

**SOBRE A DIALÉTICA ENTRE FORMA FECHADA E POLÊMICA SOCIAL NA
MONTAGEM DE *HELDENPLATZ*, DE THOMAS BERNHARD.**

Dr. Alexandre Villibor Flory (USP)¹

RESUMO: a peça *Heldenplatz*, escrita por Thomas Bernhard, pode ser lida como uma intervenção quase direta do autor no debate político-social que então tomava conta da Áustria, em especial sobre a atualização do papel austríaco durante a Segunda Guerra. Isto não ocorre, no entanto, apenas no âmbito temático, mas especialmente na forma da polêmica prevista na obra, como pela forma *sui generis*, muitas vezes caracterizada como solipsista, da escrita de Bernhard. Esta comunicação pretende abordar o modo como estas duas perspectivas se articulam e se completam, ao estudar as mediações entre literatura e sociedade a partir da concepção, montagem e recepção da estréia em Viena, em 1988, e tratando ainda das dificuldades de sua adaptação para outros palcos.

PALAVRAS-CHAVE: crítica imanente; teatro austríaco da década de 80; recepção teatral; Thomas Bernhard.

Wie vergeht Zeit in der Finsternis?

“Como transcorre o tempo na escuridão?” (FRITSCH, 1967) A pergunta que consta no romance *Fasching*, de Gerhardt Fritsch, pode ser vista como uma das linhas de fuga da obra de Thomas Bernhard. Sua última peça de teatro, *Heldenplatz*, escrita e encenada em 1988, funciona como a materialização desta discussão: 50 anos depois da anexação nazista, os gritos de júbilo na ‘Praça dos Heróis’ soam ainda mais altos do que em 1938. A provocação direta realizada por esta asserção, central para a montagem em questão, também aponta para a repetição incansável presente em todas as obras de Bernhard, tanto em nível temático quanto lingüístico.

Um rápido resumo do enredo é necessário para se entender o que está em jogo aqui. A peça, com estréia em 4 de novembro de 1988, chamava-se *Heldenplatz*, local onde, cinquenta anos atrás (exatamente no dia 15 de março) Hitler fora recebido com júbilo e festa pelos vienenses. Num apartamento defronte esta praça, a família e os amigos do prof. Josef Schuster se reúnem para o enterro deste, que se suicidara após constatar que a situação da Áustria estaria pior agora (1988) do que cinquenta anos atrás, com os ex-nazistas saindo dos escuros para onde foram impelidos, voltando ao primeiro plano.

O alemão Claus Peymann, então superintendente do *Burgtheater* de Viena, o mais respeitado palco da Áustria, encomendara ao amigo e colaborador Bernhard uma peça para ser montada no jubileu de cem anos da fundação do teatro, 1988, coincidindo com os 50 anos da anexação nazista. Um grande circo estava sendo armado em torno destas comemorações, buscando repisar a velha tecla da vitimização da Áustria e dos austríacos. Os eventos procuravam, em especial, esquecer o escândalo da eleição de Kurt Waldheim, em 1986, para a presidência da Áustria, quando seu passa-

¹ Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. E-mail: alexandre_flory@yahoo.com.br.

do ligado às SS viera à tona e, não obstante isso (e talvez mesmo por causa disso) fora escolhido como presidente.

Bernhard se posiciona exatamente na contramão desta perspectiva, incitando o debate que se queria abafar. Recebe, inclusive, a crítica do próprio Waldheim, que diz: “Ich halte dieses Stück für eine grobe Beleidigung des österreichischen Volkes”², o que será prontamente respondido por Bernhard, que diz: “Ja, mein Stück ist scheusslich. Aber das Stück, dass jetzt drum-herum aufgeführt wird, ist genauso scheusslich.”³

Desta feita, Bernhard faz da realidade ficção, e mostra como a mediação entre forma social e forma literária ilumina ambas. Se a realidade é terrível, a obra de arte também o será, na mesma medida.

1) Provocação Formal: ‘Em meus livros tudo é artificial’ E ‘Mas eu falo apenas a mais pura verdade!’

