

Fantasma de um vivo futuro: memória e história em *depois dos últimos dias*, de Christoph Marthaler

Ghosts of a living future: memory and history in Christoph Marthaler's after the last days

Artur Sartori Kon¹

Resumo: Analisando o espetáculo teatral *Depois dos últimos dias*, criado pelo encenador suíço Christoph Marthaler para a Trienal de Ruhr em 2019, almejamos apresentar uma possível abordagem do tempo cênico para além do presente dramático, da história como narrativa épica ou da memória individual: um tempo assombrado por fantasmas vindos do passado, mas também, talvez surpreendentemente, do presente e do futuro.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo. Estética e política. Teatro e História.

Abstract: *Our analysis of After the last days, a theatre play created by Swiss director Christoph Marthaler for the Ruhr Triennale in 2019, aims to present a possible approach to scenic time beyond dramatic present, history as epic narrative or individual memory: a time haunted by ghosts coming from the past, but also, perhaps surprisingly, from the present and the future.*

Keywords: *Contemporary theatre. Aesthetics and politics. Theatre and History.*

“Sem anacronismos não se pode mais descrever a história. Quero dizer, descrever a história de

1 Mestre e doutorando em Filosofia pela FFLCH/USP, na linha de Estética e Filosofia da Arte, orientação Prof. Dr. Celso Favaretto. Estágio sanduíche na Universidade de Frankfurt, orientação Prof. Dr. Christoph Menke. Bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2018/24775-5.

modo que a descrição esteja orientada para um futuro.” —
HEINER Müller

O feitiço do tempo

Que uma obra tente de algum modo pensar o próprio tempo: eis uma colocação genérica demais para de fato nos dizer algo a respeito de seu objeto. E, no entanto, investigar o presente torna-se um imperativo político mais urgente a cada dia não apenas para cientistas ou filósofos, mas para artistas e obras, à medida que os eventos dos últimos anos parecem se fazer crescentemente destrutivos e proporcionalmente incompreensíveis, pelo menos a partir dos enquadramentos de que anteriormente dispúnhamos. Por um lado, a ideia de certa teoria liberal de que viveríamos em uma época “pós-histórica” parece ter desabado – não sem com isso revelar o quanto muitos críticos dessa posição compartilhavam eles mesmos seus pressupostos, nomeadamente a crença no progresso e na democracia liberal como único sistema político possível além de diversas formas indesejáveis de totalitarismo. Por outro lado, tais pressupostos podem ser ainda mais difíceis de demolir, subjazendo a diversos diagnósticos do momento atual, sobretudo os que o leem como uma “grande regressão” (título de recente volume sobre o tema, ver Geiselberger, 2019). Assim, a pergunta pelas marcas do tempo presente traz consigo outra, pela própria estrutura do tempo, pelo que significa ser-presente. Estamos testemunhando um retrocesso ou o fruto mais bem-acabado do progresso? Trata-se de um Eterno retorno do qual não se pode escapar ou da preparação para algo novo e desconhecido que ainda virá? Para responder, há que considerar se, afinal, é possível falar em progresso ou em retorno, em um tempo circular ou em acontecimentos inéditos, e o que esses diversos termos significariam. Ora, uma coisa que eles já parecem apontar, é que o tempo presente parece ser tudo menos *simplesmente presente*. Toda tentativa de pensá-lo requer esta-

belecer relações transversais entre diferentes tempos, separando o presente de si mesmo e estabelecendo uma não-presença fundamental bem no seu cerne.

O caráter aparentemente abstrato dessas considerações não deve nos enganar, como se estivessem mais em casa no campo do puro pensamento que na concretude das investigações artísticas. Pelo contrário: é justo a atividade estética que pode revelar o quanto ideias e conceitos de tempo e espaço são tão palpáveis quanto transformáveis. O teatro, comumente visto como arte do presente, demonstra-o em seu desenvolvimento histórico recente. No notório argumento de Peter Szondi, o drama absoluto – marcado pela ação “originária”, que sempre “se dá no presente”, de modo que “o decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos” (SZONDI, 2001, p. 32) – entra em crise, dando espaço a temporalidades subjetivas antes reprimidas (como o passado recalçado que retorna nos dramas de Ibsen) e em seguida a uma perspectiva histórica objetiva traduzida em ficção teatral pela epicização da forma dramática. Mais recentemente, porém, essa perspectiva parece ter sido substituída por novos caminhos cênicos centrados não na suposta objetividade da História (já que a crença na sua Lei inexorável produziu regimes onde o sonho de emancipação se inverteu em seu oposto mais totalitário), e nem na subjetividade inventada de personagens ficcionais (com os quais a Indústria Cultural, forma de ideologia basilar na Sociedade do Espetáculo, não cessa de nos inundar), mas a *memória* como temporalidade que romperia com toda representação falsificadora, naquilo a que se deu vários nomes: teatro documentário, teatro autobiográfico, autoescrituras performativas, depoimento pessoal, teatros do real etc. Contra as produções ilusórias da ficção dramática, esse teatro contemporâneo imporia a força do indivíduo *presente em cena* como instauradora de uma relação com um passado *realmente vivido* e que de algum modo sobrevive nesse corpo que se faz ver em cena, e cuja verdade por isso estaria acima de quaisquer dúvidas. Que essa não

seja a única forma de a memória operar no teatro contemporâneo será nosso ponto de partida. Pois a situação emergencial em que nos vemos exige outra relação com o tempo, não limitada ao “realmente já vivido” (no fim restrito ao *presentemente possível*) e muito menos a experiências individuais, e na qual História e memória se interconectem sem que uma seja submetida à outra. É isso que pretendemos apontar na obra do encenador suíço Christoph Marthaler, a partir da análise de uma de suas peças mais recentes, que não por acaso se apresenta como investigação do conturbado presente e das diversas temporalidades que o assombram e atravessam.

