



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
ANA LAURA SILVA LUZ



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**DRAMATURGIAS DISTÓPICAS:
Apontamentos para uma escrita autoral**

OURO PRETO
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

ANA LAURA SILVA LUZ

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

DRAMATURGIAS DISTÓPICAS:

Apontamentos para uma escrita autoral

Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) ao Curso de Artes Cênicas - Bacharelado do Departamento de Artes Cênicas (DEART) do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), como requisito parcial para a obtenção do diploma de Bacharelado em Artes Cênicas.

Orientador: Alex Beigui de Paiva Cavalcante

OURO PRETO

2023

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

L979d Luz, Ana Laura Silva.
Dramaturgias distópicas [manuscrito]: apontamentos para uma
escrita autoral. / Ana Laura Silva Luz. - 2023.
27 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Alex Beigui Cavalcante.
Produção Científica (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro
Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Artes Cênicas

1. Dramaturgia. 2. Escrita Autoral. 3. Autoritarismo. 4. Teatro do
Absurdo. I. Cavalcante, Alex Beigui. II. Universidade Federal de Ouro
Preto. III. Título.

CDU 792

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



FOLHA DE APROVAÇÃO

Ana Laura Silva Luz

Dramaturgias distópicas: apontamentos para uma escrita autoral.

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas Bacharelado da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharela.

Aprovada em 15 de junho de 2023.

Membros da banca

Prof. Dr. Alex Beigui Cavalcante - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Profa. Dra. Raquel Castro de Souza - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP
Prof. Ms. Eduardo Ailson da Cruz - Colégio Marista Pio X

Prof. Dr. Alex Beigui Cavalcante, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 20/11/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Castro de Souza, COORDENADOR(A) DE CURSO DE BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS**, em 21/11/2023, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0627370** e o código CRC **C1A8DEE8**.

Dramaturgias distópicas: apontamentos para uma escrita autoral¹

Ana Laura Silva Luz

Resumo: O presente artigo tem como objetivo relacionar a obra autoral *De Brückner e outras celas às surrealistas dimensões* (2018) à, essencialmente, o teatro do absurdo, Hilda Hilst e George Büchner, em relação principal à situação durante e pós a Segunda Guerra Mundial, suas consequências e remanescentes características na hodiernidade. O artigo também busca refletir questões como a morte, o divino, o plano mental-inconsciente, a busca do sentido e os traumas repressões autoritárias engendram.

Palavras-Chave: Dramaturgia, Escrita autoral, Autoritarismo, Teatro do Absurdo.

Introdução

O presente artigo é fruto e consequência de um precedente e extenso projeto de pesquisa acadêmico autoral de pouco mais de duzentas laudas produzida durante e após a disciplina de Tópicos de Pesquisa para elaboração de pré-projeto de trabalho de conclusão de curso, com a intenção de que posteriormente se apresentasse uma monografia. Devido a políticas da UFOP foi dada posteriormente a oportunidade apenas de apresentar um artigo. Por este fator foi-se necessário uma profunda síntese do projeto. A explicitação deste projeto primevo torna-se, então, fundamental, para que o leitor torne-se mais cômico do que se apresentará.

O nome do projeto denomina-se “Análise da História *De Brückner e outras celas surrealistas dimensões*” de Ana Laura Silva Luz. Para sintetizar a obra *Brückner*² (2018) há de

¹ A intenção principal é de uma atriz que produz o seu próprio material dramático para que possa interpretá-lo, já que a graduação deste trabalho de conclusão de curso é em interpretação.

² O nome será assim abreviado.

separá-la em cinco ambientações, que são o manicômio de Munique em seu período nazista, história esta que é lida numa solitária de um presídio brasileiro no século XXI, constituindo então o segundo ambiente. O terceiro se dá na vida e psiquê da escritora que escreve estas duas ambientações e seu posterior suicídio trás a quarta ambientação, relativa ao seu espírito condenado à loucura em confusão mnemônica.

Quanto à quarta ambientação há “elementos que distorcem a percepção do sentido da palavra que não pode ser compreendida sem o gesto [...] uma exploração do nível psicofísico da linguagem” (BEIGUI, 2011, p. 4), já que o corpo da personagem vai contra suas palavras, que vem praticamente por um estado alterado de consciência. O último ambiente se dá no subconsciente do Monge, que está a meditar toda a história, num composto paradoxal de catarse e pânico.

A ideia de discorrer sobre antigos manicômios deu-se na necessidade da crítica quanto a ambientes tão brutais e opressores, que em contraposição com a hodiernidade ainda trás discussões fundamentais, em decorrência de crenças regressivas sobre volta de choques elétricos e internações e medicações forçadas, entre outras desumanidades que divergem substancialmente da luta antimanicomial.

As personagens do manicômio, que são indivíduos que, na maioria das vezes, não possuem transtornos mentais, a não ser a não aceitação pela sociedade doutrinária, encontram-se em características que podem ser expressas cá como sendo senso de comunidade umas com as outras, escapes oníricos, alucinações tenebrosas e persecutórias, dor físico-mental, filosofia social e existencial e críticas às medidas políticas planetárias. A história se desenrola na exposição dos diálogos entre as personagens e posteriormente à funesta e calamitosa descoberta de experimentos médicos profundamente atrelados à tortura das prisioneiras.

Em relação à ambientação do presídio, ambos, este e o manicômio, encontram-se em íntima relação com as propriedades formadas em suas escritas. A linguagem usada no ambiente do presídio, conquanto, foge de forma mais latente da norma culta com muitas gírias e expressões populares. As personagens são muito mais críticas, neste caso em relação ao sistema prisional feminino, pois possuem mais força para pensar e devido a este fator há um final divergente, que é a revolta, procedida de um massacre por parte da força militar nacional.

O ambiente opressor segue no terceiro ambiente, que é a mente da escritora das primeiras ambientações, que também é oprimida por toda hipocrisia e contradição que esta carrega, no sentido de que esta está numa busca por bondade e não alcança o escape de seu próprio expurgo caótico aos seres que a circundam. A solução se dá no autoextermínio e

posterior condenação límbica. Seu espírito é condenado àquilo que teme, a loucura, a perda darazão, pois com isso não se sabe como agir, sem direção ao que é correto ou não.

O limbo da loucura, a quarta ambientação, tem como atributo estrutural do texto a linguagem fragmentada, não linear e contínua, ou seja, a fala não tem pausas e se apresenta sem uma relação das frases umas com as outras, somente em raras exceções, com altos e baixos emocionais como na Roda da Fortuna de Marselha. Essa constante fragmentação simbólica leva à exaustão do Monge que todas as ambientações vive em sua mente meditativa. Este expressa um vazio identitário, onde por ele tudo passa, porém pouco é absorvido, como num efeito esponja. Conquanto não se consegue fugir das emoções turbulentas e do medo, tanto da condenação quanto da opressão sem plausível justificativa.

Conquanto na passagem do projeto para síntese em artigo científico, pôde-se discorrer sobre o Teatro do Absurdo, Samuel Beckett, *As Aves da Noite* (1968) de Hilda Hilst e George Büchner. Portanto, serão apresentados apontamentos da escrita autoral *De Brückner e outras celas às surrealistas dimensões* (2018) e suas relações com formas diferentes de escrita e apresentação teatral.

Quanto à dramaturgia da obra *Brückner* (2018), vale trazer a noção de texto dramático contemporâneo apontada por Alex Beigui (2013):

[...] espaço do texto em múltiplas configurações, apartando-se gradativamente das categorias de gênero e se deixando seduzir pela potencialidade criativa da forma e da não forma, da construção e da desconstrução, da norma e do desvio [...] Pensar o texto na cena contemporânea envolve não apenas uma cartografia híbrida, provinda da tradição dos gêneros literários, como também uma permanente disposição tautológica frente às mutações provocadas pelos meios tecnológicos (BEIGUI, 2013, pp. 2-3).

Diálogos com o Teatro do Absurdo

O teatro do absurdo foi situado no pós Segunda Guerra Mundial e por este fator faz-se de suma importância discorrer um paralelo deste com a obra de *Brückner* (2018), já que tal obra toca neste ponto. Um dos grandes dramaturgos do teatro do absurdo é Eugène Ionesco e este, em sua peça *O Rinoceronte*, publicado originalmente em 1959, diz (em nome de seu personagem Bérenger) “Não me habituo com a vida” (IONESCO, 1962, p. 9).