A obra de Bernhard nos anos 80 é fortemente dedicada à relação complexa com a opinião pública. Ao mesmo tempo em que, com isso, angariava notoriedade, garantia de boas vendas, ele também se insinuava num debate que ocorria paralelo às discussões artísticas, exigindo que o público folheasse, por assim dizer, todo o jornal à procura de textos **de** e **sobre** Bernhard e sua obra. Para Uwe Betz, Bernhard quer, agora, pisar o tabuleiro do mundo. (BETZ, 1997, p. 255 ss) Cada vez mais, os âmbitos estético, ideológico e político não se separam. Esse movimento, que ganha impulso com a autobiografia, escrita a partir de 1975 e concluída em 1982, desenvolve-se completamente ao longo desta ‘terceira fase’, grosso modo, a obra a partir dos anos 80.

“Neben Heldenplatz, Bernhards letzten Werks, ist der Roman *Holzfällen* wohl sein ambitionierster Versuch, den Ausbruch des Spiels in die Zeit zu wagen. Das Unterfangen gelingt, der Skandal ist geradezu perfekt. [...] Die Inszenierung des echten Skandals – die Bernhard im Auge hat – folgt einer anderen Logik. Sie bietet der autonomen Kunst die Möglichkeit, mit der ernststen und gefährlichen Wirklichkeit in Kontakt zu kommen.” (ELLRICH, 2002, p. 180-1)⁴

Sendo assim, *Holzfällen*. *Eine Erregung* (prosa) e Heldenplatz (teatro) ocupam uma posição de destaque neste quesito na obra do autor, tanto por questões quantitativas quanto qualitativas. Quantitativas, pois o autor nunca gerou tantos artigos pró- e contra si e sua obra. (HÖRLEZEDER et alii, 1995) Mas, sobretudo, qualitativas, pois tudo leva a crer, a julgar pela maioria esmagadora da crítica, que Bernhard não apenas contava com a repercussão acalorada que obteve, mas a teria preparado, o que se deduz tanto da palavra do texto, quanto de seu modo peculiar de participar no debate.

A crítica teatral Sigrid Löffler consegue trechos da peça, vazados em meio aos ensaios, e os publica na revista Profil – o que, segundo muitos, teria ocorrido com a anuência implícita de Bernhard e Peymann – em agosto e setembro de 1988, dois meses antes da estréia, o que instaura um escândalo pelas invectivas dos personagens contra a Áustria e os austríacos, chamados ao longo da peça de débeis-mentais, nazistas e católicos. (MILLNER, 1995, p. 249 ss.)

² T. Bernhard. *Heldenplatz*. Comentários na contracapa da edição utilizada. Tradução livre: Eu considero esta peça uma ofensa grosseira ao povo austríaco.

³ Tradução livre: Sim, minha peça é atroz. Mas a peça encenada diariamente em todos os cantos deste país é igualmente atroz.

⁴ Tradução livre: Ao lado de Heldenplatz, última peça de Bernhard, o romance *Árvores Abatidas* é sua tentativa mais ambiciosa de ousar o fazer a peça irromper em seu tempo. A empreitada funciona, o escândalo é perfeito. [...] A encenação do escândalo genuíno – que Bernhard tem em mente – segue uma outra lógica. Ela oferece à arte autônoma a possibilidade de entrar em contato com a realidade mais séria e perigosa.

Jornais como o *Neuen Kronen Zeitung* e políticos como o vice-Kanzler Alois Mock, além do ex-Kanzler Bruno Kreisky, posicionam-se contra a montagem da peça, enquanto a ministra da educação Hilde Hawlicek e autores do porte de Elfriede Jelinek, Michael Scharang e Peter Turrini defendem a liberdade de expressão. No dia 12 de outubro de 1988, Alois Mock e o famigerado Jörg Haider exigem a demissão de Peyman, com as palavras: “Hinaus aus Wien mit dem Schuft” (DITTMAR, 1993, p. 183)⁵, com o que miravam o alemão Peyman e parte de sua equipe. Surgem campanhas de difamação contra o alemão Peyman e o *Nestbeschmutzer* Bernhard que, de certa forma, fazem com que o texto da peça seja atualizado, por assim dizer, no palco real da opinião pública austríaca, antes mesmo da encenação, concordando com o crítico Hans Höller.⁶