O público brasileiro pôde conhecer o trabalho do diretor na quinta edição da MITsp (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo), em março de 2018, onde foi apresentada a peça *King Size*. Ela contrastava com o resto da programação, que trazia discussões candentes sobre questões e identidades políticas diversas, peças fortemente ancoradas na realidade extra-teatral: os monólogos biográficos *sal.*, da artista negra Selina Thompson e *Hamlet*, do performer queer Julian Meding; as peças-documentário *Campo minado*, de Lola Arias, e *País Clandestino*, com artistas de vários países; a performance *A gente se vê por aqui*, do artista visual brasileiro Nuno Ramos; e mesmo *Palmira* e *Suíte n° 2*, cujo jogo dramático ou musical, respectivamente, partia de materiais tirados da realidade recente. Comparada a elas, a peça de Marthaler parecia pura abstração, como notaram os críticos em tom mais ou menos reprobatório: “o teatro vem com sabor, com riso leve, trazendo ao espectador a emoção da melodia sem a profundidade intelectual da harmonia” (JI, 2018); vê-se “a aura de uma classe cheia de privilégios e que alienada do exterior, une-se à plateia ao criar as próprias fábulas de sua sobrevivência” (NUNES, 2018); no mínimo “há uma desconfiança profunda em relação à realidade”, segundo o músico e ator da Bendix Dethleffsen (apud GASPARG, 2018). Apesar do “sentimento reconfortante de passar 90 minutos ao som de melodias agradáveis – como se estivéssemos nós mesmos, os espectadores, deitados em uma espaçosa

e macia cama *king size*” –, ou justamente por causa dele, a consideração do “contexto mais amplo de um festival de teatro que ocorre no Brasil deste início de 2018” levaria a “certa sensação de anacronismo, como se aquela estética e aquele humor tão caracteristicamente europeus destoassem de algum modo da urgência em voltar-se para outras questões e afetos, mais conectados às transformações que atravessam o país atualmente”, levando a perguntar pelo “lugar da arte em períodos de crise” (GUIMARÃES, 2019).

Contra essa oposição simples demais entre um teatro diretamente político e uma cena que pratica a autonomia estética – mas também sem cair na fórmula fácil e vazia de que “todo teatro é político” – esperamos mostrar, na análise a seguir, como o teatro de Marthaler pode contribuir para pensar politicamente o tempo presente a partir de operações formais com o tempo cênico e ficcional também presentes, embora de modo a princípio menos explícito, nos sonhos de *King Size*, irmãos dos fantasmas de *Depois dos últimos dias*.

De volta para o futuro

Depois dos últimos dias: uma noite tardia (Nach den letzten Tagen: ein Spätabend) estreou em 21 de agosto de 2019 na programação da Trienal do Ruhr (Ruhrtriennale), no Auditorium Maximum da Universidade de Bochum, espaço para o qual foi criada especialmente e onde pude assisti-la alguns dias depois. No programa da peça (assinado por Stefanie Carp, dramaturga dessa obra e da maior parte das criações de Marthaler, e atual diretora do festival), lê-se que o prédio “foi construído no início dos anos 1970 para a recém-fundada universidade”, e que “sua arquitetura contém uma promessa utópica” que o fez ser escolhido como cenário: “seu fórum circular amplo aspira a uma vida pública que seja comunal e não-hierárquica”, objetivo do qual “nossa sociedade agora se distanciou mais

do que nunca” (Carp, 2019). Com o que já começa o emaranhamento de temporalidades que será o procedimento fundante do trabalho: estamos não apenas em um espaço presente (e “real”, se com isso quisermos dizer que não foi projetado como cenografia teatral), mas em um lugar que traz em sua própria estrutura as marcas do passado, no qual foi concebido como um auditório “do futuro”, futuro que, contudo, não se realizou (não apenas *ainda*: estaríamos hoje mais distantes dele do que então).

À sobreposição de lembranças e promessas soma-se um tempo imaginário: a peça abre com a apresentação do espaço a um grupo de atrizes representando faxineiras, como no primeiro dia delas no emprego, e assim ficamos sabendo que fomos transportados pela ficção para um antigo parlamento europeu, agora praticamente em desuso. É evidente que essa escolha se encaixa perfeitamente com as características materiais e simbólicas da arquitetura do auditório real, composto de um palco decagonal em torno do qual há nove blocos de cadeiras, o décimo lado sendo ocupado por um enorme órgão. Com mais dois camarotes e três arquibancadas num mezanino, a sala comporta até 1750 pessoas; o público da peça, porém, está distribuído em apenas quatro dos blocos inferiores, ocupando (com o órgão no meio) metade da sala, de frente para esse andar superior. As personagens caminham entre as cadeiras vazias da outra metade, seguindo com a apresentação do espaço que as faxineiras deverão manter limpo: junto com elas, ouvimos que o prédio hoje é usado apenas em alguns eventos excepcionais, como certas entregas de prêmio, as sessões de um parlamento mundial (que, deduzimos, devem ser pouco frequentes) e comemorações de datas importantes, como os duzentos anos do fechamento de um campo de concentração. Assim ficamos sabendo que a ficção se passa em um tempo futuro, dois séculos depois do Holocausto, portanto em meados do século XXII.