O hábito é algo confortável do eu e o não se habituar causa um estranhamento da vida, como algo antinatural. E não que a existência em si não fosse natural, mas ela estava, naquele

período, naufragada em catastróficos belicismos. Nas personagens de *Brückner* (2018) há também esta ambientação. Por mais que a obra *Brückner* (2018) possa ter similaridades com o absurdo, ela não o é nem o representa, pois, além de não ser da época, não contém em si a atitude “antiliterária” que quebra com certas significações normativas.

Quanto à relação que o existencialismo tem com o absurdo, no livro de *O Teatro do Absurdo* de Martin Esslin, publicado originalmente em 1961, o autor declara:

O Teatro do Absurdo é uma das expressões dessa busca. Ele encara corajosamente o fato de não ser mais possível àqueles para quem o mundo perdeu a explicação e o significado central continuar a aceitar formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade, isto é, baseadas na possibilidade de se conhecer leis de conduta e valores absolutos decorrentes de uma firme base de certeza revelada sobre o objetivo do homem no Universo (ESSLIN, 2018, p. 445).

O excerto exposto encaixa-se com a perda do sentido expressa pelos existencialistas. Esta perda se nota em *Brückner* (2018), como numa fala de Adasha³: “É nós que devemos dar sentido àquilo que não o possui para nós, e assim, significando, encontramos propósito. Abraçojá as coisas como elas são” (relativas).

A contradição que se insere é quando Esslin relaciona o absurdo à Nietzsche (ESSLIN, 2018, p. 445), pois este não se relaciona à fuga da busca do sentido, expressada como uma característica do absurdo, já que Nietzsche não foge da criação das próprias verdades. Nietzsche, ao refletir que se as coisas mudam constantemente, a possibilidade do que se passa, que é tudo, não retornar a vir a ser, pelo menos da mesma forma como se era antes, é de grandepossibilidade. Se as coisas que se passaram nunca retornarão a ser, então, às mesmas, há uma morte, mesmo que em parte, de sua forma passada que não virá a ser novamente. Com isto chega-se à morte do divino e da existência, pelo menos em sua característica de permanência e constância quebrada pela mutabilidade intermitente. Vale ressaltar um excerto de Nietzsche que se relaciona a esta ideia:

O sentido de nossa jovialidade – O maior acontecimento recente – o fato de que a crença no Deus cristão perdeu o crédito – já começa a lançar suas primeiras sombras sobre a Europa. Ao menos para aqueles poucos cujo olhar, cuja suspeita no olhar é forte e refinada o bastante para esse espetáculo, algum sol parece ter se posto, alguma velha e profunda confiança parece ter se

³ Escritora da história do manicômio e do presídio que se suicida e que é condenada ao limbo de loucura.

transformado em dúvida: para eles o nosso velho mundo deve parecer cada dia mais crepuscular, mais desconfiado, mais estranho, ‘mais velho’. [...] De fato, nós, filósofos e ‘espíritos livres’, ante a notícia de que ‘o Velho Deus morreu’ nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o nosso mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto ‘mar aberto’ (NIETZSCHE,2009, pp. 233-234).

Uma relação outra que se discorre é a questão da diferenciação entre o existencialismo e o absurdo, pois o existencialismo também tinha como característica certa perda de sentido. Quanto à distinção entre ambos Esslin discorre: “O teatro do absurdo desistiu de falar sobre o absurdo da condição humana; ele apenas o apresenta tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas” (ESSLIN, 2018, pp. 22-23).

A morte do divino para os existencialistas é apenas uma possibilidade, assim como a vida deste, tamanha balança de sentido, já que não possuem verdade absoluta. É possível que Nietzsche provavelmente queria matar o sentido que o Estado deu para a concepção “deus” e queria quebrar com o controle infesto que este sentido exercia sobre a população, porém este, na sua generalização, possa não ter passado isto de forma nítida e abriu para distorções mais intensas de suas palavras.

Deus se torna um discurso aberto a múltiplas manipulações de sentidos e seria, em um de seus sentidos, a busca do eterno (remanescência das memórias) e pelo fato de que na sociedade seu sentido tenha sido muito deturpado, pode acabar se desviando do real significado, porém nada perde todo seu sentido em si, pois o humano constantemente cria sentidos, ilusórios ou não, o que destrava muitas problemáticas da existência, pois para se ter livre arbítrio não pode-se receber pronto o porquê da existência, pois a liberdade também recairia no direito de cada um em criar sentidos próprios e pessoais em relação ao porque da existência e seu propósito.

Prega-se e romantiza-se muito no conjunto social a busca pela liberdade. É, provavelmente e, portanto, plausível se aprofundar tal à existência, em forma pura e inteira. Tal liberdade fende com a verdade absoluta, o que se insere no absurdo e no existencialismo e na obra *Brückner* (2018), principalmente, por parte do personagem do Monge⁴, que não possui a característica de criar sentidos, mas abster-se destes, observando suas visões

⁴ O que medita toda história.

inconscientes de forma distanciada, o que também faz parte do livre arbítrio e da quebra com uma verdade absoluta.

Para concluir de forma mais concreta a contradição exposta de Martin Esslin, é de interesse referir sobre sua fala “... de sacudi-lo de uma existência que se tornou mesquinha, mecânica, complacente e privada da dignidade nascida da consciência. Pois Deus está morto...”(ESSLIN, 2018, p. 446). Quando ele complementa no final com o porquê de deus estar morto ao que disse anteriormente, nisto, afirmando uma verdade, ele quebra com certa perda do sentido (verdade relativa) que o absurdo absorveu, em parte, do existencialismo, ambos situados no pós-Segunda Guerra Mundial. Toda essa relação com o divino e com a incerteza se relaciona com o absurdo. Segundo Esslin:

Preocupado como é com as últimas realidades da condição humana, com os problemas relativamente pouco fundamentais da vida e da morte, do isolamento e da comunicação, o Teatro do Absurdo, por mais grotesco, frívolo e irreverente que possa parecer, representa uma volta à função original, religiosa, do teatro, ou seja, a confrontação do homem com as esferas do mito e da realidade religiosa. Como na tragédia grega antiga, nos mistérios medievais e nas alegorias barrocas, o Teatro do Absurdo tem por objetivo tornar sua plateia consciente da precariedade e do mistério da posição do homem no Universo (ESSLIN, 2018, pp. 448-449).

A relação do trecho com a obra *Brückner* (2018) dá-se no fator que Esslin fala do religioso, com uma conversação que se encontra entre Pirâmide e Hanuman⁵ após a “morte” de Adasha, escrita do terceiro ambiente de *Brückner* (2018), onde Hanuman fala que deus é órfão, pois se tem criador esse morreu no parto.

Hanuman diz sobre deus que “tamanho peso órfão o faz se fragmentar e se iludir na existência do outro para não se sentir só”, ou seja, se ele é tudo, não há espaço para haver outra existência, e ele precisaria, por conta da solidão de ser tudo, fragmentar a sua identidade em várias e se autoiludir numa autohipnose cada um desses fragmentos identitários seus para que tais se achem separados um do outro. Assim cria-se uma ilusão da existência do outro para suprir uma solidão existencial.

Em relação a este pensamento chega-se na hipótese de que deus não está totalmente morto, porém, por ser tudo que há e por ter se fragmentado perdendo a consciência de sua unidade, os humanos e toda vida não humana, que fazem parte do todo, seriam parte também

⁵ Tanto Pirâmide quanto Hanuman são personagens que se encontram no plano pós-desencarne da personagem Adasha, a escritora suicida. Eles, na ausência do Criador mor do universo, são um dos administradores cósmicos responsáveis pelo encaminhamento das almas para seus temporários limbos cármicos.

do divino e com isso a imposição do livre arbítrio, pois havendo uma unidade primeva, esta unidade, de início, só teria como escolher por si mesma.

Essa reminiscência de imposição de escolha própria ainda permanece na vida, onde a humanidade tem que escolher por conta própria seus caminhos. Conquanto a repressão e o autoritarismo quebrariam com esse direito natural. No livre arbítrio, não se tem pronto o sentido da vida nem do porquê de suas características, sentido que precisa ser inventado, seja pela razão ou não, para ter-se um propósito de vida.