Uma entrevista concedida ao periódico *Basta*, publicada no dia 20 de outubro de 88, duas semanas antes da estréia, deixa claro como Bernhard resolve se insinuar no escândalo, mexendo no texto da peça. Ao ser perguntado se o escândalo o havia levado a amainar o tom, responde Bernhard: “Aber nein! Ich hab’ es noch verschärft! [...] Auch “pfiffiger Börsenspekulant” war mir zu billig. Da kommt auch ganz was anderes. Was noch Scheussliches.” (MILLNER, 1995, p. 256)⁷

Como bem notado por Winkler (2002, p. 100), Bernhard escreve contra seu público de estréia, o que não ocorre pela primeira vez, sendo antes um fator estrutural em muitas de suas peças. Isso exige a participação ativa do público, instigado a interagir. Fica evidente que a provocação se eleva à forma quando se compara com uma encenação desta peça na França, que tenta ser fiel às palavras do texto, e não à forma, realizando assim uma crítica desabrida à Áustria. Sua verdadeira índole assoma ao primeiro plano pela única alteração introduzida por esta montagem: na passagem em que os socialistas são considerados colaboradores dos nazistas, sem especificação, a adaptação insere uma palavrinha: os socialistas **austríacos** teriam agido assim. Deste modo, os encenadores franceses evitam que se confunda esta montagem – que se quer estéril – à colaboração dos socialistas com o governo de Vichy, na França sob ocupação alemã. Entre eles, como se aventava, figurava o então primeiro-ministro Mitterand. Ou seja: esta encenação funciona como um panfleto contra a Áustria, sem citar nem de perto o contexto francês. Isto difere muito do caso austríaco que, a despeito das oposições, foi encenada no *Burgtheater*, com todo o escândalo tanto dentro quanto fora do teatro.

2) Arte do exagero e teor de verdade da mentira

Prof. Robert: “Österreich selbst ist nichts als eine Bühne / auf das alles verlottert und vermordert und verkommen ist / [...] / sechseinhalb Millionen Debile und Tobsüchtige / die ununterbrochen aus vollem Hals nach einem Regisseur schreien / Der Regisseur wird kommen / und sie endgültig in den Abgrund hinunterstossen / sechseinhalb Millionen Statisten.” (BERNHARD, 1988, p. 89).⁸

Aqui se abre o espaço para uma curta discussão sobre a forma da escrita artística, sem perder de vista sua inserção na sociedade, pois Bernard, como já se viu, só por erro pode ser rotulado como um autor fechado em si mesmo, preocupado apenas em realizar torneios lingüísticos auto-referentes. A “arte do exagero” (*Übertreibungskunst*) é um dos pontos centrais de sua estética, levada em consideração por todos os seus comentadores. Ela encontra sua formulação mais acabada no romance *Auslöschung*, de 1986, que tem um diálogo muito frutífero com a peça em questão, especi-

⁵ Tradução livre: Fora de Viena com a escória.

⁶ “Auf einmal standen die Vorderungen nach einem Boykott der Aufführung und der Vertreibung des Autors im Raum, als hätte das Theater die Wirklichkeit dazu bringen können, die provokante Behauptung im Stück, 1938 und 1988 seien austauschbar, unter Beweis zu stellen.” Hans Höller. *Thomas Bernhard*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 2001, p. 7.

⁷ Tradução livre: Claro que não! Eu o tornei ainda mais agressivo. Era muito pouco dizer ‘ardiloso especulador da bolsa de valores’. Coloquei algo muito diferente. Muito pior.