Nós espectadores sabemos pouco sobre esse amanhã, tendo o trabalho de juntar as pistas espalhadas ao longo de toda a dramaturgia para

poder formar uma ideia de como os criadores imaginaram o porvir. Como a menção ao parlamento mundial antecipava, parece ser um mundo plenamente globalizado. Nas laterais da sala há grandes flâmulas vermelhas (poucos elementos cenográficos são acrescentados ao auditório, de resto visto como normalmente é); parecem bandeiras chinesas (talvez indicando que o gigante asiático assumiu a liderança desse mundo futuro), mas olhando melhor percebe-se que as estrelas menores foram substituídas por outros símbolos: um sol, uma lua e uma cruz. Fala-se da “antiga Europa” onde estamos, e de seus habitantes, os “previamente europeus”, “europeus históricos” ou “bioeuropeus”. Ao mesmo tempo, alguma divisão parece ainda efetiva: as falas sugerem que os diferentes continentes exercem cada um uma função nessa nova ordem mundial, sendo que para aquele onde estamos (agora chamado de “Hohenzollern-Europa”, assumindo o nome de uma das mais importantes casas da nobreza europeia, tendo sido a família real alemã de 1871 ao fim do império em 1918, e tendo em seus membros até hoje os pretensos herdeiros do trono – com o que ainda se sugere um possível retorno do autoritarismo monárquico) restou uma das atividades menos importantes, não a administrativa ou a econômica, mas a cultural (ainda por cima rebaixada a mero “departamento de entretenimento”). Sua população também continua distinta das demais, defendendo seu pertencimento à terra contra a entrada indiscriminada de estrangeiros. Os dois dados não são aleatórios: diversas vezes essa xenofobia é defendida pelas personagens como parte da cultura local, e eventualmente ficamos sabendo que há apenas três semanas o racismo, como “característica europeia significativa” apesar de “no momento não atualizada”, teria sido reconhecido pela UNESCO como patrimônio cultural da humanidade, ao lado da outra grande herança europeia, a democracia liberal. Aos poucos, essa ordem mundial futura, sempre vista como utopia pelas personagens que a habitam, revela-se uma distopia diretamente ligada aos conflitos políticos vividos hoje fora do teatro, sobretudo ao avanço da extrema direita em

todo o mundo. Que o racismo europeu no momento não esteja atualizado não significa que ele foi superado por uma convivência fraterna entre diferentes etnias (e muito menos o fim das divisões étnicas e raciais), mas que foi alcançado um estado em que elas não precisam conviver, e somente por isso não precisam se odiar. Que campos de concentração sejam criticados significa apenas que já há métodos mais eficientes e “civilizados” para executar a mesma tarefa.

Quando começamos a formar uma imagem desse futuro, somos tirados dele. Pois a obra não será uma ficção com unidade dramática, uma história com tal futuro imaginário como pano de fundo. E nem se poderia dizer que ela se passa nesse futuro e o resto seja memórias: antes, temos um vai e vem temporal, de modo que num certo sentido *tudo o que se vê são flashes de memória*, sejam eles originários do passado (como as memórias normalmente são), *do futuro ou do presente* (como passam a ser no emaranhado proposto por Marthaler). Assim, a próxima cena parece nos transportar para o passado europeu, com a entrada no palco ao centro do auditório de um grupo de atores vestidos de palhaços. Em seguida eles tiram os apetrechos cômicos, ficando apenas de terno, e ocupam cadeiras nas arquibancadas vazias como se fossem políticos que habitam esse parlamento, onde começam a enunciar pequenos fragmentos de discussões: são sobretudo conflitos, uns chamando a atenção dos outros por quebras de decoro que não chegamos a ver ou ouvir, emitindo advertências e reprimendas, pedindo que se retirem da sessão e finalmente suspendendo-a quando não são obedecidos. No programa da peça, lemos que esse debate é inspirado em protocolos estenográficos de sessões do Parlamento do Império Austro-Húngaro em 1897 (época de crise e conflitos entre os diferentes povos que constituíam o império), bem como em diversas sessões do parlamento da República atual. Aos poucos, surgem falas mais elaboradas, com teor conservador e racista cada vez mais explícito. São projetadas ao fundo legendas com as fontes dos textos: um discurso antisemita preferi-

do no mesmo parlamento em 1894 por Karl Lueger, prefeito de Viena que foi inspiração para Hitler (e até hoje homenageado em nomes de rua e monumentos); uma entrevista de 2007 da deputada Susanne Winter do FPÖ (de extrema-direita) que inicia um confronto entre ela e um antagonista negro indignado (que, lemos no programa, cita James Baldwin e Achille Mbembe); declarações de seu colega de partido e ex-vice-chanceler Heinz-Christian Strache (que caíra alguns meses antes após ser filmado negociando contratos ilegalmente), de líderes do partido de extrema-direita alemão AfD (Björn Höcke, Alexander Gauland e Alice Weidel), bem como do vice-primeiro-ministro italiano Matteo Salvini; um discurso do primeiro-ministro húngaro Viktor Orbán no Parlamento da União Europeia em setembro de 2018; além de um artigo do primeiro-ministro britânico Boris Johnson publicado em 2002, sintomaticamente intitulado “A África é uma bagunça, mas não podemos culpar o colonialismo” (JOHNSON, 2002). Outras vezes as falas parecem ser criações ficcionais pertencentes ao futuro imaginado na dramaturgia, mas sem diferirem substancialmente daquelas do passado e do presente. Um fator importante e recorrente nas diversas cenas é que os textos mais revoltantes dos políticos de extrema-direita são enunciados pelos atores com uma calma imensa, uma lentidão exasperadora (e até *artificial*); jamais eles se alteram ou demonstram ódio, mesmo ao dizer absurdos como “Somos democratas, não precisamos de oposição” ou “Aquilo que não existe não precisa ser integrado”, diferente de seus eventuais opositores – com cuja opinião, é claro, nós do público tendemos a concordar – que arriscam perder a razão (pelo menos em aparência) ao ceder à justa cólera.