Sem o sentido da vida pronto há o sentimento de desamparo daquele que inventa verdades, mas não as realmente tem. Retorna-se ao deus como órfão que deseja se fragmentar para fugir da sua falta de verdade absoluta, iludindo-se em falsas verdades, que apenas servem para confortar um eu vazio de respostas.

É “a aproximação cada vez mais forte entre imagem demiúrgica e imagem humana, entre extraordinário e ordinário” (BEIGUI, 2011, p. 2), já que esse humano, para Hanuman, conteria o divino, porém o que tem de extraordinário nisso, tem também de ordinário. É extraordinário sentir o divino individualmente, mas num contexto universal o extraordinário do divino não existe e torna-se algo comum, no sentido de que ter essência divina num universo onde essa essência está em todos é algo tão ordinário como ser uma substância em movimento no universo, algo nada especial, já que não se encontrou substância estática ainda. No caso da citação de Hanuman explicitada, mostra o humano sem consciência da própria matéria de que foi formado, das próprias memórias de seus primórdios, esquecimento necessário para fugir da angústia da solidão existencial que o divino em sua face lhe carrega.

Conquanto, é possível que essa sensação ainda não se curou com a fragmentação, pois permanece nitidamente presente nas angústias existenciais humanas. Esse desconhecido sobre si que o humano carrega é característica do Teatro do Absurdo na sua característica de fuga do sentido absoluto.

O explicitado sobre o divino tem forte distinção da noção de um criador que fez tudo e pode estar em todo lugar simultaneamente em sua onipresença. Tanto a obra *Brückner* (2018) como o Teatro do absurdo fogem desta característica divina medieval, pois demonstra o humano inserido no desconhecido e na precariedade, esta última que se pode observar nas mazelas das personagens, tanto socialmente, quanto mentalmente.

Ambos, *Brückner* (2018) e o Teatro do absurdo, não necessariamente quebram totalmente com a existência do divino, porém quebram com um sentido retrógrado social que o divino se encontrava na época com toda sua reminiscência medieval. Até no caso de um

deus que está morto, para se estar em tal estado, precisaria antes ter sido existência, ou seja, para morrer é preciso estar vivo, pois é diferente falar que deus está morto e que deus nunca existiu. Todo o discorrer sobre o divino demonstra a fragilidade e o desamparo que o humano se encontra diante de respostas substanciais para sua existência.

Para encontrar um sentido e propósito para a vida, buscou-se nas reflexões discorridas uma tentativa de enxergar a existência da perspectiva do autor da vida; deus. Conquanto, com esse caminho, nenhuma resposta mais significativa se encontrou. Roland Barthes, em sua obra *A Morte do Autor* (1967) disserta sobre a problemática dessa ação, porém num contexto diferente, sendo o autor aquele que escreve e o leitor aquele que significa a obra. Fazer-se-á uma contraposição transformando o autor na ideia do criador da vida e o leitor representará todos os seres vivos.

Barthes expressa que não se deve confiar no autor para explicar o significado último de um texto, nesse caso, da vida, pois limitaria o texto, a vida. Ele dá primazia às interpretações pessoais e subjetivas de cada leitor/ser vivo. As impressões do leitor são mais importantes que as paixões e gostos do escritor. O propósito do texto não está em sua origem, em seu criador, mas em seu destino, sua criação.

Para Barthes o roteirista/criador existe para produzir e não para explicar sua obra. Essa cobrança da humanidade deve recair sobre ela mesma. Pelo fato de que não se pode detectar precisamente o que o autor quis dizer, não se pode contar com isso. Sai-se então de um único significado teológico, a mensagem do autor-deus, e abre-se a um espaço multidimensional, que não necessariamente precisa ser decifrado, mas sentido e vivido seus múltiplos sentidos. Assim como a arte pela arte, a vida pela vida, viver simplesmente por viver, sem a busca incansável e impossível de encontrar o significado que o autor desejou expressar em sua obra. Para demonstrar com mais concretude a prioridade do significado do leitor perante o autor na concepção de Barthes, vale ressaltá-lo:

Um texto é feito de escrituras múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor (BARTHES, 1988, p. 70 apud SOUZA, 2017, p. 143).

Samuel Beckett

Inicialmente, se discorrerá sobre *Esperando Godot*, publicado originalmente em 1952.

Fábio de Souza Andrade que fez a Tradução e Prefácio de uma edição do livro no Brasil conta que “houve quem buscasse um deus oculto em Godot; outros uma eterna e absurda condição humana; outros ainda procuravam alusões mais diretas a um contexto histórico determinado” (ANDRADE, 2015, p. 10) e perante esta dúvida há um caminho em que pode-se ter vários sentidos, que se complementam e não necessariamente precisam divergir entre si.

Um sentido possível é de um deus que nunca socorria, seja aos desastres bélicos, seja aos adoecimentos físico-mentais, e a traumatizada população pós-guerra com um Estado que não auxiliava no básico, ou seja, não provia dignidade à população de forma igualitária em saúde, educação, moradia, alimentação e segurança, porém perseguiam muitos sem justificativas racionais e sobrepujavam a população para alcançar, em sua ganância de poder, um poderio maior.

A angústia das personagens vem intensa em relação ao período que Beckett escreveu sua obra e nisto a obra *Brückner* (2018) tem em semelhança, que era o mesmo pós-guerra, ou seja, a Segunda Guerra Mundial, pelo menos em seu primeiro ambiente. Beckett toma parte nos esforços da resistência à guerra, assim como a obra *Brückner* (2018) e sua apologia antinazifascista.

Apresentam-se características como a ausência de alternativas e a dificuldade com a passagem do tempo, já que uma mudança mais profunda, que transforme desde sua base, é de necessidade tão urgente, porém se mostra tão distante. Isto demonstra nitidamente a sensação de impotência perante, provavelmente, à opressão estatal e a desesperança que esta gera, o que se nota nas personagens da obra *Brückner* (2018) também, através da qual tais personagens não podem revoltarem-se à consequência de tortura e morte, ficando à espera de um fim para esta cela em que se encontram sem poderem nada fazer que não aguardar.

Beckett apresenta em contrapartida um sinal de esperança, que ainda espera, mesmo que melancolicamente. É difícil perceber esta sensação nas cenas do manicômio em *Brückner* (2018), porém nas cenas do presídio, segundo ambiente, existia ainda uma chama revolucionária, mesmo que posteriormente extinguida.

Os momentos de esperança no manicômio se dão mais em relação à morte, como em Amélie⁶ em “que venham os outros mundos, menos confusos e indiferentes aos nossos sentimentos e mais regenerativos e do amor recíprocos”. Ou como se pode perceber na voz/fala de Sofie⁷ em “meu verdadeiro amor é a morte... Ela vem em meus sonhos de tão

⁶ A personagem Amélie é prisioneira do manicômio da Alemanha nazista de *Brückner* e apresenta constantes devaneios em relação a teorias diversas que cria, com crenças em misticismos diversos.

⁷ A personagem Sofie é prisioneira do manicômio da Alemanha nazista de *Brückner* e se encontra em tal

lindas formas que seu encantamento me causou a hipnose” e Valesca⁸ responde que esta (morte) é “macabra mãe à espera da alma nossa decaída”, dando a entender algum amparo pós-morte. Valesca também fala que “a hora da morte pode ser um tempo de sorte” e diversas personagens declaram querer morrer.

Esta esperança mortífera se nota em *Esperando Godot* (1953), como um escape da dor daquela vida das personagens, onde estas falam em se enforcarem (BECKETT, 2015, p. 26). Beckett traz um riso acompanhado de um desconforto, onde mesmo em momentos mais leves, o peso do presságio da frustração densifica o riso, ou seja, há momentos de escapismo, mas nunca consegue-se manter-se nele por muito tempo para alívio, já que a realidade bate brutalmente à porta.

Há a graça que vem numa força lírica nesses escapismos, como quando em *Esperando Godot* (1953) em que Estragon fala de uma lua de mel no Mar Morto (BECKETT, 2015, p. 21) ou em *Brückner* (2018) com Mayla⁹, personagem que divaga criando planos paralelos com a realidade em suas projeções alucinatórias.

O tempo circular não é sempre positivo para quebrar a estrutura linear social do tempo em que a sociedade está inserida. O tempo circular tanto em *Brückner* (2018) como em *Esperando Godot* (1953) é aprisionador, pois a vida não se desenvolve como deveria e fica repetindo atos de dor, seja físico ou mental, sem perspectiva definal que não seja a morte humana.

