada com fidelidade histórica, mas com o mais íntimo dos sentimentos e pensamentos dessa mulher que poderia ser qualquer mulher a viver em qualquer parte do globo.

Haas (2006) percebe na peça uma reflexão sobre a condição feminina e o conflito entre felicidade *versus* liberdade, aquela instância sendo negligenciada em virtude da falta desta. A opressão patriarcal, diz Haas (2006), gera vítimas que ocupam um lugar no lar junto à família, mas que abdica de suas próprias vontades. No caso de Hannelore, essa condição foi agravada pela doença que a ex-traditou do convívio comum. Em *Licht* (2002), a personagem encontra-se sozinha em casa, definhando na escuridão. O calor do verão queima a pele e causa dores a essa mulher que inveja até mesmo o nadar dos peixes no aquário, seres que se tornaram suas únicas companhias.

A peça se inicia com a personagem observando um dia ensolarado na região do Reno e relembrando os dias em que podia abrir as portas e janelas para receber iluminação do sol. Hoje, a casa está fechada, as persianas abaixadas, fazendo com que seja sempre noite nessa casa. A escuridão e a sombra são metáforas usadas pela dramaturga para compor essa personagem tão amargurada. Faz-se

noite nas 24 horas do dia e faz-se noite na vida da Senhora, tanto que o seu único interlocutor é nomeado *Schatten*, uma espécie de alter ego ou de consciência que atua trazendo à tona momentos da vida dessa Senhora por meio de comentários narrativos que ligam os trechos aparentemente soltos da fala da primeira.

Na penumbra, a Senhora deseja nadar à noite, mas percebe o caráter ridículo e decadente da situação. Na casa, lembra os áureos momentos em que o jardim era verde e florido, a piscina estava cheia, o cachorro corria e latia e o interior da residência formava um harmônico conjunto bem decorado. No entanto, agora, o gramado está seco, sem flores e tão solitário quanto a Senhora que o observa, o cachorro morreu e o aquário deve ser desligado, pois a luz que dele irradia já se torna insuportável. O mesmo ocorre com a televisão que, em funcionamento, desencadearia uma nova crise alérgica. Os filhos se casaram e deixaram a casa, as férias de verão às margens do Wolfgangsee⁸ não mais ocorrem e a vida está restrita aos cômodos escuros daquela casa fria.

Quanto à vida pública, a Sombra descreve o árduo trabalho mecanizado realizado pela Senhora para manter o sorriso nos lábios durante os eventos políticos. É descrito o treinamento que ela faz em frente ao espelho ensaiando sorrisos falsos que ambicionam parecer amigáveis ao grande público. A Sombra intensifica esse trabalho mecânico de manter os lábios fechados e transmitir uma imagem de senhora respeitável e reservada, ao passo que também é preciso trabalhar a “espontaneidade compulsória” de um sorriso advindo de lábios coloridos artificialmente. Além dos sorrisos forçados, apertos de mãos gélidos, que quebram as articulações, fazem parte da rotina dessa mulher. Todo esse esforço para fazer cumprir os protocolos e a responsabilidade de acompanhar o marido que ocupa um alto cargo político.

Fica clara nas falas da Sombra a relação patriarcal na qual a Senhora deve cumprir um dever junto ao marido, dever que já fora predestinado a ela desde a infância. Em um trecho logo no início da peça, a Sombra narra um experimento cirúrgico no qual uma mulher, nos Estados Unidos, tem, literalmente, seu cérebro manipulado por médicos. No contexto da personagem *Frau*, trata-se de uma manipulação que incutiu em seu modo de vida o compromisso de servidão feminina, modelo disseminado desde os mais remotos tempos direcionando a mulher para a servidão e submissão. Loher relaciona essas duas falas como se o cérebro da Senhora já tivesse sido programado para essa função e, treinada para desempenhar tal papel, ela tenta manter a todo custo uma disciplina. A Senhora sente o peso do cargo do marido, a responsabilidade de estar atrás deste homem,