Mas nem todas as figuras são tão odiosas assim. Uma cena ao mesmo tempo cômica e melancólica mostra uma mulher conversando com uma estátua, desabafando a respeito de suas preocupações aparentemente pessoais e insignificantes, mas que revelam o efeito dessas visões políticas extremas na população em geral, mesmo aquela parcela que não as defen-

de e com a qual podemos nos identificar ou ao menos ter empatia. Ela diz se considerar uma pessoa de mente aberta, mas agora não consegue dormir porque não sabe o que fazer em relação à educação dos filhos: a família mora numa vizinhança com muitos imigrantes, e a escola local é (segundo ela) muito ruim, de modo que ela teria que mandar seus filhos para uma escola mais distante, *não-integrada*, onde a educação seria melhor, para que eles no futuro tenham a chance de ir para a universidade; mas ela trabalha, não pode levá-los, e tem medo do perigo que podem correr no caminho entre a escola e a casa (ela fala também do aumento da insegurança como decorrente da imigração, pois os estrangeiros teriam instrumentos que conseguiriam abrir qualquer porta, e que por isso seria necessário instalar na casa um novo sistema de segurança). Não sabemos a qual dos tempos que compõem o trançado da peça pertence a figura, mas isso parece não importar. Quando um político do passado (explica a legenda projetada) fala no meio de sua diatribe que já tem milhares de *followers*, ele se refere a seguidores reais ou a redes sociais virtuais? Mais tarde veremos em um vídeo também projetado ao fundo um número de “curtidas” de Facebook explodir após uma fala racista (aparentemente do presente). Na verdade, nunca sabemos exatamente em que momento histórico a dramaturgia nos colocou, a qual tempo cada coisa pertence: e não será essa confusão justamente a marca do tempo presente? Que não saibamos mais em que linha temporal nos encontramos, de onde estamos vindo e para onde estamos indo? Mas talvez o principal seja compreender que essas memórias *não pertencem a tempo algum*, não são *próprias* de nenhuma época, mas necessária e justamente *impróprias*. Trata-se daquilo que segue assombrando através do tempo: de fantasmas ou espectros.

*

Vimos como muitos dos materiais usados para compor a dramaturgia da peça foram tirados de discursos de políticos austríacos do passado e do presente, sobretudo proferidos no Parlamento de Viena. Um dos

motivos para isso é que uma primeira versão intitulada *Últimos dias: uma noite de véspera (Letzte Tage: Ein Vorabend)* foi apresentada em 2013, criada justamente para aquele prédio histórico, no contexto da Wiener Festwochen, um dos principais festivais da Áustria. Poderíamos citar diferenças circunstanciais entre as duas versões, adaptações para cada contexto e atualizações dando conta dos seis anos que as separam. Porém, vamos nos limitar a observar a mudança talvez mais sintomática, a do título e subtítulo. A versão original parecia ver o presente como momento decisivo, como se vivêssemos os “últimos dias” antes de algo, alguma catástrofe que nos levaria ao futuro distópico representado na ficção, a “véspera” onde algo ainda pode ser feito para evitar o que parece ser nosso destino. Em 2019, a sensação de urgência parece diminuir ao invés de aumentar: já estamos “depois dos últimos dias”, a peça já é reflexão “tardia” sobre aquilo que, hoje, seria a semente desse porvir que se desejaria evitar: como se já fosse tarde demais e não houvesse mais nada a ser feito. Não se trata de intervir no real com vistas a impelir uma mudança de curso – eficácia que, aliás, o teatro jamais foi capaz de alcançar – mas de aceitar que o jogo já está perdido, a catástrofe já aconteceu. Mas, ao contrário do que uma afirmação dessas pareceria indicar, isso não significa se render ao derrotismo. Antes, seria o caso de perceber que a suposta urgência dos “minutos antes do fim” é que tem efeito paralisador. Como diz a filósofa Alenka Zupančič, enquanto não admitirmos que “não estamos diante de um apocalipse que se aproxima, mas já dentro dele”, isto é, que o fim dos tempos “já está aqui, não podemos ‘preveni-lo’ [ZUPANČIČ, 2017/8, 24], não seremos capazes de superar nossas certezas adquiridas e “admitir que não temos uma solução e que não há nenhuma visível no horizonte”, assumindo assim “esse risco, esse passo adiante no desconhecido” que representaria um verdadeiro ato [26-7]. Em outras palavras, um aspecto fundamental da temporalidade proposta pela peça contra o senso comum é o de um jogo que continua depois de terminar, fora da unidade tradicional

começo-meio-fim (fundamento do drama bem como de nossas percepções cotidianas). Justo ao repetir *tarde demais* sua primeira versão, a peça é, ela mesma, um fantasma que retorna do reino dos mortos para assombrar, ou ainda que é conjurado pelos criadores da obra para nos dizer alguma coisa.