O pensamento de círculo aprisionador se nota, por exemplo, na parte em que Adasha, a escritora suicida de *Brückner* (2018) fala: “Parece que estamos num caminho rotatório e repetitivo, onde sentimos profundamente o caos da sociedade, mas nenhuma saída mais efetiva conseguimos achar”. A conversação surge então para “matar” o tempo, assim como em *Esperando Godot* (1953).

Estragon diz “não há nada a fazer” (BECKETT, 2015, p. 74) e demonstra aqui a sensação de impotência expressa; se não se pode fazer o que almeja, que fazer? Há outra frase em *Esperando Godot* (1953) que é “Será que dormi, enquanto outros sofriam?” (BECKETT, 2015, p. 95) e isto nitidamente pode demonstrar a consciência alienadora, nem

ambiente por intolerâncias e incompreensões familiares à sua depressão.

⁸ A personagem Valesca era uma prostituta e se tornou prisioneira do manicômio da Alemanha nazista de *Brückner* e foipresa por porte de ópio para aliviar a dor do abuso sofrido por militares nazistas.

⁹ A personagem Mayla é prisioneira do manicômio da Alemanha nazista de *Brückner* e apresenta grave caso de loucura, com constantes alucinações, sejam traumáticas ou de conforto/escape, além de apresentar falas extremamente simbolicase figuradas, o que dificulta uma interpretação mais concreta do que ela quer dizer às outras personagens.

que seja imposta, pela incapacidade de ajudar mais substancialmente os necessitados, seja por falta de poder, seja por repressão de forças mais autoritárias.

Vladimir e Estragon discutem e se reconciliam constantemente, onde um dramatiza um “pensei que estivesse partido para sempre” (BECKETT, 2015, p. 29), com uma resposta posterior de “eu também”, diz Estragon, no que em *Brückner* (2018) faz lembrar a volta para acela após as torturas, pois quando se ia não se sabia se se voltaria, tamanho o perigo mortífero dos chamados “tratamentos”.

Vladimir diz “o último minuto... custa a chegar, mas será maravilhoso” (BECKETT, 2015, p. 20) e, a interpretar simbolicamente, pode representar a sensação da esperança na “morte” como uma libertação, não da vida, porém da realidade presente que ainda não desvendou como se livrar da dor. Não seria, então, apenas sobre a vinda de Godot, pois eles constantemente estão em pensamentos suicidas, o que, sendo verdade ou não, denota não só um problema individual, mas também social. Vladimir põe no futuro desconhecido tanto alívio quanto pavor e poderia ser isto a “morte”.

Para o Monge em *Brückner* (2018), sua plenitude precisa desapegar de tais fatores relacionados à morte, demonstrando que seu inconsciente ainda se mantém em dualidade “luz e sombras” perante a isto, já que indiretamente ele tanto teme condenações como anseia alívio nas mudanças, mesmo as desconhecendo, de acordo com as personagens que ele projeta involuntariamente.

A condenação que o Monge mais teme, é, provavelmente, a loucura, pois uma das personagens presentes no subconsciente do Monge é a representação de um espírito condenado à confusão mental, que é obrigada a viver entre pensamentos desconexos. A loucura é geralmente representada pela perda do sentido e da racionalidade, mas se não foi dado aos humanos nem um sentido e nem uma razão absoluta e somente a busca de tais e as teorias sobre, na quebra da verdade absoluta, que se achar da própria identidade em toda a sua relatividade que não esteja conectada, mesmo que minimamente a uma ideia de possível loucura.

A possibilidade outra poderia também ser um medo, ao invés de cair em loucura, já se estar inserido nela, por saber não possuir a verdade absoluta, já que até o presente momento não se encontrou verdade que conteste todas as outras teorias de forma integral, não tendo, então, certeza da razão e do sentido em sua totalidade, o que abre margem para o receio do Monge de já poder se estar preso em uma vida ilusória. Representando isto uma perda do sentido, *Esperando Godot* (1953) e *Brückner* (2018) poderiam se relacionar, mesmo que em

situações diversas, como quando Estragon fala “nascemos todos loucos” (BECKETT, 2015, p. 85).

Vladimir e Estragon refletem sobre se enforcarem e isto denota uma depressão enrustidaou descarada, o que a maioria das pessoas no pós-guerra sentiam; além disto porque a guerra não havia acabado e continuava com o perigo de uma guerra atômica na catastrófica Guerra Fria¹⁰ entre URSS e EUA; catástrofe que se dá pelo fato de que por mais que a guerra atômica não tenha ocorrido, gerou conflitos no mundo inteiro, como nos países árabes que até os dias atuais continuam em conflito.

Na obra de Beckett, Vladimir e Estragon queriam uma prece e súplica de Godot (BECKETT, 2015, p. 27) e isso denota a sensação de desamparo, que representa e m d e m a s i a as personagens de *Brückner* (2018). Godot poderia significar a força do Estado e sua indiferença pelas mazelas populares. Quando Estragon expõe a sua preocupação de estar amarrado à Godot, isso poderia denotar uma reflexão de que se talvez não seria mais sensato esvanecer as esperanças para não sofrer a quebra da ilusão futuramente e se já não seria mais apropriado lidar com a desesperança no presente em que ambos a compartilham.

Pozzo e Lucky em *Esperando Godot* (1953) poderiam representar a exploração laborial, os maus tratos. Lucky não se revolta, mas dá o seu melhor para Pozzo, pois caso não o faça, teme o pior. Destarte se controla pelo medo através do autoritarismo, tanto vista na obra *Brückner* (2018), seja com a imposição nazista ou com as torturas manicomiais.

Vladimir, depois de um drama de Pozzo diz para Lucky “um patrão tão bom! Fazê-lo sofrer assim! Depois de tantos anos” (BECKETT, 2015, p. 41). Dá-se a intencionar que na dependência social (interdependência) para com o todo, sem o patrão e sem o direcionamento imposto, a massa estaria muito pior e aberta a ser corrompida pela sua sede de poder. Em contrapartida, o patrão sem instrumento de trabalho, o povo, não se desenvolve.

Desde os primórdios das primeiras grandes civilizações registros arqueológicos demonstram que o desenvolvimento urbano-econômico dá-se atrelado a uma servidão coletiva e não somente aos meios de produção de subsistência. É a má distribuição que desde a revolução agrícola da Idade dos Metais com a produção de excedentes e consequente desenvolvimento do comércio, constituindo a propriedade privada e gerando as desigualdades sociais, que é a maior mazela social de todos os tempos. É por esse fator que o patrão torna-se

¹⁰ No flagelo do temor da Guerra Fria, a dependência emocional àqueles que se está perto intensifica-se, pois há fragilizações e vulnerabilidades mentais. E nota-se esta empatia entre a maioria das personagens de ambas as obras, com exceção das personagens fascistas.

um ingrato e mau distribuidor.

Lucky, ao ser obrigado a pensar e falar, comenta a afasia divina (BECKETT, 2015, p. 49). A afasia é um transtorno de linguagem após uma lesão cerebral, ou seja, aquele que a tem sofre diminuição da capacidade de se expressar e entender a linguagem. Se essa dificuldade de linguagem vem do divino para Lucky, denota então que ele e o divino não conseguem absorver de forma satisfatória o sentido da linguagem de deus, ou seja, ele não entende deus. E isto se dá em um indivíduo explorado que não compreende o porquê de estar colhendo consequências que não semeou, a título de exemplo, vítimas da guerra.

A dificuldade com a linguagem anteriormente exposta, que não seria, então, apenas divina, pois recairia nele próprio, Lucky, tanto objetivamente como metaforicamente, pois muito do que tal expressa nas palavras que dele seguem há de ser visto também como símbolo para referência outra de sentido, o que isto representaria, que tanto no espírito límbico de Adasha condenado à loucura linguística, quanto em Lucky, ambos sofrem a afasia por pressão e imposição.

O personagem Lucky discorre sobre um deus que não ama a todos, simbolizando uma sociedade que privilegia poucos e o divino não interfere. Remete seu pensamento ao inferno e à condenação, simbolizando o próprio estado da Terra, ao mesmo tempo em que remete também às nuvens e à calma do azul como válvula de escape, que denota um fator luminoso nas sombras, que vem da própria força individual projetar tais forças naturais.