⁸ Trad. livre: A Áustria não é nada além de um palco / no qual tudo é degradado e exterminado e degenerado / [...] / seis milhões e meio de débeis-mentais e desvairados / que urram ininterruptamente com toda a fúria por um diretor / O diretor virá / e os levará definitivamente ao abismo / seis milhões e meio de comparsas.

almente no que tange à atualização do passado nazista na Áustria da década de 80, tanto pelo tema como pela concepção de linguagem que se depreende dos textos. Neste romance, lê-se a determinada altura:

Wir steigern uns oft in eine Übertreibung derartig hinein, habe ich zu Gambetti später gesagt, daß wir diese Übertreibung dann für die einzige folgerichtige Tatsache halten und die eigentliche Tatsache nicht mehr wahrnehmen, nur die maßlos in die Höhe getriebene Übertreibung.” (BERNHARD, 1986, p. 611).⁹

A realidade passa a ser então este exagero, necessário para a expressão e criação de todo e qualquer fato. Mas que não se incorra em erro: este exagero não pode ter suas arestas aparadas para se chegar ao “fato” verdadeiro, em estado puro, intocado: este não existe, posto que depende da linguagem, de uma determinada forma, de uma expressão e de uma posição, tarefa da qual não podem fugir os artistas, em especial os escritores:

[...] wie der Schriftsteller, der nicht übertreibt, ein schlechter Schriftsteller ist, wobei es ja auch vorkommen kann, daß die eigentliche Übertreibungskunst darin besteht, alles zu *untertreiben* [...]. (BERNHARD, 1986, p. 612).¹⁰

O exagero na expressão não passa de uma diminuição, ou, em outras palavras, de algo muito diferente da realidade social, visto que o material é outro: não há sangue no chão, mas tinta no papel, que aceita tudo. A mediação artística, mesmo quando utiliza as tintas mais negras, não chega perto do terror da realidade social que, por outro lado, cria e sustenta. Em *Heldenplatz* há uma passagem das mais significativas a este respeito:

Was die Schriftsteller schreiben / ist ja nichts gegen die Wirklichkeit / jaja sie schreiben ja dass alles fürchterlich ist / dass alles verdorben und verkommen ist / dass alles katastrophal ist / und dass alles ausweglos ist / aber alles das sie schreiben / ist nichts gegen die Wirklichkeit / die Wirklichkeit ist so schlimm / dass sie nicht beschreiben werden kann / noch kein Schriftsteller hat die Wirklichkeit so / beschreiben / Wie sie wirklich ist / Das ist das Fürchterliche” (BERNHARD, 1988, p. 115)¹¹

Na peça *Heldenplatz* a linguagem não pode exprimir a realidade, não apenas por ser outra coisa, mas ainda por ser a realidade muito pior do que qualquer expressão, mesmo a mais incisiva. Nos dois casos, de *Auslöschung* como de *Heldenplatz*, a história recente da Áustria e da modernidade estão no campo de visão destas assertivas. Por trás desta concepção está a impossibilidade da mimetização do real pela arte, o que implica numa necessária distorção pela mediação da linguagem e, ainda, pela perspectiva e interesses de quem narra, de modo que a expressão é sempre outra coisa que não a realidade, embora busque, nesta mentira, o seu “teor de verdade”. A forma literária em que esta mentira será articulada fala uma verdade da forma social, também ela mediada. A *Unter-*

⁹ Tradução de José Marcos de Macedo: Muitas vezes somos levados a tal ponto por um exagero [...] que acabamos por considerar este exagero como o único fato lógico e não percebemos mais o fato real, só o exagero levado desmedidamente ao extremo. (p. 447)

¹⁰ Tradução de José Marcos de Macedo: [...] tal como o escritor que não exagera é um escritor ruim, pode ocorrer também que a verdadeira arte do exagero consista em *subentender* tudo [...] (p. 448)

¹¹ Tradução livre: O que os escritores escrevem / não é nada frente à realidade / simsim eles escrevem sim que tudo é amedrontador / que tudo é pervertido e decadente / que tudo é catastrófico / e que não há saída / mas tudo que eles escrevem / não é nada frente à realidade / a realidade é tão pior / que ela não pode ser descrita / ainda nenhum escritor a realidade / descreveu / como ela realmente é / isto é o mais amedrontador.

treibung pode ser lida como a insuficiência da arte e do sujeito em estabelecer a ponte que conduza à realidade, de modo que resulte num arrefecimento em relação à experiência social real; a ocultação disto consiste no maior dos perigos. Daí a necessidade do exagero que, no caso em questão, provoca o leitor e tenta, ao menos, estimulá-lo, retirá-lo da apatia típica do momento do consumo passivo das informações segundo o padrão em nossa sociedade.

Este trecho é significativo da impossibilidade da linguagem chegar à verdade, pois por sua própria concepção ela não o pode fazer. O exagero pode tornar esta insuficiência consciente e, assim, apontar para o caráter ideológico e criador da linguagem, que tem como ponto de fuga o “teor de verdade” do texto. A forma, mais do que os temas, assume aqui a primazia, configurando-se materialmente como o inacabamento essencial, as reviravoltas em busca da expressão certa, que não se encontra, as repetições que se sucedem em todos os níveis, a falta de contornos claros dos personagens, a falta de sentido do todo.

Conclusão

Sendo assim, não se deve entrar por este texto (e montagem) separando questões formais da provocação que Bernhard pretende conseguir na opinião pública. A linguagem cerrada e musical não se basta a si mesmo, almejando o “teor de verdade” da mesma, que tem fundo social, mesmo por discutir a concepção de linguagem como criadora e ideológica. Por outro lado, qualquer adaptação que se preze não pode deixar de lado a provocação como elemento formal, que inclui um efeito e recepção, que virão a fazer parte da obra. Esta provocação não pode ser apenas fogo fátuo, ela deve estar ancorada em questões históricas e sociais relevantes, como no caso em questão: qual o papel dos austríacos no nazismo? E como lidar com este passado, relegado aos escuros da realidade, numa construção marcada pela repressão de um passado indesejável?

O final da peça já foi discutido: a esposa do professor que se suicidou, que diz ouvir ainda o júbilo em *Heldenplatz* de cinquenta anos atrás, ouve cada vez mais alto o discurso de Hitler, assim como os espectadores. Permanece imóvel, sem mais sorver a sopa. (BERNHARD, 1988, 160) O som se torna cada vez mais alto, perto do limite do suportável, embora apenas ela o ouça, além da platéia, até que ela cai morta, de cara na sopa, finalizando a peça. (BERNHARD, 1988, 165).

Tanto no que concerne a necessária atualização da história, por uma releitura que não se quer isenta (*Auslöschung*), quanto no que diz respeito à provocação formal (*Holzfällen*), nada falta a *Heldenplatz*, inclusive a estética do exagero que marca a mediação necessária pela linguagem. Mas não há outro caminho para procurar o “teor de verdade” da sociedade, a não ser na “mentira” estética, ou seja, pela letra viva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNHARD, Thomas. **Auslöschung. Ein Zerfall**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.
- _____. **Heldenplatz**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.
- BETZ, Uwe. **Polyphone und karnavalisiertes Erbe**: Analysen des Werks TBs auf der Basis Bachtinscher Theoreme. Würzburg: Ergon-Verlag, 1997.
- DITTMAR, Jens (org). **Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard**. Wien: Edition S, 1993.
- ELLRICH, Lutz. Die Tragikomödie des Skandals: Thomas Bernhards Roman *Holzfällen* und der Ausbruch des Spiels in die Zeit. In: SCHÖSSLER, Franziska; VILLINGER, Ingeborg (Orgs.)

Politik und Medien bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, p. 180-1.

FRITSCH, Gerhard. **Fasching.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

HÖLLER, Hans. **Thomas Bernhard.** Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993.

HÖRLEZEDER, Renate; MÜHLBEK, Fritz; NOWAK, Andrea. Die Erregungskurve: eine Empirische Untersuchung zur Resonanz Bernhards in den deutschsprachigen Printmedien 1963-1992. In: BAYER, Wolfram (Org.) **Kontinent Bernhard:** zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1995.

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

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