Os fantasmas se divertem

Alguns viram em *Depois dos últimos dias* um proselitismo direto demais, uma “performance-palestra esteticamente apontando dedos” (FALENTIN, 2019). Como se Marthaler só quisesse comunicar “uma mensagem bastante grosseira”, e para o “destinatário errado” (“um público de festival de esquerda liberal”), não alcançando assim o (suposto) objetivo de “sacudir, provocar”, e sim “a indiferença sonolenta” (diz-se que “alguns espectadores desistiram antes do fim”, como se isso fosse medida de qualidade); a peça cederia ainda a todo tipo de simplificações, como ver em certa música folclórica uma ameaça à democracia (JUNGBLUT, 2019). Censuras feitas amiúde ao teatro engajado, mais que às fantasias cênicas formalistas do suíço. Por mais que na peça que discutimos o conteúdo político esteja explícito,² para vê-la como simploriamente didática é preciso se limitar à dramaturgia (que descrevemos até aqui) e simplesmente ignorar o que compõe a maior parte da obra e o elemento fundamental de todo o teatro de Christoph Marthaler: o trabalho com a música. Como resume Hans-Thies Lehmann (2007, p. 128),

Marthaler encena estruturas poético-musicais. Poemas e canções escandem as cenas. O que predomina aqui não é uma dinâmica de sequência e conse-

2 A ponto de um crítico dizer que “Marthaler jamais foi tão radical, tão não-culinário e explicitamente crítico de seu tempo” quanto nessa “fase de agudez e clareza política”, o que poderia levar alguns a se decepcionarem ao verem o diretor abandonar sua “moderação” habitual e “dizer: ponto. Isso é o que quero lhes contar. E vai ser uma vez só” (Muscionico, 2019). Marvin Carlson (2009, p. 117), porém, lembra que “a paródia do nacionalismo e patriotismo (...), que seria um grande tema recorrente na obra subsequente de Marthaler, [já] podia ser vista claramente em sua *Noite de canções de soldados* de 1989”.

quência, mas um retorno sempre renovado do tema, à maneira de um mosaico. (...) recorre-se à forma do *coro social*, que certamente se compõe de vozes individuais e nem sempre se unifica em canto coral, mas mesmo na alternância das vozes conserva seu caráter geral de coro. (...) As cenas, em contrapartida, consistem em meras perversidades, pequenos e grandes desentendimentos, apreensões e fanfarrônicas. Nos cantos populares as tensões são harmonizadas, e o canto coral torna audível sua beleza apesar das rupturas. Assim, por meio do coro a cena se torna um esclarecimento musical e uma crítica ideológica (...).

Ou seja: o sentido político da arte de Marthaler não pode ser reduzido a uma mensagem unívoca localizável na superfície discursiva. É preciso observar como “as canções e músicas citam (...) o tempo histórico”, mas “também esse ‘tempo histórico-musical’ tem um aspecto real (as canções e músicas surgiram em contextos reais determinados) e um ficcional (são parte da representação)”, duplicidade à qual ainda se soma “o tempo do espectador” (Schulz, 2002, p. 137). A abordagem musical à cena (não apenas na trilha, mas ao “organizar sua obra em termos de tempo e ritmo, repetindo e variando motivos sem recorrer a qualquer explicação narrativa”), além disso, “engaja no público facetas perceptivas menos conscientes de modo a engendrar o sentido de uma experiência, exatamente como quando se ouve música” (Barnett, 2010, 196)

Como lemos no programa da peça (Carp, 2019), *Depois dos últimos dias* “é dedicada à música de compositores judeus da República Tcheca, Polônia e Viena”, os quais foram vítimas do nazismo: “muitos foram deportados para [o campo de concentração de] Theresienstadt em 1941 e mais tarde mortos em Auschwitz (Pavel Haas, Viktor Ullmann)”; já “Erwin Schulhoff morreu de embolia pulmonar em um campo de detenção”, enquanto “Józef Koffler foi escondido e escapou dos campos, mas perto do fim da guerra foi encontrado pelos alemães e assassinado”; final-

mente, alguns tiveram melhor sorte: “Szymon Laks, de Varsóvia, sobreviveu a Auschwitz e Dachau”, “Alexandre Tansmann, que vivia desde 1919 na França, pôde emigrar para os EUA e Ernest Bloch viveu desde 1916 nos EUA e na Suíça”. Ouvimos as histórias aos poucos, conforme uma atriz se vê sozinha no auditório várias vezes ao longo da peça, andando por entre suas cadeiras e encontrando pequenos papéis com trechos das biografias dos músicos cujas composições são executadas ao vivo. Textos e músicas são memórias encontradas pelos artistas, mas não *deles*: mensagens anônimas, dos mortos, de ninguém.

Seria possível argumentar que, enquadradas pelas narrativas biográficas, as composições apenas reforçam a “mensagem” da peça. Defendemos, antes, que elas criam uma importante cisão na experiência promovida pela obra, passando de uma apreensão *hermenêutica* (capaz de ler na linguagem referencial da dramaturgia uma ideia mais ou menos clara) para uma experiência de fato *estética* – que poderíamos descrever, com Christoph Menke, como uma “hesitação entre o som e o sentido” (MENKE, 1998, p. 33), “não apenas o fracasso do entendimento, mas também uma libertação em relação a ele; não apenas sua subversão, mas também sua transgressão” (p. 27), começando portanto “apenas onde o entendimento é perturbado” (p. 58) por uma “negatividade estética” pela qual o objeto “se mostra como aquilo que é estranho a tentativas de entendimento *no interior mesmo dessas tentativas* de entendê-lo” (p. 146). A partir da distinção proposta pelo filósofo, Gerald Siegmund pensa a centralidade da memória no teatro (sobretudo contemporâneo) não como figuração de eventos passados, mas abrindo “fendas no sistema da significação” (SIEGMUND, 1996, p. 26) para “relembrar, na ordem simbólica da representação, o Outro da representação”, isto é, “relembrar o que não pode ser lembrado” (p. 11); a memória é, pois, “modo do imaginário e fictício, que problematiza a representação de relações de coisas dadas a priori”, operando de maneira “produtiva e paradoxal que lembra o Novo” (p. 13-4). O sentido

político do teatro passa a coincidir com seu trabalho estético, sua aptidão para *nos lembrar daquilo que nunca foi*.

É essa força que trazem as músicas ouvidas na peça: não apenas a de recordar vida e morte de seus autores, vítimas dos horrores do nazismo que hoje ameaçam retornar, mas lembrar daquilo que eles criaram *apesar de tudo* (para falar com Georges Didi-Huberman, cuja ideia da “sobrevivência dos vagalumes” cabe perfeitamente a essas composições [DIDI-HUBERMAN, 2011]). A memória encenada por Marthaler em *Depois dos últimos dias* traz à cena aquilo que resta do passado, tendo esse “resto” sentido duplo: aquilo que, hoje, indica a continuidade desse passado (carecendo de reelaboração no sentido psicanalítico, alertava Theodor Adorno [1995] desde antes do fim da Segunda Guerra), mas também aquilo que sobrevive e insiste apesar dessa cumplicidade perversa (de que Giorgio Agamben, por exemplo, fala em *O que resta de Auschwitz* [AGAMBEN, 2008]).

Nesse sentido, vale notar o caráter *enigmático* que as composições podem assumir dentro da peça, sobretudo para um espectador não versado na linguagem musical (como o autor deste ensaio). É difícil descrever a experiência de ouvi-las ao longo da “noite tardia” de Marthaler.³ Por mais que a princípio possam parecer meras ilustrações dos horrores promovidos no passado pela extrema-direita hoje novamente em ascensão, sua simples *persistência* as leva além de qualquer leitura redutora. É o caso sobretudo do *Fragmento 1943* de Viktor Ullmann, que retorna diversas vezes ao longo da peça em variações elaboradas pelo diretor musical Ulrich Fussenegger, como se fôssemos *assombrados* por essa melodia fragmentária (pois

3 Reproduzimos a lista dada no programa da peça, de modo que o leitor possa ele mesmo procurar e ouvir as composições de Erwin Schulhoff (*Suite dansante en jazz: Slow und Strait e Cinques études de jazz: Tango*), Józef Koffler (*Variationen über ein Thema von Johann Strauss op. 23 e Kantate Die Liebe op. 14, 4. Teil*), Alexandre Tansman (*Petite Suite e Intermezzi VII, X*), Viktor Ullmann (*Fragment 1943; Die arme Seele, aus Geistliche Lieder op. 20, nach einem Schweizer Volkslied; e Claire Vénus, aus Six Sonnets de Louise Labé: Sonnet V*), Efim Skljarov e Pjotr Leschenko (*Ne Uchodi*), Ernest Bloch (*Baal-Shem, Three Pictures of a Chassidic Life, 1. Satz: Vidui*), Karl Loubé (*Nur nicht traurig sein*), Szymon Laks (*3. Streichquartett, 2. Satz*) e Pavel Haas (*2. Streichquartett, 2. Satz*).

interrompida pela morte) que regressa sempre transformada. Eis por que parece particularmente produtivo falar de como *Depois dos últimos dias* trabalha a memória da história europeia a partir das figuras dos *espectros* e *fantasmas*. Como diz Jacques Derrida (1994, p. 136), “o próprio de um espectro, caso isso exista, é que não se sabe se ele testemunha retornando de um vivo passado ou de um vivo futuro, pois a aparição já pode indicar o retorno do espectro de um vivo prometido”. E não é essa temporalidade ambígua justamente aquela que temos visto sendo construída em cena por Marthaler? Não por acaso a dramaturga da peça descreve as figuras que habitam a obra de seu colega encenador como “pessoas [que] já agora em vida não estão mais aí”, que “dizem: sequer existimos mais, já somos os mortos, (...) somos os homens de hoje e de amanhã e já nos tornamos História” (CARP, 2007, p. 67).

Mas não apenas texto e música se opõem. Ao longo da noite antagonizam musicalidades díspares: “aqui a música vanguardista profundamente franca, perturbadora, de Viktor Ullmann, Alexandre Tansman, Pavel Haas ou Józef Koffler, lá o *pathos* oco de Wagner e o ímpeto raso do *hit*” (JUNGBLUT, 2019). Em determinado momento toca-se duas vezes a “Ode à alegria” da Nona Sinfonia de Beethoven – que, lembremos, não apenas traz em si a visão idealista (do compositor e de Schiller, autor do poema ali musicado) da humanidade como grande irmandade, mas foi ainda adotada como hino tanto pelo Conselho da Europa quanto pela União Europeia, ressoando ironicamente com o futuro distópico proposto na dramaturgia. Na primeira vez, um músico-ator senta-se em um piano no centro do espaço, onde martela violentamente a conhecida melodia enquanto grita a letra a plenos pulmões, num entusiasmo exagerado que deforma completamente a música. Em seguida, o coro de atores a cantará novamente, de novo transformada, mas agora no sentido inverso: sem quase nenhum ímpeto, sentados espalhados pelas cadeiras do auditório, entoando em volume baixo cada sílaba de uma vez, com longas pausas entre elas,

distendendo assim a duração total quase ao ponto do insuportável – segundo Carp, nas encenações de Marthaler “a lentidão é percebida como algo subversivo”, pois “é um olhar mais exato, uma percepção afiada (...) que partilha as valorações de modo diferente da percepção socialmente combinada, que produz o sentimento de pertencimento” (2007, pp. 68-9). Ou ainda: a lentidão corresponde ao “ritmo histórico” que é “o tempo dos sem poder” (p. 70). De modo semelhante, o teórico Patrick Primavesi (2003, p. 69) analisa como “experiências básicas de temporalidade na obra [de Marthaler] são a espera, a lentidão e a duração vazia – não apenas como aspectos estilísticos, mas como resistência à aceleração social e histórica”.

Próximo ao fim da peça, a oposição fica ainda mais marcada. Vemos uma das atrizes-cantoras fazer um discurso emocionado em homenagem ao homem ao seu lado, um político, deduzimos. Ela agradece a Deus por esse homem e sua sabedoria, diz saber que ele é um homem correto e pede que lhe conceda sua proteção. O programa esclarece que o texto foi tirado da fala de Ben Fitzgerald, pastor-celebridade e líder do movimento *Awakening Austria*, em cujo encontro de junho de 2019 foi abençoado Sebastian Kurz, o recém-destituído chanceler austríaco do partido cristão conservador (CARP, 2019). Uma melodia começa a ser tocada, e ao fundo vemos um vídeo típico de karaokê com imagens *kitsch* de paisagens. A atriz entoia a canção “Meine Heimat” (Minha pátria), do cantor *pop* e patriota conservador austríaco Andreas Gabalier (ele mesmo autor de posicionamentos homofóbicos e machistas, e amiúde defendido pelo partido de extrema-direita FPÖ). A melodia é exageradamente emotiva, a letra enumera qualidades do país (chamado de “meu amor, meu lar” e “meu elixir da vida”), as belezas naturais e o povo orgulhoso (“nossas meninas nos amam, pois sabem o tipo de homens que somos”, separando sempre homens e mulheres e adotando a perspectiva dos primeiros). O músico de antes volta ao piano onde toca e canta também essa canção com toda a força; mas dessa vez nem isso é suficiente, ele sai correndo, sobe as escadas

entre as cadeiras do público e chega no enorme órgão do auditório, de onde a música passa a sair com uma potência monumental. A cena é arquitetada de modo a conseguir uma adesão do público, que se empolga e parece querer participar cantando, batendo palmas ou ao menos balançando o corpo ao ritmo da canção. É claro que esse engajamento da plateia tem um tom irônico, mas não se deve subestimar o poder que a adesão irônica a produções ideológicas pode ter em nosso tempo de “cinismo e falência da crítica” (para falar com Vladimir Safatle [2008]).

A cena seguinte traz uma composição completamente oposta a essa: “*Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*” (“Lembra o que te fizeram em Auschwitz”, título projetado ao fundo), de Luigi Nono. A sonoridade é dura, áspera, insuportavelmente fria e longa. Misturando vozes fantasmagóricas (um coro de crianças e uma soprano) com sons eletrônicos agudos de fita magnética, impõe uma atmosfera angustiante onde aquilo que entendemos por *música* se torna indissociável do *ruído* que lhe seria oposto – e que gera, diz o filósofo Martin Seel (2010, 239), “uma perda de coordenação e orientação”, inaugurando “o processo sensorial perceptível de algo acontecendo sem um sentido claramente identificável do que está acontecendo” (SEEL, 2019, 275). Como diz o crítico musical Steve Smith (2012), “fragmentos musicais e berros metálicos entram em erupção, como se uma civilização fosse rasgada em pedaços”: a composição é como “um grito profundamente perturbador”. Ela toca por um longo tempo, os atores e músicos se espalham pelo espaço, agora vestidos em tons de branco e bege, lembrando mesmo fantasmas. Começam uma coreografia de gestos simples, mas cuja repetição cria uma sensação de neurose obsessiva: levantar e voltar a sentar, colocar as mãos diante do rosto e mover os dedos (talvez como quem toca um instrumento?), escancarar a boca (como o fantasma que assombra ou expressando o terror de quem é assombrado?). Assim Marthaler segue a tradição dos “fantasmas que animam o palco de Shakespeare a Heiner Müller” oferecendo “eloquente testemunho do

teatro como memória da história, da sua duplicação do mundo dos vivos com aquele dos mortos” (SIEGMUND, 1996, 124).

Ou estaríamos lendo demais nas imagens vistas em cena? Mas Derrida lembra que a existência espectral “é também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e o que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para se ver” (DERRIDA, 1994, p. 138). Como em *Hamlet*, o fantasma traz um imperativo, por indeterminado que seja, obriga a uma responsabilização – inclusive nos faz responsáveis por *ver (ou não)* o fantasma. É por isso que, para Wendy Brown (2001, p. 150), o espectro é uma figura fundamental para um modo renovado de pensar o tempo, à altura dos desafios do presente, entre história e memória, pois “dos mortos não herdamos ‘o que realmente aconteceu’, mas aquilo que segue vivendo a partir daquele acontecimento, o que é conjurado dele, como as gerações e eventos passados ocupam os campos de força do presente, como eles nos reivindicam, e como eles nos assombram, importunam, e inspiram nossas imaginações e visões”. Mas não se trata apenas de “figurar a presença do passado, a força infável e incontrolável do passado”, e sim de um pensamento que “abre o palco para batalhar com o passado pelas possibilidades do futuro” (p. 151).