A relação que se abrolha, ao juntar os fatores escapismo e condenação é que o caos contaminaria a ordem. Pode-se perceber esta característica, tanto da dualidade luz e sombras, quanto da derrota da luz para as sombras, na voz/fala de Lucky em: [...] atormentados atirados ao fogo às flamas às labaredas que por menos que isto perdure ainda e quem duvida acabarão incendiando o firmamento a saber levarão o inferno às nuvens tão azuis às vezes e ainda hoje calmas tão calmas (BECKETT, 2015, p. 50).

Há, então, distorção da linguagem, uma perda do sentido lógico, misturando palavras que não costumam se misturarem numa conversação racional. Há repetições como num disco riscado. Lucky submerge numa linguagem aleatória e superficial, que, talvez, pode contar com alguma profundidade escondida no sentido do trauma que deteriorou a sua capacidade racional; o trauma da violência. A imposição/obrigatoriedade em pensar pressiona Lucky a buscar junções de sentidos pouco palpáveis. Isso, patentemente, causa indignação nos que ouvem, pois, geralmente, aquilo que não se entende é tomado como desassisado e é repreendido.

A relação da afasia de Lucky com Adasha se dá, logo, no monólogo do espírito condenado à loucura, pois ambos possuem uma característica linguística de junção de fragmentos, como peças de diferentes quebra-cabeças que se juntam, mas não se encaixam de primeira vista. Essa indignação que os outros personagens demonstram à Lucky, em *Brückner*(2018) se nota no Monge, que em determinado momento acorda do monólogo, talvez por não suportar mais. Para se ter melhor noção, transcrever-se-á um trecho da fala de Lucky:

Tênis na grama no saibro na terra batida a aviação o tênis o hóquei na terra no mar no ar a penicilina e seus sucedâneos numa palavra recomeço ao mesmo tempo paralelamente de novo não se sabe por quê não obstante o tênis recomeço a aviação o golfe o de nove e o de dezoito buracos o tênis no gelo numa palavra não se sabe por quê no Sena Sena-e-Oise Sena-e-Marne Marne-e-Oise a saber ao mesmo tempo paralelamente não se sabe por quê está (BECKETT, 2015, p. 50).

O segundo ato de *Esperando Godot* (1953), na canção de Vladimir do cão que é morto ao furtar comida (BECKETT, 2015, p. 63), poderia se relacionar à severa repressão do governo na população sobre atos que, de um ponto de vista ético, não mereciam tamanha condenação, pelo fato de que não se está roubando por possuir uma moral corrompida, mas por ter fome. A repressão governamental recai sobre uma falsa deturpação de valores e ignora o real fator, a miséria que o próprio governo gerou, pois é um fator que não o favorece em seus abusos de poder e com isso há de se achar visões outras para reprimir e fortalecer as bases da manutenção de seu poder.

A característica opressora relaciona-se à ambientação da obra *Brückner* (2018), a título de exemplo, nas torturas manicomiais, onde não há justificativa para tais opressões, mas quem as comete busca sempre justificar acima de falsa causa maior, como a presença de um laboratório no subsolo do manicômio para experimentos brutais em humanos para alcançar cura de diversas doenças e males físicos; fato que realmente ocorreu nos campos de concentração nazistas e que suas descobertas, em parte, legaram certas bases da medicina atual. Estragon, *verbi gratia*, demonstra estar seiviciado de ter apanhado, como quando voltam personagens do manicômio de *Brückner* das torturas. Em ambas as obras pode-se notar certa apatia e danos mentais das personagens, depois das torturas individuais exercidas sobre elas.

Estragon em um momento diz “estamos sempre achando alguma coisa, não é, Didi, parar a impressão de que existimos?” (BECKETT, 2015, p. 75), como se se sentisse insignificante. Isto ocorre numa sociedade que desvaloriza o humano e era isso que estava ocorrendo na época, pois o foco do Estado se direcionava para a ganância de poder e raro

seimportava com a utilidade de uma população que não fosse para servir de degrau para seconculcar e suceder sua escada rumo ao engrandecimento de sua própria cobiça governamental. Esta sensação de insignificância relaciona-se à *Brückner* (2018) com o escrito da autocida Adasha, que não vê glória em sua obra, porém medo e este é um temor que o próprio estado opressivo nela gerou, pois sua inquirição se dá em como instigar uma revolução necessária, se a história das revoluções tem como resultado o massacre destas pelas forças bélicas autoritárias.

Vladimir tira seu casaco e cobre Estragon adormecido, o abraça após Estragon acordar assustado de um pesadelo (BECKETT, 2015, p. 76). São os afetos no caos, como quando Amélie ajuda Mayla com seus pesadelos, que são simbólicos, porém frutos da própria instituição em que se inserem. Vladimir e Estragon ao mesmo tempo em que discutem e tem divergências de ideias, se reconciliam, como Magda e Amélie, pois o que as unem não são suas similaridades de pensamento, mas o sofrimento que padecem mutuamente.

Vladimir fala se o entendimento já não estaria “perdido na noite eterna e sombria dos abismos sem fim” (BECKETT, 2015, p. 85), quebrando novamente com a ideia de posse da verdade absoluta, pois tal não abrigaria o dúvida. Entretanto, pode relacionar-se também à sensação de absurdo das repressões sofridas, dando adjetivo a tais atos como algo profundamente improvável de conseguir ser explicado pela lógica que não seja sádica de quem impõe.

Em *Esperando Godot* (1953) o que é explorado perde o poder de voz, de fala, como Lucky, por exemplo. Simbolicamente, é isto que ocorre na realidade, especificamente, no período pós- guerra em que foi escrito. Em contrapartida, aquele que explora (Pozzo) se torna um cego e precisa ser guiado por aquele que o explora, ou seja, sem o trabalhador o patrão não se sustenta e mesmo assim o trabalhador não é valorizado como deveria, principalmente no caos da Segunda Guerra Mundial.

Não necessariamente aquele que explora é cego/alienado, pois a maioria tem consciência do que se é (o caos de seus atos) e mesmo assim o faz. Mas é uma cegueira, nesse caso, de compaixão e senso de comunidade, que em *Brückner* (2018) se nota nas personagens que aprisionam e torturam, que são os personagens indiretos, ou seja, que na maior parte do tempo não se pode enxergar, mas a todo momento se consegue sentir. Ao se estar atrás de grades, não se precisaria ver sempre o seu aprisionador para saber que sua presença é uma constância, senão não se estaria preso a todo momento.

Um fator que está presente em ambas as obras é a postergação. Godot sempre adia a

chegada como o Estado, na sua corrupção, adia a ajuda necessária para a população. Isso gera pensamentos suicidas pela falta de uma perspectiva saudável e, nesse contexto, ambas as obras se relacionam.

Segundamente e por fim, se discorrerá sobre o artigo *Samuel Beckett e o minimalismo* (GATTI, 2018). Beckett, numa carta a George Duthuit em 1951, escreve: “[...] eu quero um teatro reduzido a seus próprios meios, palavras e atuação, sem pintura, sem música, sem ornamentos” (GATTI, 2018, p. 213). A relação que se dá em *Brückner* (2018) é pela forma rasa que se descreve, na maior parte da obra, o ambiente estético, os figurinos e os sons, pelo fato de que o foco se dá na psiquê das personagens e nas tramas das ações e suas consequências. A sala de “recreação” do manicômio, a exemplo, apresenta apenas algumas mesas e cadeiras, que não dão para todos. E as celas apresentam apenas alguns colchões mofados, que também não dão para todas as personagens. Não há ornamentos decorativos nem nos cômodos nem nos figurinos sujos de cores neutras.

Fala-se de “desprendimento absoluto em relação a um mundo marcado por propósito e necessidade” (GATTI, 2018, p. 216). Os propósitos e necessidades em *Brückner* (2018) não convergem aos próprios, mas aos de outrem dominador e nisso a ânsia pelo desprendimento absoluto, mesmo com consequência desconhecida, em muitos casos, a morte.