8. Lago na Áustria cuja região é uma atração turística na temporada de verão.

apoiando-o e, como ela própria diz, é muito importante e significativo “proteger as costas”⁹ dele. A Sombra interfere na fala da Senhora apontando para a necessidade desse dever disciplinar, fala que se coloca muito próxima à teoria de Foucault em *Vigiar e punir* (1987). Para Foucault (1987), o poder disciplinar envolve o controle de certas operações de corpo que produzem um homem funcional capaz de manter a sociedade capitalista. É exatamente o que afirma a Sombra:

Sie ist dazu da, eine Pflicht zu erfüllen, deren Notwendigkeit, deren unausweichlichen Grund vor langer Zeit jemand in ihrem Gehirn festgelegt hat. Ein Schaltkreis der Disziplin, die ihren Ursprung in festen bürgerlichen Grundsätzen hat, und an die sie sich krallt wie ein Äffchen an die Brusttitzen seiner Mutter. (LOHER, 2002, p. 10).¹⁰

A Senhora foi programada para cumprir seu dever, disciplinarmente, de estar atrás do esposo político cumprindo protocolos e isso se tornou uma necessidade para ela, como o seio materno é necessário ao recém-nascido, metáfora que é aplicada na peça aos macaquinhos e à dependência das “tetas” da mãe, uma figura de linguagem que faz do comportamento animal um ícone da Senhora. Todo um discurso já incutido na mente dessa Senhora a controla e a mantém em “funcionamento” em uma relação de opressão. O discurso da Sombra garante esse efeito de programação, desprovido de questionamento, especialmente pelo fato de que a voz que o pronuncia parece distanciada dos fatos, objetivando as razões pelas quais a Senhora assim se comporta e evitando emitir juízos de valor, exceção para o termo “princípios sólidos burgueses”, cujos adjetivos revelam um parecer de quem os emite, ao estabelecer a classe da qual provêm os princípios.

Além da função de esposa, a Senhora deve cumprir sua função pública. Hannelore Kohl, em 1983, fundou o *Kuratorium ZNS*, uma fundação que apoia vítimas de acidentes afetadas por lesões no sistema nervoso central. Dez anos depois, ela fundou o *Hannelore-Kohl-Stiftung*. Em seu monólogo interior, a personagem da peça relembra como se tornou voluntária, exercendo sua função social e a Sombra satiriza dizendo que é uma forma de pedir esmolas em um alto nível. Através do trabalho social, ela desfruta de uma aparente liberdade, saindo dos bastidores da fama do marido, uma maneira de deixar a sombra e sair do ocultis-

9. Do termo em alemão *Rückenfreihalten*, sendo o verbo *freihalten* significa “proteger”, “guardar” e *Rücken*, o substantivo “costas”.

10. Ela está lá para cumprir um dever, cuja necessidade, cujo motivo inevitável, alguém fixou há muito tempo no cérebro dela. Um circuito da disciplina que se originou em princípios sólidos burgueses e à qual ela se agarra como um macaquinho se agarra às tetas da mãe. (Tradução nossa).

mo. No entanto, o voluntariado da Senhora é também uma forma de demonstrar engajamento e ocupar devidamente as funções de esposa de um político notório.

Enquanto ela se ocupa das causas sociais, ele se cerca de profissionais e especialistas políticos, reunidos em sessões de aconselhamentos. As imposições da sociedade patriarcal, mais uma vez, se fazem valer quando a Senhora é privada dos assuntos de maior relevância, a opinião dela é subestimada frente a tantos especialistas, restando a ela os assuntos domésticos e as atividades voluntárias dotadas de forte apelo midiático. Os pensamentos da Senhora levam o leitor a perceber que a participação ativa dela nos assuntos políticos é anulada, mesmo que ela demonstre amplo conhecimento. Restou a essa Senhora a publicação de um livro de receitas, dois volumes. Mesmo liderando uma organização filantrópica, mesmo conhecendo uma ampla gama temática e podendo arguir sobre assuntos diversos, fora-lhe renegada a função política, sendo-lhe concedido o seu devido lugar no ramo culinário. Tal fato tem forte referente na história de Hannelore Kohl, que também publicou seu livro de receitas *Kulinarische Reise durch deutsche Land* [Viagem culinária pela terra alemã] (1999).

Assim, a Senhora da peça esteve sempre à sombra do marido, da vida pública por ele imposta, dos cuidados com os filhos, da responsabilidade do lar e das causas sociais. Ironicamente, sua patologia acusa uma aversão à iluminação, ela que se acostumara à sombra metafórica de estar sempre em segundo plano, sempre “a dois passos atrás do marido”, convive com a sombra literal imposta pela hipersensibilidade à luz. Essa patologia de origem psicossomática e extremamente simbólica na história real de Hannelore Kohl é exacerbada na peça de Loher ao compor o enredo enxuto formado apenas por duas personagens e uma delas ser justamente a Sombra. Segundo Haas (2006), a Senhora é percebida através dos comentários feitos pela Sombra, o que faz com que ela se torne uma sombra de si mesma.

O que *Olgas Raum* (1994) e *Licht* (2002) têm em comum é o fato de trabalharem com a ficcionalização de duas personagens históricas, proporcionando ao leitor/espectador um vislumbre da vida privada de mulheres cuja vida pública já é conhecida. Loher, ao ficcionalizar essas histórias, ilumina os sentimentos mais íntimos das personagens, mostrando-as em momentos de aflição, medo, arrependimentos, além de focar na motivação pessoal de cada uma delas. No caso de Olga, sempre impulsionada pelo amor a Prestes, pelo sonho de rever a filha e a bravura que não a deixa se entregar e a motiva a lutar até o último momento; já no caso da Senhora de *Licht*, toda a motivação pela vida se exauriu, restando apenas a melancolia em virtude dos tempos já passados e da crescente escuridão que a aterroriza.

O olhar de Loher encontra-se voltado para o universo das subjetividades que emergem. Tanto *Olgas Raum* (1994) como *Licht* (2002) são construídas nos pilares das micronarrativas, quando a dramaturga coloca em cena mulheres fortes, personalidades históricas, esposas de grandes políticos e, ao reescrever a vida dessas mulheres, enfatiza o âmbito privado, o doméstico, o individual da trajetória de cada uma delas. Nem Luís Carlos Prestes, companheiro de Olga, nem Helmut Kohl, esposo de Hannelore, são focados nas peças, sendo que seus nomes não estão nem listados na página das personagens. Loher mostra que as metanarrativas são constituídas de micronarrativas, nesse caso, a micronarrativa feminina. Os homens, os grandes heróis nacionais, os monumentos históricos compõem as metanarrativas que, por sua vez, são constituídas por micronarrativas e, ao reescrever a história, Loher ilumina as mulheres que estão por trás das estátuas dos heróis. Dessa forma, são desconstruídos e subvertidos os conceitos de História, Memória e Política, já que as macronarrativas não se sustentam por si só, abrindo possibilidade para um composto de micronarrativas, que Loher explora com brilhantismo.

Referências

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramalhete. 27. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- HAAS, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.
- KOHL, Helmut. *Kulinarische Reise durch deutsche Land*. Munique: Zabert Sandmann Verlag, 1999.
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. Tradução de Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J. et al (Org.). *Semiologia do teatro*. 2. edição. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 93-123.
- LOHER, Dea. *Das Leben auf der Praça Roosevelt*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004a.
- _____. *Klaras Verhältnisse*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- _____. Licht. In: _____. *Magazin des Glücks*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2002. p. 9-28.
- _____. *O canto de Olga*. Tradução de Marcos Barbosa. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004b.
- _____. *Olgas Raum*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994.
- _____. *Unschuld*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.

REHMANN, Claudia. *Die implizite Täterschaft des Opfers am Beispiel der Theaterstücke Tätowierung und Olgas Raum von Dea Loher*. Munique: Grin Verlag, 2011.

SARRAZAC, J. P. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WITTSTOCK, Uwe. *Nach der Moderne: Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*. Recklinghausen: Wallstein Verlag, 2009.