*

Provavelmente a peça poderia ter acabado com a composição impactante de Luigi Nono. Esse fim parecia mesmo mais correto, adequado, próprio. Mas ela segue, como que *depois das últimas cenas*: os músicos voltam para seu lugar e, por um tempo exageradamente longo – 45 de 150 minutos totais, quase um terço da obra –, há apenas música, “sem teatro” (se reduzimos o teatro à expectativa que se costuma ter dele). Ouvimos mais uma composição de um artista judeu morto nos campos de concentração, e em seguida outra, e ainda outra. Sobretudo “Fragmentos”. Como se os fantasmas se recusassem a deixar a peça acabar? Como se dissessem que, por mais que os apaguem, sempre sobram vagalumes? Mas também

como se a peça precisasse de certa dose de imperfeição para representar o irrepresentável? Corremos o risco de querer justificar assim um defeito técnico de uma obra que consideramos louvável. Mas talvez nem seja preciso. Como disse Adorno [1993, p. 241], “a técnica de uma obra é constituída pelos seus problemas, pela tarefa aporética que essa obra se põe objetivamente”.

Referências

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. In: *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho [Homo Sacer III]*. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARNETT, David. Christoph Marthaler: The Musicality, Theatricality and Politics of Postdramatic Direction. In: DELGADO, Maria M. e REBEL-LATO, Dan (eds.). *Contemporary European Theatre Directors*. Abingdon: Routledge, 2010, p. 185-203.

BROWN, Wendy. “Specters and Angels: Benjamin and Derrida”. In: *Politics out of history*. Princeton: Princeton University Press, 2001, 138-174.

CARLSON, Marvin. *Theatre Is More Beautiful Than War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century*. Iowa City: University of Iowa Press, 2009.

CARP, Stefanie. *Nach den letzten Tagen* (programa da peça). Bochum: Kultur Ruhr, 2019.

_____. *Berlin – Zürich – Hamburg*. Berlim: Theater der Zeit, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará,

1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FALENTIN, Andreas. Doppelte Erinnerung. *Die deutsche Bühne*, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/doppelte-erinnerung>, 10 de setembro de 2019.

GASPAR, Gabriela. Música conduz *King Size*. *MITsp*, março de 2018, <https://mitsp.org/2018/musica-conduz-king-size/>, 10 de setembro de 2019.

GEISELBERGER, Heinrich (org.). *A grande regressão*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

GUIMARÃES, Júlia. O avesso da familiaridade. *MITsp*, março de 2018, <https://mitsp.org/2018/o-avesso-da-familiaridade/>, 10 de setembro de 2019.

JI, Renan. Bombons para plateias imaginárias. *MITsp*, março de 2018, <https://mitsp.org/2018/bombons-para-plateias-imaginarias/>, 10 de setembro de 2019.

JOHNSON, Boris. Africa is a mess but we can't blame colonialism. *The Spectator*, jul. 2016, <https://blogs.spectator.co.uk/2016/07/boris-archive-africa-mess-cant-blame-colonialism/>, 25 set. 2019.

JUNGBLUT, Peter. Alle Menschen werden müder. *Klassik.de*, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/ruhrtriennale-2019-christoph-marthaler-nach-den-letzten-tagen-kritik-100.html>, 20 de setembro de 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MENKE, Christoph. *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

MUSCIONICO, Daniele. Murx den Übereuropäer: Christoph Marthaler radikalisiert sich. *Neue Zürcher Zeitung*, <https://www.nzz.ch/feuilleton/marthaler-zeigt-an-der-ruhrtriennale-sein-radikalstes-werk-ld.1503577>, 20 de setembro de 2019.

NUNES, Leandro. MITsp: 'King Size' recusa o silêncio da plateia e evoca um musical sobre solidão. *Estadão*, março de 2018, <https://cultura.estadão.com.br/blogs/cafe-teatro/mitsp-king-size-recusa-o-silencio-da-plateia-e-evoca-um-musical-sobre-solidao/>, 10 de setembro de 2019.

PRIMAVESI, Patrick. A Theatre of Multiple Voices. *Performance Research*, 8:1, 61-73, 2003, DOI: 10.1080/13528165.2003.10871910.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SCHULZ, Susanne. *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*. St Augustin: Gardez!, 2002.

SEEL, Martin. Standstills in motion: Cinema and elsewhere. In: GÖRLING, Reinhold, GRONAU, Barbara e SCHWARTE, Ludger (eds.). *Aesthetics of Standstill*. Berlin: Sternberg Press, 2019, 270-283.

_____. *Estética del aparecer*. Madri: Katz, 2010.

SIEGMUND, Gerald. *Theater als Gedächtnis*. Tübingen: Narr, 1996.

SMITH, Steve. Radical rage against the machine. *The New York Times*, 19 de fevereiro de 2012, <https://www.nytimes.com/2012/02/29/arts/music/four-compositions-by-luigi-nono-at-frederick-loewe-theater.html>, 15 de outubro de 2019.

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

& Naify, 2001.

TILL, Nicholas. On the Difficulty of Saying ‘We’: The *unheimliche Heimat* in the Music Theatre of Christoph Marthaler. *Contemporary Theatre Review*, 15:2, 219-233, Londres, 2005.

ZUPANČIČ, Alenka. The Apocalypse is (still) disappointing. *S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique*, 10 & 11, 16-30, 2017/18.

Recebido em: 29/10/2019

Aprovado em: 19/05/2020