Em *Brückner* (2018), pelas cinco ambientações, que se apresentam uma criadora da outra, cada narrador é produto de outro narrador, o que abala a noção de realidade e ilusão, pois não se sabe se o narrador último é produto de um narrador outro e assim sucessivamente; “labirintos no tempo, onde parece que não vamos sair nunca” (RAMOS, 2007, pp. 146-148). Em relação à Beckett e ao minimalismo relacionado a tal fator, Gatti discorre:

[...] um narrador seja produto da invenção de outro, que cria um duplo para falar de si mesmo. Mais importante que encontrar uma resposta para as questões que o romance cuida de deixar em aberto é notar que ele mesmo se constitui pelo espelhamento de dois narradores que simultaneamente se complementam e se anulam, o que abala os fundamentos de um relato verossímil (GATTI, 2018, p. 217).

Em Beckett, nota-se muitas vezes que “personagens não evoluem, a ação não caminha, conflitos não se resolvem” (GATTI, 2018, p. 218). Em *Brückner* (2018) assim ocorre com as personagens, ou seja, não se nota mudanças substanciais em suas personalidades e segue-se a mesma repressão esperada sem alguma revolução transformadora da história que possa ocorrerem êxito.

Em Beckett há, de acordo com Luciano Gatti, “hierarquização de episódios heterogêneos”, com diferentes ambientes que tem maior importância de proximidade com o real que o outro, mas sem perder a composição de “unidade de multiplicidade” e o impulsionar do “desenvolvimento conflituoso de episódios e personagens” (GATTI, 2018, p. 218); características que se relacionam com a escrita da autora de *Brückner* (2018).

A consciência do Monge em *Brückner* (2018) administra diversas consciências em sua meditação/projeção de forma inconsciente se relacionando à quando Gatti discorre ao comentar sobre Proust e Virginia Woolf em: “[...] capacidade do narrador em coordenar diversos fluxos de consciência ou orientar a escrita pelos achados da memória involuntária e assim conferir alguma unidade à experiência retrospectiva”, já que o Monge, mesmo com a característica involuntária de suas visões, consegue coordenar e conferir unidade às consciências de cada personagem e à história como um todo ao apresentar uma trama linear, mesmo que em diferentes planos de realidade, com uma história com começo, continuidade e fim, já que uma trama leva à outra e não é meramente esquecida para que outra ambientação chegue.

Gatti prossegue ao dizer que Beckett mantém “o passado [...] tão opaco quanto o presente, e a escrita tão cinzenta quanto a vida” (GATTI, 2018, p. 219). Mesmo que toda a história de *Brückner* (2018) ocorra na mente do Monge, essa melancolia, de forma real, pode-se comprovar na cena final, onde o ato final do monge, após acordar, após a catarse, é o pânico e o choro.

Oculto-se desde o princípio a real imagem material da realidade da cena, que se explicita só no final, que é o corpo imóvel, do monge. Ele se relaciona à escultura, ou seja, em *Brückner* (2018) ocorrem muitas ações, mas a ação master da realidade é o corpo parado/passivo a meditar. Beckett e o minimalismo usam, em contrapartida, literalmente da escultura e o corpo em cena presente juntamente com ela: “[...] a escultura forma uma analogia com o corpo humano [...] sentido produzido por nossos corpos como sendo a exteriorização de um sentido prévio localizado em uma interioridade psicológica” (GATTI, 2018, p. 222). Conquanto, nesse caso, o Monge de *Brückner* (2018) incorpora a ideia externa da escultura para fundir-se com ela.

Em *Brückner* (2018) vê-se ideias conflitantes que se contrapõe em palavras e engendram o motor da ação, como em Amélie e Magda, o que se faz presente em muitos interrogatórios de Beckett (GATTI, 2018, p. 232). Outra similaridade com *Brückner* é o monge e o personagem Bam de *What Where* (1983) de Beckett, que em seu fim retorna à posição

solitária, em “Eu sou/estou sozinho. No presente como eu ainda estava”¹¹.

Para concluir, Gatti escreve acerca de Beckett: “[...] o percurso de mão dupla entre a interioridade e a exterioridade” (GATTI, 2018, p. 235). Em *Brückner* (2018) a interioridade sedá no aprofundamento da psiquê das personagens e a exterioridade no ambiente em que tais se inserem e as consequências que dele sofrem, assim como a interioridade também pode se dar em todo o contexto da história no interior da cabeça do Monge.

***As Aves da Noite*, de Hilda Hilst**

A peça *As Aves da Noite* (1968) de Hilda Hilst é um importante marco do teatro como um ato político antifascista e nisso ela se relaciona com a obra de *Brückner* (2018), pois ela apresenta o contexto de um período que se assimila ao período nazista. Hilda pretendia expressar como seria o ambiente na cela da fome, em Auschwitz. Há uma característica poética tanto nas personagens de Hilda como em *Brückner* (2018) e para ela a poesia pode eclodir mais intensa e verdadeira em situações extremas, pois é nestas situações em que se interroga o divino, o “grande obscuro”, com “voracidade, desespero e poesia” (HILST, 2018, p. 33).

Suas personagens em *As Aves da Noite* (1968), título tal que representa as aves que são os nazistas, são cheias de debilidade, comoção intensa, desespero e delírio. Debilidade por estarem a morrer e isso pode se notar, por exemplo, nas personagens pouco exploradas da obra *Brückner* (2018) que são os experimentos que ficam no laboratório de Valentim. Esses estão debilitados em demasia e não conseguem reagir.

O desespero antes da morte humana sempre se intensifica. Isso se nota tanto na obra *As Aves da Noite* (1968) como em *Brückner* (2018). Já o delírio se dá em Hilst nas canções e em *Brückner* (2018) se dá principalmente em Mayla, Eileen¹² e no espírito límbico condenado à loucura. O lírico vem como forma de escapismo da realidade opressora, exceto com o espírito condenado à loucura, pois o lirismo vem por condenação, ou seja, é um simbolismo tanto poético quanto opressor pela falta de nexos. A personagem do Poeta de Hilst fala “corroeu-se de sonhos” (HILST, 2018, p. 43), como se o sonho fosse algo muito inconcebível de ocorrer no ambiente em que estavam.

¹¹ “I am alone. In the present as were I still” (BECKETT, 1983, p. 476).

¹² A personagem Eileen é prisioneira do manicômio da Alemanha nazista de *Brückner* e sofre de intensas paranoias de perseguição por parte de espíritos maléficos.

Maximilian, o padre, fala que “há certas coisas absurdas... mas que talvez seja o medo... que faz com que as pessoas façam certas coisas absurdas” (HILST, 2018, p. 45). Vê-se isto na personagem da Mulher de Hilst e praticamente em todas as personagens, tanto das de Hilst, como das do manicômio de *Brückner* (2018), que não se atrevem a se revoltarem por medo da repressão.

O Poeta fala que “o nosso deus dorme há tanto tempo” (HILST, 2018, p. 46), como se a realidade fosse apenas um sonho, onde quem a sonha (deus) em seu sono não consegue interferir, pois está adormecido e, mesmo se assiste, pode não tomar como real, assim como o monge de *Brückner* (2018) o faz. Contudo isto não significa que mesmo em visões, as personagens não expressem o real, independente da linha temporal, mesmo que esse real possa não estar imbuído de verdade absoluta, pois até a ilusão faz parte da realidade, sendo que se só houvesse verdade no real, as verdades possivelmente se contradiriam a ponto de não conseguirem conviver juntas, por serem muito distintas e disjuntivas.

O Poeta fala da nostalgia de um amor que se perdeu e as personagens em *Brückner* (2018) também sofrem suas perdas, de certa forma, pois estão longe de seus amigos antigos e os amigos atuais vivem morrendo pelas torturas. Maximilian comenta a morte como a libertação da dor e muito das personagens de *Brückner* (2018) expressam o desejo pela morte, não necessariamente por desejarem a morte mais do que qualquer outra coisa, mas como a única saída para a condição decadente e sofrida em que se encontravam.

O Estudante de Hilst fala que “a natureza da célula orgânica é carnívora” (HILST, 2018, p. 48). Todos precisam se alimentar de parte da natureza para sobreviver, mesmo não ingerindo carne animal, alimenta-se da carne da natureza e isso é para todos, é a cadeia alimentar, é o predador que existe dentro de cada um que anseia sobreviver e para isto deglute. A sociedade como um todo há de ter consciência das próprias sombras para evitar martírios desnecessários. Adasha em *Brückner* (2018) nitidamente demonstra preocupação de estar inserida neste fator ao comentar sobre seu consumo.

Há uma parte em que o Poeta fala “minha mãe, eu não aguento. Eu não vou aguentar” (HILST, 2018, p. 50), e não se sabe se tal estava preocupado com a mãe ou meramente referindo-se a ela para ter refúgio da dor, porém se este estava preocupado com ela isto denota que a tortura que eles sofriam não era apenas um processo individual, pelo fato de que a tortura as faziam sofrer por si e pelos outros à quem amavam, tornando tal tortura mais sádica ainda; e as personagens de *Brückner* (2018) também sofrem isto.

O Poeta fala “existiu um dia um mundo tranquilo onde havia seres, animais e verde?”

(HILST, 2018, p. 52), e esta dúvida remete ao questionamento de que se algum dia neste planeta houve paz, pois a guerra sempre foi uma constância na humanidade e antes dela, com toda a luta pela sobrevivência (predador/presa). Porém a guerra humana que se insere vai além disto, pois é disputa territorial, por dominação e poder e não só por sobrevivência.

A preocupação com a natureza também é notada tanto em *Brückner* (2018), sobre, *exempli gratia*, poluição nos mares, quanto no Carcereiro de Hilst, quando fala “lá fora... haverá árvores ainda?” (HILST, 2018, p. 56). O desmatamento já é uma constância, mas na guerra elese mantém, assim como a poluição das fábricas na construção de suas armas. A poluição do aré um dos fatores que a guerra também causa. Há muitas táticas de guerra usadas que envolvem destruição do meio ambiente, como atear fogo nos cadáveres ou nas plantações dos inimigos. Envenenar a água potável é umas das táticas de guerra, causando doença e sede na população inimiga.

Todo este ataque ambiental serve para prejudicar a subsistência da população inimiga, pois quanto mais dependente ela se tornar de ajuda externa, tanto melhor. Os bombardeios e mísseis jogados geram o caos para o meio ambiente e até hoje os países sofrem a contaminação de metais pesados por todo uso de munições na guerra.

Em 1977, no Protocolo Adicional I à Convenção de Genebra (1949), no artigo 35 determina que:

Em qualquer conflito armado, o direito das partes envolvidas em escolher os métodos ou meios de guerra não é ilimitado... É proibido empregar métodos ou meios de guerra que causem, ou têm expectativas de causar, vasto, longo e severo dano ao meio ambiente natural (GENEBRA, 1977, p. 35).

O sensato seria determinar que não houvesse guerra nenhuma, porém, por vezes, faz-se necessário tentar amenizar quando a possibilidade de extirpar o belicismo se torna nula. Em contrapartida, se entrar em guerra já é um descumprimento de lei, não há muito um porquê de respeitarem uma lei sobre limites da guerra. Por exemplo, se uma das partes da guerradescumpre a lei de Genebra ao pensar ser necessário um fortalecimento de poder, a outra parte, para não perder vantagens sobre o oponente, possivelmente faria o mesmo.

Na obra *As Aves da Noite* (1968) há assédio sofrido pela Mulher e por Maximilian por parte da SS (Schutzstaffeln, organização paramilitar nazista) quando eles são obrigados a se beijarem. Amélie conta que sofria assédios constantemente, em “a beleza nesse lugar também vira maldição, você sabe o que passo com certos trabalhadores aqui, não tens noção da dor

queme é imposta”.

É sabido que nos campos de concentração da Alemanha nazista muitas mulheres eram obrigadas a se prostituírem, onde eram constantemente estupradas. Em *As Aves da Noite* (1968) há uma densa cena de estupro onde a vítima morre no ato, representando a objetificação da mulher e a desvalorização de sua vida e de sua dor.

Amélie, em *Brückner* (2018) sofre um estupro e finge um desmaio, para poder melhor contraatacar seu agressor posteriormente. Com a brutalidade do ato, a dor que se tem, tanto física quanto de assombro mental é a representação de uma cultura machista que utiliza de tortura para satisfazer os próprios prazeres e não aceita descer do seu falso pedestal de possuidor que é ou não correto a ser seguido.

Um fato que é lembrado em *As Aves da Noite* (1968) é que as vítimas não tinham total consciência da morte por gás venenoso (zyklon b), pois tinham uma ilusão (obviamente a maioria acabava percebendo que não) de que se trabalhassem muito, depois poderiam ser libertas e bem quando lhes diziam que seriam libertas, em suas ilusórias alegrias, eram mortas. Uma placa na entrada do campo de concentração na Alemanha dizia: “Arbeit Macht Frei”, que significa “otrabalho liberta”.

Nota-se nas personagens de Hilst a surpresa e espanto quando a Mulher conta aos homens na cela da fome o seu trabalho referente ao processo de limpeza das câmaras de gás. A consciência desse massacre ao despertar nas personagens agravava a desesperança, gerando pensamentos suicidas, o que se nota em *Brückner* (2018), com diversas personagens que devaneiam a morte de maneira romantizada. Nos campos de concentração os prisioneiros diversas vezes faziam tentativas suicidas nas cercas elétricas de Auschwitz.

Na obra *Brückner* (2018) denota-se tanto uma diferença quanto uma semelhança em relação à consciência de que serão mortas, pois as personagens do manicômio não tem a ilusão de saída do lugar cruel em que se encontram, porém no presídio há esta esperança e uma luta, de uma forma diferente dos prisioneiros do campo de concentração, por libertação; mas novamente a revolução sofre o massacre e o esforço laborial é desvalorizado e brutalmente chacinado (câmaras de gás versus tiroteio e queima das presidiárias).

A Mulher, personagem de Hilst, conta que “como uma pirâmide, é assim que eles estão junto à porta de metal, como uma pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro” (HILST, 2018, p. 68). Assim ficaram as vítimas dos campos de concentração e as mulheres no presídio da obra de *Brückner* (2018), pois por mais que não contou-se como ficaram os corpos, obviamente tiveram que ser amontoados, e assim ficaram também muitas outras

vítimas do Estado opressor.

O Carcereiro expressa à Mulher repulsa por ela fazer o trabalho de limpar os corpos e o local (câmaras de gás), pois para ele, ela estava ajudando os nazistas. Porém como Lúcia do presídio da obra de *Brückner* (2018) fala que não se aceita delator na cadeia, há de se ver as duas faces do drama, pois tanto delatar quanto ajudar os nazistas no trato dos corpos mortos pode se dar por temor, em razão das ameaças e torturas serem característica de constância nestes sistemas de repressão.

Certamente, comparado à realidade, não devia haver muitas conversas nesses ambientes, tanto de *Aves da Noite* (1968), quanto de *Brückner* (1968), pois quando se tem muita sede e não há água, a garganta incomoda em demasia e é difícil de se vocalizar. Até nos presídios há racionamento de água e nos dias atuais alguns presídios ainda adotam isto a fim de economizarem, o que prejudica quem já não muito tem. De acordo com a Secretaria de Estado de Justiça e Segurança Pública (Sejusp), a água nos presídios pode ser utilizada por seis horas diárias (2019). Isto, principalmente em Minas Gerais.

George Büchner

A nomenclatura da obra *Brückner* (2018), por mais que lembre George Büchner não teve relação primeva com este, pois foi escolhida por fator estético, pelo fato de que é um sobrenome alemão comum e de boa pronúncia. Mas houve curiosidade posterior nos estudos de Büchner e suas relações com a obra autoral por esta similaridade.

Para George Büchner, uma obra literária produzida num tempo passado pode corresponder a expectativas da época histórica atual. Em relação à ciência da historiografia, para compreender a sociedade presente, suas causas e consequências, se necessita compreender o passado, que é o gerador mor da atualidade. Apenas com essa compreensão teria-se o senso crítico necessário para transformar o futuro de forma satisfatória.

Em *Brückner* (2018) a personagem do Monge é a única representada no tempo atual, mas que utiliza dos fatos históricos passados para criar situações que lhe tragam reflexões para sua vida presente e é nessa relação temporal em que Büchner discorre que *Brückner* (2018) consegue relacionar o passado às necessidades presentes, mostrando as reminiscências repressoras, conforme vai avançando na linha cronológica de cada ambientação até voltar à sua própria linha temporal.

Há na estrutura büchneriana uma “forma aberta” de composição da obra, o que a

obra *Brückner* (2018) se relaciona, pelo fato de que ambas quebram com as tradições formais do drama clássico e às formas aristotélicas, o que acentua a modernidade em sua característica, mais próximas às expectativas do público na contemporaneidade.

A forma fragmentada de composição da obra contribui para incontáveis interpretações. Uma destas formas mais nítidas está no espírito condenado à loucura límbica de *Brückner* (2018). As características apresentadas por Büchner possuem similaridade com esta personagem: “A composição fraseológica sobressai pela justaposição de frases descontínuas, truncadas, muitas vezes desconexas, e predominantemente curtas, decomposta frequentemente numa série de palavras sem aparente relação lógica ou significado” (BÜCHNER, p. 145).

As personagens büchnerianas expressam, muitas vezes, o vazio, o mundo sem sentido, o desamparo e a solidão, características estas muito presentes na obra de *Brückner* (2018) como falta de perspectiva de vida no sistema opressor, sem amparo (governamental principalmente), sem saída e sem possibilidade de aproximação voluntária em relações com indivíduos.

A repetição insistente, numa composição quase surrealista, que é característica büchneriana assemelha-se com *Brückner* (2018), nesse caso na característica autoritária, para dar maior ênfase na carga emocional e expressiva, fortalecendo a intensidade da cena e expondo os fantasmas que atormentam as personagens.

Discorrer-se-á mais profundamente sobre a obra *Woyzeck* (1913), onde há a intenção de transformar os acontecimentos numa reflexão dramática. Esta intenção reflexiva está presente em *Brückner* (2018), mas não só em sua forma dramática, mas de reflexão, também, sociopolítica, juntamente com um posicionamento crítico já inserido na obra.

No conto da avó presente na obra *Woyzeck* (1913) há uma representação de um anti-conto de fadas. A personagem de *Brückner* (2018) Mayla, *verbi gratia*, apresenta em sua mentalidade, em suas projeções, um mundo mágico e fantasioso que lhe serve de escape, porém a sua realidade é sombria, devido ao manicômio nazista em que está inserida.

Cada cena no drama büchneriano tem autonomia própria, concentrando-se em si com início e fim, como num microcosmo com atmosferas próprias e particulares. Conquanto, as cenas relacionam-se umas com as outras, mas numa relação que não é explícita. Em *Brückner* (2018) cada cena, no caso ambientação, também é independente das outras ambientações, podendo cada uma ser lida sozinha e mesmo assim poderiam ser entendidas. Cada cena, cada ambientação em ambas as obras representam e relacionam-se como eventos isolados praticamente de forma paratática, relacionando-se de forma indireta.

Com a fragmentação e autonomia das cenas há saltos no tempo e no espaço, assim como em *Brückner* (2018). O ser humano em *Woyzeck* (1913) encontra-se numa rede que impede a sua libertação num círculo vicioso sem perspectiva de saída. Em perspectiva diversa, mas que se pode relacionar, as personagens de *Brückner* (2018) estão presas em celas, em manicômios ou na própria mente. Não há perspectiva de libertação nem após a morte.

Com a atitude de Büchner de apresentar o abandono no humano e a subjugação deste pelo mundo há uma postura política e até revolucionária como é expressa na obra *George Büchner e a modernidade* (1993). Essa postura também é evidenciada em *Brückner* (2018), deforma mais nítida, antifascista, se não com certeza em desejo, pelo fato de que é apenas uma projeção mental, involuntária ou não, do único personagem real, o “monge”.

Conclusão

A arte não só pode como é política, até quando aliena. Ela molda a cultura e o pensamento da sociedade. Imbuir a arte de pensamento histórico-crítico é essencial para um espectador que reflete a sociedade em que vive, especialmente numa sociedade atual onde é explícito o crescimento do neonazismo, do fascismo disfarçado de extrema-direita a prejudicar as políticas públicas sociais para a dignidade humana de toda população.

Explicitar o que governos autoritários causaram na humanidade, como se fez neste artigo, é de suma importância, pois pensamentos intolerantes e opressores vem se acentuando profundamente no mundo e no Brasil e causando mazelas mentais percorridas neste trabalho de conclusão de curso, como a relação com o divino desamparador e a perda do sentido da vida, a títulos de exemplos, intensificados seus traumas por forças autoritárias. Será, então, disponibilizado em anexo alguns exemplos para que se possa embasar esta afirmação de acentuamento do pensamento autoritário no Brasil, focando-se no neonazismo.

É de urgência que a arte se torne também política e atinja as massas, pois o conhecimento liberta; principalmente o antineofascista. O ministro dos direitos humanos Silvano Almeida disse que o Brasil nunca havia visto um presidente fazer aceno para grupo neonazista (TOLENTINO, 2022) e por mais que o ex-presidente Jair Bolsonaro não esteja mais no poder presidencial, ele e outros incontáveis simpatizantes neonazistas deixaram marcas profundas no Brasil que apenas uma educação de qualidade antifascista e antinazista, contra a opressão autoritária irá deixar consciência a população de uma consciênciapolítica mais humana e tolerante. Ao demonstrar paralelos da obra *Brückner* (2018) com outros dramaturgos neste artigo, não

exclusivamente se intentou encontrar semelhanças e diferenças, mas mostrar problemáticas sociopolíticas e culturais do passado e como isto influenciou a sociedade e a sua noção identitária, para que assim, tendo noção do que foi, em parte, certas mazelas sociais, saiba-se refletir na atualidade soluções de forma mais racional e relevante para o meio social. O pensamento crítico perante a política, às leis e à participação social não estão separados da arte e podem servir de meio para a discussão e reflexão promovendo o desenvolvimento da sociedade.

Beigui explicita: “Pensar a criação como meio de ordenamento do que já existe provoca uma arqueologia do artista como agente responsável por testar paradigmas e, nesse sentido, torna-se condicionante: para rejeitar é preciso substituir ou co-habitar” (BEIGUI, 2011, p. 2). Deploravelmente, na situação da obra *Brückner* (2018) e suas respectivas relações explicitadas, assim dizendo, período bélico-repressor, o artista em sua pesquisa histórico-arqueológica ao rejeitar a situação deste período, não pode, se estiver inserido nela, nem substituí-la, nem coabita-la de modo digno e é o escancarar da impotência humana perante a magnitude do desastre que o controle autoritário vem exercendo desde o começo da civilização, manifestando o labirinto imperecível da estrutura social que a arte atual ainda se insere.

Referências

ARON, Irene. **George Büchner e a Modernidade**. São Paulo: ANNABLUME, 1993.

BECKETT, Samuel. Tradução: ANDRADE, Fábio de Souza. **Esperando Godot**. São Paulo: CosacNaify, 3ª edição, 2015.

BEIGUI, Alex. **Dramaturgia do Imediato: o facebook e a dinâmica do diálogo vital como forma de presentificação do sujeito no pós-drama**. Natal: ABRACE, 27- 29 de outubro de 2013.

BEIGUI, Alex. **O Drama Minimal: Apontamentos para uma Poética-Política do Menos**. Natal: ABRACE, 2011.

ESSLIN, Martin. Tradução original: HELIODORA, Barbara. Tradução das atualizações: O'SHEA, José Roberto. Apresentação à edição brasileira: FRANCIS, Paulo. **O teatro do absurdo – Beckett Ionesco Pinter Genet e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, março de 2018.

GATTI, Luciano. **Samuel Beckett e o minimalismo**. Viso: Cadernos de Estética Aplicada, Guarulhos, nº 23, jul-dez de 2018.

HILST, Hilda. **Teatro completo volume 1 – As aves da noite – O visitante**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

IONESCO, Eugène. Tradução: LIMA, Luís de. Prefácio: SELJAN, Zoba. **O Rinoceronte**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1962.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Tradução, notas e posfácio: SOUZA, Paulo César. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SOUZA, Dione Colares. **A Morte do Autor de Roland Barthes: Ecos Musicais**. Revista de Letras da Universidade do Estado do Pará, Belém, Abr-Jun de 2017.

Anexo

O trabalho de conclusão de curso apresentado possui sua parte prática relacionada à obra *Brückner* (2018) em forma adaptada, já que retirou-se fragmentos diversos da obra e uniu-se em um único texto para que se pudesse fazer um monólogo. A personagem interpretada incorpora, portanto, a multiplicidade de personagens da obra *Brückner* (2018), tendo como personagem recorrente a figura do monge, sendo que as outras personagens são representações do fruto de sua consciência. A caracterização e a ambientação são precárias, remetendo ao confinamento da personagem interpretada. Segue as fotografias da parte prática do trabalho de conclusão de curso:

