

JOSÉ GALISI FILHO

**A CONSTELAÇÃO DO ZÊNITE:  
IMAGINAÇÃO UTÓPICA E HISTÓRICA  
EM HEINER MÜLLER (anos setenta e  
oitenta)**

Dissertação apresentada ao Departamento de  
Teoria Literária do Instituto de Estudos da  
Linguagem da Universidade Estadual de  
Campinas para a obtenção do grau de Mestre  
sob a orientação do Professor Titular  
Roberto Schwarz.

Campinas  
1995

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por *Jose Galisi Filho*  
e aprovada pela Comissão Julgadora em  
*13/12/95.*  
*[Assinatura]*  
PROF. DR. ROBERTO SCHWARZ

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

76001.59

Prof. Titular Roberto Schwarz  
(orientador)

Profª Drª Adjunta Jeanne Marie  
Gagnebin

Porfª Titular Ingrid Dormien Koudela  
(ECA/USP)

## ÍNDICE - A Constelação do Zênite

- 4 **Resumo.**
- 6 **Agradecimentos.**
- 10 **Herzstück -Peça Coração/Fragmento Coração.**
- 11 **Siglas**
- 13 **Introdução.**
- 36 **1. "Die unreine Wahrheit der Geschichte" (Brecht).**
- 52 1.1. O lugar da crítica.
- 70 1.2. O sistema dos **Irrtümer**.
- 78 1.3. Breve diacronia de Heiner Müller: **Der Lohndrucker**, **Germania Tod in Berlin (Die Heiligie Familie**, 7a. cena), **Der Auftrag (Motiv Bei A.S.)**.
- 111 1.4. Müller e Benjamin.
- 117 1.5 A constelação do zênite: **Bildbeschreibung** e **Bilder**.
- 133 **2. Intenção e Material.**
- 133 2.1 A instabilidade do sujeito no Material.
- 151 **3. A Pressão da Experiência: (Fatzer+-Keuner).**
- 151 3.1. Os pressupostos da intervenção de Müller sobre Brecht.
- 164 3.2. A parábola kafkiana.
- 168 3.3 **Furcht und Elend** e a "Grosse Wahrheit"
- 175 3.3 **Die Schlacht** como dialética negativa de **Furcht und Elend**.
- 189 **4. A Difamação do Esclarecimento: Auschwitz como "altar do capitalismo".**
- 189 4.1. A **Dialética do Esclarecimento** como horizonte de secularização intelectual.
- 209 4.2 **Gundling**: "Jeder ist sein eigener Preusse".
- 216 **5. Esboço de uma história cultural da RDA**
- 219 5.1 A luta contra o formalismo. A herança como legitimação.
- 229 5.3. O caráter apolítico da ideologia antifascista.
- 234 5.4. O "caminho de Bitterfeld" e o "Neuer Kurs".
- 240 5. O 8o. Congresso e o fim dos "tabus" depois de 1971.
- 242 5. "Paradigmawechsel" ou continuidade da tradição conservadora de crítica à civilização.
- 247 **6. Die Stunde der Weissglute (o instante da incandescência): O Fim da Política ("Die Wunde Woyzeck").**
- 247 As peculiaridades da construção do sujeito histórico em Heiner Müller.
- 250 6.1 A epifania do "Anderes Subjekt".
- 261 6.2. A "Reihung" (enumeração/*amplificatio*) como "genealogia".
- 267 6.3. A conjuração de elementos vitais e o culto dionisíaco como 280 compensação à "Utopieverlust".

278	<b>7. Alemanha Nenhum Lugar (Wolokolamsker Chaussee I-V , Deutschland Ortlos).</b>
320	<b>8. Conclusão.</b>
339	<b>9. Bibliografia.</b>
376	9.1. Cronologias.
391	<b>10. Apêndice de traduções.</b>
388	10.1. <b>Fatzer +- Keuner</b>
393	10.2. <b>Conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise.</b>
409	10.3. <b>Reflexões sobre o Pós-Modernismo.</b>
413	10.4. <b>Carta a Martin Linzer.</b>

**RESUMO:**

O dramaturgo alemão Heiner Müller (Eppendorf, 1929 -) compreende o teatro como o "laboratório da imaginação social". Essa assertiva implica uma consideração e crítica de seus pressupostos materiais, do aparelho teatral como instituição e seus limites, avançando gradualmente até o Espírito da Época ("Zeitgeist"). Nesse sentido, a experiência dramatúrgica alude ao conjunto da experiência social como seu "órgão" de autoreflexividade democrática, não apenas como decalque do existente, mas como um instrumento de descoberta e extensão de suas possibilidades e do seu vir-a-ser, de suas reservas imaginárias. Em meio ao turbilhão de meios tecnológicos, o anacronismo da forma teatral permanece como uma das últimas formas de relação *imediata* de nossa espécie. A reflexão sobre o "texto" da História é, portanto, a matriz de seu projeto dramatúrgico e a maneira pela qual se tece representa a produção da própria subjetividade como uma consciência de si e dos estratos que compõe sua temporalidade impura; mas é também a produção de seu "inconsciente", de seus recalques e do esquecimento. O relógio da História, para Müller, corre em sentido inverso do presente até atingir a estrutura mitológica que "fecunda", por assim dizer, este texto. Equilibrando-se entre a reflexão histórica, saturada de presente e articulada numa complexa noção de material artístico como "fragmento sintético" - um trabalho sobre as fraturas, descontinuidades e imprecisões das obras do passado, sobre a "inércia" que se revela em sua *traditio* -, e a necessidade em "olhar no branco dos olhos da História", como entende a capacidade política em seu sentido pleno, além da gravitação das ideologias e da política como esfera da instrumentalidade e engenharia socialmente eficaz, o olhar de Müller para o zênite da História é a ruptura de sua continuidade, a primazia da visão epifânica que transfigura e intensifica seus significados. Para Müller, este instante não é produto do acaso mas, incorporando a noção de Carl Schmitt de seu ensaio **Hamlet ou Hécuba: a irrupção do tempo no jogo**, a formação de uma constelação trágica pela irrupção do tempo empírico na cena. Essa intrusão implode a moldura formal, colocando em movimento camadas profundas da experiência histórica sob o chão do presente. A afirmação de um sujeito histórico universal nos ensaios produzidos por Heiner Müller durante os anos setenta e oitenta é também correlata de um conceito de experiência genuína ("autentische Erfahrung") no campo da arte. Entretanto, a ênfase na substancialidade desse sujeito não resiste muitas vezes ao próprio paradigma intelectual em que se move e à maneira pela qual se articula, desfazendo-se como fantasmagoria. Os anos Honecker (1971-1989) caracterizam-se por uma deslegitimação progressiva da RDA nos planos interno e externo. Essa perda de horizonte utópico ("Utopieverlust") traduziu-se, em parcela considerável da inteligência leal da RDA, por uma conversão de paradigma conceitual ("Paradigmawechsel"). O foco da crítica desvia-se do campo do socialismo real para o âmbito civilizatório. Como parte desse complexo, pode-se pensar a dramaturgia de Heiner Müller como um instante privilegiado da apropriação da **Dialética do Esclarecimento** (1947) na RDA, cujo impacto, embora tardio, foi decisivo nessa conversão. Antes de representar a recepção pontual de um livro, **A**

**Dialética do Esclarecimento** parece oferecer anacronicamente as *categorias práticas* de uma experiência de *secularização intelectual* a toda uma geração, através da desilusão ("Enttäuschung") com um espaço político cada vez mais restrito e suplantado pelo gerenciamento tecnocrático da economia, depois do fechamento da fronteira em 1961. De modo mais atento, seria possível perceber na terminologia crítica de Müller a restauração de figuras típicas do pensamento vitalista alemão de fins do XIX, tangenciando muitas vezes um diagnóstico conservador de crítica à modernidade. Se a derrocada do socialismo não deixava outra alternativa senão o avanço civilizatório, o teatro tardio de Müller e sua reflexão invocam poderes elementares e um culto dionisíaco para conjurar o presente. Esse investimento semântico anacrônico é incompatível com o próprio caráter descontínuo de sua escrita, de sua fragmentação. Contabilizando também para si a vantagem de estar à margem do debate ideológico, a noção de experiência em Heiner Müller transita em um "jargão de autenticidade" (Adorno) que extropola do campo da crítica estética para implicar o conjunto da cultura como "corretivo" de suas reservas utópicas. Essa incongruência é o foco de minha análise.

## **Agradecimentos:**

No epílogo destes anos de chumbo, cabe-me aqui um pequeno intervalo para agradecimentos e reservo-me o direito para uma curta reflexão sobre o significado de um trabalho acadêmico.

Um trabalho acadêmico deveria representar um exercício de autocompreensão e de fixação do tênue conteúdo histórico de nossas vidas, um caminho de reflexividade e amadurecimento. Mas, sem a ilusão de fazer "lobby de mim mesmo", esta parece ser uma compreensão muito ingênua e unilateral do sentido prático e histórico da palavra Esclarecimento ("Aufklärung").

A totalidade social opera através de nosso trabalho, imprimindo suas marcas, suas cicatrizes, sua "burrice", enfim, cegando-nos para o seu próprio conceito. Gostaria de terminar este trabalho invocando o último fragmento do apêndice da **Dialética do Esclarecimento**, e uma expressão - das muitas bem humoradas - do próprio Müller: o "derrotismo construtivo" das toupeiras.

Em primeiro lugar, acredito que tenha entendido como precisão nestes últimos anos o sentido de palavras como trabalho abstrato, abstração real, aparência real, "Maskencharakter" e outros termos caros à tradição conceitual da modernidade, que hoje compõem uma reserva ecológica de inteligência neste planeta "globalizado", pois simplesmente uma parte importante do que era dissipou-se e não acredito, por convicção, que dela resulte qualquer conhecimento real.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao Departamento de Teoria Literária da Unicamp, como instituição, pela possibilidade oferecida de realizar meu mestrado, pela vaga conseguida em concurso, e pela confiança solidária em mim depositada.

Ao diretor do Instituto Goethe de São Paulo, Günter Kipffmüller, pela bolsa concedida para meu trabalho de pesquisa bibliográfica em Freiburg e Berlim.

Agradeço aos funcionários da Biblioteca do Instituto pela paciência e atenção nestes últimos anos, aliás, ao próprio empenho e eficiência cultural do Instituto, pela sintonia e pelo clima internacionalizado que transpira e que nos contagia.

Ao crítico teatral Dieter Kranz, em Berlim, pelas informações e pelos materiais referentes ao **Der Lohndrucker**, decisivos para se compreender o verdadeiro elo entre a última fase produtiva de Brecht na RDA e o alcance da intervenção de Müller na sua estréia dramaturgica. A Richard Herzinger, que à época, início de 1993, ministrava um curso sobre seu trabalho na FUB, pela exposição minuciosa de sua idéias e pelo convite feito, formalizado por Barbara Raschke, para participar do "Colloque Heiner Müller", realizado em janeiro de 1993, em Paris, promovido pelo Instituto Goethe em colaboração com o Departamento de Germanística da Universidade VIII de Paris.

Ao ensaísta Friedrich Dieckmann, pelas informações e ensaios de grande valor. Foi decisivo este diálogo.

Ao professor Florian Vassen, da Universidade de Hannover, não só pelo importante material remetido, absolutamente imprescindível, pelo interesse e presteza em responder às minhas perguntas em nosso diálogo epistolar que já dura três anos, mas também pela possibilidade em poder prosseguir este trabalho em seu Instituto num futuro que espero seja muito próximo.

Agradeço à contribuição de Jeanne Marie Gagnebin na minha qualificação. Embora tenhamos sensibilidades literárias distintas, aprendi a admirar sua exigência e rigor conceitual, e pelo seu hábito salutar de sempre pedir o impossível.

À Iná Camargo pelo interesse incomum neste trabalho. Ao meu amigo João Adolfo Hansen. À Scarlett Marton. Ao meu amigo Jorge Luís Mialhe, pelo exemplo. A Jayme Compri, pela amizade e consideração.

Ao professor Alfred Keller pelo paciente trabalho de revisão das traduções.

A Ingrid Dormien Koudela, pelo incentivo, pelas sugestões valiosas, e que me faz sempre lembrar que Heiner Müller veio *depois* de Brecht, não apenas em sentido cronológico.

E finalmente ao meu orientador Roberto Schwarz, mestre de todos nós na periferia do capitalismo, pelo apoio irrestrito, pelo respeito, pelo incentivo, pelo exemplo que nos empresta uma noção de dignidade e de destino, despeço-me com estas linhas de **Hipérion**:

"É nossa sina não encontrar descanso. Os homens que sofrem somem, submergem ao acaso, de uma hora para a outra, como a água é lançada de rocha em rocha anos a fio, com destino incerto."

À Fátima Gigeck, meu amor, por termos bebido *juntos* o "leite negro da madrugada", "schwarze Milche der Früh, wir trinken sie abends", pelos seus olhos, céu lívido onde aflora a tempestade, "son oeil, ciel livide où germe l'ouragan".

E dedico finalmente este trabalho à memória de meu pai, o professor de geografia José Galisi, que me emprestou a rosa dos ventos e, de maneira muito peculiar, ensinou-me as três leis de Newton, e as duas causalidades: a mecânica, nexos cego dos movimentos e sobre ela, a moral, que traz as estrelas mais próximas de nosso coração.

*Ao anjo da gravidade, que suspira no turbilhão da matéria  
aceleração negativa das cores do arco-íris.*

*You can dance You can make me cry. you've got x-ray eyes.*

*You can charm the birds out of the sky.*

*Set it up See it fall Gravity's Angel Gravity's Rainbow.*

*BECAUSE YOUR MADE OF THIN AIR AND FULL OF DESIRE*

novembro de 1995

## Herzstück: Fragmento Coração - Peça Coração<sup>1</sup>

Um - Posso pôr meu coração a seus pés.

Dois - Se não sujar meu chão.

Um - Meu coração é puro.

Dois - É o que veremos.

Um - Eu não consigo tirar.

Dois - Você quer que eu ajude.

Um - Se não incomodar.

Dois - É um prazer para mim. Eu também não consigo tirar.

Um - *Chora.*

Dois - Vou operar e tirar para você. Para que que eu tenho um canivete. Vamos dar um jeito já. Trabalhar e não desesperar. Pronto - aqui está. Mas isto é um tijolo. Seu coração é um tijolo.

Um - Mas ele bate por você.

*The time is out of joint.*

Lírica substantiva, lição de anatomia, relógio do mundo. "Peça Coração" é um trocadilho que se impõe como imagem descarnada de um movimento de extroversão puro, alienando seu sujeito no lugar-sacrifício de sua identidade. No seu arabesco tenso, duas vozes, e uma personagem, simulam a musicalidade da prosa banal de um encontro gratuito. Entre cálculo interessado e espontaneidade, sua sintaxe avança no embate sem trégua, até a morte. Sua matéria não é o lirismo difuso, mas o foco que depura as ilusões contra a organização abstrata do mundo. "Peça Coração" encena em tempo real uma operação de risco, comicidade involuntária de um teatro no limite do acidente. A metáfora tem peso literal, não aceita outra tradução além dos elementos primários que conjura contra a mística podre das palavras. Estabelecido o "consenso" sobre o que não tem critério, o coração é retirado. Em sua opacidade de granito, ele é o resíduo do que não pode ser idêntico a si mesmo, mas reverbera na temporalidade viva e é o corpo do esquecimento: Peça Didática. Em seu "pensamento de pedra" (Paul Celan), algo lhe sobrevive: a consciência na platéia.

novembro 93

---

<sup>1</sup> MÜLLER, Heiner. **Peça Coração** In: **Medeamaterial e Outros Textos**. (Trad. Marcos Renaux). Paz e Terra, São Paulo, 1993, p. 141. Título original: "Herzstück". Agradeço a sugestão de Roberto Schwarz para "Fragmento Coração", pois recupera a tradição literária do fragmento como forma, por excelência, da reflexividade moderna.

## Siglas empregadas:

Para as coletâneas de entrevistas e ensaios:

- 1) GI 1/2 = **Gesammelte Irrtümer 1/2** . Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1991.
- 2) LN = **Zur Lage der Nation**. Verlag der Autoren, Berlin 1991.
- 3) JN = **Jenseits der Nation**. Rotbuch Verlag, Berlin, 1991.
- 4) N = **Ich bin ein Neger**. Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, Darmstadt, 1986.
- 5) RW = **Rotwelch**. (Antologia de 1982). Merve Verlag, Berlin, 1982.
- 6) M = **Material**. Reclam Verlag, Leipzig, 1990.
- 7) EOM = **Explosion of a Memory Heiner Müller DDR ein Arbeitsbuch**. Heinrich Verlag, Berlin, 1988.

Para as obras:

- 1) GP 1 = **Geschichten aus der Produktion I**. Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1974. (Rotbuch 108).
- 2) GP 2 = **Geschichten aus der Produktion II**. Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1974. (Rotbuch 126).
- 3) U = **Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande**. Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1975. (Rotbuch 134).
- 4) Ta = **Theaterarbeit**. Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1975. (Rotbuch 142).
- 5) GTB = **Germania Tod in Berlin**. Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1977. (Rotbuch 176).
- 6) Ma = **Mauser**. Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1978. (Rotbuch 184).
- 7) H = **Herzstück** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1978. (Rotbuch 270).
- 8) SF1 = **Shakespeare Factory 1** Berlin, Rotbuch Verlag. (Rotbuch 290).
- 9) SF2 = **Shakespeare Factory 2**. Berlin, Rotbuch Verlag. (Rotbuch 291).

Para as obras de Brecht:

- GW = **Bertold Brecht Gesammelte Werke** in 20 Bänden, Frankfurt/M, Surhkamp, 1967.
- TC = Teatro Completo em 12 volumes, São Paulo, Editora Paz e Terra, 1995.
- TD = **Teatro Dialético**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

Para as obras de Adorno:

- AT = **Ästhetische Theorie**, Frankfurt/M, Surhkamp Verlag, 1988.
- TE = **Teoria Estética**, São Paulo, Martins Fontes, 1988.

Para as obras de Walter Benjamin:

- GW = **Gesammelte Werke** in 13 Bänden, Frankfurt/M, Surhkamp, 1991.
- OE1/2/3 = Walter Benjamin. **Obras Escolhidas em três volumes**, São Paulo, Brasiliense, 1988.

A longa entrevista de Müller **Mauern** foi inicialmente publicada em inglês na **Semiotex**. Nesta antologia, aparece a tradução alemã, mais tarde incluída, com pequenas alterações, em **Gesammelte Irrtümer**. Trata-se de um texto importante e que será frequentemente mencionado. A dupla indicação refere-se às duas versões do texto: à inglesa e à alemã.

## Introdução

A desvalorização do passado exemplar e a necessidade de extrair princípios normativamente substantivos das próprias experiências e formas de vida modernas explicam a estrutura alteradas do *Zeitgeist*. O *Zeitgeist* tornou-se o *medium* no qual, doravante, o pensamento e o debate político se movem. Ele recebe o impulso de dois movimentos do pensamento que, embora contrários, remetem um ao outro e se interpenetram: o *Zeitgeist* incendeia-se na colisão entre o pensamento histórico e o pensamento utópico. À primeira vista, esses dois modos de pensar se excluem. O pensamento histórico saturado de experiência parece destinado a criticar os projetos utópicos; o pensamento utópico, em sua exuberância, parece ter a função de abrir alternativas de ação e margem de possibilidades que se projetem sobre as continuidades históricas. Na verdade, porém, a moderna consciência do tempo inaugura um horizonte onde o pensamento utópico funde-se ao histórico. Em todo caso, esse influxo de energias utópicas na consciência da história caracteriza o *Zeitgeist* que marca a esfera pública dos povos modernos desde os dias da Revolução Francesa. O pensamento político contaminado pelo modernismo do *Zeitgeist* e que quer resistir ao peso dos problemas da atualidade está carregado de energias utópicas; mas esse excesso de expectativas deve ser ao mesmo tempo controlado no contrapeso conservador da experiência histórica.

Jürgen Habermas. "A nova intransparência. A crise do Estado de bem-estar e o esgotamento das energias utópicas". In: **Novos Estudos Cebrap**, no. 18, 1987, p. 103.

A leitura do "texto da História" é a tarefa intensiva e recorrente do dramaturgo alemão Heiner Müller. A decodificação deste texto representa a necessidade de se desenvolver "uma consciência da História que seja também a consciência de si enquanto sujeito", como já afirmara seu contemporâneo Volker Braun, a partir dos estratos que a compõem e que estão em permanente movimento. História para Heiner Müller significa a apreensão vital e orgânica desse dinamismo, do entrelaço de suas camadas, configurando, enfim, o intervalo em que a percepção individual atinge os movimentos de conjunto e é por eles transformada. "O espaço-tempo da arte está entre o espaço do sujeito e o espaço da História. A diferença é um teatro de guerra potencial" (M: 92).

O funcionamento deste relógio é muitas vezes paradoxal: Müller faz os ponteiros correrem em sentido inverso, como se fosse possível zerar todas as

camadas até desembocar no substrato mitológico e nas estruturas elementares que compõem a superfície do texto<sup>2</sup>. Reduzido a seu grau zero, o presente torna-se refém da própria mitologia que o fecundou e pela qual é tomado de assalto, inundado e paralisado com as imagens obsessivas desta mitologia.

Se a História é tecida a partir de um processo imanente de reflexividade, que representa um controle progressivo da natureza exterior e interior ("Aufklärung"), ela também se desfaz e se esquece como o bordado de Penélope (Benjamin, OE1: 37). A palavra imaginação ("Fantasie"), que é o título deste trabalho, refere-se a esta capacidade em produzir um "excesso" de realidade, pela possibilidade vital, e que é condição de nossa sobrevivência social, de evocar e produzir imagens independentemente da presença de objetos e antecipar-se ao devir temporal. Esta ausência, que está em sua origem, representa também a possibilidade de suplantar a própria realidade, ou para dizer com Müller, "torná-la impossível" (GI2: 64).

O pensamento histórico deve responder às carências e necessidades do presente; o utópico, formula uma configuração diferencial do futuro e serve de corretivo ao primeiro. A dualidade entre ambas as formas de pensamento oferece-se como uma chave para a compreensão do processo histórico na dramaturgia de Heiner Müller. A impregnação do presente representa um horizonte restritivo no

---

<sup>2</sup>"Meu interesse principal ao escrever peças é destruir coisas. Durante trinta anos, "Hamlet" foi para mim uma verdadeira obsessão, então tentei destruí-lo escrevendo um texto curto, **Hamletmaschine**. A história alemã foi uma outra obsessão, e eu tentei destruir essa obsessão, todo este complexo. Acredito que meu impulso mais forte seja reduzir as coisas a seu esqueleto, de arrancar sua carne e seu revestimento de superfície. Aí então podemos nos livrar delas" (RW: 43/81).

núcleo inicial de sua obra, as **Geschichten aus der Produktion**. Desde cedo, em sua fase empenhada de autor da RDA, Müller trabalhou como um interlocutor das utopias, passando por uma intensa relação com o repertório clássico na década de sessenta, até se fixar nos anos setenta em seu tema privilegiado: a história alemã como um processo de reprodução e recalque permanente da violência, uma história que se generaliza, na chave clássica da *deutsche Misere*, como um processo civilizatório de "Untergang" (decadência), uma história inconsciente tecida pelas pulsões e não pelos sujeitos, muito além daquele terreno onde surge o racionalismo moderno e a autonomia do indivíduo burguês no século XVIII: o Esclarecimento. Na verdade, uma história na qual somente existem vencidos e nunca vencedores. Esta é, sem dúvida, a fase mais conhecida de Heiner Müller, aquela que o consagrou em nível internacional e é a ela que me reporto<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Segundo um consenso generalizado na crítica, a produção dramática de Heiner Müller pode ser pensada em, pelo menos, duas fases distintas: a primeira abrange o núcleo empenhado de sua obra, que vai da estréia de **Der Lohndrucker** (1958) até **Der Bau** (1964), referindo-se à constelação de problemas na base produtiva da economia planificada da RDA. A segunda fase, a partir dos anos setenta, representa o momento de internacionalização da obra além da RDA e se caracteriza pela temática da *deutsche Misere*, cristalizada no tríptico: **Die Schlacht/Traktor** (1974), **Germania Tod in Berlin** (1956/1971), **Gundling Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei - Ein Greuelmärchen** (1976). A partir de então, Müller refere-se programaticamente à elaboração de "fragmentos sintéticos", em oposição à dramaturgia épica de Brecht, elaborada no exílio, que acredita retroceder ao naturalismo. O ponto de cesura se prolonga no ciclo de ensaios ("Versuche") em torno da teoria e prática da peça didática ("Lehrstück"): **Philoktetes** (1966), **Der Horatier** (1968) e **Mauser** (1970). De modo mais pontual a "Hydra Szene", introduzida como apêndice/comentário na peça **Zement** (1972), adaptada a partir de motivos do romance homônimo de Fedor Gladkov (1928), marca um ajuste de contas de Müller com o "aparelho de segurança" cultural, e introduz sua linguagem em um imaginário surrealista. Müller considera **Hamletmaschine** (1977) um "ponto zero" de sua carreira, a consumação de um trabalho intensivo sobre o material shakespeariano que o ocupou desde meados dos anos cinqüenta. Depois de **Der Auftrag** (1980), Müller remanejaria sua produção para a "Erinnerung", uma dramaturgia da reminiscência em um tempo da "restauração". Como parte dessa recapitulação, desenvolve-se o ciclo dos **Wolokolamsker Chaussee I -V**, que se

A dissertação ora apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre é apenas a última parte de um longo trabalho sobre a dramaturgia de Heiner Müller e concentra-se em sua *poética*. Em sua forma completa, este trabalho deverá incluir a análise monográfica das principais peças do Autor e um anexo com a tradução de todas as entrevistas e ensaios publicados em antologias, bem como de sua recente autobiografia **Krieg ohne Schlacht** (1992). Procurei dessa forma adaptá-lo às necessidades formais de uma dissertação, incorporando, quando possível, os aspectos referentes às análises monográficas das peças.

Priorizou-se, sobretudo, a análise dos fundamentos doutrinários e ideológicos da produção de Müller nos últimos vinte anos, sistematizados nas entrevistas (**Irrtümer**) e ensaios, quando sua obra se internacionaliza, emblematizando-se como um dos principais vetores da cultura alemã contemporânea. A reflexão de Müller radica essencialmente na História política recente do espaço europeu, acompanhando seu redimensionamento.

Nestes últimos anos, o próprio sentido de sua produção dramaturgica até o final dos anos oitenta mudou de natureza ao compasso do processo deflagrado pela *perestroika*, do colapso dos regimes do Leste, da reunificação alemã

---

estende por toda a década de oitenta até a dissolução da RDA. A periodização da obra de Heiner Müller tem implicações metodológicas evidentes. Não existe uma linha evolutiva que nos permita afirmar uma ruptura entre o emprego de fragmentos sintéticos e os modelos anteriores, baseados ainda em esquemas narrativos; de fato, a obra oscila, desde o início, entre ambas as formas. É preciso prestar atenção aos longos intervalos temporais rubricados por Müller. Essas interrupções não se referem apenas à censura e ao silêncio que lhe foi imposto a partir em certa etapa de sua carreira, mas à própria maneira como entende o processo de amadurecimento de seus materiais. Qualquer tentativa de linearizar seu percurso dramaturgico, como o trabalho de Genia Schulz (**Heiner Müller**, Metzler, 1980), irá abstrair um dado essencial da experiência de Müller com seus materiais: a forma como fratura e uma intermitência que marca o influxo do tempo externo sobre sua própria composição.

(08/10/1990), e do desaparecimento da União Soviética (31/12/1991), assumindo um caráter inteiramente distinto daquele anterior ao outono de 1989.

Grande parte do material aqui utilizado é o testemunho e o reflexo imediato do processo que vem redesenhando o diagrama de forças do espaço europeu contemporâneo, elaborado a partir de um de seus principais focos: a Alemanha. Müller reconhece a assimetria entre os planos político e estético, mas o próprio significado de sua obra *escapou*, nestes últimos anos, do circuito dramatúrgico para um acerto de contas mais amplo com o passado.

Uma das premissas deste trabalho é a *transitividade* que a noção de experiência estética assume em Müller, pois ela necessariamente implica um conceito/estrutura que não se preenche nos limites do aparelho teatral e depende da mediação do todo, da qual é fatura parcial. Essa reflexão sistemática encontra seu limite no momento em que se se vê obrigada a formular seu próprio conceito de cultura, como se fosse possível *transcendê-la*, pois toda forma de crítica cultural, como sabemos, é insuficiente para traduzir o conjunto da experiência social<sup>4</sup>. Embora dependente de sua produção dramatúrgica, esse sistema (os *Irrtümer* e o conjunto virtual de suas entrevistas) possui uma autonomia que nos permite articulá-lo como uma poética muito vigorosa; na verdade, é no próprio território da História que ele pretende atingir sua verossimilhança, especialmente no que diz respeito à sua relação privilegiada com a “Grande Pedagogia” brechtiana.

Foi nos anos setenta, convencido de que “a própria História poderia parar” (GI: 37/75) que a análise do complexo da história alemã conduziu Müller a uma

---

<sup>4</sup>ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In: **Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo, Ática, 1985, p. 76-91.

crítica civilizatória radical. Essa guinada, extensiva a toda uma geração, coincidiu com o declínio do regime de Honecker e do socialismo no Leste europeu, imbricando-se num movimento mais amplo na *intelligentsia* da RDA de revisão dos pressupostos doutrinários do marxismo em face da crise global. Muito antes do "colapso", Müller já havia antecipado aquela que seria a agenda destes anos noventa, em especial, o papel explosivo que os nacionalismos desempenhariam com o desaparecimento do Bloco Oriental, justamente porque a existência do muro refreava, como **geronnene Politk** ("política coagulada", M:112), a generalização de conflitos no sistema internacional para além do eixo Leste/Oeste<sup>5</sup>. A partir de então, e com o desfecho da Guerra Fria já próximo, Müller radicalizará sua reflexão sobre a identidade alemã instalada precariamente na fratura entre Oriente e Ocidente.

Haverá dessa forma em Heiner Müller uma contradição entre o diagnóstico estético do modernismo histórico, muito preciso e articulado em torno da clássica noção de material, e as conseqüências que dele se deduzem no âmbito civilizatório, pois, na verdade, elas lhe são exigidas à medida em que sua obra se institucionaliza, referindo-se ao seu próprio conceito de *cultura* como antídoto da *civilização*.

A disjuntiva "socialismo ou barbárie" assume em Müller, portanto, um sentido muito peculiar: *a própria inviabilidade da RDA já era prenúncio de uma crise que atingiria o coração do sistema*. As posições variam ao longo dos últimos

---

<sup>5</sup>"Assim, pela primeira vez em dois séculos, faltava inteiramente ao mundo da década de 1990 qualquer sistema ou estrutura internacional, o fato mesmo de terem surgido, depois de 1989, dezenas de Estados territoriais sem qualquer mecanismo independente para determinar suas fronteiras - sem sequer terceiras partes aceitas como suficientemente imparciais para servir de mediadoras - já fala por si". HOBBSAWN, Eric. "Rumo ao Milênio". In: **A Era dos Extremos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 537-8.

quinze anos, mas o denominador comum parece ser a articulação prospectiva dessa "Untergang", pois ela significaria o confronto e a aceleração de todos os problemas, bem como desaparecimento da política como estabilizador e engenharia socialmente eficaz.

Por outro lado, a experiência fascista alemã é o núcleo genuíno da crítica histórica de Müller e somente ganha sentido quando entendemos o valor de estrutura e modelo por ela implicado no interior de sua escritura. De um ponto de vista formal, a tentativa de forjar "fragmentos sintéticos" ("synthetische Fragmente") a partir dos anos setenta pretende ser a contrapartida mimética de um processo histórico descontínuo e fraturado pela cadeia de fracassos sociais acumulados, em especial, pelo estrangulamento da organização do movimento operário alemão pelo fascismo. A RDA foi o último elo desta cadeia e muito de sua identidade edificou-se sobre um mito que desabou em seus primeiros anos: o "antifascismo" da classe operária e sua precipitação no chão da História, o levante de 17 de junho de 1953, um trauma e uma cesura no percurso do último Brecht. Mas a "hipoteca fascista" determina outra consequência: o enfraquecimento da confiança histórica torna o presente vulnerável ao assalto e à reincidência do passado que não se permite domesticar ("Bewältigung der Vergangenheit") no tríptico da história germânica de sua obra (**Gundling, Germania, Die Schlacht**).

Essas peças de Müller não mais se estruturam em torno de "personagens", mas de pulsões elementares, alienadas há muito de seus corpos, assimilaram-se às idéias em torno das quais a própria História se move e se consome como escatologia; a curva dramática abstrai-se e assume os contornos de um pesadelo (RW: 38/76):

Um crítico<sup>6</sup> viu em minhas últimas peças um ataque à História, à concepção linear de História. Ele lia nelas a rebelião do corpo contra as idéias, ou mais precisamente, contra o impacto das idéias, notadamente da idéia de História sobre os corpos humanos. Isto é de fato aquilo a que viso em meu teatro, arremessar sobre o palco corpos em confronto às idéias. Enquanto houver idéias, haverá feridas. As idéias infligem feridas aos corpos"<sup>7</sup>.

As palavras convertem-se em "assassinato" (M: 63), reitera Müller através da leitura de Sófocles por Hölderlin. O caráter abstrato desses dramas, verdadeiras "paisagens da consciência"<sup>8</sup>, em que fantasmas e reminiscências adquirem sua própria autonomia, busca expor o peso e a maneira pela qual essas idéias operam na escala do indivíduo e suas resistências, configurando um psiquismo que é inteiramente moldado pela configuração abstrata do todo. Müller busca na verdade concretizar o "inconsciente" do texto da História que amadureceu no fascismo alemão, refazer a genealogia do desaprendizado do Estado prussiano na Escola das Nações, desde o início de sua carreira criminosa até o colapso do regime hitlerista (**Gundling**). Parodiando uma frase de Edgar Allan Poe, Müller afirma que o "terror do qual eu falo vem da Alemanha". Seria preciso, não obstante, evitar certos biografemos e simplificações que caracterizam grande parte de sua crítica.

A concretude da experiência fascista alemã sempre visada por Müller, longe de ser um mero recorte neurótico, uma obsessão e um desprezo absoluto pela social-democracia - à qual atribuiu as maiores desgraças como "paródia" da política, uma "ideologia de aposentados" (JN:52), cujo "humanismo" é a máscara cínica que se furta aos "verdadeiros conflitos", *representa a estrutura fundamental de um passado mitológico e recorrente, que somente se permite capturar de*

<sup>6</sup>VASSEN, Florian. "Der Tod des Körpers in der Geschichte". In: **Heiner Müller Text + Kritik**, München, 1982, p.45-57.

<sup>7</sup>MÜLLER, Heiner. "Mauern" In: **Rotwelsch**. Merve Verlag, Berlin, 1982, p. 76

<sup>8</sup>LEHMANN, Hans Thies. "Theater der Blicke". In: **Dramatik der DDR**. PROFTLICH, Ulrich (org.). Frankfurt/M, Surhkamp, 1987 p. 201.

*modo oblíquo, indireto, isto é, nas fraturas operadas pela História no interior do próprio material artístico.* É a partir da manipulação de suas diferentes camadas que se torna possível trazer à superfície suas linhas interrompidas. O trabalho com este texto é o confronto com as restrições impostas pelos materiais, em cuja lógica a subjetividade é absorvida.

A relação dialética de sujeito e objeto exige de Müller uma atitude inclusiva em face de seus materiais, cujo resultado é uma dramatização mais plausível de sua própria intervenção intelectual, sem o distanciamento de Brecht, uma ficcionalização mais nítida de seu próprio papel. De um fragmento de sua conversa com Wolfgang Heise (GI2: 61/2):

HM -Eu escrevo dramas históricos?

WH -Mas a História é seu tema fundamental; aquela que nos fez e faz, que nós fazemos e que somos, na colisão do passado e de futuro, e eu posso imaginar uma interpretação de Müller que, dos "os cadáveres no porão", até as provas de resistência do que seja historicamente possível, suportável, mas também do dilaceramento humano de si mesmo e do dilaceramento recíproco - veja naquilo que você escreveu uma resposta poética muito ativa às experiências da História que nada mais são do que os resultados da ação do homem. Onde você vê o ponto metódico essencial para desenvolver o teatro como lugar da elaboração da experiência histórica, isto é, que é experiência de si mesmo? Isso, Brecht o fez também. Você se vincula a ele numa relação determinada - mas toma outros caminhos. Contrariamente a Brecht, você trata a si mesmo expressamente como objeto de representação.

Entretanto, o interesse de Müller por esse assalto repentino do passado sobre o presente, a intensidade e o caráter compacto de sua escritura, impregnada de alusões à sensibilidade, configuram também um problema ao intérprete, pois a fixação sobre o instante de violência dessa intrusão esconde um sortilégio e um risco de paralisia, imobilizando-o no próprio anacronismo.

Pois na verdade seria preciso distinguir em Müller, assim como em Walter Benjamin<sup>9</sup> *duas espécies de violência que, embora referidas à esfera política, implicam uma hermenêutica: o ato de interpretação que salva os movimentos esporádicos pelos quais as obras do passado interrompem o continuum da História: a estrutural conservadora e a criadora do direito. A primeira mantém as instituições, a segunda, "manifesta-se" em instantes de exceção e configura uma legitimidade soberana e originária como um ato decisionístico.*

Se a reincidência do passado fascista enfraquece o próprio desenvolvimento histórico e a possibilidade de romper a continuidade e pensar uma "outra" História (**Gundling, Germania, Die Schlacht**), a violência criadora nas peças que tematizam o processo revolucionário (**Zement, Mauser, Der Auftrag**) reveste-se de um caráter sagrado, que confere legitimidade à emergência do "novo" (M:24), pelo espanto e estranhamento; não poucas vezes, a revolução para Müller apresenta-se como a expressão de poderes elementares inscritos na gramática do tempo. Esse "aparecer" da violência revolucionária introduz uma mitologia através do campo semântico de metáforas vitalistas.

Não obstante, muito além da historicização da experiência fascista alemã, Heiner Müller busca na própria História suas matrizes<sup>10</sup>, seus arcaísmos, e o

---

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. "Crítica da violência, crítica do poder". In: **Documentos de cultura e barbárie (escritos escolhidos)**. Organização de Willi Bolle. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1985. p.160-175.

<sup>10</sup> Essa busca implica a possibilidade de configurar um modelo "remissivo" em que os acontecimentos se espelham e ganham legibilidade em nosso presente. Sobre sua adaptação de **Filoktetes**, Müller estabeleceu como premissas: "1. A ação é modelo, não o relato. Tornar visíveis atitudes, não significados. Cada acontecimento cita outros, acontecimentos semelhantes na História, enquanto esta foi e é realizada segundo o modelo do *Filoktetes*. O cerco de Stalingrado lembra o salão de Etzel. (Na retrospectiva sobre ambos os acontecimentos, a inversão parece mais convincente.) A reflexão dos acontecimentos através das personagens, intencional e emocional, tem igualmente caráter remissivo. O gesto

fascismo é seu modelo fundamental, um desarranjo estrutural que se perpetua sem alteridade.

A feição alegórica das "Gedankenspiele" de Müller não pretende uma verossimilhança imediata como decalque da realidade, recusa-se ao naturalismo como "prótese" e extensão de seus limites, mas visa ao que é *resultado de uma intensa mediação histórica e se torna abstrato*: as pulsões anímicas, a violência molecular anônima, não motivada, personificando-se finalmente em terrorismo de Estado.

Como já afirmado, a produção de Müller poderia ser esquematicamente dividida entre seu núcleo empenhado, as peças centradas na história germânica e aquilo que o próprio Autor denomina de *Erinnerung*, reminiscência, fase que se abre com **Der Auftrag** (1980) e que se encerra no ciclo dos **Wolokolamsker**. Nesse longo arco, a própria temporalidade histórica assume um vetor restaurativo.

A organização deste trabalho exige alguns esclarecimentos.

---

remissivo não deve diminuir a intensidade e espontaneidade das reações. Empatia no detalhe ao par da alienação ("Verfremdung") no todo. Os soldados alemães não aprenderam durante o cerco de Stalingrado a lição dos Nibelungos. O caráter único repetido deve ser citado também. Apenas quando o modelo é alterado, pode-se aprender da História. 2. O modelo do *Filoctetes* é determinado pela estrutura de classes da sociedade retratada (o exército como função do comandante, uma relação que só pode ser mantida à margem da dialética pela ideologia; ela é superada por meio da inversão) e pela forma de propriedade (as armas como bens particulares são elementos de ação e não seus requisitos). 3. Os acontecimentos são inevitáveis apenas na medida em que o sistema não seja questionado. O lado cômico da representação provoca a discussão de seus pressupostos. Apenas o palhaço questiona o próprio circo. Filoctetes, Ulisses, Neoptólemo: três palhaços e gladiadores de suas visões de mundo". (**Três Itens a propósito de Filoctetes**, M: 61.)

O prólogo consiste na análise do poema **Brecht**, um perfil escrito por Müller em 1956, pouco depois de sua morte. Acredito que esse poema seja uma tradução da complexidade do seu elo com Brecht, que não poderia ser pensado unicamente em sua *continuidade*, mas nas rupturas e na radicalização que Müller impõe a seus materiais. Este texto foi escrito como uma introdução à conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise. A leitura deste poema completa-se na última parte do capítulo, **A Constelação do Zênite**, no qual se considera um outro poema central da estética de Müller: **Bilder**. Se para Brecht no limite e ao cabo de todos os fracassos históricos e de cada derrota sempre é possível discernir, de uma perspectiva esclarecida, um possível reinício "luminoso", para Müller, *todo começo é sempre pensado na perspectiva de um fim*. "Pois o belo *significa* o possível fim do espanto" (grifos meus)(GP2: 7), afirma Müller relendo a primeira **Duiniser Elegie**, de Rilke. A categoria beleza aponta para um caminho além do espanto, da necessidade e dos privilégios sobre os quais toda a intervenção artística se realiza, mas para que ela possa "significar" e traduzir-se como experiência social, suas imagens devem ser precipitadas, desmitologizadas. Neste poema, Müller realiza uma fenomenologia da imagem (e das utopias) desde sua imediaticidade nos sonhos, até sua espacialização sobre o chão da História. Este processo de "Enttäuschung" (desilusão) é na verdade o diagrama em escala reduzida da constituição de sua própria identidade artística.

Neste primeiro capítulo, busco também analisar a peculiaridade da experiência de Müller durante o período da divisão política. O lugar de sua crítica representa na verdade a fronteira como emblema e intervalo imaginário e prático de seu livre-trânsito entre os dois Estados. Procurei desenvolver, dentro de certos limites, uma breve diacronia de seu repertório, destacando apenas aqueles traços essenciais relacionados a **Der Lohndrucker**, **Germania** e **Der Auftrag**. Antes da

análise do poema **Bilder**, discorro sobre alguns aspectos da "afinidade eletiva" entre Müller e Benjamin, sobretudo no que diz respeito às **Teses**. A relação de Müller com a filosofia da História de Benjamin parece ser um dado remoto e primário de sua formação intelectual, várias são suas "epifanias" do anjo, a primeira que se conhece data de 1958 (**Der Glücklose Engel**).

A relação dialética entre "intenção" e "material" é o próximo tópico a ser abordado. A noção de material em Müller radica-se no campo materialista da forma e responde ao recorte seletivo que realiza sobre a herança de Brecht, nas condições objetivas em que em esta lhe foi transmitida. A noção de sujeito em Müller apresenta-se como a depuração de suas contingências empíricas no movimento autônomo de seus materiais. Por uma opção de leitura, utilizo-me do conceito de Adorno como formulado em sua **Teoria Estética**, mas atribuo a este conceito um sentido peculiar como *inércia*. A inércia do material refere-se aos limites e à força centrípeta do suporte lingüístico e à memória social da qual é portador, cujas relações significativas não podem ser exauridas pelo trabalho artístico. A inércia refere-se também ao movimento interno deste material no momento em que o sujeito começa a participar de sua lógica e é por ela absorvido. Ela significa que a constelação de problemas abordados não pode ser racionalizada em seu conjunto, indicando antes uma sobreposição de traços antigos e novos no campo de forças instituído pela obra de arte, a existência de estratos e camadas distintos em seu interior, que resistem e se furtam à "intenção" do sujeito. O "fragmento sintético" revela-se assim para Müller como o modo privilegiado para capturar a história alemã em suas fraturas.

A "inércia do material" na relação entre Müller e Brecht torna-se evidente no terceiro capítulo. Müller refere-se de modo exaustivo à intensa racionalização

dos procedimentos brechtianos a partir do exílio, *como um processo pelo qual a própria autoria acaba subtraindo-se à realidade de seu material*. A racionalização da experiência fascista por Brecht, baseada num quadro teórico, anacrônico e insuficiente à própria época, culminou no repertório épico retrocedendo ao "naturalismo" e, numa espécie de **peripécia imanente** denominada por Müller de "Austreibung des Autors", a expulsão do autor para fora da realidade de seu material, numa exclusão de seu próprio território. A "Grosse Wahrheit" do panfleto de 1934 foi escrita *aquém* das condições para uma compreensão exata da concretude da experiência fascista. Procuro analisar neste capítulo alguns aspectos de **Die Schlacht** como uma "dialética negativa" da imagem ideal do fascismo em **Furcht und Elend**. Como afirma Helen Fehervary<sup>11</sup>, **Die Schlacht** foi escrita para ser "negada", isto é, ela é a *negação determinada* da atitude e da "intenção" de Brecht sobre os materiais de **Furcht und Elend**. Müller reconhece também duas *atitudes* ("Haltungen") ou *polaridades* distintas no interior do material brechtiano, deduzidas a partir de duas experiências que foram abortadas pela História e que não amadureceram formalmente: **Fatzer** (1927-1930) e **Büsching** (1951-1954). Mais do que dois extremos temporais do projeto, eles se referem à lógica extrema desse mesmo material no processo histórico (o colapso de Weimar e o levante de 17 de junho de 1953) e o ponto a partir do qual Müller pretende libertá-lo de suas "amarras" (GI2: 66), a saber, o fechamento que o método e a disciplina de Brecht imprimiram às suas parábolas.

Definida a questão dos fragmentos sintéticos e do recorte "seletivo" (KOS:225) de sua relação com Brecht, torna-se necessário discutir a função

---

<sup>11</sup> FEHERVARY, Helen. "Enlightenment or Entanglement. History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller". In: **New German Critique**. 1976, H. 8, p. 95.

estratégica da *dramatização intelectual* no repertório de Müller. Se no primeiro capítulo a questão do mito era apresentada como uma abertura para a relação entre discursividade e História, trata-se agora de discutir como o fechamento da fronteira em 1961 precipitou nos intelectuais um *processo de secularização imanente dos mitos fundadores da República Democrática Alemã*: o antifascismo, e a mística do trabalho voluntarista (os "heróis do trabalho") etc. É neste contexto que a **Dialética do Esclarecimento**, que integrava o índice dos guardiões do dogma do SED, quando muito considerada um produto do "revisionismo" e da "decadência", assume assim um o papel de *horizonte espiritual e prático de toda uma geração intelectual* a partir dos anos sessenta e setenta, quando o planejamento tecnocrático e a estabilização da RDA como realidade política e econômica estável confrontam a *intelligentsia* a seus próprios limites. Nas palavras de Walter Ullbricht, a realidade seria o critério do "verdadeiro" e do "falso". O conceito de racionalidade em Müller é, contudo, difuso, assimilando, sob a rubrica "Aufklärung", tanto aquela racionalidade que se refere à esfera instrumental, do cálculo entre meios e fins ("Verstand"), como aquela referente a valores ("Vernunft"). As figuras do vitalismo em Müller excedem o campo da racionalidade, operando uma oposição esquemática entre "Leben"/"Natur" e "Aufklärung", como "imperialismo tecnológico". Na radicalização desse impulso de denúncia ao próprio Esclarecimento como matriz histórica, Müller parece desembocar, através de um caminho mais curto e menos matizado, nas mesmas aporias do modelo performativo de Adorno e Horkheimer.

Antes de chegar à etapa seguinte, procuro inserir a reflexão de Müller no conjunto de uma "mudança de paradigma" ("Paradigmawechsel") intelectual da

RDA, na consagrada expressão de Wolfgang Emmerich<sup>12</sup>. A questão é saber se essa mescla da **Dialética do Esclarecimento** com uma certa experiência intelectual romperia ou não com uma tradição conservadora de crítica cultural enraizada na ortodoxia marxista hegemônica na RDA. Essa "guinada civilizatória", decorrente da estreiteza do horizonte político, é interpretada por Richard Herzinger em seu trabalho<sup>13</sup> como a continuidade de uma tradição conservadora de *Zivilisationskritik* não apenas em Müller, mas na geração de Volker Braun, Crista Wolf. Ofereço ao leitor um diagrama modesto das fases da história cultural da RDA, de uma perspectiva diacrônica e do ponto de vista das principais etapas da política cultural do SED, com uma ênfase à campanha contra o formalismo no início da década de cinquenta. Esse destaque não é casual, pois muito da identidade da RDA, que se prolongaria até sua liquidação no final dos anos oitenta deve-se a este momento: uma duplicidade que se apresentava como uma assimilação chauvinista do próprio sentido da herança clássica e uma rejeição às conquistas formais das vanguardas históricas.

O capítulo seguinte é dedicado à análise do polêmico discurso de recepção do prêmio Büchner **Die Wunde Woyzeck**, realizado em 25 de outubro de 1985. Tomando como ponto de partida uma análise de Horst Domdey, procuro demonstrar como a postulação de um "sujeito universal da História" em Müller, na verdade, um "outro sujeito" da História universal, *padece de um vício retórico*

---

<sup>12</sup>EMMERICH, Wolfgang. "Die wachsende Kluft zwischen Utopie und Geschichte: Literatur als Zivilisationskritik". In: **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. Darmstadt, Neuwied Luchterhand, 1981, p. 233 - 414. (= Sammlung Luchterhand 326).

<sup>13</sup>HERZINGER, Richard. **Masken des Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations - und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers**. München, Wilhelm Fink Verlag, 1992, p. 78.

*originário e se converte em fantasmagoria*. As análises de Domdey, bem como a *Promotion* de seu orientando Richard Herzinger, **Masken der Lebensrevolution**, são de extração recente na crítica de Müller e estabelecem uma cesura com os trabalhos mais consagrados e com uma leitura afirmativa que *deduz a evidência política do teatro de Müller simplesmente em função de sua qualidade estética sem questionar o conteúdo específico desse elemento "político"*, para não mencionar aqueles que o compreendem sob o rótulo de "pós-modernidade". Se a "História" é o tema geral de Müller, é preciso entender em que condições políticas e culturais ela se efetiva. Na verdade, há vários desses conceitos disseminados na obra; mais especificamente, a idéia de uma "História universal" ("Universalgeschichte"), na segunda fase, exigiria uma compreensão menos abstrata e mais matizada de seu conteúdo à luz do contexto político alemão nas duas últimas décadas, da *Ostpolitik*, como ficou conhecida a distensão entre ambos os Estados ao longo da década de setenta, passando pela *perestroika* até o desmantelamento do SED. Em parte, essa reflexão ideológica (absolutamente central para entender o significado do teatro de Müller) acompanha um horizonte político mais complexo e nuançado depois de 1989, mas reflete também uma disputa acirrada dentro da *Germanistik* entre campos de análise muito bem configurados. Para Domdey, por exemplo, e de modo propositadamente parcial, a feição *genealógica* dos encadeamentos entre fatos, personagens e mitos nos ensaios de Heiner Müller busca a *monumentalização* da História como compensação de sua "Untergang" e das reservas de confiança utópica. Para tanto, Müller deve lançar mão de uma velha parafernália dionisiaca, cujos esquemas mal disfarçam sua afinidade com Nietzsche. A ligação entre essa mitologia e o contexto contemporâneo é possível através de Ernst Jünger, cuja literatura visionária impregnou razoavelmente o campo metafórico de Müller nestes últimos anos. Domdey foi o primeiro a estabelecer claramente este parentesco entre o

*pathos* de Müller e a retórica vitalista de Jünger. Em defesa de Müller, caberia também um argumento bastante plausível: os procedimentos de sua dramaturgia tardia são baseados na descontinuidade, na montagem e na composição intencional de fragmentos, o que é incompatível com a *fluidificação* dessa retórica. O trabalho de Herzinger, por exemplo, atropela questões formais de extrema relevância, como o *trânsito descontínuo* da tradição filosófica evocada por Müller na forma, naquilo que é *configurado*<sup>14</sup>, em detrimento de uma análise ideológica, da qual se vê refém muitas vezes. O que procuro destacar é que este investimento semântico busca suscitar uma indignação moral no leitor pelo elogio cínico da violência: este *schock*, segundo Domdey visa mais a "épater le citoyen que le bourgeois", como afirma Sartre em seu prefácio ao livro de Frantz Fanon, **Les Damnés de la Terre**.

Finalmente, o último Capítulo **Alemanha Nenhum lugar** representa a tentativa em elaborar a trajetória de Müller no contexto da reunificação a partir do outono de 1989.

Como afirmei no início, não estou apresentando neste trabalho uma análise cronológica das peças, à semelhança de outros estudos como o de Genia Schulz<sup>15</sup>. O recorte que escolhi pressupõe, contudo, o conhecimento *diacrônico* deste repertório, que só em parte posso oferecer como no primeiro capítulo,

---

<sup>14</sup>A resenha de Marianne Streisand sobre o livro de Herzinger evidencia estas deficiências. Herzinger, afirma, "orienta-se por uma concepção acadêmica e anacrônica de arte", na qual as "imagens contêm pensamentos". STREISAND, Marianne. **Zeitschrift für Germanistik**, neue Folge, n. 2. 94. Bern, Peter Lang p. 459-460

<sup>15</sup>SCHULZ, Genia. **Heiner Müller**. Stuttgart, Metzler, 1980. (= Sammlung Metzler. M. 197).

tangenciado os aspectos que considero mais relevantes. Por este motivo, três notas mais longas assumem *nesta versão de meu trabalho* o papel de introduzir temas ou capítulos que, embora não pudessem ser incluídos, são de fundamental importância para se compreender a unidade da reflexão.

1a.) no primeiro item do primeiro capítulo, uma nota comenta o conteúdo e os problemas do material **Fazter** de Brecht e o interesse recorrente de Müller em atualizá-lo; **Fatzer** assume pouco a pouco para Müller o valor de uma senha de entrada no projeto brechtiano; na breve cronologia das peças, ao tratar **Der Lohndrucker**, remeto-me ao projeto **Büsching** (1951 -54), de Brecht, estas duas notas e os comentários que teço a propósito da primeira peça de Müller esclarecerão ao leitor o significado do emprego do termo "Grande Pedagogia" como uma *etapa de transição* de um aparelho teatral ainda impregnado pelas estruturas burguesas de produção e consumo em busca de um desempenho crítico e eficaz ("Wirkung") além da pressão social integradora do sucesso ("Erfolg") ;

2a.) No sexto capítulo, uma nota sobre Ernst Jünger busca esclarecer as relações entre seu imaginário de forças elementares e o campo metafórico de Müller;

3a.) No sétimo capítulo, uma nota comenta o significado do ciclo dos **Wolokolamsker**.

Esta última nota mais longa explica, em linhas gerais, o sentido dos **Wolokolamsker Chausee** ("a última tentativa de uma tragédia operária no século da contra-revolução", SF2: 259). Na verdade, é importante que o leitor tenha em mente que este ciclo, elaborado entre 1984 e 1987, "encerra", de certa forma, o percurso de Müller do ponto de vista de um projeto dramático iniciado em meados dos anos cinquenta e lhe confere um sentido de plenitude com o fim da RDA, *como um ajuste de contas quase que sincrônico à perestroika*. Poucos

artistas tiveram esta possibilidade histórica e responderam ao presente com a mesma complexidade.

Em 1989, realizou-se historicamente aquilo que o próprio ciclo já antecipara. Gostaria de ser compreendido com toda a clareza. Não estou dizendo com isto que Heiner Müller não possa ou não venha mais a escrever, pois seus temas preferencias, relacionados com um processo histórico muito específico, teriam se esgotado. A redescoberta da liberdade de imprensa nos países do Leste desonera a literatura da tarefa de servir de suporte à circulação de informação como um decalque imediato do presente para mergulhar em camadas mais profundas do real. Müller refere-se à "precisão mitológica" (LN: 23) que esta liberdade oferece. Dentre seus vários projetos, figura uma peça envolvendo duas personagens capitais na vida de Müller: Stalin e Hitler.

Estou afirmando - e uma simples leitura desses cinco fragmentos impõe ao leitor esta evidência, que o ciclo dos **Wolokolamsker** estabeleceu uma sintonia incomum com um contexto político que se fechou, e que faz de Müller um dos clássicos contemporâneos, *da mesma maneira que Brecht, ao inscrever em seu projeto sua própria legibilidade, isto é, produzindo seus leitores, organizando retrospectivamente os referenciais históricos que servem de estrutura à sua própria experiência e suscitando prospectivamente modelos imitáveis*<sup>16</sup>. A dimensão pedagógica era uma das motivações básicas do ciclo, o exercício da "correção", introduzido por Gorbatchov, exigia recompor todas as etapas da curta experiência socialista nos seus instantes decisivos, como se a própria História

---

<sup>16</sup>PASTA JÚNIOR, José Antônio. **Trabalho de Brecht. Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea**. São Paulo, Ática, 1987.

nos permitisse, ainda uma vez, ultrapassar a superfície instável do presente. De modo objetivo, a pressão da temporalidade empírica mesclou-se à forma e fez de Müller não só o mais importante dramaturgo da RDA, mas da Alemanha reunificada, pois sua obra era a síntese mais impura e mais traumática de quarenta anos de fronteira interna. O valor de testemunho da experiência estética e política de Müller faz com que Eric Hobsbawn o tome como epígrafe do último capítulo de **A Era dos Extremos**, uma resenha do século, há pouco publicada no Brasil. A partir do outono de 1989, a própria intervenção intelectual de Müller dramatizou-se, evidenciando a vulnerabilidade de seu estatuto intelectual no contexto de uma Alemanha reunificada e majoritariamente conservadora. É irônico, pois Müller sempre recusou-se a viver na RFA e no fim de sua vida, contra todas as premissas de seu projeto, vê-se assimilado como cidadão indesejável, como já fora na outra República. **Wolokolamsker** poderia também ser pensado como um "Trauerarbeit" (trabalho de luto) dramatúrgico da RDA. Uma vez que não poderei apresentar uma análise detalhada de cada um de seus fragmentos, peço ao leitor a paciência de considerar a primeira nota de rodapé, na qual esclareço em linhas gerais sua estrutura. O leitor interessado em conhecê-lo melhor, poderá consultar a antologia **Medeamaterial e e outros textos** (São Paulo, Paz e Terra, 1993), na qual encontrará as excelentes traduções de Fernando Peixoto.

No apêndice deste trabalho, encontram-se os originais e as traduções de quatro textos discutidos nos capítulos 2 e 3. Pretendo futuramente publicar em forma de livros todas as entrevistas e ensaios de Müller reunidos em antologias, bem como de sua autobiografia, precedidos pela versão **integral** deste trabalho. A multiplicidade de focos da obra de Müller exige, contudo, uma delimitação de algumas áreas de interesse. Até lá, publicarei de maneira localizada estudos

introdutórios a este material, cujo conhecimento poderá ser de alguma valia para um público brasileiro.

Procurei oferecer ao leitor uma bibliografia secundária o mais extensa possível. Ela abrange um exaustivo levantamento de fontes primárias e secundárias e pode servir como um roteiro introdutório a todos aqueles que pretendem dedicar-se ao estudo de sua obra. Esta, por sinal, é uma das grandes dificuldades práticas para qualquer trabalho sobre Müller: a dispersão do material de análise, nas centenas de resenhas, estudos monográficos e nas duas dezenas de livros dedicados ao autor na Alemanha e no exterior. A edição crítica da bibliografia de Heiner Müller é organizada por Florian Vassen e Ingo Schmidt e publicada pela Aisthesis Verlag:

SCHMITT, Ingo e VASSEN, Florian. **Bibliographie Heiner Müller (1948 -1992)**. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1993, 409p. (Bibliographien zur deutschen Literaturgeschichte. Bd 3. Edição financiada pela Hannoversche Hochschulgemeinschaft und die Gesellschaft für Theaterpädagogik Niedersachsen V.e.)

Se não parecer excessivo ou mesmo extravagante, gostaria de sugerir ao paciente leitor uma "ordem" de leitura, pois a disposição linear do capítulos não corresponde a um esquema diacrônico. O problema central, minha "tese", por assim dizer, está formulada no sexto capítulo, **Die Wunde Woyzeck**, que julgo o mais importante. No capítulo anterior, faço uma sinopse "evolutiva" da política cultural do SED, que poderia muito bem, para efeito didático e sem qualquer sentido pejorativo, ser transcrita em forma de tabela. A RDA não mais existe, está "vencida", é um capítulo encerrado como convém aos manuais de história

literária. A partir daí, sugeriria uma leitura em sentido inverso até o primeiro item do 1o capítulo, **O Lugar da crítica**, para que se faça, então, uma leitura do sétimo, **Alemanha Nenhum Lugar**. Acredito que a análise do poema **Brecht**, que abre o trabalho, deva ser a última etapa do percurso, pois embora escrito como epitáfio em 1956, ele prefigura um enlace complexo que somente pode ser lido como um *epílogo* e contra o nosso presente. É apenas uma sugestão.

**“ Die unreine Wahrheit der Geschichte” ( A Verdade Impura da História), ou “O Resto não Dissimulado”<sup>17</sup>.**

Brecht

Wirklich, er lebte im finsternen Zeiten.  
Die Zeiten sind heller geworden.  
Die Zeiten sind finsterner geworden  
Wenn die helle sagt, ich bin die Finsternis  
Hat sie die Wahrheit gesagt.  
Wenn die Finsternis sagt, ich bin  
Die Helle, lügt sie nicht.

Mesmo, viveu em tempos escuros.  
Os tempos clarearam.  
Os tempos escureceram.  
Quando a claridade diz, eu sou a escuridão

---

<sup>17</sup>Em sua versão da legenda histórica do conflito entre Roma e Alba, **O Horácio** (Mauser, Berlin, Rotbuch Verlag, 1988, p. 45-54), Müller realça a unidade entre o herói e o criminoso. O horácio é herói de Roma na luta contra Alba, mas também o assassino de sua irmã, noiva daquele que teve de matar em duelo, quando este lhe pedia clemência. A gratuidade do primeiro ato espelha-se no segundo. Entre a esfera pública e privada, não há como dissociar seu crime de seu mérito. Liquidado o inimigo externo (“Hostes”), a guerra civil prolonga-se sem tréguas no interior da coletividade. O texto obedece a um arranjo geométrico, os ecos da ação do horácio estendem-se da periferia até o centro da multidão reunida para julgar seu ato “Como deverá o horácio ser conhecido para a posteridade?/E o povo respondeu com uma só voz:/Ele deverá ser conhecido como o vencedor de Alba/ Ele deverá ser conhecido como assassino da irmã/A um só tempo o seu mérito e a sua culpa. E quem falar da sua culpa e não referir o seu mérito/Que viva como um cão entre os cães/E quem falar do seu mérito e não referir a sua culpa/Que viva também entre os cães./Mas quem por um lado referir a sua culpa/E não falar do seu mérito por outro/Falando pela mesma boca diferentemente em tempos diversos/Ou de outra maneira para ouvidos diferentes/Que lhe seja arrancada a língua/Pois as palavras têm de permanecer puras. Porque/Uma espada pode ser quebrar-se e um homem/Também pode quebrar-se, mas as palavras/Caem no movimento do mundo irrecuperáveis/Tornando as coisas reconhecíveis ou irreconhecíveis./Mortal é para o homem o irreconhecível. Assim não temendo a verdade impura, eles estabeleceram/Enquanto aguardavam o inimigo, um exemplo provisório/Da distinção clara, não dissimulando o resto.”) In: BARRENTO, João (org.). **A Missão e outras peças** (tradução e posfácio de Anabela Mendes). Lisboa, Ápaginastant, 1982, p, 19-20.

Disse a verdade  
Quando a escuridão diz, eu sou  
A claridade, não mente<sup>18</sup>.

Der Geschlagene ertrinnt nicht, der Weisheit

O vencido não escapa à sabedoria  
Do material **Fatzer**<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup>MÜLLER, Heiner. In: **Medeamaterial e outros textos**. (Tradução Christine Roehrig e Marcos Renaux). São Paulo, Paz e Terra, 1993, p. 75. Alusão ao primeiro verso do poema de Brecht **An die Nachgeborenen**: "Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten" ("Realmente, eu vivo num tempo sombrio", **GW** 9: 722-725).

<sup>19</sup>**Fatzer** é um complexo de fragmentos escritos entre 1927 e 1931, combinando em sua estrutura material dramático e reflexivo. Brecht publicou apenas três cenas no primeiro caderno de seu **Versuche** (o 12o. e último volume da edição **Teatro Completo de Brecht**, editado pela Paz e Terra, traz esses fragmentos; tradução de Ingrid Dormien Koudela; no original: **GW** 7, 2893-2912). **Fatzer** nunca ganhou contornos definitivos, e nem mesmo poderia ser considerado, de acordo com as exigências da reprodutibilidade de modelos, um produto acabado. Mas existe uma coincidência cronológica entre os **Versuche**, a assimilação de Brecht ao marxismo, a derrocada da República de Weimar e o cerco que o fascismo imporá à inteligência de esquerda. A situação de sítio e capitulação parecem fornecer a tônica. Quando publicou **Die Massnahme (A Decisão)**, Brecht decidiu-se por abandonar o texto. No âmbito dos estudos brasileiros, para uma compreensão exaustiva e de rigor filológico do complexo didático de Brecht é imprescindível a leitura do trabalho de Ingrid Dormien Koudela: **Brecht: um jogo de aprendizagem**, São Paulo, Perspectiva, 1991. O trabalho de Ingrid oferece um amplo painel do problema e a tradução de muitos textos inéditos indispensáveis para se compreender o caráter estratégico da dramaturgia didática no projeto brechtiano. A fábula da peça foi assim descrita por Brecht (op.cit. p. 41-42): "Em Müllheim, no Ruhr, ocorreu, no tempo despido de toda moral da Primeira Guerra Mundial, uma história entre quatro homens, que culminou com a total destruição de todos os quatro, mas que, em meio a assassinato, quebra de julgamento e perversão, mostrava os rastros sangrentos de uma nova moral. No terceiro ano da guerra, desapareceram, durante o ataque diante de Verdun, quatro homens, a tripulação de um tanque. Eles foram julgados mortos e apareceram, no início de 1918, secretamente em Mülheim, onde um deles possuía um quarto e um celeiro. Diante da ameaça constante de serem presos e executados como desertores, era-lhes difícil arrumar o sustento, tanto mais quanto eram quatro. Decidiram, no entanto, não se separar, já que sua única perspectiva era que uma revolta do povo terminasse a guerra insensata e aprovasse a deserção. Sendo quatro, esperavam poder auxiliar a revolta por eles esperada. Durante duas semanas, procuraram noite após noite, alguma possibilidade de garantirem o abastecimento. Só perto do final do segunda noite, o mais esperto deles, Johann

Fatzer, que os havia aconselhado a desertar, conheceu um soldado que lhes prometeu arrumar alimento. No noite seguinte, os quatro deveriam aparecer, guiados por Fatzer, na estação ferroviária. Embora tudo tivesse sido combinado com detalhes, o empreendimento foi por água abaixo porque Fatzer não apareceu na hora combinada. Intimado a falar, usou desculpas e, quando os outros insistiram, recusou-se a dar qualquer resposta com a observação de que não devia resposta porque era um homem livre. Prometeu no entanto voltar na noite seguinte, o último prazo, já que o trem com mantimentos partiria no dia seguinte. Mas nessa noite Fatzer tampouco apareceu.” Enquanto “experimento” (“Versuch”), **Fatzer** seria o vestíbulo e laboratório de novas formas dramáticas, não necessariamente passíveis de serem apresentadas. A moralidade desta pequena coletividade sitiada pela guerra prenunciava, para Brecht, um novo patamar para as relações sociais, emancipadas do lastro da experiência burguesa. O egoísta Johann Fatzer é o espectro do anarquismo na figura do “filho rebelde”, mantendo uma analogia com a primeira fase de Brecht, que é sua passagem de Augsburg para a metrópole. Mas este projeto foi abortado historicamente com a ascensão do fascismo e exigiu de Brecht um alinhamento não apenas partidário, mas um *fechamento formal que a moralidade de Fatzer não lhe permitia*. No limite de uma nova sociabilidade, **Fatzer** permanecerá um fragmento genuíno e não-intencional. Relacionando dois pontos extremos da carreira de Brecht, Heiner Müller deduz dessa conversão a própria organicidade de seu projeto em relação a seu mestre (“Fatzer+-Keuner”, in: **Heiner Müller. Texte und Kommentare Material**, Leipzig Reclam Verlag, 1990, p 33-34.): “O nome **Büsching**, como outros nomes do projeto Garbe, remetem ao material **Fatzer**, o maior esboço/projeto de Brecht, e o único texto no qual ele, como Goethe com o material do **Fausto**, permitiu-se a liberdade de experimentação, desonerando-se da obrigação de forjar um produto perfeitamente acabado para as elites contemporâneas ou do futuro, de embalá-lo e entregá-lo a um público, a um mercado. **Fatzer** é um produto incomensurável, escrito como exercício de autocompreensão. O texto é pré-ideológico, a linguagem não formula resultados do pensamento, mas sim o coloca de escanteio. Ele tem a autenticidade do primeiro olhar sobre o desconhecido, o espanto da primeira aparição do novo. Com os tópicos do egoísta, do homem-massa, do novo-animal, aparecem, sob o modelo dialético da terminologia marxista, os princípios dinâmicos que, na História recente, perfuraram esse esquema. O gesto da escritura é aquele do investigador e não do erudito que interpreta resultados da investigação, ou do professor que os transmite. É neste texto que Brecht pertence menos aos marxistas que foram o último pesadelo de Marx (Por que não valeria também para Marx que o horror é a primeira manifestação do novo, o medo, a primeira configuração da esperança?) Com a introdução do personagem Keuner (metamorfose de Kaumann/Koch em Keuner) o projeto começa a fenecer em moralidade. A sombra da disciplina partidária leninista, Keuner, o pequeno-burguês com “look” de Mao, a máquina de calcular da revolução. **Fatzer** como a batalha de material entre Brecht e Brecht (= Nietzsche contra Marx, Marx contra

Nesse perfil, configura-se de modo intensivo e analógico a relação complexa que atravessa a revisão histórica operada por Heiner Müller nos limites da “Grande Pedagogia”<sup>20</sup> brechtiana. Ele não apenas tematiza o arco maior de

---

Nietzsche). Brecht lhe sobrevive, por ter se excluído. Brecht contra Brecht, com a pesada artilharia do marxismo-leninismo. Aqui, nesta virada do anarquista em funcionário, compreende-se a crítica escarninha de Adorno sobre os aspectos pré-industriais da obra de Brecht. Aqui nasce, da impaciência revolucionária em face da imaturidade das circunstâncias, a tendência de se substituir o proletariado que desemboca no paternalismo, que é a doença dos partidos comunistas. Aqui começa, na defesa do matriarcado anárquico-natural, a transformação do filho rebelde em pai que consolidou o êxito de Brecht e impediu sua eficácia. A retomada da popularidade pela reintrodução do culinário (em seu teatro), que determina a última fase de seu trabalho, tornou-se uma antecipação no turbilhão embrutecedor dos mídias e em vista da fixação póstuma da figura do pai pela política cultural socialista. Aquilo que foi eliminado foi o presente, a sabedoria, seu segundo exílio.” Sucumbir à “sabedoria” significa, portanto, a irônica dialética que transforma o êxito (“Erfolg”) universal de seu teatro num dos maiores equívocos do século, pois é justamente a qualidade formal do trabalho de Brecht, seu fechamento, que o faz refém daquilo que procurou exorcizar: a assimilação pelo mercado.

<sup>20</sup>O emprego da expressão “Grosse Pädagogie” (“Grande Pedagogia”) corresponde ao sentido atribuído pelo trabalho de Reiner Steinweg, **Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung**. Stuttgart, Metzler, 1972. O trabalho de Steinweg catalisa uma transformação radical na Germanistik no final dos anos sessenta, deslocando para o epicentro da obra a formulação de um projeto didático. Em linhas gerais, ela poderia ser definida como o campo maior de uma transição para um teatro emancipado da “Erfolg” (êxito) em “Wirkung” (eficácia), além da pressão social integradora. A Grande Pedagogia seria um programa de transição para uma dramaturgia socialista no interior de um aparelho teatral ainda determinado pelas estruturas burguesas de produção e consumo. Ela pressupõe ainda a existência do aparelho teatral burguês como suporte dessa transformação e sua gradual dissolução: **“a grande pedagogia modifica totalmente o papel da atuação, ela supera o sistema de atores e espectadores, só conhece atores que são ao mesmo tempo estudiosos a partir de sua lei fundamental (“Basisregel”) - onde o interesse de cada um equivale ao interesse do estado e o gesto compreendido determina a maneira de agir de cada um - o jogo das imitações se torna uma das partes mais importantes da pedagogia. enquanto isso a pequena pedagogia realiza, durante o período de passagem para a primeira revolução, apenas a democratização do teatro, mas a divisão permanece. os atores serão formados, na medida do possível, a partir de amadores, os papéis serão construídos de forma que amadores permanecem amadores.** os atores

seu projeto totalizante, sua visada estrutural dos grandes movimentos, mas

---

profissionais e todo o aparato teatral precisam ser utilizados com o objetivo de enfraquecer as estruturas ideológicas burguesas. as peças e as formas de interpretação precisam transformar o espectador em homem de estado. por isso não devem apelar para o sentimento do espectador, o que lhe permitiria reagir esteticamente, mas sim por sua razão. os atores devem estranhar personagens e processos para o espectador, de forma que chamem a sua atenção. o espectador precisa tomar partido em vez de se identificar” (grifos meus). (Tradução de Ingrid Koudela, op. cit, p.13). A dramaturgia didática é, em sentido estrito, a postulação de uma “Basisregel”, unidade entre sujeito e objeto como limiar formal e utópico (**Zur Theorie des Lehrstücks**, In: **GW 17: 1024**): **“A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador**. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas.” (Tradução de Ingrid Koudela, op. cit. p. 16). Embora esta distinção seja considerada polêmica, e no limite até anacrônica e ideal, pois desconsideraria os pressupostos históricos em que Brecht elaborou a teoria e a prática da peça didática na dissolução da República de Weimar, a reconstrução de Steinweg tem o mérito de recolocar no centro do projeto a teoria didática como matriz formal e não, segundo os clichês que se firmaram na Guerra Fria tanto em países do Leste quanto no Ocidente, como uma fase “menor” ou de “transição” para a “maturidade clássica”. Como postulação de um limiar entre sujeito e objeto, a peça didática prescinde de “audiência”: “Na peça didática somente se aprende quando se atua”, ou seja, ela se realiza no limite da esfera da autonomia estética, como um processo real de aprendizado no coração da própria temporalidade histórica, em um momento em que se acreditava na iminência da revolução. A peça didática representa a própria abolição do aparelho teatral como estrutura. Como “teatro do futuro”, a dramaturgia didática pode ser pensada como a temporalidade futura de toda obra de arte e seu índice de legibilidade. Walter Benjamin já havia reconhecido o “desaparecimento” da orquestra no teatro épico, mas seria preciso distinguir pelo menos *dois níveis* nesse processo: a grande e a pequena pedagogias. Para Benjamin, a peça didática é uma subespécie do teatro épico, e não a sua finalidade. Muitos críticos acreditam também que a dramaturgia dialética teria subsumido tanto a didática quanto a épica. Mas para Steinweg essa “absorção” não derroga a especificidade do modelo didático. A marca registrada da vulgata brechtiana é pensar o teatro didático como “aprendizado” e suporte de “conteúdos”, que obviamente envelheceram. Ao traduzir seus ensaios para o inglês, Brecht definiu a peça didática como “Learning Play”, isto é, um *processo dramatúrgico de aprendizagem* e não a instrumentalização de certos conhecimentos. Essa confusão, até hoje nefasta, afasta o conhecimento real do trabalho teórico de Brecht e sua capacidade em se adaptar a contextos desfavoráveis, como em nossos dias, por exemplo, em que a análise globalizante perdeu seu fôlego negativo.

*formaliza e precipita* no detalhe, nessa pequena estrutura em forma de parábola, o movimento reversível de supressão/conservação/elevação ("Aufheben") de seus materiais, de fato, seu limiar utópico como "núcleo teológico incandescente"<sup>21</sup> ("teologischer Glutkern").

Além da transparência do verso, do corte preciso da frase, da simetria quase musical dos movimentos, subjaz uma linha descontínua, permeada de "zonas de sombras", que parece desmentir qualquer totalização; antes, potencializa o movimento seguinte.

O circunstante inicial ("Wirklich") pressupõe um gesto enfático, quase professoral, "de fato", seria preciso reconhecer a opacidade daquela História, o "capítulo incandescente" (M: 94) do Reich de Mil Anos como consumação da História colonial do Esclarecimento europeu, realizando a "Grande Verdade" na qual Brecht se empenhou até a vitória, a "verdade das relações produtivas"<sup>22</sup>, da qual o fascismo seria a "nudez" e sobre o qual, no exílio, procurava elaborar, a favor da corrente e como seu portador ("Träger"), uma síntese que, ironicamente, *racionalizava* o horror, quando muito, no plano ideal das parábolas, pois foi exatamente o fortalecimento de sua disciplina artística, o acabamento exemplar que imprimia a seus objetos que o distanciou da imediaticidade da "matéria alemã" e de sua "inércia". Para Heiner Müller, a "postura clássica" do repertório épico exige "cegueira homérica" (M: 39). As parábolas convertem-se assim em "seu segundo exílio" (M: 30).

---

<sup>21</sup> Müller atribui esta expressão à compreensão que Benjamin tinha do marxismo, mas ela na verdade foi formulada por Adorno numa carta a Walter Benjamin de 2.08.1935.

<sup>22</sup> "**Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben die Wahrheit**" (GW 18: 222-238, TD: 19-34)

A estrutura narrativa subjacente ao perfil mimetiza e subverte essa distância esclarecida, naturalizando os predicados de seu sujeito na causalidade cega dos movimentos astronômicos pela elipse proposital do foco da enunciação. Se a soberania da ciência moderna resulta de um olhar que constitui seus objetos pela distância e recusa qualquer movimento absoluto, a desterritorialização do mundo natural e da mímese artística para o sótão da superstição (**Dialética do Esclarecimento**) avança agora sobre o terreno histórico como uma vingança secreta, absorvendo a subjetividade soberana em seu movimento negativo. Essa peripécia reduz suas pretensões ao seu verdadeiro chão instável. Em sua ilusão de controlar o processo, ela paira, sem qualquer ancoragem, em meio aos seus fluxos e refluxos.

A claridade e opacidade são grandezas regulares, como o fluxo das marés e a órbita previsível dos astros, mas a narrativa embutida nesse pequeno poema, que poderia muito bem se chamar a "Parábola de Brecht", ao aproximá-las, formula um paradoxo que não pode ser absorvido na forma do poema, um resto que não se permite dissimular pela forma. A vocação "expansiva" da obra estende seus predicados ao sujeito que dessa forma se naturaliza. Através dessa absorção, os próprios fenômenos naturais se tornam agora capazes de produzir juízos de valor. A elipse do sujeito é paralela à personalização do mundo natural, o que não deixa de produzir estranhamento.

Claridade/opacidade não compõem apenas uma polaridade linear. No domínio da necessidade, da pura causalidade *mecânica*, são antípodas, definem-se pela exclusão recíproca. O gesto soberano do primeiro verso parecia pressupor a divisão de um mundo entre "nós" e "eles", entre aqueles que estão investidos na certeza histórica como o comunista Brecht, capaz de distinguir entre forças racionais e irracionais no interior do processo histórico (**Furcht und**

**Elend**), e os outros, pois somente esta convicção quase religiosa diante de uma maldade tão abissal pôde dar fôlego a uma luta tão prolongada no exílio.

Quando personalizados, em nível fictício, os elementos naturais somente podem se definir de modo mediado pelo discurso: um deverá se afirmar através do outro sem poder anulá-lo. *Mas é através dessa prosa dos elementos que a temporalidade torna-se, dessa forma, histórica, constitutiva.* O intervalo entre ambos não é vazio, mas é o "clinch", como afirma reiteradamente Müller, a arena histórica real, o combate corpo-a-corpo entre os diversos estratos de um mesmo material através do "pântano de sangue das ideologias" (M: 105), da História efetiva e as suas "ilusões necessárias" (M: 100). A luta de Brecht era também uma luta no interior das ideologias.

O desdobramento do material brechtiano, como o movimento de uma maré alta, prolonga-se até nosso presente como intenção objetiva ("Worauhin"), afirma Wolfgang Heise (GI2: 53), embora as contingências que determinaram sua forma de intervenção ("Eingriff") sobre o real não possam mais ser idênticas às finalidades ("Zielsetzung") pelas quais o operacionalizamos, prossegue Müller na mesma conversa comentando o emblemático complexo dramatúrgico-teórico **Fatzer** (GI2: 53). Essa assimetria temporal é a produtividade do material, sua *traditio* com todas as impurezas da pátina que o recobre e o rastro de pedra que a História deixa em sua escrita.

A oscilação desses versos é indicativa da impossibilidade mesma em se fixar o que está em movimento permanente e não se deixa capturar por categorias anacrônicas. Ela busca cifrar uma forma de universalidade que se afirma e se subtrai à sua própria imediaticidade e contingência. Tempo destrutivo, durabilidade formal. Parábola e aforismo, exílio no interior do material, e um êxito

("Erfolg") que em verdade é um desmentido e traição às intenções iniciais do projeto. Brecht se tornou universal em detrimento de todas as premissas de seu projeto. Entre o confronto histórico empírico e seus recuos, *este pequeno poema constitui um jogo teatral de categorias*.

A evidência científica de um teatro que pretendia a "produção sistemática de escândalos" e um combate sem tréguas à ideologia burguesa, envelhece rapidamente na política institucional do novo Estado, em cujo mausoléu, os funcionários de plantão constróem sobre o cadáver de Brecht, "jovem camarada" (**Die Massnahme**), a "imagem do pai", na sabedoria e no arcabouço de suas parábolas tardias em feição reacionária. Durante décadas a "Mãe Coragem" arrastou em círculos sua carrocinha no placó giratório do Berliner Ensemble, naquilo que era chamado carinhosamente o "Museu Brecht". Mas Brecht não é o "leão desdentado" (M: 110) e nem tampouco "tijolo" desse edifício ideológico.

O abandono do material **Fatzer** em proveito de **Die Massnahme** coincide, no início dos anos trinta, com a passagem para o território das categorias marxistas. Não se trata apenas de uma coincidência cronológica nem tampouco de uma exigência tática diante da crença de uma revolução iminente: a estrutura desta experiência inscreve-se na substância viva do tempo e somente mais tarde ganha legibilidade. **Fatzer** é o drama da deserção e da capitulação no horizonte do fascismo em ascensão. **Die Massnahme** prolonga esse cerco como a *racionalização* dessa experiência pela necessidade da disciplina. E o exílio que se segue radicaliza na forma (a parábola) a convicção de que somente a disciplina poderia derrotar o inimigo, mas, observa Müller, a "sabedoria" que induz como produto secundário irá engessá-la. Brecht levou até as últimas conseqüências a exigência pela qualidade artística que se cunha no rigor do *métier*, mas como sabemos, essa qualidade é invariavelmente assimilada pela empresa teatral, na

verdade, é nessa mesma qualidade que devemos procurar as razões dessa acomodação ao mercado.

Apartado da gravidade da “matéria alemã”, por definição, de sua “miséria” exemplar como *inércia*, germinará no interior do projeto o “pacto com as parábolas” e uma perspectiva ideal sobre o fascismo (a composição de **Furcht und Elend** a partir de materiais secundários). Em favor do “pacto”, conspirava a própria vocação artesanal de Brecht, o extravasamento de seu talento excessivo, e a rigidez de algumas categorias de seu marxismo moldado no quadro das lutas operárias anteriores a 1930 e da dissolução da República de Weimar.

Nessa rigidez, o próprio conceito de classe como “suporte” e “perspectiva” de seus alinhamentos estéticos revela-se depois da guerra, e em especial em 1953, durante o levante operário em Berlim, como uma “ficção”, “um conglomerado de elementos heterogêneos” (M: 34), incapaz de apreender a malha fina e a “dimensão microestrutural dos novos fenômenos”. A construção começa a desmoronar quando Brecht se vê obrigado a confrontar a imagem do fascismo de suas peças do exílio com sua “aparição concreta” (**Prefácio de Antígona**, 1948). Nesse reconhecimento, confirmava-se uma antiga intuição, anotada em seu **Arbeitsjournal**: as energias da esquerda haviam sido drenadas quando estavam maduras para a revolução, o que explicaria a ferocidade da máquina de guerra fascista. Lá estava, naquela sombria manhã de 17 de junho de 1953, a “classe” que havia sido *disciplinada* pela *Rüstungindustrie* nazista (a indústria de armamentos), difusa, anárquica, mas de novo em movimento, embora para Brecht na direção errada, depredando seus meios de produção. “Os Russos salvam as fábricas”, anota Brecht no esboço de **Büsching** (1954).

Nesse “pacto”, o projeto didático, que havia cifrado sua passagem para o território das categorias marxistas, em especial a de totalidade, fenece em “moralidade”, que mais tarde condenará seu repertório ao êxito (“Erfolg”) em escala internacional.

A “suma” luminosa operada por Brecht, que é na verdade o projeto de uma “outra cultura” além da escassez, seu salto de completude da “miséria alemã” no seu corpo-a-corpo com o mal, e a durabilidade dos modelos artísticos que forjou exigem-nos a compreensão exata de seus limites históricos. Esse limites parecem ter se congelado pela canonização de seu repertório tanto pela grande empresa teatral do Ocidente quanto nos países do Leste, nos quais ele assumiu feições naturalistas e edificantes, mas é sobretudo na vulgarização do conceito de peça didática que pesa sua maior derrota.

De modo análogo a Adorno, Heiner Müller sempre reconheceu na forma do teatro didático a matriz<sup>23</sup> conceitual da obra de Brecht, de fato, seu conteúdo de verdade (“Wahrheitsgehalt”) O conceito era tabu na RDA de meados dos cinquenta, pois Walter Ullbricht o utilizava para detratar os epígonos e Brecht e o próprio Brecht. *Didático é a forma, não o conteúdo enquanto compromisso podemos deduzir do ensaio de Adorno de 1962 (“Engajement”).* E a seletividade desse interesse para Heiner Müller recai geralmente na formulação da maldade como ponto de vista e na necessidade em redirecioná-la contra a própria inteligência que a enuncia. A formalização deste impulso em conhecer, seu despudor e negatividade, não são exteriores ao projeto, seu “conteúdo”, *mas seu princípio de organização.* Em outras palavras, esse elemento didático e de conhecimento é uma virtualidade de qualquer obra de arte exigente e o

---

<sup>23</sup> ADORNO, Theodore. “Engajement”. In: **Noten zur Literatur**. Frankfurt/M, Surhkamp, 1991, p. 415 - 422.

verdadeiro motivo pelo qual nos interessamos por ela; esse elemento é prazer como escreveu Brecht com todas as letras no **Kleines Organon**, o prazer negativo e humano de conhecer. Esse desejo de conhecimento, mediado por uma disciplina feroz na elaboração de seus materiais, não sucumbe à contingência da teoria que lhe serve de substrato e que falhou historicamente como prognóstico de uma transformação global. Mas Adorno também reconhece ainda em sua crítica certos traços pré-industriais que sobrevivem na linguagem de Brecht, a despeito dessa racionalização a que é submetida e Heiner Müller investe nessa hipótese, mencionando o fato de que talvez as traduções de Brecht neutralizem aos ouvidos de um leitor estrangeiro anacronismos não intencionais, pois eles lembram ao leitor alemão muito mais a continuidade de um mundo agrário que o industrial.

O perfil de Heiner Müller busca uma refração operada pela História, reabilitando a cegueira da “parábola mística de Kafka” (M: 31) em detrimento da “perfeita arquitetura dialética da peça didática”. Como mostrarei no terceiro capítulo, Müller quer tirar vantagens dos dois modelos, realizando uma mescla muito interessante, pois eles implicam diferentes compreensões do “gestus” e da expressividade da forma. “Os desmoronamentos da História recente” parecem ter imprimido menos danos ao primeira que ao segunda (M: 31), prossegue Müller. O que escapa ao nosso campo de visão, como nos mostra o poema, é um limiar difuso, embaralhando o êxito (“Erfolg”) e a assimilação do repertório de Brecht. A inverdade dessa assimilação não pode também ser considerada como exterior aos problemas que a própria obra determina, *mas antes como consequência de seu patamar técnico avançado, perfeitamente adequado às exigências de um repertório estável.*

Com efeito, no reconhecimento (*Erkennen*) da opacidade daquela História, avessa à universalidade da *ratio*, em sua vocação secreta para a catástrofe, o otimismo de Brecht justificava-se pela dinâmica autodestrutiva do processo, que o fascismo se adianta em precipitar. *No gesto doutrinário desse circunstante, no entanto, confundem-se a gênese e o resultado de uma forma de inteligência incapaz de perceber, no seu momento de universalidade, a transformação tendencial em contrário.*

No entanto, a armadura conceitual rígida que sustenta a composição e lhe dá credibilidade parece desmentida por suas conclusões, como se cada frase invertesse o sentido da anterior. Dessa orquestração brutal dos elementos, surge um *limiar*, um horizonte que abrange simultaneamente os dois campos. Ele é, por definição, o terreno onde não cabe juízo teleológico, representa o indecível, como um elemento residual que escapou anônimo e permanecerá para sempre além de nosso campo de visão (M: 110):

O teatro possui marés como o mar do Norte, sua história não se confunde sem mais nem menos com a história dos Estados e das sociedades que o sustentam; o que importa é o resto, a tênue diferença, como Goethe o denominou, quando as aparências claras e escuras do presente, que são o teatro, prolongam-se até o futuro. Às vezes, o teatro se antecipa até o plano da sociedade: é o tempo da eficácia (*Wirkung*). Quando o público ocupa o palco, é o tempo do sucesso (*Erfolg*), que neutraliza a eficácia (*Wirkung*). Então, o teatro precisa dar um passo para o próximo terreno desconhecido. Quando ele hesita por um tempo demasiadamente longo, porque começa a duvidar de sua função social, cenário e figurino hipertrofiam-se: é a representação do próprio teatro às custas de seu objeto.

Alternando dois campos de visão, o perfil de Heiner Müller visa à diferença/refração produzida na fronteira de ambos, à “inundação” do presente pela “maré do passado” e pela avaliação de “ilusões necessárias”, no caso de Brecht, motivadas por razões estratégicas no plano ideológico, contaminando sua própria eficácia (“*Wirkung*”). Essa inundação deve ser pensada em duplo sentido:

por um lado, essa diferença/refração tem por nome Brecht, é o seu material, e a linhagem que estabeleceu no Berliner Ensemble e suas ramificações internacionais, mesmo sob o risco de um novo *kitsch*; por outro, esse movimento articula, em plano mais amplo o próprio declínio de uma concepção empenhada da arte em nosso século. Essa linha restaurativa consoma-se com a própria dissolução da autonomia estética seja em práxis vital, seja na neutralização de todos os conteúdos críticos e disruptores do modernismo histórico.

O refluxo da História sobre o presente impede a conclusividade da “postura sábia”, do “gesto clássico”, soberano que é a própria plenitude artesanal das peças do exílio, dissimulando aquilo que nelas é puro fragmento inconclusivo e não elaborado, ou mesmo capitulação diante do novo. Diante dessa ilegibilidade da escrita da História, a parábola “mística” kafkiana ganha contornos precisos. “O resto não dissimulado” se produz no movimento autônomo do próprio material e revela sua incomensurabilidade para além das contingências subjetivas.

Essa diferença não é uma “grandeza constante”, embora os predicados da disciplina estética de Brecht pareçam atingir dimensões continentais e se confundam ao próprio terreno pantanoso da história alemã recente. Dessa forma, nasce no interior da obra um “contra-projeto” ( índice de inconclusividade no interior da forma), que é um elemento que se prolonga sobre o futuro, mas não encerra sua significação. Por um lado, ele delimita a relação entre o plano de superfície e os níveis mais profundos, mas, por outro, como oposição ao presente, configura uma perspectiva que encerra um movimento contrário: a abertura do material contra as próprias amarras que o restringem, no caso, a força conclusiva e de fechamento da parábola como argumento.

Como representação de um processo coletivo e social, a imagem artística implica, em algum instante, a unidade contraditória entre sujeito e objeto como

conceito, isto é, como estrutura em redução utópica. Esse processo corresponde a um momento de não-identidade do sujeito empírico com a objetividade do processo social. Na refração entre “intenção” e “material”, são as pressões objetivas do material (“Zwänge”) que moldam a subjetividade, e não o contrário. Como *fantasia exata*, o eclipse da subjetividade em seu movimento autônomo permite apreender na experiência aquilo que não é idêntico a ela mesma, mas que se fala *através* dela. Essa experiência é mediada pela língua e oferece ao seu sujeito a lógica da coisa (“Logik der Sache”). Essa intenção é a *obliquidade* do próprio material.

Heiner Müller deduz da racionalização da experiência fascista através do “pacto” uma consequência precisa. O efeito naturalista do repertório épico determina uma “Austreibung des Autors” (expulsão do do autor) para fora da realidade do material, em uma espécie de “exílio” no interior da escritura. *Subtraída da realidade de seu material pelo acabamento exemplar, a subjetividade fica aquém do critério de verificabilidade, numa peripécia irônica, que é completude e fracasso, pois recusa ao próprio texto uma abertura necessária à experiência pela ausência de auto-implicação.*

Para Heiner Müller a pressão objetiva que o tempo exerceu sobre Brecht “abreviou” de modo perigoso essa distância, refluindo necessariamente sobre a eficácia (“Wirkung”) de seus procedimentos, cujo efeito naturalista, mesmo que involuntário, tende a expulsar o autor para fora da realidade do texto.

Portanto, o caráter fragmentário genuíno é sempre produto de uma fratura operada pela História através das impossibilidades do material. Para Müller, essa fratura se evidencia em **Fatzer** e **Büsching**, dois extremos temporais do projeto, que na verdade se emblematizam com dois vetores, ou duas atitudes

("Haltungen") no "clinch" ("corpo-a-corpo) histórico entre revolução e contra-revolução.

Depois deste excuro, acredito que a conversa que segue possa ser uma síntese de todas as coordenadas expostas inicialmente. De todos os textos produzidos por Heiner Müller, e me remeto basicamente aos ensaios, a conversa com o amigo Wolfgang Heise é um de seus momentos mais densos e sinceros, "um instante de verdade quando, no espelho, surge a imagem do inimigo". É evidente que este conceito de "sinceridade" é atravessado pela esfera pública, onde a posição de Müller é sempre uma "Zwängelage", literalmente posição "incômoda", delimitada por pressões). Nesse espaço, seu papel é muitas vezes mais ficcional que analítico: "Diferentemente de Brecht, você é, em algumas de suas peças, você mesmo seu objeto. Você se coloca em cena diante do público. Você se expõe mais diretamente, você se protege menos", observa Heise a propósito da inclusividade da escritura dramática de Müller. A estética dos fragmentos sintéticos é na verdade uma ampliação do conceito de material como síntese de todas as mediações e estratos temporais sedimentados na obra de arte. Ela implica proximidade e distância a um só tempo, um curto-circuito entre sujeito e objeto. Não seria exagero, portanto, reconhecer na obra de Heiner Müller o caminho mais seguro para se compreender as fraturas do material brechtiano, muito além das camadas contaminadas pela ideologia e por sua recepção no contexto da Guerra Fria, nem sempre tão evidentes em função da pátina que o recobre. Para Müller, Brecht, como seu perfil indicou, como toda herança clássica, é um material, cuja *produtividade* depende de se reconhecer aquilo que nele é vencido. Esta é uma exigência da qual não podemos estar aquém.

## Capítulo primeiro

### 1. O Lugar da Crítica.

Quem estiver acostumado a pensar com os ouvidos só pode incomodar-se com a sonoridade de expressões como “crítica cultural”, e não só porque, como a palavra automóvel, são montadas a partir do latim e do grego. Elas lembram uma flagrante contradição. Ao seu crítico, a cultura não agrada, mas só a ela é que deve esse mal-estar. O crítico da cultura fala como se representasse a cultura intacta, ou um estádio histórico superior, mas, na realidade, pertence àquilo sobre o qual imagina alçar-se. A insuficiência do sujeito para, na sua contingência e limitação, julgar o poder do estado de coisas existente na qual Hegel tantas vezes insistiu para acabar fazendo sua apologia, torna-se insuportável sempre que ele próprio, em sua mais íntima estrutura, é constituído pelo conceito de cultura ao qual ele se contrapõe como se fosse independente e soberano.

Theodor Adorno, *Crítica Cultural e Sociedade*.

No conjunto de sua produção ensaística e depoimentos da década de setenta até meados dos noventa, Heiner Müller elabora um diagnóstico exaustivo do *Zeitgeist*. Essa articulação, que ultrapassa e sustenta seu projeto dramaturgico em um movimento de internacionalização crescente, implica, em linhas gerais, nada menos que a superfície da cultura europeia contemporânea, onde sua atividade se pretende como um diagnóstico e um “corretivo”. A vigor dessa investida é um dos momentos mais notáveis da prosa alemã recente.

Assim como Adorno concebia suas intervenções como *Eingriffe*, um “assalto” ao cerne da experiência e ao “teor coisal” (“Sachgehalt”) de seus objetos, mimetizando em seu contornos a curva negativa da totalidade, o modo operatório da prosa ensaística de Müller deriva seu impulso analítico de uma matriz genuinamente estética. O resultado é uma síntese heterogênea entre campos inconciliáveis, no qual continuidades históricas e coordenadas artísticas unificam-se como figuras ou *tropoi*. A aproximação entre ambos, isto é, o processo histórico real e as figuras que o emblematizam busca um valor

exemplar, um sentido prático de modelo, que ao se configurar, não é mais redutível a seu ponto de partida. Em outras palavras, todo discurso sobre a História é metafórico, assim como o ponto de vista dentro de uma obra de arte, bem como seus elementos constitutivos. Embora eles derivem da "realidade", sua funcionalidade no interior do discurso é diferente daquela que desempenham na esfera da experiência comum. E como nos ensina a análise imanente da obra de arte, podemos ler nesses elementos, em sua lógica, em seus problemas, o funcionamento da própria realidade, da própria sociedade, como aquilo que ela não pode falar: seu conceito, sua estrutura como uma totalidade.

A compreensão essencialmente expressiva da forma condiciona a leitura que Heiner Müller realiza sobre o discurso da História.

Na fase tardia de sua obra Heiner Müller radicaliza um dos dados decisivos da experiência moderna, de fato, a ascensão e declínio da consciência histórica como processo paralelo à racionalização dos materiais disponíveis. Deslocando esse impasse para o horizonte reflexivo, a atividade dramaturgica transforma-se em ponto de partida de uma inserção cultural mais ampla. Ocorre desse modo um extravasamento da reflexão imanente ao trabalho estético para um campo analítico que lhe oferece unidade e aumenta sua ressonância.

Em linhas gerais, esse processo é pensado por Müller como uma restrição crescente do horizonte utópico da arte. Esse declínio se inscreve na própria natureza dos materiais e aponta também para um processo de atrofia da experiência ("Erfahrung") em sentido mais amplo. Em seu termo, a indiferenciação entre arte e empiria compromete a própria evidência da representação em um mundo cada vez mais determinado pelo caráter abstrato do todo. O colapso da experiência é correlato do desaparecimento de qualquer configuração exemplar

do passado. O presente passa a ser um intervalo cada vez mais estreito, no qual pensamento histórico e utópico buscam configurar a normatividade instável de seus procedimentos. Com o declínio de uma concepção substantiva de sujeito, a normatividade da arte somente pode ser forjada a partir desse entrechoque.

O sujeito da crítica representa uma fratura ("Riss"), através da qual se tenciona a assimetria essencial entre o campo político e estético, ele representa o encontro de duas formas distintas de temporalidade: a do movimento da época, mais ampla, e a do sujeito empírico, de sua memória, suas fragilidades. Ao aproximá-los no território do ensaio, Heiner Müller os configura como *símbolos* incompletos de uma História na qual se inclui, mas cuja densidade e violência fazem implodir a moldura de nosso presente. O "como se" dessa intervenção equilibra-se de modo paradoxal entre a atualidade dos dados históricos e estéticos que mobiliza e o anacronismo decorrente da adoção de modelos míticos como chave hermenêutica do presente<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Analisando a obra de Schönberg, Adorno transita entre os vários planos da realidade, do concreto ao abstrato. O "como se" referido por Jameson consiste na aproximação entre o termo real e imaginário do transporte; as metáforas de Adorno, falam da lógica social cristalizada no interior da forma: "Psicanálise do caráter austríaco? Amostra de como a sociedade resolve no domínio *imaginário* as contradições que não consegue superar no real? Justaposição estilística de música, lógica simbólica e colunas financeiras? O texto em questão é tudo isso, mas é antes e acima de tudo uma coisa completa, sou tentado a dizer: um objeto poético. Pois seus conectivos mais característicos ("não é por acaso que) são menos signos de alguma operação silogística a ser realizada do que equivalentes do "assim como...assim também" do símile heróico. (...) Não é demasiado dizer que, através de tal forma histórica, momentaneamente se efetua uma espécie de reconciliação entre o domínio da matéria e o do espírito. Pois, em seu contexto, o caráter essencialmente abstrato do fenômeno ideológico subitamente toca a terra, assume algo da densidade e significação de um ato no mundo real das coisas e da produção material; ao mesmo tempo, lampeja na dimensão material uma espécie de transfiguração e o que, um instante antes, parecia resistência da matéria, puro sem-sentido do acidente histórico - nos fatores determinantes do desenvolvimento austríaco, os agentes acidentais da geografia ou influência estrangeira - acha-se agora espiritualizado na idealidade dos objetos com os

O emprego de matrizes míticas na crítica de Heiner Müller obedece a um propósito duplo: em primeiro lugar, elas se pretendem como *genealogia* do pensamento conceitual, investigando sua pré-história; em segundo plano, o mito se oferece como perspectiva de uma violência invariante, irrompendo no presente e desmentindo qualquer concepção normativa de progresso. O mito, em sua relação com o pensamento conceitual, é o *médium* por excelência do *anacronismo de nosso presente*, sobretudo, da violência como traço distintivo da política institucionalizada.

Apenas um exemplo concreto dessa duplicidade: distanciando-se da possibilidade de uma racionalização dos fracassos históricos como em Brecht, o mito assume no teatro de Heiner Müller um aspecto *fecundante* em relação à História (Helen Feheravary, 1976, 87). Ao delinear o colapso da capacidade revolucionária do operariado alemão entre 1918 e 1953, e sem a possibilidade de se confrontar com as forças materiais da "Grande Verdade", **Germania Tod in Berlin** representa a abertura para o assalto da estrutura mitológica sobre o presente, cujo modo privilegiado de aparição é o fascismo. Seu último quadro, que retrata o "eterno pedreiro" Hilse (GTB: 76-8), inspirado em **Die Weber**, de Hauptmann, ilustra esse princípio. Ao desafiar a greve geral, Hilse não é morto pelas pedras de seus companheiros, mas pelo câncer que o consumia. A apreensão subjetiva da História pelo indivíduo, seu intervalo e relance vital dos grandes movimentos, ao ser "internalizado", converte-se em câncer e círculo vicioso de opressão e violência que perpetuamente revigora a si mesmo. Esse

---

quais foi associado, reorganizando-se, sob o impulso dos sistemas matemáticos que são seu produto final, numa constelação de uniformidade imprevistas, num estilo sócio-econômico que pode ser nomeado. Assim, a mente se encarna a fim de conhecer a realidade, e em troca acha-a num lugar de inteligibilidade intensificada (grifos do Autor)." Frederic Jameson, **Marxismo e Forma**, São Paulo, Hucitec, 1985, p. 14 - 15.

*incesto* entre mito e Esclarecimento é um dos *topoi* privilegiados da **Dialética do Esclarecimento**. A principal personagem de **Germania** não é portanto o "Volk", o povo, mas sua ausência, nem tampouco aquela compreensão esclarecida que paira livre de condicionamentos como em **Terror e Miséria** engendrando *ex-machina* uma saída para os impasses do trabalho revolucionário, mas sim um *aparato mitológico sublimado* que dilui e neutraliza a verdade como uma mercadoria cultural e *determina seus conteúdos a partir de sua imanência*. O bombardeamento perpétuo do presente pela inércia mitológica do passado culmina na supressão do próprio presente. **Germania** revela-se assim como **Die Schlacht**, uma "dialética negativa" da "tragédia otimista" **Terror e Miséria** (Helen Fehervary, 1976, 92).

A intensidade e o caráter hermético de sua escritura dramatúrgica, um "teatro de guerra potencial" (M: 100), permeada pela memória da experiência fascista (sempre de prontidão a irromper no presente) e extravasada para o lírico<sup>25</sup>, contaminam a curva de sua prosa e lhe subtraem, em certa medida, uma capacidade conceitual autônoma, à qual se furta e contrasta.

Seria fundamental ressaltar, contudo, que a legibilidade dessas figuras somente faz sentido no movimento imanente da obra e, portanto, devem ser compreendidas, sob pena de equívocos grosseiros, como parte de um complexo ficcional, mimetizando em seu movimento um refluxo permanente, homólogo para Müller à curva negativa da História contemporânea. A paisagem abstrata de seus

---

<sup>25</sup> Um dos primeiros a destacar a importância da lírica de Müller foi Georg Wiegand (Zwischen Auftrag und Verrat, 1984), cujo livro dedica-lhe um capítulo. Da mesma maneira, Genia Schulz reservou uma parte de seu estudo a este componente essencial da obra. Para Wiegand, a lírica de Müller "prepara seu projeto tardio, mais tarde concretizado, de uma autoliqüidação da arte na sua inteira superação em prática vital (op.cit., p.50)

dramas tardios, verdadeiras *Gedankenspiele* ganha sua última expressão como imagem.

De fato, ensaios e depoimentos representam um campo de convergência entre dois pólos de uma mesma experiência, separados objetivamente pelo processo social (produção e consumo), mas integrados na perspectiva de um momento utópico eminentemente formal, pois é neles que Müller busca a unidade de sua experiência. Esse instante constitui para Heiner Müller um limiar onde sujeito e objeto apresentam-se distintos e refundidos como virtualidade, delineando as coordenadas históricas de seus materiais.

Em outros termos, eles se articulam sistematicamente como *poética* e pressupõem uma noção rigorosa de *material*, como um índice de inconclusividade no interior da forma. Nesse sentido, as próprias idéias, embora referidas a uma tradição conceitual, assumem um valor objetivo. Em lugar da apresentação de um produto estético fechado em si mesmo, a unidade narrativa uniforme, por exemplo, Heiner Müller acredita na possibilidade em se “escandir” as etapas do processo reflexivo, impedindo-o de “desaparecer no produto” (M: 38). O caráter fragmentário deliberado “sublinha” a *processualidade da representação* e lhe subtrai a ilusão especular. O processo mimético enfatiza assim seu momento construtivo. A esse procedimento, *modus operandi* característico da segunda fase de sua obra a partir da década de setenta, pertencem os “fragmentos sintéticos”, cuja primeira experiência foi **Die Schlacht**, uma reelaboração em condensado de **Furcht und Elend**.

Os “fragmentos sintéticos” determinam a poética de Müller a partir dos anos setenta e correspondem, em primeiro momento, à sua elaboração da

*deutsche Misere*, configurando, em caráter intensivo, as linhas de força de sua crítica ao pensamento esclarecido, como se verá.

De modo mais amplo, contudo, o desdobramento do projeto dramaturgico e seu campo complementar teórico implicam, cada vez mais, uma extensão de seu âmbito inicial, ganhando uma ressonância civilizatória inusitada. *A partir de então, a crítica de Müller reivindica para si um lugar estratégico, além da empresa teatral e do confronto ideológico efetivo, onde se radica.* Esse confronto, premissa histórica de seu teatro, apresenta-se também como limite e critério de valoração extra-estético. Heiner Müller busca, portanto, uma *legitimação* do lugar de seu teatro, e a definição desse território parece ser sua pergunta mais enfática.

A radicação da crítica de Müller e o lugar específico de seu projeto dramaturgico como extensão do campo da *Grande Pedagogia* brechtiana, são, antes de mais nada, mais do que a pergunta sobre o lugar ("wo"), na verdade, a *perspectiva* por ele determinada como "wohin", (para onde), implicando a seu turno, o modo ("wie") pelo qual se insere no debate internacional sobre os limites do projeto moderno.

Durante esses anos, Heiner Müller refere-se frequentemente à dimensão "pós-burguesa" ("nachbürgerliche Erfahrung") de sua experiência, na qual as categorias estéticas tradicionais perdem sua eficácia, pois se referem sempre ao conjunto da empresa teatral baseada no desempenho eficaz e comprometida como a "Erfolg" (sucesso), e não com a eficácia ("Wirkung").

Essa contradição fora uma das premissas do projeto brechtiano, que visava à emancipação da "Erfolg" de sua pressão social integradora. É possível afirmar que Brecht fracassou nessa tentativa, pelo menos em seu sentido mais eminente de liberar seu repertório do peso assimilador da empresa teatral e do turbilhão

tecnológico, a contrapelo do qual, e dentro de uma grade teórica justificável a seu tempo, concebia a “produção sistemática de escândalos”. O caráter institucionalizado de seu repertório em nosso presente é função direta da “Erfolg” na qual mergulhou.

O elevado patamar técnico que atingiu, pautando quase todos seus desempenhos, antes de ser um elemento disruptor, parece integrar-se perfeitamente às modernas condições exigidas pelo aparelho teatral, mas a transparência explicativa de seu projeto esclarecido, sobretudo na maturidade, não pode mais ser evidente nos termos em que se formulou.

No **Kleines Organon**, a contradição entre “Erfolg” e “Wirkung” é superada pela afirmação do caráter “supérfluo” da representação teatral:

No princípio, o objetivo do teatro, como das demais artes, era entreter pessoas. E é esse empenho precisamente que lhe confere uma dignidade particular. Como característica, basta-lhe o prazer; o teatro não necessita de outro passaporte. Não devemos, de maneira alguma, conferir-lhe um status maior: estaríamos assim, tornando-o um mercado abastecedor de moral; ao contrário, o teatro tem de se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente ocorreria se não transformasse o elemento moral aprazível, suscetível de causar prazer aos sentidos - princípio, admitamos, do qual a moral sairá ganhando. Nem sequer deve-se exigir que o teatro sirva como instrução, ou utilidade maior do que uma emoção de prazer, físico ou espiritual. O teatro tem de permanecer algo de absolutamente *supérfluo*, o que significa, que nós vivemos para o *supérfluo*. Nada necessita menos justificações que a diversão (Brecht, TD, 1968: 184, GW 16: 663).

O horizonte dessa emancipação exigiria também *um mínimo de esforço dramático, além da perversidade de se fazer do luxo uma profissão*. Esse limiar somente pode ser *aludido, jamais concretizado, e representa o conceito (estrutura fundamental) de sua experiência dramatúrgica*. E é de fato na elaboração do modelo da peça didática como matriz formal de seu projeto, que o teatro brechtiano adquire seu contorno mais significativo. A virtualidade da forma

didática pressupõe uma estrutura de conhecimento que unifica os vários campos da experiência estética. “Na peça didática somente se aprende quando se atua” (**Para uma Teoria da Peça Didática**, GW, 17, 1024), para Reiner Steinweg<sup>26</sup>, a “Basisregel” (regra fundamental) de todo o edifício. Em suma, o próprio conceito contém sua “Aufhebung”, pois a dramaturgia didática significa a supressão da empresa teatral. Heiner Müller busca repor essa impossibilidade em outro patamar, adicionando-lhe um vetor civilizatório radical, ou seja, a par de sua experiência dramaturgical de base, a justificação teórica impõe-se cada vez mais como o momento autoreflexivo que confere unidade aos dados empíricos dispersos.

Ao postular um “lugar”, o foco de Müller direciona-se sempre para a formulação de um “Andere” (outro). Mais do que um “sujeito universal” abstrato, Müller reivindica um “outro sujeito”, uma “outra temporalidade”, uma “outra experiência”, uma “outra relação com a morte”, que é também uma “outra relação com a vida” em sua dimensão mais enfática. O emprego recorrente do conceito de vida (“Leben”) impõe-se como um dos critérios de valor de sua experiência a partir dos anos setenta.

Nesse sentido, o “não lugar” de seu teatro como extensão, crítica e superação (“Aufhebung”) da *Grande Pedagogia* brechtiana representa essencialmente um projeto que visa a afirmar a “impossibilidade de postular a utopia no interior do processo histórico” (RW: 23/24, 62), antes, visa a apontar o “abismo crescente” entre sua formulação e as experiências efetivas que a História nos proporciona. Fatura parcial de uma História “vencida”, saturada em seus materiais, e Müller refere-se neste aspecto à pretensão do modernismo histórico

---

<sup>26</sup> STEINWEG, Reiner. **Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung**. Stuttgart, Metzler, 1972.

em forjar uma outra cultura com base na emancipação da autonomia estética, a experiência dramaturgica de Müller permanece sempre no limite que o próprio *médium* temporal, isto é a consciência histórica, impõe.

Estendendo o campo teórico e prático de sua atividade, os ensaios e entrevistas de Heiner Müller representam a tentativa em aproximar o “abismo crescente” entre pensamento utópico e histórico, uma fratura (“Riss”) que a consciência histórica, internalizada na racionalização dos procedimentos, e pré-condição de toda arte relevante, tornou-se incapaz de realizar.

Em 1985, em entrevista a **Sinn und Form**, Heiner Müller, no início da *perestroika*, assim definia a necessidade em se recuperar o valor da utopia na RDA, a despeito de todas as ressonâncias negativas que o conceito inspirava em sua geração (GI1: 174)

O que nós precisamos é mais utopia. E isto, a utopia, está ameaçada por aqui. Antes de tudo, a vontade de utopia está em perigo de ser paralisada pelo cotidiano, e temos de prestar atenção a isto. Não nos deveríamos permitir que esta vontade nos seja subtraída. O que é necessário, como dito, é mais imaginação e mais espaços livres para a imaginação. Eu não excluiria nada deste programa.

Essa declaração não se destinava a um público estrangeiro, mas ao mais importante veículo teatral da RDA. Ela se relacionava, como se verá oportunamente, a um empenho sincero de Müller no projeto reformista de Gorbatchov, e está na base de seu último ciclo dramaturgico, os **Wolokolamsker Chausse I - V**, com a reabilitação/retomada da forma didática (GI1:182 ).

Se o espaço do teatro situa-se entre o “tempo do indivíduo e da História” (M: 92), a legibilidade de seus conflitos é sempre produto do entrelaço entre as diversas camadas de seu material. Em outros termos, a “justeza mimética” do trabalho dramaturgico decorre de sua capacidade em transfigurar a experiência

imediatamente e suspender sua temporalidade destrutiva através de uma grade metafórica. Através de uma compreensão expressiva da forma, portanto de seu caráter enigmático, Müller busca salvaguardar as linhas de força que se cristalizam naquilo que é formado. “O autor é mais inteligente que a alegoria, a metáfora, mais inteligente que o autor” (M:31). A assimetria entre intenção subjetiva e objetiva é a refração significativa operada pela História *através* da forma.

**Meu lugar é o espaço vazio da utopia comunista** (grifos nossos)<sup>27</sup>.

O “lugar” de Müller definiu-se estrategicamente durante décadas na *zona morta* de uma fronteira zelosamente mantida. Embora de natureza interna, essa fronteira implicava uma fratura no sistema internacional de poder e deslocava suas premissas nacionais para um território fantasmagórico. A concretude desse lugar representava também a linha de chegada de uma História que havia se “coagulado em política” (M: 114) e lhe oferecia em chave dupla um signo concreto de uma partilha geopolítica que congelava o eixo do conflito Norte/Sul.

A dramaturgia de Heiner Müller derivou desse trauma a metáfora fundamental (“Grundfigur”) de um impasse que exigia uma tradução estética qualitativa. Nenhum outro autor europeu depois de Brecht realizou com tamanho empenho essa tarefa, capitalizando as vantagens imaginárias e efetivas do livre-trânsito entre ambos os lados. Esse trânsito é um de seus emblemas e marca também a passagem desse lugar concreto para sua dimensão simbólica. A interrupção do processo histórico na fronteira, “coagulado em política”, era a continuidade de um pesadelo nacional.

---

<sup>27</sup> Müller/Lotringer. **Gespräch mit Sylvère Lotringer**, 1988, In: W. Storch (Org.), 1988, 146.

Por um lado, esse aspecto ideologizava sua obra no campo adversário, onde ora ela era entendida de modo grosseiro em chave afirmativa como uma apologia do regime do SED, ora como um “sinal” de “dissidência” que deveria ser “decodificado”. Müller sempre considerou esse maniqueísmo como um sintoma de “decadência” de ambos os lados, ou seja, como incapacidade em entender o núcleo específico de sua experiência, irreduzível às duas alternativas, já que as ideologias representavam apenas “máscaras” (RW: 13/53 ) ou mesmo “freios”:

No início da década de oitenta, a precedência do lugar consolidava-se como um hiato que não poderia ser traduzido senão pelo arame farpado da História. A concretude do muro “tornava concreta a crítica das necessidades” (M: 90/93):

Eugen Gottlob Winkler, um daqueles muitos alemães “tão prematuros”, escreveu em 1936, num texto sobre ERNST JÜNGER OU A INFELICIDADE DO PENSAMENTO: “entre a diferença de duas experiências, não pode existir disputa”. A verdade dessa frase me ocorre quando tento escrever ao leitor francês algo como uma “carta cultural” da Capital da RDA. Esta tarefa apresenta o mesmo grau de dificuldade de uma descrição da face oculta da lua. **Os clichês das mídias sobre o socialismo, dissidência ou dogma, não apreendem a realidade. Esta não mora nos extremos. O que a História é para as elites, sempre foi trabalho para as massas. Os clichês nutrem o apetite pelos sinais de traição de um lugar além do capitalismo, garantindo a boa consciência do consumo, a paz da corrupção** (grifos nossos).

Nesse sentido, categorias como “censura” e “burocracia” não seriam capazes de aquilatar o valor de duas experiências alemãs, cindidas politicamente em “duas trilhas temporais distintas” (RW: 9/49):

O discurso sobre os problemas de recepção do teatro na RDA necessita do contexto que não se esclarece com noções como burocracia e censura. Duas experiências alemãs diferentes se coagularam em dois Estados alemães. A República Federal é uma firma saneada e reduzida em suas dimensões, estabelecida sobre o terreno dos fatos, que é o terreno pantanoso da história alemã, a identidade de sua população é o curso do marco. A RDA, um parto por

cesariana através de classes, famílias, às suas costas O PESADELO DAS GERAÇÕES MORTAS; seu terreno, a utopia, com uma população que apenas pode encontrar sua identidade nacional no contexto internacional, inevitavelmente presa numa estrutura imperial, que garante sua presença e colore seu futuro. **Primeira carência/necessidade, tornada concreta na fronteira, a crítica das carências/necessidades.** Voltando da desolada Frankfurt, através da vitrine Berlim Ocidental, na luz opaca da estação *Friedrichstrasse*, alegro-me que Rosa Luxemburgo, judia da Polônia, revolucionária na Alemanha, esteja enterrada deste lado do muro (grifos nossos).

Sobre a ênfase de sua prosa e a distância que ela não poderia preencher diante de um público ocidental, o texto concluía:

Lamento ter permanecido nas generalidades. Fora de uma vida pública e de longe, é difícil não escrever em maiúsculas. O diabo mora nos detalhes, como Hegel aprendeu na Prússia. Ou teatro é uma projeção na utopia, ou ele não é nada de especial. Saúdo a árvore solitária no acesso de entrada do aeroporto CHARLES-DE-GAULLE.

De fato, ao longo dos anos setenta e oitenta, quando a *Ostpolitik* normaliza as relações entre os dois Estados, a obra de Heiner Müller consolida-se como objeto da *Germanistik* ocidental. Esse ingresso representava igualmente a possibilidade de politizar um campo acadêmico relativamente estéril, quando as perspectivas de uma reunificação ainda pareciam remotas.

Mas é sem dúvidas a qualidade estética de seu teatro que o sustenta e o impõe além dessa partilha, embora dela não possa se emancipar. No início da década de oitenta, Genia Schulz estabelece, no prefácio de seu livro<sup>28</sup>, a RDA como “premissa” e o “lugar”, por definição, para a inserção problemática de Müller no conjunto da literatura alemã contemporânea. A RDA representava a fratura a partir da qual se tornava legível o confronto entre os blocos:

A RDA, o campo de problemas históricos, complexos e teóricos que ela representa, é o tema de Müller. Ela é o lugar a partir do qual ele vê a história

<sup>28</sup> SCHULZ, Genia. **Heiner Müller**. Metzler, Stuttgart, 1980.

alemã e a história dos movimentos operário alemão, que desde 1918 já estava bem dividido como a nação a partir de 1948/49, e a partir do qual considera a história do movimento comunista, mas ela também é o lugar no qual Müller reflete sobre sua própria escrita: precário no duplo sentido da cultura (política) do SED/RDA e igualmente dos movimentos artísticos de vanguarda internacionais. (op. cit., p.1/2)

A “herança” do marxismo existiria em sua obra basicamente como Crítica e ideologia:

Esta ligação se confronta em sua obra em duas diferentes interpretações históricas. Nela surge o marxismo como filosofia de Estado e saber dominante, em contraponto com o marxismo como teoria crítica e subversiva. Confronta a certeza com a dúvida, a crença firme no progresso da História com a questão obstinada sobre os custos muito altos, talvez até demasiado altos, desse progresso. (op. cit: 2)

Finalmente, Genia Schulz cunhava uma fórmula mágica, sintomática de uma percepção ocidental sobre a obra que se reproduziria ao longo da década:

Já que também o próprio público da RDA estranha este autor "difícil", ocorre a Müller o paradoxo de ser um *outsider* integrado em seu Estado. (op. cit. p.3).

O endosso de Schulz a uma suposta “dissidência” de Müller no interior do aparelho cultural era relativizado/naturalizado, de certa forma, pela expressão “integrado”, o que parece pressupor uma inserção “orgânica” e não-contraditória em um sistema homogêneo. Mesmo assim, o “livre-trânsito” transformava-se em *álibi crítico*, pois em nenhum momento, e justamente em função da estrutura temática e da irregularidade das monografias que compõem o volume, Schulz particulariza o comprometimento de Müller dentro de uma tradição que se poderia chamar de *loyale Kritik* (crítica leal)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Em função do caráter estratégico do livro de Schulz, valeria a pena mencionar alguns de seus problemas mais evidentes, que se estendem a quase todos os trabalhos monográficos. Marianne Streisand resenhou o livro para a **Sinn und Form** (12, 1982, p.103-106). A primeira objeção diz respeito à disposição cronológica das análises, em detrimento do caráter descontínuo da produção de Müller: "Genia Schulz ocupa-se com 'aquelas questões sempre recorrentes', com

Essa ambigüidade está na base do trabalho de Georg Wieghaus, publicado na mesma época (**Heiner Müller**, Autorenbücher), e mais tarde ampliado em *Promotion: Zwischen Auftrag und Verrat* (Peter Lang, Zurique, 1984). Wieghaus generalizava como figuras duas atitudes (“Haltungen”) deduzidas da obra como sintomáticas da relação intelectual de Müller com a RDA. Ao assimilar essa tarefa reflexiva como “Selbstverständigung”. Wieghaus deslocava para o interior da análise uma simetria com categorias subjetivas que, embora se justificassem no percurso pessoal de Müller, esvazia-se na fase final de sua obra pela acentuada estilização da memória.

No entanto, o significado da RDA como premissa histórica da dramaturgia de Heiner Müller radica-se em território mais remoto e impessoal. Ela representou o fascismo "sem perdão"<sup>30</sup>, um “parto por cesariana entre classes, famílias” (M:

---

as quais a obra se depara, a partir de hoje já possível, sobre o conjunto da criação de Müller para dar uma visão ordenada de seu entrelaçamento sistemático. A força do trabalho é igualmente sua fraqueza. À primeira vista, parece de fato como se as peças de Heiner Müller lidassem com os mesmos e recorrentes problemas e temas. É um ganho. Não obstante, desenvolve-se a idéia de que as diferentes fases da obra tenham a mesma gênese. E com isso desenvolve-se também, e isso podemos perceber infelizmente na parte interpretativa, uma abordagem em princípio ahistórica, embora seja sua posição fundamental declarada. Com isso, proclama-se a aparência de uma continuidade que, na realidade, não existe desta forma”. Streisand considera também muito modesta a abordagem do estalinismo no livro de Schulz, bem como a cisão do marxismo entre teoria crítica e ideologia: “Tão simples não é e o tratamento com o papel do estalinismo, um importante tema em Müller. Mas esta relação não se dá de maneira tão linear como é passado ao leitor. Por outro lado, este não é o tema fundamental do trabalho de Müller. O significado da obra de Müller consiste precisamente nos problemas da história humana, na qualidade da história mundial que nela são discutidas”.

<sup>30</sup>O trabalho de desnazificação nos territórios ocupados pelas potências ocidentais visava inicialmente a atingir 3 milhões de pessoas, que seriam divididas basicamente em cinco categorias, das quais a quinta referia-se exclusivamente a membros do partido nazista. Em menos de dois anos, essa “energia” exaurira-se entre a complacência e má-fé dos vencedores, no intuito de que os efeitos do plano Marschall (“European Recovery Plan”) detivessem os

92), e como prolongamento de um trauma nacional, representava a possibilidade de uma tradução estética além do confronto entre os Blocos. É neste contexto que Müller afirma sua lealdade à RDA, uma lealdade que deveria se manter pela escrita.

A convergência de Heiner Müller com Brecht tem essa premissa comum. A RDA foi antes de tudo um produto do fascismo, onde a “revolução”, fracassada em 1918, instala-se sob o ditado da “potência protetora” em regime colonial. Ela não pôde ser feita *pela* classe operária, mas *para* ela<sup>31</sup> (M:33) e essa adjudicação armada já é um natimorto. A “miséria alemã” representa justamente essa incapacidade de controlar virtualidades históricas, que para Brecht haviam sido recalçadas desde as guerras camponesas do século XVI, quando o potencial

---

riscos do novo embate ideológico. Assim, os inimigos ganhavam contornos fraternos, como espiões e cientistas na nova empreitada. Apenas uma parcela mínima de militantes nazistas enfrentou problemas legais. Na medida em que se reconstruíam as instâncias da vida civil, as únicas pessoas qualificadas para o desempenho profissional eram membros do ex-partido, como afirmou um chefe das forças armadas norte americanas em carta a Eisenhower. Como definiu um general americano na mesma época: “o nazismo morreu, mas os nazistas ainda vivem”. Adenauer cunhou a política do “acordo de compensações”, pela qual a Alemanha se comprometia a indenizar Israel não em nome das vítimas, mas das propriedades confiscadas. (Conferir Dina Porat. “Os crimes de guerra da Alemanha nazista”. In: **Segunda Guerra Mundial. Um balanço histórico**, São Paulo, Xamã, 1995, p. 409-413).

<sup>31</sup> O emprego do termo “Revolução” por Heiner Müller refere-se a um fato muito específico: por uma ironia da História, foi a ocupação do Exército Vermelho e a posterior constituição de uma autoridade militar (SMAD) que formalmente extinguiu o latifúndio nos antigos *Bundesländer* que formavam a RDA. Esse latifúndios eram a base secular da autoridade *junker*, cuja contribuição autoritária foi decisiva para liquidar a República de Weimar. Em outubro de 1945, todas as propriedades acima de 100 hectares foram desapropriadas. Essas propriedades foram divididas e doadas a milhares de pequenos camponeses (também chamados de “Umsiedlerinen”) refugiados dos territórios perdidos do *Reich* (Pomerânia, Silésia, Prússia Oriental). No entanto, a pulverização da propriedade dificultaria mais tarde os esforços de mecanização agrícola. (Cf. Dieckmann, Friedrich “RDA: do socialismo colonial ao social-colonialismo”., p. 444-6)

emancipador inicia seu périplo de derrotas consecutivas. Os fracassos prematuros significaram também o “fim do caráter nacional”<sup>32</sup>. A canalização de todas essas energias para a catástrofe explica o dinamismo da máquina de guerra fascista. Assim como Brecht, Müller herdou essa miséria na condição de escritor empenhado em decodificar essa insuficiência “estrutural” determinada por tantos fracassos, dos quais o fascismo foi o golpe decisivo.

Todos os seus empenhos, toda a energia de seu projeto dependiam intrinsecamente deste corpo-a-corpo com um legado aparentemente maciço e que se apresentava, desde o início de sua carreira, ameaçado de canonização. “Brecht ist eine shwierige Erscheinung” (“Brecht é um fenômeno difícil”)<sup>33</sup>. Para Müller, essa dificuldade é também um desses “golpes de sorte” (“Glücksfalls Brecht”) (M: 39) preparados ironicamente pela História, pois a experiência de Brecht é na verdade o campo de convergência de diversos materiais e problemas que buscará resgatar de modo seletivo.

---

<sup>32</sup> “O fracasso de 1848 relaciona-se com outro fracasso: o da primeira revolução alemã, as guerras camponesas. Quando li as notas de Brecht sobre *Mãe Coragem*, tive grandes dificuldades com uma de suas formulações: ‘...nas guerras camponesas, a maior infelicidade da história alemã’. Até então, sempre partia do princípio que as revoluções eram fundamentalmente algo positivo. Como as guerras camponesas poderiam ser então a ‘maior infelicidade da história alemã’? No entanto, a tese de Brecht é muito clara: as guerras camponesas foram uma revolução muito prematura, é por isso que esse potencial revolucionário pôde ser destruído por séculos ou, como Brecht o formulou, o caráter nacional alemão foi esmagado nesse momento. Então veio a Guerra dos Trinta Anos que conseguiu aniquilar o resto, pois essas catástrofes sempre realizaram uma seleção negativa. Quem abrir a boca morre primeiro, e resta apenas uma massa submissa. Depois dessa revolução muito precoce, reina na Alemanha a tendência de estar sempre em atraso. Tudo na Alemanha ocorre sempre muito tarde, e também em função desse atraso, as energias apenas podem ser descarregadas nas catástrofes” (LN:13).

<sup>33</sup> Essa afirmação de Walter Benjamin serve de epígrafe à discussão de Alfons Högen sobre o trabalho filológico de Steinweg de resgate do conceito de *Lehrstück*. HÖGEN. **Text & kontext** 2.3, 2/1974, p. 100.

O lugar da crítica de Heiner Müller revela-se como o resgate seletivo da herança brechtiana, sobretudo aquela da fase tardia da RDA, praticamente desconhecida entre nós. Os materiais sobre os quais Müller trabalhou nessa época encontravam-se em estágio adiantado de elaboração, prontos a amadurecer. Não é à toa que sua primeira experiência dramatúrgica tenha em muito excedido os propósitos iniciais, *traduzindo* e *unificando* uma constelação de problemas que mergulhavam no cerne da experiência alemã do pós-guerra. Ela é o primeiro tópico do próximo subitem.

## O Sistema dos Irrtümer

Longe de ser um sistema fechado, a estética de Heiner Müller *dissemina-se* ao longo de sua trajetória e assume formas muito distintas: cartas, protocolos, depoimentos, entrevistas, notas, rubricas, esclarecimentos etc. É possível reconhecer no peso de cada uma dessas formas uma estreita relação com as diversas fases de sua carreira. Ao contrário de Brecht, por exemplo, cujo **Kleines Organon** busca condensar a suma de seu projeto, ou pleno menos ser uma de suas "nucleações", e onde se delineiam de modo bem claro suas concepções sobre a arte, Müller recusa-se a explicitar de modo geral ou imediato as premissas de sua dramaturgia. Seria preciso também estabelecer diferenças no interior deste material, especificamente entre os depoimentos orais e o registro escrito (ensaios, protocolos e cartas).

Quando se considera a multiplicação dos depoimentos ao longo das duas últimas décadas e o peso cada vez maior que estes assumem como ponto de partida para qualquer interpretação de seus textos, percebe-se que eles se destinam, já no momento em que são formulados, necessariamente à publicação. Sua "intenção" é o espaço contraditório e coercitivo da esfera pública ("Öffentlichkeit"), buscando, dentro dessas possibilidades e *restrições* interferir de modo direto na recepção de seu trabalho, antecipar-se a seus resultados e normalizar seus efeitos.

Não seria também dispensável evocar o enorme risco que essa aproximação oferece ao intérprete. Müller já havia censurado em Brecht esse esforço de clareza a todo custo, pois as opiniões e juízos, exigem muitas vezes uma distância que a experiência dramatúrgica não oferece, porque ela é mediada pelo aparelho teatral. No limite, prossegue, Brecht transformaria muito

prematuramente suas opiniões em juízos, abreviando o "processo de recepção" (GI2: 55). Nesse "curto-circuito" auto-explicativo, a nossa aderência aos juízos de um autor, sem a consideração de sua funcionalidade explicativa autônoma em relação a seu trabalho, estabelece uma relação de causalidade que é avessa à boa interpretação, como se esses juízos "esgotassem" o sentido da obra. Esta é uma das heranças do romantismo disseminadas no senso-comum, a idéia de uma organicidade que pressupõe continuidade entre as intenções artísticas e seus resultados. Aquilo que é configurado passa a ser, quando muito, um "sintoma" direto e fiel da subjetividade. Como sabemos, por mais precisos e interessantes que sejam os juízos e opiniões de um autor, eles integram a própria obra, são parte de sua natureza ficcional.

A partir dos anos setenta, a assimilação do repertório de Heiner Müller além da RDA estende seu campo de ação em duas direções: aproximação de um público estrangeiro, e sua transformação em *objeto* da "Germanistik" na República Federal. Dessa forma, poderíamos entender o empenho analítico de Müller como uma extensão de seu *métier*, na tentativa em normalizar seus efeitos.

Como intervalo polêmico, as formulações de Müller, sobretudo nas entrevistas, nem sempre parecem acabadas, como se antecipassem na aparente imediaticidade do discurso seus desdobramentos e buscassem estender o espaço em que se realizam. Não poucas vezes, percebemos a tentativa em romper certas expectativas de seus interlocutores, como se Müller recusasse o papel que lhe é imputado de antemão.

Esse aspecto reforça a diferença entre os textos escritos e os depoimentos orais, entre algumas considerações táticas e provisórias e aqueles elementos recorrentes, depurados ao longo de anos. Ensaaios, discursos e protocolos de

discussão, de um lado, e por outro, o conjunto das entrevistas, embora em algumas antologias não haja distinção entre esses dois planos.

É no plano dos ensaios e cartas propriamente que o *hermetismo* de Müller torna-se mais evidente, através de uma espessa grade metafórica, a expressão visa a uma qualidade enigmática e impermeável ao senso-comum. Se as entrevistas são muitas vezes pontilhadas por detalhes anedóticos - com um agudo *witz* - *a intensa elaboração expressiva dos ensaios confere-lhes um nítido caráter ficcional*<sup>34</sup>.

Não obstante, daí decorrem novos problemas para a análise, porque Müller formula progressivamente seus ensaios de modo cada vez mais hermético através de uma espessa grade, exemplos, citações, metáforas e outros meios retóricos que impedem uma relação direta do leitor. Enquanto nas entrevistas, aqui e lá, encontramos anedotas e exemplos literários, que permitem um esclarecimento de suas posições, os textos teóricos tardios abandonam a camada conceitual da exposição, aproximando-se da estrutura de textos ficcionais.

Esse desenvolvimento torna-se ainda mais claro na seqüência das várias cartas formuladas por Müller nos últimos anos. Os destinatários englobam quase todos os papéis na empresa teatral: diretores (Robert Wilson, Mitko Gotscheff), críticos (Martin Linzer), pesquisadores e teóricos (Wolfgang Heise), cenógrafos (Erich Wonders).

Especificamente a carta dirigida a Martin Linzer, em 1975, durante uma polêmica sobre a adaptação de **Macbeth**, tem um valor especial. A finalidade deste texto não é fornecer ao público informações sobre o trabalho, o que lhe subtrairia um confronto direto com o material: "É para mim um desprazer falar do pudim antes que ele seja comido" (M:37), afirma ironicamente Müller, mas as

---

<sup>34</sup>KELLER, Andreas. **Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988**. Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 1992, p. 35. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1321).

explicações que se seguem sobre a adaptação de **Traktor/Die Schlacht** são tão precisas e convincentes, que se torna praticamente impossível não tomá-las como ponto de partida para a compreensão do próprio processo dramático do qual estes textos são resultados. Esta carta tem uma importância estratégica, pois é nela que Heiner Müller formula pela primeira vez seu conceito de “fragmento sintético”. Contudo, em outras, como as destinadas a Robert Wilson, Erich Wonders e o diretor da adaptação búlgara de **Filoktetes**, Müller aproxima-se de um limite de impermeabilidade. A recusa à explicação imediata estabelece um outro patamar de decodificação e, em seu jogo ficcional, implica o leitor de maneira mais intensiva.

Por sua vez, os depoimentos a antecipação de temas que serão desenvolvidos posteriormente nos ensaios. Em oposição ao travamento da escrita, Müller busca as vantagens de uma exposição aberta (Gl:155):

Porque em entrevistas podemos formular algo de modo mais distendido, do que quando escrevemos. Não somos tomados por um dever estrito. Podemos dizer o contrário no dia seguinte e naturalmente, tudo depende do que acontece nessas entrevistas e conversas, da situação e do interlocutor. Por isso, elas são mais desempenhos, elas têm mais a ver com teatro do que com literatura.

A escolha da *carta* como forma privilegiada de expressão decorre de um equilíbrio instável que esta estabelece entre o território público e privado (Eke, 1989: 18), no jogo entre a persona do dramaturgo e as condições objetivas da empresa teatral, e as referências à esfera privada, que sempre são evocadas por Müller em paralelo a alguns fatos históricos capitais. Esta forma conferiria, portanto, objetividade à matéria confessional; a um só tempo distanciamento - já que estes fatos são mediados e precipitados pela vivência histórica -, e proximidade. Em **Todesanzeige** e **Der Vater**, o ponto de vista narrativo distancia-

se rapidamente do registro pessoal para uma ficcionalização da própria perspectiva “objetiva”<sup>35</sup>.

A atuação de Müller na esfera pública é parte desse complexo que nela reconhece um caixa de ressonância a ser otimizada em diferentes níveis. A

---

<sup>35</sup>Lembrando a desconfiança de Breton (e também de Valéry) em relação ao caráter arbitrário da prosa, Müller não enxerga outra possibilidade expressiva senão o rigor da exposição lírica ou o caráter aberto do drama, no qual pode “dramatizar contradições”. **Todesanzeige** descreve o suicídio de sua primeira mulher, Inge Müller; **Der Vater**, o aprendizado da traição e do desprezo recíproco (seu pai era social-democrata) sob o pano de fundo da violência fascista que invade o espaço doméstico (a Gestapo o prende de madrugada e Müller finge dormir). Em sua longa entrevista a Sylvère Lotringer: “Somente posso imaginar a prosa escrita em primeira pessoa. Quando escrevemos peças, dispomos de máscaras e papéis através dos quais se pode falar. É por isso que prefiro o teatro. Por causa das máscaras. Posso dizer uma coisa e dizer seu contrário. *Você se recusa a tomar posição de uma maneira unívoca. É por isso que você gosta de dramatizar as contradições?* Quero me desembaraçar das contradições e isso é mais fácil através da escritura dramática. Tive uma experiência estranha quando escrevi um texto curto em prosa que tratava do suicídio de minha mulher anterior. Eu o escrevi inicialmente em terceira pessoa: “Ele entrou e a viu...” Então percebi que era o comportamento de um covarde e passei ao “eu”: “Cheguei em casa e a vi...” Uma outra parte do texto é uma lembrança do fim da guerra. Fui prisioneiro de guerra num campo americano em Schwerin. Permaneci lá apenas dois dias. Consegui trocar através da cerca minha ração de carne por um traje civil. Eu o vesti e me dirigi até o portão de entrada. Puxei conversa com o sentinela americano. Ela me mostrou fotos de sua família e filhos. Conversei com ele por algum tempo. Logo estava do outro lado do portão. Apertamos as mãos e parti. A guerra havia acabado para mim. Então permaneci sozinho por um bom tempo. Estava caminhando pelo campo, quando encontrei um jovem soldado alemão. Ele tinha minha idade, dezesseis anos. Nunca me esquecerei de seu rosto. Ele parecia uma galinha, tinha a cara de uma galinha. Ele se agarrou a mim. Era incapaz de permanecer sozinho. Tinha necessidade de um chefe. Era horrível. Durante dias tentei me livrar dele. Eu o maltratei terrivelmente. Pela primeira vez em minha vida, quis matar alguém para me ver livre. Ele era realmente muito fraco, ele me olhava como se fosse um escravo. Nesse texto sobre o suicídio de minha mulher, tentei também falar dessa experiência. Descrevi a morte desse jovem. Na realidade, eu nunca o matei, mas no texto eu o matei três vezes. Era uma sentimento muito estranho escrever simplesmente: “Peguei a pá e rachei seu crânio; vi como o sangue escorria.” Escrever isso é uma experiência muito diferente de colocar dez assassinatos numa peça. É muito mais pessoal” (Mauern, RW, 33/34 e 72/73).

*gravidade* própria desse espaço é uma “Zwangelage”, no qual ele ocupa o papel de preencher a necessidade de “imagens inimigas” (**Europa Transit**):

Estas entrevistas e esclarecimentos são certamente, em grande parte também autodefesa, porque eles ocorrem em certas condições de restrição. Uma esfera pública é sempre um espaço restritivo, devemos tomar posição sobre várias coisas e disso se desenvolve uma espécie de linguagem diplomática.

O caráter ficcional do ensaios também se estende ao sistema composto pelos **Irrtümer**, ampliado nos últimos quatro anos em **Zur Lage der Nation**, **Jenseits der Nation**. Como parte desse mesmo complexo, eles pressupõem dessa forma um *interlocutor também ficto*, uma média de opiniões da qual o “erro” corresponde ao desvio .

O “erro”<sup>36</sup> corresponde a uma assimetria essencial no interior do discurso entre a persona pública do dramaturgo, o caráter convencional e mediano da “opinião pública” a que se endereça e a distância que visa em relação a seus trabalhos. Ela não representa apenas um desvio da curva normal do senso comum, mas uma extensão de seu campo. Essa distância/atitude também constitui um distanciamento diante de seus materiais. *A aparente coloquialidade das falas esconde uma elaboração prévia de seus dados*. Bastaria apenas dispô-las em simples ordem cronológica. O tom de improviso e o *witz* pontual ganham uma estrutura muito distinta quando lidos *no conjunto*. Na verdade, cada parte mantém seu dinamismo próprio, mas pequenos detalhes ganham um outro sentido numa leitura geral. O discurso suspende convicções e abre um intervalo experimental que suspende o pensamento desse caráter coercitivo da esfera pública. Portanto, nada mais avesso a Müller que a “sabedoria”. “O aforismo é

---

<sup>36</sup> A epígrafe do 1o. volume, **Gesammelte Irrtümer**, é: “Woran arbeiten Sie? wurde Herr K. gefragt. Herr K. antwortete: 'Ich habe viel Mühe, ich bereitet meinen nächsten Irrtum vor.’”

reacionário” (M:38/39), pois cristaliza o sentido numa forma anacrônica. Esse aspecto será analisado adiante na relação entre Brecht e Heiner Müller. A “sabedoria” e a forma parábola, que teria caracterizado o repertório épico excluíam o autor da dinâmica e dos critérios de verificabilidade de seu material.

Existe contudo uma incongruência entre a precisão do diagnóstico estético de Heiner Müller sobre a experiência moderna e as conseqüências que dele se deduzem no âmbito de uma crítica da cultura, pois a crítica à instituição teatral deve necessariamente implicar todo o aparelho cultural. A diferença entre ambos é conseqüência do *ultrapassamento* a que se visa, pois busca uma legibilidade que está além de seu próprio presente. Essa assimetria é o foco de minha análise e é também parte geral da condição moderna pela auto-explicação.

A hetoregeneidade do material aponta algumas constantes:

- 1) formulação enfática de um conceito de experiência e material. A racionalização dos materiais e abstração da curva referencial de sua dramaturgia no tratamento da história alemã. Esse é o terreno de sua relação com Brecht;
- 2) crítica ao pensamento esclarecido e da dissociação que ele promove entre as esferas política e estética;
- 3) A formulação do teatro como “laboratório da imaginação social” pressupõe uma dialética entre “Wirkung” (eficácia) e “Erfolg” (sucesso). O equilíbrio entre ambas é o elemento utópico da forma teatral, a constituição de uma arte amadora, “ingênua e infantil”, que tivesse o “rigor do jogo matemático” (M: 24).

O pressuposto de minha análise é que a reciprocidade entre os diversos registros é a matriz (universalização) desse conceito enfático de *Erfahrung* (experiência) e *componente essencial da condição moderna na sua reivindicação*

*normativa em face de um domínio cada vez mais acentuado do material. Se consideramos segundo Adorno, que a radicalização do nível técnico neutraliza as contingências do sujeito estético e remete para as impossibilidades objetivas da realidade, traduzidas na dinâmica interna do próprio material, chega-se à relevância social da própria obra, que vale não tanto pelo que diz superar, mas por aquilo que nela envelhece.*

Para Heiner Müller, esse caráter “vencido” dos materiais sobre os quais atua implica reverter sobre Brecht as premissas e o contexto que orientaram seu desempenho intelectual e artístico. O sistema dos **Irrtümer** representaria, dessa maneira, a afirmação do caráter experimental de sua intervenção dramaturgica.

## Breve Diacronia de Heiner Müller

### RECORTE PANORÂMICO DAS PEÇAS

Este subitem não pretende apresentar uma abordagem monográfica das peças, mas apenas alguns aspectos que considero essenciais. No primeiro, refiro-me à experiência de **Der Lohndrücker** como atualização do fragmento **Büsching**. Em seguida, discuto uma cena da peça **Germania Tod in Berlin**. Finalmente, comento um poema chamado *Motiv bei A.S.*, que se refere à adaptação de Heiner Müller da novela **Das Licht auf dem Galgen** de Ana Seghers.

### Der Lohndrücker

**Der Lohndrücker**<sup>37</sup>, escrita entre 1956 e 1957, aparece pela primeira vez na edição de maio de 1957 da **Neue Deutsche Literatur (Heft5)**. Em dezembro do mesmo ano, Heiner Müller recebeu do vice-ministro da cultura Alexander Abusch uma distinção de honra destinada aos jovens escritores que abordavam temas contemporâneos. A peça foi escrita em colaboração com sua mulher Inge Müller e pode ser considerada o marco inaugural de sua carreira dramática.

O texto teve uma carreira relativamente bem sucedida na temporada seguinte, sendo objeto de um intenso debate. De fato, **Der Lohndrücker** já era um “acontecimento” literário antes mesmo de ser encenado. Após alguns anos de atividade jornalística, a carreira dramática de Müller parecia estar pavimentada.

---

<sup>37</sup> **Der Lohndrücker (O Achatador de Salários, 1957**, tradução brasileira de Marcos Renaux e Christine Roehrig. In: **Medeamaterial**,. p. 33-73. Por sugestão de Heiner Müller, os nomes das personagens foram aportuguesados. Balke, estilização de Hans Garbe é “Amparo”.)

A peça de quinze quadros apresenta uma costura cênica habilidosa, realçada não apenas por sua estrutura e pela velocidade das angulações, oferecendo, em concreto, um *mosaico* de interesses conflitantes e simultâneos, mas igualmente pela tonalidade pedestre de sua prosa, sempre atenta ao pormenor mais ríspido, sem concessões onde a violência aflora e o confronto se faz necessário, enfim, muito enérgica, mesmo quando se considera que uma de suas intenções era refrear o fluxo épico, diminuindo-se assim a precipitação da narrativa.

No entanto, a matéria histórica impõe-se de modo quase autônomo, de onde um efeito paradoxal de surpresa e encadeamento necessário. A lógica rígida de sua composição é permeada por uma fluidez que, na verdade, não afasta uma avaliação histórica de muito rigor, em particular sobre os acontecimentos de 17 de junho de 1953.

Em **Der Lohndrücker**, a realidade não se oferece como objeto (“Zustand”), mas como um processo que se abre a inúmeras perspectivas (“Prozess”), distanciando qualquer identificação (“Einfühlung”) de sua audiência com o curso da ação. Nesse sentido, seu horizonte é a “Grande Pedagogia”, obedecendo às coordenadas básicas do teatro épico, estabelecidas no **Kleines Organon**.

O pano de fundo da peça **Der Lohndrücker** é o desempenho da brigada de Hans Garbe na reparação de um forno circular para a produção de cimento na Siemens Plania, em Berlim Oriental, no inverno de 1949/1950, sem resfriá-lo. O reparo é feito em apenas dois meses, em vez de quatro, de acordo com os procedimentos técnicos em vigor. A economia para a empresa atingia a cifra de 400.000 marcos, uma soma razoável nas condições de escassez em que se encontrava a Zona de Ocupação Soviética. O Secretário-Geral do SED (Partido

da Unidade Socialista) Walter Ullbricht saudará o "stakanovista" no III Congresso de SED em 13 de outubro de 1950 com o título de "Herói do Trabalho". Garbe recebe assim o cargo de instrutor do Ministério da Construção e percorrerá o país dando conferências, alimentando a mitologia no trabalho voluntarista em meio a uma indústria pilhada pelos soviéticos, carente de matérias-primas estratégicas, a maior parte sob a tutela ocidental no Ruhr, e envolvida na tarefa de assimilar um contingente de trabalhadores que, passiva ou ativamente, havia participado do esforço de guerra do *Reich*.

Tratava-se de uma valorização "abstrata" da força de trabalho, quando na verdade, naquele mesmo período, a reconstrução européia era marcada por um salto tecnológico do capital. Através de remunerações diferenciadas por desempenho ("Leistungslohn"), investia-se no planejamento centralizado transplantado da indústria de base soviética. O desempenho de uma brigada estabelecia um patamar/norma na perspectiva das lideranças de fábrica, no esforço em preencher as cotas exigidas pelo Partido, existissem ou não condições materiais para tanto.

Em 17 de junho de 1953, um levante popular no setor oriental de Berlim contra a sistemática elevação dessas normas somente pôde ser reprimido com auxílio de tropas soviéticas, ameaçando uma retaliação ocidental. Hans Garbe e sua brigada participam do movimento, despertando nos manifestantes reações de apoio e ódio. O Partido não poderia lhe negar moralmente o direito à greve geral. Desde seu desempenho na Siemens Plania, a personalidade de Garbe despertou o interesse de Brecht: era a matéria histórica exemplar da transição do

operariado alemão que havia sobrevivido ao fascismo e motivará um de seus últimos projetos, o fragmento **Büsching**<sup>38</sup> (1951-1954).

<sup>38</sup> O fragmento **Büsching** exige uma explicação mais detalhada, pois ele é o subtexto de **Der Lohndrucker**. O Projeto **Büsching** é um fragmento escrito entre 1951 e 1954 e representa na verdade o mais importante trabalho do último Brecht no confronto com o problema da reconstrução (Aufbau) na RDA. O projeto ("Entwurf") de uma cena somente aparecerá numa obra coletiva dedicada à vida e obra de Brecht em 1971. Em 1973, no no. 91 da Revista **Alternative**, Hildegard Brenner publica num artigo denominado **Schule der Helden** o plano da peça de 1954. Na antologia da Surhkamp, **Dramatik der DDR**, de 1987, Stephan Bock retoma o plano com o seu *verdadeiro* título: **Zu Hans Garbe (Büsching)**. As informações difusas e desencontradas sobre essa última fase de Brecht (o que lhes confere uma aura de "tabu" pelo seu caráter quase que inacessível) resumem-se a esses dados e a todo o contexto de 1953, que significou um trauma sua carreira (conferir na lírica "Manhã Ruim"). As semelhanças desse projeto com o complexo **Fatzer** são evocadas pela primeira vez, com reserva, por Wolfgang Schivelbush (**Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks - Heiner Müller - Hartmut Lange**. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1974, p.): "A adoção do nome dificilmente seria por acaso, seu significado não pode ser investigado aqui". *Na verdade, trata-se da mesma personagem em dois tempos diferentes*. Na elaboração da matéria, a forma da peça didática e o verso de **Fatzer** oferecem-se como modelos para Brecht. **Büsching** havia sido um criminoso dos últimos anos da República de Weimar. Através das especulações de Brenner, Brecht muda o nome de Garbe para **Büsching** depois dos acontecimentos de 1953. Segundo Bock, essa transformação se deve a um fato: Brecht reconheceu, colocando sua construção sobre o "chão histórico efetivo" o **Büsching** real entre os manifestantes de 1953, a classe caminha criminosamente para a "destruição de seus meios de produção", salvos ironicamente pelos tanques russos: "O **Fatzer** baseia-se na matéria alemã (...) **Hans Garbe** é o novo (...) **Büsching** é o tempo do "conjunto nacional". "Gesamtnationale" significa o fronte difuso que capitalizou trabalhadores de todos os níveis na reação ao aumento das normas de trabalho pelo SED. Nos preparativos de seu **Lohndrucker**, Müller utilizou relatos jornalísticos de um outro criminoso, Werner Gladow, condenado à morte em 1950 por dois assassinatos, como o *reverso* e o complemento dialético do desempenho de Balke, bem como passagens dos **Arbeitsjournal** de Brecht sobre o **Büsching**. As duas biografias se espelham na célebre cena 7 entre Schorn e Balke, o novo stakhanovista, que o havia denunciado aos nazistas como sabotador em 1944. Para o diretor do espetáculo de 1957, ela representa a ilustração da frase de Brecht: "A política do partido leva o **Büsching** para o Exército). A inexistência de uma base real de sustentação do regime, levava à reincidência de um passado não cicatrizado. A tese remete para a carta de Korsch a Brecht e ao texto de Marx sobre as teorias da mais-valia e o crime (cito no terceiro capítulo deste trabalho). A unidade dialética entre norma e transgressão permite a Brecht e

Müller coincidir na mesma personagem o herói e criminoso. Essa constelação dualidade é paradigmática de seu teatro e se espelha na adaptação e **O Horácio** (1968), herói contra o "hostes" inimigo externo, mas um criminoso pela lei privada, pelo assassinato de sua irmã. Na montagem de 1988 de **Der Lohndrücker**, o texto do horácio transforma-se em comentário retrospectivo no interior da montagem sobre a constelação de ordem e anarquia articulada no texto. A transgressão tem uma virtualidade revolucionária e aponta para a associalidade a possibilidade de capturá-la na direção certa. Em **Fatzer** de Brecht, o Fatzer anarquista se confronta à disciplina de Koch, posteriormente o pensador/burocrata Keuner. Na clausura da espera revolucionária, as quatro personagens de **Fatzer** espelham várias tipologias de ação presentes na transformação. A constelação de ordem produzida em **Der Lohndrücker** produz simultaneamente seu universo de desordem. A produtividade de Balke é organizada segundo essa reversibilidade. O dado novo não se permite capturar em sua gestação, ele não é de imediato conceitualizável, mas pode ser configurado na sua objetividade. As razões do aborto deste projeto de peça didática tornam-se mais significativa quando remete a uma outra tentativa: o fragmento **Fatzer**, limiar do projeto didático. Quando Brecht conheceu o desempenho do operário Hans Garbe na Siemmiens Plannia, começou a reunir material. No final do verão de 1950, Brecht conhece pessoalmente Garbe e participa com ele em novembro do mesmo ano do Congresso dos Trabalhadores para a Paz. Brecht encarrega sua assistente, em contato com a mulher de Garbe de gravar os depoimentos. Já em 1951, a peça começa a ganhar forma, no fragmento as ações de Garbe deveriam ser contextualizadas. A estrutura estava baseada em blocos divididos por coros. O interesse recai na dissonância entre a incipiência da consciência revolucionária de Garbe, quase espontânea, e o caráter objetivo de suas ações. Através de **Büsching**, seria possível transformar o herói de objeto em sujeito de seu processo. Quando a tipologia do herói define a estrutura da peça como histórica, o verso que lhe ocorre é a mesmo de **Fatzer**. Mas o 17 de junho se oferece como ruptura do projeto, como comenta Stephanm Bock. Se as massas despertavam de sua letargia, o sentido do movimento parecia falso e animado do mesmo impulso destrutivo do período fascista. Essa era a ambigüidade que ele não conseguiu traduzir. Stephan Bock atém-se a pensar o projeto em suas implicações históricas. Brenner, por sua vez, avança hipóteses no campo dramaturgico. Ao tratar a matéria como tema histórico, Brecht estabeleceria uma diferença entre os diversos níveis de consciência do herói. Os corais (blocos) faria a "cesura" e preencheriam as lacunas de sua consciência de herói. Shäffner (apud Bock) observa que Brecht "gostaria de evitar as deformações que a língua originária de Garbe" havia sofrido na adaptação da novela de Ernst Claudius (que comentarei no 6o. capítulo). Para Brecht, a personagem não poderia ser trivializada como um herói socialista linear que superasse todas as contradições. Depois da "tempestade de areia", de 17 de junho, o "foco" se amplia para uma idéia mais geral de todo o processo. O fragmento passa de matéria histórica à matéria didática, ou seja, Brecht talvez

Na verdade, Brecht já havia anotado em seu **Arbeitsjournal** que todas as energias da esquerda, que pareciam maduras para a revolução em 1930, haviam sido drenadas para o campo da direita, o que explicaria a ferocidade da máquina de guerra alemã. Logo, a classe operária alemã havia sido indiretamente *disciplinada* pela economia de guerra fascista. Como seria possível então despertá-la para a construção do socialismo se todas as suas energias criativas haviam se tornado criminosas? Como emancipar essa qualidade produtiva, sem a qual nada poderia ser feito?

Brecht foi objetivamente incapaz de responder a esta pergunta em função de seu conceito fluido de classe, adestrado em categorias marxistas que não poderiam dar conta desses novos problemas. Garbe era dotado de um grande carisma e sua liderança autêntica não estava fundamentada num aprendizado partidário, não era treinada e esta insipiência política parecia ser o foco do problema para Brecht.

---

não mais pretendesse encená-lo como crônica histórica, mas como um modelo de aprendizado para pequenos grupos. Para Brenner, por exemplo, é a partir deste momento que a peça se torna incenável, mas ela ainda poderia manter seu valor como "experimento social". Apenas em nível hipotético, e é apenas por aí que as opiniões podem chegar, não se pode saber até que ponto, prossegue Brenner, a "Basisregel da dramaturgia didática poderia levar a esta transformação. Ora, a metamorfose de **Fatzer** em a **Die Massnahme** fora uma "transformação conseqüente". O fragmento estabelecia uma simetria entre a gênese da peça didática e o processo em curso no novo Estado. Entre os manifestantes de 1953 estava o criminoso Büsching, que havia participado de milícias de direita durante a República de Weimar, os *Freikorps*. Do modo análoga como **Fatzer** havia sido um fragmento sobre a miséria da revolução alemã abortada, Garbe era uma problema que parecia unir as duas pontas da história e desembocava no nascedouro da peça didática. Garbe morre nesta tentativa, mas ele tem um aluno que irá tomar seu lugar.

Brecht pediu que sua assistente Käthe Rüllicke gravasse depoimentos sobre sua história pessoal. Hans Garbe sintetizava o perfil fragmentário da “classe”, era a perspectiva de sua transformação contra a “hipoteca fascista”. Na tentativa em elaborar sua biografia em paralelo ao processo em curso, Brecht retornava à forma da peça didática, utilizando uma estrutura em forma de coros. Até então, este projeto não tinha um nome específico. É apenas depois do 17 de junho de 1953 que passou a se chamar de **Büsching**.

Lothar Kreuz<sup>39</sup>, em novembro de 1957 reconhece em **Der Lohndrucker** o início de uma “dramaturgia verdadeiramente socialista”, que lhe parecia muito distante do “repertório naturalista” e o “sociologismo vulgar”. A incisividade do texto decorria das elipses que promovia, cuidadosamente calculadas no plano da composição, tornando-o permeável à interpretação em várias camadas distintas de significado: o plano histórico/referencial (“a história do forno é conhecida”) e a camada construtiva (“as personagens são inventadas”) (**Medeamaterial**, 1993: 33).

A motivação exemplar e de protocolo, visível sobretudo nas reportagens de brigada, desaparece por completo na linha épica intensiva de **Der Lohndrucker**. Não existe em nenhum momento do texto uma vinculação estrita entre as condutas individuais e atributos de caráter *a priori* determinados. As motivações somente se afirmam no processo que o texto instaura. Mesmo assim, alguns personagens pareciam insuficientes à crítica da época, lacônicos, exigindo um melhor desenvolvimento. Era a opinião de Clauss Hammel<sup>40</sup>, que, em função

---

<sup>39</sup> CREUTZ, Lothar. “Anfänge sozialistischer Dramatik”. In: **Theater der Zeit**. 1957. H. 11. (Beilage: Studien Nr. 5), p. 8.

<sup>40</sup> HAMMEL, Claus: “Der Lohndrucker” und die Drückeberger”. In: **Sonntag**, 52/1957.

disso, enfatizava na escritura dramática de Müller um agudo senso dialético. **Der Lohndrucker** aparentava-se com um "Experimentobjekt:" (um objeto experimental).

Se por um lado Garbe/Amparo na versão de Müller é "traidor" de sua classe como "Lohndrucker", pois esta é a denominação histórica daquele que faz o jogo do patrão, por outro, sua criatividade o isola, e a aura de herói na qual está envolvido está associada também a um passado criminoso. Em função da caráter público da personalidade de Hans Garbe, Müller tomou a liberdade em atribuir-lhe um passado nazista. Na verdade, Heiner Müller somente conheceu Garbe depois de ter escrito seu texto.

Uma das características do salto qualitativo de **Der Lohndrucker** é, conforme afirmei, o caráter não-motivado de maioria das personagens. A lógica das ações se afirma no plano da funcionalidade da composição.

O foco dramático de **Der Lohndrucker** detém-se portanto na convivência explosiva entre o "antigo" e o "novo", entre um cotidiano determinado pela primazia da violência e do juízo moralizante e a necessidade em reconstruir todos os valores da esfera pública, em suma, um drama ético.

O prefácio alude á fábula do forno como dado primário do público ("a história do forno é conhecida", (GP 1: 15), uma tentativa em operacionalizá-lo na estrutura aberta de um julgamento público. Para Heiner Müller, o fracasso de Brecht com o **Büsching** representava um impasse que ainda não fora superado, um encruzilhada a partir do qual buscaria uma rota que o reconduzisse ao ponto inicial da RDA. Brecht havia extrapolado a biografia de Garbe para uma visada

mais genérica; em contrapartida, Müller atém-se em **Der Lohndrücker** ao incidente do forno. A concreção que se impôs nessa tentativa já era meio caminho atingido, o que o afastava do esquema mais abstrato da peça didática e o remetia para as demandas imediatas de um cotidiano determinado pela carência. O distanciamento temporal e o público desempenhariam a outra parte.

Entre a experiência histórica e a encenação decorrem quase dez anos. O prólogo alude a ela como um dado primário de seu público ("a história do forno é conhecida") (**Medeamaterial**, 1993: ):

A peça não pretende descrever o conflito entre o velho e o novo, que um autor não pode resolver, a não ser pela vitória do novo antes de cair o último pano; ela tenta levá-lo ao novo público, que o decide. A ação passa-se em 1948/49. A história do forno circular é conhecida. Os personagens e suas histórias são fictícios.

Aqui estão delineadas sumariamente as condições do pacto ficcional: o "novo público", para quem a história é conhecida, o entrelaço do passado recente em condições modificadas, ou, por outra, de que modo operários habituados ao cotidiano fascista responderiam às novas exigências de uma economia planificada, uma tentativa de experimentar em tonalidade naturalista o teor concreto das reações. De modo mais específico, trata-se daqueles trabalhadores que participaram ativamente da *Rüstungindustrie*, colaborando na máquina de guerra do *Reich*.

Essa docilidade à disciplina fascista comparece em **Der Lohndrücker** como resistência às metas de estabelecidas por um outro Estado que se definia a partir do primado da *Volskeignen* (propriedade coletiva).

Entre a disciplina pelo terror e a passividade diante das palavras de ordem do "Estado Proletário" define-se a curva dramática, onde se refratam os diversos estratos desse mesmo operariado. Embora exaustivamente conhecida, a fábula que sustenta o desenho cênico é objeto de uma *desdramatização*, onde se pretende, a partir de algumas simetrias, produzir-se a dinâmica de um experimento controlado.

De modo mais específico, as reações apenas se afirmam quando descredenciam a psicologia individual. A tipicidade de coadjuvantes e protagonistas afirma-se na organicidade da estrutura narrativa, não tem valor autônomo, decorrendo daí um certo laconismo já perceptível na primeira recepção crítica. Os processos mentais, que sustentam o desenho cênico e dão substancialidade à conduta, não se reduzem à mera abstração, mas concretizam, nas situações extremas configuradas, na tipicidade dos caracteres em sua interrelação.

Esse caráter compacto não exclui contudo uma espécie de humor involuntário, de pequenos ridículos, como o do diretor da unidade surpreendido com sua cachaça diante do novo secretário do partido, da secretária que retoca permanente sua maquiagem, porque o batom socialista é de péssima qualidade, do infeliz condenado a andar descalço no novo regime, já que perdeu a vez na distribuição de sapatos, do engenheiro que atende pelo nome de Kant, pela cerveja detestável, pelo relato sensacionalista do repórter local sobre o desempenho da brigada de Balke, enfim, um universo deliberadamente rebaixado a significações elementares, de tonalidades cinzentas, mas, sobretudo, por ex-membros da SA, flagrados em reincidência, que procuram no final da peça filiar-se ao SED, sem que se saiba, o que é decisivo, se a admissão se processa. Consideremos o argumento no conjunto.

O ativista Balke é acusado por seus companheiros de determinar, através de procedimentos inovadores e de risco, um ritmo de trabalho que não pode ser acompanhado pelos demais. Trata-se de uma conduta voluntarista, em franco contraste com a racionalidade dos novos mecanismos técnicos que se desenvolviam à época nesse setor da construção civil. Esse voluntarismo "compensava" a insuficiência técnica e remunerava individualmente a produtividade além das cotas. Sua ação desenvolve-se num setor de base na área de ocupação soviética, segundo diretrizes e rotinas que foram transplantados à época da constituição do novo Estado. O caráter obsoleto dos equipamentos e a pilhagem geral promovida pelos soviéticos refletem-se na ausência de matérias-primas essenciais. Estabelece-se, dessa forma, uma continuidade essencial entre o último esforço de guerra, do qual Balke teria participado ativamente e sua participação na reconstrução. Shorn/Xavier, secretário do Partido na unidade e comunista histórico, fora no final da guerra por ele denunciado por sabotagem, quando ainda trabalhavam numa linha de produção de armamentos. Agora se encontram novamente próximos diante da superação de um incidente que pode comprometer as metas estabelecidas pelo cronograma da unidade: o reparo de um forno circular, sem matéria-prima adequada e diante de procedimentos que exigiriam um tempo superior ao estabelecido pelo cronograma. Não obstante, Balke consegue realizar o reparo como o auxílio de três companheiros, arriscando a própria vida e ameaçado por dois ex-SA: Billenträger e Stteter, pois sua "produtividade" remunerada não é socializada com os demais. Finalmente, o trabalho é sabotado e Shorn exigirá de Balke a denúncia do responsável.

Esse é o ponto de inflexão dramático no plano da narrativa, contudo ele apenas atualiza um outro impasse um pouco antes apontado e que, na verdade, resume o conflito como sua *Hauptwiderspruch* (a contradição principal). Trata-se de uma simetria entre Balke e Schorn, agora invertida. Durante o fascismo, Balke teve de denunciá-lo não porque fosse anticomunista, nem tampouco colaborador, mas porque, como de hábito, não queria "encurtar o próprio pescoço". No presente, Schorn, em princípio exercendo uma posição de comando e com a prerrogativa de esmagá-lo com facilidade, tem a firme convicção de que não pode existir no novo regime qualquer intervalo para ajustes pessoais. Interessa-lhe, ao contrário, a disciplina do trabalho de Balke, como conhecemos de seu diálogo com o diretor da unidade. Percebendo quais problemas decorreriam da atitude de Balke, Schorn dispõe-se a ajudá-lo, embora reserve para si a reminiscência de uma denúncia que o conduziu a um campo de concentração. Eis o núcleo dramático da peça (**Medeamaterial**, 1993: 52/3):

A gente trabalhou junto na fabricação de armas, Amparo/Balke. Em 44 eles me prenderam: sabotagem. Você eles não prenderam. Foi você o dedo-duro. Dedo-duro, que é isso. Eu estava na estação experimental. Aí, porque eles queriam me pegar, me puseram no meio de dois vigilantes. Os pinos das granadas do departamento de vocês eram muito curtos. Eu deixava elas passarem ou separava como refúgio conforme o lugar em que os vigias estavam. Essa coisa não acabava nunca. Eu também era a favor de encurtar a guerra, mas aí encurtavam meu pescoço se funcionasse sem mim.

Talvez - *Silêncio*. Que briga foi aquela na cantina, hoje na hora do almoço?

Era contra mim. Achatador de salário, traidor da classe operária e tudo mais.

*Pausa*.

Me avisa se eles te causarem problemas. *Pausa*

Não dá pra você por uma pedra em cima do que aconteceu?

Não.

A denúncia por sabotagem, antes realizada contra Schorn como comunista e agora exigida de Balke não representa qualquer conversão em nível individual. A hipoteca fascista imprimiu seus traços em todas as dimensões desse

novo cotidiano: nas ruínas espalhadas, na reincidência daqueles para quem a violência é banal e, certamente, na consciência de cada um. *É essa continuidade que se coloca no centro do debate, ela projeta sobre o presente a ameaça paralisante* daqueles para quem a violência é banal e, certamente, na consciência de cada um. É a continuidade *de um mundo onde os juízos morais desqualificam o campo político*. O fato de Schorn não poder perdoar a Balke permanece circunscrito a uma esfera moral, que é privada, é sua prerrogativa e não se estende à tarefa que o Partido lhe confiou, não exclui a exigência objetiva em ajudá-lo, uma necessidade que deriva de sua ética diante do Partido e da reconstrução, e de uma sociedade que deverá refazer um por um os valores que organizam a esfera pública.

Nesse sentido, **Der Lohndrücker** representa a tentativa de compreender que espécie de *consenso* poderia organizar uma sociedade ainda fraturada por seu passado imediato. O desfecho parece oferecer uma solução de compromisso ainda frágil, embora plausível: denúncia e a sabotagem, em campos opostos, trocam de sinal: mesmo em padrões de comportamento associativos é possível perceber um limiar de inovação, que pode ser socializado. A constelação de ordem produzida por **Der Lohndrücker** produz também seu reverso, o aumento da norma refere-se a esta fronteira que teria de ser transposta, a unidade impura do herói como Müller retratou seu Horácio (**Der Horatier**) A criatividade de Balke é fundamental para a reconstrução.

Como se percebe, o texto articula diferentes níveis de consciência na interrelação do passado recente em condições modificadas, sem estabelecer qualquer perspectiva conciliatória, como ocorria na produção ingênua dos romances de brigada. A diversidade de focos desdramatiza a seu modo a

intensidade heróica da ação de Balke, espelhada internamente no romanceamento realizado pela reportagem local, ridicularizada pelos próprios trabalhadores.

Na verdade, o encanto de **Der Lohdrücker** deriva de um heroísmo bastante prosaico, imerso na materialidade de um mundo ainda em ruínas, onde se luta, no máximo, por um sapato. No seu nível mais amplo de abstração, percebemos uma polaridade ativa entre destruição/renovação, quase alegórica. Nesse universo, as próprias denominações tendem a se petrificar, a retroceder a uma significação essencial, não mediada, como aponta Genia Schulz (Schulz, 1980): Schorn/Schornstein, Balke/Balken. Mas uma leitura alegórica ou exemplar perderia a densidade histórica e o sentido preciso da intervenção de Heiner Müller, seu momento original, convertido em modelo eficaz da dramaturgia socialista pós-brechtiana.

No plano da organização do material, seria preciso considerar a utilização do motivo sabotagem como um dos elementos estruturais da ação. Do ponto de vista temático, a sabotagem é um lugar-comum na literatura de agitação soviética na década de trinta e reflete, em maior ou menor grau, o vício esquemático apontado por Lukács, em **Erzählen oder Beschreiben** (Lukács, 1968: 92):

Daí a monotonia da composição de tais romances. Mal começamos a lê-los e já sabemos como vão terminar: existem sabotadores em uma fábrica, sucedem-se confusões terríveis, mas no fim a célula do Partido ou a GPU descobrem o ninho de sabotadores e a produção volta a florescer; ou então o *kolkós* não está funcionando bem por causa da sabotagem dos *kulaks*, mas o operário enviado para fazer uma inspeção consegue eliminar o estorvo e se processa novamente um surto de progresso.

Contudo, uma simples leitura de **Der Lohdrücker** nos coloca diante de um outro patamar. A própria denominação "Lohndrücker" é negativa e parece não haver conciliação possível entres os conflitos principais delineados, mas sim uma suspensão e uma intensificação de seus significados, como afirmado, uma desdramatização da mitologia do trabalho. Falta-lhe, dessa forma, a ênfase no gesto panfletário ("Plakative Gestus"), como observou Georg Wieghaus (Wieghaus, 1982:), característico das peças de agitação. Sem palavras de ordem, sua dicção torna-se mais analítica, embora pressionada pela precipitação dos acontecimentos. O equilíbrio desses dois fatores produz uma linha de instabilidade que, ultrapassando os limites do gênero do qual derivou oferece uma radiografia das contradições principais que desencadearam 17 de junho de 1953<sup>41</sup>.

### **Germania (Die Heilige Familie)**

---

<sup>41</sup> Em 1987, numa entrevista com o crítico Gregor Edelman, Müller reavalia este impasse: "Nesse contexto, ocorre-me uma velha história. Na época dos ensaios de **Der Lohndrücker**, no Maxim Gorki, participava também um estudante de filosofia Hamburgo. Tínhamos longas conversas e apenas muito mais tarde ele me explicou aquilo que lhe interessava à época: que fazíamos lá algo que não se poderia mais exigir de Brecht em razão de sua biografia. Ele dizia isto numa frase: a representação de como a classe operária alemã, disciplinada pelo fascismo, torna-se produtiva para a construção do socialismo. Essa utilização era inicialmente uma coisa negativa, isto é, simplesmente a utilização de qualquer coisa que já existia. Conseqüentemente, o problema do desenvolvimento da RDA era sair dessa utilização, isto é, emancipar a classe operária em vista da fase seguinte do desenvolvimento, pois, para se chegar a um determinado nível de desenvolvimento industrial, não é apenas possível com a imposição de uma disciplina, tem-se necessidade de uma criatividade. Esta é precisamente a questão que no momento tem uma importância extraordinária para as indústrias dos países socialistas. E, como Brecht formulou, ainda não se conseguiu tornar a produtividade atraente e liberar a criatividade. Dizendo de maneira totalmente romântica e articulando novamente com Brecht: deve-se criar o prazer da produtividade. Mas somente se pode chegar a tal ponto, fazendo as pessoas participarem do processo, fazendo-as participar das tomadas de decisões e dando-lhes sempre mais responsabilidades. Esta é a questão. E é aí que qualquer coisa começa a se movimentar, ou deverá se movimentar" (GI: 189)

**Germania** é uma das mais complexas peças de Heiner Müller e resulta da condensação de cenas escritas em várias etapas de sua carreira. Essa coincidência cronológica de vários projetos cria um curioso sistema de variantes e cenas "pares", sem que seja possível muitas vezes delimitar uma precedência cronológica entre elas. A cena inicial dos dois irmãos que se encontram na noite do incêndio do *Reichstag* reaparece em **Germania**. Desta vez, ambos se encontram na prisão durante o levante de junho de 1953. Já em 1956, Müller havia escrito duas cenas para uma nova peça que deveria se chamar **Germania Tod in Berlin**. Estas cenas tinham por título **Strasse 1** e **Strasse 2** (na composição final elas abrem a peça). Este trabalho permaneceu interrompido até 1970/71. O título na verdade vinha de uma outra cena de **Die Umsiedlerin**. Numa primeira análise, **Germania** parece-se uma crônica resultante da somatória de perspectivas sincrônicas e diacrônicas sobre a RDA, estendendo-se da revolução fracassada de 1918 até o levante de 17 de junho de 1953. A peça teve sérios problemas com a censura na RDA e somente estreou em 1978 em Munique sob a direção de Ernst Wendt.

De todas as suas cenas, gostaria de discutir apenas uma, que nos oferece uma visão clara de das dificuldades e dos equívocos que cercam o repertório de Müller.

#### 7a. A SAGRADA FAMÍLIA

*Bunker do Führer. HITLER congelado numa de suas poses. Um sino toca as doze badaladas da meia-noite. HITLER começa a se movimentar, dança, ensaia alguns passos, estuda suas poses, pega uma lata e toma gasolina etc.*

HITLER: Joseph!

GOEBBELS: *com o pé aleijado e seios gigantescos, em gravidez avançada.*

GOEBBELS: Meu Führer!

HITLER: *Apalpa a barriga de Goebbels.* Como está nosso herdeiro. Já está se mexendo? Bravo. Você está bebendo sua gasolina? *Apalpa os peitos de*

*Goebbels.* Os peitinhos estão bem durinhos como convém a uma mãe alemã? Bravo. Superioridade alimentar, superioridade militar.

GOEBBELS: A gente só tem gasolina para mais três dias.

HITLER: Então se apresse para o parto. Guarda!

*Guarda com uniforme negro e cabeça de javali.*

HITLER coçando o traseiro de Goebbles que se estatela de rir

O almoço!

*Sai o guarda. Um soldado. Hitler o come, terminando pela cabeça, tosse e tira os cabelos da boca.*

Eu ordenei que meus soldados fossem barbeados antes de comê-los. Porcaria!

*Tosse e bebe gasolina.*

GOEBBELS: Permita-me lembrar, meu *Führer*, que o círculo dos que conhecem este segredo deve permanecer restrito. O povo alemão o ama como vegetariano.

Nós temos problemas com o pessoal, o cabelereiro não pôde apresentar seu atestado de arianidade. O antigo foi transferido. Ele está barbeando o Sr. Stalin.

Os desígnios da Providência são insondáveis.

HITLER *grita.* Perfídia! Traição! Eu estou cercado de traidores. Eles querem me assassinar. Eles põem bombas na minha cama, facas na minha comida. Eles põem veneno na minha gasolina. Vou decapitá-los, enforcá-los, esquartejá-los.

*Soluça, morde o tapete. Encosta a cabeça nos peitos de Goebbels, geme.*

GOEBBELS *o acaricia e nina:* Você é o maior. Você é o mais forte. Eles nada lhe podem fazer. Você os castigará.

HITLER *na mesma posição:* Sim, cortar os dedos, as mãos, os braços, as pernas, as orelhas. Cortar o nariz. *Esbaforido de rir.* Arrancar o pinto deles.

GOEBBELS *ameaçando-o com o dedo:* É feio dizer o pinto.

HITLER *jogando-se no chão e estrebuchando:* Foi você quem disse pinto. Confesse que você disse pinto, traidor. Você também é um traidor.

GOEBBELS *rapidamente:* Eu disse pinto. Peço clemência, meu *Führer*.

HITLER *levanta assume a pose de Napoleão:* Veja, como castigo você irá me limpar as botas. *Goebbles se atira à bota esquerda de Hitler.*

HITLER: A direita primeiro.

*Goebbles se atira à bota direita de HITLER*

Guarda!

*Guarda.*

O Relatório.

GUARDA: Um cachorro passou por ali correndo.

HITLER: Você ouviu isso, Joseph. Eles se camuflam. Eles não ousam nos encarar de frente. Estou vendo claramente qual é o jogo deles. Eu vejo tudo. Um cachorro.

Ridículo. Siga.

GUARDA: Ele mijou no gramado. É tudo, meu *Führer*.

HITLER: Abra o olho. O inimigo está em toda a parte.

GUARDA: Sim, meu *Führer*.

*Guarda sai.*

HITLER: Agora vou me dirigir ao meu povo.

Meu povo.

*Goebbels coloca as mãos na barriga, grita e rola no chão gritando.*

HITLER: Uma mãe alemã não grita. Guarda!

*Guarda.*

HITLER: Façam entrar a parteira. Chegou a hora.

*Guarda sai.*

São as dores. As dores começaram. Conheço isso do meu primeiro casamento. *Goebbels se estrebucha histericamente.* Sempre com ciúmes do seu velho Ernst? Sim, ele era um traidor. Ele também. Você se lembra como ele arregalou os olhos quando viu minha pistola. Ele não esperava por essa. Aquele pequeno porco. Como os seus joelhos tremiam. Ele havia engordado um pouco nos últimos tempos. Descarreguei todo o cartucho. Minha mão não tremeu. Vocês o haviam pegado, você e Hermman, um traidor também. Estou cercado de traidores! Minhas costas são uma única cicatriz. Uma punhalada atrás da outra. Eles me seguem em todos os lugares. Aqui e ali. *Caminha para cima e para baixo cada vez mais rápido, voltando-se para trás.* Eles estão atrás de mim. Eles não ousam me encarar. Eles permanecem atrás de mim. Você está vendo. Mas eu vou pegar todos. A Providência trabalha para mim.

*Guarda.*

GUARDA: De novo o cachorro passou correndo. Mijou novamente. <sup>42</sup> A parteira.

*Germania, gigantesca, com um estojo de instrumentos de parteira.*

GERMANIA: *dá um muro na barriga de Hitler, estala seus dentes etc.* Como vai o meu garoto? Tá bebendo a sua gasolina? Comendo seus homens? Bom.

*Agarra-lhe os testículos.*

HITLER, *envergonhado*: Mamãe!

GERMANIA: Ainda com seu complexo de Édipo? *Ri.*

HILTER: Isso é uma porcaria judia.

GERMANIA: Não quero mais ouvir falar disso. Já tive muitos aborrecimentos com suas histórias de judeus. Há pessoas que me enfiam o dedo na cara. Ainda hoje mesmo. Algumas nem me cumprimentam mais.

HITLER: O judeu... *Germania lhe dá um safanão na orelha. Hitler geme.*

GERMANIA: O quadril é muito estreito. Será um parto com instrumentos. Não se preocupem. Não tenham medo, não é meu primeiro. Estamos quase lá. Sem sacrifício, não há recompensa. Estenda bem as pernas. Respire fundo e solte o ar. Empurre, assim. Um ,dois, um dois...

*Guarda.*

GUARDA: Os três reis magos do Ocidente<sup>43</sup>.

HITLER: Você ouviu isso, Joseph. Eles estão interessados de novo na gente. Nós somos de novo alguém<sup>44</sup>. O mundo -

---

<sup>42</sup> Um pouco do detalhismo de Müller. Na cena anterior, o rei da Prússia, havia afirmado que nada acontecia em seu reino sem que ele ordenasse. Trata-se da estilização da fábula do moleiro de Potsdam, que incomodava Frederico II com o barulho de seu moinho. O cachorro sai do espaço da fábula, alegoria da liberdade civil, e passeia pelo *Bunker* sem que ninguém possa fazer nada.

<sup>43</sup> Pela ordem de aparição: Estados Unidos, Inglaterra e França.

GOEBBELS: VOCÊS QUEREM A GUERRA TOTAL<sup>45</sup> ?

GERMANIA: Cala o bico.

HITLER *ao guarda*: A guarda de honra!

GERMANIA *a Goebbels*: Você poderia passar um pouquinho de *rouge*.

HITLER: Uma mãe alemã...

GERMANIA: Eu tenho que acompanhar os tempos se quiser voltar aos negócios novamente.

*Faz uma maquiagem de prostituta em Goebbels. Assim a Hitler. E para não dar crepe. Os homens sabem o texto?*

HITLER: A Providência...

GERMANIA: Eu preferia estar segura.

*Guarda de honra. Cabeças de cachorros, crepe branco sobre o uniforme, botas ensangüentadas, asas de anjo se perfila.*

GERMANIA: Eles poderiam pelo menos ter limpado as botas. Eu tenho que fazer tudo sozinha? Mas que porcaria!

*Os três reis magos passam a guarda em revista.*

MAGO 1: Nossa semente germinou.

MAGO 2: Não estou gostando das botas.

MAGO 3: Reprovado, elas também não me agradam.

MAGO 1: Não podemos perder de vista nossos objetivos.

MAGO 2: O comunismo é uma ameaça abominável.

MAGO 3: Especialmente do ponto de vista moral.

MAGO 1: Sobretudo quando se pensa nas crianças.

GUARDA DE HONRA: LIBERDADE DEMOCRACIA OCIDENTE PAZ NÃO HÁ LUGAR NO MUNDO COMO A NOSSA CASA ANTES MORTO QUE VERMELHO ÍNDIO BOM ÍNDIO MORTO A CADA UM O QUE É SEU UNIDADE NA LIMPEZA.

GERMANIA *aliviada*: Funcionou

MAGO 1: O que eu estava dizendo?

MAGO 2: De fato, um novo espírito.

MAGO 3: Finalmente, as botas podem ser limpas.

GOEBBELS *uiva* :VOCES QUEREM A GUERRA TOTAL.

HITLER: Neste momento histórico... *Goebbels solta um peido gigantesco que espalha uma nuvem de fedor que derruba os três rei magos.*

GUARDA DE HONRA: Sieg Heil Sieg Heil Sieg Heil. *Os três reis magos puxam a espada, tapam o nariz, levantam-se.*

GOEBBELS: Meu Führer.

GERMANIA *a Hitler*: É evidente que isto não é nenhuma brisa. Você nunca foi um terror na cama.

---

<sup>44</sup>"Wir sind wieder wer", lugar-comum do orgulho nacional que se generalizou depois da vitória da seleção alemã no Mundial de 1954 na Suíça em meio aos primeiros sinais positivos da reconstrução.

<sup>45</sup>Discurso pronunciado no Berliner Sportpalatz, em 18 de fevereiro de 1943, três semanas após a capitulação em Stalingrado. Goebbels oferece o martírio ao povo alemão, através de uma cruzada para salvar o Ocidente.

*Hitler grunhe.*

MAGO 3: Não está cheirando bem.

MAGO 2: Não está cheirando nada bem.

MAGO 1: Não devemos nos escandalizar com tão pouco.

MAGO 3: Essas coisas são naturais.

MAGO 2: Nada de humano me é estranho.

MAGO 3: Talvez fosse o momento de entregar os presentes.

MAGO 2: Não precisamos ficar até o fim

MAGO 3: Enfim, tudo caminha novamente.

MAGO 1: Os presentes!

*Os soldados dos três reis magos trazem os presentes e voltam.*

MAGO 3: Um conjunto de instrumentos de tortura. Eu mesmo os testei. Acredito que vocês tenham o provérbio: "É de pequeno que se torce o pepino".

MAGO 2 : Um brinquedo moderno para o pequenino. Eu cresci com um. Ele fortalece a auto-estima. O funcionamento é bastante simples. Instala-se o canhão, carrega-se o homem e bum, com um estoque de negrinhos.

MAGO 1: Uma ninharia para sua cozinha. Um espécime ainda fresco. Um pouco machucado. A caça foi ontem. Todos nós temos nossas pequenas fraquezas.

HITLER *magnânimo*: Eu não como negros.

MAGO 1: Esse fanatismo é mesmo desagradável.

MAGO 3: Ele é mesmo intratável.

MAGO 1: Não é necessário avacalhá-lo. Deus sabe lá quando precisaremos dele novamente.

GERMANIA *a Hitler*: Devemos acompanhar os tempos. Isso vale para você também. Diga obrigado a esses senhores. *Hitler grunhe e ao grunhir lambe os sapatos dos três reis magos. Longo grito de Goebbels.*

GERMANIA: Senhores. Estamos prontos. Onde estão os ferros. Dêem-me uma ajudazinha. *Germania introduz os instrumentos e puxa, o primeiro mago puxa Germania, o segundo puxa o primeiro e o primeiro o terceiro.*

HITLER: Meu povo!

GUARDA DE HONRA: DEUTSCHLAND ERWACHE! SIEG HEIL!

OS TRES REIS MAGOS: HOSANA ALELUIA.

*Um lobo uiva. Germania e os três reis magos caem para trás. Diante deles, um lobo talidomida*

OS TRES REIS MAGOS *consternados*: Oh!.

*Germania se levanta, tira de sua caixa de instrumentos de parteira um pacote família de OMO e o esvazia sobre o lobo. Luz branca. O lobo está em pele de carneiro.*

GERMANIA *aos três reis magos*: Vocês diziam que...

*O lobo despedaça os bonecos dos negrinhos. Hitler tortura Germania que está imobilizada pela guarda de honra, Goebbels dança a dança de São Vito.*

GERMANIA *grita*.

HITLER *ri*.

GUARDA DE HONRA: DEUTSCHLAND ERWACHE. SIEG HEIL!

GOEBBELS *dançando* Felizmente ninguém sabe que eu me chamo Rumpelstilzchen.

LOBO *uiva*

OS TRES REIS MAGOS *na posição de três macacos.*

ALELUIA HOSANA

*Hitler carrega o canhão. Germania é amarrada em frente a ele pela guarda de honra. Dispara. Blecaute.*

A sétima cena de **Germania Tod in Berlin** (1976) descreve o "nascimento" da República Federal da Alemanha e talvez seja um dos momentos mais histriônicos da dramaturgia de Heiner Müller. A mobilidade das falas, o des pudor verbal no limite da escatologia, a composição alegórica em clima surreal parecem até adequados ao tratamento farsesco do fascismo e exemplificam sua capacidade em elaborar, em feição grotesca, a *miséria alemã*.

Se **Germania** é, como observa Genia Schulz (*Heiner Müller*, Metzler Verlag, 1980, p.), uma espécie de "Tractatus", um bestiário exemplar das taras nacionais, a cena ("paródia chaplinesca") faz sentido como a exacerbação dessa intenção. As semelhanças de composição com **Arturo Ui**, de Brecht, parecem evidentes, mas apontam em outra direção, pois sua comicidade não deriva de um contexto referencial e está bem longe de subestimar o inimigo. Na tradição cômica alemã contemporânea, são inequívocas também suas afinidades com o grotesco de Ivan Goll.

Adorno desqualificava em Brecht a identificação sumária do fascismo a um suposto "truste da couve"<sup>1</sup>. A redução estética deixa escapar a verdadeira dimensão do horror, que implica o movimento geral da sociedade e não aceita maniqueísmo, mesmo como estratégia de combate. Não se pode personalizar um princípio abstrato que permeia a trama social. Essa fraqueza, que parece se estender a **Die Heilige Johanna**, por exemplo, decorre da impregnação letal que os movimentos abstratos da esfera econômica impõem, escapando à descrição

imediatamente. O preço, sem prejuízo do arranjo poético, é a inconsistência. Se **Die Schlacht** era a negação da intenção de Brecht diante do material secundário sobre o fascismo, a partir do qual forjou uma visão ideal, o interesse de Müller em **Germania** é compreender o intervalo histórico entre 1918 e 1953, no qual o socialismo é implantado na Alemanha sem uma base popular, gerado de fora e não em função da capacidade revolucionária do movimento operário alemão. Essa ausência de um chão real da experiência desloca a peça para a própria estrutura mitológica subjacente ao presente, tomado de assalto. Essa vulnerabilidade se traduz no câncer que consome o "eterno pedreiro" Hilse que morre durante a greve de 1953 não em função das pedradas, mas exaurido pela doença, pelo círculo vicioso de repressão e violência que internalizou.

Heiner Müller sempre afirmou, como provocação, que a Alemanha Federal representava uma "empresa econômica saneada pelos aliados", reduzida a seu "núcleo econômico potente", no caso, o complexo industrial do Ruhr, que sobreviveu o desmanche realizado pelos soviéticos em sua Zona de Ocupação. Essa anistia moral e o fato de que, menos de quatro décadas depois do maior crime de sua história, reencontre sua hegemonia no coração do continente, constitui por si só um escândalo. Mas esta afirmação de Müller poderia suscitar uma leitura completamente equivocada desta cena. Embora ela se refira a um fato histórico, ela implica também um juízo de valor cujo trânsito para a ideologia foi uma justificativa do fracasso econômico do socialismo real.

No terreno das interpretações recentes de Heiner Müller, merece destaque o trabalho filológico de Christian Klein, **Heiner Müller ou l'Idiot de la République** (Peter Lang Verlag, 1993), um assentamento extremamente minucioso e abrangente sobre as dificuldades técnicas que cercam sua

dramaturgia e do emaranhado de equívocos críticos que vem suscitando. Esses equívocos poderiam ser tributados em parte à partilha ideológica envolvida na leitura de Müller, que não se encerrou com desaparecimento da RDA e pelo qual Müller é freqüentemente assimilado a clichês que oscilam entre a dissidência e a propaganda. Essa redução transformou-se em marca registrada de sua crítica e é um problema de primeira grandeza.

Uma decodificação imediata desta cena dificilmente deixaria de reconhecer em Müller os lugares-comuns dos mídias da RDA durante os anos de Guerra Fria e a intenção em denunciar maniqueísticamente a outra Alemanha e seu infernal parque industrial reconstruído com o perdão aliado.

Klein lança uma nova luz sobre essa cena e aponta para o fato de que seu valor até agora é muito mais produto de uma distorção de perspectivas que de uma compreensão efetiva de seu real papel na economia do texto. Em certo sentido, e até o colapso do regime de Honecker em 1989, ela apenas foi entendida de modo afirmativo.

Quando se lê **Die Heilige Familie** como tradução referencial do grotesco fascista e sua continuidade no suposto "lobo talidomida", lavado com OMO e em pele de cordeiro (RFA), o que invariavelmente é a tônica das encenações, solução fácil, para desagrado do autor e contra a intenção textual, perde-se o essencial numa simplificação que pouco tem a ver com sua elaboração de Müller da experiência fascista, um "Trauerarbeit" (trabalho de luto) sem tréguas contra a reincidência do passado. Esse passado não é um dado exterior à composição do texto, mas está internalizado como um estrutura opressiva e em permanente desagregação.

A peça **Germania**, que descreve a gênese da RDA, em especial, focalizando o levante de trabalhadores de 17 de junho de 1953, é composta segundo um princípio binário, em cenas pares (RFA/RDA), desde o fracasso da Revolução de 1918 até 1953. **Die Heilige Familie** ocupa rigorosamente o centro e deveria se espelhar numa outra, o que não ocorre nas edições até agora publicadas e causa estranhamento. Dentro de uma cronologia muito fluida na composição geral, ela aparece depois da morte de Stalin ( **Hommage a Stalin 1/2**), numa espécie de celebração simbólica à perda do "grande Pai" e "assassino emérito dos povos", como Brecht sempre o denominou.

Essa liberdade súbita desencadeia sentimentos adormecidos e ameaça a ordem colonial estabelecida. É justamente neste instante de perigo que a liderança comunista do SED se vê forçada a reafirmar sua identidade imaginária. Para tanto, é preciso exorcizar o inimigo, torná-lo tangível. **Die Heilige Familie** ocupa, portanto, o "centro" da estrutura, a "hora zero" da história alemã, e a capacidade desagregadora que irradia estende-se ao conjunto.

Num dos protocolos de encenação (Berliner Ensemble), admite-se que esta cena poderia ser pensada como uma espécie de "missa negra" no interior do texto. No entanto, desde a estréia em 1978, em Munique, sob a direção de Ernst Wendt, o tom geral foi sempre farsesco, numa espécie de *cabaret* enlouquecido. A cena era o clímax da primeira parte do espetáculo. Nessa montagem inicial, o nascimento da criança/lobo talidomida RFA, surgida da barriga de Goebbles, ocorria sobre a capota de um *volks*. Dessa forma, o foco parece recair sempre sobre a RFA, confirmando a palavra oficial da liderança do SED<sup>1</sup> sobre a "outra Alemanha", literalmente "devota do demônio" e do marco, sob o ditado

imperialista de sua indústria automobilística. Afinal, historicamente ela realizou a promessa do *Führer* de dar a cada alemão seu *volks*.

Isso seria muito simples e reduziria os materiais de Heiner Müller à camada mais superficial. Aparentemente esta é a intenção de Müller. O problema é que a variante da **Die Heilige Familie**, na perspectiva da RDA, nunca pôde ser encenada em função da censura, mas foi escrita e, como subtexto, lhe confere sentido real. Esta cena apresenta Walter Ullbricht conversando com Thälmann, antigo secretário do Partido Comunista, morto num campo de concentração em 1944, ambos como sentinelas noturnas do muro, durante a visita de Kennedy a Berlim Ocidental, quando este pronuncia a célebre frase: "Ich bin ein Berliner" ("Eu sou um berlinense"). Esta cena deveria encerrar a peça, estabelecendo uma simetria com o centro. Ela demonstra que o propósito real da **Die Heilige Familie** não é espelhar de modo imediato discursos, que, no plano ideológico, afirmam-se como auto-evidentes, mas perceber o déficit de empiria em sua formulação.

Enfim, se consideramos sua comicidade como referencial, a visão do inimigo se empobrece. *Na verdade, a ambiência de delírio que ela realiza é uma tradução mimética de como a própria RDA percebia o campo adversário, ou seja, um apanhado delicioso de todos os clichês do socialismo real sobre a natureza feroz do inimigo* (Klein, 1993: 166-171). Nesse sentido, seu foco não é simplesmente o espelhamento de um trecho referencial, como se própria a ideologia fosse idêntica à realidade, o que o fechamento da cena busca realizar, como suspensão da própria realidade histórica e do princípio da contradição. Essa identidade impossível está traduzida no seu maniqueísmo, nas simplificações absurdas que legitimaram o "Bauern und Proletarier Staat" ("O Estado Camponês e Operário"), também herdeiro do fascismo e especializado na

"produção permanente de inimigos de Estado", nas palavras de Müller. De fato, como afirma Klein, o propósito de Müller não é oferecer uma imagem surreal da RFA, seu procedimento não se relaciona a uma realidade imediata, mas com uma *representação caricatural* dessa realidade. Essa é sua lógica interna.

Quando desejamos compreender a estabilidade da RDA como fiadora do Bloco Oriental, sua resistência à *perestroika* até a sua completa desagregação, é preciso buscar explicações em continuidades históricas que jazem muito além da mera causalidade econômica, ou de razões estratégicas. **Germania**, de fato, nega uma das premissas do referencial de Brecht: a possibilidade de ler a História a partir dos movimentos de suas infra-estrutura econômica e de uma aparente continuidade. Portanto, ela se concentra no próprio modo pelo qual o imaginário se produz. A liderança do antigo SED, formada em anos de exílio ou nas prisões, sempre considerou a maioria da população como suspeita de colaboração com o regime nazista, sobretudo em função do dinamismo de sua máquina de guerra. Este fora um dos impasses que Brecht deixara em aberto antes de sua morte em 1956, quando fracassa em recompor o perfil do operariado alemão que emerge da experiência fascista no fragmento *Büsching*<sup>1</sup> (1954): *a classe operária alemã fora disciplinada pelo fascismo, sua produtividade revelara-se criminosa*. Seria preciso então emancipar essa produtividade dessa qualidade no contexto da reconstrução. O levante de junho de 1953 foi o primeiro encontro da liderança com seus trabalhadores o resultado foi um massacre. Dessa desconfiança, surgiu uma relação paranóica do Estado com os poucos canais da sociedade civil que resistiram ao gerenciamento tecnocrático da economia, que na RDA simplesmente se sobrepôs à desestalinização das instâncias políticas. Essa neutralização da esfera pública teve um efeito anestésico surpreendente. A expressão ideológica confusa dessa relação combinava um antifascismo

genérico, calçado numa retórica da solidariedade internacional, e uma valorização chauvinista de certos traços do passado prussiano.

Em suma, ela só tem sentido quando a percebemos centrada no próprio imaginário da RDA, o que apenas se confirma quando lemos o seu conjunto e percebemos que ela não se encaixa no arcabouço. O "terrível" antagonista refere-se. Até agora, isso ainda não foi percebido, o que nos dá uma medida exata das dificuldades filológicas que cercam alguns dos textos de Heiner Müller, mas corresponde rigorosamente à lógica de sua composição.

## Der Auftrag

**Der Auftrag (1980)** Situava-se na continuidade temática do discurso revolucionário, o foco mais amplo da dramaturgia de Heiner Müller, potencializando todas as suas ambigüidades na forma de uma curva inversa, impregnada de grande densidade lírica. Em comparação à **Die Hamletmaschine** (1977) - onde pareciam ter se esgotado todas as possibilidades de se postular a "autoria" no horizonte da tradição (a foto do autor rasgada em cena, Ma:) -, tencionando-se até o limite a autodenúncia da subjetividade como índice de traição intelectual, restabelecia-se agora um patamar discursivo. Mas este recuo a formas narrativas é apenas aparente.

Numa análise mais atenta, a uniformidade da linha épica, familiar em muitas partes do texto, revela-se fantasmagoria no conjunto, tornando cada vez mais problemático o sentido do movimento, uma espécie de *fading* hipertrofiado, eclipse das vozes e das paixões que vêm de uma "pré-história" que somos nós como alvo. À semelhança de um eco remoto, faixo luminoso à deriva no universo,

os vestígios da "Grande Revolução Solar", que um dia resplandesceu no céu da História, alcançam-nos como "corcéis mortos que atigem a linha de chegada" (H). Essas imagens nos chegam de forma quase não discernível, como testemunho de uma catástrofe sem precedentes, prolongada neste curva como a *Erinnerung*, a recapitulação de um acontecimento cuja memória ameaça dissipar-se em função de todas as mediações discursivas interpostas. Como sabemos, poucos acontecimentos humanos são tão comentados e modelares como a Revolução Francesa.

De fato, dessa "Grande Revolução" somente fixamos uma imagem "exemplar", como as ilustrações canônicas dos livros escolares, a célebre alegoria pintada por Delacroix de Marianne caminhando sobre os cadáveres com a bandeira tricolor, que inspirou em Heinrich Heine (**Apud** Klein, 1993: 346) e muitos outros um sentimento de horror; o imaginário republicano universal, presente nas cartilhas, que já significou no mundo colonial a promessa de cidadania.

Não se trata efetivamente para Heiner Müller de uma "reconstrução" histórica do processo revolucionário nessa configuração *modelar*, por definição, mas de perceber a refração de seus discursos na sua geração, agora envelhecida, e a maneira pela qual ela plasmou um imaginário estilizado e otimista da revolução. A partir de motivos de **Die Massnahme**, de Brecht, e mais especificamente da novela de Ana Seghers **Der Licht auf dem Galgen**, Müller "revisita" essas imagens canônicas e estanques do processo revolucionário em sua configuração tradicional por uma certa inteligência de esquerda e busca um novo modo de compreendê-las no presente. Em última instância, o que está em jogo, além da reafirmação de um compromisso com uma tradição que havia fundado intelectualmente a República Democrática Alemã (Seghers, Becher e

Brecht), era a postulação de uma lealdade à RDA num momento de grande diáspora intelectual. Existe um sentimento de "orfandade" no presente que se estende a todo o texto. Ao assumir essa "tarefa", no final dos setenta, em meio a uma profunda crise de legitimidade política, Müller refazia, em sua escritura, seu compromisso à RDA como uma realidade histórica que não poderia ser abandonada e buscava recolocar mais uma vez a questão revolucionária na ordem do dia (GI:).

É extremamente difícil falar de **Der Auftrag**, um texto "estrelado" de momentos que brilham lado a lado sem uma articulação precisa, não pretendo "resumi-la", mas *tangenciar* seu movimento, que deve ser uma experiência de leitura. Para simplificar então diríamos que **Der Auftrag** desenvolve-se em dois eixos temporais: um horizontal, estabelecendo uma relação diacrônica entre os fatos, e outro vertical, sincrônico, que representa um adensamento e concentração do tempo recapitulativo, fazendo colidir passado e futuro no presente. Esse presente é o tempo da discursividade. **Der Auftrag** ensaia um limiar que nos permite uma apreensão quase *musical* de sua estrutura, um texto armado nitidamente para encenação, como se devêssemos transpor uma fronteira luminosa, na passagem de estados objetivos e históricos pelo filtro da "consciência" descarnada que o enuncia. Pois é do limite da morte e de seu nexo naturalizante que o texto é falado, afunilando-se até o presente, inicialmente através de uma carta relatando o fracasso da missão, cuja trajetória kafkiana no espaço refere-se ao tempo transcorrido, um tempo que desemboca na restauração política e na paralisia. Essa voz lírica, que tudo subordina e no fim desaparece, desencadeia o trabalho da memória, que culmina na epifania do "anjo do desespero".

No limite, a sobrecarga de intenções *explode* sua moldura, *atingindo o próprio nível temático, diluindo-o na apreensão de uma memória que se espacializa*, como na cena do homem do elevador, o centro de gravidade do texto. Essa duplicidade entre partes e conjunto é um de seus focos principais (Teraoka, 1981:), de onde decorre uma forte sensorialização de sua linguagem através de metáforas naturalizantes.

**Der Auftrag** foi escrita depois da visita de Müller aos Estados Unidos em 1977. Na viagem de volta, passando pelo México, o antigo projeto de adaptar **Das Licht auf dem Galgen** de Seghers irá se mesclar ao "texto virtual" de sua dramaturgia, ao qual Müller sempre voltou: **Die Massanhame**. O texto aparece na **Sinn und Form** de novembro de 1979 e será encenado um ano depois em novembro de 1980 numa pequena sala da Volksbühne. O caráter reduzido deste espaço parecia estar em franca contradição com as amplitudes exigidas pelo texto, pelos recuos e pelo distanciamento histórico. Müller confessava que aquela era a possibilidade mais rápida de realizá-lo, com um elenco da própria companhia. Esta "pressa" parecia indicar claramente a necessidade de delimitar suas posições diante do presente e de um contexto político desfavorável. A experiência mexicana, palco do exílio de uma parcela considerável da inteligência antifascista alemã e da trilogia de Seghers, **Novelas Caribenhas**, o contato com o Terceiro Mundo, com as culturas indígenas e sua "outra relação com a morte", estão na origem deste texto de forte impregnação narrativa, precipitando um de seus mais ousados projetos.

Em um poema intitulado **Motiv bei A.S.** já se antecipava o recorte:

Motiv bei A.S.  
 Debuissou auf Jamaica  
 Zwischen schwarzen Brüsten

In paris Robespierre  
Mit zerbrochenem Kinn.  
Oder Jeanne d'Arc als der Engel ausblieb  
Immer bleiben die Engel aus am Ende  
FLEISCHBERG DANTON KANN DER STRASSE  
KEIN FLEISCH GEBEN  
SEHT SEHT DOCH DAS FLEISCH AUF DER  
STRASSE  
JAGD AUF DAS ROTWILD IN DEN GELBEN  
SCHUHN.  
Christus. Der Teufel zeigt ihm die Reiche der Welt  
WIRF DAS KREUZ AB UND ALLES IST DEIN.  
in der Zeit des Verrats  
Sind die Landschaften schön

Debuisson na Jamaica  
Entre peitos negros

Em Paris Robespierre  
Com o queixo partido.  
Ou Joana d'Arc quando o anjo não apareceu  
No fim os anjos nunca aparecem  
DANTON MONTE DE CARNE NÃO PODE DAR À RUA CARNE  
VEDE VEDE AFINAL A CARNE NA RUA  
CAÇA AO VEADO NOS SAPATOS AMARELOS  
Cristo. O diabo mostra-lhe as riquezas do mundo  
RENEGA A CRUZ E TUDO SERÁ TEU  
Em tempo de traição  
São belas as paisagens (1961)

A data é visivelmente falsa, como observa Christian Klein (op. cit.), um dado que até agora somente tinha sido mencionado por Norbert Eke<sup>46</sup>. A novela de Ana Seghers foi publicada apenas depois. A provável data de escritura seja posterior ao fechamento da fronteira, em agosto do mesmo ano. Outro anacronismo, observado por Klein, não tão involuntário, é a superposição entre a

---

<sup>46</sup> EKE, Norbert Otto. **Heiner Müller. Apokalypse und Utopie**. Paderborn, München, Wien, Zürich, Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, 1989. p. 109. (Schriften der Universität-Gesamthochschule Paderborn, Reihe Sprach - und Literaturwissenschaft 11).

ação da novela que transcorre no momento em que Napoleão dissolve o Diretório e o guilhotinamento de Danton e Robespierre (1792/1794).

Os deslocamentos não escondem a intenção irônica, pois, *afinal os anjos nunca aparecem*, o que coloca sérias dúvidas sobre sua existência. Se a revolução se pretendia como Roma "ressurecta", como menciona Benjamin em sua nona **Tese**, parodiando Marx, se o gesto de citação a uma "atualidade republicana" é o elemento que "interrompe" a continuidade, o Apocalipse conjurado pelas metáforas do poema mostra que a *recusa* à revolução *não é um produto de opções individuais, mas é determinado pelas suas contradições imanentes*.

Na novela de Seghers, a defecção de Debuisson, na verdade uma personagem secundária, à missão do Diretório é a confirmação existencial, no pequeno-burguês, de sua vocação estética e de seu niilismo. Na perspectiva dogmática desse marxismo, próxima do clichê vulgar, Debuisson representa o tipo ideal do latifundiário, cujo caráter, insondável e maligno, não "muda", revelando, em circunstâncias favoráveis, o que sempre foi em detrimento do aprendizado que a experiência revolucionária lhe proporciona. O idealismo inscrito na composição prospectiva dos caracteres é uma das fraquezas da novela de Seghers e tangencia o *kitsch*. A metáfora da luz sobre a força, que encerra a narrativa, representa a perspectiva de uma luta que confere dimensão póstera ao "herói" que sucumbe "anônimo", o belo, jovem e sensual ( pelo menos é assim que ele aparece na novela!) negro Sasportas.

Por sua vez, Debuisson é quase o protagonista da peça de Heiner Müller e uma das figurações mais completas de sua dramaturgia. O tom da peça é extremamente corrosivo sobre essa linearidade que permeia o texto de Seghers,

no qual Debuissou "desaparece" no final. Médico, professor e latifundiário, seu papel em **Der Auftrag** é invariavelmente pensado no clichê dessa "traição", traição que se revela no seu ideal estético da "paisagem", que faz com que se "esqueça" da missão. Ele encarnaria uma vocação senhorial sem limites cifrada no seu apego a uma forma de possessão primitiva, modelar, quase edipiana como na cena do "Primeiro Amor" (H:).

Debuissou traduziria uma vocação estética regressiva, como retorno ao mundo das pulsões, que somente pode se realizar como traição à História, à sua classe, e esta traição é a "máscara da beleza do mundo" (H:) com a qual partirá num navio fantasma em direção ao pólo. Da "missão" à posse primitiva, essa perspectiva somente enfatiza o lugar-comum do caráter ou do destino, da divisão entre "nós" e "eles". Essa beleza, intelectualmente formulada em sua fala, não é mediada historicamente, mas um terror do sublime que o assalta e se contrapõe ao desejo de uma transformação histórica real de Galloudec e Sasportas.

Na verdade, o que o poema e a peça demonstram com muita clareza, é que esse movimento de restauração não depende de sua escolha, mas sim de um movimento histórico objetivo. Debuissou não "trai" a missão, são os próprios ponteiros do relógio histórico que retrocedem (**Heiner Müller. Quatro textos para Teatro**, São Paulo, Hucitec, 1987, p.53):

Você não precisa se desculpar, Sasportas, não era uma teste. Os nossos nomes não estarão nos livros escolares e o teu libertador do Haiti, onde agora os nossos libertadores investem contra os mulatos libertados, ou vice-versa, vai ter que esperar muito para ter o seu lugar no livro da História. Enquanto isso, Napoleão transformar a França numa caserna e a Europa talvez num campo de batalha, de qualquer forma o comércio floresce, e a paz com a Inglaterra não vai tardar, o que une a humanidade são os negócios. A revolução não tem mais pátria, isso não é novidade sob esse sol que talvez nunca iluminará uma nova terra.

Por isso, o desfecho da peça não é a fala de Debuisson sobre a restauração, mas o adensamento temporal (eixo vertical da peça) em direção à periferia no relato do "homem do elevador" percorrendo os labirintos da consciência esclarecida já sem corpo em direção a uma região desolada "além da civilização" ("jenseits der Zivilisation"), no qual Müller, em 1979, ainda enxergava ilusoriamente, a possibilidade de uma "outra História". Despojado de sua "missão", nessa paisagem entre "estepe e savana" como em **Bildbeschreibung**, a personagem de Müller na estação ferroviária final da História espera, com alegria, seu "antípoda" (**Heiner Müller. Quatro textos para Teatro**, São Paulo, Hucitec, 1987, p.50):

Uma espécie de alegria se apodera de mim, penduro o casaco no braço e desabotoo a camisa: estou dando um passeio. Na minha frente, o cachorro atravessa a rua, uma mão no focinho, os dedos voltados para mim e parecem queimados. Jovens cruzam o meu caminho com um ar de ameaça que não me diz respeito. Lá onde a rua se perde na planície, numa atitude que parece de alguém que está esperando por mim, está uma mulher. Estendo os meus braços para ela, há quanto tempo eles não tocam em mulher, e ouço uma voz de homem dizer **ESTA MULHER É A MULHER DE UM HOMEM**. O tom é definitivo e continuo o meu caminho. Ao me voltar, a mulher estende os braços em minha direção e desnuda os seios. Sobre um aterro ferroviário recoberto pelo capim, dois meninos estão mexendo numa mistura de máquina a vapor com locomotiva que está parada sobre um trilho interrompido. Como europeu, vejo à primeira vista que é um esforço inútil: este veículo não vai se mexer, mas não digo nada às crianças, o trabalho é a esperança, e continuo meu caminho na paisagem que não tem outra tarefa senão o desaparecimento do homem. Agora sei qual é o meu destino. Tiro a minha roupa e jogo fora longe, as aparências não importam mais. Algum dia O **OUTRO** virá ao meu encontro, o antípoda, o sócia com meu rosto de neve um de nós sobreviverá.

## Müller e Benjamin

Hoje Walter Benjamin é muito mais importante que Adorno<sup>47</sup>.  
Heiner Müller, 1991.

A relação entre Heiner Müller e Walter Benjamin é invariavelmente pensada em função da filosofia da história explicitada nas **Teses**<sup>48</sup>. Este elemento já se tornou um tópico obrigatório da crítica de Müller e não seria necessário enfatizá-lo de modo paralelístico e rebarbativo, pois ele é um dado estruturante da formação intelectual de Müller. Várias são as epifanias do anjo da História em sua obra<sup>49</sup>. Por motivos óbvios, e não pretendo também me demorar

---

<sup>47</sup> "Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig". Gespräch mit Heiner Müller. (22.11.1991). In: OPITZ, Michael/WIZILA, Edmut (orgs.). **Aber in Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin**. Leipzig, 1992. p. 348-362.

<sup>48</sup> Menciono apenas alguns ensaios e livros que tematizam o conceito de história de Heiner Müller em sua relação com Walter Benjamin: HÖRNIGK, Frank. **Heiner Müller Material**. Leipzig, Reclam-Verlag, 1989. GIRSHAUSEN, Theo (org.). **Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel**. Köln, Prometh, 1978. Coletânea de ensaios sobre **Hamletmaschine**: IVERSEN, Fritz / SERVOS, Norbert; "Sprengsätze. Geschichte und diskontinuität in den Stücken Heiner Müllers und der Theorie Walter Benjamins" (p. 128-138); WIEGHAUS, Georg. **Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers**. Frankfurt/M, Peter Lang, 1984, p. 184 e segs. . (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, 764). EKE, Norbert Otto. **Heiner Müller. Apokalypse und Utopie**. Paderborn, München, Wien, Zürich, Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, 1989. (Schriften der Universität-Gesamthochschule Paderborn, Reihe Sprach - und Literaturwissenschaft 11). 17, 37 67, 68, 229. HÖRNIGK, Frank. "Texte, die auf Geschichte warten... Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller". In: HÖRNIGK, Frank (org.). **Heiner Müller Material. Texte und Kommentare**. Leipzig, Reclam-Verlag, 1989, p. 123-137.

<sup>49</sup> Em **Der Auftrag**, ele aparece como emblema do desespero no tempo da restauração (H: 46/7): "Sou o anjo do desespero. Com minhas mãos distribuo a embriaguez, o atordoamento, o esquecimento, prazer e dor dos corpos. Meu discurso é o silêncio, meu canto é o grito. Sob a sombra de minhas asas vive o horror. Minha esperança é o último alento. Minha esperança é a primeira batalha. Eu sou a faca com a qual o morto abre o caixão. Sou aquele que será. Meu vôo é a revolta, meu céu é o abismo de amanhã" (**Heiner Müller. Quatro textos para Teatro**, São Paulo, Hucitec, 1987, p.38) A primeira versão conhecida é de 1958,

"O Anjo Infeliz. Atrás dele, a rebentação do passado despeja cascalho sobre as asas e sobre os ombros, com o ruído de tambores enterrados, enquanto, diante dele, se acumula o futuro, que lhe esmaga os olhos, fazendo saltar as pupilas como uma estrela, transformando a palavra numa mordança sonora, sufocando-o com sua respiração. Por um momento, vemos ainda o bater de asas, e escutamos o ruído do cascalho caindo à sua frente, sobre, atrás dele, ainda mais alto, quanto mais se exaspera o inútil movimento; interrompido, quando ele fica mais vagaroso. Então, o instante se fecha sobre si mesmo: rapidamente encoberto, o anjo infeliz entra em repouso, seu vôo, seu olhar, seu suspiro são de pedra. Ele espera a História. Até que ele retome o batimento de asas, que se comunica em ondas à pedra, e indica que ele vai alçar vôo." (M:7) Helen Fevervary assim estabelece a distinção entre a versão de Müller e a de Benjamin: "Se de fato o anjo de Müller é infeliz, o de Benjamin é desamparado. A imagem de Müller transforma a tempestade do paraíso no solo no qual o anjo se localiza e com isso fixa/estabelece as bases materiais do progresso. Além disso, a imagem de Müller enfatiza o ponto de contato dialético entre a apropriação objetiva e subjetiva da História. Até que o anjo esteja petrificado ou "preso ao chão", o solo no qual ele está, ambos relembram e antecipam seu vôo. É através dessa ligação entre anjo e solo, e através dessa transformação... dialética, que o momento da História se renova. Assim, a História, como um ser humano, não é movida por uma força externa, mas, em si mesma, é integrada no sujeito e se torna uma força motriz. Se o autor não pode articular este ponto da transformação dialética, mas a expressa em termos de uma pausa histórica ("até retomar o batimento de asas...), isto apenas demonstra, através da linguagem - o *medium* do autor, sua própria aproximação para a paralisação da dialética "im Stillstand der Dialektik", que subjaz a esta imagem, como realiza seu amplo conceito de história e estética. A crítica de Müller a Benjamin também revela um reconhecimento de suas contribuições tardias à crítica materialista. Em ambas as imagens, o anjo atinge a imobilidade por um instante." (Fevervary: 1976, 93/4). Para Müller, "os anjos sempre aparecem quando não se vislumbra mais qualquer possibilidade ou esperança", pois "os anjos são figuras além do desespero e da esperança" (Müller/Opitz, 1991: 350). Para Adorno "o cerne da filosofia de Benjamin é a idéia da salvação do que está morto enquanto restituição da vida deformada, algo a ser feito mediante a consumação de sua própria reificação, inclusive até o horizonte do inorgânico. "A esperança se nos é dada em função dos desesperados", conclui o ensaio sobre as afinidades eletivas. No paradoxo da possibilidade do impossível, nele se encontram, pela última vez, mística e esclarecimento" (Adorno, 1986: 199-200). A impregnação de Benjamin em Müller pode ser pensada como um dado estrutural de sua dramaturgia: "O pensamento escatológico de Walter Benjamin e sua teoria da história messiânica deixou traços muito claros na obra de Heiner Müller. No lugar de um futuro certo humano e comunista aparece muito mais a esperança de uma redenção: o fim do horror não é mais certo, mas apenas e simplesmente possível. A História não caminha, portanto, para uma meta vitoriosa, que pudesse ser concebida no processo histórico, mas sim necessita do fim, da destruição da continuidade, que Müller, da

aqui nos problemas editoriais que cercam a obra de Benjamin, e que dizem respeito à sua unidade e à forma pela qual ela foi organizada. Müller naturalmente leu a obra de Benjamin de modo descontínuo desde meados dos anos cinqüenta, inicialmente na edição em dois volumes dos textos escolhidos da *Surkamp*, antes da reunião realizada por Rolf Tiedmann, depois, em xeroxs, no arquivo de Berlim Oriental em Potsdam (Müller/Opitz, 1991: 349).

O que parece fundamental é entender a maneira pela qual Heiner Müller lê sua própria experiência artística *através* de Walter Benjamin, ou mais precisamente, de que modo esta leitura estrutura, condiciona e enforma sua visão de mundo cristalizada em seu trabalho artístico<sup>50</sup>. Dessa forma, o interesse de Müller não se refere apenas a esta concepção messiânica da historicidade, mas à própria linguagem e à sua dimensão expressiva, na qual se conserva o resquício mágico do “nome”. Para Müller, Benjamin não enxerga na linguagem um instrumento transparente para a “descrição dos fenômenos”, mas a possibilidade de “conjurá-la”, ou, nas palavras de Müller, “torná-la impossível” (Müller/Opitz, 1991; 356). Outra impregnação diz respeito ao conceito de “Erfahrung”

---

mesma maneira como Benjamin, representa como uma tempestade, mas como a paralisação do movimento e que a petrificação presentifica” (Wieghaus, 1984: 186).

<sup>50</sup> Müller considera sua proximidade com Benjamin através deste versos de Hoffmannstahl (“Manche freilich müssen drunter sterben, wo die schweren Ruder der Schiffe streifen”): “É o que Benjamin denominou o núcleo teológico do marxismo: a reconciliação da vida em sua dimensão profunda. Talvez isso seja insolúvel, mas é dessa dimensão que decorrem as energias de todos os movimentos sociais. Em cada sociedade há uma vida nas profundezas, como sempre, também recalda ou esquecida de onde se alimentam as energias para a guerra” (LN: 53). Na verdade, Benjamin nunca utilizou esta expressão, mas sim Adorno numa carta a Benjamin de 2.08.1935.

(experiência), que para Heiner Müller somente pode realizar-se em sua dimensão coletiva como rememoração.

A intensificação do tempo numa estrutura monadológica é a chave da compreensão do material artístico para Müller. “Benjamin somente é realmente compreensível, quando dele nos aproximamos através de categorias estéticas; certamente a arte tem algo a ver fundamentalmente com o instante, que é seu núcleo ou célula de eternidade. O pecado para Goethe é a eternização do instante; para Lukács, isto significa a decadência” (Müller /Opitz, 1991: 359). Nessa mesma entrevista, Heiner Müller estabelece de modo nítido um vínculo entre o seu conceito de “cegueira” estética e o interdito das imagens da reconciliação, especificamente a propósito de seu poema **Bilder**, que será analisado no próximo tópico.

A ruptura da continuidade temporal faz do teatro um meio da rememoração coletiva, neste sentido, seu “órgão utópico”. Em linhas gerais, Müller enfatiza o fato de o teatro (a tragédia) ser o diálogo prolongado com os mortos. A função do drama é conjurar os mortos, reitera Müller em sua conversa com Wolfgang Heise (GI2: 64):

Marx fala do peso das gerações mortas. Benjamim da liberação (“restitutio”) do passado. Na História, o que morreu não está morto. Uma das funções do drama é a evocação dos mortos - o diálogo com os mortos não deve ser interrompido enquanto eles não revelarem a parte de futuro que foi enterrada com eles.

Esta atitude condiciona o trabalho com os materiais: “Minha relação com materiais antigos é como uma relação com a posteridade, é se você quiser, uma relação com os mortos (GI: 138).

Em nosso presente, afirma Müller, a atualidade de Benjamin torna-se cada vez mais evidente na colisão de passado e futuro, culminando com a inteira ocupação do presente e na neutralização da experiência subjetiva pelo apagamento da memória, como se repentinamente o futuro fosse passado, como provou a curta experiência do século XX. Mas ruptura instaurada pelo trabalho artístico não leva à volta do mesmo, mas a volta do mesmo como alteridade de um futuro a ser colonizado (GI: 168). Se para Benjamin a experiência da sociedade burguesa foi pensada como o inferno, talvez o “estalinismo tenha sido um purgatório” (Müller/Opitz, 1991: 352), mas no seu fim não chegamos ao paraíso, “pois o que existe é apenas o inferno e o paraíso é cada vez mais simulado pelo consumo”.

No próximo tópico, o interdito às imagens em, Heiner Müller traduz como uma hermenêutica negativa do presente.

## A CONSTELAÇÃO DO ZÊNITE

Quando vemos uma pomba voando, estamos longe de simplesmente ver. Desenhamos no espaço sua trajetória, armamos um espaço tridimensional para servir de suporte a esse desenho, adivinhamos o movimento das asas, a resistência do ar, e quase estamos vendo, como se tivéssemos olhar de raios x, o esqueleto da pomba. Ou não seria essa estrutura profunda algo mais superficial que a própria pomba, que encobre a pomba: talvez aquele quadro anatômico que vimos numa aula de biologia, no ginásio, e paira agora como um esquema diante de nós? Ou não seriam outras pombas ainda, que vimos outras vezes, no céu ou na tela do artista ou do cinema ou simplesmente na retina de nossa imaginação, atraídas pelo chamariz de um texto literário? Não seriam esses outros pássaros-fantasma, esquemáticos, vindos de outros textos, que estariam servindo de chaves de leitura, de códigos para lermos outro texto, que no começo parecia a simples percepção do vôo de uma pomba?

Rubens Rodrigues Torres Filho. "A *virtus dormitiva* de Kant".

Uma linguagem sem palavras. Ou o desaparecimento do mundo nas palavras. Ao invés disso, a perpétua obrigação/violência de ver ("Sehzwang"), o bombardeamento das imagens (árvore, casa, mulher) destrói as pálpebras. O apagamento do mundo nas imagens.

Comentário ao fragmento **Traktor**. (GP2: 14.)

Os vivos olham para o meio-dia da História. Eles devem providenciar uma refeição ao passado. O historiador é o arauto que serve os finados à mesa. (Benjamin, **Passagenwerk**, 1983: 603.)

Ao definir este trabalho como "a constelação do zênite", reporto-me àquela que parece ser a metáfora fundamental ("Grundfigur") da segunda fase da dramaturgia de Heiner Müller: a possibilidade de olhar diretamente no "branco dos olhos da História" (M: 31), como penhor da "experiência autêntica", uma faculdade que nos remeteria além do princípio da escassez *através* do sentido mais privilegiado de nossa espécie. Essa metáfora indica uma primazia da *visão epifânica* em seu teatro tardio e desdobra-se nos predicados do olhar como uma

estrutura privilegiada de conhecimento histórico<sup>48</sup>. Trata-se da própria historicização do olhar como uma educação dos sentidos.

Essa capacidade artística é política no sentido de traduzir expressivamente e sedimentar estratos da experiência social, através de um obscurecimento dos significados habituais pela intransparência e hermetismo, opondo-se à *gravidade social da linguagem*; a grade metafórica é um "filtro" (M: 31) para a rápida mudança de significados em sua base e torna possível armazenar e reatualizar a memória social, como Müller observa a propósito de Shakespeare. Se a "política é a arte do possível", portanto, o espaço no qual a linguagem instrumentaliza-se como ideologia para manipular e sobrepor-se ao próprio real como um véu espesso, a tarefa estética é "fazê-la impossível" (GI2: 64), ou seja, incompatível com a própria pretensão da ideologia *de ser idêntica ao real*, reitera ao longo desses anos.

Essa "impossibilidade" deve ser entendida em duplo sentido na poética de Müller: o próprio horizonte da experiência histórica da RDA a partir dos anos Honecker tornara-se *insuportável* pela cristalização de um Estado tecnocrático e fiador da estabilidade do Bloco Oriental, uma "Überganggesellschaft" ("Sociedade de Transição", 1987), na expressão que é o título da peça de Volker Braun<sup>49</sup>, a caminho do nada, sem qualquer perspectiva de sustentar uma alternativa autônoma para o socialismo, congelada em seu "circuito de espera" (JN: 62)

---

<sup>48</sup> Sobre o tema do olhar em Heiner Müller cf. LEHMANN, Hans Thies. "Theater der Blicke". In: **Dramatik der DDR**, Frankfurt/M, Surhkamp PROFTLICH, Ulrich (org.), 1987 p. 186-202. SCHULZ, Genia. "Der zersetzte Blick. Sehrzwang und Blendung bei Heiner Müller". In: **Texte und Kommentare. Heiner Müller Material**. HÖRNIGK, Frank (org.). Leipzig, Reclam-Verlag, 1989. 165-182.

<sup>49</sup> "Überganggesellschaft" é uma alegoria e antecipação do próprio destino da RDA em seus últimos anos. A peça inspira-se na adaptação alemã de *as Tres Irmãs*, de Tchecov. A "casa" pega fogo no final.

"realmente existente". A "via alemã" como "Überganggesellschaft" congelara-se no terreno pantanoso dos fatos e no vazio de uma fronteira, até o início da *perestroika*, quando Müller vê renascer a esperança e a última oportunidade de aprender-se algo com a História. Em segundo lugar, a "intenção" da arte, seu o horizonte de possibilidades como "laboratório da imaginação social" e sua contribuição política genuína, deveriam compensar a ausência de vitalidade do plano institucional como algo (GI: 47):

vivo, que um elemento sempre coloque o outro em questão. O movimento coloca a paralisia em questão e a paralisia, o movimento. O texto coloca o silêncio em questão, e o silêncio, o texto, e podemos prosseguir isto indefinidamente. Como isso, desenvolve-se certamente outra realidade, o teatro desenvolve-se contra a constrangimento ou a exigência de ser um mero reflexo, uma pura reprodução da realidade. E dessa forma o teatro também coloca a realidade em questão. Esta é, de fato, a função política mais importante do teatro. Independência das ocupações ideológicas. Se a arte não coloca a realidade em questão, então ela não tem qualquer função.

Para a geração de Müller, o horizonte da "utopia socialista" não havia nascido como "possibilidade" ("Princípio da Esperança"), mas como uma "deformação", determinada pela partilha ideológica que contaminava os materiais artísticos, e de cuja gravidade seria difícil escapar. O influxo ideológico simplificava os termos da questão ao delimitar duas alternativas: ou a deserção, como provou a traumática experiência da cassação da cidadania de Wolf Biermann em 1976, que se seguiu a um êxodo em massa de centenas de intelectuais e artistas importantes, ou assumir as condições do impasse, a censura, o silêncio, a concretude da fronteira como uma "pressão" sobre a própria escrita. Essa polarização induzida pela ideologia ("Os clichês dos mídias sobre o socialismo, dissidência ou dogma, não apreendem a realidade. Esta não mora nos extremos", M: 90), desde os anos sessenta, *criava falsos objetos e falsos*

*problemas*. Numa resenha publicada na **Spiegel** (no. 38), em 1977, sobre o livro **Kargo** de Thomas Brasch, escreve Müller (RW: 154):

A geração dos que têm trinta anos hoje na RDA não experimentou o socialismo como esperança de um Outro, mas como realidade deformada. Não o drama da Segunda Guerra Mundial, mas a farsa das guerras de delegação ("Stellvertreterkriege") (contra o jazz e a poesia lírica, a barba e os cabelos longos, os *jeans* e *beatniks*, meias coloridas e os *posters* de Che Guevara, Brecht e a dialética). Não as verdadeiras lutas de classes, mas seu *pathos*, cada vez mais vazio através das pressões crescentes de uma sociedade baseada no desempenho eficaz. Não a grande literatura do socialismo, mas a caricatura de sua política cultural: funcionários não qualificados, invocando desesperadamente o dezanove, quando o inimigo ainda era "saudável", a outra doença infantil tenaz do socialismo nascido prematuro (Um Estado que se concebe como revolucionário deve fazer da crítica das necessidades/carências sua primeira exigência. Mas enquanto a direção vier de cima para baixo, o veredicto sempre recairá sobre novas necessidades/carências.) A ferida da fronteira aberta.

Esse *pathos* significava igualmente o risco de uma auto-exclusão pela escritura ("hinaisschreiben", M: 92) da própria concretude (pressão) das condições locais sobre a experiência literária, e a decisão de Müller em permanecer na RDA, *sua lealdade, deveria configurar-se na escrita, como uma intensificação das contradições* ("Somente acredito no conflito, em nada mais", RW: 26/65 ). Isto não significava que Heiner Müller houvesse se libertado de "ilusões", como se evidencia no seu remanejamento temático para a órbita dos problemas do Terceiro Mundo em **Der Auftrag**, no final dos setenta, ou mesmo na idéia de que esta lealdade "literária" à RDA constituísse uma "nachbürgerliche Erfahrung" (experiência pós-burguesa) (M: 101), diante da temporalidade "vencida" da sociedade de consumo afluente RFA (RW: 10/49). Essa lealdade referia-se ao lugar vazio da fronteira como "ferida aberta", não ao regime do SED.

Diante da estagnação, portanto, a tarefa principal seria produzir um "excedente de utopia" pela escrita, sem o qual *a ficção estaria condenada a ser algo menor que a própria realidade*, mero decalque documental, facilmente

capturado nas malhas da propaganda, fosse esta a publicidade ocidental, ou o discurso fantasma de um Partido moribundo na RDA. Para Heiner Müller, retomando a *Poética*, a grandeza da matéria ficcional impõe-se sobre o registro documental e oferece à imaginação a possibilidade de autonomizar-se e suplantar seus limites. O “excedente” de realidade suscita sua “impossibilidade” como utopia (GI: 166):

certamente, produzir mais pensamentos do que a situação o exige, de fato, produzir um excesso de utopia.

Ao se posicionar diante do programa de Gorbachov em 1985, Müller não ignorava a ressonância negativa deste conceito de utopia, como explicava nessa entrevista a Ulrich Dietzel. Transbordando do campo referencial e dos limites impostos pela política, a construção desse espaço deveria produzir “ilhas de desordem” (M: 28).

Mas este olhar sobre o horizonte estava também turvado desde o princípio pela aurora sangüínea de Shakespeare, prenunciando as tragédias da *Realpolitik* (M: 105):

Um epílogo na aurora de um dia desconhecido. MAS VEDE COMO A AURORA, ENVOLTA NUM MANTO AVERMELHADO, PISA O ORVALHO DAQUELA ALTA COLINA LÁ NO ORIENTE. Quase quatrocentos anos mais tarde, uma outra variante: EM RUBRO MANTO CAMINHA A AURORA PELO ORVALHO QUE SE TINGE DE SANGUE À SUA PASSAGEM. Neste intervalo, localiza-se, para a minha geração, a Longa Marcha através dos infernos do Esclarecimento, através do pântano de sangue das ideologias.

Ou também como a “aparição no espelho da imagem do inimigo” (M:55), um instante de não-identidade, no qual o pensamento conceitual encontra seu termo.

A experiência do olhar autonomizado do corpo e das feridas que a própria História imprime com sua escritura poderia representar também em Heiner Müller

a possibilidade de se pensar uma História "emancipada da dor"<sup>50</sup>. Este olhar constrói-se como uma fronteira de visibilidade que pode nos fornecer as próprias coordenadas de nossa experiência histórica. Entre a "exigência de ver" e a "cegueira" (GP: 14), o teatro tardio de Müller busca esse limiar. "Quanto mais cega é a práxis, mais precisa ela é", afirma. A predominância de uma luminosidade que cega e petrifica<sup>51</sup> refere-se à visão compulsória ("Sehzwang") da violência, traduzida em amplo espectro metafórico da esfera da incandescência: "Die Stunde der Weissglute", centelha atômica, a pálpebra queimada (**Die Wunde Woyzeck**) pelo seu "eterno retorno" (M: 107), uma

---

<sup>50</sup> WITTSTOCK, Uwe. "Das Dilemma des Dramatikers Heiner Müller". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 7. 12. 1982.

<sup>51</sup> Essa imobilidade revela-se na câmara de chumbo de Syberberg. Considere-se esta descrição: "Subo, sem tocá-lo, um paredão sem começo nem fim. Meu deslocamento é regular, mais pairando que voando. Não sei se a altitude me aspira, ou qualquer coisa da altitude, ou um vento das profundezas me empurra. Nenhum batimento de asas. Talvez eu seja apenas o olho de um corpo voador que desconheço, mantido nos ares por uma força que não conheço. Um olho de pálpebras queimadas: meu sono repousa no fogo. Uma retina distendida. Minha ascensão é um caminho para o passado, o abismo abaixo de mim se chama futuro. O que eu procuro são as pegadas de sangue dos ancestrais esquecidos. Aliás, não se pode falar de alto ou baixo, de passado e/ou futuro, o espaço não tem direção no tempo, porque às vezes me desloco obliquamente na parede, às vezes de costas, com ela acima de mim. Para dizer a verdade, não sei nem mesmo se é meu eu-em-sonho que se desloca, quer dizer, o corpo que ele habita nesta ocasião, ou a parede rochosa, que traz os vestígios dos ombros dos *ancestrais* (são ombros direitos, os *ancestrais* deveriam ser canhotos, *braço de escudo, braço de espada*) na cor calcárea das fezes das aves ( *subindo e descendo o rio marcham as sombras de godos valorosos/ choravam Alarico o maior de seus mortos*), ou se dois movimentos opostos transcorrem, parede rápida contra eu lento, ou eu lento contra parede rápida. Que força imprimiu esses ombros na pedra? Gostaria de colocar a mão nas fendas, mas o movimento incessante me mantém na minha trajetória, tão próximo da pedra para ver qualquer fissura, muito longe para tocá-las. *Eu sou o anjo da pátria, meu amor pertence aos mortos*. O movimento do eu-em-sonho nas pegadas dos ancestrais esquecidos ou, formando uma unidade com eles, aquele do tempo petrificado no espaço sob o olhar inquisidor, é o movimento da câmara nos filmes de Syberberg" (RW: 104/5).

luminosidade que também é prenhe de expectativas como a atmosfera deste belo texto.

**Bildbeschreibung** (1984) conduz a *mise-en-scène* da perspectiva a uma espécie de paroxismo. É sem dúvida o trabalho mais abstrato de Heiner Müller e um modelo de como atribui ao olhar a função de segmentar a continuidade espaço-temporal de nossas experiências. O horizonte de "referencialidade" desse texto é a implosão do olhar no "branco dos olhos da História", revertendo sobre as categorias dialéticas o próprio princípio da identidade; privado de uma referência estável a seus objetos, que se transmutam aleatoriamente, o próprio sujeito sucumbe a seu rápido deslocamento. **Bildbeschreibung** é um "horizonte negativo", o avesso de uma "paisagem", cuja "armação" desaba como os trocadilhos maldosos de Magritte com espelhos, decalcando a realidade, produzindo uma descontinuidade naquilo que é a fronteira de nossa percepção e um atestado de identidade. Trata-se de uma "experiência", ou se quisermos, de uma "leitura" em seu grau máximo de negatividade. O texto regride a visibilidade a seu grau zero, ou em termos técnicos, a consciência soberana do Esclarecimento à sua primeira estação na **Fenomenologia**: literalmente à "certeza sensível", à qual voltarei no próximo poema: <sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup>Voltemos à **Descrição de uma Paisagem**. Nela, o nível técnico é extremamente elevado e agora, nos dois **Wolokolamsker**, a estrutura é relativamente simples, um verso branco regular, uma história homogênea, pois, em comparação à **Descrição de uma Paisagem**, é mais fácil de se discernir o conjunto. As metáforas que se desenvolvem em continuidade a partir da ação e que não se sobrepõem como na **Descrição**, uma capacidade conceitual (de abstração) utilizável, e que, no entanto, não é suprimida como na **Descrição**, e nada mais desse enorme distanciamento, no qual utopias diferentes, em si já transformadas em resignação, eram expostas, e, não obstante, afirmadas; e, no conjunto de **Descrição de uma Paisagem**, a maneira pela qual nela as categorias dialéticas explodem, despedaçadas por novas contradições que se tornaram simplesmente muito grandes para essas categorias. Enfim, a maneira pela qual a aporia se torna, em todos os níveis do texto, o elemento estrutural mais importante. E agora, em função deste outro tema, uma perda de nível

Uma paisagem entre estepe e savana, o céu de um azul prussiano, duas nuvens imensas flutuando lá dentro, como que unidas por esqueletos de arame, em todo o caso de estrutura desconhecida, a maior, da esquerda, poderia ser um animal de borracha de um parque de diversões que se desgarrou do seu guia, ou um pedaço da Antártida em seu vôo de regresso, no horizonte, uma serra plana, à direita na paisagem uma árvore, num olhar mais preciso são três árvores altas distintas em forma de cogumelo, tronco com tronco, talvez de uma raiz, a casa no primeiro plano mais produto industrial que manual, provavelmente concreto: uma janela, uma porta, o telhado coberto com uma folhagem da árvore em frente que cresce sobre a casa, ela pertence a uma outra espécie que o grupo de árvores no plano posterior, seu fruto é aparentemente comestível, ou próprio para envenenar convidados, uma taça de vidro sobre uma mesa de jardim, ainda meio na sombra da copa da árvore, oferece seis ou sete exemplares da fruta que se parece com limão, pela posição da mesa, uma peça grosseira de trabalho manual, as pernas cruzadas sobre o tronco de bétula nova e tosca,

Pode-se concluir que o sol, ou seja o que for que lança uma luz sobre esse lugar, no momento da imagem está no zênite, pode ser que o SOL esteja lá sempre e NA ETERNIDADE: que ele se movimenta, não se pode provar pela imagem, as nuvens também, se é que são nuvens, flutuam talvez no lugar, o esqueleto de arame sua armação numa tabuleta azul manchada com a tirânica inscrição CÉU (**Medeamaterial**, 1993, 153-4).(Corte estabelecido por mim).

O zênite de Müller é a tentativa em aludir à identidade ingênua entre sujeito e objeto, para sempre afastada rompido o nexos cego que nos prendia à natureza; o olhar da subjetividade que se constitui deve afastar a imobilidade mítica. Müller busca flagrar o instante desta constituição *como um instante de não-identidade*. Grau zero da História, o *pathos* dessa utopia não é o distanciamento da contemplação serena, mas uma guerra entre dois olhares: o olhar absoluto, e o olhar que se contrapõe a ele para conhecer o reverso dos fenômenos, num gesto belicoso de reconhecimento.

O olhar do sol aparece aqui como uma grandeza mítica, como o olhar divino que a tudo controla do zênite, absoluto e intemporal, o ponto virtual mais alto do firmamento é o limite de nosso campo visual. Isto está implícito na palavra

---

técnico, que é certamente dolorosa para o Sr. Bem, eu a sentiria como dolorosa” (GI, 186-187).

"instante", o sol se apresenta como se fosse um olho que trouxesse a designação TUDO SENDO VISTO. A lógica do conflito armado em **Bildbeschreibung**, deduz-se desta observação. Trata-se de uma dramatização de "dois olhares em guerra", como observa Lehmann (Lehmann, 1987: 191). O primeiro é aquele que paralisa ("matar as cores") como nuances da luz branca na eternidade, o olhar da repetição, que é também o reflexo das imagens de violência em Shakespeare como "eterno retorno". O olhar mítico é o olhar solar, é o olhar que contempla a imagem. Enquanto ele permanecer fixo, nenhum outro olhar lhe pode contrapor para evocar uma outra realidade, como se ele esterilizasse qualquer forma fecundante e o próprio devir temporal se congela. Esta faculdade de ver (para Müller, **ein Andere**, um outro teatro, uma outra política, uma outra teoria) que representa também um "salto cego" nesse abismo do devir (M: 107), somente é possível no intervalo belicoso *entre* os dois olhares, entre o olhar e olhar, entre o que vê e aquilo que se vê sendo visto num movimento eterno. Ela tem seu lugar numa "invisível invisibilidade" (Lehmann, 1987: 191). Esta fórmula não é um paradoxo vazio, mais se metaforiza no "piscar de olhos". Este outro olhar que está em guerra contra a imobilidade do zênite, libera pela explosão, a presença eterna e fechada da imagem, ou se quisermos com a metáfora do "arauto" benjaminiano, ele restabelece a harmonia entre o céu e a terra. Mas este movimento não deveria ser confundido como uma utopia que liberasse o olhar de seu êxtase imóvel. Se o texto de Müller descreve o conflito dessas duas maneiras de olhar, cujas implicações teóricas e políticas são claras, eles se imbricam uma na outra e se mesclam. A realidade fixa da imagem eterna parece acabada, realizada, sem futuro e sem transcendência (como o "era uma vez" do historicismo), plena em si mesma como imediaticidade pura, até que intervenha uma outra leitura que faz implodir a sua moldura e libera a temporalidade e as metamorfoses que se seguem. Na presença da imagem imobilizada pelo sol absoluto, Müller inscreve

um movimento. Esse ponto zero, que é o instante em que várias utopias, conduzidas pelo olhar, se consomem e se transfiguram em matéria vencida.

O salto da tese 14 de Benjamin sob "o livre céu da História" (Benjamin, OE1: 230), alude a uma "constelação do despertar" cujo instante, que "perpassa veloz", é prenhe de "agoras" ("Jetztzeit", agoridade), epifania de todos os instantes que o contêm, carregando tanto a redenção ("Erlösung") quanto o esquecimento. Transitando nesse limiar vazio, o olhar de Müller evoca a plenitude do gesto do reconhecimento ("erkennen") dessa verdade que se esfacela antes que possa ser capturada por uma malha conceitual.

Como busca incessante de uma plenitude significativa no horizonte, a constelação fixa de Müller, "condensado de política" na "centelha atômica" ("Stunde der Weissglute") e "fim de todas as utopias" (M:115), como se verá na análise de **Die Wunde Woyzcek**, aponta também para o processo de queda ("Untergang"), remetendo as imagens para o chão da experiência e obscurecendo seu sujeito. "Abschied von Morgen" (G: 28), "depedida do amanhã", fantasma do eterno retorno do mesmo (a violência como matriz da política institucionalizada), "Enttäuschung", *a imagem para Müller implode, em sua epifania, a capacidade regenerativa das continuidades históricas, a cujo temor a política, como paródia, se furta da possibilidade de pensar uma verdadeira tragédia do gênero humano.* O primeiro olhar dirigido ao novo no instante minado de sua emergência é sua perdição ("Das Schrecken ist die erst Erscheinung des Neuen", M: 24). Müller descreve neste pequeno poema de 1955, no início de sua carreira, sua fenomenologia das imagens:

## **BILDER**

Bilder bedeuten alles im Anfang. Sind haltbar. Geräumig.

Aber die Träume gerinnen, werden Gestalt und Enttäuschung.  
Schon den Himmel hält kein Bild mehr. Die Wolke, vom Flugzeug  
Aus: ein Dampf der die Sicht nimmt. Der Kranich nur noch  
ein Vogel.

Der Kommunismus sogar, das Enbild, das immer erfrischte  
Weil mit Blut gewaschen wieder und wieder, der Alltag  
Zahlt ihn aus mit kleiner Münze, unglänzend, von Schweiß  
blind

Trümmer die grossen Gedichte, wie Leiber, lange geliebt und  
Nicht mehr gebraucht jetzt, am Weg der vielbrauchenden  
endlichen Gattung

Zwischen den Zeilen Gejammer

auf Knochen der Steinträger glücklich

Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken.

As imagens significam tudo em seu princípio. São sólidas. Espaçosas.  
Mas os sonhos se precipitam, tornam-se forma e desilusão.

Já o céu, não sustenta mais qualquer imagem. As nuvens, vistas  
de um avião: um vapor que nos subtrai a vista. O grou nada mais  
que um pássaro

Mesmo o comunismo, a imagem final, sempre rejuvenescida  
Pois sempre e sempre lavada pelo sangue, a vida de todos os dias  
O paga em moeda miúda, sem brilho, desbotada  
pelo suor

Escombros de grandiosos poemas como corpos há muito amados  
E agora não mais necessários, no caminho desta espécie  
de infinitas carências

No entrelinhas as queixas

sobre os ossos dos felizes carregadores de pedra

Pois a beleza significa o possível fim do espanto.

O poema descreve, em tempo real, um processo de desilusão ("Enttäuschung"): o conteúdo utópico das imagens e sonhos é devorado pela práxis (aqui entendida como "escritura") e pela opacidade do existente ("Praxis Esserin der Utopien", **Der Bau**). Já nos dois primeiros versos, alusão à cena de amor entre Paul e Jenny e **Mahagonny** (TC 3: 139, GW 2: 535) a redução do pássaro à sua dimensão concreta indica a primazia da esfera material sobre o conteúdo difuso de um certo lirismo, bem como a impossibilidade de qualquer transcendência na prosa do cotidiano. A decepção e o interdito às imagens dos

sonhos não mais conduzem a outro terreno ilusório, segundo os clichês da poesia sentimental, mas depuram a matéria artística, fazendo-a descer ao chão da experiência, na qual a arte nasce como privilégio que deve ser justificado (M: 22). Este olhar que reduz as coisas a seus esquemas indicava no início da produção de Müller uma confiança nos aspectos antimistificatórios do progresso técnico, um olhar soberano que buscava radiografar esquemas ("werden Gestalt") e decalcá-los de seus resquícios místicos.

Para Genia Schulz, (Schulz, 1980: 160) o poema estrutura-se pela "dialética entre início e fim", numa simetria quase perfeita entre o primeiro e último verso, indicando um caminho circular. As imagens *fecundam* a realidade, por assim dizer, produzem-na e a falsificam. Se a matéria-prima da poesia são os sonhos em sua imediaticidade, o olhar que as apreende e as lê pela escritura constitui-se através delas para depurá-las; a produção da identidade é um aprendizado deste olhar que aprende, como no primeiro capítulo da **Fenomenologia, A Certeza Sensível**, a ignorar a imediaticidade e qualquer conteúdo originário exterior.

Essa "Enttäuschung" das imagens corresponde a uma gradual historicização de seus conteúdos. Se as imagens significam ("bedeuten") uma realidade "pura" e "imediata" em seu início ("alles"), pouco a pouco, elas se tornam palpáveis e portadoras de significado ("geräumig") e desenvolvem sua autonomia num tempo extenso. Ao percorrermos a estrutura circular do poema, percebemos que essa imediaticidade nunca existiu.

Esta leitura é uma práxis sgnica, portanto, social; entre o que existe e o "possível fim" do espanto estende-se um intervalo de legibilidade a ser sempre refeito. As imagens não podem nos oferecer uma imagem do que seja, por

exemplo, uma sociedade reconciliada, pois até mesmo a palavra que denota essa reconciliação ("Kommunismus") não nos deveria afastar do presente e do terror estalinista. A práxis artística deveria ser dessa forma um interdito às imagens de uma falsa reconciliação: esta é a diferença entre a leitura da imediaticidade dos sonhos e as "pedras" no chão da História, cujo alfabeto é soletrado com suor e sangue.

O próprio tempo da grande arte e dos grandes poemas, do acabamento exemplar, e para dizer com Müller, de uma "sabedoria" aforística que contaminou o repertório épico de Brecht, acabou diante da instrumentalização da linguagem pela ideologia e pela propaganda, transformou-se em "Trümmer" para as "pedreiras da ideologia", como comenta em sua carta a Reiner Steinweg (Ma: 85). Mas o Sísifo de Müller deve carregar sua pedra com alegria. Esta é sua tarefa (**Medeamaterial**, 1993: 205/6). A linha quebrada é significativa desse corte não apenas espacial, mas temporal, pois ela mimetiza a interrupção da continuidade repetitiva daqueles às custas dos quais o peso das grandes "obras da humanidade" é depositado (Tese 7, Benjamin OE1: 225).

A utopia formula-se como prosa no cotidiano anônimo, como o pagamento diário, sem brilho; um embate que se estende também ao aprendizado amoroso. Sísifo é um símbolo desse trabalho "feliz", como menciona Genia Schulz (Schulz, 1980: 160), remetendo à versão do mito de Camus ("il faut imagine Sisyphé hereux").

Ler a realidade significa "soletrá-la" em seus fenômenos através de categorias, que existem desde já. Essa leitura é também uma *tessitura que se arma e se desfaz às nossas mãos*. Ela já é realidade desde sempre, por todos os textos que atualiza. Soletrar estes fenômenos, realizar uma "experiência" significa

para Müller encontrar o limiar de visibilidade no poente da História, além da violência, do privilégio e da escassez, a utopia do trabalho plenamente socializado.

Devolvendo a Kant as "condições de possibilidade", Hegel inicia sua **Fenomenologia**, com a brincadeira da "certeza sensível"<sup>53</sup>:

97 - Enunciamos também o sensível como um universal. O que dizemos é: *isto*, quer dizer, o *isto universal*; ou então: *ele é*, ou seja, o *ser em geral*. Com isso, não nos *representamos*, de certo, o isto universal ou o ser em geral, mas *enunciamos* o universal; ou por outra, não falamos pura e simplesmente tal como nós o '*visamos*' na certeza sensível. Mas, como vemos, o mais verdadeiro é a linguagem: nela refutamos imediatamente nosso *visar*, e porque o universal é o verdadeiro da certeza sensível, e a linguagem só permite esse verdadeiro, está pois totalmente excluído que possamos dizer o ser sensível que '*visamos*'. (grifos do Autor)

Os dêiticos "isto" ou "aquilo" indicam, pela linguagem, um *vetor* que nos aponta para o objeto, para a tessitura já armada do real, cujo lugar, na verdade, é uma *ausência*, o nexos arbitrário de significação, para dizer com Saussure, sobre cuja superfície deslizamos de signo em signo. Mas este signos já são produtos de uma mediação histórica e trazem em si os resíduos impuros da experiência social. "Isto", enfim, já é um "universal", pois ele implica todas as referências do texto do mundo a partir do momento em que acionamos o maquinário lingüístico. Os dêiticos não são "vazios", nem tampouco "nomes próprios" (como para as filosofia da vida e existencialistas como Heidegger, que regridem ao misticismo). Para a "certeza sensível", a linguagem é um meio transparente, por isso, ao "visar" o sensível, ela acaba dizendo exatamente outra coisa. Tudo é dizível, enfim, não há nada que possa permanecer de "fora" dessa rede. Nestes dêiticos, já encontramos as marcas da socialização do Espírito.

---

<sup>53</sup> HEGEL, G.W.F. "A Certeza Sensível ou o Isto e o Visar". In: **Fenomenologia do Espírito. Parte I**. Petrópolis, Vozes, 1992, p. 76

Para Nietzsche, por exemplo, as "condições de possibilidade" representam, uma espécie de piada involuntária de Kant, muito alemã, por sinal, uma "virtus dormitiva", como afirma no 11o. aforismo de **Para além do bem e do mal**, comentado por Rubens Torres<sup>54</sup>. Pergunta-se Nietzsche, repetindo Kant: "Como são possíveis os juízos sintéticos *a priori*? Através de uma "faculdade de uma faculdade". As tautologias do entendimento não eliminam a experiência do real, sua prova de fogo, que é um embate de morte, como nos ensina Hegel, e não uma fantasia romântica.

O "isto" de nossas designações, presente como uma virtualidade no poema de Müller, não é imediato, mas *mediado, como uma bruma que encobre as coisas e se superpõe ao olhar ingênuo, nas metáforas de nuvens e fumaça*.

O poema se encerra com uma categoria estética "beleza" A beleza **significa** o possível fim do espanto ("Schrecken"), ela não é este fim, como idealiza Rilke em sua **Duiniser Elegie**, mas *significa o "possível"*. Tanto o primeiro verso como o último enfatizam o verbo "significar" como o elo arbitrário da cadeia lingüística e do caráter já socializado de todas as formas de experiência.

Eis aí um dos temas caros a Müller, ao qual sua reflexão sempre retorna: o instante associal da arte e os custos de seus privilégios<sup>55</sup>. A economia do imaginário não se processa sem ofuscamento ("Blendung") (nuvens, fumaça etc.). Aquele que enxerga, não mais vê, pois a própria realidade se furta ao olhar<sup>56</sup>.

<sup>54</sup>TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. A virtus dormitiva de Kant Ensaio de filosofia ilustrada. São paulo, Brasiliense, 1987, p. 25 - 52.

<sup>55</sup>WIEGHAUS, Georg. **Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers**. Frankfurt/M, Peter Lang, 1984, p.48 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, 764).

<sup>56</sup>"Quando fixamos o olho sobre um objeto, não o vemos. Quem permanece em si não aprende. 'Deve-se ensinar o povo a ter medo de si mesmo para lhe dar coragem.'"(GI2: 55/6).

Ao invés do que afirma Genia Schulz, não se trata de uma simples e pura "inversão" (op. cit., 160) do verso de Rilke, pois "o belo significa o possível fim do espanto". O sentido não repousa no conteúdo reificado da imagem, mas em sua *diferença* e discrepância em relação ao seu outro, sua zona de sombra. A conjunção "porque" ("denn") não se refere à imagem, mas ao "entre" ("zwischen"), traduzido na quebra espacial dos versos como uma ruptura da continuidade temporal.

A visibilidade é um fronteira que se constrói entre a necessidade compulsória de ver e a invisibilidade que contorna os objetos. A poética de Müller revela-se uma hermenêutica negativa da imagem: "Interessam-me as imprecisões nos textos antigos" (GP2: 55), comenta a propósito de sua adaptação de **Prometheus**. O sujeito que se constitui pelo olhar deve mergulhar no fluxo difuso das imagens e depurá-las de seus resquícios mitológicos.

A instabilidade e vulnerabilidade desse sujeito é o foco do próximo capítulo.

---

## Capítulo segundo

**2. Intenção e Material**

## A Instabilidade do Sujeito no Material

A intenção das obras de arte, porém, é muito pouco o seu conteúdo - não porque não esteja garantido a qualquer intenção, por mais sobriamente que esteja aprontada, que a obra a realize -: apenas um rigorismo obtuso a poderia desqualificar como momento. As intenções têm seu lugar na dialética entre o pólo mimético e sua *methexis* na *Aufklärung*: não só como força subjetivamente motriz e organizadora que, em seguida, imerge na obra, mas também na sua própria objetividade. O fato que a esta seja recusada a pura indiferença confere às intenções tanta independência particular como aos outros momentos; seria preciso já colocar-se para além da complexão das obras de arte importantes por amor do *tema probandum*, se se quisesse negar que, embora variando historicamente, a sua importância está em relação com a intenção. **Se o material é verdadeiramente na obra de arte a resistência contra a sua pura identidade, então o processo desta identidade é também essencialmente nas obras o processo entre material e intenção.** Sem esta estrutura imanente do princípio unificador, tampouco existiria forma como sem os impulsos miméticos. O excedente das intenções revela que a objetividade das obras não é simplesmente redutível à mímese. O suporte objetivo das intenções nas obras que sintetiza as intenções particulares de cada uma é o sentido. A sua relevância persiste, não obstante toda a problemática a que ele está subjacente, apesar de toda a evidência de que, nas obras de arte, ele não tem a última palavra. (TE: 169/70)

O elemento vivo da forma teatral como órgão e "laboratório da imaginação social" (RW:111, GI2:) representa a utopia: "O teatro é utopia e deve assim permanecer" (GI:109). A essa compreensão tem um duplo sentido na estética de Müller: em primeiro lugar ela se opõe a uma realidade sentida como "impossível" (GI2:47), ou que se oferece como "horizonte deformado" pela ideologia (RW: 134); dessa forma, é função da arte produzir uma "excedente" (GI: 66) de utopia sobre os próprios limites da realidade, ser uma projeção (RW:92) em seu horizonte; por outro, a arte tem por função a descrição precisa, ou a necessidade de "precisão mitológica" (LN: 22), na descrição da ação humana no fluxo da História (GI2:173).

Os interesses do dramaturgo e sua identidade na esfera pública ultrapassam o campo da empresa teatral para implicar o conjunto da cultura. Müller buscar integrar sua atividade nesse movimento de conjunto, mesmo sob o risco de ver desaparecer sua identidade no material artístico. A organização desta empresa reduz sua identidade e persona a certos conceitos e funções pré-determinadas pelo seu próprio funcionamento (GI:56 e GI2:44). Müller pretende ser "sujeito e não objeto de sua História" (RW: 67) e para tanto é preciso manter permanentemente um "diálogo com os mortos". Interessa-lhe o "gesto do Historiador" (LN: 87) que encontra seu lugar no diferencial temporal entre indivíduo e História. Da conjugação de todos esses fatores, Müller, pouco a pouco, considera cada vez mais supérflua a identidade do autor fora do seu próprio material e propõe o seu "desaparecimento" ou "declínio" na sua dinâmica imanente.

A radicalização da curva dramática na segunda fase da obra através dos "fragmentos sintéticos" tem como pressuposto uma noção instável de sujeito na dinâmica contraditória do material. O limiar da experiência subjetiva moderna culminou com a emancipação da autonomia formal para um campo extra-estético, que lhe confere relevância e indica também seu termo.

Esse movimento se produz pelo declínio da confiança histórica e da noção normativa de estilo. O conceito de material em Heiner Müller, radicado numa longa tradição que tem em Adorno<sup>57</sup> e Benjamin um papel estratégico, é uma

---

<sup>57</sup> As analogias entre o emprego desse conceito por Heiner Müller e a reflexão estética de Theodor Adorno vêm sendo enfatizada já há algum tempo. A reflexão estética, longe de representar para Adorno uma simples área periférica, corresponde ao próprio *cerne* de sua produção: ela é o ponto de convergência em que confluem e se entrecruzam todas as dimensões da reflexão sobre a sociedade contemporânea, à qual confere competência cognitiva diante do superdeterminação do todo. As figuras desse processo já haviam se delineado na

**Dialética do Esclarecimento** (1947). A onipresença de uma racionalidade identificante desterroou a práxis estética para o sótão da superstição, ou assimilou seus resíduos mágicos na *Kulturindustrie*. Muito distante das pretensões sistemáticas das filosofias estetizantes, a Estética pressupõe a análise *concreta* do repertório contemporâneo. Ela não se atém a qualquer categoria anacrônica como o sublime ou o belo, nem visa a uma dimensão do universal, mas deduz da trajetória da arte durante o período da autonomia formal sua razão de ser, orbitando em torno de seus movimentos amplos e fugidios, em sua tentativa de extrair sua normatividade a partir de seus próprios limites. Ela produz sua própria alteridade: "A arte somente é possível de ser interpretada pela lei do seu movimento, não por invariantes". A **Teoria Estética** constitui-se assim, especificamente, como uma reflexão sobre a arte moderna, mais concretamente, sobre a situação, estatuto e função da arte na era da sua autonomia, possível a partir do estabelecimento das relações capitalistas de produção. Para Adorno, a arte não é apenas a antítese da sociedade, mas sua antítese *social*, isto é *mediada*: as antinomias não resolvidas nesta reaparecem naquela como problemas *imanes* de sua forma. Dessa transposição, decorre o duplo caráter da obra de arte: entidade autônoma e fato social. Mônada fechada em si mesma, como uma casa sem janelas, ela retoma em seu interior o social, a que nega por seu próprio modo de ser e ao qual não pode mais ser reduzida. Ela não só representa uma práxis melhor do que o existente ("Bestehende"), como também articula uma crítica à práxis no domínio da necessidade e da sobrevivência. O abismo (Kluft) entre a práxis e a felicidade confere à obra de arte sua dimensão essencialmente negativa. Como *fantasia exata* da experiência subjetiva, a obra cristaliza/sedimenta, em sua formalização, as contradições do social, remanejadas em seu "campo de forças". Em seu princípio de organização interno, ela retoma e refaz em si a dominação existente no social. A negatividade nada tem a ver com um fuga elitista ao real ou com a depuração esteticista dos resíduos contaminados da realidade. A integridade e unidade da obra de arte não são de natureza "orgânica", de síntese harmoniosa de contrários, ou como uma noção de totalidade como mediação entre o universal e o particular, na qual a relação entre essência e aparência surge como transparente e redutível ao seu ponto de partida. A integridade estética só pode existir como local de contradições não resolvidas nela própria, num equilíbrio instável para o qual Adorno emprega a metáfora física do "campo de forças". Esta totalidade aberta constitui-se, na expressão de Ernst Bloch numa "descontinuidade mediatizada", que se traduz no plano formal pela figura de dissonância, conceito derivado da teoria musical, e que, como "protótipo estético da ambivalência", poderia ser pensado como "uma espécie de invariante do modernismo". Nesse sentido, o satanismo da poesia de Baudelaire é a identificação negativa com a real negatividade do social. Isto o torna moderno. Assim, os dois pólos mediatizam-se mutuamente no campo de forças. O artista incorpora as forças de produção sociais, sem com isso, estar necessariamente preso às censuras ditadas pelas relações de produção, que pelo *métier*, ele sempre critica. O critério de verdade em arte é, portanto, desde sempre, um critério formal e a própria lei de sua forma,

elaboração extremamente articulada. As formulações se proliferam nos depoimentos e ensaios com precisão quase cirúrgica. O material define-se para

---

que se exprime pelo conceito central de negatividade. O seu caráter radicalmente não-afirmativo contém, ao mesmo tempo, uma promessa de conciliação - “a separação só pode ser anulada pela separação”. O momento da negação é também o momento da utopia, porque permite dar corpo e voz ao que foi recalcado pela racionalidade identificante do real empírico: “Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte moderna mantém esta no seio do irreconciliado, consciência verdadeira de uma época em que a possibilidade real da utopia - o fato de que a terra, de acordo com o estado das forças produtivas, pode ser aqui e agora imediatamente o paraíso - se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total”. *A dialética de mimese e racionalidade é, de fato, a dialética negativa da produção artística.* O conceito de mimese, não tem, neste contexto diretamente que ver com a tradição aristotélica, é aqui a marca de uma *ausência* - se de “reflexo” ou imitação se trata, o referente não é o real existente, mas sim as possibilidades recalçadas que este reprime, o desejo inexprimível da diferença. A idéia de mimese remete pois, para a capacidade de apropriação pacífica do Outro (“Andere”), para uma dimensão pré-racional e pré-conceitual em que é possível uma relação totalizante com o real alheia à repressão da subjetividade identificante. Esse intervalo não-anexado é um espaço que se furta ao imperativo social da felicidade obrigatória, não tem qualquer resíduo afirmativo. Esta mimese está bem distante de uma utopia regressiva ou da nostalgia de uma harmonia perdida. O momento de racionalidade da arte torna este processo consciente e arranca-o ao risco da regressão mítica: a arte é a “mimese compelida à consciência de si mesma” e é “alérgica à recaída na magia”. Por sua vez, a “racionalidade é, na obra de arte, o momento criador de unidade e organizador”, traduzindo-se, em termos estéticos, *pela primazia do princípio da construção*, o momento de violência centrípeta que permita que a arte se constitua enquanto tal, na “submissão sem reservas, não só de tudo o que lhe vem a partir de fora, mas também de todos os seus momentos parciais imanentes”. Mas esta submissão não é a do recalçamento ou da instrumentalização: “As obras de arte não recalcam; mediante a expressão, ajudam o difuso e o flutuante a entrar nas consciência presente sem que, por seu lado, o 'racionalizem', como crítica e psicanálise”. Essa dialética de racionalidade e mimese possibilita, portanto, a produção de um conhecimento não acessível ao raciocínio discursivo, revelando-se a unidade da obra de arte como por definição instável, *tensão permanente entre a violência e o desejo mimético nunca satisfeito, processo dialético de negação e incorporação pacífica do outro.* O conceito de material ocorre na Teoria Estética: Intenção:

Müller em função de suas resistências/restrições ("Zwänge") e de sua estratificação em camadas e níveis distintos de sedimentação.

Quando se considera o próprio processo gradual de elaboração de seus textos, que se estendem em alguns casos por mais de vinte anos como **Die Schlacht** ("A Batalha"), o conceito de material assume feições de *processualidade* no interior da escrita. Nesse sentido, portanto, o material representa para Müller um *amadurecimento que se opera através da escritura como uma filtragem das contingências do sujeito empírico que mergulha em seu movimento autônomo*: "O autor é mais inteligente que a alegoria; a metáfora, mais inteligente que o autor" (M: 31). A "tendência ao apagamento dos traços subjetivos" (Wieghaus, 1981, 21) faz da reflexão dramatúrgica um trabalho analítico permanente de autocompreensão.

O campo de forças que atravessa o trabalho artístico contém um "Woraufhin", um "para onde" que se prolonga como *intenção objetiva* para além da subjetividade empírica. A metáfora não representa para Müller apenas o resultado de uma interpretação da realidade, *mas o índice de uma determinada atitude em relação a ela*. (Wieghaus:1984, p.203).

A metáfora, prossegue Müller, em oposição à alegoria, não pode ser reduzida a um "significado unívoco", e a alegoria sim pode ser a tradução sensível de uma idéia (justiça, liberdade, etc), como explica em entrevista a Harum Faroucki<sup>58</sup>. A palavra empregada por Müller para traduzir essa distância é

---

<sup>58</sup> "A pior lembrança que guardo de minha permanência nos Estados Unidos é um filme de Disney: *Fantasia*. Nunca tinha ouvido falar dele e acabei assistindo a uma sessão por engano. Havia três filmes em cartaz e acabei entrando na sala errada. O mais monstruoso a respeito deste filme, o que soube apenas depois, é que todas as crianças americanas entre seis e oito anos devem assistir a esse filme mais cedo ou mais tarde. Isto significa que elas não poderão nunca mais

"intenção" em relação à dinâmica interna do material, que eu emprego como "intenção objetiva" por oposição à subjetiva. O trabalho lingüístico é a constituição de uma impermeabilidade expressiva que resista à realidade como decalque. Nesse sentido, o naturalismo seria apenas uma "prótese" do real.

Müller entende por "intenção" a *distância* em relação ao material, chamando-o às vezes de "atualidade" ("Aktualität", M:) e associa muitas vezes este conceito a "atitude" ("Haltung"). Mas esta atitude também pertence ao material e não é exterior.

#### MATERIAL < AUTOR = RISS > INTENTION/ HALTUNG / AKTUALITÄT

Desde cedo, já no núcleo empenhado de sua produção, Müller insistia na pouca substancialidade do sujeito diante da evidência dos processos materiais. Nas **Geschichten aus der Produktion**, o autor é "Mitarbeiter" da realidade e um

---

escutar certas obras de Beethoven, Bach, Haedel, Tchaikoviski sem se lembrar das imagens e personagens de Disney. O que parece horripilante nisso é a invasão do imaginário pelos clichês e imagens indelévels: a imagem é utilizada para impedir a experiência, a experiência do real. *Qual a relação com seu teatro?* Wolfgang Heise, um filósofo que vive aqui na RDA, disse uma vez que o teatro é o laboratório da imaginação social. Acho essa observação pertinente em relação ao que estamos discutindo. Se partirmos da hipótese de que as sociedades capitalistas, e para dizer a verdade, todas as sociedades industrializadas, incluindo a RDA, visam a reprimir e instrumentalizar a imaginação, a sufocá-la, então, para mim, o objetivo político da arte hoje deve ser precisamente solicitar a imaginação. Para voltar a nosso exemplo de *Fantasia*, **o funcionamento metafórico do filme de Disney consiste em limitar a força simbólica das imagens, em torná-las diretamente alegóricas e redutíveis a uma significação única.** Em contrapartida, nos primeiros filmes russos, as imagens carregam uma torrente de metáforas comparável àquela que encontramos no coração da literatura elisabetana. Nesses filmes, as metáforas funcionam como uma espécie de escudo visual contra uma realidade em evolução muito mais rápida, uma realidade que somente pode ser assimilada e apreendida desta maneira particular. Assiste-se à criação de um mundo de imagens que resiste a uma leitura interpretativa, e que não pode ser reduzida a uma metáfora unívoca. É o que tento fazer em meu teatro" (RW:138).

dos focos de um processo dinâmico, cuja perspectiva e autonomia deve acompanhar com a isenção de um *experimento*. A composição geralmente obedece ao princípio do *mosaico*, no qual simultaneamente percebemos o entrechoque de interesses e níveis de consciência muito heterogêneos. O caráter sintético do registro, quase brutal, depura qualquer ilusão de que reste ainda um intervalo para a subjetividade. O “realismo” desses textos não é um decalque da superfície aparente deste mundo em ruínas, mas o seu negativo, isto é, o modo pelo qual elas se interiorizam. A estilização do jargão do universo produtivo não visa à naturalidade própria do registro oral, nem tampouco ao típico como nas novelas e reportagens romanceadas dos “Heróis do Trabalho” (“Helden der Arbeit”), mas à formulação de um *pensamento sintético*, de onde uma ampla e habilidosa utilização de estruturas proverbiais, estabelecendo um espaço de ambigüidades e equívocos, no qual a palavra ainda não é possível e o nome do passado um interdito. Em **Der Lohndrücker**, a utilização deste procedimento praticamente esgotava a própria matéria histórica que lhe servia de suporte.

No entanto, será apenas mais tarde, no deslocamento do foco para a história alemã, que a forma do fragmento sintético se impõe de modo definitivo. A descontinuidade visada deve ser a contrapartida imanente que a própria inércia do material determina. Nesse processo, a subjetividade se desfaz em meio à deliberada fragmentação.

Material não se confunde com “Stoff”, matéria, temas e motivos que se oferecem ao artista como dados imediatos, mas é o produto de uma mediação histórica, que implica a própria subjetividade empírica como um dos dados do processo. O material é o conjunto dos dados sedimentados que se operacionalizam no momento da intervenção artística e conduzem sua lógica através do sujeito como um “Durcharbeitung der Form” (um trabalho através de

suas resistências no seu momento construtivo, isto é, formal). Portanto, o material é sempre determinado por suas restrições objetivas (“Zwänge”) e impossibilidades imanentes, que são impossibilidades e fraturas do social; a liberdade que oferece somente existe em seus pontos de saturação. Em sua **Teoria Estética**, Adorno explicita (TE: 169-170):

Contra a divisão pedante da arte em forma e conteúdo, é preciso insistir na sua unidade e, contra a concepção sentimental da sua indiferença na obra de arte, insistir no fato de a sua diferença subsistir ao mesmo tempo na mediação. Se a identidade perfeita dos dois é quimérica, não acontece, por sua vez, em benefício das obras: por analogia com a expressão kantiana, elas seriam vazias ou cegas, jogo auto-suficiente ou empiria grosseira. **Do ponto de vista conteudal, o conceito de material é o que mais satisfaz à distinção mediatizada. Segundo uma terminologia finalmente adotada de um modo quase geral nos gêneros artísticos, chama-se assim ao que é formado. Não é a mesma coisa que o conteúdo; Hegel confundiu-os fatalmente. É o que se pode elucidar na música. O seu conteúdo é, quando muito, o que acontece, os episódios, os motivos, as temas, as elaborações: situações flutuantes. O conteúdo não está situado fora do tempo musical, mas é-lhe essencial e vice-versa: é tudo o que tem lugar no tempo. Em contrapartida, o material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresentam em palavras, cores, sons, até as combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos em sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir. A concepção espalhada entre os artistas superficiais acerca da escolha do material é problemática porque ignora o constrangimento do material e para um material específico, que impera nos procedimentos técnicos e no seu progresso. A escolha do material, a utilização e a limitação na sua aplicação, são um aspecto essencial da produção. (...) O material também não é um material natural, mesmo se aos artistas se apresenta como tal, mas inteiramente histórico. A sua posição pretensamente soberana constitui o resultado do abalo de toda a ontologia artística e este declínio afeta igualmente os materiais. Eles não dependem menos das transformações da técnicas do que esta dos materiais, que ela respectivamente elabora (grifos meus).**

Contra uma concepção vulgar de “conteúdo” exterior, a noção “satisfaz” a própria incompletude da experiência mediatizada e implica seu *Conceito*, isto é, sua estrutura no interior da Totalidade social como um *campo de forças*. Não é o conjunto de intenções subjetivas, nem tampouco uma temática que se impõe

como significativa “em si”. A própria noção de compromisso adquire um outro significado diante de suas pressões/constrangimentos. O significado não lhe é exterior, conteúdo “sublime” ou “ideológico”, mas uma parte de sua *traditio*. A distinção benjaminiana entre conteúdo de verdade (“Wahrheitsgehalt”) e conteúdo de coisa (“Sachgehalt”) no ensaio sobre as afinidades eletivas (GW, Bd I, 1049) é pertinente para indicar as pressões que a temporalidade exerce sobre suas camadas externas.

Este conceito em Heiner Müller compreende um momento mimético “passivo”, pois essa “seleção” já é movida por uma lógica interna ao material e uma etapa construtiva bem distintas. Mas é na verdade a *refração de uma camada sobre a outra*, que determina uma “intenção segunda”, isto é, uma *obliquidade* da qual o sujeito participa apenas quando abdica de sua ilusão soberana no processo.

“Material é a seleção do material” (GI2: 53), afirma Müller a propósito da ênfase que atribui ao momento *mimético*, portanto, *passivo* de sua intervenção. Essa captação autêntica não é *imediatamente* conceitual. O acréscimo de intenções pessoais, os preconceitos estéticos, a busca por uma exemplaridade, ou mesmo de uma “sabedoria aforística” condenam a formalização posterior à irrelevância, todos esses elementos tornam-se estranhos ao processo quando “impostos” pela ilusão de uma subjetividade soberana. Se as camadas temporais que compõem sua dinâmica agem de modo autônomo, Müller deriva dessa interação um *limiar* que deve ser exponenciado. A experiência construtiva e a “captação mimética autêntica” são mediadas pelo processo social global, mas não podem espelhar sua totalidade intransparente, apenas *aludi-la* em suas articulações: “o que é revolucionário nas obras de arte é despertar a consciência de um outro estado do mundo (GI: 169)”, reitera Müller. Esse “Andere” será

adiante objeto de problematização, mas neste contexto, ele significa claramente uma racionalidade insulada nos limites da paráfrase artística.

A negatividade do impulso crítico, que caracterizou os processos disruptivos do modernismo histórico, sobretudo a experiência do *shock*, encontra-se hoje ameaçada pela assimilação de todos esses procedimentos pela indústria. No estágio atual, esses procedimentos converteram-se em “segunda natureza” tal a disponibilidade e ênfase com que são reiterados e banalizados. Essas técnicas, emancipadas e racionalizadas de qualquer resquício mágico, assumem uma feição *parasitária* sobre os despojos da individualidade e de sua aura. A “exterioridade” de sua intervenção realça o caráter póstumo do sujeito<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup>“O conceito de técnica na indústria cultural só tem em comum o nome com aquele válido para as obras de arte. Este diz respeito à organização imanente da coisa, à sua lógica interna. A técnica da indústria cultural, por seu turno, na medida em que diz respeito mais à distribuição e reprodução mecânica, permanece ao mesmo tempo externa a seu objeto. A indústria cultural tem o seu suporte ideológico no fato de que ela se exime cuidadosamente de tirar todas as consequências de suas técnicas e produtos. Ela vive, em certo sentido, como parasitária sobre a técnica extra-artística da produção de bens materiais, sem se preocupar com a determinação que a objetividade dessas formas implica para a forma intra-artística, mas também sem respeitar a lei formal da autonomia estética. Daí resulta uma mistura, tão essencial para a indústria cultural, de *streamling*, de precisão e nitidez fotográfica de um lado, e de resíduos individualistas, de atmosfera, de romantismo forjado e já racionalizado, de outro. Se tomarmos a determinação feita por Walter Benjamin (em seu ensaio 'A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica') da obra de arte tradicional através da aura, pela presença de um não-presente, então a indústria cultural se define pelo fato de que ela não opõe outra coisa de maneira clara a essa aura, mas que ela se serve dessa aura em estado de decomposição, como um círculo de névoa. Com isso, ela persuade diretamente a si própria daquilo que sua ideologia faz de ruim.” (ADORNO, Theodor. “A indústria cultural”. In: **Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo, Ática, p. 95). A indústria cultural representa o exemplo limite da universalidade do princípio da dominação no mundo administrado: o imenso potencial libertador e criador propiciado pelo gigantesco desenvolvimento atual das forças produtivas constitui uma falsa promessa - a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica não representou um acesso das massas a novas formas de produção artística, mas, pelo contrário, à

Para dizer com Jameson, a “paródia lacunar” como “pastiche” que hoje se apresenta como simulacro de uma experiência genuína nada mais é que um esqueleto no qual não se reconhece mais a normatividade do modelo de origem.

A ênfase nos elementos técnicos e anti-mistificatórios hoje, salvo estupidez ou má-fé, não pode mais rivalizar com a capacidade operatória da indústria em neutralizá-los. Para Heiner Müller, a radicalidade dessa subjetividade somente ganha forma como *declínio*, isto é, como o cumprimento de seu Conceito e este conceito/programa está cumprido (“Aufgehoben”), pois a era da autonomia formal da arte (no sentido de Marx de uma “bornierte Tätigkeit”) atingiu seu termo, está vencida em seus próprios termos ou como “blosse Empirie”, na anulação de sua distância com a realidade, ou como solipsismo, de qualquer maneira assimilada pelo mercado. Seu campo de transitividade não é um espaço soberano de um conceito fetichista de “gênio”, mas uma fratura (“Riss”), operada pelo processo histórico através da autoria.

A natureza heterogênea do material dramaturgico (camadas do autor, intérprete, público) exponencia essa contradição de modo ainda mais nítido para quem sabe explorar o anacronismo específico das formas tradicionais do teatro em meio à avalanche de recursos técnicos disponíveis. Esse foi um dos “motores” das inovações metodológicas de Brecht, sobretudo na relação com o material lingüístico, mas o seu resultado como o “mais alto nível técnico” representou também um entrave ao facilitar a assimilação de seu repertório, uma marca registrada de qualidade na cadência de seus efeitos expressivos.

---

tendencial liquidação da arte (“Entkünstierung”), num processo de unidimensionalização que, afirmando o primado do consumo sobre a produção, do trabalho morto sobre o vivo, do fetichismo, degrada a arte e o homem.

A propósito, no caso de Brecht, a própria disciplina artística se incumbia paradoxalmente em “normalizar” o distanciamento, em lugar do *schock*, das descontinuidades, surge hoje um encanto inconfundível. Se a “literatura deve ser resistência ao teatro” (GI:14/30), a produtividade visada por Müller é a própria refração temporal de uma camada sobre a outra. Os anacronismos devem ter peso “literal”, pois representam uma inércia que deve ser superada. O “clinch” (“corpo-a-corpo”) transita entre dois extremos: “entropia” e “discurso universal”.

”Tornou-se uma evidência que nada do que à arte respeita é já evidente, nem nela mesma, nem em sua relação com o todo, nem sequer o seu direito à existência”, afirma em seu preâmbulo a **Teoria Estética**. A perda de evidência do objeto da reflexão exige um pensamento ao mesmo tempo próximo e distante, capaz de assumir ele mesmo um *caráter experimental*, capaz de se arriscar nas aporias de seu objeto. Para Müller, essa experimentação implica a “justificativa social do talento” de alguém que é “um autor e já não pode mais sê-lo” (M: 39). Essa legitimidade somente se atinge no movimento autônomo do material, do qual não pretende estar aquém.

Heiner Müller expõe com clareza essas concepções no protocolo de discussão apresentado ao “Congresso sobre Pós-Modernismo”, realizado em Nova Iorque em 1979. Müller não compareceu ao encontro, mas remeteu este curto texto. Por seu valor de síntese representa uma de suas elaborações mais precisas sobre a relação entre a subjetividade e o material.

O movimento do texto mobiliza uma intrincada rede de referências e tem como centro de gravidade a idéia de que a subjetividade, no campo burguês da arte exigente (Heiner Müller refere-se freqüentemente à “dimensão pós-burguesa”, “nachbürgeliche Erfahrung” de sua própria experiência literária),

*somente se realiza/supera (aufgehoben) substancialmente quando abdica de sua autonomia no movimento da escrita.*

Em outros termos, a expropriação do talento é o resultado e o limite da estrutura da subjetividade constituída pela arte autônoma desde o século XIX, atravessando as vanguardas até sua assimilação pelo mercado simbólico global que emergiu no pós-guerra. Ela já traz em si embutida sua própria recusa e dissolução. É em torno desta recusa de todo o tipo de fetichismo da subjetividade, por exemplo, que se articula a estratégia teórica de Adorno em toda a sua obra. Como autobiograficamente se afirma no prefácio da **Dialética Negativa**, “desde que o autor passou a ter confiança nos seus impulsos intelectuais, sentiu como *sua missão a de quebrar com a força do sujeito a fraude da subjetividade constitutiva*” (grifos meus). Essa fraude representa a crença no caráter *imediato* da subjetividade artística, de acordo com o senso-comum e do imaginário romântico do “gênio” como potência criativa, livre de qualquer condicionamento objetivo<sup>60</sup>.

Escrever sob condições nas quais a consciência do momento não social da escrita não possa mais ser reprimida. O talento apenas é um privilégio; privilégios devem ser pagos: a contribuição pessoal para a auto-expropriação pertence aos critérios do talento. Com o mercado livre desaparece a ilusão da autonomia da arte, um pressuposto do modernismo. A economia administrada não exclui a arte. Ela a recupera socialmente. Antes que a arte deixe de sê-lo (algo no sentido de uma limitada atividade intelectual como Marx a descreveu), ela não poderá ser

---

<sup>60</sup>O conceito de gênio hipostasiado merece uma atenção especial de Adorno: “O gênio transforma-se em ideologia tanto quanto menos o mundo é humano e mais neutralizado é o espírito, consciência desse mundo (TA:195) Ou: “O conceito de gênio, se nele se importa conservar alguma coisa, deveria separar-se daquela concepção grosseira com o sujeito criativo que, por uma exuberância presunçosa, transforma a obra de arte em documento de seu criador e assim a diminui” (TA, 194-195). O erro do senso-comum é acreditar na imaginação como faculdade **ex nihilo**: “O genial é um nó dialético: o não rotineiro, o não repetido, o que é livre, o que simultaneamente traz consigo o sentimento do necessário, a pirueta paradoxal da arte e um de seus critérios mais fidedignos”(TA:195).

liberada de suas funções. Neste intervalo, ela continua a ser praticada, também no país de onde venho, por especialistas mais ou menos qualificados para isto. O nível cultural não poderá ser elevado, se não for alargado. Na cortina de fumaça dos mídias (igualmente em meu país), que impede as massas de perceberem sua real situação, apagando sua memória e tornando estéril sua imaginação, o alargamento se processa às custas do nível. No *domínio da necessidade*, realismo e culinário/popularidade (“Volkstümlichkeit”) são duas esferas inconciliáveis. A fratura atravessa o autor.

Na perspectiva das condições sob as quais trabalho, estou em desacordo com a noção de pós-modernismo. Meu papel não é o de Polônio, o primeiro comparatista da literatura dramática, pelo menos em seu diálogo com Hamlet sobre o formato de certa nuvem que, na miséria da comparação, demonstra a efetiva miséria das estruturas de poder. Nem tampouco, infelizmente, o daquele cigano de uma peça de um ato de Lorca, que leva um oficial da Guarda Civil a um ataque de nervos, dando-lhe respostas sem sentido, surrealistas a perguntas policiais: data de nascimento, local, nome de família etc.

Enquanto a liberdade estiver fundamentada sobre a violência e o exercício da arte sobre o privilégio, as obras de arte tenderão a ser prisões. As obras-primas são cúmplices do poder. Os grandes textos do século trabalham na liquidação de sua autonomia, um produto de seu incesto com a propriedade privada, através da expropriação da autoria até o desaparecimento do autor. O que permanece é passageiro; aquilo que está em movimento permanece. Rimbaud e sua fuga para a África, fora da literatura e no deserto. Lautréamont, a catástrofe anônima. Kafka, que destinou seus escritos ao fogo, não queria preservar sua alma como o Fausto de Marlow o fez. As cinzas lhe foram negadas. Joyce, uma voz além da literatura. Maiakovski e seu mergulho além *do paraíso da poesia* na arena da luta de classes. Seu poema *150 Milhões* traz o nome do autor: *150 Milhões*. O suicídio foi sua resposta à ausência de assinatura. Artaud, a linguagem do suplicio sob o sol da tortura, a única capaz de iluminar simultaneamente todos os continentes deste planeta. Brecht, que antecipou a nova criatura que resgataria a espécie humana. Beckett, a tentativa de uma vida para silenciar sua própria voz. Duas imagens da poesia que se fundem numa só no instante da incandescência: Orfeu, cantando sob os arados; Dédalus, voando nos labirintos intestinos do Minotauro.

A literatura participa da História pelo movimento da linguagem, inicialmente sensível na fala diária e não sobre o papel. Nesse sentido, a literatura é um assunto do povo e os analfabetos são sua esperança. Trabalhar pela desaparecimento do autor é resistência contra o desaparecimento da espécie humana. O movimento da linguagem aponta duas alternativas: o silêncio da entropia, ou o discurso universal, que nada omite e a ninguém exclui. *A primeira configuração da esperança é o medo. A primeira manifestação do novo é o espanto.*

Os avanços e limites da experiência modernista sempre estiveram pautados pela reflexividade de seus procedimentos, que foram se internalizando à medida em que o espaço destinado à arte integrava-se à esfera do consumo e à forma mercadoria. Esse processo é simultâneo à divisão do trabalho e tem a capacidade de integrar a aparência estética, em sua racionalidade, à objetividade do mercado. Paralelamente a ele, desenvolveu-se a crítica cultural como mediação necessária dos agentes para a mensuração do valor estético. Ela tem sua primeira configuração decisiva em Balzac (“Ilusões Perdidas”) e desvela a cumplicidade do crítico como *falsidade originária*, exercida sobre o duvidoso, em nome de prerrogativas e da isenção de “objetividade” que o próprio mercado lhe impõe. Se o diagnóstico em Balzac ainda se atém à esfera moral, não se desmentiu, com o desenvolvimento histórico, a proximidade muitas vezes espúria do juízo imparcial do crítico e o engodo, contrapartida analítica das trocas desiguais. O pedantismo é seu principal sintoma. Müller recusa-se a assumir a tarefa do “comparatista” Polônio, pois a noção de pós-modernismo baseia-se numa simetria temporal vazia e impermeável às contradições efetivas do processo histórico. Como falsa consciência da ruptura, refere-se ao desejo de estar do “lado vencedor” (LN: 22/23): A noção de pós-modernismo reintroduz uma temporalidade vertical como a precedência das tradições centrais sobre as periféricas. Essa diferença nunca poderá ser superada mas poderia se transformar numa vantagem pela possibilidade um “novo realismo social”:

Não posso excluir a política da questão do pós-modernismo. A periodização é a política do colonialismo, enquanto a História tenha como pressuposto a dominação das elites através da moeda e do poder e não se torne História universal, que tem como pré-condição uma efetiva igualdade de oportunidades. Aquilo que precedeu o modernismo, que traz a marca da Europa, reapareça talvez em outras culturas de maneira distinta, enriquecido desta vez pelas aquisições técnicas da modernidade: um realismo social que ajude a reduzir o abismo entre arte e realidade, *uma arte sem esforço, dirigida à humanidade*

*intimamente* - o sonho de Leverkühn, antes que o demônio venha arrebatá-lo, uma nova magia, reconciliando a fratura entre homem e natureza. A literatura latino-americana poderia sustentar essa esperança. A esperança nada garante, contudo. A literatura de Arlt, Cortazar, Marquez, Neruda e Onetti não se eleva em defesa das condições do continente. Bons textos ainda se desenvolvem num terreno sombrio. Um mundo melhor não será atingido sem derramamento de sangue. O duelo entre indústria e futuro não será travado com canções que embalem o coração. Sua melodia é o grito de Mársias, que arrebenta as cordas da lira de seu divino carrasco.

Ao dividir a tarefa reflexiva com a necessidade de desenvolver um imaginário autônomo, a subjetividade estendeu-se para além dos limites e da segurança sobre o domínio técnico tradicional (*métier*<sup>61</sup>), relegando-o a configurações arcaicas. O titanismo, o culto ao gênio e o heroísmo da poesia urbana de Baudelaire são figurações dessa atividade criativa que logo se

---

<sup>61</sup> Superando o conceito tradicional de *métier*, Adorno lhe atribui uma função equivalente a um "corretivo" diante das possibilidades técnicas "ilimitadas": "Na arte moderna, o *métier* é fundamentalmente diverso das instruções artesanais tradicionais. A sua noção designa o conjunto das faculdades pelas quais o artista faz justiça à concepção e rompe assim com o cordão umbilical da tradição. No entanto, o *métier* não brota apenas da obra particular. Nenhum artista aborda alguma vez a sua obra unicamente com seus olhos, os seus ouvidos, o sentido verbal dela. A realização do específico pressupõe sempre qualidades que são adquiridas para lá dos limites da especificação, apenas os diletantes confundem a tabula rasa com originalidade. O totum das forças investidas na obra de arte, aparentemente algo de subjetivo apenas, é a presença potencial do coletivo na obra, em proporção com as forças produtivas disponíveis: contém a mônada sem janelas. É o que se manifesta de maneira mais drástica nas correções críticas do artista. Em cada melhoramento, a que se vê obrigado, freqüentemente em conflito com o que ele considera o primeiro impulso, trabalha ele como agente da sociedade, indiferente quanto à consciência desta. Encarna as forças produtivas sociais sem, ao mesmo tempo, estar necessariamente ligado às censuras ditadas pelas relações de produção, que ele também critica sempre mediante o rigor do *métier*. Para muitas das situações individuais, com que a obra confronta o seu autor, deve talvez haver permanentemente à disposição uma pluralidade de soluções, mas a diversidade de tais soluções é finita e perceptível em toda a sua extensão. O *métier* põe os limites contra a infinidade nefasta nas obras. Define concretamente o que se poderia chamar, com um conceito da lógica hegeliana, a possibilidade abstrata da obra de arte. Eis porque todo o artista autêntico se encontra obcecado com os seus procedimentos técnicos; o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo" (TA, 57-58).

converte na ideologia de um baixo romantismo, no qual a subjetividade somente comparece como resíduo de uma experiência autêntica. É, na verdade, como afirmei acima, a aura (imediaticidade) em desagregação daquela subjetividade o objeto dos procedimentos da indústria, que busca apreender em seus contornos difusos uma vaga e inócua rebeldia, dissipada de qualquer negatividade. Esse imaginário trivial do “gênio” cedeu seu lugar paulatinamente a empreitadas mais destrutivas em cada uma das tradições líricas até amadurecer em absoluta intransitividade: Mallarmé, Hölderlin, Celan, a neutralização da voz lírica nos remete a um território muito distante do humano.

O “fracasso” das obras-primas decorre do fato de que cultura e a arte como “prisões” e “cúmplices” do poder exigem uma *Aufhebung* da subjetividade como ato de liberdade, devem ser vencidas em seus limites<sup>62</sup>. A estrutura de cada texto converte-se em “aparato” dessa liquidação. Indicativo desse desejo, e de grande rendimento expressivo, é a foto do autor rasgada no monólogo final de **Hamletmaschine** (M: 96). Na diálogo com Wolfgang Heise, este observa que, em contraste a Brecht, a persona de Müller apresenta-se mais exposta e

---

<sup>62</sup> “O fracasso das ‘obras-primas’ é, sobretudo, a crítica de Heiner Müller à cultura estabelecida. Arte e cultura como prisões devem ser vencidas. Nesta dialética, sua função trata-se basicamente fazer desaparecer o autor (...) a literatura movimenta-se nos extremos do silêncio ou do universalismo universal, cuja fronteira o autor ultrapassa (...) O objetivo de Heiner Müller é ultrapassar a fronteira, a idéia de mecanismo executa a arte e o autor. esta autosuperação é um ato de liberdade”. SCHALK, Axel. “Heiner Müllers Maschinentheater”. In: **Sprache im technischen Zeitalter**. 1983. H. 87. p. 244. Comentando **Hamletmaschine**, o crítico Rischbieter afirma que Müller conjura a tradição literária para: “trabalha na liquidação de sua autonomia e de sua cumplicidade com a propriedade privada, na liquidação de sua cumplicidade com o poder, para que finalmente o autor silencie e possa desaparecer”. RISCHBIETER, Henning. “Unter der schwarzen Sonne der Folter. Stücke von Heiner Müller in Frankfurt und Paris”. In: **Theater heute**. 1979. H. 3. p. 39.

“desprotegida” em cena, desaparecendo à medida em se teatraliza, tornando-se objeto para o espectador (GI2: 68/69)

Apenas a título de conclusão, em outra chave, e *em completo desacordo com uma concepção materialista da forma e da estética do material que a própria obra formula*, os “fragmentos sintéticos” de Müller e a concepção de autoria que lhe é subjacente são pensados maioritariamente pela crítica como um alinhamento às premissas teóricas do pós-modernismo<sup>63</sup>.

No capítulo seguinte, discutirei com precisão por que esta aproximação não se sustenta.

---

<sup>63</sup>Essa aproximação, no entanto, legitima-se diante de muitas posições assumidas Müller. Hans-Thies Lehmann busca estabelecer uma reciprocidade entre a produção de Müller e a teoria francesa. Müller colocaria o “eu” numa posição semelhante e marginal no discurso pela mobilização de um aparato de citações. LEHMANN, Hans-Thies. “Raum und Zeit. Das Entgleiten der Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers im französischen Poststrukturalismus”. In: **Heiner Müller Text+Kritik**, München, 1982, p. 74. O trabalho de Eke (**Apokalypse und Utopie**, 1989) investe nessa premissa: o caráter acessório e supérfluo do sujeito é visto como algo positivo, indicando para uma dimensão não estética da experiência (op. cit.44 ). Genia Shulz deduz as mesmas conseqüências dessa subjetividade descentrada: a descontinuidade de Müller coloca em questão o pensamento conceitual. SCHULZ, Genia/LEHMANN, Hans Thies. Protoplasma des Gesamtkunstwerks. Heiner Müller und die Tradition der Moderne. In: G.Förg (org), 1984, 50-84.

Capítulo terceiro

### 3. A Pressão da Experiência:

**As polaridades do projeto brechtiano como condição da intervenção de Müller: "Fatzer+-Keuner".**

No conjunto da produção ensaística de Heiner Müller, **Fazer+-Keuner** ocupa uma posição estratégica, delineando, em muitos níveis, a organicidade de seu projeto em relação a Brecht, com ênfase à fase tardia da RDA, após o retorno do exílio. Elaborado em 1980, pode ser considerado como a "suma" de sua relação com as linhas de força do material brechtiano.

A formulação *polar* do texto é indicativa de uma *síntese impossível fora do território do "clinch", o "corpo-a corpo" histórico*. Keuner e Fatzer espelham a unidade contraditória do projeto, duas *atitudes* ("Haltungen") no interior do mesmo material, dois *vetores* e uma simetria, que, muito além de indicar dois momentos extremos da carreira de Brecht, são a própria estrutura de sua experiência. Não se trata apenas de limites temporais polares, mas da própria *lógica extrema* a que esse material está submetido pelas pressões de uma temporalidade destrutiva.

De um lado, a "Untergang" do anarquista Fatzer ("o filho rebelde"), no limiar da gestação da *Lehrstück*, de outro, o pensador Keuner, cuja "sabedoria" e "pose clássica" são antecipações do funcionário da máquina cultural estalinista. Essa "guinada" ("auf der Drehscheibe vom Anarchisten zum Funktionär", M: 36) opera-se à *revelia* do sentido totalizante e orgânico que Brecht imprimiu a seu projeto, pela leitura retrospectiva que as categorias marxistas lhe ofereciam no prefácio às suas primeiras peças no fim de sua carreira.

Ao aproximar as duas figuras como "grandezas" polares, Heiner Müller resguarda o que acredita ser o "núcleo teológico incandescente" da obra de

Brecht, justamente a partir de duas experiências que não amadureceram abortadas pela História, permanecendo fragmentos genuínos. A simetria entre ambas, antes de ser uma afirmação da "plenitude" e da "maturidade" do projeto tardio, é o reconhecimento das descontinuidades que o motivaram e das soluções de compromisso que o afastaram de seu plano inicial, isto é, da gravidade da matéria alemã: o colapso de Weimar e o levante de 1953, a operacionalização de um "projeto" e de uma "suma" através da categoria de totalidade, e o reconhecimento tardio de que a "classe"<sup>64</sup> não passava de uma "ficção", o anarquismo como dimensão pós-burguesa da experiência (**Fatzer**, 1927-1930), e a disciplina e a produtividade como crime (**Büsching**, 1951-1954), a "nova miséria alemã" na "hora zero"; em ambos os extremos, coalizões inusitadas, preparando o *artesanato da guerra civil*. **Fatzer** e **Büsching** como espectros da anarquia, diluindo-se antes que atingissem um patamar artístico reproduzível e de se configurar como forma, ameaçando a disciplina partidária do funcionário da máquina cultural estalinista; *keuner*, o aforismo como compromisso e racionalização (M: 35/6).

A opção de Müller nos oferece um problema prático, pois ela é na verdade uma *interpretação* sobre o caráter fragmentário e descontínuo de uma experiência histórica e também o ponto exato a partir do qual se vincula a Brecht, "lá exatamente" onde este "se interrompeu" (GI: 129) *como premissa de seu próprio projeto dramatúrgico*. Ambos os fragmentos não constituem um "texto" no sentido habitual que conferimos à expressão, mas aparecem como esboços e se dispersam na massa informe de documentos inéditos, ou de difícil acesso,

---

<sup>64</sup>Friedrich Dieckmann, por exemplo, acredita que a idéia da onipotência de um sujeito universal da História em Brecht como "classe", embora exista como virtualidade e referencial de seu quadro teórico, nunca é declarada em sua práxis dramatúrgica, mesmo em **A Decisão**. Ela existe como uma "imanência" que nunca se formula. (Informações obtidas em entrevista com o Autor.)

sobretudo o **Büsching**, ao qual dediquei uma nota no primeiro capítulo, como um dos subtextos de **Der Lohndrucker**.

Acredito que esta compreensão de "texto" seja bastante limitada, pois este não se refere apenas ao que amadurece e é rubricado em termos de autoria, mas ao conjunto de uma experiência histórica que é a *sobreposição de todos os textos possíveis que se imantam no campo de forças de uma obra de arte*, sobre a qual nos debruçamos no futuro como arqueólogos para decifrar, em sua estrutura, uma temporalidade que permanece viva. Permita-me o leitor dizer uma obviedade. Em primeiro lugar, existe a obra de Heiner Müller, especialmente seu núcleo inicial. **Der Lohndrucker** pressupunha, desde o momento em que foi encenada pela primeira vez, a atualização de todos estes textos possíveis, virtuais ou efetivos. O êxito da intervenção de Müller justificava-se pelo efeito de síntese e pela precipitação de questões de extrema relevância que ainda não haviam amadurecido formalmente. Procurei enfatizar o valor capital do 17 de junho de 1953 para a RDA. Esta data pode ser pensada também como um prolongamento da guerra civil que culminou com o desabamento da República de Weimar e a tirania nazista.

Era nesse contexto radicalizado que Brecht havia iniciado sua carreira e é diante de uma massacre de trabalhadores por tanques de uma potência estrangeira que ele se vê obrigado a "mudar" por inteiro um esboço de uma peça virtual que enfocava nada mais do que um "operário padrão", insipiente em termos políticos, mas bastante peculiar (típico) e concreto para que pudesse reatar com algumas das premissas de seu projeto inicial, a experiência com o material de **Fatzer**. Garbe era a "classe" em sua condição real depois do fascismo, e sua "insipiência" política era a chave da questão para Brecht, a possibilidade de transformá-lo de "objeto em sujeito de sua história". Essas

"intenções" de Brecht reconhecidas por Müller e outros intérpretes, mesmo que referidas ao material escasso de **Büsching** e à dispersão de **Fatzer**, não são meras abstrações, mas *implicam a intuição de um movimento profundo da realidade, que não pertencia apenas a Brecht, mas à geração de dramaturgos que o sucedeu e representava um entrave a quem se dispusesse a continuar seu projeto na RDA*. Estes "problemas", a saber, uma máquina de guerra que teve de ser desmontada com uma ampla coalizão de forças e que lutou até o último instante não apenas com fanáticos, mas com um respaldo de população civil, a condição colonial dessa mesma população derrotada num território completamente destruído e pilhado pelos vencedores, sua apatia generalizada diante de um futuro nebuloso, "a hipoteca fascista", enfim, como é genericamente conhecida, tudo culminando no 17 de junho, representa na verdade um "texto" que era, de fato, o cerne do projeto de Brecht, sua "Grande Verdade". Se este recuperou, justamente no final de sua vida, num de seus últimos trabalhos, o mesmo nome de uma personagem criminosa já existente em **Fatzer**, colocando-a no lugar de Garbe depois do levante de 1953, é porque acreditava que essa qualidade criminosa, latente sob o "herói do trabalho", fosse prenúncio de uma transformação, de uma energia que poderia ser canalizada em termos criativos para a construção de uma nova sociedade na qual seu teatro finalmente seria uma arte de amadores. O impulso que agora se manifestava na rebelião de trabalhadores diante da ocupação estrangeira (mas que não se revelou quando os nazistas chegaram ao poder) caminhava na "direção contrária" a seus interesses de "classe", mas indicava uma intenção inconsciente de retomar sua iniciativa como sujeito da História. Essa criminalidade implicava uma "mais-valia", para dizer com Marx<sup>65</sup>:

---

<sup>65</sup> MARX, Karl. **Theorien über den Mehrwert**, MEW 26, 1. Berlin, Dietz Verlag, 1965, p. 363-4.

Um filósofo produz idéias, um poeta, poesias, um pastor sermões, um professor compêndios e assim por diante. Um criminoso produz crimes (...) Um criminoso não produz apenas crimes, mas também o direito criminal e com isso também o professor, as palestras sobre direito criminal e além disso o inevitável compêndio onde este professor lança suas "hipóteses" como uma mercadoria no mercado geral de bens espirituais (...) O criminoso produz de longe toda a polícia, a justiça criminal, os juízes, as testemunhas, os meirinhos, os carrascos, que constituem muitas categorias do trabalho social, e desenvolvem diferentes capacidades do espírito humano, criam novas necessidades e novos modos de satisfação destas necessidades.

Essa mesma virtualidade fora mencionada por Benjamin sobre os

**Versuche:**

Deste mundo provém o bêbado poeta-assassino Baal e do egoísta Fatzer. Seria, porém, um erro considerar que esses personagens interessam ao autor apenas como exemplos negativos. O envolvimento de Brecht com Baal e Fatzer é mais profundo. Sem dúvida, representam para ele o elemento egoísta, associal. Mas é intenção constante de Brecht apresentar o tipo associal, o *hooligan*, como revolucionário virtual. Não entra em jogo apenas um consentimento pessoal com esse tipo, mas também um elemento teórico. Se Marx se colocou, por assim dizer, o problema de fazer a revolução do seu contrário por excelência, ou seja, do próprio capitalismo, Brecht transporta esse problema para a esfera humana: ele quer fazer nascer o revolucionário a partir do tipo mau e egoísta por si, sem considerações éticas. Assim como Wagner cria o homúnculo na proveta, a partir de uma mistura mágica, Brecht quer criar o revolucionário a partir da vileza e da vulgaridade<sup>66</sup>.

O conjunto da experiência histórica alemã em vinte anos revelara-se estruturalmente criminoso para Brecht. A hipótese inicial de Müller em **Der Lohndrucker** já era a configuração formal e o amadurecimento do impasse que ocupara Brecht em **Büsching**. A saída não estava mais no conceito de classe.

O interesse de Müller sobre o "material Brecht" é seletivo, orientado por suas impossibilidades. Entre o Brecht "gótico", de extração alemã, da "miséria alemã", da qual **Fatzer** é o testemunho em sua "incomensurabilidade" como limite

---

<sup>66</sup> BOLLE, Willi (org.). "Bert Brecht". In: **Documentos de cultura e barbárie**. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1985, p. 124.

da experiência burguesa, e o “chinês”, aforístico, exemplar, que se manifesta no “pacto das parábolas” durante o exílio, Müller busca a linha interrompida do périplo das derrotas nacionais (KOS: 225):

Minha relação com Brecht é seletiva desde o princípio. Existe uma linha que atravessa Brecht e me interessa: é a linha gótica, a alemã. Um clássico exemplo é o conhecido poema “Oh, Falladah, que estás aí pendurado!” Isto é muito alemão, e é bastante cindido(...) Brecht atravessou certas situações de vida, que também eram situações político-históricas, nas quais ele estava fora de circulação. Para mim, a mais importante etapa da obra é aquela que vai do final dos anos vinte ao início dos trinta. Apenas muito depois, nos primeiros anos de Brecht na RDA, ela ocorreu novamente, por exemplo, na **Canção da Reconstrução**, (“Aufbaulied”). Apenas bem no final, nas **Elegias de Buckow**, pela decepção com a RDA e o choque do 17 de julho de 1953 a linha gótica retorna.

Essas várias polaridades unificam-se, contudo, na articulação de um núcleo utópico no projeto que é a própria peça didática. O fato de Brecht ter reconhecido, no final de sua vida, a *Lehrstück* como forma de um “teatro do futuro” indica que sua impossibilidade histórica, suplantada pelo desenvolvimento do repertório épico durante o exílio, trazia um conceito/estrutura que ainda ganharia legibilidade e poderia servir como um modelo de apreensão da experiência alemã do pós-guerra, como relevou sua última tentativa com o material de **Büsching**.

O texto se abre sob o signo de uma “ausência” (“Ausbleiben”) “clássica” (M: 30):

A ausência da revolução burguesa na Alemanha permitiu e exigiu o classicismo de Weimar como supressão/conservação/elevação (*Aufhebung*) das posições do *Sturm und Drang*. O classicismo como *ersatz* de revolução. Literatura de uma classe vencida. A forma como compensação, a cultura como maneira de se relacionar com o poder e veículo de falsa consciência. A opção consciente de Goethe contra os tecelões famintos de Apolda e a favor dos jambos de **Ifigênia** é paradigmática. O desastre de mais pesadas conseqüências da História recente talvez tenha sido o fracasso da revolução proletária na Alemanha e seu estrangulamento pelo fascismo. Sua conseqüência mais grave: o isolamento do experimento socialista na União Soviética, num campo de ensaios em condições

não desenvolvidas. As conseqüências são conhecidas e não foram superadas. A amputação do socialismo alemão através da divisão da nação não está entre as piores. A RDA pode conviver com ela.

As discontinuidades e fraturas da história alemã determinaram o classicismo de Weimar como "Revolutionersatz", um simulacro de forma revolucionária e expressão do triunfo de uma "classe vencedora" sobre a realidade<sup>67</sup>. O requinte formal exprime uma relação parasitária diante do

---

<sup>67</sup> Nesse sentido, a interpretação de Müller do classicismo não se distancia de uma perspectiva marxista tradicional, muito distante de Adorno, por exemplo, que lê na "deserção" para a sociedade aristocrática uma denúncia ao terrorismo jacobino. Sobre a clássica miséria alemã, Engels, no seu terceiro artigo a Karl Grün, escreveu sobre Goethe: Nas suas obras, Goethe procede de duas maneiras em relação à sociedade alemã de seu tempo. Por um lado, é-lhe hostil, procura fugir àquilo que lhe desagrada, como sucede em **Ifigênia**, e, em geral, durante sua viagem à Itália, revolta-se contra ela nos traços de **Goetz**, de **Prometeu** e de **Fausto**, onde, pela boca de Mefistófeles, lança sobre a sociedade alemã contemporânea a mais amarga ironia. Por outro, trata-a amigavelmente, adapta-se a ela, como ocorre na maior parte das suas **Douces Xenies** e em numerosos textos em prosa, exalta-as como nas **Mascaradas**, defende-a até contra o movimento histórico que a ameaça como designadamente, acontece em todas as obras onde lhe ocorre falar da Revolução Francesa. O problema não está em Goethe apreciar certos aspectos da vida alemã ao contrário de outros que lhe repugnam. A maior parte das vezes, trata-se é de diferentes estados de espírito. Desenrola-se nele uma luta constante entre o poeta genial, que a miséria ambiente desgosta, e o filho do senhor conselheiro de Frankfurt, ou o conselheiro privado de Weimar que se vê obrigado com ela a concluir um armistício ou habituar-se. Assim, tanto Goethe é colossal quanto pueril, tanto um gênio altaneiro, irônico, que despreza o mundo, como um filisteu cheio de preocupações, satisfeito, estreito. Goethe foi incapaz de vencer a *miséria* alemã. Foi ela, pelo contrário que o venceu e esta vitória da *miséria* sobre o maior dos alemães é a melhor prova de que não poderia ser derrotada do interior. Goethe era demasiado universal, de uma natureza demasiado ativa, era demasiado carnal para procurar, como Schiller, a salvação contra a *miséria* numa fuga para o ideal de Kant. Era demasiado lúcido para não ver que essa fuga se reduzia, no fim de contas, a trocar a *miséria* da banalidade, pela *miséria* da ênfase." MARX/ENGELS. "Goethe e a miséria alemã". In: **Sobre literatura e arte**. Lisboa, Editorial Estampa, 1974, p. 112-113. (Coleção Teoria). Sobre Goethe, Benjamin escreveu, em 1926, um verbete unilateral para a **Grande Enciclopédia Soviética**, que acabou incorporando apenas alguns trechos. A identidade da cultura de Weimar é um compromisso de classe: "À luz das disparidades de classe da Alemanha de então, a situação se apresentava da seguinte maneira: ao

pormenor miserável e um desprezo pelo atraso social local em relação à França, por exemplo. Heiner Müller refere-se a uma célebre passagem dos diários de Goethe onde se afirma: “A miséria dos tecelões é horrível, mas eu não posso deixar de escrever **Ifigênia**”; a fachada teatral é “Umgangssprache” com o poder, índice de servilidade intelectual. *O triunfo do classicismo é a expressão de usura sobre a realidade*. Sua universalidade não é falsa pela formulação de uma Humanidade como *telos*, mas pela distância social que o separa da realidade. A generalização de interesses particulares em nacionais representaria, para Müller, a busca de uma identidade nacional literária que não poderia cumprir-se senão como “compromisso” .

---

contrário de Lessing, Goethe não seria o vanguardeiro das classes burguesas, e sim, seu representante, seu porta-voz junto ao feudalismo alemão e junto ao principado. Sua permanente hesitação explicava-se através de conflitos provindos desta sua posição. O maior representante da cultura clássica burguesa - que constituía a única reivindicação incontestável do povo alemão à fama de uma nação civilizada moderna -, só podia imaginar a cultura burguesa no âmbito de um Estado feudal, nobre. Se Goethe negou a Revolução Francesa, isto se deu, na verdade, não só no sentido feudal - partindo da idéia patriarcal de que toda cultura, incluindo a burguesa, somente poderia florescer sob a proteção e à sombra do poder absoluto-, mas também sob o ponto de vista da pequena burguesia, ou seja, do indivíduo que, amedrontado, procura proteger sua existência dos abalos políticos que o cercam. Mas nem mesmo no espírito do feudalismo nem no da pequena burguesia esta recusa se apresentava de maneira absoluta e unívoca. Por esta razão, nem uma única dentre as produções poéticas em que Goethe tentou durante dez anos definir a sua posição diante da Revolução Francesa, conseguiu alcançar um lugar de destaque dentro da totalidade de sua obra.” (BENJAMIN, Walter, op. cit. p.49). Muito distante de reproduzir esse argumento, Adorno desenvolve uma aproximação mais matizada e formal sobre a fase de Weimar: a deserção à sociedade aristocrática em **Tasso** e **Ifigênia** é uma recusa ao ressentimento, à violência e ao mau gosto pequeno burguês. A linguagem encarna um pudor e amadurece um ideal de “desinvoltura” em língua alemã, de grande realismo. **Tasso** e **Ifigênia** representam dramas em que se ensaia uma denúncia aos aspectos culposos do processo civilizatório. O texto é a cicatriz dessa experiência e captura na malha fina da língua o caráter prosaico desta História. (ADORNO, Theodor. **Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie**. In: **Noten zur Literatur**. Suhrkamp, Frankfurt, 1991.).

De fato, como observa, nunca existiu na tradição alemã uma língua culta e simultaneamente popular como as tradições cômicas derivadas de Shakespeare e Molière, salvo em algumas localidades da Bavária ou em festas profanas como o Carnaval. Esse "material" nunca esteve disponível, nunca se ofereceu como possibilidade histórica para mediar a distância entre a arte culta e a arte popular (GI: 141/2):

É uma questão muito ampla, e deve ser colocada inicialmente em relação à tradição teatral alemã, a tradição cultural alemã. Com efeito, o alemão padrão ("Hochdeutsch"), a língua literária alemã, não se desenvolveu de maneira natural. Era uma língua de chancelaria (diplomática) que foi criada por uma decisão administrativa e que estava fragmentada em dialetos. Os dialetos ainda continuam a existir, é a língua que se move realmente, enquanto que o alemão padrão dificilmente se movimenta. Para o teatro, isso sempre foi um problema. Existem coisas que dificilmente podem ser expressas em alemão padrão e para as quais deve-se utilizar as possibilidades sintáticas e gramaticais dos dialetos. Brecht foi muito importante - e ele ainda é - porque ele se serviu de suas origens lingüísticas, do suábico bávaro, para deslitterarizar a língua da cena. Outro aspecto: não houve Molière na Alemanha. Penso no Molière que uniu as tradições do teatro popular com o teatro literário. Isso faz falta na Alemanha. Havia (e existe em parte hoje ainda na Alemanha do Sul, um teatro popular muito vigoroso e muito regional, e havia, de outro lado, um teatro literário, mas, desde o classicismo de Weimar, um esteve sempre separado de outro. Isso decorre do fato de que o classicismo de Weimar, de alguma maneira, tenha ocupado o lugar da Revolução Francesa. Não houve revolução na Alemanha, mas houve Schiller.

A ausência dessa instância intermediária como língua nacional acentuou, na montagem posterior do "Hochdeutsch" (uma língua protocolar e diplomática), um hiato que a formação da língua oficial da *Kritik* de Kant a Hegel, em sua rispidez maciça, jargão da vanguarda conceitual do século vindouro, irá realçar na forma um abismo intransponível entre a pretensão de um sujeito universal do conhecimento e a miséria/hora local. Esse descompasso estrutural foi um dos focos da intervenção de Brecht.

O “acontecimento” Brecht, “eine schwierige Erscheinung” (um fenômeno difícil), segundo Walter Benjamin, um “lance de sorte” (M: 33) numa história fraturada, dominada pelo “interruptus” de todas as revoluções fracassadas desde a Guerra dos Trinta Anos, recolocou na ordem do dia a questão nacional, a inércia da “matéria alemã” por definição, na qual procurou forjar uma língua comum, na qual as virtualidades do classicismo de Weimar fossem finalmente *aufgehoben* (elevadas/cumpridas) em sua substancialidade histórica, como língua nacional, fazendo coincidir a universalidade da forma ao processo social local. Essa foi a medida singular de sua classicidade, inscrevendo, na contigência do presente, sua própria tradição e legibilidade. Contra esse tendência totalizante, no entanto, Müller enfatiza a “linha gótica” como a sobrevivência de uma memória lingüística remota que certamente escapa ao ouvido estrangeiro.

Existe a esse respeito uma observação/resposta de Müller que remete diretamente ao ensaio de Adorno, **Engajement**, de 1962, mencionado também no final de **Fatzer+Keuner** (M:36). Müller é indagado numa entrevista a Harum Faroucki sobre uma suposta proximidade metodológica entre Godard e Brecht. Haveria em ambos uma metodologia *afirmada em abstrato*, mas inexequível como programa. Müller responde, afirmando que para Godard escapasse talvez uma dimensão essencial e imanente à tradição alemã: a língua do teatro de Brecht deve muito a idiomatismos que escapam a um ouvido estrangeiro. As traduções, por mais atentas e precisas que sejam, deixam escapar essa peculiaridade, normalizando o estranhamento que produzem na língua original<sup>68</sup>. Mais do que

---

<sup>68</sup> Roberto Schwarz afirma que utilizou o mesmo esquema rítmico do decassílabo heiróico 10 (6-10) de Gonçalves Dias como “modelo” para as falas dos boinas pretas em **Santa Joana**, no qual predomina uma arritmia sintática muito acentuada. As falas, originalmente estúpidas, são muito bem torneadas. A incongruência do original dificilmente poderia ser traduzida de modo direto, mas analogicamente evoca nossa tradição declamatória, de antologia escolar, embora

estilizações e arcaísmos propositais, eles indicam um enraizamento na matéria local e marcam sua diferença em relação à língua padrão ("Hochdeutsche"). A valorização dos traços industriais e modernos da obra de Brecht não levaria em conta, na perspectiva de Müller, a inércia lingüística envolvida<sup>69</sup> Traduzindo com mais precisão: *Essa perspectiva envolveria uma diacronia não traduzível* (RW: 136):

Porque para mim Brecht é muito mais impregnado de elementos provincianos e medievais no sentido positivo. Acredito que para um estrangeiro Brecht seja completamente diferente que para nós. Quando se conhece Brecht através de

---

não seja a mesma coisa. Os versos de Brecht pressupõem uma tradição lírica reflexiva com Hölderlin. A tradução de Roberto Schwarz acaba resgatando indiretamente aspectos pré-industriais do artesanato de Brecht que talvez não sejam evidentes a um ouvido brasileiro. Esse mesmo raciocínio vale também para um Oswald de Andrade, cuja simpatia pelo atraso local é muitas vezes escamoteada pela naturalidade dos procedimentos redutores, mas que permanece lá como *inércia*. Seria preciso resgatar esse elemento inercial em Brecht, as injunções da matéria alemã.

<sup>69</sup> Mesmo assim, Roberto Schwarz enfatiza o aspecto racionalizador do método sobre a língua: "Igual confiança no potencial materialista e rebelde da obviedade bem escolhida se encontra na poética de Brecht. Este proclamava a intenção de reduzir o seu vocabulário à dimensão chã do *Basic English*, defendia a oportunidade do pensamento sem requinte (*plumpes Denken*), e sobretudo, elaborava *protótipos artísticos*, fáceis de imitar e variar produtivamente, os quais, como é sabido, figuram no centro de sua teoria do teatro didático. Tratava-se de atualizar a literatura: a) incorporando-lhe a universalidade de procedimentos própria à fabricação industrial, ao trabalho científico também (!!!) à luta de de classes, b:) concebendo um caminho moderno para a generalização da cultura exigente; c) contrariando a idolatria de cunho pessoal na invenção artística. Sem desconhecer a diferença política e estética entre os três homens, vale a pena assinalar um certo horizonte comum, ditado na época pela crise geral da ordem burguesa e pelas perspectivas radicalmente democráticas e antitradicionalistas abertas pelo progresso industrial. Corrido o tempo, não parece que o âmbito da cultura se tenha desanuviado, nem aliás o do poder, apesar de os dois mudarem muito. Até segunda ordem, o processo histórico não caminhou na direção dos objetivos libertários que animavam as vanguardas política e artística. Assim, aliados à energia que despertaram, estes objetivos acabaram funcionando como ingredientes dinâmicos de uma tendência outra, e hoje podem ser lidos como ideologia, de significado a rediscutir." SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". **Que horas são? Ensaio**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p.11-2.

traduções, tem-se uma outra imagem de Brecht, porque o provinciano desaparece como quantidade. O regional, o medieval, o aspecto pré-renascentista em Brecht e também o agrário. E Godard certamente percebe Brecht como uma autor industrial e não como um poeta rural.

Este é o cerne da crítica de Adorno em 1962. Recusando a idéia de qualquer compromisso na forma, por um lado, e do esteticismo da "arte pela arte", de outro, Adorno desfecha aquele que, sem dúvida, é o mais violento e consistente ataque a Brecht, cujo "engajamento" envenenaria a forma pela inverdade de sua política, regredindo a uma *sociabilidade arcaica* pelo *gestus* da sabedoria. Esta regressão implica um decréscimo de qualidade formal: (op. cit: p.33/4):

Mesmo as melhores obras de Brecht estão contaminadas pelas decepções de seu engajamento. Sua linguagem denuncia o quanto se distanciaram o tema poético subjacente e sua mensagem. Tentando superar essa defasagem, Brecht modificou a dicção (a enunciação) dos oprimidos. Mas a doutrina que ele defendia exige a linguagem intelectual. A despreensão e a simplicidade de seu tom passam a ser, então uma ficção. Sua linguagem se trai ao mesmo tempo pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas. Seu tom pode se tornar inoportuno e aqueles ouvidos que não se deixaram despojar de sua sensibilidade inata não podem evitar o sentimento de que estão sendo enganados. É uma usurpação e quase um desrespeito pelas vítimas o fato de se falar desta forma, como se o autor fosse uma das vítimas. Todos os papéis podem ser representados, exceto o de operário. A mais séria acusação que se pode lançar contra o engajamento é que mesmo as intenções corretas se desencaminham a partir do momento em que são expostas, e isto é tanto mais verdadeiro quanto mais estas intenções tentam se ocultar. Algo semelhante permanece nas últimas peças de Brecht, no gesto (na manifestação) lingüístico(a) da sabedoria, a ficção do velho camponês saturado - como o próprio tema poético - de experiência épica. Nenhum homem em nenhum país do mundo pode hoje ter a áspera experiência dos mujiques da Alemanha meridional; o tom cauteloso se torna meio de propaganda para fazer-nos acreditar que o lado bom da vida se encontra lá onde o controle é exercido pelo Exército Vermelho. A partir do momento em que não há nada capaz de dar sentido à humanidade- a qual, entretanto, captamos como algo realizado - o tom brechtiano degenera, transformando-se em eco de relações sociais arcaicas, irremediavelmente desaparecidas.

A "regressão" formal apontada por Adorno, que é também miopia política, é reavaliada por Müller em sua conversa com Wolfgang Heise (GI2: 50/70) como: "investimento na durabilidade formal" contra uma "temporalidade destrutiva"; "pacto das parábolas", "baluarte" e "estabilizador dramaturgicos" etc. A "luta de trincheiras" (M: 57) prolongada contra o fascismo exigiria um esforço de despersonalização e uma "intenção"/distância em relação ao material como desejo de controle sobre seus efeitos.

Para Müller, o repertório épico caminha para o naturalismo, cuja consequência imediata é a expulsão involuntária da autoria ("Austreibung des Autors") para fora da realidade do material e implica um "exílio" no interior da forma pela sabedoria. Hollywood transforma-se na "Weimar da imigração antifascista alemã" (M: 31) em duplo sentido: pela distância das lutas de classe efetivas e pela afastamento gradual, determinado pela disciplina artística, em relação às restrições e impossibilidades do material, do que resulta a visão ideal do fascismo (M: 38/9):

O naturalismo é a expulsão do autor fora do texto, a expulsão da realidade do autor (diretor, ator, espectador) fora do teatro. Por exemplo, **Der Bau**: se se toma esta peça como a representação de um "processo de construção", ela não é representável. A distância (atitude) em relação ao material (eu não sou trabalhador de construção, nem engenheiro, nem membro do partido) pertence à escritura, à realidade da peça, e deve ser uma componente da representação. Ou mais ainda, este estúpido debate sobre **Macbeth**. Esta besteira que consiste em se tomar um encadeamento de situações por uma lista de declarações do autor. Um texto vive da contradição entre material e autor, entre o autor e a realidade. Na cabeça de todo autor surgem textos que até a caneta se nega a transcrever. Quem cede a essa recusa para evitar a colisão com o público é, como já dizia Friedrich Schlegel um "Hundsfoth", um (pústula) covarde preguiçoso, que sacrifica a eficácia ao sucesso e condena seu texto à morte pelos aplausos. Assim praticado, o teatro torna-se um mausoléu literário no lugar de laboratório da imaginação social, um conservatório para estados putrefeitos no lugar de instrumento de progresso. Com a expropriação no socialismo, a sabedoria emburrece e o aforismo torna-se reacionário. A afetação clássica exige cegueira homérica. Que depois de Brecht ainda torçamos o pescoço para o naturalismo

pertence à dialética (não controlada) entre a expropriação objetiva e a liberação subjetiva. Não podemos nos manter no exterior de nosso trabalho, o que para Brecht, no fim da emigração, afastado da luta de classes reais, poderia ser uma atitude de trabalho. **O Círculo de Giz Caucasiano** (que por isso pertence ao repertório clássico) está mais próximo do naturalismo que o fragmento **Fatzer** ou **Woyzeck**, do qual é herdeiro.

Se Brecht investe na qualidade formal e na durabilidade de seu repertório épico, a sabedoria como subproduto o engessaria e o excluiria da própria dinâmica de seu processo criativo, cujo movimento autônomo aponta em sentido inverso ao esquema conceitual no qual se investe.

### A Parábola Kafkiana

Uma das observações mais importantes do ensaio refere-se à natureza da parábola de Kafka, considerada mística por Brecht (M: 30/1):

Entre os temas discutidos em Svendborg entre Brecht e Benjamin estava Kafka. Nas entrelinhas de Benjamin, surge a questão de saber se a parábola kafkiana não é mais ampla, se não é capaz de compreender mais realidade (e dá mais de si) que a parábola de Brecht. E isto, não apesar de, e sim porque justamente ela descreve/expõe gestos sem sistema referencial, não orientada para um movimento (práxis), não redutível a uma significação, é antes estranha que alienante, é sem moral. Os desmoronamentos da História recente causaram menos estragos ao modelo da **Colônia Penal** que ao edifício dialético ideal das peças didáticas. A cegueira da experiência kafkiana é a legitimação de sua autenticidade. (O olhar de Kafka como olhar para o Sol. A incapacidade de olhar no branco dos olhos da História como fundamento da política.) Apenas a pressão crescente da experiência autêntica, supondo-se que ela 'contagie as massas', desenvolve esta capacidade de encarar o branco dos olhos da História, que pode ser o fim da política e o começo de uma História do homem. O autor é mais inteligente que a alegoria; a metáfora, mais inteligente que o autor.

Na perspectiva de Müller, o sistema kafkiano não seria rubricado com "intenções", portanto, revela-se mais permeável "aos desmoronamentos da História recente". A descrição de Kafka, que é realismo no detalhe e fantasmagoria no conjunto (Adorno, **Prismen**: 250/1), teria uma capacidade

mimética mais intensificada em exprimir a decepção diante da curva negativa da totalidade contemporânea. Os esquemas em Kafka são apenas hipotéticos; seu estatuto é pura especulação, mas as "teorias" que formula não servem literalmente para nada, como uma forma de delírio, que é muito mais próxima das leis econômicas insondáveis que organizam e abstraem o trabalho social, que a tentativa de Brecht, por exemplo, de descrever e encenar estas esquemas, com em **Heilige Johanna**. A intuição de Kafka da totalidade negativa de nosso mundo superdeterminado seria mais aguda nos movimentos vertiginosos de suas peripécias narrativas, "fábulas infantis para espíritos dialéticos".

Como sabemos, o "misticismo" da parábola kafkiana está muito mais nas interpretações sobrenaturais impostas pelas leituras de seus intérpretes, que na sua articulação cristalina. Esse "misticismo" era incompatível com a metodologia de Brecht. Os gestos de Kafka somente são históricos na medida em que traduzem uma paralisação de nosso presente pelo assalto de uma temporalidade mítica. A História se "decidira" por este modelo em detrimento da confiança do marxista ortodoxo no desenvolvimento linear das forças produtivas para além e contra seu esquema conceitual.

Não obstante, Müller opera gradualmente ao longo de sua dramaturgia tardia uma fusão de ambos os esquemas, para daí deduzir uma categoria estética, que é, na verdade, sua compreensão da experiência histórica e política contemporânea: "Blindheit" (cegueira). Lembre-se a propósito, a cena/monólogo do homem no elevador em **Der Autrag**. A aceleração narrativa traduz uma verticalização do tempo que determina uma ruptura da continuidade espacial. O cidadão inicia sua viagem nas entranhas de uma repartição desconhecida, ou em busca de um documento, ou mesmo talvez imbuído de uma tarefa qualquer e já quase esquecida há muito outorgada pelos insondáveis desígnios do "Número 1",

assim como o jacobino responsável pela exportação do modelo revolucionário para o Caribe quando se dá a Restauração, e termina sua viagem de elevador numa aldeia no Peru, numa paisagem desolada além das "escalas" da temporalidade européia, diante de uma locomotiva enferrujada tomada pela grama! É o mecanismo análogo de **Wolokolamsker IV**, que reproduz o imaginário do aparelho de repressão como a necessidade da "produção permanente de inimigos de Estado". A parábola kafkiana oferece-se para Müller como um hábil modelo gestual que mimetiza esquemas especulativos tão abstratos como a suposta "missão" fantasma do homem do elevador. A chave interpretativa desta parábola existe, mas perdeu-se há muito, ou talvez seja de latão, como afirma Adorno. Diante de sua intransparência, somente nos cabe insistir indefinidamente. A cegueira no trabalho do material consiste na expropriação da autoria mergulhando em seu movimento através da escrita, até que todos seus vestígios empíricos tenham se dissipado, sem que ela possa conceber, em qualquer momento, uma imagem ou figura do que fosse a reconciliação, ou a "promesse de bonheur" que em toda arte se vislumbra. O "wohin", o para onde, desse movimento, ou, se quisermos, seu "sentido", pelo qual tanto procuramos, é a consumação de sua imagem intransparente na linha do poente histórico. O olhar de Kafka "ao branco dos olhos da História" (seu zênite), representa um olhar baço, cuja intransparência faz desabar os alicerces de nosso mundo. Como mímese do movimento da totalidade, ele representa a afirmação do momento cognitivo das obras de arte como não-identidade.

Prossegue: "O autor é mais inteligente que a alegoria; a metáfora é mais inteligente que o autor". O rendimento artístico decorre de uma relação assimétrica entre intenção subjetiva e objetiva, de fato, da superposição de uma sobre a outra, como já explicado na diferenciação entre metáfora e alegoria.

Enquanto material, o texto dramático seria resultado do entrechoque entre três níveis distintos de temporalidade: o material do autor, da representação e do público. Material aqui significa também um *índice de elaboração incompleto no interior da forma*, legibilidade oblíqua, atravessando os vários estratos da pátina que o recobre, assim como as camadas geológicas que compõem um terreno depõem sobre sua história. A autonomia do movimento histórico somente é apreensível na refração de uma camada sobre a outra. A *diferença* produzida através da História é um "texto exponenciado". O "conteúdo" de Kafka e Shakespeare é menos função de sua superfície, onde não podemos mais ler "intenções", ou qualquer traço de contingência subjetiva, que dos deslocamentos operados pelo tempo, produzindo um obscurecimento cada vez maior em seus significados primários (TE: 39/40, AT: 47/48):

**A verdade do Novo, enquanto verdade do já não ocupado, reside na ausência de intenção. Entra assim em contradição com a reflexão, o motor do Novo, e eleva-a à segunda potência. Ele é o contrário do seu conceito filosófico usual, por exemplo, da doutrina schilleriana do sentimental, que tende a carregar as obras de arte com intenções. A reflexão segunda capta o procedimento, a linguagem da obra de arte na acepção mais lata, mas visa à cegueira.** O slogan do absurdo, por insuficiente que seja, exprime isso. A recusa de Beckett em interpretar as suas obras, associada à consciência extrema das técnicas, das implicações dos temas, do material lingüístico, não é uma aversão simplesmente subjetiva: com a intensificação da reflexão e da sua força, eclipsa-se nela o conteúdo. Sem dúvida, isto não dispensa objetivamente a interpretação como se nada houvesse para interpretar; resignar-se a tal é a confusão, que cria a linguagem do absurdo. A obra de arte, que crê possuir o conteúdo a partir de si, encalha num racionalismo ingênuo: isso poderia constituir os limites historicamente previsíveis de Brecht. Confirmando inesperadamente Hegel, a reflexão segunda restaura novamente a ingenuidade na posição do conteúdo em relação à reflexão primeira. Dos grandes dramas de Shakespeare, assim como também das peças de Beckett, não se pode extrair o que se chama hoje de uma mensagem. Mas o obscurecimento é, por seu turno, função do conteúdo modificado. Negação da idéia absoluta, o conteúdo já não pode identificar-se com a razão, como postulava o idealismo; crítica da onipotência da razão, ele deixa, por seu lado, de ser racional segundo as normas do pensamento discursivo. A obscuridade do absurdo é a obscuridade antiga do Novo. Deve interpretar-se e não ser substituída pela claridade de sentido. (grifos meus.)

A "intenção segunda" da parábola kafkiana tornou-se mais legível pela escrita da História que a intenção "rubricada" do sistema de Brecht, embora Adorno não distinga entre a dramaturgia épica e a didática neste aspecto. A *novidade* de Kafka pode ser lida até a contrapelo das rupturas mais radicais no plano da linguagem realizadas pelo modernismo histórico, pois elas se referem a uma experiência fundamental: a perda da medida objetiva do trabalho social e a construção de um mundo como totalidade intransparente.

O ensaio é atravessado por datas capitais, que lhe fornecem uma sólida ancoragem histórica (confronte-se a "interpretação" de Müller que se segue com as críticas de Horst Domdey, mencionadas no terceiro item do sexto capítulo). Seu ponto de gravidade é o 1953: o fracasso de Brecht no reencontro com a "matéria alemã". Müller busca essa precisão nos pontos de estrangulamento da história da esquerda e seus refluxos. O fracasso da revolução de 1918 na Alemanha isolará a União Soviética e eternizará o "socialismo de caserna" como economia de guerra (**Zement**). O socialismo natimorto será mais tarde o cadáver colonial do estalinismo, prolongando seu cinturão defensivo até o coração da Europa ("naquelas condições a revolução não poderia ser feita *pela* classe operária, mas *para* ela", M: 33). Essa "adjudicação" era também o prolongamento do "cerco" iniciado em 1917, que permitiu a consolidação do fascismo como radicalização desse bloqueio. Por ironia, essa sucessão acabou invertendo a verdadeira polaridade da guerra na coalizão entre as potências ocidentais e a União Soviética. É nesse terreno pantanoso que as condições de universalização da experiência socialista fracassam de modo irreversível desde sua origem. A introjeção desse *bloqueio* é a grande curva negativa da trajetória de Brecht, no seu empenho em restabelecer a "Grosse Wahrheit".

**Furcht und Elend e "Die Grosse Wahrheit"**

Em 1934, Brecht formula no exílio seu programa de ação antifascista em **Fünf Schwierigkeiten Beim Schreiben der Wahrheit** (GW 18: 222-239, TD: 19/34). No centro do panfleto, está a tese da “Grosse Wahrheit” das “relações produtivas”, desnudadas em sua brutalidade extrema pelo fascismo. Os Estados fascistas dispensariam o aparato ideológico das democracias burguesas, sustentando a violência dos monopólios e da espoliação pela repressão policial e pelo terrorismo organizado. A tese é francamente otimista quanto ao desfecho, contabilizando a seu favor a *dinâmica autodestrutiva do sistema global que o fascismo se empenha em adiantar*. Esse quadro teórico alterou-se radicalmente com o fim da guerra e exigiu de Brecht mudanças na composição do **Galileu** em prejuízo de sua estrutura.

Mas a radicalidade do texto consiste em dramatizar, sem ilusões, a capitulação da inteligência de esquerda, em especial da social-democracia: “**Não são bons porque vencidos**” (GW 18: 223, TD: 21) era a tese auto-inclusiva:

Também é preciso ter coragem para falar a verdade sobre nós mesmos, sobre os vencidos. Muitos dos que estão sendo perseguidos perdem a capacidade de reconhecer seus erros. A perseguição parece-lhes a maior injustiça. Os perseguidores, porque perseguem, são os maus, e os perseguidos terminam caçados por causa de sua bondade. Mas essa bondade foi derrotada, impedida, vencida. Então era uma bondade fraca, uma bondade ruim, insustentável, desmerecedora de confiança. Porque não é admissível aceitar a fraqueza como parte intrínseca da bondade, assim como se constata a umidade na chuva. **Dizer que os bons são vencidos, não porque sejam bons, mas porque são fracos, isto requer coragem** (grifos do Autor).

Tanto comunistas como social-democratas fracassaram na avaliação do inimigo e lhe permitiram consolidar a tirania. Sem o reconhecimento da própria fraqueza e arrogância intelectual, não seria possível escapar de outros equívocos. As táticas mencionadas nesse texto são específicas da guerrilha, desdobram-se em várias frentes simultâneas, mencionam a paciência e a

mobilização total que este novo inimigo exige. Os pressupostos desta verdade impõem inflexibilidade consigo próprio. Trata-se de um “combate de trincheiras” (M: 37), que se delinea como prolongado. Através dela, a dicção se *fortifica* no corpo-a-corpo com o mal. Ela transporta para a articulação formal as energias necessárias para uma luta prolongada como uma depuração de tudo que é contigente.

A experiência mais arrojada de Brecht durante essa fase com a matéria alemã é **Furcht und Elend** (1938). Baseado em material secundário, depoimentos, fontes jornalísticas, o texto recompõe em pormenor, no confronto entre a dimensão pública e privada, a superfície de uma luta de classes travada *em surdina*. As vinte e sete cenas que compõem a peça entrelaçam-se numa rigorosa continuidade. A fluidez dos diálogos e dos esquemas particulares espelham-se no conjunto que, por sua vez, remete ao pormenor. No movimento da curva dramática, elabora-se uma *perspectiva* que engendra dialeticamente, e de modo otimista, uma vitória do Esclarecimento, na qual a autoria ainda se investe como “Träger”, portadora de uma teleologia do processo. A peça encerra-se com um “não” vigoroso e fácil de ser dito à distância. Nesse sentido, ela pode ser vista como um drama histórico e um “épico” da classe trabalhadora alemã, que encarnava “a Outra Alemanha”, e seu poeta, como um cronista de sua época, antecipando um limiar revolucionário. Mais tarde na RDA, a peça consagraria seu lastro documental como exemplo do realismo socialista e da arte antifascista. Uma das ironias trágicas desse texto, como observa com precisão Helen Fehervary (Fehervary, 1976: 83), era, na verdade, uma questão secundária, pois já à época de sua escritura, era um documento inviável do ponto de vista político e conceitual. Assim como para muitos outros intelectuais exilados, a distância parece refluir em Brecht como uma convicção quase cega de um progresso

desmentido pelos fatos. O fechamento formal, que se traduziria como um "pacto das parábolas", na expressão de Müller, confere a seus produtos uma qualidade dramática cada vez mais durável, mas que se distancia do nervo do desenvolvimento histórico. A noção de luta de classes que subjaz a **Furcht und Elend**, oriunda do século XIX, não faz justiça à complexidade do fascismo como elemento político novo.

Numa carta a Martin Linzer, sobre a recepção de sua peça **Die Schlacht** ("A Batalha"), que reelabora motivos de **Furcht und Elend**, Müller observa (M: 37):

Naquilo que diz respeito a **Terror e Miséria no Terceiro Reich**: Brecht partiu de documentos e relatos, por assim dizer, de um material secundário. Ele extraiu daí uma imagem do fascismo conforme uma linha de análise marxista (na época necessariamente incompleta) uma espécie de construção ideal. É apenas no prólogo de **Antígona**, escrito mais tarde numa outra técnica de peça, que ele apreendeu a forma concreta da aparição do fascismo na Alemanha. Hoje, é o fascismo cotidiano que é interessante. Vivemos entre pessoas para quem ele foi algo normal, senão a norma, a inocência é um golpe de sorte.

Em outros termos, uma grade teórica economicista seria insuficiente na apreensão concreta do *fascismo cotidiano* e do modo pelo qual a socialização fratura o psiquismo profundo do indivíduo.

A tipologia da personalidade autoritária elaborada por Theodor Adorno<sup>70</sup> nos Estados Unidos é ainda hoje um dos métodos mais eficientes para a mensuração objetiva do grau de comprometimento e deformidade que uma socialização repressiva impõe ao indivíduo, mesmo em condições de normalidade

---

<sup>70</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 9. **Studies in the Authoritarian Personality**. Frankfurt, Suhrkamp, 1991. No âmbito dos estudos brasileiros, é indispensável a leitura da segunda parte de **Teoria Crítica e Psicanálise**, de Sérgio Paulo Rouanet, Biblioteca Tempo Universitário 66, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1986.

institucional. Desde que adaptado às condições de idade, sexo etc., os resultados do questionário são sempre coincidentes e causariam vergonha nas democracias mais respeitáveis. Ainda que fosse avesso à primazia do empírico, a metodologia desenvolvida por Adorno tem uma peculiaridade: *elaborada além de um conceito de classe, revela-se absolutamente neutra em relação aos sistemas econômicos*. Ela era a confirmação prática e uma antecipação das teses que se cristalizariam na **Dialética do Esclarecimento**, em 1947. A ideologia fascista foi a vanguarda e a radicalização de um modelo social que iria triunfar. Derrotada militarmente, ela iria impregnar de modo letal nossa cultura<sup>71</sup>. O caráter científico dessa tipologia confere especial verossimilhança ao trabalho dramaturgico de Müller em **Die Schlacht**, pois esta se refere ao aspecto da "inocência que é um golpe de sorte" e à "normalidade" da superfície cotidiana sob a qual as relações humanas prosseguem.

Enfim, de um ponto de vista formal, a composição ideal de **Furcht und Elend** pressupõe um conceito de "classe" e ainda espelha, contrariamente ao que Brecht afirmava em **Fünf Schwierigkeiten** sobre os derrotados, uma divisão insustentável entre o "Nós" e "Eles". A resistência articulada em surdina na urdidura da vida privada, manifesta-se no fim como um "não" de classe, soberano e completamente decalcado da realidade.

O suporte teórico de Brecht ainda repousava numa clara distinção entre forças "racionais" e irracionais" na História. Como observa Helen Fehervary, a

---

<sup>71</sup> Reporto-me ao trabalho realizado por Flávio Pierrucci, "As Bases da Nova Direita", **Novos Estudos Cebrap**, no.20, 1987, resultado de um trabalho de pesquisa desenvolvido entre 1985 e 1986, com base no mesmo questionário entre militantes janistas e malufistas da cidade de São Paulo. O resultado apontava para fissuras inquietantes no imaginário da baixa classe média paulistana, com a impregnação nítidas de subculturas fascistóides. Quase dez anos depois, tornou-se claro para onde aquelas tendências apontavam.

*ruptura operada pelo fascismo atingiria apenas a pequena burguesia, vulnerável em suas fantasias à tentação totalitária, mas não os trabalhadores que ainda se mantêm atrelados a uma racionalidade instintiva de classe, isto é, a favor do desenvolvimento histórico*<sup>72</sup>. Mesmo a comicidade involuntária que muitas vezes aflora sem controle como no diálogo do SA com sua noiva (cena 3) ou na clássica cena do menino, voltando tranqüilamente para casa com seu sorvete, para desespero dos pais que já se preparavam para uma visita da Gestapo (cena 10), não desmente o arcabouço geral, pois se refere à dimensão privada da esfera burguesa, para Brecht, vencida diante de uma nova moral que se articulava naquela luta subterrânea. Talvez uma breve exceção devesse ser feita em relação à **Die Jüdische Frau**, à qual voltarei mais tarde. Na verdade, e poderíamos fazer uma leitura anacrônica do texto, são justamente as cenas que buscam "desnudar" os "impasses insolúveis" da vida burguesa, como certamente foi a intenção, as mais interessantes para uma leitura em nosso presente, pois, como já reconhecia Martin Esslin, sem fazer esta distinção, elas revelam uma

---

<sup>72</sup> "Central para a compreensão de Brecht do fascismo e da estética de sua peça é uma distinção fundamental entre momentos de racionalismo e irracionalismo na História. Brecht se alinhava, em grande parte, à teoria de uma conspiração da classe dominante e de uma manipulação consciente, e a noção de que o fascismo, era a extensão bárbara do capitalismo e entre as massas, atingiria ideologicamente a pequena burguesia, mas não a classe trabalhadora. Dessa forma, onde os elementos de pequena burguesia em sua peça internalizam o terror e a miséria do fascismo e dessa forma reagem a ele irracionalmente, as personagens da classe trabalhadora sofrem sob seu jugo física e materialmente, mas são capazes de manter a distância de uma consciência "racional". Em contraste a **Arturo Ui**, que trata exclusivamente dos aspectos políticos e econômicos da estrutura do *Führer*, **Terror e Miséria** enfoca a esfera pública e privada do Terceiro Reich. No entanto, se descredencia por si mesmo pelo fato de que o fascismo foi um movimento de massa e estava marcado "irracionalmente tanto por baixo quanto nos estratos superiores" (Fehervary, 1976: 98).

tocante *empatia* ("Einfühlung") e produzem compaixão; de fato, estas cenas são muito distintas do "estilo" brechtiano, aproximando-se da convenção naturalista<sup>73</sup>.

Mas é na esfera da "luta" que as "inverossimilhanças" tornam-se escandalosas. Gostaria de destacar aquela que acredito ser a mais grave, pois se refere ao inferno no terra: o campo de concentração, que se desenvolveria na produção industrial da morte. A cena 4 coloca um limite claro à análise, porque diz respeito aos compromissos e acertos de contas ainda pendentes entre a esquerda que, justamente em função disso, terminou discutindo em um campo de concentração. Ex-militantes do KPD e SPD prolongam o bate-boca de quem teria sido o responsável, observados à distância por um SS, até que alguém, sem querer, grita: "traidores do povo". Quando se exige saber quem foi o responsável, ninguém é capaz de "trair" o adversário do mesmo campo ideológico e acabam todos na solitária. Essa "solidariedade" tem muito pouco ou nada a ver com o comportamento concreto de indivíduos na mesma situação. Na verdade ele é um desrespeito à memória de todos os milhões de vítimas que não tinham essa "coragem" e certeza dos comunistas. As retaliações coletivas, anônimas e gratuitas impõem a todos, pouco a pouco, um clima de "irrealidade", no qual a racionalidade de compromissos ideológicos não tem mais qualquer funcionalidade. Que se faça, contudo, certa justiça a Brecht, a "firmeza" ideológica: o enrijecimento exigido pela disciplina partidária faz com que, pouco a pouco, se fique cada vez mais o inimigo, como Müller demonstra na primeira cena de **Die Schlacht**. Esse apego à certeza histórica quase religioso de muitos comunistas, em circunstâncias ensandecidas, foi condição de uma sobrevida

---

<sup>73</sup>ESSLIN, Martin. **Brecht dos males o menor. Um estudo crítico do homem, suas obras, suas opiniões**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p.302.

maior, o que os aproximava de outras minoriais como Testemunhas de Jeová, que, segundo muitos relatos, eram os últimos a morrer.

Na ênfase conferida à esfera privada, isto é, pequena-burguesia, aí incluídos os intelectuais, comerciantes, liberais, Brecht "esquece-se" também de que o fascismo foi a *mobilização total das massas*.

Onde Brecht - tomando sempre **Furcht und Elend** como paradigma - estabelecia, pelo menos *virtualmente*, uma consciência de classe coletiva e buscava forjar um vínculo histórico entre a vitória da Revolução de 1917 e aquela que ocorreria na Alemanha depois da derrocada do fascismo, Müller interrompe a linha de continuidade, pelo simples fato de que o suporte real dessa grade teórica já era uma "ficção" (M: 34): a "classe" simplesmente deixara de existir como perspectiva de uma totalidade histórica. Se Brecht insistia na persistência de uma base trabalhadora na história alemã em sua crônica histórica do presente, Müller retrata sua perpétua desintegração. O heróico épico de Brecht transforma-se, assim, na pena de Müller, na palavras de Fehervary (Fehervary, 1976: 85), em "uma resenha grotesca da *miséria alemã*".

### **Die Schlacht como Dialética Negativa de Furcht und Elend - A Aparição Concreta do Fascismo Alemão.**

Müller afirmara certa vez que sua intenção era voltar os ponteiros do relógio histórico para trás. Ao reconstruir a situação do "ano zero" de 1945 como "pré-história" da RDA, Müller amadurecia um trabalho com fragmentos elaborados desde meados dos anos cinquenta e configurava em sua escrita dramática uma atitude que não mais o abandonaria. Empregando imagens da guerra como matança legítima e generalizada, as cinco cenas de **Die Schlacht** compõem um

*modelo* que nos exige uma compreensão muito precisa além dos clichês do pessimismo que circundam este tipo de atitude.

Em princípio, neste mundo claustrofóbico, apenas sobrevivem os carniceiros e os assassinos, mas a experiência concreta de um contexto de exceção parece estender essa condição à maioria na qualidade de cúmplice "inocente". Müller já se referira às três atitudes diante da História em sua adaptação de **Philoketes** (RW:36/74):

Estas são as três atitudes em face da História, em face da política: Ulisses é o pragmático e Neoptólemo, o inocente. Ele mata porque é inocente. Filoctetes está além da História, porque ele é a vítima da política.

E este parece ser o objetivo principal, pelo menos no que se refere ao contexto específico de um público alemão. A inocência também assassina. Em outro plano, Müller tornava problemático um socialismo construído sobre este solo e amparado na certeza de que a reconstrução econômica poderia debelar o fascismo da superfície.

A composição de **Die Schlacht** busca "inverter" o modelo ideal configurado em **Furcht und Elend** e ser a negação determinada da **Grosse Wahrheit** num contexto de exceção, no qual a consciência não mais desempenha qualquer papel racionalizador. Esta operação somente seria possível a partir de uma forma específica, cuja contrapartida repousa na História real:

Por sua forma, **A Batalha/Trator** é um trabalho sobre meus próprios escritos, datando de vinte anos e mais, **é também a tentativa de produzir um fragmento sintético**. Nenhuma literatura dramática é tão rica em fragmentos como a literatura alemã. Está ligado ao caráter fragmentário de nossa história (teatral), com a sempre e incessante relação rompida entre literatura-público-teatro (sociedade) que daí resulta. A forma costumeira da relação entre os três parceiros foi, até o golpe de sorte Brecht, o "interruptus" que, como se sabe, ao longo do tempo, enfraquece os rins. A miséria de ontem é virtude de hoje: a fragmentação de um acontecimento sublinha seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto, a comercialização, e faz da reprodução

um campo experimental onde o público pode participar da produção. Não acredito que uma história que tivesse “começo, meio e fim” ( a fábula, no sentido clássico), possa ainda atingir a realidade. Ademais, o texto fala de situações onde o individual entra em jogo apenas de maneira parcelada, dilacerado por situações de necessidade (que, naturalmente, em certas condições, são criadas pelos indivíduos) (grifos meus).

Para Helen Fehervary, **Die Schlacht** foi escrita para ser “negada” (Fehervary: 1976: 95), esta é a chave da compreensão da peça. O exagero e o grotesco não são um “naturalismo cênico” do pessimismo histórico de Müller, como se referia a crítica do mais importante periódico da RDA<sup>74</sup>. Cada uma das cinco cenas da peça refere-se à concretude da “aparição” do fenômeno fascista em sua forma “modelar”, isto é, referida à uniformidade de certos comportamentos humanos sob pressão máxima. Depois de vinte anos de gestação, o “fragmento sintético” **Die Schlacht** amadurecia como espetáculo no Volksbühne de Berlim Oriental em 1975. Em entrevista a Bernard Umbrecht, Müller refere-se a esse intervalo temporal como uma mudança de seu referencial teórico no interior de sua própria escritura<sup>75</sup>.

<sup>74</sup>A resenha do mais importante jornal da RDA, o **Neues Deutschland**, é bastante sintomática da compreensão oficial e dos limites teóricos e estéticos da crítica oficial sobre o sentido da intervenção de Müller, a começar pelo seu título “Quem movimenta a História?”. Rainer Kerndl introduz uma anedota sobre Peter Hacks, um importante dramaturgo que se tornou um dos maiores inimigos de Müller. Ora, diz, Hacks, “Müller não mostra personagens, mas instrumentos”. Para Kerndl, Müller absolutiza o “pessimismo histórico em naturalismo cênico”. O espetáculo era tecnicamente perfeito, e essa precisão reforçava no crítico o aspecto maquinal e fechado da visão de mundo de Müller (KERNDL, Rainer. “Wer aber hat die Geschichte bewegt? Heiner Müllers 'Die Schlacht' in der Volksbühne”. In: **Neues Deutschland**, 5. 11. 1975.)

<sup>75</sup>“**A Batalha** não é uma peça, ela é de fato uma montagem muito maleável ou uma colagem de cenas. Elas foram escritas imediatamente depois da guerra - isto é, foi imediatamente depois da guerra que comecei a escrevê-las, no começo dos anos cinquenta. E naquele época, tratava-se para mim simplesmente de uma tentativa em trabalhar este trauma. E então, acredito que, em 1973 ou 1974, eu tenha retomado o material e aí realizei a colagem. Apenas alguns textos foram novamente reescritos. Talvez fosse ainda importante dizer isto: naquela época, quando eu escrevi a maioria destes textos, a situação era outra e a motivação

Em primeiro lugar, a distância entre “nós” e “eles”, imanente a **Furcht und Elend** desaparece por completo já em sua primeira cena: **Die Nacht der Lange Messer** ("A noite dos longos punhais") refere-se à cena 15 de **Furcht und Elend (Der Entlassene)**. Ao retornar de um campo de concentração, a personagem é objeto da desconfiança de todos os companheiros e sussura "ainda ser o mesmo" (TC 5:263, GW 3: 1158), afinal, pergunta o prólogo: "o que foi que confessaram"? (TC 5: 259, GW 3: 1155). Mas esta desconfiança é muito mais produto de uma prudência tática e de um gesto de racionalidade.

Por sua vez, Müller radicaliza *ad absurdum* esta nova "identidade" assumida debaixo das botas do inimigo Dois irmãos, A e B, ambos comunistas, encontram-se na noite do incêndio do *Reichstag*. B acabou de emergir dos

---

bem diferente daquela de 1974...Minhas motivações eram diferentes e a situação também, como é natural. Naquela época, existia um antifascismo genérico como atitude fundamental. E acreditava-se também que o fascismo também fosse uma questão político-econômica, e quando se interferisse nos pressupostos econômicos, poder-se-ia debelar todo o fenômeno. E neste intervalo de tempo, percebeu-se naturalmente que atitudes fascistas e psicológicas não poderiam ser simplesmente liquidadas com a desapropriação de indústrias estratégicas. Esta é uma questão fundamental para as novas gerações. Este foi motivo pelo qual eu achei estas histórias novamente interessantes em 1974. Isto tem a ver com a primeira fase da reconstrução na RDA, naquela época ainda a Zona de Ocupação Soviética (SMAD), poderíamos perceber, de certa maneira, essa completa disciplina da classe trabalhadora que se deu com a indústria de armamentos no fascismo, e a possibilidade de fazê-la produtiva, produtiva para a reconstrução. Mas agora precisamos daquilo que havia sido destruído com a disciplina: iniciativa e, se você o quiser: coragem civil, isto é precisamos daquelas qualidades subjetivas das pessoas. As cenas descrevem situações de necessidade, nas quais o fator subjetivo apenas intervém de maneira negativa. E isto é até mesmo um problema para mim: até que ponto isto é correto e até que ponto isto nos dá um quadro geral da situação. Porque eu me interessava naquela época, e isto é uma polêmica contra isto, interessava-me o antifascismo como atitude moral, porque a inocência era um golpe de sorte. Existiam pessoas que nunca passaram por esta situação, e estas são as inocentes. E por outro lado, não se pode exigir daqueles que desembocaram nesta situação uma outra atitude, ou isto é um apelo moral, que se comportem de modo diferente que estas personagens em cena" (RW: 107/8).

porões da Gestapo, moído pela tortura, vestindo uma camisa marrom. O texto assume a forma de um jogral em que os versos se mesclam indicando uma fronteira tênue entre ambos, na verdade, uma indicação rítmica da dissolução da identidade; a "firmeza" ideológica do comunista B desapareceu por completo até o limite de se ver com os olhos do inimigo (traduzo livremente para manter as rimas emparelhadas, U: 7):

Und als die Nacht war Tag vom Reichstagsbrand  
Stand in der Tür mein Bruder und ich gab ihm nicht die Hand.  
Ich bin dein Bruder.

Bist du her.

Und wenn du der bist, warum kommst du her  
Vor mein Gesicht mit deinen Händen rot  
Vom Blut der Unseren. Wärst du dreimal tot.  
Nennst du mich Bruder. Und ich bins es nicht mehr.  
Zwischen uns geht ein Messer das heisst Verrat.  
Und der bist du der das geschmiedet hat.  
Und bin ich der und meine hand ist rot.  
Gib mir was ich dich bitte meinen Tod.

Quando a noite se fez dia no incêndio do Parlamento alemão.  
Meu irmão estava ao pé de minha porta e eu não lhe estendi a mão.  
Sou eu, seu irmão.

E se é você

Diante de meu rosto Por que vem a mim com a mãos vermelhas sujas  
Com sangue dos nossos. Melhor que estivesse três vezes morto.  
É o que quero irmão e é porque vim.  
Irmão você me diz, mas não sou mais assim  
Entre nós corre a uma faca, seu nome traição  
E foi você quem a afiou para cravá-la em nosso coração  
E se este eu sou e se minha mão está vermelha  
Dê-me o que lhe peço, minha morte

Se a personagem de Brecht sussurra que ainda "continua o mesmo", a personagem B de Müller *tem escrito em seu peito a marca indelével do inimigo: a ferida em forma de suástica, sua marca de Gaim, o dilaceramento regrediu até*

esta matriz mítica<sup>76</sup> a ponto de a própria culpa não ser mais racionalizável, inscrevendo-se como a marca da máquina da **Colônia Penal** (U:8):

Drei Woche lange bin ich Papier gewesen  
Auf das dein Feind und meiner seine Wahrheit schrieb  
Zieht das Braunhemd aus. Auf seiner Brust ein Hakenkreuz aus frischen Narben.

Durante três semanas fui o papel  
Sobre o qual o seu inimigo e o meu escreveu sua verdade.  
*Tira a camisa marrom. No seu peito uma suástica como ferida em sangue vivo.*

Na segunda cena, o desejo cru de sobreviver vai além de uma suposta solidariedade e "consciência de classe". Trata-se de um trocadilho com o verso da canção "Ich hatte einen Kameraden". O sentido é literal, pois o camarada que não consegue carregar a metralhadora é devorado pelos companheiros como na cena de **Germania** durante o cerco de Stalingrado, da qual é uma variante. Como se afirma, o canibalismo fortalece os laços de camaradagem na tropa. "Mais valem três barrigas cheias que quatro vazias" (U: 9). Esta é a única forma concreta da camaradagem segundo Müller:

Kammeraden, ich kann den Feind nicht mehr sehn.  
Das ist der Hunger.  
Der Feind ist überall.  
Mit leeren Magen hab ich nur einen Feind.  
Ein Königreich für einen Pferknochen.  
Wir hungern für Deutschland.  
Was heisst hier Deutschland.  
Sind es nur noch wir vier.  
Einer zu viel  
Das reicht.

---

<sup>76</sup>Essa redução é recorrente em Müller: "A guerra entre irmãos, entre parentes, é um dos maiores temas da literatura alemã. Isso começa com Tacitus. Arminius está de um lado do rio e seu irmão do outro, com os romanos. O irmão tenta convencer Arminius de que os romanos são o melhor para Germânia e para a civilização. Então, por que combatê-los? Mas Arminius o xinga de escravo dos romanos. Eles começam a brigar e atiram lanças um no outro. Foi assim que tudo começou, uma velha situação alemã" (RW: 18/57).

Ich meine wir sind Kameraden. Das reisst.  
 Der eine frisst was der andere scheisst.  
 Besser drei volle Mägen als vier leere.  
 Die Treue ist das Mark der Ehre.  
 Einer für alle.

Camaradas, não posso mais ver o inimigo.  
 É a fome.  
 O inimigo está em toda a parte.  
 Com a barriga vazia, eu só tenho um inimigo.  
 Meu reino por um perna de cavalo.  
 Morremos de fome pela Alemanha.  
 O que significa Alemanha por aqui.  
 Só nos quatro sobramos.  
 Um a mais.  
 Já chega.  
 Eu acho que somos camaradas, isto, é  
 Um come o que o outro caga.  
 Melhor três barrigas cheias que quatro vazias  
 A base da honra é a fidelidade.  
 Um por todos.

A terceira cena **Kleinbürgerhochzeit** desdobra-se em um curto texto em prosa, **Eisenkreuz** (**Medeamaterial**, 1993: 93/5).

Este é um dos raros textos em prosa escritos por Heiner Müller, mas poucos são tão expressivos na apreensão da "konkrete deutsche Erscheinungsform des Faschismus", na "aparição concreta do fascismo alemão". **Eisenkreuz** traduz um grau zero de consciência, um estágio de alienação geometricamente inscrito no ponto de vista da narrativa, a meio caminho entre a objetividade emprestada do relato policial e o fluxo difuso da consciência assassina - a um só tempo, patética e calculista - conduzido pelo objeto "fetiche" Cruz de Ferro. Na verdade, não existe um distanciamento pleno e onisciência do narrador. Se isto parece ser uma falha narrativa em termos de laconismo e falta de motivação, pode se revelar também como uma vantagem em termos de uma redução intencional dessa experiência aos seus termos mais elementares. "O

Führer está morto, viver é alta traição" (U: 10), afirma o pai em **Kleinbürgerhochzeit**, terceira cena de **Die Schlacht**. Tanto na narrativa quanto na cena, o pai se decide pelo "suicídio" da mulher e da filha.

Em abril de 1945, em Stargard, Mecklenburg, um comerciante de papéis decidiu matar sua mulher, sua filha de quatorze anos e a si próprio. Através de clientes tinha ouvido falar do casamento e do suicídio de Hitler. Oficial da reserva na Primeira Guerra, ainda tinha um revólver e dez balas de munição. Quando sua mulher saiu da cozinha com o jantar, ele estava de pé junto à mesa limpando a arma. Trazia a cruz de ferro na lapela, como só em dias de festa. O Führer tinha escolhido o suicídio e ele manteria a lealdade, explicou respondendo à sua pergunta. Se ela sua mulher, estaria disposta a segui-lo também nisso. Com relação à filha, não tinha dúvidas de que ela preferiria uma morte honrosa pela mão do pai a uma vida indigna. Chamou-a. Ela não o decepcionou. Sem esperar pela resposta da mulher, ordenou às duas que vestissem seus casacos, já que ele, para evitar serem vistos, iria levá-las a um local apropriado, fora da cidade. Elas obedeceram.

Os fatos se precipitam na sobrecarga de verbos, sequer o diálogo se configura de um ponto de vista da convenção narrativa, sendo atropelado por essa urgência. Se a narrativa se interrompesse aqui estaríamos apenas diante de um "estudo de caso" da psicose autodestrutiva fascista. Mas ela é apenas a introdução da ação que realmente interessa e que vai culminar na verdadeira peripécia. O caminho escolhido para o local da execução dramatiza-se e indica na verdade um desenvolvimento que teatraliza a ação. O foco nos conduz quase cegamente, oscilando entre dados exteriores e as motivações subjetivas que não chegam a se configurar. A perspectiva não nos permite discernir qual é sua a posição exata. Se no começo do caminho o pai ainda está convencido ideologicamente, pedirá depois para sua mulher ir à frente, seja por que talvez acredite inconscientemente que ela possa lhe negar obediência, e esta resistência o faria mudar de idéia, ou talvez porque o impulso arrefeça. Como sua "persona" foi inteiramente exteriorizada, ele delega a um objeto a responsabilidade de culminar a tarefa; antes de disparar na filha, por um instante,

ele ainda espera que o revólver venha a falhar, talvez por um acaso, mas não falha<sup>77</sup>. Observe-se a expressão sinistra "como só em dias de festa", introduzida sem qualquer comentário. Nesse mundo de carneiros, as mulheres em princípio obedecem, embora a mãe ainda não tenha respondido à pergunta, e na cena **Kleinbürgerhochzeit** a filha se recusa ao "destino heróico" deliberado pelo pai::

Gritou para que elas fossem na frente. Seguindo-as, não sabia: tinha medo de que elas pudessem fugir, ou desejava fugir ele mesmo. Não demorou muito e elas estavam bem na frente. Assim que não podia vê-las mais, ficou claro que tinha muito medo de simplesmente fugir, e desejava muito que elas o fizessem. parou e deu uma urinada.

A expressão "como só em dias de festa" ganha então seus contornos definitivos no curto ritual que encerra a farsa. Pouco a pouco, todo o aparato "super-humano" dessa personalidade começa a se desmontar e a personagem se desfaz de seu suposto "heroísmo", assumindo aquela singularidade demasiadamente humana:

Quando tomou o revólver na mão e o destravou a mulher enroscou-se, soluçante, em seu pescoço. Ela era pesada; teve que esforçar-se para desvencilhar-se dela. Dirigiu-se à filha, ela o olhava fixamente, apontou o revólver para suas têmporas e disparou de olhos fechados. Tinha esperança de que o tiro não saísse, mas ele o ouviu e viu a menina cambalear e cair. A mulher tremia e gritava. tinha de segurá-la. Somente depois do terceiro tiro ela silenciou. Estava só.

---

<sup>77</sup>Essa delegação indica o estágio máximo de alienação da personalidade autoritária: um apego excessivo aos objetos e seus fetiches, um gozo diante do aparato técnico, que é, na verdade, pulsão de morte: "O que nelas ainda sobrevive da capacidade de amar, elas precisam usar em coisas materiais. Os caracteres preconceituosos, presos à autoridade, com os quais lidamos na pesquisa sobre a personalidade autoritária em Berkeley, fornecem numerosas evidências disso. Um voluntário - e esse já é um conceito do consciente coisificado - disse de si mesmo: 'I like nice equipment' (Eu aprecio belos equipamentos), sejam quais forem eles. O seu amor foi absorvido por objetos, máquinas enfim". Theodor Adorno, "A Educação depois de Auschwitz", in: **Grandes Cientistas Sociais**, São Paulo, Ática, 1985, p. 42.

Essa mescla de banalidade e frieza, inocência e calculismo, heroísmo *kitsch* e covardia é a própria definição do fascismo na sua concretude. A personagem não vai ganhar outra Cruz de Ferro por essa façanha, pois, de fato, a situação não era "tão desesperadora":

Não havia ninguém que lhe ordenasse apontar a boca do revólver para as próprias têmporas. Os mortos não o viam, ninguém o via. Guardou o revólver e curvou-se sobre sua filha. Em seguida começou a correr. Voltou pelo caminho até a estrada e percorreu um trecho dela, mas não em direção à cidade, foi para o oeste. Sentou-se então na beira da estrada, as costas apoiadas numa árvore e, com a respiração pesada pensou em sua situação. Achou que não era desesperadora. Tinha apenas que continuar para sempre para oeste e evitar os próximos vilarejos. Em algum lugar poderia submergir, numa cidade grande de preferência, com cognome, um fugitivo desconhecido, mediano e trabalhador. Jogou o revólver no acostamento e levantou-se. Ao caminhar ocorreu-lhe que tinha esquecido de jogar fora a Cruz de Ferro. Ele o fez.

A narrativa em seu laconismo oferece-nos, contudo, alguns problemas. Por não motivar a personagem, ela endossa em certa medida a idéia de uma mudança repentina de atitude e neste sentido a peripécia final pareceria arbitrária. Mas a expressão "como só em dias de festa" é uma nota dissonante e nos informa que estamos diante de uma *farsa* e não de uma tragédia, que deveria se encerrar com a morte do pai. A recusa a um nuançamento psicológico, naquele sentido em que Lukács, por exemplo, referia-se à categoria da particularidade ("Besonderheit"), significaria também uma certa perda verosimilhança no limite do esquematismo. Mas essa objeção exigiria um confronto do modelo forjado por Müller com a própria realidade e a intenção de Müller é justamente recuperar a aparente "normalidade" desse cotidiano.

O sentido farsesco da peripécia é mais estridente na cena de **Die Schlacht**. Os diálogos com rimas pobres e emparelhadas lembram um *sketch* melodramático, expondo a demência do pai em seu lado mais pateta (traduzo livremente, forçando a banalidade das rimas) (U:10/11):

Mann - Meine Liebe, es ist fünf Minuten vor zwölf  
Zeit dass ich uns aus dem leben helf  
Nach dem Beispeil das der Führer gegeben hat  
Denn morgen steht der Feind in unser Stadt  
Und wer will in der Schande Leben

Tochter - Ich

Mann - Nimm das zurück oder ich verstosse dich.  
Ein deutsches Mädchen. Ich kann es kaum fassen.

Tochter - Vertoss mich, Papa,

Mann - Das könnte dir passen.

Das ist nicht meine Tochter, ich weiss es genau.

Mit wem hast du mich betrogen, Frau.

Pai - Meus amores, cinco minutos para as doze badaladas

É chegada a hora de partir desta para melhor

Segundo o exemplo no qual o Furher foi o maior.

Pois amanhã o inimigo estará na cidade.

E quem quer viver na desonra sem necessidade.

Filha - Eu.

Pai - Retire esta infâmia ou eu lhe torço o pescoço.

Uma moça alemã, isso me causa alvoroço.

Filha - Deserde-me, papai!

Pai - Isto se arranja.

Esta não é minha filha, isto eu o sei

Com quem você dormiu, mulher?

O pai comete o "suicídio" coletivo diante do retrato do *Führer*. Ao fuzilar

sua mulher, afirma (U:11):

Mann - Hör auf zu schrein.

Denk an den Fürher: lieber tot als rot.

Das Schönste im Leben ist der Heldentod.

Gleich bist du hinüber. ich komme nach

Pai - Pare de gritar.

Pense no *Führer*. Antes morto que junto aos comunistas mongóis.

O mais belo em viver é a morte do herói.

Em breve você lá estará e eu a seguirei.

Hitler sai do retrato e o cumprimenta (U:12):

Mein Führer . Er ist es. Mir werden die Knie schwach.

Versteckt den Revolver vor Hitler. Hitler droht mit dem Finger.

Wo ist mein revolver. Ich weiss wie ichs mach.

Dreht das Hitlerbild um. Hitler verschwindet.

Wo ein Ende war wird ein Anfang sein.  
 Der Starke ist am mächtigsten allein.  
 Ab.

Meu *Fürher* aí você está.  
 Meus joelhos tremem. *Esconde o revólver de Hitler. Hitler o ameaça com o dedo.*  
 Onde está meu revólver? Sei o que fazer.  
 Volta os olhos para o retrato. *Hitler desaparece.*  
 Onde tudo acabou outra já começou em seu ninho.  
 O mais forte é mais poderoso sozinho.

O espetáculo do Volksbühne, sob a direção de Manfred Karge, esmerava-se nos detalhes nesta primeira montagem do texto . Durante esta cena, Hitler ameaçava o pai com o dedo apontado para baixo. Cumprido o mandato "fantasma", a personagem pode fugir para o anonimato depois do gesto covarde que une o começo ao fim da farsa histórica. A "moldura" do quadro (o aparato internalizado de autorepressão) esvazia-se tão logo este mandato se cumpra.

**Fleischer und Frau** ("Mulher e Açougueiro") reelabora à cena 14 de **Furcht und Elend**. As mulheres da pequena-burguesia desempham um papel conformista neste texto de Brecht. Até agora, destaquei o peso de uma fictícia consciência de classe como imanência da composição, implicando, em regra, uma possível racionalização dessas experiências diante de uma revolução iminente. Mas é preciso reconhecer também que uma de suas cenas escapa desse esquema e desenvolve um maior nuaçamento subjetivo, embora Brecht não possa, em função do arcabouço traçado, levá-la até as últimas conseqüências e explorar com mais verosimilhança a fragmentação da identidade de sua personagem. É justamente a cena da mulher judia, uma das mais emotivas de todo o repertório de Brecht.

Através de seu monólogo, opera-se uma mudança. Em princípio, ela toma a decisão de partir, como se isto a libertasse do casamento, que reproduz uma

estrutura opressiva já internalizada em seu marido, que apenas aparece no fim para "selar" sua decisão. O que ouvimos são suas justificativas públicas, relatadas a terceiros diante de uma relação já destruída e de um marido supostamente decente. De um ponto de vista técnico, ela é uma das mais bem estruturadas do texto. Mas cada palavra que diz é desmentida por suas ações, pois seu marido é um covarde, suas justificativas, deprimente auto-humilhação. Na verdade, ela é submissa e continuará a ser diante de qualquer homem. Considere-se nesse aspecto a mulher do açougueiro na cena 19, que participa muito periféricamente da ação, mal sabe das coisas, até "desmaiar" diante do cadáver do marido pendurado na vitrine do açougue com a inscrição: "Eu vote em Hitler" (GW 3: 1169/9, TC 5: 271).

O açougueiro de Müller pertence à SA. Para manter os negócios, é obrigado a realizar uma tarefa suja, que parece ser extensão de seu *métier* ("É o seu trabalho", U: 12): tortura e mata um aviador americano que caiu perto de seu povoado. Mas ele adoece e delira no meio da noite, como se uma "chuva de sangue" brotasse de seu ventre, enquanto bonecos pára-quedistas vestidos com a bandeira dos Estados Unidos são alvejados no ar. Nesse intervalo, o açougue fica sob responsabilidade de sua mulher. Num estágio intermediário entre delírio e realidade, ele caminha no meio da madrugada para um lago, como se buscasse expiar sua culpa que brota de seu ventre.

Sua mulher percebe a cama vazia, caminha até o lago semiconsciente e o vê se afogando. Ela hesita, pois os russos estão chegando e fariam o serviço que o lago poderia fazer menos dolorosamente, mas, ao mesmo tempo, pensa nos filhos e nos negócios. Ao tentar ajudá-lo, ele tenta matá-la e então ela tem de matá-lo, pois, afinal, era "ele ou eu" (U: 14), e "morto está morto". É finalmente como assassina que a personagem de Müller ganha uma nova identidade.

A última cena **Das Laken oder Die Unbefleckte Empfängnis (O Lençol ou A Imaculada Conceção)** é baseada no prólogo de **Antigona**, de 1948, que já representaria uma correção do modelo anterior. A intenção é sacrílega. Um grupo de pessoas aguarda a chegada dos russos num porão em Berlim, quando um desertor entra, despe o uniforme, comprometendo a todos. Os SS invadem o esconderijo e ele é acusado pelos demais e morto. Logo em seguida, chegam os russos com o cadáver que é recebido por aqueles que o haviam traído para escaparem da morte como o "filho imolado no colo de Maria". Assim se dá os primeiro encontro entre os alemães vencidos e os russos. O comandante pronuncia "Chleb" (pão) " e sobre o morto começa a luta para sobreviver" (U: 16)

Ao negar a "intenção" de Brecht em **Furcht und Elend**, Müller coloca o modelo de seu mestre sobre o efetivo chão histórico.

Capítulo quarto

#### 4. A Difamação do Esclarecimento: Auschwitz como Altar do Capitalismo.

Que a razão é distinta da natureza e no entanto parte dela, constitui sua pré-história e, ao mesmo tempo, sua determinação imanente. Ela é natureza enquanto força psíquica que se diferenciou para fins de autopreservação; mas, uma vez autonomizando-se com relação à natureza e a ela contrapondo-se, transforma-se no seu outro. Brotando, efêmera, da natureza, a razão é idêntica a ela e ao mesmo tempo não idêntica, segundo uma dialética imanente ao seu próprio conceito. Quanto mais irrestritamente a razão na dialética se contrapõe à natureza como seu contrário absoluto e se esquece da presença dela em si, mais regride à natureza, sob a forma de uma autopreservação selvagem; somente como sua reflexão a razão poderia ascender à condição de sobrenatureza. Theodor Adorno, **Dialética Negativa**.

A espiral da História aniquila os centros, tornando acessível seu caminho através da periferia. Nesse deslocamento, que do ponto de vista de uma única geração não pode se subtrair a toda interpretação lógica, reside a justificativa da dúvida no progresso. Essa dúvida é existencial, enquanto a humanidade não houver elaborado uma nova consciência da espécie, cujo pressuposto é a possibilidade de uma História universal. A sua perda foi o preço a ser pago para se escapar do estágio animal. O caminho de volta é romantismo ingênuo; a tentativa moderna de desviar o processo de desdobramento da espiral em uma órbita visa à destruição do planeta (GI2: 50).

Heiner Müller identifica na gênese do pensamento esclarecido burguês a trama global de um impulso que conduz, como um *único* vetor, à catástrofe. Se existe algo de inquestionável e unilateral nessa avaliação, é o reconhecimento da *unidade* da razão, o que o aproxima de Adorno, embora para este o processo seja antinômico justamente pelo fato de que esta unidade não possa ser desfeita<sup>78</sup>. O

<sup>78</sup> "A grandeza incomparável de Kant se comprova, finalmente, **pelo fato de que tenha mantido firme e incorruptivelmente a unidade da razão mesmo em seu uso pleno de contradições** - o domínio da natureza, que chamou mecânico-causal ou teórico, e o da aproximação reconciliatória com a natureza, próprio da capacidade de julgar - e localizou sua diferença estritamente ao caráter autolimitador da razão subjugadora da natureza" (grifos nossos). In: "Fortschritt". In: **Stichworte**, Suhrkamp, p. 37). Cf. tradução brasileira de Maria Helena Ruschel

Esclarecimento representa um desejo de domínio progressivo sobre a realidade através da abstração conceitual. Seu verdadeiro objetivo não é tanto o conhecimento, mas o “modo operatório” (“estéril” e “lascivo”, como afirmava Bacon) pelo qual ao entendimento manipula os dados do mundo sensível. O movimento soberano do Espírito é na verdade seu desejo de poder como niilismo e hostilidade à vida. Se no passado o Esclarecimento solapou os alicerces mitológicos da realidade, afastando a espécie humana de um nexos cego com a natureza e apaziguando seus temores, o domínio crescente dos meios técnicos sobre a “terra completamente esclarecida” conduziu ao “infortúnio trinufal” (DA, 7). O Esclarecimento é a “angústia mítica radicalizada”. (DA: 9). Müller reconhece na aceleração tecnológica a expressão desse impulso cego, traduzida como uma fetichização da velocidade, encarnando o desejo de se abolir a própria temporalidade (premissa de historicidade) no presente<sup>79</sup>.

O emprego do termo recupera uma ambigüidade presente no registro coloquial da língua alemã. De fato, *Aufklärung* significa tanto o esclarecimento trivial de um fato, como também alude à tradição conceitual inaugurada pela linguagem da Crítica. Essa duplicidade não é visível nas línguas latinas, já que as denominações “Iluminismo” ou “Luzes” não oferecem o mesmo correspondente.

---

há pouco publicada: **Palavras e Sinais. Modelos Críticos 2**, Petrópolis, Vozes, p. 50.

<sup>79</sup> “A questão é saber se a sociedade industrial não está baseada de algum modo no instinto de morte, se a consciência da mortalidade e o medo de estar só não representam o motor da indústria. Quando se consideram as catástrofes históricas do nosso século, torna-se plausível entender a fetichização da aceleração baseada no desejo de se conduzir o mais rapidamente possível à morte”(JN:44). “O impulso de se entregar às máquinas pertence a este século. Nas máquinas socialistas o sujeito ainda mantém sua individualidade, sua tristeza individual, sua resistência pessoal, porque simplesmente as máquinas eram tão ruins e ninguém desejava melhorá-las”(JN:59).

De maneira habilidosa, Müller multiplica seus usos, aproximando-os da esfera prática, sem no entanto perder seu pano de fundo histórico.

A denúncia/difamação do pensamento esclarecido representa a tentativa em personalizar/suspender a violência em sua matriz invariante - radicada na estrutura do sacrifício originário<sup>80</sup>, generalizada através do pensamento de meios e fins - e *contra o caráter abstrato e impessoal deste processo*, ao qual Müller impõe a concretude da escala temporal do indivíduo. Esta é a maior força e fraqueza de seu teatro tardio. Esse caráter abstrato reside no sentido linear de uma concepção de História e progresso, na qual a temporalidade do indivíduo se anula (RW:38/76) :

Um crítico<sup>81</sup> viu em minhas últimas peças um ataque à História, uma crítica à concepção linear de História. Ele lia nelas a rebelião do corpo contra as idéias, ou, mais precisamente, contra o impacto das idéias, notadamente da idéia de História sobre os corpos humanos. E isso é de fato aquilo que pretendo em meu teatro, arremessar sobre o palco corpos contras as idéias. Enquanto houver idéias, haverá feridas. As idéias infligem feridas aos corpos.

Como afirmado, a concepção do termo é bastante unilateral e descarta a dualidade clássica entre "Verstand" e "Vernunft". Ambas são abrangidas por um conceito difuso "imperialismo tecnológico"<sup>82</sup>. Em sentido tradicional, "Vernunft"

---

<sup>80</sup> "Em linhas gerais, o primeiro estudo pode ser reduzido em sua parte crítica a duas teses: o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia. Nos dois excursos, essas teses são desenvolvidas a propósito de objetos específicos. O primeiro acompanha a dialética do mito e do esclarecimento na Odisséia como um dos mais precoces e representativos testemunhos da civilização burguesa ocidental. No centro estão os conceitos de sacrifício e renúncia, nos quais se revelam tanto a diferença quanto a unidade da natureza mítica e do domínio esclarecido da natureza." (DA, p. 15-16.)

<sup>81</sup> Este crítico é Florian Vassen, autor do ensaio "Der Tod des Körpers in der Geschichte. Tod, Sexualität und Arbeit bei Heiner Müller", in: **Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur**, München, 1982, p. 45-57.

<sup>82</sup> Esse "imperialismo" é prerrogativa do "Ocidente": "Claro, a Europa é uma questão de dinheiro. Spengler cunhou essa fórmula romântica e pré-fascista: 'Apenas a Europa tem a vontade de potência na técnica.' Uma vontade cega que

significa a racionalidade substantiva, portanto, reguladora das antinomias entre pensamento e “dasein”, enquanto que “Verstand”, o entendimento, deve aceitar as antinomias como realidade inevitável de seu modo operatório (como afirma Kant, “modo mecânico”); portanto, a “Verstand” representa a capacidade operatória de *conhecer por conceitos*, de unificar os dados amorfos da experiência imediata através das categorias<sup>83</sup>. *A necessidade de controlar a natureza exterior determinou historicamente a hipertrofia da “Verstand” sobre a “Vernunft”*, mas o entendimento kantiano não traz ainda as marcas da socialização do Espírito. A dialética do esclarecimento consistiria, portanto, em uma “crise de desempenho” e de perda de capacidade autoreguladora da “Vernunft”, pelo seu confinamento crescente ao cálculo entre meios e não mais às finalidades (na definição de Weber a hegemonia da racionalidade de propósitos sobre a de valores). No esforço desesperado de sobreviver, o entendimento tornou-se hegemônico, refluindo seu poder repressivo sobre a natureza interior no controle das pulsões anímicas.

Como observa Herzinger com pertinência, as figuras do vitalismo na dramaturgia e poética de Heiner Müller, contudo, *excedem* o campo do

---

se desconhece na Ásia, por exemplo”(LN:28). Na mesma entrevista: “A vontade de potência européia na técnica decorre finalmente da repressão do medo da morte como uma realidade da vida. Se alguma coisa pudesse ser aprendida da África, seria a relação com a morte. Todas essas máquinas de morte que a Europa desenvolveu devem apenas reprimir a morte como aspecto da vida. Mas talvez se pudesse direcionar essa vontade de potência na técnica contra sua próprio objetivo: o recalque”(LN:37).

<sup>83</sup> Capítulo Primeiro da **Analítica Transcendental: Do Uso Lógico em Geral do Entendimento. Os Pensadores** Abril, 1979, p. 68. O entendimento é a faculdade de conhecer através dos conceitos, não é uma faculdade da intuição: “O entendimento não é pois, uma faculdade de intuição. Fora da intuição, não há outro modo de conhecer senão por conceitos. Assim, o conhecimento de todo o entendimento, pelo menos do entendimento humano, é um conhecimento por conceitos, que não é intuitivo, mas discursivo.

racionalismo na oposição esquemática entre imperialismo tecnológico e o par "Leben/Natur", ambas recalcadas no trajeto colonial da cultura européia<sup>84</sup>. A idéia de "Natur" como vínculo empático na imediação, sempre configurada no limiar do sublime, parece análoga (pelo menos em sua pretensão de aludir a um "Andere" ou "Differenz") a essa reconciliação universal que "não anexaria através de um imperialismo filosófico o estranho, mas a sua felicidade consistiria em manter esse estranho, na proximidade alcançada, como distante e distinto, mais além do heterogêneo e do próximo" (Adorno, **Zum Gedächtnis Eichendorffs**, In: **Noten zur Literatur**, p. 69-94). Contudo em Heiner Müller este vínculo não resiste à própria dissolução de seu sujeito em uma "blinde Praxis" ("práxis cega").

---

<sup>84</sup>"Horkheimer e Adorno delimitam sua posição claramente/expressamente contra a hostilidade vitalista ao Esclarecimento, que consideram irracionalista. Trata-se, para eles, precisamente, de salvar o Esclarecimento de seus inimigos a cujos argumentos, no entanto, uma crítica racionalista limitada não pode mais se contrapor. Mas a fim de conduzir uma crítica fundamental à 'civilização', Adorno e Horkheimer devem seguir as estruturas básicas da crítica civilizatória vitalista. A civilização lhes aparece como um movimento de queda de um espírito instrumental cada vez mais distante de um nexos vital com a natureza, cujo trabalho destrutivo ameaça a substância vital dos elementos vivos. A figura dialética, segundo a qual o apagamento totalitário da natureza reproduz seu nexos cego, a tentativa do Esclarecimento de se libertar do jugo da natureza por sua repressão fracassou e trata-se precisamente, de conduzir essa libertação, para tanto, deve a análise cultural pessimista da **Dialética do Esclarecimento** se resguardar contra falsas conseqüências vitalistas. Müller refere-se a Horkheimer e Adorno, mas deixa escapar sua construção dialética na antinomia das *lebensphilosophien* de "Vida" e Técnica". Onde Horkheimer e Adorno estabelecem uma fatalidade do pensamento conceitual, Müller enxerga o pensamento esclarecido como a expressão de uma, por assim dizer, "cultura européia" extraviada, que também nega a "Vida" como origem da História. As forças impregnadas de vitalismo, as quais a utopia de uma "comunidade humana" (HS:104) ainda deve resgatar/redimir, vê Müller naquelas culturas que não caíram na desvitalização européia".

Ainda assim, as aporias da dialética negativa de Adorno valeriam para o modelo de racionalidade configurado por Heiner Müller em sua crise de desempenho<sup>85</sup>:

1) a razão continua a existir, mesmo depois de ter perdido seu direito a existência: "O conceito de uma cultura surgida depois de Auschwitz é aparente e contraditório, e o amargo preço dela deve ser pago por toda a obra que ainda se

---

<sup>85</sup> "À crítica da razão de Müller subjazem os mesmos problemas e aporias que Habermas apontou na **Dialética do Esclarecimento**, de Horkheimer e Adorno. Um liquidação argumentativa da razão desemboca num dilema, as instâncias de poder nas quais se argumenta devem ser desmentidas em si mesmo e não podem ser provadas de outra maneira". (Wolfgang Welsch, **Unsere Postmoderne Moderne**, 1988, p.163) "O ataque de Müller à racionalidade, assim poderíamos dizer com Elsch e Apel, anula-se, pois ou ele não é levado à sério ou desemboca numa autocontradição performativa de uma crítica total da racionalidade com os meios da razão, ou ele não são pensados a sério, ou pelo menos é sem significado. (op. cit. p.171). (Eckardt, op. cit. p.145). A ruptura entre Habermas e Adorno é mais nítida em o **Discurso Filosófico da Modernidade**, Dom Quixote, Lisboa, 1990, p.: 110 e 113 "I) A partir da apreciação da modernidade nasce o problema que me interessa acerca da situação atual: por que é que Horkheimer e Adorno querem fazer o Iluminismo iluminar-se radicalmente a si próprio; II) o grande modelo para uma auto-ultrapassagem totalizante da crítica da ideologia foi Nietzsche. A comparação de Horkheimer e Adorno com Nietzsche não se limita a elucidar sobre as direções contrárias nas quais as duas partes levam a cabo a sua crítica da cultura; III) suscita também dúvida acerca do repetido processo, por meio do qual o Iluminismo se torna reflexivo (IV)." De maneira mais incisiva: "O leitor não se deixe dominar pela exposição retórica, que dê um passo atrás e leve a sério a pretensão do texto de sentido inteiramente filosófico, poderá ficar com a impressão: - **de que a tese que aqui está em causa não é menos arriscada do que o diagnóstico do niilismo estabelecido de forma semelhante por Nietzsche**; - de que os autores estão conscientes desse risco e, ao contrário do que à primeira vista parece, fazem uma tentativa conseqüente de fundamentar sua crítica da cultura; - de que ao fazê-lo, porém, aceitam abstrações e nivelamentos que põem em questão a credibilidade do que levam a cabo" (grifos nossos). Mais adiante, Habermas afirmará que o livro não faz justiça ao conteúdo racional da modernidade, já que toda autoreflexão das ciências sempre as conduz para além daquilo que é tecnicamente aproveitável. Sobre as aporias do não-idêntico em Adorno: Albrecht Wellmer, **Kritische Gesellschaftstheorie und Positivismus**, 1971, e **Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno**, 87, p. 156-164.

produz. **Mas como o mundo sobreviveu à sua própria catástrofe**, necessita da arte como uma inconsciente redação de sua História. Os artistas autênticos do presente são aqueles em que ainda palpita um sentimento de alma” (Adorno, **Eingriffe**, 1980, p.62);

2) Sua metacrítica radical compromete seus fundamentos. Adorno, ao contrário de Horkheimer, não compartilha da distinção entre uma razão objetiva e subjetiva. Ela é idêntica a si mesma e antinômica desde o início: domínio gradual da natureza, suplantando uma relação mimética entre sujeito e objeto (que sobrevive como eco remoto na obra de arte autêntica<sup>86</sup>);

3) Sem poder abrir mão do conceito, a dialética negativa pretende ultrapassá-lo. Analogamente, a racionalidade estética para Müller existe nesse momento formal como paráfrase e salvaguarda do não-idêntico, “despertando a nostalgia de um outro estado do mundo” (Gl:133).

Enfim, essas aporias para Habermas não ofereceriam saídas dentro de um paradigma sujeito/objeto, pois (Habermas, 1980, p. 148):

---

<sup>86</sup>“A dimensão estética teria deixado de ser um foco problematizador e normativo na atual reconstituição do processo ocidental de modernização. Habermas não confia mais - se não exclusivamente, pelo menos de modo eminente - na competência cognitiva atribuída *in extremis* à arte por Adorno. Condenada à paráfrase, em virtude da obsessão pela salvaguarda do não-idêntico, e sempre ameaçada pela abstração, a um tempo real e discursiva, à qual não pode entretanto renunciar, a crítica adorniana quando muito demonstraria por que a verdade se refugiou nas obras mais radicais da arte moderna ( no momento em que se rebela contra a aparência estética sem, no entanto, abrir mão da autonomia que só ela garante), mas não conseguiria extraí-la daquele arquipélago cifrado sem violar a proibição da imagem da reconciliação, metafórica ou conceitual. Nestas circunstâncias, o pensamento que outra se deixava orientar pela reflexão imanente da *Aufklärung*, regride deliberadamente à condição de gesto.”(Beatriz Otilia Fiori Arantes e Paulo Arantes, **Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas**, São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 7.)

A **Dialética do Esclarecimento** permanece indecisa diante das duas hipóteses contrárias: a de que é necessário recompor, pela conciliação, o vínculo simpático rompido por aquele ato original de auto-afirmação violenta que produziu, ao mesmo tempo, o controle da natureza exterior e a repressão da natureza interna; e a de que a reconciliação com o universal seria uma idéia excessivamente otimista.

Mas esse “controle” é condição de nossa sobrevivência como espécie (“O caminho de volta é romantismo ingênuo”, Müller GI2: 50) e mesmo se renunciássemos à dor e às cicatrizes da socialização, mesmo que a memória pudesse recompor os traços de uma experiência “autêntica” nos limites da paráfrase artística, nada nos permitira conceber<sup>87</sup> qualquer imagem de uma reconciliação (“Versöhnung”) que dissociasse a ciência e a técnica de sua *objetividade* social, portanto, conclui Habermas (op. cit. p. 148):

O conceito de uma ciência e de uma técnica categorialmente distintas é tão vazio quanto a idéia da reconciliação universal é sem fundamento. Essa idéia deriva da necessidade da consolação e da serenidade com relação à morte, que não pode ser atendida pela crítica, por mais penetrante que seja.

Devemos agora conferir o percurso dessas figuras na crítica de Heiner Müller. A espiral ocupa um lugar de destaque como analogia de um desenvolvimento não-hierárquico e simultâneo, seu “desdobramento” *acumula* contradições e dissolve a ilusão de um núcleo fixo<sup>88</sup>. Em contrapartida, órbita ou

---

<sup>87</sup> Adorno sempre se refere à diferença kantiana entre pensar e conhecer. A totalidade social como “coisa em si” não pode ser conhecida, mas pode ser pensada. Não existe imagem de um mundo reconciliado que não fosse a reprodução do presente, mas ele pode ser *aludido*.

<sup>88</sup> “A separação dos fundamentos econômicos da esfera cultural não é apenas negativa. Negativa é apenas a forma de aparição. Em princípio, trata-se de uma dissociação da consciência da economia. O Esclarecimento era a tentativa de reconstruir a torre de Babel. Acreditava-se ter novamente descoberto a racionalidade da língua universal. Isso foi a repressão de todas as línguas através da racionalidade. O trauma originário de nossa civilização é a confusão de línguas, a perda de uma base de entendimento comum. Agora, a torre - o projeto do Esclarecimento - foi demolida, não se pode reconstruí-la, mas traduzi-la em movimento. Com a morte da reflexão, como poder constituinte, foram libertas

movimento circular significam a tentativa de eternizar a subordinação colonial, aqui pensada também em termos lingüísticos como a hegemonia do pensamento conceitual sobre as tradições/temporalidades locais. Em última instância, essa determinação tem um pressuposto econômico. O “fim do Esclarecimento” desfaz a “torre de Babel” e estabelece uma “ofensiva da arte sobre a economia” (JN: 96/7).

O enlace entre mito e Esclarecimento para Müller define-se nitidamente como programa dramaturgico no tríptico que orbita em torno da “deutsche Misere” (**Germania, Gundling, Die Schlacht**), e de maneira mais enfática em **Gundling**. Esse remanejamento temático coincide também com a renovação formal introduzida pelos “fragmentos sintéticos”. A abstração da curva dramática “precipita” (desnaturaliza) certos encadeamentos históricos, conferindo visibilidade ao processo analítico que lhe serve de suporte (M: 37/38). Ao adaptar vários clássicos (**Philoktet**, por exemplo) na década de sessenta, Müller já buscava ajustar seu foco às artimanhas da “List der Vernunft” (astúcia da razão). Na verdade, todos os seus empenhos posteriores buscarão mimetizar sua curva, na qual se combinam em diversos matizes cinismo, razão de Estado, servilidade e impotência intelectual. O andensamento formal que se seguiu a isso aguçou sua percepção lírica do processo histórico e fez refluir a utopia para o território remoto de suas “Gedankenspiele”. Ao mesmo tempo, seus ensaios e entrevistas começavam a articular uma reflexão cada vez mais abrangente e incisiva sobre os próprios limites de um teatro esclarecido radicado na herança de Brecht.

---

todas as outras línguas. Eles podem agora novamente ser faladas. A separação da economia é o pressuposto para isso que ambas as linhas possam ser conduzidas à mesma trilha. Apenas quando a economia não mais determinar a consciência, qualquer homem poderá se tornar artista e se entregar aos próprios sonhos. Isso pode também ser compreendido como a ofensiva da arte sobre a economia” (JN:96) .

A radicalidade dessa investida recompõe em feição *genealógica* a trajetória do pensamento esclarecido como conto de horrores (“Greuelmärchen”). Esse pensamento em permanente refluxo constitui a impossibilidade de articular a utopia no interior do processo histórico, salvo como impulso mimético em direção a um outro (“Andere”) (Emmerich, 1989, p 276):

Ao incorporar as figuras e o diagrama negativo da **Dialética do Esclarecimento**, Müller busca recuperar, pelo menos em nível formal, uma dimensão anacrônica *deliberada* na composição do livro, enfatizando o caráter alegórico do presente, em especial, pela maximização do passado fascista como imagem obsessiva de seus dramas tardios. A radicalização desse recorte conduz, como afirmado, à impossibilidade de uma metacrítica dos pressupostos da própria racionalidade que o promove. Esse ponto de fuga para Müller refluí como “utopia” no interior da forma, como *paráfrase* da imagem interdita da reconciliação. Esse vínculo alusivo representa seu *telos* de “Natur”. O “esteticismo” do europeu Debuisson no desfecho de **Der Auftrag** sintetiza essa posição em seu vetor regressivo (o sublime como reinfantilização e vínculo cego com a imediação): “Fiquem. tenho medo da beleza do mundo, Galloudec. Sei bem que ela é a máscara da traição” (H: 56).

Comentando a radicação prematura de Walter Benjamin e da teoria crítica desde o início de sua dramaturgia nos anos cinqüenta, Heiner Müller responde ao perigo de uma “leitura atual” que o texto de Adorno/Horkheimer oferece<sup>89</sup>:

---

<sup>89</sup> BENJAMIN, Walter. “Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller”. (Conversa com Michael Opitz e Erdmut Wizisla em 22 de novembro de 1991) In: **Ein Wind weht aus der Paradies her**. Surhkamp, Frankfurt, p. 353.

Em relação à **Dialética do Esclarecimento** acabo de perceber que os estudantes o tomam como algo atual, que lhes confirma uma certa perspectiva do mundo. Eles não conseguem mais conceber, que possa existir um momento de esperança, mas eles vêem nesta descrição negra uma imagem precisa do presente. Por aqui, a influência de Benjamin é forte, o aspecto negro de Horkheimer vem, acredito, através de Benjamin. Com esperança, acredito eu também não ingenuamente: o fundamento negro é o pressuposto. Se simplesmente a esperança na catástrofe é aquilo que possibilita clarificar as coisas, seria. Se pelo menos importante se ao menos soubéssemos, porque isto fracassou.

Não obstante, a leitura de Müller da **Dialética do Esclarecimento** se oferece como um diagnóstico do presente, enraizado nos “pressupostos negros” da própria experiência intelectual da RDA e como forma de dessacralização de seus mitos constitutivos (antifascismo, heróis do trabalho, o personalismo da liderança do SED). Nessa leitura “anacrônica”, determinada pelos limites do real, a reflexão estética passa a aludir a uma experiência política inexistente, ganhando assim uma transitividade e um poder alusivo que se amplificam em denúncia do processo civilizatório. A postulação de um “outro” além da história real e da política na “**Stunde der Weissglut**” é a expressão de uma história emancipada da dor e de vítimas.

Essa incorporação foi decisiva na RDA nos anos sessenta e setenta, excedendo a obra de Heiner Müller, na qual encontrou uma configuração exemplar. A **Dialética do Esclarecimento** refuncionaliza a própria questão do mito no interior do socialismo, portanto, sua recepção não poderia ser pensada em chave genérica e contínua, pois mobiliza justamente uma dimensão inatual do presente, um presente vivido como estagnação. O declínio da “confiança utópica” (“*Utopieverlust*”) atinge de maneira distinta e não pontual os vários segmentos intelectuais, mas é sem dúvida a construção do muro em 1961 que determina um processo de *secularização imanente da inteligência*.

Confinada em seus limites e estreitezas, em meio à sua própria NEP e à consolidação de um nova tecnocracia<sup>90</sup>, a RDA dissolve pouco a pouco o sentido prático da ideologia, suplantando categorias políticas pelo planejamento econômico eficaz. Surge, enfim, a imagem do “socialismo realmente existente”. Como afirmava Walter Ullbricht, o pragmático, a “realidade” seria o critério do certo e do errado. Nesse sentido, e ao contrário do que reconhecem Herzinger (continuidade de um paradigma conservador em oposição ao “Paradigmawechsel” de Emmerich como se analisará no tópico seguinte) e Domdey, a influência da **Dialética do Esclarecimento** não se impõe *de fora para dentro* (com intervalo de vinte anos), *mas realiza-se como processo imanente à experiência intelectual da RDA; de fato, o declínio da ideologia e de qualquer possibilidade efetiva de sustentar um socialismo democrático, determinam um processo de esclarecimento interno, sobretudo nos escritores mais jovens.*

---

<sup>90</sup> Depois da 6a. Assembléia Geral do SED, um Novo Planejamento Econômico foi estabelecido com vistas a um salto industrial. A partir de então, já se assumem as condições de um “socialismo real”. As conferências de Bitterfeld (24 e 25 de abril de 1964) buscaram legitimar a hegemonia dos tecnocratas em termos de uma radicalização do planejamento cultural, como afirmou Ullbricht. Wolfgang Emmerich (op. cit. p. 173) observa que “a possibilidade já cedo assinalada pela esquerda nos países ocidentais de uma “Dialética do Esclarecimento”, de uma reviravolta da racionalidade de rosto humano para um absolutismo da razão instrumental, não foi visto como perigo, e a dialética marxista de sujeito e objeto foi sacrificada a formas de pensamento não dialético em sistemas e subsistemas”. Emmerich 174 Poucos escritores se aperceberam logo do fato de o Novo Sistema Econômico trazer consigo uma perigosa fetichização do racionalismo e da técnica. Analisamos em outra parte deste capítulo a continuidade do caráter apolítico da ideologia antifascista na tradição de reformas instrumentais e econômicas que impediram a desestalinização da RDA. De fato, esse processo congelou qualquer possibilidade de uma democratização prematura da base social e explica também como a aliança tecnocrática com a liderança do SED permitiu à RDA uma posição hegemônica no Bloco Oriental com um relativo sucesso econômico.

De modo mais específico, mais do que a partir da experiência de um livro singular, a experiência da **Dialética do Esclarecimento** é *existencia*<sup>91</sup>, o horizonte espiritual de uma geração que, como afirmou Müller (RW: 154), viveu a utopia desde o início como “horizonte deformado”. A exclusão do “inimigo” do outro lado radicalizou a dissolução das ilusões internas. O muro como “geronnene Politik” (M: 114) (política coagulada) determina, portanto, a “Enttäuschung” como uma categoria prática da experiência, estabelecendo seus parâmetros.

Vários e veementes são os momentos em que a denúncia à racionalidade instrumental assume em Heiner Müller um caráter *nominal*, como apóstrofe:

Em **Shakesperare eine Differenz** (M:105):

Para minha geração existe a longa marcha através dos infernos do Esclarecimento, o pântano de sangue das ideologias”

Ou em **Fatzer +- Keuner** (M:31):

Em cada território colonizado pelo Esclarecimento aparecem novas zonas de sombra antes não percebidas. Sempre a aliança das esquerdas com o racionalismo oferece suas costas livres para as punhaladas da Reação que se foram preparadas nessas zonas cinzentas.

Em **Artaud o fim do Esclarecimento** (RW:169) começou com a morte de Deus, é na verdade seu “caixão” com qual este foi enterrado:

---

<sup>91</sup>Essas informações me foram fornecidas em entrevista pelo crítico teatral e publicista da ex-RDA Friedrich Dickermann, em recente visita a São Paulo (outubro de 1994). Dickermann considera esquemático o raciocínio de Herzinger a partir de uma “recepção ideal” da DA, simplificando sua impregnação em uma linha contínua e sem base específica. Existiria, na verdade, um congruência histórica entre a experiência intelectual do “socialismo realmente existente” com as categorias da DA. Mais do que uma experiência de declínio ou estagnação - e Dickermann não emprega o termo, mas essa “afinidade eletiva” seria o resultado de uma “secularização interna” dessa *intelligentsia*, prematura em alguns como Müller, mais tardia em outros. De qualquer maneira, trata-se de um processo concreto que implicará toda uma geração.

Artaud, a linguagem da tortura. Escrever a partir da experiência de que as obras-primas são cúmplices do poder. Pensar no fim do Esclarecimento, que se iniciou com a morte de Deus, é o caixão no qual ele foi enterrado, apodrecendo com o cadáver. Viver preso nesse caixão. O PENSAR É UMA DAS MAIORES DISTRAÇÕES DA ESPÉCIE HUMANA, diz o Galileu de Brecht antes de lhe mostrarem os instrumentos de tortura. A faísca que cindiu a consciência de Artaud foi a experiência de Nietzsche. Ela poderia ser a última. Artaud é o Juízo Final. Ele arrancou a literatura da polícia e o teatro da medicina. Sob o sol da tortura, que ilumina simultaneamente todos os continentes deste planeta, brilham seus textos. Lidos sobre as ruínas da Europa, eles se tornarão clássicos.

Em **Blut ist in Schuh oder das Rätsel der Freiheit** (M: 55), o Esclarecimento genocida é a “alta escala da estatística”:

A Idade Média de Pina Bausch: no lugar da peste, o consumo, o mais jovem dos cavaleiros do Apocalipse. A lei das séries é a lei da exclusão, o genocídio, a alta escola da estatística, o caminho que conduz ao matadouro passa pelo banco de dados. Pode ser que a última verdade sobre o consumo seja o clarão atômico. Montamos sobre um cavalo errado e talvez a corrida já tenha acabado.

Mas é também a “máscara” envergonhada do imperativo categórico:

A Idade Média de Pina Bausch é aquela da *Cruzada das Crianças* de Brecht, com o cão perdido que é o único a saber ainda o caminho, desde que o bom Deus teve de tirar a máscara do imperativo categórico, porque ela lhe queimava a pele, e perdeu sua face diante das montanhas de sapatos, cabelos e dentes de ouro dos campos de morte (Talvez ele tenha ainda uma possibilidade como mulher, ícone em revistas masculinas, ou sobre os altares de *peep-shows*.) As crianças ainda estão a caminho: a criança que não queria se lavar no dia da visita do imperador, e a criança impertinente cuja mão sai do túmulo. Os jovens assassinos das grandes cidades americanas e as *gangs* de crianças nas cidades do Terceiro Mundo. Os guardas vermelhos e os anjos exterminadores do leitor de Verlaine Pot.

Em **A Reflexão está acabando; o Futuro pertence à Arte** (JN: 89), última parte da longa entrevista a Frank Raddatz, Heiner Müller radicaliza sua crítica ao “elemento/substância negativo” do pensamento esclarecido. Alguns eixos temáticos recorrentes poderiam ser destacados deste depoimento:

a) a destruição das minorias e da possibilidade um pensamento à margem ("am Rande"):

O Esclarecimento é uma força negativa que aniquila a tudo que lhe chega às mãos. Cada vez mais tudo é tornado público, e cada pensamento mais rapidamente capturado nos malhas da discursividade. Isto é a transposição da estratégia do extermínio: a destruição do espaço no tempo. Trata-se apenas de rastrear minorias espirituais para planejá-las. Cada pensamento que surge é destruído em seu nascedouro. Vivemos num tempo de inflação informativa e cada pensamento, cada consideração contra o "common sense" é de antemão desvalorizada pela inundação de informações (JN:90).

b) a reflexão como "cópia" da realidade, diante de uma imaginação ("Fantasie")

que se atrofia:

Mas isso tudo já é conhecido e este é o problema. É quase que impossível encontrar um ponto do qual se possa enxergar um terreno desconhecido. Isto somente é possível na arte e não mais na reflexão. A reflexão torna-se cada vez mais reprodução. Mas onde nada mais de novo é pensado, a esfera pública perde sua função viva. Devemos nos colocar esse problema: que a reflexão está no acabado e está morrendo. Ela se tornou irrelevante, um "hobby", na boca do povo - uma "frescura" ("Kniefickrei") (JN: 91).

c) a incapacidade do pensamento conceitual em apreender as novas determinações emergentes, para Müller, além da cisão das esferas entre

econômico e político:

A realidade é muito mais rica em determinações do que pode suportar o pensamento esclarecido. O Esclarecimento somente é possível com viseiras de cavalos. Ele somente pode ser retirado na arte. Senão correremos rapidamente o perigo de ir de encontro a algo que não cabe na retina e deve ser descartado pela visão ("wegsehen") (JN: 92).

d) a recomposição do vínculo entre arte e pensamento:

Nessa desorientação do pensamento, existe a possibilidade de se chegar a algo totalmente outro, à ligação entre arte e filosofia, que não é mais passível de resolução. Até agora, a filosofia não teve qualquer chance de entrar na arte, nem tampouco a arte na filosofia. Há séculos, este é o estado normal das coisas. Depois do fim do Esclarecimento, apenas arte permanece. Tudo o mais está arruinado, a fé e o pensamento. Agora será possível recompor a relação desfeita pelo Esclarecimento (JN: 94).

De modo mais enérgico, e não apenas pela intensidade, mas pela plena articulação de suas figuras, a **Carta ao Diretor da Primeira Encenação de Filoctetes em Sófia** (M:62) tem o valor de manifesto anti-humanista. Pela coesão de seu raciocínio compacto, tecido em rede metafórica, obriga-nos a uma citação mais longa, a fim de que se perceba sua unidade:

Na linguagem corporal de sua encenação no Teatro de Sofia, vi esse tipo de tradução do texto em teatro, a transformação da fábula de encruzilhada de contradições em prova de resistência ("Zerreissprobe") para os participantes, a resistência dos corpos contra a pressão objetiva das idéias, O VERBO CONVERTIDO EM ASSASSINATO. A prova de resistência total à qual as coletividades humanas foram submetidas em nosso século (que será talvez o último se a resistência se esvaziar e não encontrar seu lugar entre os pólos), a humanidade somente poderá sobreviver a ela como um coletivo. O princípio comunista de TODOS OU NENHUM ganha seu sentido definitivo sob o pano de fundo de um possível suicídio coletivo da espécie. Mas o primeiro passo para a superação do indivíduo nesse coletivo é a sua dilaceração. A morte ou a cesariana é a alternativa do NOVO HOMEM; o teatro simula o passo, casa de prazeres e gabinete de horrores dessa metamorfose. Nesse sentido, contra a interpretação míope e bem à moda como drama de desilusão, FILOCTETES seria o negativo de uma peça comunista. O FILOCTETES de Georg Miladov possui a estupidez altiva (estúpido e altivo como as águias) do herói trágico. Ele sabe multiplicar habilmente as utilidades de seu pé doente: ornamento, peso morto, botim. Sua identidade também: numa época que é a da dor, o homem se converte em nota de rodapé, comentário em forma de grito do membro doente. A ferida pode ser utilizada como arma, porque o pé indica o buraco na rede ("Netz"), a fissura no sistema, espaço de liberdade entre o animal e a máquina - sempre ameaçado e sempre a ser reconquistado - onde desponta a utopia de uma comunidade humana. A ave coxa estranha o voo. A tragédia se esvazia. Seu desenvolvimento rejeita o consolo, que é um adiamento. Ela veicula o nada, possibilidade de um começo. Existem etnias e povos trágicos. Mathias Langhoff fala de uma festa numa aldeia do Yucatan. Dois mil índios escutam durante duas horas, com rostos petrificados e sem mexer um músculo, a música de sereia de seus inimigos. Eles não necessitam atar-se a um mastro, (ademais, eles não teriam pessoal para o serviço), como é o caso de Ulisses, o europeu, que, numa única pessoa, é o promotor e o liquidador da tragédia. Desde Critóvão Colombo, eles devoram a morte. Sua existência depende da resposta à questão de saber quem enfiará os dentes sobre quem. A nova Roma tem por nome USA; Che Guevara é a cruz do Sul.

Assim como Jasão, o primeiro colonizador, que é esmagado por seu navio no momento de passar do mito para a História, Ulisses é uma personagem em trânsito através das fronteiras (“Grenzeüberschreitung”). Com ele, a História dos povos se reduz à política dos empreendedores, o destino perde sua face e se torna máscara da manipulação. Dante projetou o ponto de não-retorno sobre a parede de fogo de seu INFERNO: o fracasso de Ulisses na rebencação de Atlântida.

DA NOVA TERRA O SOPRO DE UM CICLONE  
ATÉ QUE SOBRE NÓS DESABA O MAR

Com seu jogo caricatural. Dimitri Ganew inscreveu a fenda na personagem, fenda, que é o estigma do sem-fronteiras, e desembaraça a personagem de todo efeito plástico. A fronteira atravessa o corpo que a transgride: a fenda é a passagem, Ulisses, o primeiro ator de seu destino é estrangeiro aqui como lá. Seu nome é ninguém. Seu país, a zona morta. Sob os seus passos que semeiam desertos, se eleva contra ele a tempestade de areia que perfura a estátua grega de Hegel. Ele será o primeiro a poder sair de sua pele e a experimentar os tremores da alienação. Ele a gozará. Apenas de vez em quando a contorção, que é sua face, irá novamente se congelar, como se ele quisesse retornar ao espaço fechado da estátua, a salvo da imagem e do olhar, durante a leitura do texto que brota do abismo, por trás da cerca esburacada de seus dentes, desde que Homero, cego para a posteridade, o isentou da língua.

Neoptólemo permanece na estátua. Ele é o material do qual são feitas as estátuas. O capítulo Filoctetes descreve o primeiro passo de sua marcha em direção à petrificação, a primeira fase do trabalho pela qual o escultor, isto é, a História, elabora a obra. Ulisses, o pragmático, é a sua ferramenta. A lição que o comando de Lemnos preparou para os recrutas: o sangue cura as feridas. Quando a estátua se desloca, os remendos ficam manchados de sangue. O sangue será sua segunda pele. Quando ele seca, fica o monumento. Ao contrário de Filoctetes, cuja consciência de si é dilacerada, ele encarna a consciência de si remendada, que transforma a experiência da violência em agressão. Sustentado por seu traje, alguma coisa entre a idade da pedra e fim dos tempos, entre a carapaça de um réptil e macacão de astronauta, o corpo sacudido por espasmos da puberdade, semelhantes às dores do parto, como para indicar o nascimento da morte, que será sua resposta à desordem não controlada da vida, Ivalid Gerasow traça os contornos tremidos do personagem heráldico guerreiro, vindo da fala dos atores de HAMLET, descrição da queda de Neoptólemo (que se torna homem em Pyrrus), na glória de ser o primeiro açougueiro à portas de Tróia, um programa de variedades (“Wunschkonzert”) para o intelectual que não pode ver sangue sem querer beber um pouco:

Ulisses é “portador” (“Träger”) da vocação imperialista do pensamento esclarecido, dissolvendo as fronteiras (“Grenzeüberschreitung”) e introduzindo o

primado da política como engenharia socialmente eficaz. A construção de Müller “prosegue a partitura” elaborada por Adorno/Horkheimer e visa, em seu anacronismo, a enfatizar a dimensão inatural de nosso presente como “Vorgeschichte”<sup>92</sup>. A reconstituição/genealogia dessa pré-história da subjetividade burguesa determina, como contra-movimento, o desmascaramento de suas categorias discursivas.

A estrutura do sacrifício mítico já traz embutida em si o princípio da equivalência como identidade (“autoconservação repressiva”) que se generalizará na forma mercadoria. No elemento de cálculo e astúcia (“List”) da razão, o “logro” das potências míticas pela substituição do objeto único do ritual antecipa a falsificação da identidade e a primazia do conceito sobre os elementos pulsionais e anímicos da personalidade. Essa identidade predatória somente se afirma pela desterritorialização de tudo que lhe é estranho, isto é, não passível de abstração.

Na dramaturgia tardia de Müller, a natureza anímica recalcada na constituição do eu rebela-se em guerra generalizada como “crise de puberdade”, atingindo seu acabamento suicida na personalidade autoritária. Todas as energias reprimidas pela socialização somente podem ser canalizadas na guerra, no limite, no imperialismo, que é a hegemonia do pensamento identificante. Portanto, a crítica ao destino trágico e ao acaso é a premissa para desmascarar as justificativas do projeto colonial do Esclarecimento. Do mesmo modo como o fetichismo do Capital é uma relação entre sujeitos vazios, “Maskencharakter”, o destino trágico também é uma falsificação da necessidade que se impõe pelo pragmatismo de Estado.

---

<sup>92</sup> Para Wolfgang Emmerich (op. cit.), a versão de Müller de **Filoctetes** pode ser lida como uma “Continuação da interpretação de Horkheimer/Adorno da Odisséia - Partitura na sua construção contraditória de aprisionamento e domínio da natureza com o resultado de uma vitória triunfal da razão instrumental.

A adaptação de Müller de **Filoctetes** ilustra o grotesco dessa eficácia quando Ulisses afirma a Neoptólemo as vantagens de se utilizar o cadáver de Filoctetes, mesmo depois do fracasso de todos os esforços de reconduzi-lo com seu arco a Tróia. O cerco havia exigido essa operação e o próprio sacrifício de Filoctetes, mas agora, até mesmo o cadáver daquele que já estava excluído do jogo político serve aos propósitos do Estado Maior grego para romper o cerco<sup>93</sup>. A própria argumentação de Ulisses parece replicar a inutilidade do sacrifício. Em outros termos, e nisso Müller se aproxima uma compreensão razoavelmente moderna da poética de Aristóteles como Brecht, há peripécia, mas não há mudança; apenas isso torna verossímil o curso da ação.

A noção de destino, por sua vez, esconde a arbitrariedade heterônoma e a impõe como necessidade. A racionalidade da troca é máscara de uma violência originária, sempre de prontidão a cobrar o sacrifício que a constitui. Do mesmo modo como a “substituição no sacrifício não podia ser separada da divinização do sacrificado, isto é, do embuste que é a racionalização sacerdotal do sacrifício na apoteose do escolhido” (DA: 16), a troca moderna entroniza a cobaia representativa ou o “espécimen”, nome sinistro daquilo que a arrogância positivista despojou de qualidades ( “O Conceito de Iluminismo”, **Os Pensadores**, 1979: 94 ):

A substituição no sacrifício marca um passo em direção à lógica discursiva. A cerva ou o cordeiro que deveriam ser ofertados pela filha ou pelo primogênito, embora devessem ainda ter qualidades próprias, já representavam, entretanto, a espécie. Eles traziam em si o caráter arbitrário do exemplar. Mas a sacralidade do *hic et nunc*, a unicidade do eleito, contraída pelo representante, distingue-se radicalmente, faz com que ele não possa vir a ser objeto de troca. **A ciência põe fim a isso. Nela não se pode recorrer à representação específica: se ainda há animais de sacrifício, deuses não mais existem. O recurso da representação**

<sup>93</sup> “Nós temos aqui três atitudes em face da História, em face da política: Ulisses é o pragmático e Neoptólemo o inocente. Ele mata porque é inocente. Filoctetes está além da História, porque ele é vítima da política” (RW:36/74).

**transforma-se em funcionalidade universal. Um átomo não é desintegrado enquanto representante, mas enquanto espécimen da matéria, e o coelho não assume qualquer função representativa, mas incompreendido, atravessa a via crucis do laboratório como um mero exemplar (grifos meus).**

O “altar” da racionalidade é a estação terminal de uma ciência que “levou a sério tecnicamente a permutabilidade do indivíduo” (M: 67). A entronização dos meios e a redução da natureza interna e externa a simples “material” inerte assumem o caráter de “loucura manifesta”. Finalmente, a estrutura do sacrifício realiza sua fungibilidade “em si” no campo de extermínio, variante de “zoológico” humano (LN: 41), uma das “contribuições alemãs à cultura universal”. O destino secularizado coincide transcendência e imanência, o “aniquilado não é nada em si e talvez não seja nada para si” (**Negative Dialektik**, 371):

A consequência é clara: o homem é inimigo e deve desaparecer. Isto vale também inversamente do ponto de vista da máquina. O homem é inimigo da máquina, para qualquer sistema ordenado, ele é um fator perturbador. Ele é desordenado, faz sujeira e não funciona, logo, deve desaparecer, e este é o trabalho do capitalismo - da estrutura da máquina. À lógica da máquina corresponde a redução do homem à matéria-prima, ao material mais dente de ouro. **Auschwitz é o altar do capitalismo, a racionalidade, como único critério necessário, reduz os homens ao seu valor material (JN:)(grifos do autor).**

O “teatro de guerra” seria apenas a “superfície” de acomodações mais profundas, isto é, a introdução de novas tecnologias no cotidiano, cujo primeiro obstáculo natural consiste nas minorias que exigem permanecer em sua própria temporalidade, daí a necessidade de eliminá-las pela aceleração crescente de todos os meios técnicos disponíveis (JN: 54). Nenhuma categoria militar é suficiente para traduzir este movimento.

Essa generalidade, reposta e redimensionada em novas formas, insiste na necessidade em *criminalizar* o processo civilizatório e de retardar seu desdobramento pela ruptura da subordinação colonial (“órbita”). O “desdobramento da espiral” como “decadência” é percebido aqui de modo

positivo, pois permite pensar um “outro” destino e uma outra relação com a morte além de nossa “pré-história”. A tentativa em converter esse processo em “órbita” significa para Müller o desejo da Europa em manter sua supremacia colonial (artística, econômica e política) e uma concepção de temporalidade baseada na aceleração tecnológica, portanto linear e desprovida de sentido (RW: 84) Essa supremacia somente pode ser aquela do pensamento identitário. Como sabemos, a experiência dramática deve ser a paralisação e o congelamento desse desenvolvimento linear pela “conjuração dos mortos”. A intensidade desse refluxo, contudo, pode paralisar o presente. Interperlar o Esclarecimento na dramaturgia de Heiner Müller é rememorar a genealogia criminosa da história nacional em seu caminho para o “Estado”. Eis a seguir sua mais expressiva e bela apóstrofe:

### **"Jeder seiner Preussen"**

**Gundling** (1976) é um dos momentos mais apaixonados da dramaturgia de Heiner Müller e revela uma qualidade pouco realçada em sua escrita: um sentimento de patético e melancolia. Este curto texto tem um valor muito especial e emotivo para Müller; na verdade, é a sua biografia intelectual. Em **Krieg ohne Schlacht**, Müller afirma que sua relação com este trabalho é muito diferente das demais (KOS: 270), pois ele lhe causa ainda hoje tristeza, na verdade um sentimento de "Mitleid", compaixão "por tudo que está lá", por Lessing, que é saxão, como Müller e sentia nojo da Prússia, por Emília e pelo velho e bom Natã. Müller foi também um leitor intensivo de Foucault e a leitura da **Historia da Loucura** tem uma importância nítida nesse trabalho. "Ninguém era tão parecido comigo", afirma Müller, quando o leu pela primeira vez, como se aquilo significasse uma "confirmação" (KOS: 271).

Mas o trabalho de Müller não é filosofia, senão a transformação de idéias e temas em material artístico. Nessa mesma passagem de sua autobiografia, Müller refere-se também a Goya e estabelece uma relação com a temática da peça (KOS: 271-2). Goya em sua última fase está interessado no Esclarecimento francês, embora viva sob o jugo de uma monarquia reacionária. Mas a chegada do "progresso" e do Esclarecimento é uma ocupação militar que dissemina terror entre a população rural. Nesse contexto, surge uma das primeiras formas de guerrilha do mundo moderno, e esta guerrilha camponesa combate o "progresso", que não é outra coisa senão o próprio terror. A imagem do mundo se esfacela no pincel de Goya, tudo perde seus contornos. Em **Deutschland Ortlos**, Müller estende essa analogia a Nietzsche e Kleist. O sentimento internalizado da imagem de um mundo que se esfacela traduz-se como a "morte de Deus" para o primeiro e pela experiência do "teatro de marionetes" para o segundo através do contato com o sistema da Crítica de Kant.

**Gundling** representa a tentativa de traduzir sensivelmente o pesadelo da história alemã em sua dilaceração: "um conto de horrores" é seu subtítulo irônico. Já no título cumulativo sobrepõem-se as "estações" dessa trajetória, um caminho "espiritual" descendente, até o inferno do manicômio prussiano onde encontramos Zebaal, um dos "casos" citados pelo texto, um professor que mata seu próprio aluno chamado Jesus<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup>"Sim, eu criei o mundo, eu sou o louco, eu sou o criminoso. Mesmo se quando fecho os olhos, ainda assim enxergo. Se eu pudesse apenas morrer. Eu imolei meu filho. Eu, excremento de minha criação, vômito de meus anjos, grão de pus em minhas harmonias. Eu sou a faca do carniceiro. Eu sou o terremoto. Eu sou a besta. A guerra. Eu sou o deserto. Grita. *Anjos negros invadem a sala e se abatem silenciosamente sobre o público*".

O texto é uma colagem de colagem de quadros e cenas que, partindo da humilhação de Gundling (Presidente da Academia Real de Ciências) na corte prussiana descreve uma curva para desembocar na visão de um cemitério de automóveis americano em Dakota, repleto dos detritos da civilização em seu estágio terminal, onde Lessing, com Emília e Nathan, entre carrocerias, personagens de teatro, "stars" arruinados e uma cadeira elétrica com um robô sem face, encontram o último presidente americano. O movimento do texto mimetiza em forma de mosaico uma curva vertiginosa, evocando em condensado, o parto do militarismo prussiano na simbiose com uma intelectualidade servil e semiburguesa. O texto busca flagrar esse "pacto" em seu nascedouro. A servilidade intelectual, traduzida em termos físicos é condição para um projeto imperialista que amadurecerá dois séculos depois.

Wolfgang Heise assim a definiu, apontando a "mescla" de elementos carnavalescos à tradição esclarecida:<sup>95</sup>:

Ele evoca Lessing em sua peça **Leben Gundlings, Friedrich von Preussen, Lessings Schlaf Traum, Schrei (Ein Greulmärchen)**. Graças à experiência histórica de duzentos anos de lutas de classes, Müller não pode compartilhar da premissa da não violência, norma em Lessing. Seu foco não mais se concentra sobre o indivíduo. A lógica e a psicologia da violência necessária é um de seus problemas e teses centrais, a consciência de que, com a liberdade de mercado, a autonomia da arte está líquidada. Sua ação poética: abri-la ao processo histórico e politizá-la, tornar-se o órgão de sua experiência, como moralista que sabe que as questões morais somente podem ser compreendidas e representadas como questões sociais e históricas. Inspirado em Brecht e também no classicismo, especialmente em Hördelin, Müller vincula a tradição das luzes a elementos carnavalescos, contrapondo o universo das imagens técnicas ao teatro de

---

<sup>95</sup> HEISE, Wolfgang. "Beispiel einer Lessings-Rezeption: Heiner Müller". In: STORCH, Wolfgang (org.). **Explosion of a memory Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch**. Berlin, Edition Hentrich, 1988, p. 87.

fantoches e uma rede de metáforas que, através de uma descortês resistência, desafia o leitor e o espectador, compelindo seu espírito a agir.

A curva de imagens criada por Müller recuperaria a tradição do teatro popular, justapondo seus fragmentos e suas metáforas filosóficas como uma crítica aos modernos sistemas de comunicação que nela são utilizados. Trata-se, para Heise, de um "fragmento de educação em ato" (op. cit: 87).

Uma de suas cenas é particularmente exemplar. Müller localiza num manicômio prussiano a conexão essencial entre racionalidade e controle do mundo pulsional. Ao apresentar a seus alunos um infeliz paciente com a cinta anti-masturbatória de Daniel Schreber, o professor define a invenção como a "Escola da Liberdade", produto da racionalidade autocorretiva. "Cada um se torna sua própria Prússia", prossegue o professor, a introjeção da autoridade deve excluir qualquer vestígio de espontaneidade para que o Estado se firme sobre a "paz eterna" e a "oclusão intestinal generalizada". Enquanto França e Inglaterra entregavam-se à partilha colonial do planeta, o atraso local refluía em colonização da própria população, de fato, numa "endocolonização" do rebanho interno, cuja primeiro mandamento é a deliberada repressão sexual dos camponeses. A educação que se volta contra as pulsões primárias é um dos dados mais salientes da personalidade autoritária. Em seu acabamento suicida, a própria realidade lhe é insuportável. O movimento vertiginoso do texto mimetiza a unidade estrutural dessa linha histórica até desembocar no delírio de Lessing. **Gundling** se inscreve, portanto, como bem apontou um dos críticos de Müller, como uma contribuição à "história do corpo na Prússia"<sup>96</sup> (H: 25/6)":

---

<sup>96</sup>RADDATZ, Frank-Michael. **Dämonen unterm Roten Stern. Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers**. Stuttgart, J. M. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1991, p.99.

A cinta anti-masturbatória, um instrumento da dialética, como concluiria meu colega da Faculdade de Letras e de Ciências. Uma Escola da liberdade, de fato, entendida como compreensão da necessidade, apenas observem: quanto mais o doente se agita, mais ele se machuca. Em linguagem popular, **cada um é sua própria Prússia**. Nisso reside o valor educativo, a humanidade, digamos, da cinta, que poderia muito bem ser chamada de cinta da liberdade. O filósofo diria que a verdadeira liberdade consiste na catatonia, enquanto que a perfeita expressão da disciplina que fez a grandeza da Prússia. A consequência é encantadora: o Estado ideal funda-se na estupidez da população, a paz eterna sobre a oclusão intestinal generalizada. O médico sabe disso: os Estados repousam sobre o suor de seus povos, sobre a colônia de excrementos, o templo da Razão (...) Uma vitória da razão sobre a bárbara pulsão da natureza. Contra a qual mesmo o uso cotidiano do chicote era impotente: por melhor que seja sempre acaba por se relachar, o homem, infelizmente, não é uma máquina.

Em meio a uma paisagem árcade (H: 29-31) ET IN ARCADIA EGO, Frederico demonstra seu desprezo por Schiller e sua admiração por Voltaire e Racine, enquanto o rebanho camponês passeia ao longe. Segundo a legenda, Frederico referia-se a Voltaire, e aos intelectuais de modo geral, como uma laranja que poderia ser espremida.

A peça encerra-se com uma "projeção" em forma de pantomina muda, com o inteiro desnudamento das entranhas do edifício teatral. APOTEOSE DE SPARTACUS UM FRAGMENTO. Depois de três páginas, fomos conduzidos entre paisagens reais e fantasmagóricas, a própria História perdeu sua objetividade e se consumiu. Inicialmente na mesa imaginária da corte de Postam, atravessando a educação de Frederico Guilherme. Frederico torna-se Rei pelo sacrifício daquele que ama (Katte), percorremos campos de batalha, manicômios, campos de batata, encontramos Kleist, à margem de um córrego abandonado, até finalmente desembocar no grito onírico Lessing: *relato sobre Lessing, sonho de Lessing, apoteose muda rompida por um grito: lógica de um pesadelo que não se*

*interrompe mesmo no grito. A imagem dessa apoteose concentra em mônada todas as linhas de força desse vertiginoso carrossel. A apoteose condensa em sua imagem um percurso dialético. O busto de Espartaco é cuidadosamente enterrado, enquanto Lessing procura salvá-lo e defender-se da areia e do esquecimento que desertificam a paisagem. Os funcionários do teatro e os garçons instauram em silêncio um "mundo ordenado" sob a forma de uma realidade que é atravessada por um grito. Ao aplaudirem "a obra" erigida nesse transe, eles testemunham também sua inutilidade no papel que desempenham como marionetes a serviço de uma vontade heterônima. Diante do espectador, esse ritual parece repetir-se indefinidamente. A morte e a paralisia que se instalam no mundo de figurinos, imagens e estátuas contrapõem-se ao grito vivo. O conflito não se resolve, nem tampouco o combate é travado até o fim, mas suspenso, pois neste grito prefigura-se o renascimento da esperança enterrada; ele atravessa este mundo e nos atinge. Nesse curto-circuito histórico, Müller parece visar a um práxis do Esclarecimento que força em cada um de nós uma decisão. Não há neutralidade possível. A violência estética desse extraordinário texto é uma reflexão sobre a totalidade social (como maquinário) tal e qual nos é dada. O teatro, pelo menos, neste texto, é por definição o espaço maior da comunicação pública e o órgão da imaginação social (H: 34/5/6/7):*

### **SONO SONHO GRITO DE LESSING**

**PROJEÇÃO: LESSING DURANTE TODA A SUA VIDA TEVE UM SONO EXTREMAMENTE OBEDIENTE QUE LHE CHEGAVA SEMPRE QUE QUISESSE FECHAR OS OLHOS ELE ME ASSEGUROU FREQUENTEMENTE NUNCA TER SONHADO ELE TEVE ESSA FELICIDADE ATÉ SUA MORTE E UM POUCO ANTES DELA AINDA DISSE QUE QUANDO HAVIA DORMIDO TODO O DIA AGUARDAVA NÃO OBSTANTE COM ALEGRIA A NOITE SEGUINTE. (Leisewitz).**

*Ator é maquiado (máscara de Lessing) e vestido. Funcionários colocam uma grande mesa e cadeiras.*

ATOR lê: Meu nome é Gotthold Ephraïm Lessing. Tenho quarenta e sete anos. Eu estofei uma ou duas dúzias de bonecos de serragem que eram meu sangue, sonhei um sonho de teatro na Alemanha e meditei publicamente sobre coisas que não me interessavam. Agora acabou. Ontem, vi sobre minha pele uma nódoa morta, um pedaço de deserto: a morte está começando. Ou melhor, está se acelerando. Aliás, estou de acordo. Uma vida é bastante. Vi surgir uma nova era após a outra, cada uma expelindo pelos poros sangue, suor e excrementos. A História atinge a linha de chegada sobre corcéis mortos. Vi, do fundo, o inferno das mulheres: a mulher na forca, a mulher de veias abertas, a mulher da overdose NEVE SOBRE OS LÁBIOS, a mulher com a cabeça no forno a gás. Ao longo de trinta anos, tentei me manter com as palavras fora do abismo, tornei-me tísico pela poeira dos arquivos e a cinza dos livros, sufocado pelo nojo crescente da literatura, consumido pela nostalgia cada vez mais viva de silêncio. Invejei os surdos-mudos por seu silêncio na falação das Academias. E no leito de tantas mulheres que não amei por sua conjunção silenciosa. Começo a esquecer meu texto. Sou uma peneira. Cada vez mais palavras passam por seu trançado. Em breve escutarei apenas a minha voz em busca das palavras esquecidas. *Amigos entram, discutem silenciosamente, ocupam as cadeiras. São meus amigos. Amigos se inclinam. Já faz algum tempo que comecei a esquecer seus nomes. Amigos colocam meias femininas como máscaras. Esquecer é sabedoria. Os deuses esquecem mais facilmente. Dormir é bom. A morte é uma mulher. Ator se imobiliza na máscara de Lessing, os amigos em pose de debate.*

Projeção (locutor): DA PRÚSSIA DE FREDERICO SEGUNDO MEDALHA DE OURO NO PASSO DE GANSO MEDALHA DE PRATA NO CORREDOR POLONÊS LESSING VEM À AMÉRICA PAÍS DA BATATA QUE FARÁ A GRANDEZA DA PRÚSSIA NUM DESMANCHE EM DAKOTA ELE ENCONTRA O ÚLTIMO PRESIDENTE DOS ESTADOS UNIDOS.

*Desmanche. Cadeira elétrica, sentado nela um robô sem rosto. Em, entre, debaixo das carcaças dos automóveis, personagens clássicas de teatro e estrelas de cinema em várias poses de acidentados. Música WELCOME MY SON WELCOME TO THE MACHINE (Pink Floyd WISH YOU WERE HERE). Lessing com Natã, o Sábio, e Emília Galotti, com os nomes escritos nos trajés.*

EMÍLIA GALOTTI declama:

Violência! Violência! Quem não pode se opor a ela? A violência não significa nada: sedução é a verdadeira violência! Tenho sangue correndo em minhas veias, meu pai, sangue jovem e ardente! Também meus sentidos são sentidos! Não represento nada. Não presto para nada... Dê-me, meu pai, dê-me esse punhal...

NATÃ declama ao mesmo tempo o fim da parábola dos anéis:

Que cada qual siga seu amor, livre de preconceitos. Cada qual que faça o possível para revelar o poder de seu anel... Podem ir! Assim falou o juiz!  
*Sirene da polícia. Emília e Natã trocam de cabeça, se despem, se abraçam e se matam. Morte da máquina sobre a cadeira elétrica. O palco fica escuro.*

*Sobre o palco um monte de areia que cobre o busto. Ajudantes, vestidos de espectadores de teatro, despejam sacos e baldes de areia sobre o monte, enquanto garçons enchem a cena com bustos de poetas e pensadores. Lessing cava a areia, desenterra uma mão, um braço. Os garçons, agora com capacetes, colocam sobre Lessing um busto de Lessing que cobre seus ombros e a cabeça. Lessing, de joelhos, tenta inutilmente se livrar do busto. Ouve-se seu grito surdo de dentro do bronze. Aplauso dos garçons, dos ajudantes (espectadores).*

Capítulo quinto

## 5. Breve esboço de uma história cultural da RDA.

Até o momento, procurei destacar alguns aspectos da produção teórica e dramaturgic de Heiner Müller na perspectiva imanente de seu desenvolvimento formal. A categoria de material como pressuposto de sua intervenção sobre a "matéria alemã" em Brecht articula-se gradualmente numa crítica aos próprios limites do esclarecimento teatral para se transformar finalmente em complexo civilizatório nos anos setenta, no tríptico da história germânica **Die Schlacht, Germania** e **Gundling**, quando sua produção se estende para além da RDA. Essa passagem coincide com uma radicalização do próprio recorte dramaturgic através dos "fragmentos sintéticos". A descontinuidade do processo histórico alemão encontra sua contrapartida estrutural no desenho abstrato das "Gedankenspiele".

Mas para que se compreenda com um mínimo de clareza o significado dessa ruptura em relação ao núcleo original da obra, centrada no horizonte de uma intervenção estética empenhada, seria preciso, contudo, recuperar, em linhas gerais, as *coordenadas* do processo literário específico em que se desenvolveu.

De modo distinto à RFA, a experiência literária da RDA foi desde o início até o princípio dos anos setenta induzida, organizada e autoreferida aos fluxos e refluxos da política cultural do SED<sup>96</sup>, em outros termos, *ela produziu categorias autoreflexivas que nos permitem pensar sua organicidade, das quais poderíamos deduzir dois pólos como limites: o realismo e a assimilação tardia das vanguardas*

---

<sup>96</sup> **Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik des SED**. Vol1 1949-1970, E. Schubbe (org.), Stuttgart, 1970; vol 2: 1971-1974, Rüss. G (org.), Stuttgart, 1976; Lübbe, p. vol 3.: 1975-1980, Stuttgart, 1984.

*históricas*. Essa sobredeterminação política e ideológica condicionou, restringiu, mas, ao mesmo tempo, organizou uma esfera pública de caráter distinto, da qual emergiu tanto uma qualidade literária internacional, uma razoável produção média, como também todos os subprodutos afirmativos da ideologia: romances esquemáticos, lírica laudatória e peças de agitação. Nesse sentido, a prerrogativa do "kitsch" e da "Volkstümlichkeit" (popularidade) não seria um privilégio de seu campo adversário, mas revelaria, com o tempo, uma surpreendente convergência de posições com a produção da RFA.

Sem ignorar os enormes riscos que este alinhamento estabelece ao reconhecer um peso excessivo às oscilações da política cultural - ao qual seria subjacente, por outro lado, a dialética imanente de *legitimação* que qualquer periodização estabelece, é preciso enfatizar o influxo ideológico determinante, neste caso, decisivo nos primeiros vinte anos da República. Este problema revelou-se em muitos estudos sobre a RDA<sup>97</sup>:

Uma vez que já há algum tempo multiplicam-se exposições gerais sobre o desenvolvimento da literatura da RDA, com especial consideração pela política cultural do SED, é chegada a hora de se abordar os próprios objetos literários mais precisamente. O enfoque especial da política cultural do SED conduz, em regra, a interpretar esses objetos de modo político e cultural, isto, é desenvolve-se a impressão de que as peças teatrais teriam sido escritas na perspectiva da política cultural do SED.

De 1945 a 1953, a produção literária do exílio teve um papel hegemônico na constituição dessa esfera pública. Coube a essa primeira geração (Seghers, Brecht e Becher) de repatriados, a tarefa de refletir, pavimentar e lançar os pressupostos daquilo que, em função da ideologia, constituiria uma experiência literária autônoma. O caráter defensivo da construção da RDA como Estado

<sup>97</sup> SCHIVELBUSCH, Wolfgang. **Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks - Heiner Müller - Hartmut Lange**. Darmstadt, Neuwied (Luchterhand) 1974, p. 4. (= Sammlung Luchterhand 139).

(07/10/1949) teve como contrapartida originária uma organização estalinista e fortemente hierarquizada de sua esfera cultural, que somente definiu seus contornos em meados dos anos cinquenta. Em lugar de uma "revolução", impôs-se uma administração gradual e verticalizada de todos os intervalos disponíveis pelos quadros do KPD, então hegemônico. *Portanto, este deve ser o ponto de partida de minha reflexão, o momento em que esta hegemonia se consolida.*

É apenas no 4o. Congresso dos Escritores Alemães, realizado em janeiro de 1956, em Berlim, que o Secretário Geral do SED Walter Ullbricht formulou, pela primeira vez, a tese de uma dualidade literária como extensão da *Realpolitik*.

A "dualidade" do regime literário alemão foi um fato político de extremo interesse, pois o caráter específico da literatura da RDA em suas duas primeiras décadas não se referia apenas à sua dimensão empenhada, mas também a um atraso na assimilação de correntes e experiências do modernismo histórico, bem como a construção imaginária de uma *inimizade fraterna* com o outro lado, alimentada por uma reivindicação de exclusividade sobre a propalada "herança" clássica. Nesse sentido, seria possível referir-se a uma *pré-modernidade literária* na RDA, na expressão de Hans Mayer, uma defasagem que restringiu os aspectos mais inventivos da produção literária.

Hans Meyer foi o primeiro a colocar em dúvida o ponto de vista da dualidade<sup>98</sup>. Inicialmente na RDA, em 1963, e posteriormente na RFA, em 1967. Meyer distinguia "duas estruturas de vida literárias totalmente diversas" em território alemão, mas mencionava a existência de "passagens de fronteira", pois "há literatura que nasce do outro lado, mas cuja pátria espiritual está no Ocidente.

---

<sup>98</sup> MEYER, Hans. "Sobre la unidade de la literatura alemana". In: **La literatura alemana desde Thomas Mann**. Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 175-190.

E seria possível pensar em literatura na Alemanha Ocidental à qual se aplicava o inverso". Meyer deduzia dessas passagens uma *convergência* que dizia respeito tanto à grande literatura, quanto ao repertório "völkisch" (popular). Mas a primeira fase do gerenciamento cultural do SED foi tão marcante que, ainda em 1979, Hans Meyer apontava, na literatura da RDA, a continuidade daqueles "traços didáticos e realistas resultantes da campanha contra o formalismo" no início dos cinquenta, que obrigou a um refluxo a uma fase anterior às conquistas do modernismo.

### **A luta contra o formalismo. A ideologia da herança como legitimação.**

Se as vanguardas artísticas sempre tiveram pouco respeito pela autoridade, mesmo quando estas se consideravam revolucionárias, sua história na tradição das sociedades socialistas é um legado de desconfiança recíproca, e muitas vezes de guerra aberta e repressão. De maneira distinta às sociedades ocidentais, onde os mecanismos integrativos e assimiladores do mercado neutralizaram seus efeitos disruptores, a dialética de repressão e revolta é um dos traços de sua permanência na experiência estética do socialismo.

De modo genérico, seria possível afirmar que a hostilidade dentro do marxismo e do campo socialista em relação àquilo que de maneira variada foi chamado de "naturalismo", "modernismo", "decadência", "formalismo", e de modo ainda mais pejorativo, "vanguardismo" encontra seus fundamentos na social-democracia do dezenove e posteriormente na Revolução de 1917. Lenin e Trotsky tinham concepções distintas de correntes como o futurismo de Maiakowski, mas convergiam na idéia de um *resgate revolucionário da herança clássica burguesa*, como fundamento de uma cultura socialista.

Na luta por uma hegemonia cultural, tendências como o *Proletkult* e suas exigências de auto-organização, independência e autonomia na base, representaram gradualmente uma ameaça à centralização imposta pelos bolcheviques. Nessa perspectiva, a guinada leninista para o resgate da "herança burguesa" poderia ser pensada como uma estratégia de legitimação para se estabelecer uma hegemonia no interior do Partido. Em seu discurso no **Congresso das Juventudes Comunistas**, a partir de onde se deduziu uma suposta "doutrina da herança", Lenin afirma que "a cultura proletária não surge completamente feita de não se sabe onde. Ela não é uma invenção de homens que se classificam de especialistas no assunto. Tudo isso é pura tolice. A cultura proletária deve ser o desenvolvimento lógico da soma dos conhecimentos elaborados pela humanidade sob o jugo das sociedades capitalista, feudal e burocrática"<sup>99</sup>.

Em consequência dessas acomodações, a constituição de um *corpus* teórico diversificado e um cânone, o "realismo socialista", uma contradição em termos, a partir das teorias de Zadanov, Lukács e Becher, na medida em que hostilizava a decadência e as tendências *degenerativas* das vanguardas, a favor de uma *concepção orgânica e vital da tradição*, alinhava-se em parte ao campo conservador da crítica cultural. O assalto sobre a autonomia estética que as vanguardas representavam, ameaçava o programa esclarecido de uma cultura harmônica, auto-regulada e organicamente sustentada.

Desde o início da década de 1950, os ecos dessa disputa dos anos 20 e 30 ecoaram na RDA na luta contra o "formalismo", nas palavras de Walter Ullbricht.

---

<sup>99</sup> LENIN, Vladimir. "Discurso ao III Congresso das juventudes comunistas, em 2 de outubro de 1929". In: **Trechos escolhidos de Marx, Engels, Lenine e Stalin sobre literatura e arte**. Editorial Calvino Limitada, Rio de Janeiro, 1945, p. 321.

Dessa combinação surgirá uma duplicidade que deve ser a base de uma reflexão sobre a própria identidade da RDA. Embora este programa de resgate da herança clássica excluísse as tendências de vanguarda do início do século, ele buscava a síntese (sua "Aufhebung") dessa cultura afirmativa no corpo da "comunidade popular", isto é, do "proletariado", numa "fusão completa de formas artísticas" e "vida cotidiana", sublimando seus traços prosaicos. Na superação da dicotomia entre arte e vida, Walter Ullbricht, denominava a RDA como realização de um III Fausto!<sup>100</sup>

Enquanto as vanguardas russas buscavam romper iconoclasticamente com a instituição arte, em proveito de uma nova ordem política e cultural, a identidade e hegemonia do regime do SED dependiam simultaneamente da liquidação da cultura burguesa e de sua reposição naquilo que Becher denominou a "Literaturgesellschaft"<sup>101</sup>, a "sociedade literária".

<sup>100</sup>Na 1a. Conferência de Bitterfeld, perguntava-se Ullbricht: "Em nossa República, desenvolveram-se novas relações sociais entre os homens. Mas onde existe uma tal representação desse desenvolvimento na forma artística, senão naquela configurada nos clássicos da burguesia sobre o desenvolvimento de sua classe na luta contra a ordem feudal?" Alguns anos mais tarde, Ullbricht concluiria sua pergunta: "Apenas depois de cem anos de Goethe ter descansado sua pena para sempre, os operários e camponeses, encarregados e técnicos, os trabalhadores da República Democrática Alemã começaram a escrever esta terceira parte do **Fausto** com seu trabalho, sua luta pela paz e pelo socialismo". Apud: HOHENDAHL, Peter Uwe/HERMINGHOUSE, Patricia (orgs.). "Die Kulturpolitik der DDR und die kulturelle Tradition des deutschen Sozialismus". **Literatur und Literaturtheorie in der DDR**. Frankfurt/M, Surhkamp, 1981, p. 17.

<sup>101</sup>"Nunca antes na história alemã tais possibilidades se abriram para a literatura"(...) "A literatura não é apenas uma edificação que abriga indefinidamente muitas moradas e onde tudo que seja bom e belo tenha lugar, mas também aquilo que promete ser belo e bom. Nesta convivência social, como a literatura a representa, tomam lugar, não obstante outras verdadeiros interessados e desses participantes não deveriam estar excluídos os editores, redatores, leitores, livreiros e sobretudo o leitor, que não apenas como consumidor é parceiro imanente do escritor, como uma voz que nunca silencia, como uma efetiva correção invisível, mas também como a sua melhor parte, a sua

A expressão não tinha inicialmente o caráter pejorativo que a futura estalinização do Partido imprimiria à cultura, *mas pressupunha uma reflexão histórica sobre o papel socializador, democrático e integrativo que a literatura poderia desempenhar no contexto da reconstrução* ("Aufbau"). Inflada de fervor cívico, a "Sociedade Literária" de Becher arroga para si o postulado de uma cidadania literária burguesa e iluminista de significado absolutamente idêntico ao conteúdo utópico do sistema literário auto-regulado e de causalidade interna pensado por Antônio Cândido em sua **Formação**, uma espécie de faísca de ignição de um processo literário interno e auto-engendrado quando todos os pressupostos se reunissem. A transição para o socialismo, sua "Formação", por assim dizer, impunha várias *tarefas* que delegavam ao futuro sua realização, fosse no plano da produção, recepção e crítica<sup>102</sup>. A produção literária deveria ser integrada de modo material à base produtiva e organizar sua reflexividade. Além da "pressão integradora" de uma economia livre de mercado, a RDA deveria planejar as etapas de seu desenvolvimento intelectual, proporcionando aos produtores de bens espirituais uma esfera de disponibilidade não-coercitiva.

---

consciência. Essa sociedade literária ultrapassa o especificamente literário e compreende também em si todas as formas de atividade criativa, nas quais um enriquecimento recíproco da arte continuamente tenha pertencido à melhor tradição literária". "SCHMIDT, Ulrich. "Abschied von der 'Literaturgesellschaft?'" **Literatur in der DDR/Rückblike**. Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband., München, 1991, p. 45.

<sup>102</sup>"Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõe, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas, muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura européia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, - dos quais se formaram os nossos". CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**, v.1. Belo Horizonte, Itatiaia/Edusp, 1975, p. 10.

Parece-me dispensável ressaltar que esse programa era eminentemente nacionalista.

Na sensibilidade lírica de Becher, percebemos um classicismo contido e de fato anti-moderno em seus matizes. O antifascismo, enraizado na herança cultural humanista, alimentava uma crença no "progresso" no instante em que se libertava da tirania de Hitler. A Alemanha de Becher refugiou-se nessa pátria espiritual que é também a "versäumte Vaterländische" (a pátria adiada) de Hölderlin. Sobre o solo imaculado dessa comunidade ideal de leitores e escritores, a liderança do SED, mergulhada no "pântano das ideologias" (M: 105), para dizer com Müller, consolidava seu poder através do personalismo, tomando de assalto todos os intervalos disponíveis. Becher arquitetou um sistema federativo complexo sob a égide do Ministério da Cultura, pasta que viria a ocupar mais tarde. Uma vez montado, o sistema funcionaria por conta própria por quarenta anos. A utopia de Becher transformou-se aos poucos numa simbiose de privilégios e servilidade intelectual que expunha de modo evidente um traço decisivo da identidade cultural literária alemã: a vivência do poder como vantagem e opressão<sup>103</sup>.

O papel da literatura na vida social alemã foi marcado por uma grande ambigüidade na relação com o poder. O historiador e germanista francês Robert Minder<sup>104</sup> observa que a literatura alemã, com poucas exceções, retira-se para um *ghetto* de um reino interior do cultivo da sensibilidade e da bela aparência, ao qual apenas poetas e filósofos teriam acesso. Para Minder, o escritor francês apresenta-se investido de plena cidadania como *citoyen* e não como *bourgeois*.

---

<sup>103</sup> Para uma visão dos termos já envelhecidos deste debate cf. Enzensberger: "O espírito e o poder. Uma brincadeira alemã de índios", in: **Mediocridade e Loucura**, São Paulo, Ática, 1995, p. 121-134.

<sup>104</sup> MINDER, Robert. **Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur**. Frankfurt/M, 1966, p.6.

Em contraposição a isso, o título de *Homme de lettres* adquiriu um intenso conteúdo pejorativo na Alemanha. Hans Meyer busca analisar a dialética entre a "visão interior" e "exterior", na clássica oposição entre o "grosse und kleine Welt", entre o quarto e o grande mundo, em sua singularidade de sociedade subdesenvolvida<sup>105</sup>. A reflexão sobre o caráter não secular da esfera cultural terá dessa forma um papel predominante na identidade nacional alemã.

**Der Kampf gegen Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur**<sup>106</sup>, proferido por Walter Ullbricht na quinta reunião do Comitê Central do SED, em 17 de março de 1951, é uma síntese da *duplicidade* que determinará a organização da esfera cultural na RDA: uma assimilação chauvinista da herança (cultura afirmativa burguesa) e uma recusa à própria modernidade. A proposta do encontro era discutir a "recente revolução cultural" que se estabelecera na RDA e determinar os próximos passos a serem seguidos. Nesse documento, denunciavam-se os riscos do "cosmopolitismo" representado pelo "barbarismo da cultura americana", produto do "imperialismo" e a necessidade em resgatar a tradição clássica nacional. Recuperando uma figura típica da tradição conservadora alemã, a América representaria o "Ocidente". Afirma Ullbricht (**apud** Emmerich, 1989: 98/9):

O formalismo é a dissolução e destruição da própria arte. Os formalistas negam que a importância decisiva esteja no conteúdo, na idéia, no pensamento da obra. Do seu ponto de vista, a importância de uma obra de arte não está em seu conteúdo, mas na sua forma. Sempre que a questão da forma ganha um significado autônomo, a arte perde o seu caráter humanista e democrático.

<sup>105</sup> MEYER, Hans. "Posições fundamentais: mundo exterior e mundo interior". In: **Literatura e sociedade burguesa na Alemanha ( séculos XVIII e XIX)**. BARRENTO, João (org.). (Introdução de Maria Antónia Amarante). Lisboa, Ápaginastantas, 1988, p. 67-94.

<sup>106</sup> **Dokumente des SED**. Berlin 1952, v.3. 431-446,

Consolidando essa diretriz, prossegue Stephan Hermlin, mencionando Hollywood como expressão do "culto de violência" e do "embrutecimento do espectador": "O formalismo é então a expressão pictórica, musical e literária do *canibalismo imperialista, é o acompanhamento estético do crepúsculo dos deuses americano*" (grifos meus) (**apud** Emmerich, 1989: 99). A *Aufhebung* da herança clássica é o elogio genérico da pureza e do caráter internacional do humanismo de Weimar, que representaria assim um antídoto na luta pela "nova ordem socialista".

Seria importante ressaltar que não importa tanto o *conteúdo* dessa frases, impregnadas pela retórica da Guerra Fria, mas a *estrutura* e a *duplicidade* das relações que elas impõem no interior do aparelho cultural na busca de uma legitimação e hegemonia do grupo de Ullbricht. Essa dissonância irá se prolongar por décadas como impasse: um "socialismo nacionalista" que se pretende como a vanguarda belicosa da "grande nação" alemã.

O caráter compulsório desse "humanismo socialista" criava, do ponto de vista prático, uma situação, no mínimo, desconexa. Em contraposição às edições luxuosas e barateadas dos clássicos, encontráveis em qualquer quiosque ou banca de fábrica, os hábitos de leitura da massa trabalhadora continuavam pequeno-burgueses. A "sociedade literalizada" de Becher incrementara em muito a média de leitura, como lazer barato, mas as pesquisas de preferência testemunhavam a continuidade de hábitos arraigados: em lugar Willi Bredel, lia-se o *best seller* **O Vento Levou**, de Margaret Mitchel, ou mesmo a literatura juvenil de Karl May (Emmerich, 1989, p.62). As próprias novelas de brigada desempenhavam o papel de fomentar uma literatura média em referência ao universo produtivo, mas desvinculada da tradição mais radical do *Proletkult*.

Essas dificuldades estendiam-se ao ensino da língua e literatura através de uma concepção linear e esquemática do processo literário<sup>107</sup>.

Como se percebe, a frente ampla desse combate capitaneado por Ullbricht envolvia muitas etiquetas: "decadência", "formalismo", "naturalismo", "cosmopolitismo", "modernismo". De roldão, Kafka, Joyce e Proust, entre muitos outros eram excluídos de qualquer paradigma. Essas intenções não eram apenas retóricas, mas visavam efetivamente a estalinizar todas as instâncias culturais na RDA, submetendo-as a critérios administrativos em ligas, federações e ao máximo controle do SED. Essa foi a marca registrada da primeira fase da jovem República: em lugar da revolução, a administração zelosa, o *pathos* de sua retórica, naquilo que Müller denominou com muita precisão "guerras de delegação" contra objetos inofensivos, já vencidos historicamente (RW: 154). O "horizonte deformado" da geração de Müller tinha também como limite uma

---

<sup>107</sup> Esse remanejamento da "herança" atingiu em cheio a própria reflexão filosófica, transformada em ideologia de Estado: "A filosofia da ex-RDA estava limitada a um ensinamento, o marxismo-leninismo, que se subdividia em materialismo dialético, materialismo histórico, economia política e comunismo científico. A história da filosofia cumprira-se, por assim dizer, com Karl Marx; toda a filosofia anterior, sobretudo a do idealismo alemão clássico com Kant, Fichte, Schelling e Hegel representava dessa forma um prólogo. Toda a filosofia posterior, especialmente a do século XX, incluindo também as teorias marxistas dissidentes de Lukács e Bloch, passando por Adorno até Jürgen Habermas, era considerada, por outro lado, como revisionista, sem falar dos apologistas burgueses. Em vez de análise filosófica, reinava um sistema de antíteses extremamente simples: materialismo contra idealismo, racionalismo contra irracionalismo, humanismo contra anti-humanismo. Tudo era classificado dentro dessa esquematização, tudo servia para justificar o socialismo e desacreditar o capitalismo. Aquilo que se chamava de filosofia, muitas vezes não merecia este nome. Era outra coisa: um credo obrigatório, uma forma consternante de auto-humilhação. A filosofia havia se privado literalmente do pensamento próprio". BREUER, Ingeborg/MERSCH, Dieter. "Uma filosofia chega ao fim". In: **Humboldt/Inter Nationes**, no. 62, p.26.

concepção de representação artística que era tanto um álibi contra falta de talento, exigência formal, como também pretexto para retaliações.

Formulado pela primeira vez em 1932 na União Soviética e imposto a partir de 1934 por Zdanov, o "realismo socialista" afirma-se como a doutrina que busca:

conhecer a vida e apresentá-la, não de forma escolástica, morta, como uma realidade objetiva, mas sim como a realidade objetiva em sua forma revolucionária. Nesse processo, a representação artística verdadeira e historicamente concreta deve ser articulada com a tarefa de formar ideologicamente e educar os trabalhadores no espírito do socialismo<sup>108</sup>.

A ênfase na produção exigiria, portanto, um herói afirmativo, que produzisse no leitor uma fácil identificação. Para Stalin, os agentes dessa empreitada ganhavam o sinistro contorno de "engenheiros de alma".

Mas foi apenas mais tarde, em combinação com o *corpus* teórico de Lukács, que o "programa" ganhou funcionalidade na RDA. Até 1956, a "posição de monopólio" de Lukács foi mantida, como reconhece Abusch (**apud** Emmerich, 1989: 100), servindo como parâmetro normativo. *Aposentada* a questão da revolução, o "humanismo operário" ocupa, por assim dizer, o lugar do humanismo burguês na futura "comunidade socialista". Os modelos já estariam disponíveis para o resgate e acomodação ao presente. Na retórica de Ullbricht, a classicidade revolucionária de Goethe como "trabalhador infatigável" transformava-se no modelo do "novo homem socialista".

A morte de Stalin em 5 de março de 1953 representou para a RDA seu parto efetivo: o 17 de junho. Isolada e sem um enraizamento nacional, a cúpula do SED começava a perder o controle da situação pela dissidência interna e teve

---

<sup>108</sup> "Discours d'Andrei Jadanov au Premier Congrès des Ecrivains Soviétiques (17 août de 1934)", apêndice inserido por Emile Copfermann, organizador da coletânea **Théâtre et Revolution**, e A.V. Lounatcharski, Paris, Maspero, 1971.

de endurecer. O massacre foi o primeiro encontro da liderança com a base e afastou a longo prazo qualquer perspectiva de uma resistência fora dos quadros do Partido.

Em janeiro de 1956, ensaiou-se uma tímida distensão, sinalizada com o 4o Congresso do Escritores. Neste congresso, Ullbricht formula pela primeira vez o conceito de duas literaturas distintas<sup>109</sup>. Em agosto, o XX Congresso do PUCS desencadeava o expurgo dos stalinistas do Kremilin e o "degelo" que somente se consumaria com a liquidação da União Soviética quase quatro décadas depois. O 4o.Congresso denunciava a tutela administrativa da cultura e a instrumentalização doutrinária da literatura. Um de seus alvos principais era o esquematismo das novelas de brigada, cujo ciclo considerava-se encerrado. Hans Meyer lamentava a politização banal da literatura e a "falta de substância" de uma literatura nacional. Seghers<sup>110</sup>, Claudius, Heym e Uhse criticavam violentamente o "nível autônomo pequeno-burguês". Por sua vez, Brecht, alvo principal desta campanha de Ullbricht, denunciava o tom primitivista daquele enlace burocrático, conclamando os jovens escritores a "construir um Estado não para a estatística, mas para a História" <sup>111</sup> (GW 19: 554/5).

Problematizando a perspectiva como virtualidade estruturante do real, o discurso de Lukács questionava o *esquematismo* da produção literatura

<sup>109</sup> Esse ponto de vista oficial prevaleceu até a dissolução da RDA. A "Historia da Literatura Alemã" em onze volumes chancelava este ponto de vista e uma tradição autônoma e com valores distintos do capitalismo "decadente". A Literatura da RDA ocupava um volume próprio com mais de 900 páginas.

<sup>110</sup> SEGHERS, Anna - "Die Grosse Veränderung und unser Literatur (Rede auf dem IV Deutschen Schriftstellerkongress), In: "Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954 - 1979", **Gesammelte Werke in Einzelausgaben**, Band XIV, Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1984, 2. Auflage.

<sup>111</sup> Conferir a terceira parte do trabalho de Martin Esslin, que oferece uma crônica detalhada dos últimos anos de vida de Brecht ("Os perigos do Engajamento: Brecht e os Comunistas e Os Comunistas e Brecht", in: op. cit., p.159-234)

contemporânea, em especial das novelas de brigada, carente em experimentos e a reboque da grande tradição soviética.<sup>112</sup>

Depois do levante de Budapeste, o próprio Georg Lukács será considerado *persona non grata* pelo SED por sua participação na "contra-revolução" húngara<sup>113</sup>. O alvo da crítica não se referia ao seu conceito de tradição, tampouco à sua estética normativa, mas "àquela atitude arrogante", ao "aristocratismo intelectual", que se traduzia como tutela sobre "jovem literatura socialista", cuja "qualidade histórica" ele teria ignorado por completo (Emmerich, 1989: 106/107). O ano de 1957 abria-se com uma campanha pela "segunda etapa da revolução socialista e pela revolução cultural", radicalizando o "partidarismo" literário, contra "um ponto de vista de exclusividade estética". O "caminho de Bitterfeld", como ficou conhecido este movimento, caracterizou-se por dois momentos distintos, e sinaliza também a última tentativa de se organizar a produção cultural com a iniciativa majoritária do Partido. O esgotamento deste "fôlego" corresponde também a uma mudança do enfoque dentro do SED do terreno cultural para o campo das categorias econômicas.

### **O caráter apolítico da ideologia antifascista.**

Numa leitura mais ampla, a ideologia antifascista do "humanismo operário" desempenhou na RDA, sobretudo depois do XX Congresso do PCUS, um papel

<sup>112</sup> LUKÁCS, Georg. "Das Problem der Perspektive". In: **Schriften zur Literatursoziologie**. Ullstein Materialien, Berlin, 1985, p. 254.

<sup>113</sup> SPIES BERNHARD. "Georg Lukács und der Sozialistische Realismus in der DDR". **Literatur in der DDR/Rückblicke**. Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband., München, p. 34 e 40. Para uma idéia mais detalhada da campanha de descrédito contra Lukács consulte-se a coletânea "Lukács und der Revisionismus", Berlin, DDR, 1960 e na "Bibliographie Georg Lukács", in: BENSELER, Frank (org.). Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács. Neuwied, Berlin, 1965, p 652 e segs.

nitidamente *apolítico* como neutralizador das reformas de base. Por um lado, ela se oferecia taticamente como um meio de superar o passado e o presente; por outro, a hipoteca representada pelo nacional-socialismo ainda parecia drenar os impulsos políticos para a constituição de uma esfera pública autônoma. O estatuto de socialismo colonial, que se configura com clareza depois da repressão ao levante de 1953, apartava a liderança de qualquer injunção da base. Para o SED, a população demonstrara uma prontidão maior em se rebelar contra seu regime do que contra os nazistas.

A própria "desestalinização" do SED não se deu em termos de embates políticos no interior do Partido, com a intensidade e as reviravoltas da matriz soviética. O processo que se iniciou em Moscou em 1956, com a crítica pública e o expurgo da elite estalinista, impregnou a sociedade (*samizdat*<sup>114</sup>) e permitiu o crescimento de uma dissidência expressiva. Na RDA, ela nunca assumiu um aspecto público, mas sim como uma acomodação entre os seus grupos internos. Esta "história" sequer existiu para a maioria<sup>115</sup>. Tampouco observou-se uma abertura para as tendências articuladas na sociedade, *mas em lugar da crítica democrática ao passado e ao presente impôs-se, a partir de 1955, um gerenciamento tecnocrático da economia e de reformas centralizadas que*

---

<sup>114</sup> *Samizdat*: palavra russa que designa uma publicação manuscrita, datilografada, mimeografada, etc., de circulação clandestina. O período Brejchnev viu florescer este tipo de literatura.

<sup>115</sup> "Na RDA, Ullbricht vangloriava-se de haver impedido os processos estalinistas: "Beria não pode agir entre nós." É uma pura mentira. Foi Stalin mesmo quem impediu a realização desses processo por razões estratégicas. Seria simplesmente estúpido agir, num país dividido, da mesma maneira como na Hungria, por exemplo. Apesar disso, Ullbricht conseguiu liquidar a oposição, decapitá-la discretamente, reduzi-la ao silêncio. Estou lendo no momento um texto sobre os processos estalinistas na Europa Oriental e existe algo de macabro em nem mesmo conhecer os nomes daqueles que tiveram um grande significado na RDA"(LN:15).

*permitiram à RDA uma posição hegemônica no interior de seu Bloco*<sup>116</sup>. Dessa forma, nunca se consolidou no SED uma tradição de dissidência ou mesmo lutas abertas. Elas se diluíam tão logo se manifestavam.

A questão nacional e a divisão da Alemanha, que se consolidava, também afetaram a estratégia das reformas necessárias. Elas são fatores decisivos para se compreender a sobrevivência e a estabilidade da RDA e o fato de apenas recentemente o anti-estalinismo ter assumido um aspecto político decisivo no instante de seu colapso.

Para se diferenciar da social-democracia e de seus projetos sociais, decorrentes de uma longa inimizade histórica, os comunistas do SED estavam convencidos de que o seu modelo social, uma vez implantado, seria mais atrativo que uma alternativa social-democrata, pois, enfim, eles esperavam há muito pela crise definitiva do capitalismo que revelaria o caráter "formal" da "democracia burguesa" e do poder destrutivo do mercado (Meuschel, op. cit.: p. 5). Essa resistência e hostilidade intensificaram-se ainda mais quando a divisão se tornou irreversível. Não precisaria mencionar aqui o conhecido plano de Stalin, endossado por Walter Ullbricht, de uma Alemanha reunificada e neutra, cujas conseqüências eram mais do que óbvias, impedir a todo custo sua assimilação pelo mercado ocidental.

A coesão e a ortodoxia interna dos quadros do SED eram também conseqüência da precariedade de seu caráter nacional (grande parte havia se mantido no exílio na União Soviética desde o início da década de 30). A repressão de 1953 reforçava na população o sentimento colonial em especial pela

---

<sup>116</sup>MEUSCHEL, Sigrid. "The End of the East German Socialism". In: **Telos**, no. 82, Winter, 1989/90, p.6.

figura de Ullbricht, que daí deduziu muitas vantagens dentro do Partido, governando um "povo inimigo", como reconhece Heiner Müller<sup>117</sup> .

Mas ao assumir o antifascismo como ideário político "antiimperalista", a liderança do SED afirmava implicitamente a premissa de que o capitalismo conduzia necessariamente ao fascismo. Como destaquei acima, um dos traços desse programa era o seu caráter eminentemente *nacional*, como defesa de um "caminho próprio" para o socialismo. Enquanto a União soviética garantiu a soberania da RDA na década de cinquenta, esse *pathos* se consolidou .

O SED reivindicava-se como o "único partido nacional", o "primeiro a recusar a "decadência da Alemanha" e como o único capaz de garantir uma base social para a "nação comum". Essa defesa de um socialismo "völkisch" (popular) assume pouco a pouco um caráter chauvinista sem precedentes, com nítida ênfase em valores comunitários de vetor regressivo, o que justificaria em parcela da *intelligentsia* a crença, em abstrato, de uma "comunidade intelectual" unificada pelo programa de um resgate seletivo da herança intelectual de Weimar. Mesmo aqueles que assumiam uma dissidência cordial com o regime, introjetaram, em diversos graus, a consciência do papel hipertrofiado que o sistema lhes proporcionava como educadores do povo e consciência da nação ("Praeceptor Germaniae"), uma certa representatividade *ersatz*, decorrente da ausência de canais de comunicação. Essas ilusões tiveram vida própria e a hostilidade do comunista Heiner Müller à democracia formal explica-se, em parte, em função deste complexo.

---

<sup>117</sup>"Muitas vezes, as coisas se passavam de tal modo, que eram os dogmáticos no Partido que melhor sabiam qual era a situação real. A grande qualidade de Ullbricht era que ele nunca procurou parecer popular ou ser populista. Ele contava com o fato de que ele governava um povo de inimigos" (KOS: 131).

Celebrando a grandeza da *Kulturnation*, numa continuidade chocante com o regime nazista, essas reivindicações do SED combinavam argumentos antiburgueses e anticapitalistas com elementos anticosmopolitas e também antisemitas.

Em comparação aos demais países do Bloco Oriental, a RDA possuía, em contradição ao discurso interno, a característica de não apresentar uma "consciência nacional" própria, o que em parte contradiz a defesa anacrônica do humanismo de Weimar como lastro de identidade. Como afirmei acima, o próprio SED concebia-se como uma vanguarda minoritária e radical da "grande nação alemã", cuja existência não se definia apenas em termos de uma luta de classes nacional, já que esta questão estava adiada *sine die*, mas no plano internacional, no apoio às guerras anticoloniais e na defesa ferrenha da integridade do Bloco Oriental como provou o Exército Popular na repressão ao levante de Budapeste e Praga.

A ideologia antifascista catalisava assim várias tendências do campo conservador da cultura, revelando, sob sua máscara internacionalista, uma aversão à democracia formal, à massificação, à economia de mercado, enfim, ao Ocidente e à "decadência" como civilização. Dessa forma, ela pôde desviar por um longo período o foco da sociedade para a construção de uma base política autônoma.

A modernização que se processou a partir dos anos sessenta deixou incólume o aparelho cultural já consolidado; processando-se em bases tecnocráticas, com algumas medidas liberalizantes, ela alcançou êxito durante um

tempo<sup>118</sup>, quando a concorrência internacional a favorecia, mas durante a década de setenta a estagnação soviética tornou a RDA cada vez mais dependente da injeção de recursos da República Federal. Essa aproximação ironicamente afirmava no SED a convicção de um socialismo "independente" de Moscou, embora cada vez mais vinculado à gravidade da economia de mercado da RFA.

### **A "literatura socialista nacional" e o "Bitterfelder Weg"**

Depois de seu retorno do exílio, Brecht afirmara num debate em Leipzig que a construção do socialismo representava a "Grande Produção" e dependeria de pelo menos vinte anos de "demolição ideológica". É sobre esses alicerces instáveis que se delineia o horizonte espiritual da jovem República: "a nova casa

---

<sup>118</sup>Do 6o. Congresso do SED em 1963, saiu uma resolução no sentido de uma ampla mudança na política econômica que recebeu o nome de Novo Sistema Econômico de Planejamento e Gestão NÖS (PL) ("Neues Ökonomisches System der Planung und Leitung"). O NÖS originalmente apenas destinado a produzir um sistema de planejamento e gestão adequados ao nível avançado do desenvolvimento industrial, se ampliaria mais tarde em todos os outros domínios. A reboque de mudanças na União Soviética, visando à modernização e à racionalização do sistema econômico buscava-se um planejamento adequado da direção e gestão. Pela primeira vez na história da RDA, atribuíam-se à economia a existência de sistemas auto-reguladores que prescindiam da intervenção do Estado. Embora de cunho tecnocrático, esse processo reintroduzia uma autonomia administrativa as VVB ("Vereinigung Volkseigener Betriebe") e "alavancas" econômicas. Em 1967, esse sistema passou a denominar-se ÖSS (Ökonomisches System des Sozialismus), mas em sentido amplo ESS ("Entwickeltes gesellschaftliches System des Sozialismus"). Estes novos termos e as medidas a eles associadas indicavam duas direções distintas: a racionalização do processo econômico, longe de reaproximar o capitalismo, consolidava a posição da RDA no Bloco Oriental. Categorias como preço, lucro e valor deveriam ter na RDA um significado "distinto" daquele atribuído no Ocidente. O acréscimo de bens disponíveis não oferecia para o SED qualquer risco fetichista e mistificador, pois a força de trabalho não poderia ser rotulada como mercadoria. Chegara-se assim ao "socialismo real". Nesse processo, a própria teoria do fetichismo de Marx parecia desmentida historicamente, pois a afluência de mercadorias parecia não oferecer qualquer contra-indicação. (Apud Emmerich, 1989: 168-170)

teve de ser construída antes que o entulho pudesse ser removido dos porões" (M: 32). A ênfase programática na materialidade do processo produtivo foi um dos mitos fundadores da República Democrática Alemã, embora esta materialidade somente tenha atingido uma qualidade reflexiva plena muito mais tarde, no final dos anos cinquenta, com a encenação de **Der Lohndrücker**. A novelas de brigada padeciam do viés esquemático, censurado pela velha geração no 4o Congresso dos Escritores em 1956.

Uma dessa vozes era Eduard Claudius, que havia escrito inicialmente uma reportagem romanceada sobre o desempenho da brigada de Garbe, um dos subtextos de **Der Lohndrücker, Vom schweren Anfang** (Começos Difíceis, 1950). Concentrando os acontecimentos em grandes blocos e numa linguagem compacta, o texto de Claudius evoca a antiga literatura soviética de construção. A versão romanceada aparecerá um ano depois, **Menschen an unserer Seiten** (Pessoas que vivem em nosso lado), no qual a personagem é detalhada em seu contexto privado, além do espaço da fábrica. Distanciando-se da grandiloquência à imitação forjada dos clássicos, um clichê recorrente em muitas delas, o foco de Claudius detém-se em pequenos problemas do cotidiano de Ahre, estilização de Garbe. Mas a própria forma parecia já esgotada no final dos anos cinquenta. Como se afirmou no primeiro capítulo, o aparecimento de Müller como talento literário em 1957 e a fulgurante carreira de **Der Lohndrücker** indicavam o amadurecimento formal de uma topologia de relatos que surgira no âmbito da ideologia ("Helden der Arbeit") para a conquista de uma qualidade reflexiva que despertou entusiasmo mesmo no Partido e na crítica oficial, a despeito das reservas que o talento de Müller inspirava por seu descontrole e pela impossibilidade de tutela. Parecia nítido já à própria época que aquela experiência derogava, em sua dinâmica, a própria moldura convencional do

gênero do qual brotava. Sequer a categoria de realismo parecia adequada para avaliar o valor "experimental" deste texto.

A novidade de **Der Lohndrücker** era a suspensão das categorias teóricas disponíveis e a abertura da cena para camadas submersas do presente: a continuidade da herança nazista e a necessidade de criar um espaço democrático na base produtiva sem a qual a "Grande Produção" de Brecht fracassaria. **Der Lohndrücker** precipitava um modelo dramatúrgico de transição como aquele estabelecido pela "Grande Pedagogia".

Dessa forma, parecerá à primeira vista *anacrônico* o movimento iniciado em Bitterfeld em 1959. Em 1956, uma carta dos mineiros de carvão de Nachterstedt exigia uma "maior aproximação" entre os escritores e a base produtiva. Aproveitando o mote, em 1957, Ullbricht propõe, na plenária do Comitê Central, que os artistas deixassem de ser "visitantes esporádicos" das empresas urbanas e rurais e passassem a "sentir-se aí como em casa e a unir sua vida aos interesses do povo". No ano seguinte, no 5o. Congresso do SED, o caminho especial de Ullbricht definia-se como "a superação total da divisão entre arte e vida e do estranhamento entre os artistas e o povo", pois "se a classe operária da RDA já dominava o Estado e a economia" já chegara o momento de também de "alcançar os píncaros da cultura"<sup>119</sup>. Um corresponde operário, à época, cristalizaria o *slogan* (**Apud** Emmerich, 1989: 107):

Hoje, a luta do trabalhador livre na produção socialista é a base do nosso desenvolvimento social pleno. Neste processo, só pode ter êxito o escritor que

---

<sup>119</sup>A primeira etapa do programa determinava:"1. Os escritores, os trabalhadores intelectuais, deveriam ir para as fábricas, trabalhar com suas brigadas e conhecer *in loco* as suas condições de trabalho. 2. Os "camaradas", os trabalhadores manuais, deveriam "pegar a caneta" para documentar as lutas e os progressos diários no domínio da produção, e também para, pela sua própria atividade escrita, através da sua produtividade literária, elevar-se aos 'píncaros da cultura'. Greif zum Feder." (Emmerich, 1989: 109).

conhece o homem no âmbito da produção, que sente e vive com ele. O grande apoio à nossa produção literária vem afinal do próprio operário que se torna autor. Camarada, pegue a sua caneta ("Greif zum Feder"), pois a cultura socialista precisa de você.

O programa atingiria poucos resultados práticos, e tampouco este parecia ser o objetivo. De modo análogo à normatividade da "herança" como plataforma nos anos anteriores, muito poucos escritores profissionais estariam dispostos a trocar o tempo de seu trabalho intelectual pelo manual. Em sua primeira fase, o programa de Bitterfeld guardava fortes analogias com a tradição dos correspondentes operários de Weimar. Ainda assim, abriram-se novas possibilidades para talentos potenciais. Bitterfeld estabelecia um limiar ficcional no coração da produção. Na massa de textos então produzida e publicada em inúmeras antologias, ultrapassava-se muitas vezes o aspecto meramente documental dos "diários de brigada", articulando-se uma experiência reflexiva. Indiretamente, e por certo esta conseqüência escapava às intenções do Partido, introduzia-se uma abertura democrática na "base" através do diálogo e da possibilidade de narrativizar essas experiências. O anos seguintes marcam um refluxo dessa tendência até seu esvaziamento. *Mas o que de fato deve ser ressaltado é que Bitterfeld representou a última "convocação" e iniciativa, originária do Partido, de um esforço coletivo no âmbito da produção cultural.*

Diante da radicalização do confronto ideológico, nenhum programa poderia sustentar-se. O influxo político externo, em face do qual as decisões do SED foram maioritariamente reativas, "estabilizadoras", quando estava em jogo a integridade do Bloco Oriental, conferiu finalmente substância intelectual à geração de Müller.

Em 13 de agosto de 1961, em meio a um êxodo em massa, a fronteira ideológica entre ambos os Estados tornava-se concreto e arame farpado em

Berlim. Para a liderança do SED, aquela era a "muralha de proteção antifascista". Foi assim que ao longo da década de sessenta o enclausuramento, antes de emparedar a inteligência a seus próprios limites e à política como esfera instrumental, *finalmente precipitou e secularizou o mito do socialismo, emancipando a reflexão de tarefas exteriores e imediatas*, permitindo assim a consolidação de projetos individuais que se revelariam com mais nitidez na década de setenta. O confinamento suspendia os compromissos anteriores e conferia à literatura da RDA uma funcionalidade política muito distinta daquela da RFA no mesmo período como *ersatz* da esfera pública. Em outros termos, essa sobredeterminação amadureceu talentos singulares que logo se impuseram na República Federal pela qualidade de sua produção. Não é gratuito que autores como Stephan Heym, Kunze, Biermann e Heiner Müller, fossem editados inicialmente do outro lado.

A política cristalizara uma dualidade literária que deveria ser legitimada em todas as frentes. Em dezembro de 1961, o Ministro da Cultura Alexander Abusch afirma (Emmerich, 1989: 163):

Se aceitarmos a idéia de que o nosso Estado de operários e camponeses é o único Estado alemão de direito e humanista, a República alemã da paz e do socialismo, então não podemos continuar a falar, de forma dúbia e incharacterística, da cultura alemã em geral: uma tal cultura alemã não pode hoje existir em dois Estados alemães como processos evolutivos diametralmente opostos.

Como que por "decreto" Abusch ratificava o primado de uma "cultura nacional alemã socialista" saneada dos fantasmas da "decadência". Enclausurada em seus limites "nacionais", a liderança do SED permitia-se também endurecer no tratamento de todas as dissidências reais ou imaginárias. Nessa primeira fase do "fechamento", Müller foi um dos primeiros a receber um tratamento "exemplar" ao ser expulso da Federação dos Escritores em 1961 durante os ensaios de **Die**

**Umsiedlerin**, um texto enraizado na tradição soviética dos dramas que retratavam a coletivização compulsória da propriedade rural, sem que antes sofresse todas as humilhações entre seus pares através do ritual da autocrítica. Começava um exílio interno que se prolongaria até 1972, quando sua adaptação de **Zement** o reabilita parcialmente.

A despeito de uma aparente situação de invulnerabilidade, o SED sentia-se fragilizado diante de qualquer resistência. 1965 marcou o ápice da campanha contra tendências literárias e intelectuais que questionavam, mesmo que periféricamente, o "socialismo real". Na 11a. Plenária do Comitê Central, em dezembro de 1965, foram condenadas por Erich Honecker todas aquelas correntes "modernistas", "céticas", "anarquistas", "niilistas", "liberais" e "pornográficas" seja da literatura contemporânea, seja no cinema na RDA. Erich Honecker, que havia sido o responsável direto pela construção do muro, pronunciava-se sobre **Der Bau**, a adaptação de Heiner Müller do romance de Erik Neutsch, **Spur der Steine**<sup>120</sup>:

A nossa RDA é um Estado limpo, e nele existem padrões inalienáveis de ética e moralidade, no sentido da decência e dos bons costumes<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> **Der Bau** é baseado no romance de Erik Neutsch **Spur der Steine** (Rastro de Pedra), um épico sobre a vida e as condições de trabalho de um estaleiro da RDA. No centro da ação, que transcorre durante a fase de implantação do Novo Sistema Econômico, encontram-se planejadores e dirigentes. No entanto, o protagonista é o carpinteiro Hannes Balla, representa uma personagem que busca a felicidade "numa perspectiva individualista". A implantação do novo sistema exige mudanças nas condições de trabalho com a introdução de turnos. O secretário do Partido Horrtah aplica métodos rígidos de direção e logo surgem conflitos. O romance, quase que naturalista, acompanha a trajetória de Balla, que pouco a pouco é assimilado pela nova produtividade e de Horrtak que se envolve em conflitos privados.

<sup>121</sup> **Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik des SED**, Schubbe, vol. 2, p. 1076/77.

**Der Bau** de Müller era na verdade seu último trabalho no âmbito do contexto produtivo da RDA. Honecker censurava em Müller o "ceticismo pequeno burguês ilimitado", "a absolutização das contradições, o desprezo da dialética das evoluções, situações de conflito colocadas à força em contextos inventados, o "mal disfarçado socialismo pequeno-burguês ilimitado, anarquista e com fortes traços pornográficos". A censura-se impunha-se sem reservas. Honecker era secundado por Ullbricht, que reiterava todas as críticas<sup>122</sup>.

Esse endurecimento atingiu publicações tradicionais como **Sinn und Form** e a **Frei Deutschland Jugend**, que deixaram também de publicar autores ocidentais. Essa orientação parecia firme quando a "Primavera de Praga", em 1968, desencadeava na 9a. Plenária do Partido mais ataques à tendências tchecas do "modernismo" reacionário.

### O "fim dos tabus" depois do 8o Congresso.

Encerrando este breve panorama, a década de setenta marcou a estabilização da RDA como realidade política dentro de um novo contexto mundial. A "questão nacional" parecia agora adiada ou até "resolvida". A República Federal de Brandt atenuara a reivindicação de uma representatividade para toda a Alemanha; a RDA, a seu turno, inicia um programa de reformas liberalizantes, deixando denominar-se "comunidade humana socialista", para ser uma "sociedade de classes não antagônicas". Com o reconhecimento da

---

<sup>122</sup> Walter Ulbricht: "Zu einigen Fragen der Literatur und Kunst. Aus der Rede auf dem 11. Plenum". In: **Neue deutsche Literatur**, 2/1966. S.5-17. Ullbricht acreditava que a "liberdade criativa" oferecida aos escritores na implantação do NÖS, ou mesmo as "concessões" por ela implicadas, haviam se revelado "excessivas" e responde àqueles que exigem um "livre mercado espiritual" que esta liberdade não pode eximi-los da obrigação de produzir materialmente dentro das "leis objetivas" do desenvolvimento histórico.

existência de "classes", afastava-se também a idéia de que a literatura, em especial, a herança clássica poderia representar situações sociais sem conflitos, como na fase áurea da campanha contra o formalismo. Honecker sucede Ullbricht na Secretaria Geral do Partido e estabelece um "Novo Rumo" ("Neuer Kurs"), visando a um incremento na produção de bens de consumo e uma distensão política interna.

Naquilo que nos interessa, aquele conceito chauvinista de "herança cultural" ampliou-se e diluiu-se até que no VIII Congresso do Partido, em 1971, Erich Honecker afirma (**Apud** Emmerich, 1989: 243):

Se partirmos das firmes posições do socialismo, então parece-me que não pode haver tabus no domínio da arte e da literatura. Isto aplica-se tanto às questões da organização do conteúdo quanto do estilo, em suma, a todos os aspectos daquilo a que se chama mestria literária. **Não há mais tabus em matéria de arte e literatura** (grifos meus).

Havia nessa declaração, um reconhecimento tácito de que as "vanguardas" estavam neutralizadas não tanto pela *repressão*, mas pela *tolerância repressiva*. Contudo cinco anos após essa aparente liberalização, o caso Biermann põe em xeque a própria identidade da RDA, provando que os mecanismos de controle continuavam intactos e poderiam ser acionados a qualquer momento. Biermann era poeta e cantor e já enfrentava há muito problemas com o aparelho cultural. Depois de um concerto em Colônia transmitido pela televisão da Alemanha Ocidental em outubro de 1976, o Politiburo cassou sua cidadania. O que se seguiu, foi um enfrentamento direto entre parcela expressiva dos artistas e intelectuais e o Partido, culminando com um êxodo em massa.

Müller foi um dos signatários desta declaração, que aparece no apêndice de sua autobiografia (KOS: 416, **Dokument 17**)

"Wolf Biermann era e é um autor incômodo - e isso o aproxima de muitos autores do passado. o nosso Estado socialista, seguindo as palavras de Marx de **18 Brumário**, segundo as quais a revolução proletária deve criticar-se continuamente, deveria, em oposição a formas de sociedade anacrônicas, ser capaz de suportar esse incômodo de forma serena e reflexiva. Não nos identificamos com todas as palavras e todos os atos de Biermann e distanciamos da tentativa de aproveitamento, contra a RDA, do caso Biermann. Ele próprio nunca deixou dúvidas a ninguém, nem mesmo em colônia, sobre qual dos dois Estados alemães defende, para lá de todas as críticas. Protestamos contra a sua expulsão e solicitamos que seja reconsiderada a medida tomada".

No entanto, o "caso Biermann" era apenas um sintoma de um processo mais profundo. O dado mais relevante deste período é sem dúvida a mudança na qualidade da reflexão literária.

### **A mudança para o paradigma civilizatório ("Paradigmawechsel").**

O emprego do termo "Paradigmawechsel" por Wolfgang Emmerich (op. cit.: p. 271) sinalizaria uma mudança "crítica" de foco na produção intelectual na RDA durante os anos setenta da constelação de problemas do socialismo real para o âmbito civilizatório:

O que se passa no decorrer dos anos setenta e oitenta é uma mudança de paradigma histórico e filosófico de grande alcance. A propalada versão ortodoxa e progressista do marxismo é repudiada pelos artistas críticos; a crença numa chegada certa do socialismo e finalmente do comunismo se perde. Os motivos são vários. No horizonte de artistas e intelectuais, aparece uma cadeia de experiências traumáticas. Não pode mais ser ignorado o processo de Esclarecimento e a escalada de uma modernização racionalista através de um "indústria cultural" na RDA. Instalou-se a insegurança: seria isso o socialismo da diferença para o qual se tinha trabalhado? Onde estava o movimento ascendente no sentido da emancipação de todos, para além da discutível melhoria econômica? O que distinguia o novo Estado do velho se os antigos sinais não desapareciam e os novos valores davam pelo nome de crescimento econômico e racionalidade funcional? Começa assim um processo de repensar, um voltar-se de costas às crenças em favor da reflexão, a procura de uma nova identidade sem amparos (muletas) ideológicas, um processo que levou a questionar a idéia de um progresso histórico (quase) automático e por fim o próprio Esclarecimento (como lugar histórico em que nasce o racionalismo moderno) e até as perspectivas marxistas do futuro. É certo que alguns acontecimentos como a

entrada de tropas do pacto de Varsóvia (incluindo as da RDA na Tchecoslováquia em agosto de 1968, a expulsão de Biermann ou a ocupação do Afeganistão, aceleraram esta evolução e provocaram fortes reações.

Nessa perspectiva, existiria uma "dialética do esclarecimento" interna à RDA, de qualidade negativa<sup>123</sup>:

Richard Herzinger (op. cit.: p.15/6, 78/9) coloca em dúvida a "conversão" de paradigma conceitual apontada por Emmerich e busca enfatizar como premissa de seu trabalho, a *continuidade* de traços conservadores e legitimatórios nesse movimento. Herzinger não acredita que a crítica de Müller supere as "premissas escatológicas" e "maniqueístas" de uma "visão de mundo" arraigada na RDA desde sua constituição. A afirmação de uma "mudança de paradigma" tem como premissa a qualidade "crítica" dessa produção tardia, contudo, esse discurso desempenharia uma função claramente *legitimatória* diante do colapso

---

<sup>123</sup> Essa produção é extensa e concentro-me em Heiner Müller, mas valeria a pena citar outros autores. Poetas como Günther Kunert já chamavam atenção em 1966 para os riscos de uma razão instrumental soberana e planificadora, apontando Auschwitz e Hiroxima como o reverso da época científica. Em Volker Braun, essa crítica aparecia em seu drama **Tinka**: "Para que vivemos? Para revestir o mundo de construções artificiais (...) somos mais os herdeiros de Newton que de Marx. A natureza não é tão importante como a técnica e a nossa ainda menos". Esse reconhecimento implicava para Christa Wolf perda da sua "coincidência com a razão prática". Em seu discurso de agradecimento ao Prêmio Büchner, de 1980, afirma: "Nós, sóbrios materialistas, ficamos perplexos perante os sonhos materializados daquele pensamento instrumental que continua a chamar-se razão, mas que há muito desviou-se do impulso iluminista para a emancipação e a maioria, para entrar na era industrializada como puro delírio utilitarista". Para Müller (Gl:): "Também a RDA é um Estado industrial com tendência a reprimir, instrumentalizar, pelo menos refrear a fantasia. E creio verdadeiramente que a principal função política da arte é agora a de mobilizar a fantasia". Como já afirmara em **Der Bau**, a práxis é a *Esserin der Utopien*: a práxis é a devoradora das utopias, a redução da realidade ao limite do possível. Até este momento, as qualidades negativas da decadência ocidental eram prerrogativas do outro lado, a transformação da RDA numa "sociedade socialista industrializada" trazia à tona os impasses de um desenvolvimento produtivo predatório e uma consciência de uma perda de "humanidade".

do socialismo real nas década de setenta e oitenta; suas argumentações, quando muito, transitariam no plano das *justificativas*, mesmo que a ideologia deste Estado fosse insustentável. Na verdade, Herzinger dedica seu trabalho a demonstrar, especialmente, como Heiner Müller reaviva, sem qualquer reserva, as principais coordenadas do complexo cultural conservador da crítica civilizatória alemã, a saber:

- 1) a oposição entre cultura e civilização<sup>124</sup> sob o conceito de decadência;
- 2) o ressentimento contra a sociedade liberal como lugar da massificação e comercialização da alma e do Espírito;
- 3) recusa ao Ocidente e de seu "imperialismo tecnológico", de sua velocidade técnica, a partir do qual o socialismo impõe uma "outra trilha temporal" e uma qualidade mais "vital" e "orgânica" às relações humanas .

A busca incessante de Müller por um "Andere" e uma "Differenz" encontraria assim os mais eminentes fantasmas românticos. Essas posições, longe de serem "críticas", legitimam o socialismo real nesse *lugar vazio* da

---

<sup>124</sup>A cultura é considerada a esfera dos valores intangíveis e espirituais ("geistige"); a civilização representa o desenvolvimento material das sociedades ocidentais: "No alemão falado, a palavra só adquire a conotação moderna no século XIX. E, a partir de então, o uso moderno da civilização relacionou-se, por um lado, com o extraordinário aumento da população, da Revolução Industrial em diante, e com a concentração urbana resultante; e, por outro lado, com a desintegração da ordem tradicional da sociedade em consequência do racionalismo. A velha ordem institucional seria substituída por um estado de superorganização, somado a uma caótica desarticulação. Temos assim uma quantidade enorme de homens que levam uma existência superficial, sem alma, atomizados, sem a força de uma coesão interna, cada um apegado às suas próprias prerrogativas e, ao mesmo tempo, vagamente cômico da força dos números; era este o 'tipo de moderno homem das cavernas', no sentido a que Spengler se referiu." HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. "Cultura e civilização". In: **Temas básicos de sociologia**. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1973, p. 94.

alteridade que nunca chegará. Na fase final de sua obra, o ciclo dos **Wolokolamker**, esse conflito civilizatório assimila-se cada vez mais a um embate entre "Bizâncio" e "Roma", entre duas formas de temporalidade incompatíveis. Auschwitz encarna a cegueira e a velocidade tecnológica do Ocidente, o programa/correção introduzido por Gorbachov, a desaceleração dessa velocidade e a construção de uma "alternativa" ao capitalismo. Esse maniqueísmo da *Zivilisationskritik* reativado por Heiner Müller em seus ensaios recuperaria, enfim, o "complexo antiromânico" da cultura alemã (1992: 108). Em linhas gerais, esse complexo, desde Herder, significaria uma recusa aos elementos "estranhos" à cultura germânica popular, em especial, e isto parece ser bem claro na declarações de Müller, à constituição imperial do direito e de Estado oriunda de Roma, contra a organicidade e personalismo do direito gentílico alemão e de sua incompatibilidade com as formas capitalistas e seculares de regulação. Essa noção de justiça personalizada, verdadeiro elogio da exceção manifesta-se claramente nos dois primeiros **Wolokolamsker**; para Müller a irrupção de latência anárquica sem a qual o socialismo pereceria. Essa tendências anticapitalistas lembradas por Herzinger não se delimitariam apenas ao campo da direita, mas constituem um manancial de cultura comum no qual várias correntes se mesclam<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Comparem-se estas premissas anticapitalistas com aquelas apontadas por Michel Löwy em sua biografia intelectual do jovem Lukács, nas quais se reproduz a velha oposição entre cultura e civilização: 1. Numa tentativa de negar a contradição entre a realidade do capitalismo e sua ideologia humanista, a guerra de 1914-1918 é apresentada como uma luta da civilização alemã contra a barbárie russa ou, alternativamente, da democracia ocidental contra a barbárie germânica. 2. Uma crítica da guerra nos próprios termos da ideologia liberal-democrática, em nome da paz e da fraternidade entre os povos, dos direitos democráticos das nações. Esta crítica pode, entretanto, se radicalizar, ganhar um caráter antiimperialista e anticapitalista global, e desembocar na tendência que segue. 3. Descoberta do proletariado como único portador dos princípios democráticos e humanistas em face da barbárie burguesa generalizada. LÖWY,

Um dos problemas desta análise ideológica é a continuidade que ela estabelece entre uma tradição conceitual evocada por Müller e o sentido por ela configurado em sua escrita, já que não podemos estabelecer esta homologia sem desconsiderar o momento construtivo e técnico do trabalho artístico<sup>126</sup>. No caso de Müller, a descontinuidade de seus procedimentos parece incompatível com seu léxico de organicidade. No entanto, as objeções de Herzinger são muito plausíveis para serem desconsideradas. Este é o foco dos dois próximos capítulos.

---

Michel. **Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários**. São Paulo, Editora Ciências Humanas, 1979, p. 145.

<sup>126</sup> STREISAND, Marianne. **Zeitschrift für Germanistik**, neue Folge, n. 2. 94. Bern, Peter Lang p. 459-460.

Capítulo sexto<sup>127</sup>**Die Stunde der Weissglute - A Hora da Incandescência e o Fim da Política**

As peculiaridades da Construção do Sujeito Histórico em Heiner Müller.

**A Ferida Woyzeck<sup>128</sup>**

1. Woyzeck continua barbeando seu capitão, comendo as ervilhas receitas, torturando com seu amor sufocante sua Maria, sua população que se tornou Estado, sitiada por fantasmas: o caçador Runge, instrumento proletário dos assassinos de Rosa Luxemburgo, é seu irmão sangrento; sua prisão chama-se Stalingrado, onde a assassinada lhe aparece disfarçada de Kriemhild (Cremilda); ela tem seu memorial sobre a colina de Mamai, seu monumento alemão, o muro em Berlim, o trem blindado da revolução que coagulou em política. A BOCA COLADA CONTRA OS OMBROS DO POLICIAL QUE RAPIDAMENTE O LEVA, Kafka o viu deixar a cena e desaparecer após o fratricídio, MAL REPRIMINDO O ÚLTIMO DESEJO DE VOMITAR. Ou como o paciente, na cama do qual colocaram o médico, com a ferida aberta, como o poço de uma mina de onde brotam os vermes. O gigante de Goya foi sua primeira aparição: sentado sobre as montanhas, ele conta as horas da dominação, pai da guerrilha.

Num quadro de parede de um claustro no convento de Parma, vi seus dois pés decepados, gigantescos, em uma paisagem árcaica. Em alguma parte talvez seu corpo continue a se arremessar sobre as mãos, sacudido talvez pelo riso, rumo a um futuro desconhecido que será talvez seu cruzamento com a máquina, impelido contra a força da gravidade na embriaguês dos foguetes. Na África, ele ainda segue seu calvário pela História. O tempo não mais trabalha por ele. Mesmo sua fome talvez não seja mais um elemento revolucionário, desde que possa ser saciada com bombas, enquanto que os tambores-majores do mundo devastam o planeta, campo de batalha do turismo, picadeiro para a hora "H", nenhum olhar para o fogo que o soldado Franz Johann Christoph Woyzeck viu cruzar o céu perto de Darmstadt, enquanto cortava as varetas para os soldados que passariam pelo corredor polonês. Filha da Prússia, noiva tardia nascida de outro enjeitado da literatura alemã, enterrada em Wannsee, e protagonista do último drama do mundo burguês, DO RETORNO DO JOVEM CAMARADA SAÍDO DA FOSSA DE CAL EM ARMAS, Ulrike Meinhof é sua irmã, o colar sangrento de Maria em seu pescoço.

2. Um texto que o teatro tantas vezes maltratou, que aconteceu a alguém de vinte e três anos, de quem as parcas haviam cortado as pálpebras na hora do nascimento, arrebatado pela febre até na ortografia, uma estrutura que talvez se

---

<sup>127</sup> Este Capítulo é uma versão modificada do comunicado por mim apresentado no Congresso de "Literatura e História", promovido pelo Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP, em setembro de 1994.

<sup>128</sup> MÜLLER, Heiner. **Material**. Leipzig, Reclam Verlag, 1990. p 114-5.

forme na fundição do chumbo, quando a mão com a colher treme diante da visão do futuro bloqueia, como o anjo da insônia, a entrada do paraíso, em que se escondia a inocência dos escritores de peças. Como é inofensiva a mudança de rumo do drama moderno, ESPERANDO GODOT de Beckett, diante dessa tempestade súbita, que chega com a velocidade de um outro tempo, Lenz na bagagem, o raio extinto de Livland, o tempo de Georg Heym no espaço sem utopia, sob o gelo do rio Havel, de Konrad Bayer no crânio despojado de Vitus Bering, de Rolf Dieter Brinckmann trânsito pela direita diante do PUB DE SHAKESPEARE, como é vergonhosa a mentira da pós-história diante da realidade bárbara de nossa pré-história.

3. A FERIDA HEINE começa a cicatrizar, torta; WOYZECK é a ferida aberta. Woyzeck vive lá onde o cachorro está enterrado, o cachorro se chama Woyzeck. Com medo e/ou esperança esperamos sua ressurreição e que o cachorro volte como lobo. O lobo vem do Sul. Quando o sol está no Zênite, ele se confunde com nossa sombra; a História começa na hora da incandescência. Enquanto a História não se realizar, não deve ocorrer o ocaso comum no frio glacial da entropia ou, politicamente abreviado, na explosão atômica, que será o fim das utopias e o começo de uma realidade além do homem.

1985

1. Immer noch rasiert Woyzeck seinen Hauptmann, isst die verordneten Erbsen, quält mit der Dumpfheit seiner Liebe seine Maria, staatgeworden seine Bewölkerung, umstellt von Gespenstern: Der Jäger Runge ist sein blutiger Bruder, proletarisches Werkzeug der Mörder von Rosa Luxemburg; sein Gefängnis heisst Stalingrad, wo die Ermordete ihm in der Maske der Kriemhild entgegentritt; ihr Denkmal steht auf die Mamaihügel, ihr deutsches Monument die Mauer, in Berlin, der Panzerzug der Revolution, zu Politik geronnen. DEN MUND AN DIE SCHULTER DES SCHUTZMANNES GEDRÜCKT, DER LEICHTFÜSSIG IHM DAVONFÜHRT, hat kafka ihn von der Bühne verschwinden sehn, nach dem Brudermord MIT MÜHE DIE LETZTE ÜBELKEIT VERBEISSEND. Oder als den Patienten, dem der Arzt ins Bett gelegt wird, mit der Wunde offen wie ein Bergwek, aus der die Würmer züngeln. Goyas Riese war seine erste Erscheinung, der auf den Bergen sitzend die Stunden der Herrschaft zählt, Vater der Guerilla. Auf einem Wandbild in einer klosterzelle in Parma habe ich seine abgebrochenen Füße gesehn, riesig in einer arkadischen Landschaft. Irgendwo schwingt vielleicht auf den Händen sein Körper sich weiter, von Lachen geschüttelt vielleicht, in eine unbekante Zukunft, die vielleicht seine Kreuzung mit der maschine ist, gegen die Schwerkraft getrieben im Rausch der Raketen. Noch geht er in Afrika seinen Kreuzweg in die Geschichte, die Zeit arbeitet nicht mehr für ihn, auch sein Hunger ist vielleicht kein revolutionäres Element mehr, seit er mit Bombem gestillt werden kann, während die Tambourmajore der Welt den Planeten verwüsten, Schlachtfeld des Tourismus, Piste für den Ernstfall, kein Blick für das Feuer, das der Armierungssoldat Franz Johann Christoph Woyzeck beim

Steckenschneiden für den Spiessrutenlauf um den Himmel bei Darmstadt fahren sah. Ulrike Meinhoff Tochter Preussens und spätgeborene Braut eines andern Findlings der deutschen Literatur, der sich am Wannsee begraben hat, Protagonistin im letzten Drama der bürgerlichen Welt, der bewaffneten WIEDERKEHR DES JUNGEN GENOSSEN AUS DER KALKGRUBE, ist seine Schwester mit dem blutigen Halsband der Marie.

2. Ein vielmals vom Theater geschundener Text, der einem Dreiundzwanzigjährigen passiert ist, dem die Parzen bei der Geburt die Augenlieder weggeschnitten haben, vom Fieber zersprengt bis in die Orthografie, eine Struktur wie sie beim Bleigiessen entstehen mag, wenn die Hand mit dem Löffel vor der Blick in die Zukunft zitiert, blockiert als schlafloser Engel den Eingang zum Paradies, in dem die Unschuld des Stückeschreibens zu Hause war. Wie harmlos der Pillenknick der neueren Dramatik, Becketts WARTEN AUF GODOT, vor diesem schnellen Gewitter, das mit der Geschwindigkeit einer anderen Zeit kommt, Lenz im Gepäck, den erloschenen Blitz aus Livland, Zeit Georg Heyms im utopielosen Raum unter dem Eis der Havel, Konrad Bayers im ausgeweideten Schädel des Vitus Bering, Rolf Dieter Brinckmanns im Rechtsverkehr vor SHAKESPEARE PUB, wie schamlos die Lüge vom POSTHISTOIRE vor der barbarischen Wirklichkeit unserer Vorgeschichte.

3. DIE WUNDE HEINE beginnt zu vernarben, schief; WOYZECK ist die offene Wunde. WOYZECK lebt, wo der Hund begraben liegt, der Hund heisst WOYZECK. Auf seine Auferstehung warten mit Furcht und/oder Hoffnung, dass der Hund als Wolf wiederkehrt. Der Wolf kommt aus dem Süden. Wenn die Sonne im Zenit steht, ist er eins mit unserm Schatten, beginnt, in der Stunde der Weissglut, Geschichte. Nicht eh Geschichte passiert ist, lohnt der gemeinsame Untergang im Frost der Entropie, oder, politisch verkürzt, im Atomblitz, der das Ende der Utopien und der Beginn einer Wirklichkeit jenseits der Menschen sein wird.

1985

"Não há como evitar a consideração dialética para fins restaurativos." (Adorno)

"A pergunta fundamental é: como a série temporal do discurso persegue o imediato, o simultâneo o finito da imagem? Como se comporta o tempo à procura da matriz temporal?"<sup>129</sup>

<sup>129</sup>BOSI, Alfredo. "A Volta que é Ida". In: **O Ser e o Tempo da Poesia**. Cultrix, São Paulo, p.24. A relação entre a serialidade do discurso e o caráter imediato das imagens é um dos objetos deste capítulo: "O discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries e recorrências. A expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, é a serialidade. Implica sempre um mínimo de expansão, de

Alfredo Bosi

### A Epifania do "Anderes Subjekt".

Como já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho ("Benjamin e Müller"), Müller busca na ruptura do *continuum* histórico a possibilidade de restabelecer um "diálogo com os mortos". O cerne da tragédia consiste na irrupção do fluxo da temporalidade empírica na cena. A *inundação* do presente no coração da forma, idéia emprestada do ensaio de Carl Schmitt **Hamlet ou Hécuba**<sup>130</sup> (op. cit., p.73), estabelece uma constelação trágica pela mescla heterogênea dos elementos impuros desse fluxo com a necessidade artística imanente de depurar e resguardar a forma desse assalto. Em outras palavras, o momento dessa intrusão sempre escapa ao controle da subjetividade. Somente ganha expressão legítima aquela experiência que trabalha na "liquidação de sua autonomia", produto de sua "mescla" ("Unzucht") com a propriedade privada, através da expropriação da autoria até seu desaparecimento" (M: 23).

Na medida em que Müller propõe o apagamento das contingências do sujeito na lógica do próprio material (M: 31), sem se furtar às suas exigências e restrições, configura-se o trágico como a *estrutura* de uma experiência que é histórica, pelo estabelecimento de uma *homologia* entre suas linhas de forças internalizadas nas fraturas formais do trabalho artístico através do autor (M:22) .

---

diferenciação. Se assim não fosse, toda linguagem morreria logo depois de proferido o grito original.." (op. cit.: p. 24).

<sup>130</sup> Schmitt refere-se à "mais-valia" da verdadeira tragédia como uma "qualidade" e uma "incompatibilidade" desse gênero com a "livre invenção", isto é , estes conflitos não podem ser "forjados" pelo autor, pois referem-se ao "núcleo da realidade" e da "ação trágica em si ", incompatibilidade que se mantém mesmo em relação ao "jogo trágico", como denomina o "Trauerspiel".

Essa exigência pelo desaparecimento do sujeito não é apenas estética, mas uma necessidade política, como afirmei <sup>131</sup>. Como já sabemos, Müller não se refere a um "sujeito universal", de qualidade coletiva, mas a um "outro sujeito" de uma "História universal". Na segunda metade dos anos oitenta, já durante a *perestroika*, a palavra "Differenz" (diferença) sobrepõe-se paulatinamente ao emprego do termo "utopia" no léxico de Müller. Em **Shakespeare eine Differenz**, apresentado durante o Festival Anual de Weimar, em 1988 (SF2: 230), enfatiza Müller:

Nossa tarefa, ou o resto será estatística ou trabalho de computadores, é a elaboração da diferença.

Essa diferença poderia se manifestar como um "outro" do capitalismo (LN:11), ou mesmo como um "retardamento" da velocidade tecnológica do Ocidente, a partir da qual ela se transformaria em "qualidade" no socialismo (a reversão da corrida armamentista por Gorbatchov, p.ex).

A tecnificação progressiva do mundo pelo domínio das *forças civilizatórias* (computador, estatística), substitui a própria realidade por sua simulação (JN: 36). Apenas as obras de arte autênticas servem de antídoto a esse processo. Dessa maneira, Müller buscará atribuir uma ênfase muito nítida nos *elementos expressivos* da forma que devem ser resguardados dessa assimilação, o que tem também por consequência o hermetismo como obscurecimento e intensificação

---

<sup>131</sup> "A literatura participa da história pelo movimento da linguagem, inicialmente sensível na fala diária e não sobre o papel. Nesse sentido, a literatura é um negócio do povo e os analfabetos são sua esperança. **Trabalhar pela desaparecimento do autor e resistir contra a destruição da espécie humana.** O movimento da linguagem aponta duas alternativas: o silêncio da entropia, ou o discurso universal que nada omite e ninguém exclui. A primeira configuração da esperança é o medo. A primeira manifestação do novo é o horror" (M: 24) (grifos meus).

da informação estética. Nesse sentido, o caráter *enigmático* da herança de Shakespeare - que como vimos no terceiro capítulo, é resultado de uma ausência de "intenção" nas camadas mais superficiais do material e consequência de deslocamentos profundos operados pela própria História em sua base -, não oferece um "sentido" imediato, para nós que a lemos através da consciência histórica; a opacidade deste material parece nos remeter para um território muito remoto de nosso presente (SF2: 228). Nossa tarefa como "diferença" é resgatar seu conteúdo humano e político além das imagens de violência que nos paralisam. Em outras palavras, a hegemonia técnica afasta a possibilidade de se postular o *trágico como gênero e como experiência política*. Decifrar o "segredo" de Shakespeare é a chave para se compreender o que o jogo político esconde:

Um fragmento de Hölderlin descreve Shakespeare sem resgate: ESPERA SELVAGEM/NA ARMADURA TERRIVEL/MILÉNIOS. Território selvagem shakespeariano. O que espera, por que na armadura e por quanto tempo ainda. Shakespeare é um segredo, por que caberia a mim traí-lo, supondo que o conheça, e por que em Weimar, distante de Shakespeare.

Se a política moderna é uma *engenharia social*, cuja lógica de meios autonomizou-se da esfera moral, uma decorrência do processo de secularização das esferas de vivência, se podemos ler a dramaturgia histórica de Shakespeare além das "máscaras das ideologias" (RW: 13/53) como exposição dos "interesses crus" e como o testemunho por excelência da transição para uma nova forma de mando impessoal e comprometida com a eficácia (**Ricardo II**)<sup>132</sup>, a política como instrumentalidade para Müller, assim como a moral, representa uma máscara e um "amortecedor" que se furta aos *verdadeiros* conflitos e cujas racionalizações não fazem jus aos seus mortos, isto é, à sua inércia como "peso" e como

---

<sup>132</sup> CÂNDIDO, Antônio. "A culpa dos reis". In: **Ética**, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 87-100.

"corretivo". O "Trauerspiel" de Müller "restituiria" os mortos na forma de um refluxo do espaço natural sobre o domínio histórico, o que explica o papel cada vez maior atribuído por Müller às "paisagens" como elemento político a partir de **Der Auftrag**, um testemunho de uma História inconsciente. A "natureza tem direito de voto", afirma ironicamente a propósito de Shakespeare<sup>133</sup>:

É portanto no contexto de estagnação do "socialismo realmente existente" ("realer existierender Sozialismus") que a formulação de um conceito de "experiência histórica autêntica" ("authentische historische Erfahrung") em Müller assume um papel estratégico como "corretivo da política". Como discuti no

---

<sup>133</sup> A complexa relação entre Müller e Shakespeare é objeto de um outro capítulo deste trabalho, que não será apresentado. Como afirmei na primeira parte, opto em mencionar apenas aqueles aspectos mais relevantes para a exposição: "A irrupção do tempo no jogo constitui o mito. O mito é um agregado, uma máquina à qual se podem conectar sempre mais máquinas novas e diferentes. Ele veicula a energia até o momento em que a aceleração crescente faz explodir a moldura cultural. Meu primeiro obstáculo durante a leitura foi o estranho discurso de Horácio, estranho à boca do estudante de Wittenberg, durante a cena do morto na esplanada de Eisenor: NA EPOCA MAIS GLORIOSA DE ROMA, POUCO ANTES DA QUEDA DO PODEROSO JÚLIO, OS TUMULOS FORAM ABANDONADOS PELOS MORTOS, ENVOLTOS EM SUAS MORTALHAS, VAGAVAM PELAS RUAS ROMANAS, FAZENDO ALARIDO E EMITINDO SONS CONFUSOS, VIRAM-SE ESTRELAS COM CAUDAS DE FOGO, ORVALHOS DE SANGUE, DESASTRES NOS ASTROS, E A LUA AQUOSA, CUJA INFLUENCIA DOMINA O MAR, IMPERIO DE NETUNO, DEFINHO DOENTE NUM ECLIPSE, COMO SE HOUVESSE SOADO O JUIZO FINAL. A história como história natural. O olhar de Shakespeare é o olhar da época. Nunca antes os interesses foram tratados de maneira tão crua sem a roupagem, sem o disfarce das idéias. OS HOMENS MORRERAM DE TEMPOS EM TEMPOS E OS VERMES OS DEVORARAM, MAS NAO POR AMOR. Os mortos têm lugar em sua cena. A natureza tem direito de voto. Isto queria dizer, na linguagem do século dezanove, que ainda hoje é aquela usada nas reuniões entre o Oder e o Elba: Shakespeare não tem filosofia, não oferece nenhum sentido para a história: seus romanos são de Londres. Neste intervalo, a guerra de paisagens que trabalham pelo desaparecimento do homem que as destruiu deixou de ser uma metáfora. Tempos sombrios, onde uma conversa sobre árvores era quase um crime. Os tempos clarearam, as sombras se foram, um crime, o silêncio sobre as árvores" (M: 106/7)

capítulo anterior, esta ênfase refere-se a uma crise de legitimidade política e a um remanejamento de horizonte teórico ("Paradigmawechsel") de toda uma geração.

É no campo complementar de sua atividade dramática que Heiner Müller elabora seu diagnóstico do *Zeitgeist*, implicando o conjunto da experiência moderna. Entre o momento teórico, normativo (de seus ensaios e entrevistas) em face das demandas de seu material e a práxis construtiva (dramática), Müller articula um conceito de experiência que implica necessariamente a *transitividade* entre ambos os pólos, sua mediação recíproca.

Em outros termos, se a utopia não pode mais ser formulada no interior do processo histórico, salvo como paráfrase em "seu momento formal" (GI: 166), insulada nos limites de uma imagem que não aceita qualquer reconciliação ("Versöhnung"), se a capacidade transfiguradora da imaginação artística apenas sobrevive em um espaço cada vez abstrato contra a colonização crescente dos meios técnicos que a exteriorizam e a ameaçam de dissolução, Heiner Müller postula um "Andere", depurado das impurezas do presente e além da pista inexistente das ideologias. Esse "outro", simultaneamente diferença absoluta ao existente ("Bestehende") e colonização de um futuro que nos oferece sua face mais selvagem, é um mergulho difuso na substância negativa do tempo, como o "território selvagem" das metáforas shakespearianas que o presente nos devolve como uma violência invariante. Se o desenvolvimento da consciência histórica e do sentido de particularidade - tão presente na evolução do gênero romance, por exemplo -, implicou no passado um declínio da confiança na posteridade das obras e não vem mais ao amparo do talento (Flaubert e seu desejo de pureza artística e durabilidade contra a mediocrização), o programa de Müller aponta

para a expropriação necessária de uma autonomia estética comprometida no campo da cultura burguesa, como discuti no segundo capítulo.

O gesto antecipatório desse "mergulho" nesse "novo território", imanente ao confronto com os diversos estratos de um mesmo material, sobrevive como inacabamento que se estende sobre o futuro. A sua inconclusividade, projetando o momento formal para além das contingências da subjetividade, permanece insulada "à espera da História" (Ma: 85). A "cegueira da experiência kafkiana é a legitimação de sua autenticidade", inoculada como um "vírus de futuro" que fará eclodir as forças elementares da natureza num "teatro de guerra potencial".

O "outro sujeito" dessa história universal somente pode existir na ruptura "decisionística" deste *continuum* de opressão, que nada mais é para Müller do que o avanço da *civilização ocidental*, no sentido de um progresso material e cumulativo de bens. O salto "cego" de Müller nos conduz ao mesmo abismo do qual tombou o sátiro do prólogo de **Zaratustra** (SF2: 229/230):

Neste intervalo, a guerra de paisagens, que trabalham pelo desaparecimento do homem que as destruiu, deixou de ser uma metáfora. Tempos sombrios, onde uma conversa sobre árvores era quase um crime. Os tempos clarearam, as sombras se foram; um crime, o silêncio sobre as árvores. O horror, que se desprende das imagens refletidas por Shakespeare, é o eterno retorno do mesmo. Um horror que empurrou Nietzsche, filho de pastor, abandonado por Deus, da miséria da filosofia para sua dança de punhais com o espectro do devir, do silêncio das academias sobre a corda incandescente da História, que um LOUCO BARULHENTO E FURIOSO estendeu entre AMANHÃ E AMANHÃ E AMANHÃ. A tônica cai no E, a verdade viaja na entrecoberta, **o abismo é a esperança**. (grifos meus.)

Recuperando o mote que dá título a este trabalho, a dramaturgia e a reflexão tardias de Müller, a partir dos anos setenta, representam a *tentativa em reconstruir o limiar subjetivo instável da experiência moderna que se equilibra no*

*entrechoque entre a consciência utópica e a histórica.* Essa experiência, concebida recorrentemente como passagem para o novo, somente sobrevive na consciência da transitoriedade dos acontecimentos e na expectativa de uma configuração diferencial do futuro. Essa superdeterminação do presente, sem amparo de qualquer passado exemplar, não é mais uma grandeza real, mas reflete-se como trauma subjetivo. A consciência socialista, que canonizou a História e lhe atribuiu normatividade, permanece apenas enquanto fragmento, como resíduo ao qual se apegam a consciência estética. *Contudo, ao se reverter o estatuto crítico dessas posições sobre a História real na qual se apóiam, percebe-se uma incongruência básica: Müller afirma História, mas refere-se a trauma. Diz proletariado, mas afirma sublime. Diz revolução, mas pensa em literatura* (Herzinger, 1992: 10).

É chegado o momento de analisar de que maneira as duplicidades aludidas até aqui processam-se na própria armação do discurso.

É fácil perceber na terminologia de Müller uma envergadura épica e um *pathos* de sublime através da proliferação de analogias naturalizantes, de grande densidade plástica. Mas sua feição monumental desenrola-se, contudo, no terreno pantanoso da História real. Se o "talento exige justificativa", como sempre reitera, é preciso também justificar suas escolhas metafóricas e o referencial teórico do qual elas brotam.

Ao referir a perda de horizonte utópico ("Utopieverlust") como correlato do desaparecimento da experiência autêntica no campo da arte, Heiner Müller, na verdade, formula um dos últimos capítulos de uma inteligência leal na RDA, como espero ter ressaltado no capítulo anterior. E menos que uma mudança de

paradigma, como enfatiza Wolfgang Emmerich, levando em conta o movimento da geração de Müller, podemos pensar esse esforço de reflexão civilizatória como a continuidade de certos traços e figuras da *Zivilisationskritik* conservadora (Herzinger, 1992: 78/9).

Tomando como ponto de partida uma análise de Horst Domdey<sup>134</sup> sobre o discurso de recepção do prêmio Büchner, em 1985, em Darmstadt, procurarei exemplificar através da análise de alguns procedimentos retóricos como se desenvolve essa duplicidade entre a experiência histórica real e a tentativa de Müller em configurar a todo custo este "outro sujeito" na continuidade do discurso. Mais especificamente, o modo pelo qual a formulação enfática desse sujeito, depurado de qualquer empiria, converte-se num artifício que nos remete para a impossibilidade objetiva em formular a utopia e indica, no interior da forma, um déficit de realidade.

De maneira extremamente inovadora e polêmica, bem como parcial, rompendo com uma leitura afirmativa e apologética que se firmou até aqui, Domdey vem dedicando a Heiner Müller nos últimos anos alguns ensaios pontuais<sup>135</sup> nos quais busca uma aproximação entre suas figuras históricas e a

---

<sup>134</sup>DOMDEY, Horst. 'Historisches Subjekt' bei Heiner Müller. Müllers Büchner-Preisrede 'Die Wunde Woyzeck'. In: **Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters**. Bonn, Bouvier, 1990, p. 93-114.

<sup>135</sup>DOMDEY, Horst. 'Historisches Subjekt' bei Heiner Müller. Müllers Büchner-Preisrede 'Die Wunde Woyzeck'. In: **Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters**. Bonn, Bouvier, 1990, p. 93-114. "Mythos as Phrase: Zur Funktion des Dionysosmythos in Texten Heiner Müllers". In: **Michigan Germanic Studies**, v. 8, nr. 1-2, 1985, p. 151-168. "Mythos als Phrase oder Die Sinnausstattung des Opfers. Henker- und Opfermasken in Texten Heiner Müllers" (1986a). In: **Merkur** 1986. H. 5. p. 403-413. "Der Tod eine Funktion des Lebens" Stalinmythos in

tradição das *Lebensphilosophien*, em especial, com o imaginário de Ernst Jünger e Nietzsche. Não são muitos, mas impõem-se e formulam questões de extrema relevância, podendo nos esclarecer algumas ambigüidades que até agora haviam sido apenas tangenciadas e permaneciam sem respostas. Na verdade, os argumentos de Horst Domdey não são novos, mas sim o contexto e o modo pelo qual ataca Müller naquilo que até agora era considerado sua maior força e seu elemento "político": a imaginação..

Várias são as questões, mas a primeira delas é: afinal de contas, qual é o sentido político da obra de Müller, onde está esse elemento? Ele não está apenas na "forma como utopia" (Gl.: 169), na "elegância da forma", como afirma Müller, mas refere-se às *conseqüências práticas* que dela extraímos, caso contrário a arte seria uma irrelevância. Até agora, esse elemento político como "visão de mundo" foi geralmente negligenciado nas análises, ou considerado evidente em si mesmo, porque a própria Guerra Fria impunha um limite à crítica ideológica, desqualificando de antemão essa abordagem como redutora. A assimilação de Müller na *Germanistik* da RFA, no final dos anos setenta, vinha a reboque de uma normalização nas relações entre ambos os Estados, a *Ostpolitik*, mas encontrava também um espaço público esvaziado, polarizado em torno do terrorismo e do surgimento de grupos alternativos como os verdes. Essa despolitização geral

---

Texten Heiner Müllers, in: KLUSSMANN, P.G. & MOHR, H. (orgs.) 1986 (1986 b), 65-69. "Ich lache über den Neger". Das Lachen des Siegers in Heiner Müllers Stück "Der Auftrag" in: KLUSSMANN, P.G. & MOHR, H. (orgs.), 1987, 220-234. "Mit Nietzsche gegen Utopieverluste. Zur 'Hamletmaschine' und Heiner Müller Rezeption in West und Ost. In: GLAESSNER, Gert-Joachim (org.). **Die DDR in der Ära Honecker. Politik - Kultur - Gesellschaft. Festschrift für Hartmut Zimmermann.** Berlin, 1988. "Die Tragödie des Terrors. Heiner Müller - letzter Poet der Klassenschlacht". In: **Theater Heute**. 1991, p. 100 - 104. DOMDEY, Horst/HERZINGER, Richard. "Vom Äussersten zum Ersten. In: **Literatur in der DDR Rückblicke** (org. Heinz Ludwig Arnold). Edition Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München, 1991, p. 195-209.

tinha na leitura de Müller um contraponto, mas o que vingou, como um consenso implícito na interpretação, foi a imagem de uma "dissidência integrada" (Schulz, 1980: 3) que, em muitos sentidos, o aproximava da cena alternativa na RFA. Os textos de Müller cobriam, por assim dizer, um déficit por "experiência" nos mais jovens, oferecendo-se como a possibilidade de pensar um História da qual se sentiam aliados como alemães.

Não é demais lembrar que Müller também fora atacado desde cedo em seu próprio país, perseguido, censurado e sua carreira é uma curva extremamente irregular. Somente há poucos anos, muitas de suas peças mais importantes puderam ser finalmente encenadas na RDA. Lembre-se, por exemplo, a polêmica feroz desencadeada pelo lukacsiano Wolfgang Harich<sup>136</sup> contra outros críticos como Wolfgang Heise e Friedrich Dieckmann sobre a adaptação de Müller de **Macbeth** nas páginas da **Sinn und Form** e depois em outros periódicos. O debate ultrapassou as fronteiras da RDA. Harich não estava muito distante de Honecker (menção-censura a **Der Bau** na 11a. Plenária do SED) e Ullbricht ao atacar Müller, animalizando-o na comparação com uma criatura meio esquisita existente na Austrália: o dingo, um animal que regrediu do estágio doméstico à condição silvestre (**Sinn und Form**, 1973: 208). A forma de Müller *regrediria* à barbárie, pois sua "pré-história" como visão de mundo subjacente era inaceitável depois de 1917. Para Harich, Müller não passaria de um plagiador

<sup>136</sup> HARICH, Wolfgang. "Der entlaufene Dingo, das vergessene Floss - aus Anlass der 'Macbeth'- Bearbeitung von Heiner Müller". In: **Sinn und Form**. 1973, H. 1, p. 189-218. Igualmente em: **Literaturmagazin 1**. Hans Christoph Buch. Reinbek (org.) Rowohlt, 1973, p. 88-122. (= das neue Buch 38). DIECKMANN, Friedrich. "Antwort an Wolfgang Harich". In: **Sinn und Form**. 1973. H. 3. p. 680-687. "Heiner Müller und die Legitimität". In: **Theater der Zeit**. 1972. H. 9. p. 46-47. "Lesart zu 'Macbeth'". In: **Sinn und Form**. 1973. H. 3. p. 676-680. HOLTZHAUER, Helmut. "Ohne Glacéhandschuhe". In: **Sinn und Form**. 1973, H. 3, p. 687-688. HOLTZ, Jürgen. "Der Dingo und die Flasche". In: **Sinn und Form**. 1973, H. 4, p. 828-847.

("Umschreiber") dos clássicos, em especial das traduções de Hölderlin. O niilismo de Müller implicaria uma concepção estática da História e seus procedimentos modernos, suas montagens, cortes, elipses pertenciam à esfera "decadência" e do "parasitismo estético". Dieckmann, em sua resposta a Harich, refere-se à *necessidade de um tratamento dialético e não metafísico* da herança literária. (**Sinn und Form**, 1973: 686). Eram os mesmo argumentos do **Neues Deutschland** sobre **Die Schlacht**.

Não há novidade nisso, mas desde então, a própria reflexão de Müller cresceu a tal ponto que é impossível analisar sua obra sem esse contrapeso, e isto torna o debate interessante, pois se refere à sua visão de mundo, mais evidente em seus ensaios e entrevistas. Müller não é apenas um dramaturgo, mas um pensador do teatro contemporâneo, e ao formular suas teorias põe em questão sua própria concepção de historicidade.

Afinal, qual é a substância desse "outro sujeito" e dessa "História universal" tão enfaticamente proferida como um "imperativo categórico", no sentido de Marx? Em que pista esta História se desloca e o que indicam os ponteiros de seu relógio? A metáfora do meio-dia (**Zaratustra**) e da constelação do zênite no céu da História são indicação da primazia do olhar como quebra da continuidade. Ela sempre reaparece para indicar o limite de nossa visibilidade, como discuti no primeiro Capítulo. Mas indica também um "êxtase" desse mesmo olhar que mergulha no "âmago das coisas", como já sabemos da interpretação de Nietzsche sobre **Hamlet**. E sente nojo ("Eke").

Ao receber o Prêmio Büchner em 1985, Müller leu este curto discurso. A menção ao nome de Ulrike Meinhoff causou visível mal-estar entre a audiência,

na qual estava Richard von Weizsäcker, então presidente da RFA. Era apenas uma página cuja leitura custou menos de cinco minutos, na qual Müller referia-se a uma terrorista como uma parente próxima da Maria de **Woyzcek** e de Rosa Luxemburgo, como todos sabemos, uma democrata a toda prova.

### Genealogia como "Reihung"<sup>137</sup>

Observa-se nitidamente no primeiro bloco deste texto a constituição de um parentesco histórico entre duas famílias de personagens (Domdey: 1990: 93/5 ). Operada através de metamorfoses, desenvolvem-se duas linhagens distintas: uma masculina e outra feminina. A primeira delas converte Woyzeck em aparelho de Estado, cujo domínio leva às suas mãos o punhal que irá assassinar sua "irmã operária" Rosa, através do caçador Runge, tendo por testemunha o próprio Kafka (referência ao conto **Um Médico Rural** da coletânea homônima), que o vê depois desaparecer de cena (Woyzeck). A ferida se converte em mina, remetendo-nos ao mundo infernal, onde padecem uma curiosa série de escritores "submersos", dentre os quais o mais notável é Georg Heym, que afundou sob o Rio Havel em Berlim ainda jovem, tentando ajudar seu amigo quando patinavam em gelo quebradiço; até mesmo Kleist, que se suicidou às margens do lago Wannsee. Brickmann morreu atropelado em Londres, em 1975, e Konrad Bayer suicidou-se com um tiro na cabeça com uma pistola sinalizadora. Os pés do gigante (alusão ao pé do "sujeito coletivo", em **Die Massnahme**) remetem à última transfiguração de Zaratustra pelo riso dionisíaco, aliás, a metamorfose final em lobo refere-se à transformação do homem de animal doméstico ("Haustier") em predador

---

<sup>137</sup> Um dia depois de receber o prêmio, Müller concedeu uma longa entrevista, na qual explica em detalhes como compôs este texto e sobre sua relação com Nietzsche e Ernst Jünger: "**Ich bin ein Neger**". Diskussion mit Heiner Müller. Darmstadt, Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, 1986.

("Raubtier"). Essa seqüência completa-se na naturalização das figuras numa paisagem árcade. Esta constelação está num processo de "Untergang", de declínio, em direção à terra, da qual renascerá dionisiacamente.

**constelação masculina** ("Untergang" de Woyzeck):

*Woyzeck > aparelho de Estado > Caçador Runge > Gigante de Goya em paisagem árcade > Pai da Guerrilha.*

No plano das figuras femininas, esboça-se uma *constelação da vingança*, que parece em parte ascensional, opondo-se à "Untergang" masculina iniciada por Woyzeck. A seqüência desemboca em dois referenciais arquitetônicos erigidos pela barbárie: o muro de Berlim e a colossal estátua na colina de Mamai em Stalingrado (uma mulher envergando uma espada apontada para o Ocidente, celebrando a vitória sobre o fascismo, à semelhança da Estátua da Liberdade em Kafka, para Heiner Müller, a "máscara de ferro da liberdade no Capital", M: 96). Essas famílias de vítimas e carrascos remetem-se mutuamente, embaralhando as coordenadas temporais num círculo vicioso tecido pela violência e pela vingança.

**Constelação feminina** (traduzida em referenciais arquitetônicos):

*Maria > Rosa Luxemburgo (Muro de Berlim como "Panzerzug der Revolution") > Cremilda > Estátua da Vitória (colina de Mamai em Stalingrado) > Ullrike Meinhof .*

Para Domdey, a linhagem constitutiva, de feição monumental, produz uma ressonância coletiva de sentido *secreto* e enigmático (1990: 93). *Enquanto linhagens, as duas seqüências representam um coletivo em expansão.*

Essa expansão não se processa sem dificuldades, alguns momentos parecem enfraquecê-la ("Num convento de Parma, vi seus pés quebrados..."). O "Calvário" de Woyzeck parece encerrar-se com a maior das categorias, "História", síntese das metamorfoses espaciais que se temporalizaram e unificaram. A cadeia dessas transformações parece impregnada de uma mesma força cega, pois esse aparente enfraquecimento momentâneo, referido às vítimas das várias guerras, sejam as civis, sejam às imperialistas, não impede seu renascimento. Assim, o processo aparece como uma série de tentativas sucessivas de constituir, segundo um modelo que Müller denomina de "Teatro da Ressurreição", uma memória da vingança, de uma História viril (em oposição ao sempre igual "era uma vez" do "bordel do historicismo" da **Tese 16** de Benjamins). A cadeia de sacrifícios individuais somente ganha sentido na realização dessa coletividade, cujo sentido último somente a História nos revela.

O resgate genealógico não se traduz na recuperação cumulativa (historicista) dos acontecimentos, mas na sua avaliação a partir de uma *Ursprung* (origem). Na tentativa em configurar as linhas de força que permeiam o processo histórico. O conceito de origem em Benjamin, por exemplo, não tem dimensão cronológica, como nos ensina Jeanne Marie Gagnebin, não implica tampouco uma anterioridade causal, mecânica, como no historicismo, mas tem valor *estrutural*<sup>138</sup>. A origem como "mônada" não implica uma anterioridade causal, mas

<sup>138</sup> "Ora, uma outra leitura da filosofia da história benjaminiana parece-me possível e até mesmo necessária. Ela parte de uma definição da noção de *Ursprung* que certos intérpretes se arriscaram a aproximar da estrutura para melhor opô-la ao desenrolar cronológico (J.M. Gagnebin refere-se ao prefácio de Sérgio Paulo Rouanet, **Origem do Drama Barroco**, São Paulo, Brasiliense, p. 20); isto não significa uma negação profundamente histórica deste conceito, mas acarreta, como Benjamin sempre insistiu, uma apreensão do tempo histórico em termos de *intensidade* e não de cronologia. origem. Rouanet op.cit. p.20). GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Origem, Original, Tradução". In: **História e Narração**

a reversão significativa do presente sobre um passado hipotecado, através de uma constelação em que os acontecimentos retornam como não-identidade.

Do ponto de vista retórico, e considerando-se a *linearidade* do plano da enunciação, essa montagem somente é possível através de uma "Reihung"<sup>139</sup> (enumeração), estabelecendo um *telos* verossímil no interior do discurso, como algo fechado em si mesmo, engendrando sua própria causalidade. O recorte implica também elipses claras entre os termos, sustentados por relações de analogia que, em última instância, implicam um juízo de valor. Sua coesão é interna e se apóia num parentesco que se estende no limite do mundo natural. As metáforas naturalizantes evocam um *limiar* de transformação, mas em sua origem não encontramos a mudança, porém a imobilidade. Através da seqüência, estabelece-se uma identidade coletiva entre elementos heterogêneos e distantes

---

**em Walter Benjamin.** São Paulo, Perspectiva/Ed. Unicamp, 1994, p. 11. Rouanet, por sua vez define seu conceito de origem: "Mesmo correndo o risco de banalizar o pensamento de Benjamin, proponho interpretar a categoria de origem em sua ligação com o conceito de estrutura. A idéia se origina, ou emerge a partir de certas configurações objetivas, como forma dotada de uma estrutura. É por isso que Benjamin pode dizer ao mesmo tempo que a origem é uma categoria "totalmente histórica" ( p.67) e que ela é algo de a-histórico, alheio ao vir a ser. A forma é histórica na medida em que ela se origina, mas a-histórica quando vista em sua estrutura. A estrutura tem uma organização interna, que cabe ao investigador descobrir, segundo o procedimento de isolar os aspectos extremos ao objeto".

<sup>139</sup>Do ponto de vista retórico, qualquer metáfora resulta da sobreposição de um termo real a um termo imaginário. Essa operação é denominada habitualmente de "transporte", ou recuperando uma lição de Roman Jakobson, uma "projeção do paradigma sobre o sintagma". Esse deslocamento evidencia o caráter *arbitrário* desse transporte. O termo forte da comparação é o termo real, suporte primário dos significados. A "Reihung" ou *amplificatio* (amplificação) procede a uma inversão entre o plano referencial e o figurado. Uma de suas características é a "parcialidade". O encadeamento cria uma causalidade interna. As imagens se engendram, por assim dizer, a partir das analogias de seu paradigma, neste caso, ampliadas em escala monumental, na seqüência em que aparecem. Para uma análise exaustiva da *amplificatio* conferir **Elementos de Retórica Literária**, de Heinrich Lausberg, Lisboa Calouste Gulbekian, 1966, p. 108-109).

no tempo e espaço. Eles se reconstelam pela multiplicação de similitudes. Não estamos mais diante de um pensamento conceitual, mas mítico.

O modelo da rebelião colonial, do levante, da guerra civil molecular é um dos temas recorrentes em Müller, embora o sujeito visado se refira sempre à História universal. O segundo bloco anuncia a marcha das crianças, que vai desde o menino rebelde de Grimm, que se recusa a lavar a mão diante do "Kaiser", passando por aquele cuja mão sai do túmulo até se transformar nas patrulhas mirins "Pol Pot", nas Guardas Vermelhas e nas legiões de menores abandonados da América Latina (M: 57/8):

"A Idade Média de Pina Bausch é aquela da *Cruzada das Crianças* de Brecht, com o cão perdido que é o único a saber ainda o caminho, desde que o bom Deus teve de tirar a máscara do imperativo categórico, porque ela lhe queimava a pele, e perdeu sua face diante das montanhas de sapatos, cabelos e dentes de ouro dos campos de extermínio (Talvez ele tenha ainda uma possibilidade como mulher, ícone em revistas masculinas, ou sobre os altares de *peep-shows*.) As crianças ainda estão a caminho: a criança que não queria se lavar no dia da visita do imperador, e a criança teimosa cuja mão sai do túmulo. Os jovens assassinos das grandes cidades americanas e as *gangs* de crianças nas cidades do Terceiro Mundo. Os guardas vermelhos e os anjos exterminadores do leitor de Verlaine Pol Pot.

O elogio da anarquia como virtualidade revolucionária, presente no primeiro Brecht, aparece aqui como a latência de uma subjetividade histórica ainda não amadurecida. Essa enumeração pressupõe, no limite do acinte e contra o bom senso ilustrado, a canalização de uma energia revolucionária para um transformação iminente, como se, no aprendizado da criminalidade mirim, estivesse embutido algum princípio emancipador, pois desses bandos chegamos de um salto ao anjos exterminadores do Pol Pot. *Todos parecem marchar para um mesmo lugar*. Em certo sentido, as crianças desse ensaio sobre Pina Bausch já apontam para a direção a ser seguida, sobretudo quando pensarmos que a

mão que sai do túmulo aponta para lá, numa estranha unidade entre terra e céu. Elas desempenham um papel e uma força subterrâneos que subjazem às metamorfoses desencadeadas por Woyzeck e Maria. A figura do conto é também livre de condicionamentos espaço-temporais. O objetivo desse "terrorismo pedagógico" de Müller não é tanto "épater le Bourgeois", mas o "Citoyen" (1990: 97), parece ser a palavra de Müller emprestada de prefácio de Sartre do livro de Frantz Fanon, **Les Damnés de la Terre** (Gallimard, 1991, p.37-61).

No limite dessa mitologia, as analogias operam sem qualquer pudor e visam a um efeito pedagógico e moralizante. A exposição do terror serve a esse propósito. Se todas as marchas se alimentam da mesma energia, o efeito provocativo visa a ultrajar o pensamento esclarecido como a matriz da própria barbárie e retirar sua "máscara" diante das "montanhas de cadáveres" por ele produzidas. Para que a provocação seja perfeita, não se poderia excluir Kant e sua "contelação fixa" do imperativo categórico, evocado na cena do hospício prussiano em **Gundling** (1976) como produto de um "deus masturbador" (H: 27), o mesmo que deveria, de uma maneira ou de outra, ter impedido que a racionalidade europeia chegasse tão longe<sup>140</sup>. Tanto a cruzada antifascista de Brecht, quanto as marchas dos menores no Terceiro Mundo desqualificam a pretensão intelectual do Primeiro Mundo em atribuir qualquer valor normativo à

---

<sup>140</sup> "O tema fundamental da linha Dostoievski-Kafka-Faulkner é a exclusão: Auschwitz como último estágio do Esclarecimento. No final do século dezoito, ocorreu em Petesburgo um congresso entre teólogos e juristas. O problema dos russos era não saber o que fazer com os criminosos, pois não podiam mais financiar as prisões. A delegação franco-jacobina fez a proposta de que se construíssem campos de trabalho. Esse era o pensamento esclarecido europeu. Os russos nunca teriam chegado sozinhos a isto, porque não está escrito nas Bíblia, e eles ainda não eram esclarecidos. Desde então, existem os Gulags" (JN: 55).

revolução. Trata-se da guerra secular da "Acrópole" capitalista<sup>141</sup> da qual o fascismo foi seu capítulo mais sangüinário, realizando, segundo Müller, por um "lapso geográfico" decorrente dos péssimos conhecimentos espaciais de Hitler, o extermínio na Europa, ao invés de seus espaços habituais na periferia. Enquanto o Primeiro Mundo adoece de si mesmo e não tem mais condições de sustentar qualquer idéia emancipatória, o Terceiro repete ironicamente Stalin, como revelou o regime Pol Pot quando as tropas vietinamesas invadiram o Camboja em 1979.

### **A conjuração de elementos vitais e o culto dionisiaco como compensação à "Utopieverlust".**

"Nietzsche foi extremamente importante para mim."

"Dever-sei-ia ler Nietzsche antes de Marx."

Heiner Müller

---

<sup>141</sup> No **Protocolo de Discussão no "Encontro Berlinense", de 13 e 14 de dezembro de 1981**, Müller afirmou: Quero exprimir um mal-estar e fazer uma pergunta para a qual não sei a resposta. Quando falamos da paz na Europa, falamos de uma paz na guerra. Guerra de pelo menos três continentes. A paz na Europa nunca foi outra coisa. Assim como o fascismo, um capítulo incandescente na guerra mundial e secular do capitalismo, foi um erro geográfico, um genocídio na Europa, no lugar do que foi e é norma: na América do Sul, África e Ásia. Não nos entendemos uns com os outros, quando falamos no mesmo nível de poder. Não nos entendemos uns com os outros, quando escondemos nossas diferenças, em lugar de formulá-las. Quando falamos sobre as mesmas armas, falamos sobre coisas iguais e diferentes. A indústria de armamentos do mundo capitalista sustenta e produz muitos empregos. O oposto ainda deve ser provado. O armamento de nosso mundo não diminui apenas o nível material de vida. Isso se manifesta em nosso cotidiano. Também o movimento pacifista, quando ele significa uma unidade ingênua, repete a tragédia das cruzadas infantis. Por trás da pergunta guerra ou paz, encontra-se, junto com a ameaça nuclear, uma questão pior: se ainda é pensável uma outra paz diferente daquela da exploração e da corrupção. O pesadelo segundo o qual a alternativa socialismo ou barbárie seja substituída pela alternativa colapso ou barbárie. O fim da humanidade como preço para a sobrevivência do planeta. Uma utopia negativa da paz. Gostaria que também se falasse sobre isso. Recuso-me a acreditar que nesta situação a subversão possa mais que o debate. Não me refiro à subversão na arte, que é necessária para tornar a realidade impossível" (M: 94).

A metáfora **Die Stunde der Weissglute** (a hora da incandescência) que encerra **Gundling** não representa apenas uma visão utópica de Müller sobre o fim da História, mas uma "advento revolucionário" (Domdey, 1986b, 82). Essa "felicidade tenebrosa" é pensada por Müller como o "fim da política", cujo pressuposto é o "olhar direcionado para o branco dos olhos da História". Esse olhar da cegueira, prossegue Domdey, é o "olhar das vanguardas do moderno", da "comunhão sagrada do marxismo com a modernidade", um emparelhamento que levaria a alguma coisa entre "Beckett e Brecht", "Kafka e Brecht", pois o interdito das imagens da reconciliação é uma premissa de Müller (Domdey, 1986b, 84).

Uma das palavras-chave sintomáticas dessa visão de mundo é "Zerreissung", o dilaceramento da máscara subjetiva, um termo caro a Nietzsche (1986b: 86). Müller já aludira ao "parto" necessário para esse novo estágio em sua carta ao diretor da primeira adaptação de **Filoktetes** em Sofia (M:63)

Na linguagem corporal de sua encenação no Teatro de Sofia, vi esse tipo de tradução do texto em teatro, a transformação da fábula de encruzilhada de contradições em prova de resistência ("Zerreibprobe") para os participantes, a resistência dos corpos contra a pressão objetiva das idéias, O VERBO CONVERTIDO EM ASSASSINATO. A prova de resistência total à qual as coletividades humanas foram submetidas em nosso século (que será talvez o último se a resistência se esvaziar e não encontrar seu lugar entre os pólos), a humanidade somente poderá sobreviver a ela como um coletivo. O princípio comunista de TODOS OU NENHUM ganha seu sentido definitivo sob o pano de fundo de um possível suicídio coletivo da espécie. Mas o primeiro passo para a superação do indivíduo nesse coletivo é a sua dilaceração. A morte ou a cesariana é a alternativa do NOVO HOMEM; o teatro simula o passo, casa de prazeres e gabinete de horrores dessa metamorfose.

Nessa concepção, a própria História transforma-se em "Raubtier" (animal predador), como Woyzeck transforma-se ao meio-dia em lobo para vingar a

periferia, mas, prossegue Domdey, essa morte e esse dilaceramento *não valem* para a indústria de morte do *Goulag*, para Stalin, mas apenas para o Ocidente e para Auschwitz. Diante do desenvolvimento técnico, o emprego desse termo, metamorfose da "nova identidade", torna-se duvidoso. A referência ao mito dionisíaco na História, ao seu cerne de violência, não nos mostra a "Raubtier", mas a violência anônima e um controle social cada vez maior pela técnica. E até mesmo a idéia de uma sobrevivência de nossa espécie na "memória" é uma ilusão sem sentido diante da possibilidade de um extermínio atômico. Müller "falsificaria a História como uma história dos impulsos" ("Triebgeschichte"), "personalizando" a violência (Domdey, 1986b, 86). A cena de Müller, onde Dioniso dança com a máscara alternada do carrasco e da vítima, pouco tem a ver com Auschwitz, com a violência real produzida historicamente, que jorra na prosa diária dos mídias. Müller tem "nojo" ("Eke") da política e está investido na superstição de que "História possa se tornar humana" na epifania do inteiramente outro na NOVA CRIATURA (M: 63) (Fatzner, p. ex.). Müller conjura a utopia do progresso no mito. Esse "nojo" pela dimensão institucional da política, pelo caráter formal da democracia, pela representatividade, conduz Müller necessariamente à personalização maniqueísta da própria violência, em inimigos visíveis, encarnados, que ainda pudessem ser combatidos pela guerrilha (Domdey, 1988: 685):

a libertação do Terceiro Mundo ou da mulher afetariam o domínio da forma social do capitalismo. Müller necessita deste grande acerto de contas, pois seu teatro dionisíaco somente pode convencer quando a eficácia da morte (como em Artaud) é formulada como violência personalizada. Daí a ficção de que o capitalismo seja atacável na forma de um detentor do poder que possa ser morto ou vencido como um senhor colonial. Faca, lança, pistola mauser, pistola automática, tanques, são as armas de que se serve Müller pessoalmente. Os momentos de prova são as lutas revolucionárias na URSS de 1917 a 1921, guerrilhas, "levantes" (o 17 de junho de 1953 em Berlim Oriental/outubro de 1956 em Budapeste), ou também o "cerco" (Stalingrado). **A simulação de seu teatro é fundamentada historicamente.** (grifos meus.)

Domdey é ainda mais enérgico: o confronto de Müller ao estalinismo é apenas *periférico*, na medida em que se desconsidera sua indústria de prisioneiros e escravos em suas verdadeiras dimensões; na verdade, tenta através da *regressão ao mito integrar essa morte como justificativa dos sacrifícios impostos a milhões*. A monumentalização metafórica tenta a todo custo forjar um sujeito histórico para que esse custo não tenha sido inútil. Em última instância, a dramaturgia "dionisíaca" de Müller alimenta-se da celebração das vítimas (1986b: 87):

A celebração da morte é oferecida para que as vítimas do passado socialista não tenham sido em vão.

Como se percebe, Domdey leva até as últimas conseqüências o enraizamento de Müller na tradição dionisíaca de Nietzsche. No imaginário de Müller, o "humanismo" é o pressuposto do colonialismo e da guerra capitalista mundial contra a periferia. E a simplificação vai ainda mais longe quando Müller afirma que foi o "bloqueio capitalista" que produziu o estalinismo e o socialismo de caserna, pois o estalinismo não teria sido o oposto do socialismo, mas sua "deformação". Müller minimiza as conseqüências da democratização real da Alemanha pela social-democracia, sobretudo sob a liderança do antifascista Willy Brandt desde 1969, pois "necessita desta visão de mundo maniqueísta". Domdey dedicou também um ensaio ("Ich Lache über das Neger", 1988) à função do riso como afirmação da vitória e da vingança colonial em **Der Auftrag**. O riso seria materialização histórica dessas ilusões. Debuisson, o esteta europeu, ri de Sasportas, o ex-escravo engajado num levante na Jamaica que, por isso, acredita também poder mudar de pele.

E para "compensar" o enfraquecimento utópico que marca o declínio do socialismo, o teatro dionisíaco de Müller lança mão de poderes "elementares",

numa mitologização progressiva da rebelião. A idéia da paisagem como fator político marca essa passagem sobretudo depois de **Der Auftrag**: ela representa tanto o esquecimento do sentido original da "missão" na forma de um êxtase ("No tempo da traição, as paisagens são belas", M: 73), quanto a vingança dessas paisagens sobre a ação humana histórica, como esterilidade, caos tecnológico, uma peripécia da *facie* hipostasiada da História.

Voltemos à questão retórica da enumeração ("Reihung"). A conjuração de poderes elementares para descrever o processo histórico, estabelece um paralelo entre estas forças e o sujeito histórico que delas emana, como alegoria. O que é concreto, o termo real da metáfora, não é o sujeito histórico nem o fato e sua ressonância ampliada, mas os poderes elementares. Como sabemos, as imagens míticas são imagens ampliadas do processo histórico, são estruturas fundamentais que estão na base de qualquer formação discursiva. Cremilda, por exemplo, seria a expressão da "força" da vitória russa sobre o fascismo alemão. Mas aquilo que seria o mecanismo primário da metáfora é invertido tendencialmente nessa operação de Müller: é o termo imaginário que se torna real no encadeamento, criando uma verosimilhança interna no discurso. Penso numa seqüência que pudesse descrever esta inversão:

Termo real > termo imaginário > termo real...

Pouco a pouco as analogias tornam-se "evidentes" em si mesmas.

Mas não apenas em Nietzsche busca Müller imagens escatológicas para conjurar o sortilégio do mundo das mercadorias<sup>142</sup>, senão num dos maiores

---

<sup>142</sup> Como observa Domdey, a relação entre Müller e Jünger não se circunscreve apenas à analogia evidente da conjuração dos elementos "vitais", no caso de

expoentes da tradição reacionária e antiburguesa alemã. A passagem do mito para a modernidade tem como modelo o *imaginário de poderes elementares em Ernst Jünger*<sup>143</sup>. Dentro de uma terminologia anacrônica e visionária que se

Jünger, contra o processo de modernização capitalista, em Müller, como supressão da política e como compensação à perda de confiança histórica: ela avança também na busca significativa de uma *nova* mitologia, inflada na amplitude dos termos, Vida, Revolução, História, sem coordenadas bem configuradas.

<sup>143</sup> Para dizer o mínimo, é extremamente complexa, problemática e instigante a relação entre Müller e Jünger. Suprimi deste trabalho, deixando para um momento posterior, o capítulo em que procurava estabelecer as convergências e diferenças deste diálogo, além das analogias mais evidentes apontadas por Domdey. No Brasil, não existe praticamente qualquer literatura sobre a obra de Jünger. Mesmo assim, remeto-me a dois capítulos de dois livros importantes que forneceriam ao leitor muitas informações precisas para o início de uma reflexão. O livro de Jeffrey Herf, **O Modernismo Reacionário: Tecnologia, Cultura e Política na República de Weimar e no 3o. Reich**, Ensaio/Unicamp, 1993 especialmente seu quarto capítulo, bem como o 5o capítulo do trabalho de Willie Bolle, **Walter Benjamin: Fisionomia da Metrópole Moderna**, Edusp, 1994, são um bom roteiro introdutório. Como me antecipei na introdução deste trabalho, permito-me uma nota mais longa para, pelo menos, delimitar o problema. O interesse de Heiner Müller pela literatura visionária e excêntrica de Ernst Jünger passa além de qualquer "consideração moral" (KOS: 275), como também busca deslocar os problemas de sua escrita para um campo *pós-burguês* da experiência literária, o que também despertou o interesse de Walter Benjamin. A novidade da literatura de Jünger, e que parece ter cativado desde cedo um grande interesse em Heiner Müller (que antes da guerra, com treze anos havia lido **Die Marmorklippen**, considerado um panfleto antifascista), decorre do fato de que ela não é apenas a tradução/estilização de uma "Fronterlebnnis", uma experiência essencial, característica da intelectualidade de direita de Weimar, valorização pederasta da camaradagem masculina contra as convenções da vida civil burguesa, traços que, dos vários campos, foram decisivos para o acabamento do imaginário fascista. *Não, o elogio da força em Jünger é muito mais sinistro e ambíguo, porque ele contém de modo inequívoco uma dimensão não-burguesa e não-nostálgica do universo tecnológico, onde a noção de indivíduo parece estar a anos-luz.* Jeffrey Herf: "Enquanto a esquerda relacionava o avanço da tecnologia com a Esclarecimento, os modernistas reacionários como Jünger encontravam a beleza na técnica precisamente naquilo que foi a maior conquista do Esclarecimento: o indivíduo autônomo. A força da tecnologia residia justamente nos mistérios supra-históricos da vontade de poder, e sua contribuição a uma utopia política visionária consistia na criação de formas distintas e claras, em uma época de caos, ansiedade e confusão. Em suas metáforas, Jünger mesclava as imagens feudais de serviço e sacrifício com uma aclamação modernista da eficiência e do

vitalismo" (p.123/4). A regressão mítica e a perda do *ethos* histórico, como observa Benjamin, é conseqüência do esvaziamento do tempo contraditório e pleno de significado. Depois de receber o prêmio Büchner, Müller concedeu uma entrevista publicada sob o nome **Ich bin ein Neger**: "Quando vou à RFA, parece que volto para o passado. O mundo das mercadorias parece-me muito distante; nesse sentido, Jünger está muito mais próximo de mim que Enzensberger" (N: 23). Herf: "Os livros de Jünger festejam um ideal heróico de soldados imunes ao medo da morte e ao horror de matar e deploravam o eclipse de uma nobreza valorosa ocasionada pela *Materialschlacht* mecanizada (batalha de material). Embora nessa obra ele não pusesse ênfase digna de nota na tecnologia, descrevia a guerra como um conflito entre forças naturais, algo típico das pinturas reificadas da ação humana que muitas vezes viriam à tona em seus trabalhos subsequentes sobre a tecnologia. Uma barragem de artilharia era uma "tempestade de aço" (*Einsenhagel*), a explosão de um obus um "furacão ígneo" (*Feuerorkan*). Um avião bombardeio era qual um "abutre" (*Aasvogel*) voando em círculos sobre as tropas do inimigo; estas, por sua vez, constituíam um "enxame de abelhas" (*Bieneschwanrm*). Destruíam-se casas, paredes e tetos tombavam, "como pelo poder da magia". No curso de uma ofensiva em 1918, escreveu Jünger: "Assisti à matança como se estivesse num camarote de teatro". À época essas metáforas eram vívidas e se prestavam a fazer com que o histórico aparecesse como efeito da natureza, bem como para descrever formas de guerra tecnológica sem precedentes no vocabulário da paisagem pré-industrial". *E esta observação é decisiva: o vocabulário brutal da dramaturgia de Müller, que tem na guerra seu elemento essencial, assume muitos dos anacronismos das metáforas de Jünger na tentativa de traduzir uma experiência que ainda não tem designação, descrevendo um mundo pós-industrial com metáforas da era pré-industrial.* Operando dentro desses limites, é inevitável que Müller supere também a linha ideológica que o separava do campo conservador. Ao capitalizar para si a descrição de Jünger para referir-se às modernas sociedades de consumo, sobretudo pelo emprego de metáforas elementares que personalizam a violência e o caráter abstrato dos processos sociais, *Müller cai numa armadilha.* As guerras descritas por Jünger não se referem tanto ao passado, mas ao futuro, e são desprovidas de qualquer resíduo de espiritualidade. Jünger é, em certo sentido, o oposto do idealismo juvenil de Karl May; suas "aventuras" transcorrem no inferno da guerra tecnológica. Nesse sentido, os elementos visionários de Jünger marcaram uma ruptura com a tradição romântico-conservadora radical, porque podemos lê-lo como a tradução antecipada da era glacial que a Alemanha nazista preparou para a Europa com sua "guerra total" e a mobilização total, que significava também a utilização intensiva *da tecnologia e da propaganda numa mobilização de todas as reservas do imaginário.* Dizia Junger: "Nossa geração não é a primeira a se reconciliar com a máquina e a nela ver não somente o útil, mas o belo". A guerra é um dado constitutivo da experiência de Müller e lhe parece decisivo também a possibilidade de uma reconciliação não-romântica e além da moral burguesa com a cegueira do mundo tecnológico, no "casamento entre homem e máquina". Por trás dessa assertiva, está a crença de que a

organização do todo é cada vez mais cega e inacessível, e da qual nos tornamos reféns e cobaias. Por outro lado, Müller reconhece na instrumentalização da esfera sensível um incremento inimaginável da capacidade de prazer do indivíduo (LN: 65/6). Mas a formulação recorrente da História como engrenagem na segunda fase de sua obra deriva da premissa de que o desenvolvimento e a tecnificação do mundo sensível colonizou e concluiu a ocupação do indivíduo ("Besetzung") pela "Aufklärung" (JN: 89/101). O termo do processo coincide com a atrofia de toda imaginação ("Fantasie") e de sua exteriorização por formas cada vez mais vicárias. Não sobra dessa forma à arte outra alternativa senão estender este campo a territórios cada vez menos conhecidos. Domdey é de fato o primeiro crítico a enfatizar as analogias entre Jünger e Müller, seguido posteriormente por seu orientando Richard Herzinger, cujo trabalho ampliou seu argumento para outros autores do campo conservador como Spengler. Herzinger, como já explicado, desenvolve uma aproximação entre o imaginário de Müller, calcado em metáforas orgânicas de grande plasticidade e o dinamismo do mundo elementar. A revolução, de categoria histórica, transforma-se em revolução orgânica como "unio mística" (Herzinger, 1992: 142) e ganha contornos de uma violência sagrada. Herzinger concentra sua análise em **Mauser** e **Zement**. Apontei também as objeções que o trabalho de Herzinger despertou, na medida em que ele sacrificava todos os aspectos formais e construtivos em detrimento de uma leitura ideológica, como se os "contéudos" orgânicos fossem produtos de uma forma orgânica, quando é evidente que Müller deliberadamente enfatiza a descontinuidade de sua escrita. Mas o que é decisivo no trabalho de Herzinger é enfatizar a ressonância histórica que esse léxico possui. Em contrapartida, a pedra de toque dos ensaios e Domdey é a desqualificação da política como esfera da intermediação, o que é visível nas entrevistas de Müller e alguns de seus ensaios. Desde **Gundling**, a expressão **Stunde der Weissglute** passa a denominar uma epifania de uma História que atinge sua "linha de chegada sobre corceis mortos" como afirma Debuissou a Sasportas em **Der Auftrag** (H: 66). Ela representa igualmente a chegada da "nova criatura", como em **Fatzer**, ou um refluxo do mundo natural, ou mesmo no limite a centelha atômica como neste ensaio. A incandescência está além da política como mediação e controle social, é aquela corda instável do sátiro de Nietzsche despencando sobre o chão da História. Voltando a Jünger. O paradigma "mecanismo", "engrenagem", que desde o romantismo traduz o imaginário do inorgânico como o avanço da técnica sobre a natureza, é recorrente na reflexão de Müller. A metáfora de *engrenagem*, da qual o próprio aparelho teatral é uma ampliação, desdobra-se em vários planos: "caixa de horrores ou prazeres" (M: 63): **Hamlet-Máquina**, como escatologia do próprio teatro e da História, **Mauser** como a motricidade vazia da engrenagem do revolucionária, a usina de **Zement**, apoteose de Spartacus e Lessing em **Gundling**, como desnudamento das entranhas do edifício teatral, a difusão de metáforas naturalizantes nas **Geschichten aus der Produktion**, das quais a mais expressiva seja talvez o forno de **Der Lohndrucker**, *essas combinações envolvem sempre um limite entre o mundo natural e o plano da ação histórica.*

pretende além do conceito de classe e das categorias políticas liberais, a revolução para Jünger é a *conspiração das forças elementares, celebradas na guerra*. No limiar desse teatro de forças primárias, encontramos a purificação da sensibilidade pela ação dos elementos essenciais, pois a tecnologia representa para Jünger apenas a "máscara de racionalidade" do mundo burguês, encobrindo a verdadeira "racionalidade elementar", na qual a sociedade ainda vai mergulhar numa nova era dos Titãs. Assim como em Jünger, a catástrofe da modernização capitalista é traduzida por uma conspiração dos elementos primários da natureza. O fogo revela-se agora o princípio revolucionário por excelência<sup>144</sup>. Nele unificam-se contraditoriamente destruição e construção. Nessa dialética degradada, a hierarquia do pensamento conceitual não tem mais assento:

A maneira pela qual um indivíduo morre tem muitas cores - das cores da linguagem do poeta, do pincel do pintor que cria as últimas possibilidades no limite da sensibilidade, até o cinza da nudez, da morte diária pela fome, a morte

---

Esse imaginário para Müller deve atingir a densidade de um pesadelo; preciso e fluido. Um outro texto fundamental da reflexão de Müller é o **Marionentheater**, de Kleist: a mescla entre ingenuidade mecânica e um mundo superdeterminado tem como contrapartida um interdito à própria História, como dor e ferida.

<sup>144</sup> Durante a remontagem de **Der Lohndrucker** no Deutsches Theater, em 1988, Müller não busca apenas rever o passado, mas reformular, através de uma espessa grade metafórica, a própria transmutação de sua obra através de quatro décadas. A metáfora do forno em **Der Lohndrucker** amplia-se diante do complexo civilizatório de sua produção depois dos setenta. O controle dos poderes naturais por uma ciência entendida como força produtiva degenera-se, neste fim de século, na destruição generalizada dos recursos estratégicos do planeta. A memória de Chernobyl (26/04/1986), ainda recente, fortalecia esse sentimento: um acidente em escala global. Durante a peça, era projetado um filme no qual, entre muitas alusões a esse paradigma de incandescência ("Stunde der Weissglute"), projetavam-se imagens de lava do Étna, acompanhadas pela leitura do poema de Hölderlin **Der Tod der Empedokles**. Em seu discurso fúnebre, **Ein Leben ohne Maske und ein Feuer im Garten** (EOM: 93), em homenagem ao amigo Wolfgang Heise, Müller afirmou: "O trabalho de Wolfgang Heise faz parte desses fragmentos necessários. Como Hölderlin, nunca esteve no cume do Etna, paisagem sem seres humanos, que é um negativo de nosso planeta. Este é o aspecto que ele poderia ter quando nós acabarmos com ele, e de onde Empédocles, em busca da humanidade, saltou da dialética no fogo".

econômica através da inflação, uma anônima e demoníaca morte, uma guilhotina invisível da existência econômica que prepara incontáveis e desconhecidas vítimas. Aqui se revela o toque da verdadeira revolução reprimida.<sup>145</sup>

O auge dessas transformações consuma-se no zênite da constelação do meio-dia, quando Woyzeck retorna como o lobo do Sul. A cadeia dos sacrifícios anteriores realiza seu último *telos* na vingança que se aproxima, através do cerco da periferia à Acrópole. De vítima, Woyzeck converte-se em lobo para revidar na mesma moeda. Esse elemento de violência, sacralizado pelo valor cumulativo das etapas anteriores, longe de ser apenas um artifício, investe-se de um *significado real como alerta*, na plenitude de um instante no qual a subjetividade naturalizada, para além de todas as peripécias, está em repouso e desaparece como miragem. Repare-se bem: a "centelha atômica" é também o fim das "utopias".

A apoteose branca e cega deste último fragmento, de um "olhar olímpico" (1990: 112) sobre a "espiral da história" não indica uma plenitude subjetiva, mas aponta para uma ausência de utopia e experiência no limite indesejável da mística astrológica, como Adorno observou a propósito de Spengler e sua cruzada contra as forças cegas da "reine Zivilisation" ("pura civilização")<sup>146</sup>.

O vitalismo da retórica de Müller, formulação monumental da "Untergang" capitalista em sua guerra colonial contra periferia derogaria, assim, em última instância, qualquer tarefa intelectual comprometida com o concreto em que essas lutas se processam, pois os poderes rebarbarizantes que conjura para exorcizar a

<sup>145</sup> JÜNGER, Ernst. **Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt**. Cotta's Bibliothek der Moderne, Stuttgart, 1982, p.108.

<sup>146</sup> "Com todos os sarcasmos contra a mística da civilização, Spengler chega, como se vê, a formulações muito próximas da mística astrológica". ADORNO, Theodor. "Spengler nach dem Untergang". In: **Prismen**. Frankfurt, Suhrkamp, 1989, p. 67.

política na **Stunde der Weissglute** não são mais históricos e contaminam seu próprio estatuto intelectual, o que escapa à primeira vista de nosso campo de visão. Acredito que esta perspectiva seja muito provocante. Por sinal, não podemos fechar os olhos para ela.

## Capítulo sétimo

## 11. A Nova Miséria Alemã ou A Voz da Estepe. Alemanha Nenhum Lugar.

Em 1987, em um curto texto denominado **Europa Transit**, Müller afirmara que “a paz das cidades é impossível sem a paz das estepes”. Esse era o epicentro de seu interesse ao elaborar o ciclo dos **Wolokolamsker**<sup>147</sup>. A

---

<sup>147</sup> **Wolokolamsker Chausse** é composto de cinco partes. As duas primeiras inspiram-se no romance homônimo de Alexander Beck (**Às Portas de Moscou**, São Paulo, Edições Garibaldi, 1990 é a versão brasileira de que disponho). O romance é o relato do capitão Momychi-Uli (de origem casaque) sobre o desempenho de sua companhia durante a Batalha de Wololokamsker, localidade 120 km ao sul de Moscou, um importante entroncamento rodoferroviário à época, cuja posição estratégica garantiu aos russos a defesa de sua capital. Os russos detiveram os alemães em sua primeira ofensiva durante as três primeiras semanas de outubro de 1941. A natureza quase imediata do depoimento de Momychi alinha este romance à grande tradição russa dos relatos de campanha. Mas trata-se de uma aparente imediaticidade e despojamento. A experiência de Momychi organiza uma resistência coletiva, cuja disciplina compensou a inferioridade técnica do Exército Vermelho durante a primeira fase da invasão. Essa disciplina traduz-se num custo humano muito alto para os padrões ocidentais. Essa aparente imediaticidade do ponto de vista, o despojamento técnico de que se reveste esse texto, escondem questões essenciais para se compreender a natureza do conflito e ganham na adaptação de Müller proporções consideráveis, transformando-se em chave do próprio destino do socialismo. A estilização do primeiro episódio por Müller é muito mais evidente e calcada no romance que o segundo. O terceiro episódio inspira-se na novela **Das Duell** de Ana Seghers, concentrando-se na data cesura da RDA: o 17 de junho de 1953. A estilização destaca duas personagens do episódio: um professor antifascista e um filho de trabalhador, numa ação que transcorre entre 1933 e 1959. A novela de Seghers espelha um duelo intelectual entre forças reacionárias e progressistas na “Bauern-und-Arbeiter Fakultät”, conhecida instituição dos anos de fundação da RDA. O espaço em Müller ganha outro sentido: a disputa desenrola-se entre dois burocratas (o professor e o aluno) num escritório no dia do levante. O conflito de gerações (que reaparecerá em **Wolokolamsker V**) ganha contornos sombrios, pois o professor (diretor) é o indivíduo amedrontado diante das contradições no coração do processo histórico. Em sua defesa virão os *panzer* soviéticos. Longe apenas de elaborar a experiência intelectual de sua geração, Müller exemplifica a burocratização dos movimentos revolucionários, cujo acabamento processa-se no episódio seguinte. **Wolokolamsker IV**, traduzido do saxão de Gregor Samsa, é um instantâneo da estrutura imaginária da burocracia. A matéria-prima da

indústria pesada do socialismo é a “produção permanente de inimigos de Estado”. O texto é uma *féerie* que celebra a própria supressão da realidade. Durante seu expediente, um funcionário do aparelho de segurança “desdobra-se” em bode expiatório para que a estrutura criminosa da organização seja mantida e tomba heroicamente no “fronte da dialética” como vítima e “guardião da ordem desconhecida”. Há poucos momentos desse calibre na literatura contemporânea. Finalmente o V episódio inspira-se **Der Findling** de Kleist e “tematiza”, se é que é possível usar este termo em Müller, a natureza “bastarda” do socialismo alemão na forma paródica do retorno filho pródigo em Praga. Como se percebe, a cronologia de **Wolokolamsker** é fluida e acompanha as datas capitais que cercaram a trajetória da República Democrática Alemã. Sua criação pelos soviéticos em 1949, mas já em embrião no ataque de Hitler à União Soviética, o levante de Berlim 1953, na disputa entre professor e aluno, e a invasão da Tchecoslováquia, em 1968. Como afirma Müller, o caminho dos *panzer* de Moscou a Berlim e seu lento retorno. A despeito do que reconhece o próprio Müller (um decréscimo de nível técnico (I e II) em proveito de uma comunicação mais imediata com seu público, em função de uma congruência política) os **Wolokolasmker** apresentam uma grande complexidade estrutural, que se articula num outro patamar que aquele da linguagem hermética, como **Bildbeschreibung**. Virtualmente, inspiram-se na dramaturgia didática. De qualquer maneira, os dois primeiros fragmentos têm uma função estruturante no conjunto. Müller reconhece nos motivos do romance de Beck, a execução do desertor e a destituição do capitão do regimento, uma virtualidade anti-estalinista pela anarquia que o exemplo institui. A essa anarquia opõe-se a “inércia da tropa” que age nestes episódios como “corretivo da política”. Müller finalmente reconhece que sua estilização tem como pressuposto a própria noção de política defendida por Carl Schmitt (**Theorie des Partisans**), uma legitimidade em natura que irrompe nos instantes de exceção. Momychi-Uli age como “Partisan”, num contexto em que o universalismo ocidental está abolido. Sua caracterização encarna um princípio telúrico. A defesa da estepe contra a cidade (Roma Imperial = Wehrmacht) é a tentativa em retardar o princípio da exclusão que Auschwitz encarna. Não se trata mais de categorias militares, mas econômicas: “Desde já os anos sessenta, dois pontos me interessavam no romance de Alexander Beck: o fuzilamento de um soldado por deserção a um ataque fictício, um problema jurídico. Stephan Hermlin ouvira falar, já faz oito ou nove anos e de fato pela primeira vez, que no Exército Vermelho se era espancado, que um oficial poderia bater em um soldado. Isso era comum e os soldados ficavam felizes quando eram apenas espancados. Hermlin estava espantado e disse que na Wehrmacht nazista teria sido impossível um oficial bater num soldado. Provavelmente, isso também não teria sido possível na Wehrmacht, não juridicamente possível, executar um homem que houvesse fugido a um ataque fictício. O fato de que o comandante de Beck seja um asiático desempenha um papel. A Rússia está impregnada de elementos asiáticos, a primeira qualidade é a quantidade, a massa revoga os direitos humanos, estes não são mais um privilégio como nas democracias. A Ásia somente pode descobrir o indivíduo através da economia de mercado, indivíduo que nos países

“retaguarda asiática” da União Soviética representava a garantia de que o “princípio da exclusão” (JN: 48), do qual Auschwitz havia sido o corolário, poderia ser detido em seu avanço na “osmose” (RW: 11/50) territorial com o Outro, a estepe, reserva temporal contra a aceleração tecnológica do Ocidente. Essa alteridade significava também uma relação distinta com a morte, emancipada dos imperativos utilitários da sociedade tecnológica.

Ao prefaciар o livro de Curzio Malaparte em 1989, **Die Wolga entspringt in Europa**, “O Volga nasce na Europa”<sup>148</sup>, Heiner Müller explicita as coordenadas de sua visão de mundo em chave “maniqueísta” (Herzinger, op. cit: p. 130 -1). Müller refere-se a “duas leituras” do livro: a primeira evidenciando o confronto de dois “exércitos operários”, nos quais podemos perceber a guerra moderna como um “trabalho”, à semelhança de Ernst Jünger. Contudo, a estratégia estabelecida por cada um indica dois “estágios morais” do operariado europeu: a “Blitzkrieg”, aparentemente produto de uma tecnologia mais avançada, fracassa no *front* soviético, pois na verdade a “Wehrmacht” é determinada socialmente por uma tradição “junkers”; o exército seria assim um “instrumento” do que Marx denominava de “comunismo feudal alemão” (Curzio, op. cit. p. 90). Repudiando a

---

industrializados está em vias de desaparecer. A Segunda Guerra Mundial foi a última guerra por força de trabalho. O nacional-socialismo conduziu, com o holocausto, a indústria alemã e a Wehrmacht à vitória: as guerra são hoje muito mais um meio de luta pelo desemprego através da criação de postos de trabalho e pela destruição da força de trabalho, guerra por novas tecnologias. Na segunda parte de **Wolokolamsker** interessa-me a revogação/supressão da ordem soviética num estado de exceção, em seu instante soberano, segundo Carl Schmitt, no romance de Beck um componente anti-estalinista. O renascimento do revolucionário no espírito do guerrilheiro, seja o guerrilheiro na sociedade industrial um cachorro na estrada. Trata-se então de reunir vários cachorros. Talvez isso não se torne claro no texto, esteja camuflado no fascínio pela lógica da guerra, que vive dos mortos. (KOS, p. 346 - 347).

<sup>148</sup> MALAPARTE, Curzio. **La Wolga naît en Europe. Extraits de la Préface** (1948). In **Théâtre/Public**, no. 87, maio/junho de 1989, p. 86 - 90.

tese de que o comunismo fosse um “fato asiático”, o prefácio do livro de Curzio ressalta que, a despeito da “forte industrialização alemã”, sua economia agrícola ainda permanece atrelada a um “conceito de propriedade privada, que é um conceito de natureza individual, portanto, um obstáculo à industrialização da agricultura”. Para Curzio, essa diferença, descrita nos termos de duas estratégias distintas de avanço, contra-ataque e cerco, “revela menos de Clausewitz e mais de Marx” (op. cit. p. 90).

A “primeira” leitura de Müller, e considere-se com atenção este detalhe, a partir da RDA, enfatiza essa superioridade moral do Exército Vermelho. A “outra estrutura”, sobre a qual o socialismo se articula em bases “comunitárias”, pressupõe uma unidade orgânica entre vida e morte, através de uma relação com o maquinário emancipada dos laços burgueses. Essa diferença significa uma “prontidão” ao sacrifício” (Herzinger, op. cit: p. 130)(JN: 83/4):

Duas leituras diferentes sob o pano de fundo de duas experiências distintas. Na RDA, um texto de esclarecimento sobre um aspecto consensual reprimido da Segunda Guerra Mundial do “Estado Camponês e Operário”, inicialmente formulado por Korsch numa carta a Brecht, com sua tese da “Blitzkrieg” como energia desviada da esquerda. Malaparte descreve a guerra na Rússia, ou seja, sua primeira fase de um avanço alemão aparentemente irresistível, como uma guerra de dois exércitos operários, definida através da relação do trabalhador com a máquina, que também determina sua moral, ela coincide/converge com a precisão do trabalho: a guerra é uma produção. As unidades motorizadas, FÁBRICAS KRUPP SOBRE RODAS cortam em segmentos a paisagem inimiga, que é trabalhada por tropas de retaguarda, uma cirurgia, em sentido literal, um *teamwork* (trabalho de equipe), as bombas providenciam a anestesia. A MORAL TRABALHADORA dos tanques de ocupação parece, na descrição de Malaparte, reproduzir o caráter duelístico da guerra, que resultava da exclusão da população civil, que deixou de existir com a guerra popular<sup>149</sup>, realização e consequência da Revolução Francesa. Uma cópia das legendas sobre o CAVALEIRO DO AR da Primeira Guerra Mundial nos livros de leitura no tempo de Hitler. O tom nostálgico do correspondente trai sua suspeita da efemeridade da ilusão: dos cavaleiros do ar vêm os assassinos de Guernica, que conduziu à industrialização da guerra como o prosseguimento da economia por outros meios (militares), através da

---

<sup>149</sup> Ou guerra dos cidadãos, originária da Revolução Francesa.

utilização total da força de trabalho nos campos de concentração, a superação da produção em extermínio. Auschwitz como um produto industrial. **No episódio com o comissário preso, que pede a seus camaradas para matá-lo, aparece a diferença, a outra moral do outro exército trabalhador, uma outra relação com a morte, que decorre de um outro sonho da vida, um outro conceito de trabalho que compreende a morte. E nos bosques diante de Moscou, os alemães acreditam que o Exército Vermelho esteja batido, então, aparece o primeiro regimento siberiano e começa uma outra guerra.** (grifos meus.)

No plano da composição, as conclusões de Heiner Müller identificam-se às de Lukács e se evidenciam em sua adaptação do romance como precedência da memória individual, organizando a experiência coletiva. Beck “interioriza” a temporalidade do conflito. Contudo, se para Lukács a superioridade “ética” do exército soviético é consequência de “uma outra estrutura de classes”, cuja “disciplina” diante da guerra moderna compensa as deficiências técnicas através do voluntarismo e da solidariedade, Müller enxergará na decisão do comandante do Batalhão (no primeiro e segundo episódios) uma virtualidade de anarquismo e, portanto, um elemento anti-estalinista.<sup>150</sup>:

Tudo isto é o pressuposto real, o real fundamento do romance de Beck. Sua grandeza artística e ideológica exprime-se no fato, de que Beck concentre-se na simbolização escrita destes problemas, através da qual tanto essência ideal como também a configuração artística possam atingir o mais forte e profundamente a expressão: no homem. Pois precisamente nesta questão revela-se de modo mais claro a superioridade do Exército Vermelho. Não se trata aqui de qualquer arma providencial, e também não apenas de uma superioridade técnica, que o Exército Vermelho até esta fase da guerra não possuía, mas que o homem soviético, mais desenvolvido política, mental e moralmente, mais civilizado, tinha de vencer a desumanidade mecânica e disciplinada dos soldados de Hitler. O momento mais importante desta educação é a disciplina. Aqui aparece, sob um primeiro olhar, como se a disciplina fosse algo velho, emprestado dos exércitos antigos. Na realidade, quando procuramos compreender a essência, a estrutura interna, quando consideramos a função humana da disciplina no Exército Vermelho, está precisamente aqui a oposição ao velho no sentido mais radical. (...) O Exército Vermelho da Grande Guerra Patriótica mostra a realização destes princípios nas piores condições militares.

<sup>150</sup> LUKÁCS, Georg. “Die Helden des Groben Vaterländischen Krieges”. In: **Der Russische Realismus in der Weltliteratur**. Aufbau Verlag, Berlim, 1953, p. 524, 531 e 534.

A “segunda leitura” (“kältere”), a partir de Moscou, amplifica os limites do conflito para um embate civilizatório entre “Roma e Bizâncio”. A superioridade militar de Roma (Alemanha hitlerista) através da “Blitzkrieg” é eficaz apenas no *front* ocidental, mas é anulada pela temporalidade da “estepe”, trilha temporal distinta (JN: 85):

Em Moscou uma leitura mais distanciada: das cópias de Wall Street da arquitetura estalinista estranhada/ distanciada com os ornamentos das cúpulas, entre as quais se espremem as igrejas e casas russas, indiferentes as casas, clandestinamente brilham as igrejas, que ameaçam com a volta dos ícones, que Malaparte viu na Ucrânia, diante das rotas militares, ao mesmo tempo imperiais e sem direção impressas através da cidade, que, de um salto, aprendeu das tempestades tártaras a ser provisória e nômade, a experiência de Napoleão, que Hitler e graças a qualquer Deus, não aprendeu, o título de Malaparte O VOLGA DESEMBOCA NA EUROPA desvanece-se em retórica romântica em função de seu dilema dos intelectuais (de esquerda) europeus, entre a simpatia pelo EXPERIMENTO BOLCHEVISTA e o DEVER DE OFÍCIO, que pelo menos ele percebeu muito mal e subversivamente, tanto que Goebbels exigiu sua remoção do fronte russo em setembro de 1941. Ao olhar da fachada de brinquedo do Kremlin, do estranho pequeno mausoléu do faraó involuntário Lenin, o assimilado, romano fracassado na Rússia, por Stalin bizantinamente confinado, aparece uma outra verdade. Nós somos duas Europas, uma impregnada de Roma e outra de Bizâncio.

Em **Wolokomsker**, essa experiência é configurada em seus dois primeiros fragmentos pela estrutura onírico-recapitulativa do cerco nazista. A memória do comandante desloca a violência do tempo empírico para um momento epifânico no passado imediato, celebrado como “êxtase” em sua primeira parte (à semelhança do epílogo de **Príncipe de Homboug**) - execução do desertor que reage a um ataque fictício -, e como assalto de um “princípio anárquico” na segunda - destituição do médico do regimento (GI 1: 185 e 192).

Em ambos os blocos, constitui-se uma noção *originária e decisionística* de justiça<sup>151</sup> que se define pelo solo e implica também, como se alude no posfácio, uma "unidade futura entre o homem e a máquina" (SF2: 259). Não se trata apenas da defesa do território soviético, mas da própria revolução como uma

---

<sup>151</sup> "Não, não foi possível, **porque é uma noção totalmente outra de direito com a qual se trabalhou nesse caso, uma noção puramente formal, enquanto que aqui a noção de direito é determinada pelo conteúdo.** Este é um ponto muito importante. Deve-se formular isto de modo positivo, pois, em princípio, ele parece negativo. **O direito que se tornou obrigatório na Europa com o direito romano, com o Esclarecimento, entre outros, não existe aqui. O direito está sempre associado a determinadas relações de propriedade**"(Gl:) (grifos meus). O conteúdo "outro" referido por Müller em **Wolokolamsker I e II** defini-se pela *permanência do estado de exceção*. Ele representa a emergência de um princípio anárquico.. Essa noção de direito em Müller combina a teoria decisionística do poder em Carl Schmitt com as **Teses** de Benjamin: "Os textos de Carl Schmitt são teatro, encenações. Não me interessa se ele tenha razão ou não. Seus bons textos são boas montagens/encenações. Por exemplo, a **Teoria dos Guerrilheiros** foi um texto chave para mim. Interessa-me a dramaturgia. Carl Schmitt organiza provavelmente seus materiais segundo certas categorias políticas e teológicas e faz da História um objeto/caso jurídico. O teatro também tem a ver certamente com processos, e o processo é uma estrutura teatral. As peças de teatro são freqüentemente processos, casos jurídicos. O processo é num sentido científico uma fixação, uma tentativa de fixar e clarificar algo que esteja em fluxo. No teatro, o ator e a peça existem como material. Quando você a encena, deve fixá-la e movimentá-la" (KOS:). Mas Müller não permanece apenas neste aspecto e antecipa seu próprio recorte decisionístico do poder e da legitimidade, evidente nestes dois primeiros fragmentos, pois o capitão casaque Momychi-Uli, ao tomar a justiça em suas próprias mãos, resgata o sentido da revolução diante desse avanço do Ocidente e de sua guerra tecnológica: "Para Carl Schmitt a guerra tivera, até a Revolução Francesa, e isto é naturalmente uma questão de desenvolvimento das técnicas armamentistas, um caráter duelístico. Com a guerra popular ("Volkskrieg"), desenvolve-se a diferença entre população civil e soldados, isto é, sem a idéia da Revolução, não teriam sido possíveis os bombardeios de Conventry, Varsóvia, Dresden e qualquer guerrilha. A guerra atômica pressupõe a imagem do inimigo absoluto, exige o fundamentalismo. Nossa civilização é uma civilização de delegação ("Stellvertretung"). A representação exige a exclusão ("Selektion"), Auschwitz e Hiroxima são produtos terminais do pensamento seletivo ("selektiven Denkens")"(KOS:). A violência revolucionária em Müller investe-se muito mais do que uma mera qualidade teatral. Ela representa, como já afirmei, a irrupção de uma legitimidade originária, incondicionada.

*temporalidade originária*, na qual se articula uma virtualidade anárquica que Müller pretende explorar como possibilidade para o sucesso do programa da *perestroika*.

Tecido em versos brancos, **Wolokolmasker** é também é pensado por Müller como uma experiência de um *coletivo em constituição*. Essa reflexividade exigiria um "patamar narrativo" e uma identidade virtual entre sujeito e objeto, portanto utópica, como horizonte do aprendizado. **Wolokolamsker** recuperava dessa forma a estrutura da *Lerhstück* na escala de uma reflexão sobre o próprio destino do socialismo.

No ocaso dos anos Honecker, a utopia para Müller renascia na *correção* introduzida por Gorbatchov (M:):

O que hoje se procura na União Soviética é uma enorme correção, o renascimento de uma esperança que estava vinculada ao nome de Lenin e Trotski, e que foi congelada por Stalin. Sei o quanto é perigoso associar a História a nomes, essa denominação dificulta a análise, mas devo ser sintético. A esperança de outubro foi a unidade de liberdade e igualdade, sua condição era e é a paz. Os setenta anos de hostilidade a quente e a frio contra a União Soviética dividiram o mundo em dois blocos: a liberdade sem igualdade, de um lado, cimenta a liberdade de exploração, ou, para dizer com Sartre, a pauperização de continentes em nome da Acrópole; os direitos humanos, um palavrório; igualdade ao custo da liberdade de nosso lado; direitos humanos, um trabalho de sangue, suor e lágrimas (...) O apoio ocidental ao programa de Gorbatchov no que diz respeito à sua política interna (na questão do desarmamento esse apoio é cada vez menor) não nos deve fazer cegos ao fato que não se trata de uma aproximação com o Ocidente, porém, em contrapartida, do desenvolvimento de uma alternativa efetiva ao capitalismo; não o abandono de posições, mas da conquista de posições próprias que tornem o futuro possível

O restabelecimento da estrutura didática como "Spielmodell" coincidia com um momento "maduro para mudanças", no qual se poderia "novamente aprender algo" (GI: 189). A "correção" histórica em curso exigia e configurava

essa estrutura. Müller dá vazão ao fluxo do tempo externo através de uma memória que se afunila em direção ao presente. Dessa forma, seria ainda possível articular a tragédia como gênero e conjurar o fracasso do socialismo real em um espaço imaginário. *Wenn der Kommunismus gesiegt hat und die sozialen und ökonomischen Probleme gelöst sind, dann beginnt die Tragödie des Menschen* ("Quando o comunismo houver triunfado e os problemas sociais e econômicos estiverem resolvidos, então começa da tragédia do homem")<sup>152</sup>. Essa "tragédia" representa para Müller a "solidão diante do espelho" (GI2: 55), onde surge "a imagem do inimigo" no devir, que aparece no último fragmento (V, **Der Findling**) como uma volta/variante do "filho pródigo" do socialismo em Praga 1968.

Sem transcendência, sem os sucedâneos e as paródias de coletivos *ersätzen* oferecidos pelo paraíso de consumo, a solidão feroz da estepe é a socialização definitiva. O comunismo de Müller somente existe como utopia concreta diante das "imagens inimigas" desse "espelho" e contra os "zumbis" (JN:59/60):

O marxismo foi fundamentalmente mal compreendido, assim como Hermelin o entendia: uma emancipação global antecedendo uma emancipação individual. Em Marx está escrito exatamente o contrário: a emancipação individual é a premissa para a emancipação de todos. Este é o programa da individualização. A massificação somente surgiu como fundamento para a experiência socialista no lugar e tempo errados. No estalinismo, muitos pereceram, mas somente se pôde sobreviver como sujeito. No capitalismo, a maioria sobrevive apenas como objeto. Aqui, simplesmente houve o percurso mais difícil. No aquário do Ocidente, quando aparece um sujeito, logo se reúnem quarenta terapeutas para convertê-lo em objeto.

---

<sup>152</sup> "Der Dramatiker und die Geschichte seiner Zeit: Ein Gespräch zwischen Horst Laube und Heiner Müller". In: **Jahrbuch Theater Heute**, 1975, p. 123.

O *pathos* monumental de **Wolokolamsker** pretende-se também como um epílogo e anticlímax a uma “história da burrice e da servilidade”<sup>153</sup>. O IV fragmento (**Kentauren**) recupera em tom de *féerie* a transformação da realidade em ficção e estatística pelo esvaziamento das categorias substanciais do pensamento. O jogo dialógico, de grande encanto, desenha as fantasias paranóicas de um regime especializado na “produção permanente de inimigos de Estado”. A palavra “centauro”, como observa Müller em nota (SF2, p.245), possuía em grego um significado análogo à burocrata (**Medeamaterial**, p. 186 -7):

Ele atravessa o sinal vermelho no cruzamento  
 Estando de serviço e vestido com o uniforme na hora do pique  
 A Nona Sinfonia dos carros de polícia  
 Com apitos e sirenes entra  
 Nos ouvidos de todos Fogo no cruzamento  
 Da minha mesa de trabalho posso ver a claridade  
 Era um farol Mordí a minha mesa  
 Para não prorromper em gritos de júbilo  
 Por aquela alteração da ordem cometida em serviço  
 Apertei forte minhas pernas com os braços  
 Para não começarem uma dança de alegria  
 De uniforme Tirei o boné  
 Camarada você não morreu por nada  
 Caído no fronte da dialética  
 Como se pode resolver uma contradição Quando  
 A gente não se joga diretamente dentro dela (...)  
 Teremos que embelezar sua morte  
 Monumento ao guardião da ordem desconhecida  
 As massas nem sempre compreendem tudo que serve  
 Às massas Pelo menos não de imediato E de repente  
 Na minha escrivania estava o morto querido  
 O uniforme mais que novo as ombreiras  
 Já tinham crescido e já eram asas.  
 Camarada tenente Está tudo em ordem  
 A dialética restabelecida

---

<sup>153</sup> "A história da RDA é também um história da burrice, da incompetência de pessoas. Que neste partido se abstraim estas pessoas que o representavam ou encarnavam, lembra-me o romance de Graham Greene 'Power and Glory'" (KOS: p. 213).

Ao refazer o percurso simplificador dos *panzer* de Moscou a Berlim, e de seu retorno por Praga e Budapeste, espalhando o terror e estupidez, Heiner Müller enxerga também a possibilidade de se “arrancar” definitivamente “a utopia do terrorismo” para articulá-la fora de uma “práxis diletante” (LN: 9/10):

O processo histórico agora retomado no Bloco Oriental leva ao afastamento dos comunistas do poder. É uma perspectiva interessante. Podia-se ler recentemente no muro de um banheiro da estação do metrô de Warschauer Strasse, em Berlim Oriental: “Como o Partido, que tem mão de ferro sobre tudo, pode ainda mover um dedo?” Este partido não produz mais nenhuma teoria e nenhum projeto. Dessa forma, ele não tem mais utopia, pois esta foi devorada pela prática. Na possibilidade do afastamento do Partido Comunista do poder, reside a grande chance de se arrancar a utopia do terrorismo.

Durante décadas, a Alemanha Federal havia permanecido estável no interior do continente, articulada em torno de um “frágil centro conservador” (RW: 20/59) e de uma “maioria silenciosa”. Os amortecedores da social-democracia, “uma ideologia de aposentados” (JN:52), esvaziavam os conflitos de sua verdadeira dimensão estratégica. “A conceito europeu de história acabou” (RW:12/52), afirmava Müller em face de um comprometimento ilusório com Terceiro Mundo no início da década de oitenta.

Através da iniciativa unilateral pelo desarmamento, a “desaceleração” de Gorbatchov rompia com a lógica de participar da “Endpiel” (JN: 86) nuclear, introduzindo assim uma nova “qualidade” no terreno internacional. Essa “renúncia” à qualidade mortífera da escalada armamentista revertia sobre o outro bloco sua verdadeira imagem como alerta: a invasão pelo interior, a dissolução das fronteiras, a implosão dos guetos e a necessidade de restabelecer um “cordão sanitário em torno miséria”. A “desaceleração” não levaria evidentemente à “paz perpétua”, mas recolocaria em movimento o eixo efetivo Norte/Sul.

"A decadência é a esperança" (Müller/Lotringer, 1988); a existência do Segundo Mundo apresentava-se como uma "grande sala de espera" (RW:11/51) e garantia para o Terceiro. O desaparecimento da União Soviética significaria, portanto, a liquidação do Terceiro Mundo (GI: 186) e de seus "movimentos de emancipação". O programa de Gorbachov representava o "sinal de esperança" ao multiplicar as polaridades do sistema internacional. As tensões não mais poderiam ser absorvidas pela lógica redutora da Guerra Fria.

O prognóstico cumpriu-se muito além das "esperanças". Citando um fragmento do material **Fatzer, Müller** afirma (JN: 62):

Assim como os fantasmas antes vinham do passado, agora vêm também do futuro.

Em outubro de 1989, inicia-se o processo de liquidação da RDA. Müller defende inicialmente uma "democracia de base", antes que a anexação pudesse destruir a "construção de uma alternativa", caso contrário, a "casa européia seria mortalmente tediosa". Essa "nova estrutura" deveria ser baseada em uma "motivação positiva", como "Outro do capitalismo". Um "novo conceito de indústria" superaria a utilização parcelada do homem. Mas a palavra-chave, decisiva em seu repertório durante décadas, era a defesa da "consciência histórica" como um *corretivo* à velocidade do processo, sem a qual a Alemanha perderia em definitivo a possibilidade de um acerto de contas com seu passado recente (LN: 11/17):

A consciência histórica é o pressuposto para que as categorias políticas e econômicas não sejam mais separadas. Dessa maneira, deveria desenvolver-se também um novo conceito de indústria. No capitalismo, a indústria funciona através da utilização parcelada do homem, de sua força de trabalho, segundo o modelo: necessita-se do braço direito de um, do pé esquerdo de outro, das orelhas de um terceiro. A estrutura do Outro, que até o presente somente foi pensada, que é apenas utópica, orienta-se pela utilização total do homem. Sem a

utilização total do homem, que até agora apenas ocorreu como dominação, não haverá liberação.

O "princípio da aceleração" introduzido por Gorbatchov na realidade do socialismo finalmente "desteologizava" (LN: 21) a política e a economia, permitindo a unificação entre as suas categorias. A tarefa principal seria fazer desse retardamento uma "qualidade" (LN: 11):

O problema fundamental na relação entre os sistemas, isto é, entre os dois Estados alemães, reside no fato que, no Ocidente, vigora o princípio da aceleração total, enquanto que, no Leste, o do retardamento. O que me importa é saber como fazer do retardamento uma qualidade, o que é impensável no capitalismo. Devemos encontrar e desenvolver essa diferença como outro do capitalismo.

Em 4 de novembro de 1989, Müller lê, durante uma manifestação de artistas na Alexanderplatz, um texto a favor da constituição de sindicatos independentes. É vaidado por quase meio milhão de pessoas. Naquele instante, a formulação de "diferenças" afirmava-se como tarefa principal. A "embriaguês da liberdade" poderia afastar as massas desse objetivo e do confronto real que se aproximava com a economia de mercado como a "aceleração de todos os problemas" (LN: 81/2):

O CAPITAL É MAIS ESPERTO/ O DINHEIRO É O MURO, eu leio num panfleto de esquerda em Berlim Ocidental. Minha preocupação: que as massas, saídas da sombra de Stalin, dando um passo secular, percam de vista, na embriaguês da liberdade, o muro que atravessa o mundo. Minha esperança: que o SED seja melhor que sua direção (cuja falta capital é ter reprimido o potencial intelectual da base), que aprenda da rua que o movimento vem de baixo, a paralisia do alto, que ele sobreviva sob a forma de um outro partido, talvez não graças à sua unidade. A proibição de formação de tendências por Lênin, para a conservação do poder contra a continuação da revolução, que pode ser apenas um processo e não um estado de posse, é o vírus que enfraquece há setenta anos os partidos comunistas. O que é necessário agora não é a unidade, mas sim a formulação de diferenças existentes, não a disciplina, mas a contradição, não a unidade, mas a capacidade de se abrir ao movimento das contradições e não apenas em nosso país. Sem a RDA como alternativa democrática de base para a democracia da

RFA, patrocinada pelo *Deutsche Bank*, a Europa será uma filial dos Estados Unidos. Não deveríamos nos poupar diante de qualquer esforço nem qualquer risco pela sobrevivência de nossa utopia de uma sociedade que faça justiça às necessidades reais de sua população sem renunciar, como se faz no resto do mundo, à solidariedade com os outros povos.

A velha aristocracia intelectual da RDA perdia suas imunidades de "Praeceptor Germania" como interlocutores da nação, colhendo os frutos de um ressentimento profundo pelos privilégios usufruídos durante quarenta anos, pois na verdade a estrutura do aparelho cultural montado no início dos anos cinquenta havia permanecido intacta. Gradualmente, esse sentimento passaria a ter uma função política decisiva como uma ampla criminalização dessa *intelligentsia* empenhada. Essa suspeita não pouparia Heiner Müller três anos depois da acusação de colaboração ostensiva com o aparelho de segurança, a Stasi. Para a maioria da população, ela era suspeita por definição.

As dificuldades de Müller com a democracia formal resultam do fato de que "Hitler, ao contrário de Lenin, chegou ao poder pelo voto" (LN: 81) e teve seu programa genocida aprovado plebiscitariamente, dessa forma, "Auschwitz é também consequência das eleições diretas".

O programa inicial de uma "alternativa RDA" submergia finalmente no chão volátil dos acontecimentos. A revolução saíra das Igrejas e de todos os setores organizados da sociedade civil. Esse movimento não estava "livre de ingenuidade", como se, apenas de um ponto de vista da formal, a RDA houvesse chegado a 68 (LN: 20/1). Müller reconhece desde o início o caráter "revolucionário" do processo, mas ressaltava, não obstante, que seria preciso subtrair este conceito do campo da esquerda (LN: 84/5). O nazismo também havia

sido uma “revolução”, mas, conclui, o “problema essencial deste século é que todos os movimentos revolucionários se transformaram em contra-revolução”<sup>154</sup>.

A inércia do aparelho de produção, engessado desde os anos sessenta, determinava agora a participação dos trabalhadores no processo:<sup>155</sup>

Os trabalhadores na RDA são muito mais orientados para a direita que as pessoas que agora se manifestam. São os jovens, intelectuais ou semi-intelectuais, artistas. Os trabalhadores não se manifestam.

De fato, para a liderança do SED, a “classe” fora durante quarenta anos o inimigo principal. A principal atividade das estruturas estalinistas, o que “superava

---

<sup>154</sup> “Mas é claro, eu já o utilizei, pois naturalmente foi uma revolução. É preciso acabar com a idéia de que essa palavra seja de esquerda. O golpe de Estado de Hitler também foi uma revolução. O nacional-socialismo também era um movimento revolucionário. A questão essencial das revoluções deste século é que elas se converteram em contra-revolução. Carl Schmitt fala da figura do Imperador do Santo Império Romano como *Kathechon*, um católico que tenta refrear o avanço das potências marítimas, das talassocracias, da indústria. A classe revolucionária, no sentido materialista, é a burguesia, é o capital. A revolução comunista, abstraída das representações milenaristas de seus primórdios, foi a tentativa de um grande freio. Nesse sentido, é lógico que o *Kathechon*, assim como todos os imperadores bizantinos, construiu um muro. O vínculo que une a Revolução Comunista à Rússia torna isso evidente. As revoluções nunca foram forças de aceleração, mas a tentativa de refrear o tempo. Um germanista de Moscou me relatou que havia sido enviado a um *kolkohze* para uma colheita e que, após algumas dias, percebera que o trabalho poderia ser organizado de maneira melhor e mais eficaz. Ele disse isso a um velho chefe de brigada do *kolkohze*. O velho sorriu daquela maneira bem asiática e respondeu: “Sim, você é jovem, é um intelectual e vem de Moscou. Trabalho aqui há quarenta anos e trabalharei ainda mais dez. Queremos também viver durante o trabalho”. Essa é que é precisamente a questão. Aqui, isso sempre foi sentido como uma fraqueza em relação ao capitalismo. Toda essa merda ecológica vem dessa tentativa completamente absurda de se alcançar os outros com um mecanismo radicalmente diferente e com uma tendência completamente diferente. E é por isso que o meio ambiente por aqui é mais poluído que em qualquer país capitalista. Na Polônia, é ainda pior, e na União Soviética também”(LN: ).

<sup>155</sup> Müller/Merschmeier. “Gespräch mit Michael Merschmeier”. In **Theater Heute**, 12 (1989), p. 4.

de longe a indústria pesada", era "a criação permanente de inimigos de Estado" (LN: 83/4)<sup>156</sup>:

Ele nunca soube qual povo governava. A oligarquia o conhecia cada vez menos e, afastada da realidade, vivia numa ficção. Esse pode ter sido igualmente o caso de uma parte dos intelectuais, mas não para todos. De parte dos membros da direção do Partido, isso está associado também a uma profunda desconfiança de sua própria população, o que é compreensível, afinal, pois, em suas próprias biografias de perseguidos ou ex-prisioneiros, seja em prisões, seja na emigração, ou como agitadores em favor da deserção no Comitê da Alemanha Livre, sempre encararam a população como inimiga. Essa desconfiança nunca foi superada, mas recalcada e reprimida com toda essa parafernália estalinista. Acredito que em nenhum outro país do Leste os hinos à grande União Soviética tenham sido tão vergonhosa e fervorosamente entoados e as encenações tão ridículas. Lembro-me da tentativa, de acordo com o modelo soviético, de transformar em monumento uma pilha de foices, o que, levando-se em conta os produtos locais, não poderia resistir. A realidade se congelava em estatística. O real existia sobre o papel, e o que não estava no jornal, simplesmente não existia.

Gradualmente, a *persona* de Müller despede-se das "ilusões". Corrigindo uma de suas formulações de 1987 ("Berlin - ein Ort für den Frieden" M: 112/3), mencionado no início deste capítulo:

Essas (as ilusões) são o problema, essas ilusões. E o problema existe desde 1917, o que ocorreu em todos os assim chamados países socialistas foi a tentativa de recomeçar 1917, pois a partir de então existe algo falso. De volta para Lenin, simplesmente não basta. (Müller/Merschmeier, p.6).

A *perestroika* mergulha a União Soviética na anarquia das máfias; os balcãs se decompõem em meio à claustrofobia de sua própria história, e na contramão do "trem da reunificação" (expressão patética cunhada pelo Chanceler Kohl), a Alemanha, sempre na vanguarda, reencontra velhos fantasmas, lançando zonas de sombra sobre a "Casa Européia".

---

<sup>156</sup>"Antes que o operariado ganhasse expressão ou pudesse se organizar, os pequeno-burgueses já haviam tomado às mãos o movimento e os conduzido ou a um estado fixo ou à paralisia (...) O dilema deste século é certamente a corrupção dos movimentos revolucionários na Europa através dos pequeno-burgueses (...) Lenin era um pequeno-burguês declarado".

Em julho de 1990, quando a União Monetária liquidava de fato a RDA, Müller procura situar as coordenadas da Alemanha no novo mapa europeu.

“Alemanha Nenhum Lugar” parece ser a tradução mais aceitável para “Ortlos”. O termo denota uma profunda desorientação, algo semelhante à perda de uma bússola sobre os pólos. A ausência de coordenadas externas reflui para um espaço interior, onde a perplexidade descentra o pensamento de seu meio habitual. A própria reflexão esclarecida compromete-se (JN: 93/4) com o esfacelamento das categorias políticas habituais. Liberto dessa gravidade, o pensamento reencontra sua liberdade na dimensão estética (JN: 94/5):

Nessa desorientação do pensamento, existe também a possibilidade de se chegar a algo totalmente outro, à ligação entre arte e filosofia, que não é mais passível de resolução. Até agora, a filosofia não teve qualquer chance de entrar na arte, nem tampouco a arte na filosofia. Há séculos, este é o estado normal das coisas. Depois do fim do Esclarecimento, apenas arte permanece. Tudo o mais está arruinado, a fé e o pensamento. Agora será possível recompor a relação desfeita pelo Esclarecimento.

Ao receber o prêmio Kleist em dezembro desse ano<sup>157</sup>, Müller profere talvez um de seus mais belos discursos. Despedindo-se de si mesmo, de sua persona, conjura o fracasso do socialismo real em um teatro mais feroz, bem além do conceito de nação (“Jenseits der Nation”). A “reta final do processo”, que é a expressão de sua “fatalidade”, significa mais uma oportunidade perdida através do recalque. **Deutschland Ortlos** é um réquiem à nação. A musicalidade de seus movimentos é um complexo jogo de imagens que se adensam sobre o diagnóstico

---

<sup>157</sup> Müller sempre considerou os prêmios como “indultos”, uma desculpa que neutralizaria qualquer eficácia, introduzindo uma qualidade póstuma no presente. Desta vez, o reconhecimento trazia implícita uma “trégua” do novo governo e a admissão do caráter nacional de sua produção. A articulação das imagens em torno de Kleist, que prefigura uma alienação profunda da consciência burguesa moderna, visa a um distanciamento que o autor estabelece em relação a si mesmo, e ao simples fato de que este nacional é uma fantasmagoria que deve ser conjurada.

recente do processo. Seu luto (“Trauerarbeit”) deve ser pensado em feição produtiva, pois não se trata apenas de exorcizar o passado, mas o futuro e os “fantasmas que vêm na contramão” do “trem” de Kohl. Em sua intrincada tessitura, a ironia não deve ser pensada como um *pathos* de distância, categoria estética, mas, antes, como uma categoria histórica objetiva (JN:62):

Para o renano Adenauer, o Elba era um rio de fronteira asiática. Os tremores de horror à idéia de atravessar uma ponte sobre o Elba em direção ao Leste determinaram sua política, que colocou nas mãos do saxão Ullbricht o martelo com o qual ele pôde pregar a Alemanha Central e Oriental na cruz do estalinismo, ou, dizendo de maneira menos patética e mais próxima da realidade, que permitiu aos prisioneiros de Stalin manter prisioneira a população da colônia RDA (chamada OS NOSSOS) no circuito de espera imaginado do SOCIALISMO REALMENTE EXISTENTE<sup>158</sup>, uma monstruosidade verbal. A imagem do estalinismo, segundo Walter Benjamin, numa de suas infrutíferas conversas em Svendborg com Brecht, como a APARIÇÃO NA SUPERFÍCIE DE UM PEIXE CHIFRUDO VINDO DAS PROFUNDEZAS, é mais exata. O resultado foi o retardamento fatal da unidade alemã: a velocidade da reta final sublinha a fatalidade, porque, em lugar da experiência, restabelece o recalque e aprisiona o impulso de liberação num novo circuito de espera economicamente dominado. A Prússia de Heinrich von Kleist é uma zona de tremores de terra, ameaçada por falhas, estabelecida na fratura entre Roma e Bizâncio, que atravessa a Europa seguindo linhas irregulares, visível como um relâmpago, quando, após a perda de um lugar religioso ou ideológico, **reacendem-se as velhas fogueiras ancestrais**. Uma fratura na qual, por exemplo, a Polônia sempre desapareceu (grifos nossos).

---

<sup>158</sup> Em seu ensaio “O mais alto estágio do subdesenvolvimento. Uma hipótese sobre o socialismo realmente existente (1982)”, Hans Magnus Enzensberger aponta, com muita ironia, o caráter absurdo e esquizofrênico deste termo: “Todos esses nomes tão sérios ficam muito à sombra daquela expressão genial que as referidas sociedades, depois de procurar anos a fio, finalmente escolheram para si: Socialismo Realmente Existente. O que me agrada tanto nesse nome é seu conteúdo arbitrário. O vendedor estranharia um passante que pedisse no bar uma caixa de fósforos “realmente existente”. Também é difícil imaginar que o Imperador Guilherme II tivesse a idéia de denominar-se Imperador “Realmente Existente”. Só alguém roído pela dúvida pode permanentemente reiterar que existe de verdade; e o charme dissimulado dessa criação vocabular partidária reside no fato dessa dúvida ser justificada.” (**Com Raiva e Paciência**, p. 175-176)

Mais uma vez, o processo chegava a “contratempo” aos alemães. A escalada que culminou com a derrubada do muro em 8 de novembro de 1989 foi selada por um ato de um funcionário de terceiro escalão, lendo de maneira errônea um comunicado. O lance patético encerrava uma “tragédia da estupidez”, prolongada por décadas de bloqueio. O afastamento de Honecker e seu julgamento posterior pelos crimes cometidos na fronteira polarizariam mais tarde o ressentimento de ambos os lados.

O texto se articula em torno de figuras da aceleração e do descentramento espaço-temporal: “coluna de poeira”, “olho do furacão”, etc. A destruição do tempo no espaço consuma-se com a inteira “Besetzung” (ocupação) do sujeito, reduzindo seus intervalos a uma mera fantasmagoria de uma paisagem vista em velocidade crescente (JN: 63/4):

Kleist, a despeito de seus entraves familiares e patrióticos, o sabia com Guiscard, fragmento de uma tragédia e tragédia de um fragmento. Em seguida, com Goya, começou a pintura absoluta, reação (reflexo) à transformação do globo em carta geográfica, à emigração/expulsão para fora do tempo no espaço, segundo o modelo kleistiano do teatro de marionetes, experimentado por Nietzsche como a morte de Deus, por Marx, quase simultaneamente, como a possibilidade do nascimento do homem além da economia, na verdade, o primeiro passo, talvez um progresso, considerando-se o planeta cada vez mais inabitável, em direção ao ultrapassamento do homem em sua criação, da tecnologia fora de seu espaço de tempo no espaço-tempo, no casamento do homem com a máquina. Uma digressão que leva a Kleist: na leitura de suas cartas, um sentimento que não passa sem espanto, de um distância monstruosa, de um distanciamento mesmo em face de seus próprios textos, de seu próprio trabalho, que não se dirige a pessoas, a um público, a censura de Goethe, a um mercado. Kafka, o primeiro escritor bolchevique, formulou esta distância: OS BEIJOS ESCRITOS SÃO BEBIDOS PELOS FANTASMAS. Não se trata apenas dos serviços de escuta anônima ou de censura postal. O tempo das cartas e dos diários como expressão dos sentimentos termina com a eletrônica: cada um seu próprio espião, a arte é a última coisa autônoma, talvez o último domínio do humano; as obras de arte são cartas endereçadas, na melhor das hipóteses, a destinatários desconhecidos, a rigor, de outras galáxias. Uma outra citação do material *Fatzer* de Brecht, escrito na espera de Hitler, Stalin, Auschwitz e do Goulag: MAS NÓS/QUEREMOS NOS SENTAR/À MARGEM DAS CIDADES/ESPERANDO/O NOVO ANIMAL/QUE

NASCERÁ/PARA RESGATAR/OS HOMENS. O novo animal não escreve cartas, salvo por "telefax", que faz desaparecer a pessoa.

A "encruzilhada" objetivada por Kleist, um dos muitos "enjeitados" da literatura alemã, encarna *um olhar exterior a si mesmo*, uma alienação que se consoma no presente e prefigura para Müller a deriva do projeto de uma identidade nacional literária no "Jenseits", realizada sempre como "compromisso" na "Umgangsprache" (língua de trato) com o poder (M: 30). Essa busca, expressão mais eminente da "deutsche Misere", é a ausência de uma base democrática da experiência literária. Em **Fatzer+Keuner**, Müller já se referira ao fato emblemático de que o classicismo de Weimar fora uma "Revolutionersatz". O requinte formal converte-se em usura parasitária diante do atraso local. Mas o classicismo pretendia-se como a realização de um "Menschheit" (humanidade), que nada mais era do que a generalização de compromissos particulares em interesses universais, sua legitimidade dependia, portanto, da superação do hiato entre a tradição culta e popular, que teria mais tarde em Brecht um de seus momentos de "Aufhebung" (superação), quando a língua desce ao chão dos interesses mesquinhos e se fortalece no corpo-a-corpo ("clinch") contra o fascismo. Mesmo assim, o teatro de Brecht *continuava a ser europeu e herdeiro da tradição esclarecida*. Se o classicismo fora um *ersatz* da Revolução, o processo em curso era na verdade para Müller a "primeira revolução alemã". Sua continuidade representaria o exorcismo de uma identidade nacional. A perspectiva que se abre com o presente é que a nova Alemanha não será "apenas européia"(JN: 66/7):

O problema que se manifesta no solitário Kleist chama-se Alemanha. A figura de sua nostalgia era Napoleão/Guiscard. Shakespeare tinha a Guerra de Duas Rosas; Goethe tinha que inventar *Götz*; assim como Schiller *Wallenstein*. Representantes de interesses particulares inflados em figuras nacionais, porque não existia uma história alemã. Lessing, o precursor feliz-infeliz contra a resistência da província prussiana, onde Frederico II disputava suas guerras, enquanto França e Inglaterra dividiam o mundo, tinha os olhos voltados para a

Europa. Leizewitz conta que Lessing lhe relatara que ele nunca havia sonhado. Foi assim que ele pôde suportar a Alemanha que sempre foi um sonho, não um lugar, uma fuga; não uma pátria, um “para além”, que buscou sempre sua legitimidade nos mortos, finalmente, um império de mortos. A busca desesperada de um sujeito nacional atravessa a literatura dramática alemã. Exemplo: A BATALHA DE ARMINIUS. Um incidente relativamente sem conseqüências nas fronteiras do Império Romano como mito nacional, em Kleist, o drama da guerrilha. Ele se comporta com seus temas como um violador diante de uma mulher. Em PENTHESILEA, ele inverte os papéis, o sexo; em HOMBOURG, que reescreve a história de Frederico, o Grande, num sonho da Prússia, ele encontra a tranqüilidade. Goethe não gostaria de desejar as mudanças que ele acreditava necessárias para a formação de uma literatura nacional alemã. Kleist estaria curioso pela Alemanha que virá. Ela não será apenas européia.

De modo análogo a **Die Wunde Woyzeck**, o texto é a “cicatrização” da experiência (GI2: 59). A tradução qualitativa do processo, impossível de ser dramatizado por sua velocidade, multiplicada pelos mídias, processa-se agora em outro patamar. Emancipada de seu lastro documental, a literatura poder recuperar sua capacidade expressiva. É nesse contexto que se abre a possibilidade de um resgate do passado nacional com “precisão mitológica”<sup>159</sup>. E é de modo

---

<sup>159</sup> “Inicialmente, estou muito contente que as pessoas agora, enfim, se expressem. Fui durante quinze anos um porta-voz e vou me resguardar neste momento, quando elas finalmente falam, de intrometer-me. Na RDA, neste momento, redescobre-se a imprensa, o que para literatura tem o mesmo significado que a descoberta da fotografia pela pintura. Foi apenas com a fotografia que a pintura tornou-se autônoma. A literatura agora pode tornar-se também autônoma. Ela não tem mais a necessidade de veicular a informação. O passado nacional pode, enfim, ser trabalhado, e não mais de modo documental, mas, se se quiser, com uma precisão mitológica: na literatura o que importa são as estruturas, não os fenômenos e neste momento, com a velocidade dos acontecimentos, é impossível intervir diretamente pela literatura ou com uma montagem. Posso apenas, portanto, considerar-me um espectador simpatizante, e não como um autor ou diretor. Na revolução, não há lugar para a arte ou literatura. Em 1871, Flaubert escreveu a Turguiniev: 'Sempre tentei viver numa torre de marfim, mas um oceano de merda batia em seus muros.' Talvez agora seja uma boa ocasião para se retirar numa torre de marfim, pois querer acompanhar o processo pela literatura seria ridículo” (LN: 23). Sobre a perda do caráter verdadeiramente teatral do processo: “Estamos no estágio da farsa depois da tragédia. Nenhuma tragédia está mais em andamento. Não haverá mais. As tragédias que me interessam

encontram-se no passado, pois cada um pode imaginar a continuação da peça. Os americanos limpam a América do Sul, depois a África; a União Soviética se decompõe em suas partes constitutivas. O socialismo na Europa desaparece por uma geração ou por duas, e depois se tentará limpar os outros pedaços da Ásia e então virá a guerra. É um prolongamento imaginável, mas não haverá nada de trágico nisso. É apenas triste. Isto não está ligado a qualquer idéia que seja. Aqui se tentou, pela última vez, uma tentativa destinada ao fracasso, criar uma estrutura na qual o dinheiro não fosse o valor prioritário. E é por isso que os debates sobre o tema da corrupção tomam um caráter tão passional. Em Munique, há dois anos, no prédio do Deutsche Bank, escreveu-se o slogan: "As idéias fazem os mercados". Essa é a forma mais brutal para se dizer o que está acontecendo hoje. Haverá talvez milhões de mortos, mas não há mais idéias, não haverá mais tragédias. Tome-se, por exemplo, o processo Ceasceuscu. Comparemos com os procedimentos do Comitê de Salvação Pública da Revolução Francesa. A primeira diferença é que se podia ver pela televisão o que antes se desenvolvia em segredo. **O aspecto teatral esvaziou-se, pois o processo não era público de maneira imediata, mas apenas mediata e com isso o espetáculo, como material dramático, apresenta-se esvaziado.** Um cão raivoso é abatido e enterrado. Não se pode escrever peças sobre isso ou, mais exatamente, não há qualquer razão para escrevê-las. Trata-se de material para reportagem. O "novo" neste momento não é material dramático. Até aqui, vi muito pouco de novo, bem poucas coisas que vieram à superfície que eu não conhecesse. O que apareceu até agora era o recalcado, o que fora soterrado, freqüentemente também coisas sobre as quais eu já havia de fato escrito. A realidade aqui era tão reduzida, que ao se escrever ela poderia ser facilmente ultrapassada ou desvelada" (grifos meus) (LN: 88). Gostaria de destacar um exemplo prático do significado desta expressão de Müller. O **Le Monde** considerou **Cidade Zero** (Gorod Zero), do cineasta russo Karen Chakhnazarov, o melhor filme do Festival de Cannes de 1989. **Cidade Zero** foi exibido no mesmo ano na Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. O filme é um mergulho nas brumas do passado estalinista. O protagonista Alexei Varakine, um engenheiro, durante uma inspeção de rotina, torna-se refém desses fantasmas. É acusado de crimes não cometidos e ainda confundido com o filho do mais novo herói reabilitado do sistema, um ex-inimigo do povo que dançou o primeiro *rock* da aldeia nos anos 50. Esse filme extraordinário equilibra-se entre a densidade lírica de suas imagens e a necessidade em articular expressivamente uma narrativa contra a inércia mitológica das imagens desse passado. **Cidade Zero** é apenas um exemplo das possibilidades criativas que se abrem para o Leste europeu e para Ex-União Soviética e da complexidade que esse resgate envolve. **Cidade Zero** combina a parábola da volta do filho pródigo, culto de personalidade, falsificação do registro histórico no museu iconográfico subterrâneo da cidade, no qual as imagens, como no estalinismo, são reescritas na escala monumental dos sonhos de todos os tiranos paranóicos da Rússia: Átila, Ivã, Stalin etc. A crítica à burocracia exige de Chakhnazarov um tratamento surreal, sem o qual o

*expressivo e analógico* que Müller dirige-se à nação no seu “instante de desapareção” como imagem no “Jenseits” do horizonte espiritual limitado de uma reunificação monetária. Esse espaço de liberdade é a prerrogativa da imaginação que recua diante de uma realidade colonizada pelos meios técnicos: “resta apenas a liberdade dos sonhos”.

O fim do muro líquida também o pressuposto ilusório da social-democracia e de seus amortecedores. O vácuo político dá lugar aos “novos embates raciais”, tornando as fronteiras difusas. A “guerra civil molecular” (Hans Magnus Enzensberger) espalha suas metástases no coração da metrópole<sup>160</sup>. “O Outro não pode mais ser mantido do lado de fora” (JN:93/4). A intrusão da “estepe percorrida a cavalo” no mundo da “manufatura alemã estabelecida” desfaz o aconchego da consciência média. **Deutschland Ortlos** *buscar ser a tradução de uma imagem (nacional) que se torna cada vez menos nítida pelo aumento crescente da velocidade dos acontecimentos, uma fantasmagoria do movimento* (“Geisterfahrer”).

---

documento é sempre menor que a realidade. O filme se encerra com o tema de uma antiga canção. Varakine foge de seu pesadelo para o esquecimento.

<sup>160</sup>“Lancemos um olhar sobre o mapa-múndi. Podemos localizar as guerras em regiões longínquas, principalmente no Terceiro Mundo. Falamos de subdesenvolvimento, anacronismo, fundamentalismo. Parece-nos que a incompreensível luta transcorre à distância. Mas isso é engano. Há muito que a guerra civil penetra nas metrópoles. Suas metástases pertencem ao cotidiano das grandes cidades, não so de Lima e Johannesburg, de Bombaim e Rio de Janeiro, mas de Paris e Berlim, Detroit e Birmingham, Milão e Hamburgo. Dela não participam apenas terroristas e agentes secretos, mafiosos e *skinheads*, traficantes de drogas e esquadrões da morte, neonazistas e seguranças, mas também cidadãos discretos que à noite se transformam em *hooligans*, incendiários, dementes violentos e *serial killers* (...) A guerra civil não vem de fora; não é um vírus adquirido, mas um processo endógeno (...) O que nos chama a atenção em todas elas é o caráter autista dos criminosos, assim como a sua incapacidade de distinguir entre destruição e autodestruição. Nas guerras civis do presente esvaiu-se a legitimidade. A violência libertou-se completamente de fundamentações ideológicas.” (Hans Magnus Enzenberger, **Guerra Civil**, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 15-16).

A esperança de Müller em uma Alemanha multirracial é o desejo de que esse movimento dissolva os guetos e a “ilhas de desordem” (M: 28) nas metrópoles, pois seu bem-estar ilusório depende da existência de “enclaves” de Terceiro Mundo. Com o desaparecimento do muro, o gueto rompe seus limites. Essa idéia é um dos pesadelos (sentimento íntimo) da média segundo a célebre máxima: “Das Boot ist voll” (“O barco está cheio”)<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Maastricht selou as novas condições da “Casa Européia”. A Convenção de Schengen dispõe, no mesmo protocolo, sobre máfias, narcotráfico, *hooliganism* e trânsito de estrangeiros. A regressão humanitária, vista deste lado, é no mínimo um acinte. Na França, desde 1987, a esquerda passou a sinalizar para o “seuil de tolérance”, incorporando algumas premissas da Escola de Chicago. O caso francês, em função de sua tradição liberal, é um exemplo típico de como o gueto poder ser produto de profunda incompetência política. Em agosto de 1994, o Parlamento alemão alterou o artigo da “Grundgesetz”, restringindo o direito de asilo a motivações estritamente políticas. Na Inglaterra, o National Front e, na Itália, a Ligua Lombarda ganham cada vez mais representatividade nos Parlamentos. Pelo menos 1/4 de todos esses eleitorados definiu-se com clareza pela extrema direita. O caso alemão é sem dúvida o mais inquietante, sobretudo nos novos *Bundesländer*, onde a taxa de desemprego atinge em alguns lugares 25%. Em meados dos anos oitenta, Heiner Müller considerava-se um “trabalhador emigrado” na RFA (GI:140) e acreditava que suas peças somente teriam sentido na perspectiva desses enclaves. “Ich bin ein Neger”, afirmava Müller, enfatizando um compromisso dramático com o Terceiro Mundo (**Der Auftrag**). Mas como se afirmou em outra passagem, esse comprometimento refere-se muito mais a sua posição na RDA, onde a peça reiterava sua lealdade literária a uma certa tradição. Seus compatriotas, saídos de uma “ditadura pedagógica falida” (LN: 91) para o “ativo da falência da Alemanha” (Frank Raddatz), engrossam o fantasma da intolerância que varre o continente. Sobre a ex-RDA, Robert Kurz observa entre sarcasmo e indignação: “A cínica festa democrática da vitória é estragada por barulhentos *pogroms* e os primitivos *skinheads* roubam a cena dos rotineiros democratas de carteirinha ao revelarem a todo mundo a sujeira fedorenta debaixo do tapete vermelho da unificação. Tanto a tentativa grotesca de reelaborar o complexo da Stasi (não faltava muito para difundir a opinião de que 16 milhões de alemães do Leste, das crianças aos avós, se espionavam mutuamente, produzindo montanhas de documentos como uma obra de arte literária conjunta de raro absurdo), como também a indigna perseguição aos velhos moribundos representantes do antigo regime da RDA, permanecem agora à sombra dos alojamentos para estrangeiros que pleiteiam asilo.” Kurz reconhece, no entanto, uma qualidade “especial” e “perigosa” nesse “novo radicalismo de direita”: “O que há de especial, problemático e perigoso no novo racismo e radicalismo de

O fracasso do assistencialismo faz cair a máscara liberal e desqualifica a política como esfera da mediação dos conflitos e do monopólio legítimo da força, como se analisou a propósito de **Die Wunde Woyzeck**. A experiência que se segue a isso prescinde de qualquer “idéia” (LN: 24):

Um motorista de táxi na RDA me disse recentemente: “Gorbatchov é alguém de bem. Não sou comunista, mas ele é o primeiro chefe de Estado comunista que diz aquilo que sabemos há quarenta anos.” Essa vantagem em matéria de informações, que vem da experiência, mina a política. Dessa forma, desaparece a imagem profissional do político. O fim da política se observa através do fim da profissão do político. A realidade foi de tal modo deformada pelas idéias, que já é tempo finalmente de deixar a realidade e a experiência se exprimirem. E com as idéias, devemos nos despedir também dos políticos. Esta é uma época onde se deve enterrar a doutrina o mais fundo possível, como diria Brecht, para que os cachorros não possam encontrá-la, até que possamos de novo desenterrá-la e confrontá-la com uma realidade nova. A libertação dos mortos se dá em câmara lenta.

---

direita na Alemanha Oriental diante da antiga Alemanha Federal não é o potencial numérico maior. Conforme diversas pesquisas, o número de neonazistas e dos que assumem posicionamentos de direita radical e de hostilidade a estrangeiros é mais ou menos equilibrado entre os jovens e os adultos em ambos os lados da Alemanha (...) O problema de uma marca específica do novo radicalismo de direita na Alemanha Oriental, que se distingue da Alemanha Ocidental, não reside no número maior de ações de direita radical a serem listadas, mas nas *diferentes condições históricas e estruturais*, sob as quais esse potencial pode se tornar efetivo na crise da unificação. Aquilo que o novo fascismo de operários e camponeses almeja quase utopicamente, ou seja, o congelamento das estruturas sócio-industriais do começo do fordismo, num certo sentido, constitui a realidade da RDA. Até o fim do primeiro Estado alemão de operários e camponeses tinha em muitos sentidos algo como uma obstinada *identidade estrutural* com a sociedade da Alemanha nos anos 30 e 40” (grifos do autor). (In: **A Volta do Potemkin**, Paz e terra, São Paulo, 1993, p. 169). Sem forçar a comparação, esse sentimento regressivo evoca uma observação de Hannah Arendt a propósito do bôeres, quando a recolonização imposta pelos ingleses, com a criação posterior de campos de concentração, cria o “primeiro grupo europeu a tornar-se completamente alienado do orgulho que o homem ocidental sentia em viver num mundo criado por ele próprio”. No caso dos bôeres, a selvageria se mescla a elementos milenaristas do Velho Testamento. A Ex-RDA de Müller, alijada de suas bases comunitárias, - e a suas concepções de política e civilização (tornar o “retardamento tecnológico” uma “qualidade”) trazem esse vetor regressivo, - torna-se um pesadelo “darwiniano” ao se encontrar com o seu outro lado (Robert Kurz, **O Colapso da Modernização**, p. 66).

À medida em que o processo avança, a “única liberdade” vislumbrada por Heiner Müller é “aquela existente nos sonhos”<sup>162</sup>, onde se exila agora sua idéia de comunismo para além da política, que declina com seu correlato de nação <sup>163</sup>. A tonalidade lírica desse últimos depoimentos evidencia a tentativa em afirmar a temporalidade imanente ao trabalho artístico em uma outra dimensão (“Es ist das, was Benjamin den 'theologischen Glutkern' des Marxismus nennt: die Erlösung aus dem Leben in der Tiefe,” “É aquilo que Benjamin denomina o núcleo teológico do marxismo: a redenção da vida na profundidade, LN: 53). Esse espaço recupera suas prerrogativas com o “fim do Esclarecimento” (JN: 26):

---

<sup>162</sup> “Permitad al menos la liberdade de los sueños. Pieza teatral en un prólogo, un acto y un epílogo. In: **La Gaceta de Cuba**, enero-febrero 1992, p. 22 - 28. Entrevista com Hector Quintero em 08.01.1992.

<sup>163</sup> Dessa forma, Müller acredita que seja “tedioso” falar em “vitória” ou “derrota” do socialismo, categorias que somente valem para o jogo político e não no plano estético, pois ele “apenas existiu na cabeça de alguns intelectuais”: “Mas a realidade do socialismo foi o estalinismo e isto significa a colonização da própria população (“Aber die Realität des Sozialismus war der Stalinismus, und das heißt, die Kolonisierung der eigenen Bevölkerung”). Sobre o rápido descrédito da palavra comunismo, Müller reitera como único elemento revolucionário o “conflito entre ricos e pobres” e acredita que a aceleração de todos os problemas tenha ainda uma virtualidade subversiva: “Tudo isso acabou. O comunismo não é mais uma palavra, não é também mais localizável. Mas o que nisso é terrivelmente concreto é o conflito do qual provém, entre pobres e ricos. Este é o único elemento revolucionário que agora se torna visível depois da queda do muro. Pode-se também ver isso de uma maneira completamente ambivalente. Percebemos em toda a parte que os muros são necessários, muros para proteger a riqueza diante do êxodo da miséria. Este é um novo conhecimento para mim: até então, eu havia sempre pensado de maneira bastante tradicional: as revoluções eram instrumentos de aceleração do progresso. Mas quando consideramos as revoluções deste século, elas foram na verdade sempre tentativas de retardar este movimento, e o único movimento revolucionário, e isto já está em Marx, é o Capital. Mas a aceleração crescente somente tem como fim o extermínio/destruição. As revoluções sempre foram tentativas de interromper o tempo e retardar processos. Esta última tentativa fracassou e agora se dá a aceleração total de todos os problemas. Isto está em escalada e não é nem um pouco tedioso”.

Isso se dá com o afastamento dos comunistas do poder - na emigração para o sonho. Assim, uma idéia se transforma novamente num poder. O sonho que existiu e os sonhos que ocorreram uma vez, não deixam de existir. A realidade pode deixar de existir, pode ser suprimida por uma nova realidade, mas os sonhos não podem nunca ser suprimidos, eles existem num outro tempo. Este é um tempo que pode ser dividido em passado presente e futuro (...) o comunismo existe no tempo dos sonhos e é independente de derrota e vitória. O resto é política e interessa de fato apenas aos poderosos que vivem dela. E o espaço desses poderosos deve ser cada vez mais diminuído através da mobilização da imaginação e utopias. Apenas essas utopias não podem se realizar, daí provém seu poder.

O fracasso do socialismo real na Europa deslocava as esperanças para a América Latina. Müller não enxerga nenhuma incompatibilidade entre a idéia os milenarismos e a estrutura imperial do Estado, baseado na propriedade privada. A figura de João Paulo II inspira em Heiner Müller um desprezo especial, sobretudo pelo sentido detestável de sua cruzada na perspectiva da América Latina. Müller parece reconhecer na teologia da libertação uma virtualidade revolucionária. A utopia comunista reside no sermão da montanha (JN: 32/3):

A escolha de Wojtyla para Papa foi pensada com um objetivo político preciso. Foi um guia para a derrocada da tentativa do socialismo na Europa Central. Ele é o anjo da morte, a besta do Apocalipse, na verdade, o Anticristo, pois o comunismo é a tentativa de realizar o Sermão da Montanha de Jesus. Contra isso, apenas o Anticristo ajuda. Não foi o capital que venceu, mas o Anticristo. O programa comunista visa à supressão do Estado, como o programa do Sermão da Montanha à supressão da Igreja. Catolicismo e comunismo produzem hereges, isto é, inimigos de Estado, pois suas pretensões são totalitárias. O catolicismo é a primeira aparição do totalitarismo. Na Bulgária, os escritos dos Bogolímias, que eram hereges medievais, que se guiavam pelo Zoroastro, permanecem proibidos. A relação entre os judeus e os francos repete-se na relação entre comunismo e catolicismo. Deseja-se a realização do Sermão da Montanha - o Manifesto Comunista é a variante secular do Sermão da Montanha. Quem é contra o comunismo é contra o Sermão da Montanha é contra Jesus. Essa relação foi compreendida na América Latina. A confrontação entre comunismo e catolicismo na Europa foi completamente desnecessária, pois em nenhum lugar está escrito que o cristianismo esteja ligado à estrutura da propriedade privada. No próximo século deverá ocorrer a aliança entre comunismo e catolicismo.... Che Guevara é um santo, um novo apóstolo. Isto pressupõe a fusão entre Roma e Bizâncio Em contrapartida, o capitalismo é apenas uma nota de rodapé, tudo o mais é efêmero, política diária.

Esse comunismo “autêntico” coloca em relação utopia e Estado. Como já mencionado no sexto capítulo deste trabalho, Müller evoca o complexo anti-românico da crítica civilizatória alemã, na qual, desde Herder, a cultura germânica apresenta-se como “antípoda” do imperialismo e genuinamente “völkisch” (Herzinger, op. cit, p. 108/9). De maneira confessa, Müller recupera na dualidade Roma/Bizâncio as teses de Foucault apresentadas no Collège de France em janeiro de 1976 <sup>164</sup>. De modo esquemático, Foucault afirma que o discurso jurídico, de matriz românica, orienta-se para a constituição imperial do Estado. Essa articulação pressupõe a guerra como motor das instituições e da ordem, a guerra é a “cifra da paz” (Eckardt, op. cit. p. 298). Essa estrutura binária permeia e organiza as práticas discursivas. A esse discurso, Foucault opõe aquele de “Jerusalém” direcionado para a subversão, a revolta e para profecia. Esse discurso teria sido banido pela razão “imperial” reguladora.

A idéia de que o “verdadeiro socialismo” ainda estivesse por vir disseminasse em parcela considerável da intelectualidade, mas no caso específico de Müller ela é conseqüente em relação à sua trajetória. A derrocada da RDA em 1989 apenas evidenciou uma dissociação estrutural de sua esfera pública, cuja fragilidade emprestava a muitos a imagem de heroísmo e prestígio. Para Müller, a

---

<sup>164</sup>O problema por aqui é que se trata de profecia e política. Uma tradução primitiva para a RDA seria: Müntzer ou Lutero, como Moisés e Abraão. Eu sei que isto não confere, mas chega ao ponto da questão: profecia, utopia e Estado. O Estado não é nenhuma categoria moral ou racional, mas sim restritiva e dessa forma uma categoria prática no sentido de uma razão profunda. A tese de Foucault é a relação problemática entre Estado e utopia através de dois discursos: o discurso jurídico-cristão e o romano estatal, sempre atualizados pela linguagem. Cada movimento revolucionário relaciona-se inicialmente com o discurso jurídico cristão, este é o discurso revolucionário, o profético Mas uma vez que o movimento triunfe, ele se transforma em discurso românico estatal. O único modelo de Estado existente na Europa é aquele decorrente de Roma” (GI2: 87/88).

idéia de uma “dissidência integrada” (Schulz, op. cit. p.3), vista do Ocidente, como se discutiu na primeira parte deste trabalho, somente poderia ser pensada como “sintoma de decadência”, pois a “realidade não habita os extremos” e os “clichês sobre o socialismo como “dissidência” ou “dogma” somente nutriam o “apetite por sinais de traição de um lugar além do capitalismo” (M: 90).

O próprio deslocamento da produção intelectual para o âmbito civilizatório como analisamos no sexto capítulo, autorizava a censura de que a geração de Müller, desviando sua atenção para a problemática da civilização universal, fechasse os olhos à repressão em seu próprio país, preservando deste modo a imagem idealizada do socialismo como uma comunidade intelectual. Acredito que tenha enfatizado razoavelmente a campanha contra o “formalismo” e a reivindicação de exclusividade sobre a “herança clássica” como traços originários da identidade da RDA. Esta acusação não poderia ser refutada completamente, mas no momento do colapso, a própria identidade intelectual de muitos se viu ameaçada, produzindo forte estridência - de onde uma certa transfiguração anacrônica e nostálgica do “socialismo real”, pois, em última instância, estes intelectuais encontram-se muitas vezes no papel privilegiado e hipertrofiado que o sistema socialista atribuía ao escritor como “educador do povo”, e de cujas promessas e atrativos só poucos conseguiram emancipar-se antes do colapso. A experiência da expulsão de Biermann em 1976 e as suas conseqüências repressivas não foram seriamente interiorizadas pela maior parte dos autores que ficaram na RDA. Só poucos como Müller resolveram assumir a dissidência conseqüente em relação ao Estado como alternativa. Isto deve-se atribuir menos à falta de coragem de cada escritor individual, *mas muito mais à consciência de si que os escritores foram levados a interiorizar pelo sistema, e que fazia deles “arautos” (mesmo que muitas vezes críticos) e consciência da nação socialista.*

Publicamente Müller sempre recusou esta representatividade. Na verdade, seu interesse direcionava-se à formulação do "fracasso intelectual", do fracasso "necessário" e que deveria ser lido como sintoma da perda dessa representatividade, como discorria sobre Althusser em 1981<sup>165</sup>.

A reunificação introduzia uma grande simplificação das questões, um embaralhamento que jogava os artistas mais proeminentes na vala comum de uma cumplicidade orgânica com o regime do SED. Os ecos deste debate nos chegaram nos termos distorcidos e ideológicos que circulavam à época. Remeto-me ao dossiê da reunificação, publicado pelas **Novos Estudos Cebrap**, no. 28 de outubro de 1990, onde aparecem os artigos Günther Grass (**Quem ainda se importa com o que digo?**) e Monika Maron (**A Nova Miséria dos Intelectuais**). Com o recuo de alguns anos, e excetuando-se o último ensaio (**Lei Fundamental:**

---

<sup>165</sup> "Interessa-me o caso Althusser como material, não como fenômeno. Althusser me interessa, como Pasolini me interessa, o caso Pasolini, ou isso deve soar em princípio um pouco estranho, o caso Gründgens - o fracasso dos intelectuais em determinadas fases históricas, o fracasso talvez necessário dos intelectuais....o fracasso representativo (...) Existe para mim um problema informulável. Quando tento descobrir por que os textos de Althusser me interessam cada vez menos que os de Foucault ou Baudrillard, é porque os textos de Althusser dificilmente tinham para mim o valor de material. Ele sempre tentou esclarecer problemas e questões, as quais, tenho a impressão, não me coloco mais já faz um bom tempo, que não considero mais relevantes. Tenho a impressão, e não posso prová-la, porque eu o li muito pouco e não de maneira contínua, que Althusser se esgotou, lutando contra moinhos de vento. Podemos certamente dizer, em sentido inverso, que Foucault e ainda mais os outros, Braudillard e Lyotard, preferiram se metamorfosear em moinhos de ventos para não atingir esse estado. Se o vento muda de direção, o moinho permanece no lugar.

A tese de Foucault sobre o fim dos intelectuais burgueses - achei o texto bastante claro. Isso é também um aspecto importante para o caso Althusser: já que o intelectual não pode mais ser um representante, ele apenas pode ser um sintoma, ou se colocar à disposição enquanto sintoma ou documento. O que aconteceu a Althusser e Poulantzas é uma documentação. Eles declararam, certamente não de maneira consciente, que não eram mais representantes, que eram sintomas. E um material. Desse ponto de vista, a frase cínica sobre um muro da Escola Normal de Paris - "Althusser sempre quis ser um trabalhador manual" (M:).

**Chauvinismo**, Ulrich Preuss), a reunião era insuficiente diante da complexidade do processo, pois não incorporava um elemento decisivo que aquele outono precipitou: a desqualificação das próprias categorias críticas diante da realidade. Esse esvaziamento neutralizaria de antemão qualquer esforço intelectual.

O que escapa à reflexão de Monika Maron e Grass é a própria complexidade desse relacionamento com o poder e o *lugar* dentro de uma tradição literária que estava em jogo.

Monika diagnostica a “simbiose” entre a aristocracia intelectual e o Partido, baseada na “ausência” de canais eficazes de comunicação, bem como a tradição de “desprezo recíproco” entre os intelectuais e a população, reconhecendo uma certa filiação da gíria “autêntica”, no uso da palavra “experiência”, um dos maiores fetiches verbais de Müller:

A história alemã justifica toda a desconfiança, mas a cisão entre intelectuais e povo também faz parte da história alemã. **Fazer calar àqueles que gritam por uma Alemanha unificada como a única esperança de uma vida melhor antes da morte, acenando para a velha culpa na qual o estamento espiritual alemão também tem sua parte, significa querer forçar a história a parar. Significa, de novo, ditadura em nome de uma idéia, como a ameaça da próxima experiência socialista deixa temer. A própria palavra “experiência” dá testemunho da pretensão elitista de tal visão: repetido teste de laboratório tendo pessoas sem liberdade como cobaias.** O desprezo recíproco tem tradição na Alemanha. E confesso que até o presente havia considerado como o mal maior a hostilidade contra os intelectuais por parte do proletariado alemão e seus partidos estruturados de modo patriarcal. Após ter ouvido e lido o desprezo pelo povo de que são capazes os intelectuais, tenho me perguntado se a maior parte da responsabilidade pela trágica falta de compreensão mútua não é devida, desde sempre, aos intelectuais (!). Na RDA, os escritores eram um grupo particularmente animado em sua profissão. Com isso penso menos nos privilégios outorgados pelas autoridades do que no respeito geral de que desfrutavam mesmo entre pessoas que não tinham o hábito de ler (...) Não era preciso muita coragem, especialmente no caso de autores protegidos pela *Öffentlichkeit*, para ver-se cercado pela imagem de heroísmo. E muitas vezes uma meia-verdade era suficiente para num ambiente de aberta mesquinha mendicidade, emprestar ao seu autor fama de profeta. (...) Na RDA, todo escritor

que não fosse um apologeta da ordem e usufrutuário do *status quo* estalinista era sustentado pela veneração, por vezes constrangedora, que seus leitores devotam à verdade e ao heroísmo. E como quase toda simbiose preservadora de vida neste país era propiciada pela ausência, o mesmo se dava na simbiose entre leitores e escritores. Num estado que eleva a ausência de liberdades civis à condição de doutrina, o espaço público proibido se agrega nos canais de comunicação restantes: nos círculos privados, nas igrejas e nas artes. O discurso conspirativo torna-se uma forma de resistência. Essas penosas condições deram uma importância única aos escritores e artistas da RDA. **Como se fosse algo evidente, acabaram alcançando o direito, e até o dever, de falar em nome da maioria constrangida ao silêncio** (op. cit. p.18 grifos nossos).

Mas a certa altura, Monika afirma perplexa: "Por que o por mim "admirado" Heiner Müller profetiza: 'Primeiro se dizia: 'Somos o povo'. Depois se disse: 'Somos um único povo'. Depois se dirá: 'Não suportarás nenhum povo perto de ti'" (p.19). Maron não cita a frase inteira, amputando e invertendo completamente o sentido original. Heiner Müller conclui o raciocínio omitido (**Das Jahrhundert der Konterrevolution**, LN: 85):

Voltemos ao exemplo soviético. A célebre política estalinista das nacionalidades forjou uma multidão de unidades como uma colcha de retalhos, costurada à força e com violência, e que agora se esfacela. Abaixo dela, surgem as oposições nacionais. Essa também foi a experiência da RDA. Ela foi tratada durante quarenta anos como uma população de colonizados, e são quarenta anos de humilhação nacional, quando se considera a época estalinista na RDA, devemos nos lembrar da primeira palavra de ordem de Leipzig: "Nós somos o povo..." Isso tinha uma ressonância gigantesca. E era de fato lógico que isso se transformasse muito rapidamente: "Nós somos um povo." E isso se transformaria ainda mais rapidamente: "Não há outro povo." Foi assim que compreendi porque Brecht desconfiava tanto da palavra "povo": ela embriaga. Ele acreditava que se devesse dizer população. Por outro lado, um movimento como esse não poderia caminhar sob a palavra de ordem: nós somos a população. É o problema dos movimentos de massa dessa espécie. Eles cedem muito rapidamente à vertigem e perdem todo o controle. Isso tem a ver naturalmente também com a ausência de idéias. Quando conceitos como socialismo e comunismo, enquanto palavras, são desacreditados por gerações cria-se um vazio. A idéia mais velha volta à superfície. É por isso que é pouco surpreendente que, quando existam problemas sociais, eles sejam sempre inicialmente resolvidos de maneira nacionalista. Uma emancipação de colonizados não pode funcionar sem manifestações de racismo.

O “admirado Heiner Müller” não pode ignorar que as “massas” não possuem apenas “sabedoria”, mas também “luxúria” e são facilmente manipuláveis, podendo muitas vezes desenvolver fantasias paranóicas em relação aos mais fracos<sup>166</sup>. Essa “embriaguês da liberdade” trouxe à tona o mais abjeto racismo na RDA, latente durante décadas sob o manto de uma “ditadura pedagógica”, e seria preciso muito cuidado e vontade política para se evitar que o problema ganhasse proporções de segurança nacional, como acabou acontecendo no final de 1992. Em nenhum momento, Müller faz defesa do *status quo* anterior a 1989.

Naquele momento, Heiner Müller referia-se à necessidade de produzir “diferenças” através do diálogo, estimular o livre jogo das contradições, sem que a RDA se visse refém de uma concepção de democracia que a incorporou como material humano de segunda na qualidade de “derrotada” (“Por trás disso está a premissa: aprender da Alemanha Federal é aprender a vencer”, LN: 18). Mas o que lhe parecia decisivo era a continuidade do processo sem qualquer paternalismo (LN: 82):

Não sou o porta-voz de um movimento. Decisivo é que finalmente os emudecidos falem e que as pedras se pronunciem. A resistência dos intelectuais e artistas, que são privilegiados há décadas, contra a liquidação ameaçadora terá pouco efeito, caso não se estabeleça um diálogo com a maioria, maioria esta por muito tempo emudecida, ou falando línguas estrangeiras, maioria dos desprivilegiados de décadas e que, em nome do socialismo, foi privada de seus direitos.

---

<sup>166</sup> “A formulação de Brecht sobre a “sabedoria das massas” era pensada como uma crítica maciça/compacta, sólida à RDA, à relação entre o Partido e a população. Qualquer um entendia isso por aqui. Brecht sempre formulou sua crítica positivamente. Hoje, a “sabedoria das massas” se assemelha à “luxúria das massas”. Isso não é apenas negativo. É subjacente a essa idéia o conhecimento vital em toda a cultura, de que em toda cultura e na empresa folhetinesca nada é veiculado, que para elas, para sua realidade fosse de interesse, que nela apenas se produz o ar quente, para manter o aparelho em funcionamento”.

Enfim, não se deveria abdicar da capacidade crítica, embora a partir de então ela estivesse seriamente comprometida. Monika Maron e muitos outros não perceberam este elemento essencial do outono de 1989: o esvaziamento das categorias políticas e o embaralhamento proposital das coordenadas teóricas (para Müller, o “fim do Esclarecimento”, JN: 89).

Nesse mesmo período, em um poema denominado “Fernsehen”<sup>167</sup> (“Televisão”), Müller buscou traduzir a relação de seu passado empenhado e o desfecho da *perestroika*. Essa “imagem” fugaz busca também articular sua última autocrítica na esfera pública:

#### FERNSEHEN

##### 1.GEOGRAPHIE

Gegenüber der HALLE DES VOLKES  
Das Denkmal der toten Indianer  
Auf dem PLATZ DES HIMMLISCHEN FRIEDENS  
Die Panzer Spur

##### 2. DAILY NEWS NACH BRECHT 1989

Die ausgerissenen Fingernägel des Janos Kadar  
Der die Panzer gegen sein Volk rief es anfang  
Seine genossen Folterer an den Füßen aufzuhängen  
Sein Sterben als der verratene Imre Nagy  
Ausgegraben wurde oder der Rest vom Ihm  
BONES UND SHOES das Fernsehen war dabei  
Verscharrt mit dem Gesicht zur Erde 1956  
WIR DIE DEN BODEN BEREITEN WOLLTEN  
FÜR FREUNDLICHKEIT  
Wieviel Erde werden wir fressen müssen  
Mit dem Blutgeschmackt unserer Opfer  
Auf dem Weg in die bessere Zukunft  
Oder in kleine wenn wir ausspein

##### 3. SELBSTKRITIK

Meine Herausgeber wühlen in alten Texten  
Manchmal wenn ich sie lese überläuft es mich kalt Das

---

<sup>167</sup> Theater Heute, 12/1989, p. 3

Habe ich geschrieben IM BESITZ DER WAHRHEIT  
Sechzig Jahre vor meinen mutmaßlichen Tod  
Auf dem Bildschirm sehe ich meine Landsleute  
Mit Händen und Füßen abstimmen gegen die Wahrheit  
Die vor vierzig Jahre mein Besitz war  
Welches Grab schützt mich vor meiner Jugend

### 1. TELEVISÃO

#### GEOGRAFIA

Diante da PRAÇA DO POVO  
O monumento ao índio morto  
Na PRAÇA DA PAZ CELESTIAL  
O rastro dos tanques.

### 2. DAILY NEWS NACH BRECHT 1989

As unhas arrancadas de Janos Kadar  
Que chamou os tanques contra o povo começaram  
a pendurar pelos pés seus carrascos camaradas  
Sua morte quando o traído Imre Nagy  
foi exumado ou o resto dele  
BONES AND SHOES A televisão estava lá  
Soterrado com o rosto voltado para a terra 1956  
NÓS QUE QUEREMOS PREPARAR O SOLO PELA  
AMABILIDADE  
Quanta terra ainda teremos de provar  
Com o gosto de sangue de nossas vítimas  
No caminho de um futuro melhor  
Ou de nenhum se naufragarmos

### 3. AUTO-CRÍTICA

Meus editores folheiam velhos textos  
Às vezes, quando eu os leio, sinto um frio correr na espinha Isto  
eu escrevi NA POSSE DA VERDADE  
Sessenta anos diante de minha morte presumível  
Na televisão vejo meus compatriotas  
Com as mãos e pés votar contra a verdade  
Que por quarenta anos foi minha propriedade  
Que túmulo me protege contra minha juventude.

As duas primeiras estrofes referem-se aos funerais de Imre Nagy em Budapeste em 16 de junho de 1989. Mais uma vez, Heiner Müller tematiza a constelação de terror e reforma em *estrutura circular*. O enredo que serve de subtexto tem todos os ingredientes de uma carnificina shakespeariana. O

estalinista Janos Kadar havia sido preso e torturado por titoísmo em 1951 e posteriormente reabilitado (1954). Em 1956, Kadar e os soviéticos prendem e executam Nagy. A reabilitação/exumação de Nagy em 1989 coincide com a morte de Kadar<sup>168</sup>. O espectro estalinista (“Panzerspur”) prolonga-se até o presente na Praça da Paz Celestial. A simultaneidade entre esses vários espaços precipita, na verdade, tempos distintos: a Praça do Povo em Budapeste, o “monumento ao índio morto” (como reflexo da estátua da liberdade erguida pelos estudantes chineses) e o monumento a Marx/Engels diante da Câmara do Povo em Berlim Oriental.

O anacronismo se prolonga até a menção a Brecht (“DAILY NEWS”), que não viveu o levante de Budapeste. Ao analisar este poema Domdey/Herzinger<sup>169</sup> reiteram o maniqueísmo que lhe é subjacente. Há uma nota sinistra nos versos em caixa alta WIR DIE DEN BODEN BEREITEN WOLLTEN/FÜR FREUNDLICHKEIT (“Nós, que preparamos o solo pela amabilidade”). A “amabilidade/gentileza”, como “resistência” e “categoria política” (M: 33) do último Brecht, é radicalizada por Müller. A preparação do solo na estrofe seguinte aponta para uma constelação bíblica, na qual vítimas e carrascos reproduzem o par Judas/ Messias (reformas). A exumação evoca analogicamente a unidade entre vida e morte, o pó e o sangue derramado, exigindo justificativa: “Wiewiel Erde werden wir fressen müssen/Mit dem Blutgeschmack unserer Opfer” (“Quanta

---

<sup>168</sup> “Li recentemente uma história interessante sobre os processos estalinistas na Hungria. O próprio autor estava na prisão durante o processo Rajk. Então Rajk foi reabilitado, e seus funerais nacionais foram acompanhados por 200.000 pessoas. O autor está na multidão e ouve um húngaro falar para outro: “Se Rajk estivesse vivo, mandaria atirar na multidão.” É fantástico, isto é o drama. Acabou, e é algo como uma chave quebrada. É tudo uma questão de dimensão e as dimensões tornam-se cada vez menores, o que naturalmente não faz qualquer diferença para os participantes” (LN: 90/91).

<sup>169</sup> “Byzanz gegen Rom. Heiner Müllers Manichäismus”, In: **Text+Kritik Literatur in der DDR**, p. 246-257.

terra ainda teremos de provar com o gosto de sangue de nossas vítimas"). Esse sentido parece estar implicado no "wir"; a identidade coletiva pressupõe o sacrifício para assegurar seu futuro, assim como o "monumento socialista" se fortalece pela "revitalização das vítimas em um organismo vivo" (op. cit. p. 252). Trata-se de um "ritual eucarístico": Kadar é Judas e o carrasco que lança mão dos *panzer* para assegurar o socialismo, mas também vítima da tortura. A ressurreição do Cristo Nagy através das reformas devolve ao "corpo" místico da coletividade socialista sua identidade dilacerada pela História, uma "sacralização do estalinismo".

A análise é bastante plausível em relação às duas primeiras partes, evidenciando as figuras do vitalismo, como se enfatizou em **Die Wunde Woyzeck**, mas não diz respeito à última. Müller desqualifica a "verdade" de sua juventude como superstição e exemplo de "corrupção artística"<sup>170</sup>. A mesma televisão que acompanha a exumação de Nagy devolve, simultaneamente, em contorno movediço, a imagem final da "Enttäuschung" da utopia comunista, que somente pode habitar os sonhos (vide poema **Bilder**, GP2, p. 7). "Qual túmulo pode me proteger ainda de minha juventude?", pergunta o sujeito lírico.

---

<sup>170</sup> "Naturalmente, os problemas da literatura partidária devem hoje ser objeto de uma reflexão. Há pessoas que folheiam neste momento textos meus que datam dos anos cinqüenta, e o que é de fato assombroso é o formidável baixo nível dos textos que escrevi num quadro de alguma missão política qualquer. São ilustrações da corrupção artística. Como artista, sempre se é oportunista. Devia dinheiro, por exemplo, a Paul Dessau. Ele precisava de um canto a Lenin. Quando leio isso hoje, fico de cabelos arrepiados até a nuca, mas já era bastante claro para mim à época que esse texto era ruim, não obstante, aconteceu. Na mesma época, escrevi coisas boas e coisas assim, absolutos clichês, que não continham absolutamente nada de pessoal. Quando se faz isso freqüentemente e por um longo tempo, e certamente não apenas porque temos dívidas, isto acaba deixando traços que não se apagam mais" (LN: 95/96).

**Krieg ohne Schlacht ein Leben in zwei Diktaturen** (“Guerra sem Batalha -Uma Vida em duas Ditaduras”), denomina-se a “autobiografia” de Heiner Müller publicada em junho de 1992. O subtítulo refere-se a um antigo projeto de fragmento sobre a Segunda Guerra. A composição é articulada em torno de eixos temáticos bem definidos, incorporando e refundindo de modo seletivo o sistema dos **Irrtümer**. A diferença é um lirismo mais acentuado em certas passagens. A publicação de muitos documentos inéditos sobre sua carreira, sobretudo os referentes ao processo **Die Umsiedlerin**, oferece ao leitor a possibilidade de compreender melhor os meandros da produção dramatúrgica da RDA. A geração que viveu a utopia como “horizonte deformado” (RW: 154) encontra em seu ocaso um outro “circuito de espera” (JN: 62), na condição de novo sócio do clube do subdesenvolvimento.

A carência havia sido interpretada por Heiner Müller como “condição da experiência autêntica”, possibilidade de uma relação imediata entre “vida e trabalho”, “reservatório da utopia”, “vestíbulo da História” além das “máscaras das ideologias”, “corretivo da política”, enfim, fazendo da necessidade uma virtude (“aus dem Not einen Tugend machen”), o horizonte teórico de Müller pressupunha um “Andere” e uma “Differenz” produzida no material artístico.

Agora, o colapso da “Mangelwirtschaft” (economia de escassez) (LN: 90) é interpretado como início da derrocada do sistema global, porque o “simplesmente o capitalismo não tem qualquer solução para os problemas do mundo”. A aceleração total e sem reservas do capital terá como resultado a médio prazo a anarquia e a guerra<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> “As tragédias que me interessam estão no passado. Se pudéssemos prolongar esta peça, seria assim: os americanos limpam a América do Sul, então a África, a União Soviética se decompõem em suas partes constituintes, o socialismo desaparece da Europa por uma geração ou duas, e então se tentará limpar a

O interesse de Müller afastava-se cada vez mais da superfície volátil dos acontecimentos e buscava configurar a matriz do refluxo, a transformação dos movimentos revolucionários em contra-revolução como chave explicativa do século. Em parte, esse empenho respondia à racionalização de sua fase empenhada, mas também de uma legitimação das coordenadas de seu projeto dramático. Stalingrado representou não apenas o “fim da nação alemã”, pois ela não poderia reivindicar seus mortos, mas sim a “ascensão do marco” como identidade internacional. A derrota militar havia sido o triunfo da verdadeira economia de guerra que apenas agora se tornaria *legível*:

De fato Stalingrado interessa-me mais do que Bonn e sobre este ponto podemos também escrever. Bonn começou em Stalingrado. Isto me interessa. Acredito que não seja muito importante escrever sobre o presente. No fundo, ele é apenas uma camada muito fina. Eu já achava isto muito importante em Gremliza: a economia alemã atingiu seus objetivos de guerra, a Europa Central está de joelhos. Este era o objetivo da guerra. A espantinho Hitler fez seu serviço, esta era sua função. A condição para isso era a derrota militar. Por isso interessa-me Stalingrado Este foi um *turning point* decisivo. Stalingrado foi no fundo o fim da era soviética <sup>172</sup>.

Desde 1990, a carreira de Müller como dramaturgo parece suplantar a de escritor. Essas adaptações se revestiram de um conteúdo político que explodia a moldura do aparelho teatral. Como já havia afirmado em **Shakespeare, eine Differenz**, a “irrupção do tempo” (real) no drama é o próprio fulcro da tragédia. Esse tempo finalmente invadia a cena quando a RDA entrava em colapso. De modo análogo a Brecht depois do retorno do exílio, a reunificação e o mercado (experimentado com “Langeweile”/tédio) deram-lhe toda a liberdade de encenar peças que haviam permanecido censuradas por décadas na RDA. Coube a Müller

---

Ásia, então virá a guerra, esse é um prolongamento imaginável. Mas não há nada de trágico nisso, é apenas triste. Isso não está ligado a qualquer idéia” (LN: 89).

<sup>172</sup> “Stalingrad interessiert mich mehr als Bonn”. Ein Interview mit Heiner Müller. (Geführt von Ingrid Klein und Peter Blie). In **Literatur Konkret** 15 (1990/91), p. 70.

a “honra” de dedicar um réquiem à República com **Hamlet/Hamletmaschine**<sup>173</sup> (1990) e **Mauser** (1991), ambas encenadas no Deutsches Theater.

No início de 1993, Heiner Müller assume definitivamente a intendência do Berliner Ensemble, ocupando, enfim, o cargo de seu mestre com a tarefa de renovar um repertório mumificado em meio a uma crise financeira sem precedentes no sistema teatral mais subsidiado do mundo. A escolha tinha um caráter político e prático. O prestígio internacional de Müller transformou-o no dramaturgo mais encenado fora da Alemanha depois dos clássicos. A chegada de Müller a essa posição coincide também com mais um escândalo em sua carreira<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> “O Tempo Desconjuntado” (“Time is out of joint”). Direção de Christoph Rüter. Entre 29 de agosto de 1989 até 24 de março de 1990, Heiner Müller e os atores do Deutsches Theater de Berlim desenvolveram o projeto **Hamlet/Hamletmaschine**, uma fusão do texto de Shakespeare traduzido por Müller e a **Hamletmaschine**. Nesse mesmo período, acionado pelo êxodo de milhares de alemães orientais através das fronteiras da Tchecoslováquia e da Hungria eclode, segundo Heiner Müller, “a primeira revolução alemã pacífica, organizada pelas bases”, que desencadearia o processo de reunificação, conduzindo à realização, em 18 de março de 1990, das primeiras eleições democráticas da Alemanha Oriental. O documentário abrange todo esse período. Ele descreve, por um lado, a precipitação histórica daquele outono. Como se fossem cenas de laboratórios filmadas em câmera rápida, todas as fases da revolução na RDA passam aos nossos olhos. Em outro plano, a tragédia de Hamlet e as diferenças entre conhecer e agir. Hamlet emblematiza o fracasso intelectual, consumido em seus monólogos e solidão. A estrutura do filme é tensionada entre os campos político e estético. Os fatos modificam os ensaios, o presente anula-se em meio ao turbilhão. Duas semanas antes da estréia da peça, o filme focaliza um debate de Müller com alguns críticos: “Hamlet sempre funciona, seja qual for o lugar ou a situação. Ela pode causar tristeza ou o contrário. É uma prova de como foram pequenas as mudanças na História e de quanto é profundo o abismo por trás de qualquer política, um abismo que a política consegue apenas encobrir, ou que, pelo menos até agora, apenas encobriu. A insolubilidade de problemas é um tema de Shakespeare”.

<sup>174</sup> Uma entrevista de Müller ao “Spiegel-TV”, em 10 de janeiro de 1993, na qual declarava ter mantido contato com membros do antigo aparelho de segurança, a Stasi (“Eu sabia que não estava conversando com o Exército da Salvação”), desencadeou a denúncia dois meses antes de sua posse na Intendência do BE. No dia

Ironicamente, o último trabalho de Müller como diretor é a adaptação de **Trintão e Isolada** para a temporada de 1994 no Bayreuth. O convite e a aceitação produziram perplexidade e expectativa de mais um incidente. Afirma Müller: “Achei a idéia tão absurda que aceitei”<sup>175</sup>. A escolha parece refletir uma nova experiência do tempo, percebido como refluxo de todas as premissas de seu projeto<sup>176</sup>. A disposição de trabalhar com Wagner refere-se a um teatro musical no limite da abstração pura. Müller dispõe-se a trabalhar com o “miniaturista” Wagner, como Nietzsche o chamava, patriarca do *kitsch* nacional. Quando se considera sua afinidade eletiva com o Jürgen Syberberg, com o qual seu teatro se alinha na fluência discursiva e metafísica, realizando o “casamento de Wagner e Brecht” (RW: 106) (**Hitler - Ein Film aus Deutschland**, 1977), a distância não parece ser tão grande. A escritura dramaturgica de Müller se prevalece há muito da manipulação de todo aparelho cênico, muitas vezes em detrimento do próprio discurso e do jogo conceitual.

---

seguinte, chega às redações dos principais jornais alemães um fax de sua ficha de “colaborador extra-oficial” (“IM”, “Inoffizieller Mitarbeiter”, de codinome “Heiner”). O **Die Zeit** assumia a ofensiva em editorial de 15 de janeiro. O **FAZ** acusa o **Die Zeit** de ser “tendencioso” e “precipitado”. Acostumado a regair cinicamente, Heiner Müller desde o início manteve-se na defensiva, levantando a “tese conspiratória” de que se procurava “apagar a história da RDA, da qual era uma parte viva” (“Die Zeit”, de 22/01/1993). Para a **Der Spiegel**, as respostas de Müller eram ainda “mais comprometedoras que as acusações”. Naquela mesma semana, conforme já programado, Heiner Müller lê na sessão de posse fragmentos de Kafka.

<sup>175</sup> Entrevista a Sabine Brandt, “Ein Weltbeherrscher. Auf der Suche nach dem einem und dem anderen Brecht”. In: **FAZ**, 17.12.1991

<sup>176</sup> “Isto não é mais nenhum material para mim. A nova experiência fundamental é a reversão do tempo. repentinamente, vejo-me em um tempo, que eu já tenho atrás de mim, isso chega até os detalhes. Não há mais qualquer material dramático, qualquer confrontação histórica, conflitos ou colisões”. (**Theater Heute**, 2, 1994, p. 55).

Não interessava a Müller tanto a “hipoteca histórica” que paira sobre o Bayreuth:

A hipoteca histórica aqui por um lado é um fator de fascínio, por outro lado é um horror (...). Acho que tudo isso não me atinge tanto porque fui parar nos suplementos culturais de uma forma semelhante: Wagner era casado com Hitler, eu era casado com Stalin. O nível dos suplementos culturais é esse, o que a estas alturas acho enfadonho. Há pouco tempo, li uma boa frase de Montinari sobre o problema Nietzsche: através de Hitler, aprendemos o que Nietzsche não é. Através de Stalin, aprendemos o que Marx não é. Pode-se dizer também que através de Hitler aprendemos o que Wagner não é. O importante nele é sua diferença em relação a Hitler e não o fato de sua música ser manipulável, utilizável. Toda arte é passível de abuso.

Sob uma luz branca e fria, o trabalho de direção anula o cromatismo da partitura original, atingindo a perfeita nulidade<sup>177</sup>. A cenografia de Erich Wonder, um retângulo e um quadrado, instauram uma *geometria de morte*, rigorosa e fluida. A aproximação de Tristão e Isolda nunca se compete nesse transe. O teatro consome seu objeto, abstraindo-se de todos os seus predicados. O drama intelectual de Tristão, refundido por Müller, é expressão da esterilidade de nosso presente.

---

<sup>177</sup> ROELCKE, Eckhard. “A Geometria da Morte, Tristão e Isolda numa encenação de Heiner Müller”. In: **Humboldt**, no. 68, 1994, p. 78 - 81.

## 12. Conclusão.

É um privilégio para um escritor ter presenciado o fim de três Estados: a República de Weimar, o Estado fascista e a RDA. Não creio que eu viva o bastante para ver o fim da República Federal (KOS: 391).

Heiner Müller sintetizou nos últimos quarenta anos a dualidade de uma experiência histórica cujos vestígios dificilmente serão apagados em uma geração. A velocidade vertiginosa do processo de reunificação reduziu a RDA, de foco do sistema internacional de poder do pós-guerra, à irrelevância e estabeleceu um consenso implícito quanto ao caráter suspeito e subserviente de sua produção cultural, genericamente dada como matéria vencida e pensada freqüentemente como legitimação unilateral de um regime. Esse impulso redutor, característico dos anos mais sombrios da Guerra Fria, em parte responsável pela ideologização do repertório de Brecht até o trabalho filológico de Reiner Steinweg, reaparece agora em relação a Heiner Müller em duplo sentido: seja pela institucionalização de seu repertório pela grande empresa teatral da RFA, seja por uma vinculação da persona do dramaturgo ao antigo regime.

Uma grande simplificação entrou em curso. A completa desmoralização da RDA como realidade histórica subtrai à Alemanha Federal uma possibilidade única de exorcizar seu próprio passado. A RDA não foi uma “aberração” que se prolongou por quatro décadas, mero produto do cinturão defensivo estalinista no coração da Europa, um acidente geopolítico. Ela foi antes de tudo consequência de uma história criminosa, renitente e que ainda hoje se traduz em ressentimento velado ou ostensivo dos vizinhos de “casa comum”.

A maioria dos alemães pouco ou nada pode fazer contra esse peso mitológico de um passado ainda muito recente. As gerações diretamente envolvidas no conflito são hoje seu testemunho agonizante e sobrevivem, graças

aos progressos da medicina e da social-democracia, nas centenas de asilos espalhados pelo país. A sólida base democrática da República Federal somente não permite, contudo, o direito a questionar a evidência desse passado sob pena de sanção penal. Não há legitimação para partidos e propaganda extremistas, como em outros países. Mas o fim da RDA foi também o fim do "consenso" conservador sobre o qual a RFA atravessou trinta anos dourados de prosperidade e nos quais a virulência do passado nazista neutralizou-se como um corpo estranho diante das novas gerações. Acredito que tenha deixado claro no quinto e sexto capítulos que a visão "formal" de Heiner Müller da democracia não pode ser dissociada de seu contexto de origem. É preciso questionar a fundo este elemento, se quisermos ser justos diante da complexidade da obra.

Para Müller, a RDA foi a expressão mais contundente do fascismo sem perdão, sem a anistia moral e financeira dos Aliados, uma construção provisória aos olhos de seus fiadores, inviável a longo prazo. Enquanto perdurou, a RDA significava a possibilidade de um acerto de contas que ainda não foi feito. São afirmações questionáveis, sem dúvida, mas quando vemos estrangeiros sendo chacinados às vistas da autoridade constituída, Müller não parece ser tão radical.

A lealdade de Müller à "República" foi um compromisso sem tréguas com a sua própria vocação artística, um exercício permanente de autocompreensão para impedir a cicatrização das feridas. Elas existem ainda. A seu favor, depõe um repertório que se afirma como o mais consistente da linhagem estabelecida por Brecht no Berliner Ensemble, um teatro genuinamente dialético em todas as suas fases.

A denúncia de Müller como colaborador extra-oficial da Stasi ("inoffizielle Mitarbeiter"), em 9 de janeiro de 1993, foi mais um capítulo de uma trajetória

pontilhada de escândalos, nem sempre "programáticos". O incidente não rendeu o que dele se esperava, pois as provas eram inconsistentes. Na verdade, isto era o que menos importava, pois o que está em jogo é um contexto político mais amplo. Dos dezessete milhões de habitantes da RDA, pelo menos 6 milhões possuíam "Akten" (pastas-arquivo), com farta literatura da mais baixa qualidade sobre suas vidas privadas, um verdadeiro monumento à insignificância. Existe hoje em Berlim um museu no antigo escritório central da Stasi, onde o ponto alto é o próprio gabinete de seu ex-Chefe, Erich Mielke, uma combinação de banalidade e terror, repleto de objetos do *kitsch* estalinista.

É bem provável que o próprio regime de Honecker considerasse Müller confiável e até mesmo útil como porta-voz das várias dissidências. Durante praticamente dez anos, Müller foi obrigado a permanecer na defensiva; esse exílio interno produziu conseqüências indeléveis sobre sua escritura, mas é tolice, ignorância, e paranóia dos setores mais conservadores da sociedade alemã, supor que dessa tolerância tenha resultado em uma relação de colaboração policial. Müller havia conquistado um prestígio internacional nas duas últimas décadas, sobretudo nos Estados Unidos e na França, que lhe garantia vantagens como o livre-trânsito pela fronteira. Muitos outros artistas gozavam dos mesmos direitos. Na perspectiva da população, esses *status* era infame, e depois de 1989, não sobrou a muitos outra alternativa senão uma retirada estratégica da "Öffentlichkeit". Esse "escândalo" indicava claramente que as feridas do processo ainda permaneceriam abertas por um bom tempo. Sem qualquer partidarismo, existe de modo objetivo um interesse político, do qual os resultados das últimas eleições são prova, de "zerar" a RDA em todas as dimensões. A posição estratégica de Müller como autor nacional torna vulnerável seu passado no

momento em que ele deverá ser apagado. As conseqüências desse *lapso* apareceram bem mais cedo do que se supunha.

É preciso enfatizar estes fatos, não estou fazendo um relato jornalístico, mas diante deste contexto, parece não importar que Heiner Müller tenha escrito **Wolokolamsker Chaussee IV, A Estrada dos Centauros**, no qual se mimetiza a própria estrutura imaginária do aparelho cultural repressivo.

No caso específico de Heiner Müller, sua relação com o aparelho cultural foi uma curva irregular desde a estréia de **Der Lohndrucker**, em 1957. O ponto culminante da primeira fase de sua carreira dramatúrgica foi a expulsão da Federação dos Escritores quatro anos depois durante os ensaios de **Die Umsiedlerin**, no clima radicalizado do fechamento da fronteira, mesmo após realizar sua auto-crítica. O texto da peça sequer estava concluído antes que a censura interviesse. Durante três anos, Müller submeteu-se a um ostracismo interno. Foi somente com a adaptação de clássicos como Sófocles e Eurípedes que conseguiu romper parcialmente esse bloqueio. Mas em 1972, depois de uma bem sucedida montagem de **Zement**, inspirado no romance homônimo de Gladkov, a sua versão de **Macbeth** desencadeou uma violenta polêmica entre Wolfgang Harich e outros críticos na **Sinn und Form** sobre a própria concepção de historicidade subjacente a seus textos. Müller, como era de se supor, manteve-se à distância, repudiando os termos do debate (**Carta a Martin Linzer**, M: 37/39.).

Oscilando entre escândalos e “reabilitações” provisórias, Heiner Müller cristalizou em sua própria escritura uma *relação oblíqua* com o poder, na qual se alternam figuras como a servilidade (**Gundling**) e o fracasso intelectual (Debuisson, Hamlet, Flint, etc), *mas esse dado somente é relevante quando*

*percebemos que toda a curva de sua dramaturgia pressupõe e formaliza essa relação.*

No núcleo empenhado (**Die Geschichten aus der Produktion**), pesa sobre a inteligência técnica a suspeita e o comprometimento com a máquina de guerra fascista. As escaramuças tocam fundo na ferida. Essa desconfiança dos técnicos estava enraizada na cúpula do SED, estendendo suas fantasias paranóicas sobre o conjunto da população, o que explica a brutalidade da repressão ao levante de 17 de junho de 1953, nas palavras de Brecht, “o primeiro encontro da liderança com sua base” (JN: 38). O exílio prolongado fortalecera nos comunistas a convicção de que o nazismo havia mobilizado a imensa maioria, não importando se ativa ou passivamente. Como partidário da inteligência, Müller buscou cuidadosamente neutralizar essa convicção, indicando em suas primeiras peças um intervalo no qual se poderia estabelecer um consenso democrático na base produtiva. Mais do que uma trégua diante da inimizade histórica do comunismo alemão com sua “inteligência” (JN: 7/8), Müller já antecipava com esse traço o vetor de estagnação da economia de caserna, da qual a RDA seria a vanguarda. Trinta anos depois, comentando a reelaboração de **Der Lohndrucker** no contexto da *perestroika*, em entrevista ao crítico berlinense Dieter Kranz (1988, op. cit., p. 482/491), Müller reconhecia, da mesma maneira como Marx em relação a Balzac, que a *intenção objetiva* de seu texto em muito havia ultrapassado seus propósitos originais e sua própria inteligência artística: a RDA fora um natimorto (“O autor é mais inteligente que a alegoria, a metáfora, mais inteligente que o autor”, M: 31). Para Müller, de modo inverso à estratégia defensiva do SED, a desqualificação dos quadros técnicos prolongava um dos traços da experiência fascista. *A produtividade socialista deveria estruturar-se numa esfera pública além do juízo moralizante sobre o fascismo, da qual essa desqualificação era prova.*

Essa fora uma das últimas questões de Brecht sobre a “disciplina” da classe operária durante a tirania de Hitler.

Nas peças que compõem o “núcleo germânico”, a crítica ao Esclarecimento radicaliza-se na relação entre a intelectualidade pequeno-burguesa e o Estado prussiano emergente. O empenho e a traição intelectual andam a par, aproximando figuras como o engajamento intelectual e servilidade. Georg Wiegand buscou emblematizar essas coordenadas em bases biográficas (**Zwischen Auftrag und Verrat**, 1981), o que simplifica, em muito, os graus desse parentesco nas várias estações da obra. Se, por exemplo, nas **Geschichten aus der Produktion**, a suspeita sobre a tecnocracia e a idéia de seu alinhamento automático ao antigo regime pretendem-se como uma crítica ao sectarismo reinante e descrição dos mecanismos fascistas de cooptação, a denúncia à própria racionalidade como projeto civilizatório no tríptico da história germânica deslocam o teatro de Müller para um outro solo.

Portanto, a acusação de “colaboração”, que agora se generaliza no senso-comum, ignora de modo grosseiro o dado fundamental da experiência intelectual da RDA.

Desmoralizada no plano histórico como “desvio”, cuja sobrevivência somente pode ser entendida em termos geopolíticos, a posição de artistas como Müller tornou-se problemática e suspeita, o que passa ao largo da qualidade artística de sua obra. Mesmo o reconhecimento internacional de sua produção não escapa desse complexo. *A emancipação artística de Müller no Ocidente também significou a neutralização de certos traços ideológicos dessa experiência genuinamente alemã.* Espero ter tornado claro o quanto a crítica foi refém desse processo, multiplicando equívocos.

Essa maré negativa nos oferece a vantagem de perceber seu legado em um *momento em que muda radicalmente de qualidade*, mas vem a par da desvantagem de não poder rebater as conseqüências desse “consenso” que se impõe como um juízo objetivo sobre o significado da RDA. Isso porque categorias como “derrota” e “vitória” ainda continuam impondo uma feição linear ao processo histórico, e estão fortemente arraigadas no senso comum. Para Müller, o “conteúdo de verdade” de qualquer obra de arte passa ao largo de categorias políticas. *Mas o colapso da RDA vem sendo elaborado desde o início como “derrota”, daí a impossibilidade de assimilá-lo satisfatoriamente em nível estético.*

Em primeiro lugar, porque mais uma vez a urgência do processo, pensado como ajuste às condições do mercado internacional e pautado exclusivamente por critérios econômicos visa a se desvencilhar o mais rapidamente possível do “entulho” (um parque industrial obsoleto e uma mão-de-obra desqualificada para os padrões ocidentais), sem levar em conta um acerto moral com o passado comum. A anexação da RDA pela RFA abre caminho para experiências perigosas com um grande contingente. Quase cinco anos depois, o sentimento de “cobaia” desse exército de reserva começa a se disseminar nos novos *Bundesländer* e já se incorporou à terminologia política recente. O banditismo de empresários ocidentais, que estavam à margem da concorrência, vem se revelando cada vez mais forte nesses novos territórios livres. Como em 1945, a RDA desintegrou-se, sua indústria foi desmontada; se prevalecia inicialmente em amplos setores da população um sentimento ingênuo de que seria possível integrar-se em um “mercado nacional”, percebeu-se apenas mais tarde que há décadas ele deixou de existir para a RFA. Se não bastasse isso, a expressão estatística desse processo vem sendo criminosamente mascarada nos vários escalões da burocracia, vendendo caro a miragem de um “crescimento”.

Essa oportunidade, que não é em absoluto nostálgica e não implica a defesa do *status* anterior a 1989, vem sendo sistematicamente dissipada. A própria forma política pela qual se processou a reunificação atropelou um debate constitucional mais amplo, que poderia ter resultado em um compromisso político revolucionário na história alemã desde 1848. A RDA foi incorporada pelo artigo 23 da "Grundgesetz", retroagindo a soberania territorial da "Nação" aos cinco novos *Bundesländer*, como se simplesmente a RFA nunca houvesse abdicado de fato à soberania territorial do *Reich*, da qual é herdeira. Não se trata apenas de uma filigrana jurídica. Afirmava-se dessa forma um conceito de nação comum cuja base, em última instância, era o território da "Volksgemeinschaft", dirigida pelo Estado de Bonn. O artigo 146 previa para esse momento uma Constituinte de todos os alemães, idéia rapidamente afastada, porque retardaria o processo. Mesmo a unidade monetária foi conduzida de modo amadorístico pelos padrões conservadores do Deutsche Bank. Valeria a pena mencionar que, no contexto da história constitucional alemã, não houve qualquer ruptura decisiva entre a Constituição de Weimar e o aparato jurídico erigido pelo Estado fascista que a "absorveu". As leis de Nuremberg nunca revogaram a Constituição anterior.

Encerrada a questão das fronteiras (Oder/Neisse) com a assinatura definitiva de um tratado de paz da Segunda Guerra, o espaço europeu "normalizou-se" em torno de seu novo eixo. A desintegração soviética e dos balcãs, o desemprego, os combates raciais inflam a ferocidade de grupos de extrema-direita. A perspectiva política se reduz na razão direta de uma violência desvinculada de qualquer resquício ideológico (JN: 35/36):

A política somente voltará a ser importante daqui a três ou cinco anos. Enquanto não existir um ponto de partida para uma alternativa, não terá muito significado o que ocorrer no plano político. Contudo, nos próximos anos, isso é inimaginável. Até lá, teremos apenas processos de acomodação a uma estrutura com a qual, por enquanto, tem de se resignar. Enquanto durar a adaptação, a criminalidade

aumentará, mas se limitará apenas à esfera privada, não se organizando por muito tempo com sentido político. No máximo, atingirá o nível de brigas de bar e vandalismo de torcedores de futebol. Sem alternativas, esquerda e direita são categorias desprovidas de sentido. Trata-se de dois botequins de salsichas: em um existe um pouco mais de *ketchup*; no outro, um pouco mais de mostarda. No fundo, reduzem-se a duas maneiras distintas de empurrar às pessoas a mesma salsicha.

Esse espetáculo, espécie de novo esporte nacional, assumiu proporções inquietantes no final de 1992 quando as vítimas fatais começaram a dar uma visibilidade sinistra ao "trem da reunificação". Em 8 de novembro, o próprio Presidente Weizsäcker foi apedrejado em Berlim durante uma das manifestações contra a assim chamada "Ausländerhass" (ódio contra os estrangeiros). Nessa ocasião, Weizäcker encarnando a dignidade do Estado e dos setores esclarecidos da sociedade civil que se mobilizavam, responde à "Deutschland den Deutschen!" ("A Alemanha para os alemães")<sup>178</sup>:

Não, em nosso artigo primeiro (da Constituição da República Federal da Alemanha) não se afirma "A dignidade do alemão é intocável, mas sim "A dignidade do homem é intocável". Assim deve ser. Do contrário, a dignidade dos alemães estaria ameaçada. Quem alega usar violência no interesse da Alemanha profana o nome da nação. Alemanha não é *slogan* nem instrumento de opressão, mas o país que amamos.

Mesmo o monopólio legítimo da força não seria suficiente para evitar a capitulação da democracia. Weizäcker prossegue sob vaias:

O monopólio da força do Estado é necessário, mas não é nenhuma arma providencial que nos exima da responsabilidade pelo próximo. Ele não impediu o colapso da República de Weimar. Nunca nos deveríamos esquecer por que a primeira República na Alemanha sucumbiu: não porque desde muito cedo houvesse muitos nazistas, mas porque, por longo tempo, existiam muito poucos democratas<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> WEIZÄCKER, Richard von. Originalbericht von der Berliner Grossdemonstration gegen Ausländerhass (8 November 1992, 18:00, RIAS BERLIN). In: **Direkt aus Deutschland**, no. 9, Edição Especial. São Paulo, Editora Interopa, janeiro/fevereiro de 1993, p. 30.

<sup>179</sup> Id. *Ibidem*, p. 6.

O raciocínio do social-democrata Weizäcker busca a "civil Courage" (coragem civil) e o *mea culpa* de um erro histórico. Trata-se de controlar o câncer antes de suas metástase. No final dos anos vinte, a social-democracia, imbuída de uma falsa noção de progresso, foi covarde e oportunista para compreender o que estava acontecendo, o que, aliado à arrogância e estupidez dos comunistas, formou uma combinação decisiva. Em nosso presente, essa violência assume a feição de uma "guerra civil molecular", na expressão de Enzensberger, um estágio de *anomia* em escala planetária. Sob a aparente tranquilidade do cotidiano, ele emerge nos mínimos detalhes e dispensa maiores suportes teóricos para ser compreendida. Essa nova violência parece prescindir de qualquer verniz ideológico e se esgota no ânimo autista de quem a pratica e na indiferença quase tediosa dos que a observam à distância. Esse dado está cada vez mais incorporado ao cotidiano das cidades européias e é de rápida comprovação para o forasteiro desatento. Diante da truculência, o conflito é muitas vezes necessário. É possível ler no rosto cansado e entediado dessa maioria silenciosa aquilo que é uma autocondenação: "o barco está cheio", "não suportamos mais vocês". O final de 1992 foi um momento decisivo, sobretudo pela conivência das autoridades locais. Em maio de 1993, a Constituição foi finalmente emendada, restringindo o asilo a casos muito especiais. Despejava-se assim nas mãos da autoridade policial de plantão a tarefa de fechar a porta.

Esse *curto decalque* de nosso presente torna-se necessário quando consideramos que parcela expressiva da reflexão de Müller desde o início dos anos setenta estava centrada na questão nacional alemã, que se converteu no eixo do novo espaço europeu. Essas polaridades e o imaginário que mobiliza fazem de sua obra e de seus depoimentos um fio incandescente pelo qual transitam altas voltagens. "Eu sou um trabalhador imigrante que escreve" (Gl:

140), afirmava Müller no início dos oitenta, quando seus textos cativavam um contingente jovem no Bochum, região industrial do Ruhr. Sua escrita procurava corporificar a *exclusão* em uma sociedade na qual 3/4 estão destinados ao “fracasso”.

É inevitável, contudo, reconhecer que o processo que se desencadeou em 1989 atropelou muitas de suas posições. O que era problemático foi a legitimidade e o caráter revolucionário que ele assumiu no início. Confrontados a essas evidências, os depoimentos de Müller, considerados até aqui como extensão ficcional de sua experiência dramaturgica, tornaram-se até modestos diante da realidade.

O processo de reunificação de certa forma *desideologizou* muitos aspectos de sua obra ao permitiu aflorar sua qualidade estética “unânime” como autor nacional. Essa valorização cada vez maior corre o risco de esvaziá-la de seu real significado histórico, o que não deixa de ser uma estratégia que Müller vem recusando (“todos os prêmios são indultos”, M: 101), *no momento em que a História o alcança*. Por outro lado, aqueles que se debruçam sobre sua produção e poética, a despeito do recorte seletivo e parcial que impõe a Brecht para daí deduzir a organicidade de seu próprio projeto “lá, onde exatamente Brecht se interrompeu” (GI: 129), adquirem uma compreensão muito peculiar das *extremidades* - não apenas cronológicas, mas estruturais, como “Haltungen” (atitudes) -, da pedagogia brechtiana que *nenhum* outro autor oferece. Em função da extensão e das dificuldades do legado de Brecht, acredito que Müller ofereça um caminho, seguro, prático e rápido para se desfazer dos riscos da vulgata. Aliás, esse é o pressuposto de toda tradição clássica, pavimentar caminhos diante do caráter efêmero da vida, e como certa vez definiu Goethe com

*sabedoria*, e pela primeira e única vez neste trabalho emprego o conceito em sua conotação positiva, permitir o surgimento de um autor nacional<sup>180</sup>.

A dramaturgia de Brecht foi o legado dramatúrgico mais universal produzido em nosso século. Essa universalidade ganha um novo sentido através de Heiner Müller quando compreendemos a gravidade da matéria alemã inflexionando seu projeto pedagógico, sobretudo depois do exílio. Tornou-se impossível depois de Heiner Müller, desconsiderar o peso e o alcance da "Grande Pedagogia" como o princípio organizador do projeto. Observamos que as posições de Müller reiteram posições que Adorno já havia formulado no início da década de sessenta: a verdade artística de Brecht não está em seus "conteúdos", em seus compromissos táticos, mas na forma e no rigor pela qual são mediados, e este elemento é o que lhe confere relevância para além de seu quadro conceitual contingente. Para Müller, essa dinâmica não-intencional da "suma" manifesta-se em toda sua plenitude no fragmento **Fatzer**, resultado de uma ruptura operada pelo próprio processo histórico. Fragmento genuíno, **Fatzer** representa uma capitulação intelectual da "sabedoria", que mais tarde fenecerá em moralidade nas peças da maturidade.

---

<sup>180</sup> "Quando e onde aparece um autor clássico nacional? Quando ele encontra na história de seu país acontecimentos importantes e suas conseqüências fundidos numa feliz harmonia, rica de significações; quando ele não procura em vão a grandeza no espírito de seus compatriotas, a profundidade nos seus sentimentos, força e conseqüência nos seus atos; quando, animado ele próprio do espírito nacional, se sente capaz de simpatizar, por seu próprio gênio, tanto com o passado quanto com o presente; quando encontra sua nação num elevado grau de cultura, apta a facilitar sua própria formação; quando encontra diante de si um grande número de materiais reunidos, tentativas perfeitas ou imperfeitas de seus predecessores, e quando o encontro de um tal concurso de circunstâncias interiores e exteriores lhe evita um longo e penoso aprendizado, e ele pode conceber, ordenar e realizar, num espírito unitário, uma grande obra, nos melhores anos de sua vida". (Apud Lukács, 1968, p.176).

Na escala brasileira dos estudos brechtianos, os trabalhos de Pasta Jr. e Ingrid Koudela, ambos de rigor extremo, e que fundam em grande parte as premissas de minhas reflexões, o primeiro, numa perspectiva do resgate conceitual da categoria totalidade e o segundo como filologia da *Lehrstück*, representam os melhores exemplos de um patamar reflexivo que nada deve à “Germanistik” nas condições em que é praticada na Alemanha Federal.

De modo paradoxal, a figura de Müller representa um dos vetores mais expressivos da moderna dramaturgia alemã, pelo menos nos termos de uma rigorosa “Erfolg”, o que confere a seu repertório tardio a qualidade exigida pela grande empresa teatral, onde se afirma cada vez mais como objeto de experiências nem sempre tão felizes. Procurei mencionar os aspectos ilusórios desse empenho terceiro-mundista a partir de **Der Auftrag**. Em muitas adaptações, o caráter fragmentário de sua escrita parece facilitar a fixação em certas nucleações significativas, constelações de imagens, palavras de ordem e intenções prestigiosas, de onde um certo ridículo. A alta tecnologia teatral exigida por seu repertório não pode ser mobilizada com frequência na escala das condições da empresa teatral local. O próprio Müller refere-se com ironia a esses equívocos grosseiros<sup>181</sup>, embora eles decorram, em parte, da tentativa bem

---

<sup>181</sup> “Meu texto é uma lista telefônica é como tal deveria ser montado, pois desse modo todos o compreenderiam, porque se trataria então da experiência que se faz com um material estranho. Realizar experiência com uma coisa consiste justamente em não poder reduzi-la imediatamente a uma idéia. A reflexão ocorrerá apenas depois de um tempo. É por esse motivo que os meus textos até agora foram tão mal e falsamente encenados, porque foram montados com essa vontade explicativa, porque foram tomados muito a sério. Na direção de Mink, em Frankfurt, as coisas se tornaram completamente grotescas. Encenava-se por lá **Der Auftrag**. Um ator, travestido de negro, e com todo um *pathos* revolucionário, tomava o partido da causa pela cogestão daqueles que vivem em Frankfurt. Urs Jenny, do **Spiegel**, prontamente se insurgiu contra isso. Era horrivelmente sério, horrivelmente cômico. Era a cultura revolucionária na versão Suhrkamp. Unseld estava sentado na primeira fileira” (Gl: 119).

intencionada de fazer de sua dramaturgia um suporte para questões políticas de grande relevância.

Espelhando um trauma geopolítico, sua dramaturgia encerra um fascínio e também uma suspeição. Esse êxito problemático, como espero ter ressaltado, corre em parte de encontro a uma compreensão específica do real significado e do enraizamento de sua produção como autor da RDA em sua fase empenhada, e lhe empresta uma aura de “dissidência” que não pode ser corretamente mensurada em seus próprios termos e em sua base histórica. O êxito de Müller no contexto internacional deve-se também em parte a um recalçamento das bases de seu próprio projeto, de seu exílio interno prolongado na RDA, o que não deixa de ter uma semelhança notável com o percurso de Brecht. Contudo, a legitimação de Müller pelo *establishment* teatral da Alemanha reunificada<sup>182</sup> não subtrai a seu projeto o fermento crítico, porém lhe exige um outro patamar de questionamento. Esse desvio interpretativo ocorreu na própria RFA, com sua institucionalização na “Germanistik” em final dos setenta e se ampliou à medida que se multiplicavam as encenações.

De uma perspectiva periférica, a relevância do teatro de Müller não deriva apenas de um deslocamento temático manifesto da obra para a órbita do Terceiro Mundo, o que em si nada significa e conduz a simplificações. Esse compromisso,

---

<sup>182</sup> Ao se tornar Intendente do Berliner Ensemble, Müller encontra-se numa posição muito semelhante a Brecht depois do retorno do exílio: a possibilidade de montar todas as peças de seu repertório, sejam aquelas em estágio fragmentário, sejam as interditadas pela censura por décadas. Quando em 1990 realizou-se um festival em Frankfurt denominado “Experimenta”, inteiramente dedicado ao repertório de Müller, já era difícil disfarçar certo mal-estar em relação à unanimidade que se elaborava em torno da obra para neutralizá-la. Como afirmaram alguns críticos ocidentais, seria possível evitar a celebração do “gigante do Leste”, da “múmia” e do “monumento socialista”? (“Müller Monument”. In: **FAZ**, 25.5.1990, p. 33 ou G. Stadelmacher. “Momienstücke. 'Experimenta' oder Wie Heiner Müller unters Drama kam”. In: **FAZ**, 2.6.1990, p. 25.).

antes de representar um *détour* romântico, reafirmava sua lealdade intelectual à RDA em um instante de diáspora. O trabalho de Arlene Teraoka, **The Universal Discourse and The Silence of Entropy** (1979), é o exemplo mais evidente de uma adesão incondicional a essa guinada, reproduzindo em seu argumento todas ilusões da época, em detrimento da própria complexidade de alguns posicionamentos de Müller. Em linhas gerais, Teraoka traduz afirmativamente a dinâmica do processo revolucionário, de onde deduz um *programa de ação*. Os limites teóricos e os equívocos desse trabalho ganham um valor modelar quando percebemos que eles se referem à distância e à espessura da tradição de Müller, que se furta com facilidade de nosso campo de visão, e da aguda consciência histórica da qual é produto e *medium*. O "terceiro-mundismo" de Teraoka é um alerta para alguns obstáculos que não podem ser superados pelo observador periférico. No outro extremo, Richard Herzinger e Horst Domdey realizam um acerto de contas "doméstico" com a sobrevida de uma retórica que é a fonte das ilusões de Teraoka.

O que escapa à distância, e que é um dos pressupostos de reflexão de Müller - extensivo a todo seu repertório -, é a vivência cotidiana do fascismo, que se generaliza como condição e *trauma* de toda sua experiência artística. Como já discutido, em parte esse diagnóstico arrisca-se a condenar a imagem dessa experiência em termos alegóricos e anacrônicos, portanto, a mediação existencial é também um dos sintomas que o próprio Müller reconhece, a saber, a *dimensão envergonhada da vida e do Espírito que busca se legitimar diante da força*, e no coração desse "clinch" seu repertório se sublima em meio a um pancadaria generalizada. Se a poesia de Brecht é "revide por gentileza" ("Zurückschlagen um der Freundlichkeit willen"), que pressupõe uma humanidade como *telos*, a hostilidade fraterna de Müller (como inimizade pública) pelo outro lado, por seu

interlocutor *Germania*, matriz dos complexos e recalques nacionais, é pressuposto e pressão necessária de seu rendimento estético como auto-inclusividade e autorepresentação, sua maior força e sua maior fraqueza (GI2: 68/9).

Sem uma elaboração muito precisa dessa questão, o desenho abstrato de suas "Gedankenspiele" arrisca-se ao mero anacronismo, eloquência vazia. Em função disso, não acredito que a utilização do repertório de Heiner Müller, mais especificamente suas peças do núcleo da história germânica, tenha uma eficácia imediata diante de um público brasileiro. Não apenas em função do caráter epidérmico da consciência histórica, da falta generalizada de informação sobre fatos essenciais e da posição secundária do país na nova ordem internacional, enfim, da irrelevância e rarefação da "esfera cultural". Ao contrário, sua assimilação até o momento, tem algo de "exótico" e despropositado, operada com informações secundárias, o que muito bem se amolda às condições de nosso mercado e ao novo modelo de jornalismo cultural que se cristalizou de dez anos para cá.

Talvez indiretamente, e sempre a tradução do influxo externo exige uma compreensão negativa, a reflexão de Müller nos ofereça um modelo crítico para a compreensão de nossa própria miséria, a *brasilianische Misere*, pós-catástrofe, cuja contrapartida se espelha num cotidiano marcado pelas formas mais abjetas de civilidade e pelo incremento crescente de subculturas fascistas nas bases do tecido social, já em adiantado estado de decomposição, o que vem ganhando uma visibilidade sinistra nos últimos anos. Evangélicos, narcotraficantes, neoliberais e social-democratas, jornalismo cultural, como pragas do Apocalipse, enfim, são figuras de uma paisagem fantasmagórica e asfixiante e que nos condena à irrelevância.

A originalidade da experiência dramaturgica de Heiner Müller não decorre de um apelo ilusório à dinâmica cultural do Terceiro Mundo e à perspectiva de que seus “enclaves” deglutam a Acrópole europeia. Müller esteve no Brasil mas não conheceu Oswald de Andrade, pois sua esperança de uma assimilação gradual da cidadela é ainda tão inconsistente como o matriarcado de Pindorama, síntese tecnológica e ingênua, como o sonhado casamento entre homem e máquina, além da moral, do humanismo e da economia política. Esse anacronismo utópico, tão histórico como o próprio modernismo, é fonte de encanto, mas também de profunda decepção pelo rendimento intelectual de algumas de suas premissas, assim como para nós os materiais de Oswald de Andrade devem ser lidos a contrapelo de uma propalada “ruptura”, em favor de sua própria *inércia*, quando a tônica local é a continuidade. Ao escrever em 1979 (**Zu einer Diskussion über den Postmodernismus**, M: 21/4) que a literatura do continente latino-americano não se elevava em defesa de suas condições, Müller acreditava que uma nova forma de realismo “revigorada com as conquistas do modernismo europeu” pudesse aproximar o “abismo entre arte e realidade” (M: 22). Infelizmente, os romancistas citados por Müller (alguns alinhados ao realismo fantástico) estão a anos-luz da qualidade de um Machado de Assis e sua vocação secreta em filtrar os rastros do Esclarecimento na síntese do pior dos dois mundos, do qual não nos livramos tão cedo. O fato de Machado ser um *clássico* nos pesa como uma condenação.

O desejo de Müller por uma cultura autêntica e liberada das forças integradoras da empresa teatral é também produto de uma relação envergonhada e servil, o que nos obriga ao confronto com a insignificância de nosso peso cultural no mundo e na inércia que temos de romper para chegar a qualquer tradição mais espessa.

Quando Honecker foi indultado em janeiro de 1993 para uma tranqüila morte no Chile, a justiça alemã, antes de afirmar sua benevolência, pretendia de fato livrar-se de um câncer que a envergonhava. Não foi um gesto de altruísmo luterano, mas uma medida sanitária de um país que busca manter sua eficiência em todos os domínios. Honecker viu até o último minuto em seus juízes uma “justiça de classe”. Não são poucos os que assimilam Heiner Müller a esse câncer que deve ser extirpado a qualquer custo. Müller procurou ao longo de toda sua trajetória elaborar um antídoto contra essa amnésia que se instalou no silêncio e no vazio político representado pela maioria (RW: 29/67):

Eu acredito que as platéias alemãs somente entendem a linguagem militar. É através dela que devemos combatê-las, de outro modo elas não entendem absolutamente nada.

Em 1985, ao receber o Prêmio Büchner em Darmstadt, Müller teve um significativo diálogo com Weizsäcker (KOS: 269/70):

- Sr. Müller, o Sr. sabe onde estive nesta manhã? No túmulo de Gundling.

Müller afirma em sua autobiografia que Kohl, em comparação à aristocracia e erudição de Weizäcker<sup>183</sup>, está mais próximo da grosseria do “Rei Soldado”. Dois vetores, duas atitudes históricas que nascem imbricadas, o gesto esclarecido e a truculência, a limpidez analítica e luminosa do jargão da Crítica e a passividade de uma nação agrária, cujo caminho para a Revolução Burguesa devastou a Europa. Especificamente no caso de Kohl, a continuidade como inércia, a História como acomodação e aposentadoria, e um desejo de participar a qualquer custo do lado vencedor, nem que para isso seja necessário sacrificar milhões ao desemprego e à miséria. Weizsäcker encarna em seus discursos uma

---

<sup>183</sup> WEIZSÄCKER, Richard von. **Von Deutschland nach Europa. Die bewegende Kraft der Geschichte**. Berlin Siedler Verlag, 1991. Weizsäcker, “Bundespräsident” de 198/1993, combina em seus discursos grande erudição, reflexão histórica e uma perspectiva de priver o peso cultural da Europa.

Alemanha que ainda não se despediu de ser uma nação realmente democrática. Sua resposta às pedras foi uma remissão ao “imperativo categórico”, o que, nas circunstâncias daquele comício e diante de um pequeno contingente policial, não deixava de ser uma deliciosa piada.

A admiração de Weizäcker por Müller refere-se a essa herança comum, pois ambos, de uma maneira ou de outra, “foram engajados” corrente abaixo na destruição generalizada de seu país como soldados no projeto hitlerista, que jogou os alemães no limbo da moralidade internacional e como “eternos vilões” e patronos espirituais da maldade.

Bastaria apenas recordar o que Brecht afirmava em 1934<sup>184</sup>, no início de seu prolongado exílio, mas sobretudo na melodia fúnebre de toda a reflexão de Adorno, na desolada Frankfurt, uma cidade abstrata, em si, que é a Pátria onde o Capital abstratamente e se articula e na qual viveu um exílio melancólico. Penso, enfim, em Heiner Müller, aristocrata cansado do corpo-a-corpo da revolução e contra-revolução deste século já exaurido de catástrofes tecnológicas.

FIM

---

<sup>184</sup> “A barbárie se torna visível quando o monopólio pode ser protegido somente com a força bruta. Alguns países que ainda não foram forçados pelos bárbaros monopólios a renunciar às garantias formais de um Estado constitucional, nem tiveram de renunciar a certas vantagens como a arte, a filosofia, a literatura, alegram-se especialmente em ouvir visitantes de outros países acusando sua pátria por ter renunciado a tudo isso. Disto esperam tirar vantagens nas guerras que são aguardadas. Deve-se afirmar que aqueles visitantes teriam descoberto a verdade, quando proclamam em altos brados: a luta sem quartel contra a Alemanha deve ser feita porque “ela é a verdadeira pátria do mal em nossos tempos, a filial do inferno, o covil do anticristo”? Deveria dizer-se, isto sim, que essas pessoas são tolas, ignorantes, prejudiciais, porque, admitindo-se tais asneiras como verdade, esse país deveria ser riscado do mapa, todo o país com todos os seus homens, porque o gás venenoso não localiza os culpados quando mata” (GW16: 227/28, TD: 24).

## BIBLIOGRAFIA

### Textos de Heiner Müller<sup>185</sup>:

**Geschichten aus der Produktion 1.** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1974. (Rotbuch 108).

Textos: Bericht vom Grossvater, Bericht vom Anfang, Der Lohndrucker, L.E. oder das Loch im Strumpf, Die Korrektur 1. Fassung, Aus dem Protokoll einer Diskussion über "Die Korrektur" im Kombinat "Schwarze Pumpe", Zwischenbemerkung zur "Korrektur", Die neue Fassung (von H.D. Mäde), Die Korrektur 2. Fassung Lektionen, Der Bau, "Sinn und Form"- Diskussion über "Der Bau" (mit W. Girnius, W. Mittenzwei, R. Münz und Heiner Müller), Herakles 5.

**Geschichten aus der Produktion 2.** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1974. (Rotbuch 126).

Textos: Bilder, Traktor, Prometheus, Liebesgeschichte, Zement.

**Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande.** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1975. (Rotbuch 134).

Textos: Die Schlacht, Medeaspiel, Die Bauern, Lektionen (Fleischer und Frau, Horaz Satiren, Geschichten von Homer, Horaz, Ulyss, Lektion, Selbstbildnis zwei Uhr nachts am 20. August 1959, Projektion 1975).

**Theaterarbeit.** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1975. (Rotbuch 142).

Textos: Glucksgott, Drachenoper, Horizonte, Weibekomödie, Sechs Punkte zur Oper, Stellasonnet, Elektratext, Froschkönig, Ein Diskussionsbeitrag, Über den Dramatiker Stefan Schütz, Ein Brief.

**Germania Tod in Berlin.** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1977. (Rotbuch 176).

Textos: ABC (Und zwischen ABC und Einmaleins, Das eiserne Kreuz, Die Bauern standen mit dem Rücken, Hundert Schritt, Schotterbek, Philoktet 1950, Die Reise, Der Vater, Allein mit diesen Leibern, E.L., Gestern an einem sonnigen Nachmittag, Todesanzeige), Germania Tod in Berlin, Ausreisen.

**Mauser.** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1978. (Rotbuch 184).

Textos: Philoktet, Ödipus-kommentar, Der Horatier, Mauser, Material zu Philoktet, Der Horatier und Mauser, Die Hamletmaschine.

**Herzstück.** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1983. (Rotbuch 270).

Textos: Herzstück, Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei, Der Auftrag, Quartett, Verkommens Ufer Medeamaterial Landschaft

---

<sup>185</sup> As coletâneas de peças de Heiner Müller foram publicadas inicialmente, na década de setenta, pela Rotbuch Verlag, de Berlim Ocidental e pela Henschel, de Berlim Oriental e pela Aufbau, de Weimar.

mit Argonauten, Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet, Materialien (Werner Hegemann über Friedrich Wilhelm I und Friedrich II., Quartett-Material).

**Shakespeare Factory 1.** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1985. (Rotbuch 290).

Textos: Bildbeschreibung, Wie es Euch gefällt, Waldstück, Macbeth Wolokolamsker Chaussee I.

**Shakespeare Factory 2.** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1989. (Rotbuch 291).

Textos: Hamlet, Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar, Shakespeare eine Differenz, Wolokolamsker Chaussee II, Wolokolamsker Chaussee III, Wolokolamsker Chaussee IV, Wolokolamsker Chaussee V, Die Wunde Woyzeck, Ein Leben ohne Maske und ein Feuer im Garten.

**Sophokles: Ödipus Tyrann. Nach Hölderlin.** Köln/Zürich (Benziger Verlag) 1971.

#### **Coletâneas de ensaios:**

**Rotwelsch.** Berlin, Merve Verlag, 1982 (Merve-Titel 104).

Textos: Ich wollte lieber Goliath sein, Der glücklose Engel, Und vieles/Wie auf den Schultern eine/Last von Scheitern ist/Zu behalten, Bilder, Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen, Blut ist im Schuh oder das Rätsel der Freiheit, Die Einsamkeit des Films, Die Kröte auf dem Gasometer, Panizza oder die Einheit Deutschlands, Hebert Achtternbusch ist..., Fatzer+-Keuner, Wie es bleibt ist es nicht. Beim Wiedersehen von A. Fadews die Neunzehn, Ich glaube nicht an die Wirklichkeit..., Zum Beispiel Paul Dessau, Aufforderung zum Erschrecken, Stahlnetz oder die teilbare Freiheit, Artaud die Sprache der Qual..., Mich interessiert der Fall Althusser, Zahnfäule in Paris, Nachstück, Diskussionsbeitrag auf der "Berliner Begegnung".

STORCH, Wolfgang (org.). **Explosion of a memory Heiner Müller DDR.** Ein Arbeitsbuch. Berlin, Edition Hentrich, 1988.

Textos: Über de Dramatiker Stephan Schütz, Über Titina Maselli (geschrieben für den Ausstellungskatalog Titina Maselli, September 1988), Blut ist im Schuh oder Das Rätsel der Freiheit, Brief an Erich Wonder, Zu Macbeth, Brief an robert Wilson, Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller, Ein Leben ohne Maske und ein Feuer im Garten, Ödipuskommentar, Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am dramatischen Theater Sofia, Shakespeare eine Differenz, MAeLSTROMSÜDPOL, Die Umsiedlerin 3. Szene, Majakowski, Fatzer+-Keuner, Beim Wiederlesen von Alexander Fadejews die Neunzehn, Bruchstück für Luigi Nono, Gespräch der Bediensteten im Palast des Agamenon während dieser ermordet wird in der Küche (Entwurf, Anfang de 50er Jahre), Aus einem Brief an seinen Bruder 1952, Szenen aus einem Stück über Werner Seelenbinder (entwurf von 1932), Fleischer und Frau, Todesanzeige, Der

Wald von Baselitz, Zum 8. mai 1985, Black Mirror, Die Wunde Woyzeck, Übersetzung von Lu Hsün "Der Misanthrop", Verkommenes Ufer (Typoskripte), Zu den Gedichten von Inge Müller, Die Erzählung des Arbeiters Franz K., Die Erzählung des Arbeiters Heinz B. (Heiner Müller e Inge Müller), Die Uraufführung der "Umsiedlerin", Zum Beispiel Paul Dessau, Benno Besson oder das Theater des Bösen Blicks.

**Texte und Kommentare.** In: HÖRNIGK, Frank. Heiner **Müller Material**. Leipzig, Reclam-Verlag, 1989.

Textos: Der glücklose Engel, Bildbeschreibung, Bilder, Artaud, die Sprache der Qual, Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Post-modernismus in New York, "Mich interessiert der Fall Althusser..." Gesprächprotokoll, Fatzer+-Keuner, Ein Brief, Verabschiedung des Lehrstücks, Die Hamletmaschine, Taube und Samurai, Brief an Robert Wilson, Blut ist im Schuh oder das Rätsel der Freiheit, Ich wollte lieber Goliath sein, Drei Punkte. Zu PHILOKTET, Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von PHILOKTET, Zum Beispiel Paul Dessau. Motiv bei A.S., Herakles 2 oder Die Hydra, Der Vater, Schotterbek, Todesanzeige, Und vieles/Wie auf den Schultern eine/Last von Scheitern ist/Zu behalten, Diskussionsbeitrag auf der "Berliner Begegnung" vom 13. und 14. Dezember 1981, New York oder Das eiserne Gesicht der Freiheit, Mülheimer Rede, Zu Wallenstein, Shakespeare eine Differenz, Phönix, Vorwort zum Katalog der Ausstellung BILD UND SZENE, Rede während des internationalen Schriftstellergesprächs "BERLIN - EIN ORT FÜR DEN FRIEDEN", Die Wunde Woyzeck.

#### **Traduções brasileiras:**

**Quatro textos para teatro.** In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Teatro de Heiner Müller**. São Paulo, Hucitec, Associação Cultural Bertold Brecht, 1987. Apresentação Fernando Peixoto.

Textos: A Missão (trad. Fernando Peixoto), Mauser, Hamlet-Máquina, Quarteto (trad. Reinaldo Mestrinel).

**Heiner Müller. Medeamaterial e outros textos.** São Paulo, Paz e Terra, 1993. Apresentação de Fernando Peixoto.

Textos: Margem abandonada Medeamaterial Paisagem com Argonautas, Relato do avô, Relato do início, O achatador de salários, Brecht, Maiakovski, História de amor, Seis pontos para a ópera. Uma contribuição ao debate, A cruz de ferro (trad. Christine Roehrig e Marcos Renaux), Filoctetes (trad. Márcio Aurélio e Willi Bolle), Herakles 2 ou A Hidra (trad. Milton Camargo Mota), Peça coração (trad. Marcos Renaux), Material para Quarteto, Descrição de uma imagem (trad. Christine Roerig e Marcos Renaux), A estrada de Wolokolamsk 1: abertura russa, A estrada de Wolokolamsk 2: Floresta perto de Moscou, A estrada de Wolokolamsk 3: O duelo, A estrada de Wolokolasmk 4: centauros, A estrada de

Wolokolamsk 5: O enjeitado, Notas do Autor (trad. Fernando Peixoto), A libertação de Prometeu, Sísifo (trad. Walter Schorlies).

**Tradução portuguesa:**

**Heiner Müller. A missão e outras peças. Tradução e posfácio de Anabela Mendes.** Lisboa, Ápaginastantas, 1982. (Teatro).

Textos: O Horácio. Notas para a representação, Mauser, nota, A máquina-Hamlet, Motivo em A.S., A missão, Nota: Adeus à peça didática, O pai, Anúncio de morte, A des-construção da história - a propósito de Heiner Müller e de algumas de suas peças (posfácio).

**Entrevistas com Heiner Müller:**

“Gespräch mit Heiner Müller”. In: MYTZE, Andreas W. **Europäische Ideen.** Berlin-Ost, H. 13, 1975, p. 1-12.

“Gespräch mit Heiner Müller”. In: **Sinn und Form**, 1/1966. S.30-47. Igualmente em: **Geschichten aus der Produktion 1.** Berlin (West), Rotbuch Verlag, 1974. (Rotbuch 108). p.137-146.

“Miteinander statt oben und unten”. Irene Böhme em conversa com Heiner Müller sobre a montagem de “Horizonte”. In: **Sonntag**, 41/1969.

“Geduld in einer Zwischenphase”. Gespräch mit Heiner Müller über “Der Lohndrucker” in der Schaubühne am Hallischen Ufer. In: **Frankfurter Rundschau**, 12.9.1974.

“Shakespeares Stücke sind komplexer als jede Aneignung. Man braucht zu verschiedenen Zeiten verschiedene Übersetzungen. Ein Gespräch”. In: **Theater heute** 7/1975. p. 32-37.

“Geschichte und Drama”. In: HERMAND, Jost/GRIMM, Reinhold (org.): **Basis 6.** Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 1976, p. 48-65.

“Brecht, Kleist und die deutsche Realität”. In: **Theater heute**, 4/1978. p.15. Igualmente em: **Frankfurter Rundschau**, 14.3.1978.

“Gespräche”. In: LAUBE, Horst/LANDES, Brigitte (orgs.). **Theaterbuch 1.** München, Hanser Verlag, 1980. p.259-262.

“**Ich bin ein Neger**”. Diskussion mit Heiner Müller. Darmstadt, Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, 1986.

"Krise der Moderne". Hans Magnus Enzensberger und Heiner Müller im Gespräch. In **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 14.06.1988.

"A literatura anda mais depressa que a teoria". In: **Folha de São Paulo/Folhetim**, 08.07.1988, p. 2-7. Entrevista com Heiner Müller realizada em 1983 por Bernard Umbrecht, com a participação de Jean Jourdheuil e Jean-François Peyret.

"Heiner Müller vem conhecer a *Sibéria tropical*". In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 12.07.1988, p. 35. Entrevista concedida a Paulo César Souza; colaboração de Marcos Renaux e Marco Chiaretti.

"Entrevista com Heiner Müller". in: SANTOS, Laymert Garcia dos. **Tempo de ensaio**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 99-109 (Publicada inicialmente em **Folha de São Paulo/Folhetim** de 03.08.1986).

"Der Lohndrucker" im Deutsches Theater. Ein Gespräch mit Dieter Kranz. In: KRANZ, Dieter. **BERLINER THEATER - 100 Aufführungen aus 3 Jahrzehnten**. Berlin, Henschelverlag, 1990.

"In search of Heiner Müller". in: **American Theatre**, fevereiro 1990, p. 14-21 e 49-52. An Interview by Jonathan Kalb.

"Müller volta sua Hamletmaschine contra tédio da reunificação alemã". in: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 18.03.1990, p. E-1. Entrevista concedida a Marcelo Leite.

"Jetzt ist da eine Einheitstosse". Der Dramatiker Heiner Müller über die Intellektuellen und den Untergang der DDR. In: **Der Spiegel** 31/1990.

"Kunst als Lebenshilfe?". In: **Constructiv**, Nr. 1, 1990, p. 26 -27.

"Jetzt ist da eine Einheitstosse". Der Dramatiker Heiner Müller über die Intellektuellen und den Untergang der DDR. In: **Der Spiegel**, 31, 1990, p. 136 - 141. Gespräch mit den Redakteuren Hellmuth Karasek, Matthias Matussek und Ulrich Schwarz.

"Intelligenz muss auch atören". In **Berliner Zeitung**, 26.08.1990, p. 9. BZ im Gespräch mit Heiner Müller, Heiner Carow und Ulrich Dietzel.

"Eine Tragödie der Dummheit". In: **Freitag**, 16.11.1990, p.3. (Entrevista concedida a Renné Amman).

"Stalingrad interessiert mich mehr als Bonn". Ein Interview mit Heiner Müller. (Geführt von Ingrid Klein und Peter Blie). In: **Literatur Konkret** 15 (1990/91), p. 67-71.

“Was man braucht, ist Zukunft und nicht die Ewigkeit des Augenblicks. Man muss die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen”. Gespräch mit Heiner Müller vor der “Mauser”- Premiere am Deutschen Theater. In: Theater der Zeit, 11/1991, p. 10-13.

“Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig”. Gespräch mit Heiner Müller. (22.11.1991). In: OPITZ, Michael/WIZILA, Edmut (orgs.). **Aber in Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin**. Leipzig, 1992. p. 348-362.

“Permitid al menos la libertad de los sueños”. Pieza teatral en un prólogo, un acto y un epílogo. In: **La Gaceta de Cuba**, enero-febrero 1992, p. 22-28. Entrevista com Héctor Quintero em 08.01.1992.

“Der Autor als Metaphernschleuder. Heiner Müller über den Zerfall des Imperiums. (Gespräch mit Alexander Kluge). In: **RTL Plus**, 15.06.1992 (ten to eleven).

“Erklärung”. Zu dem neuen Streit um Ernst Jünger. In: **Frankfurter Rundschau**, 13.02.1993.

“A Voz do Dinossauro Vermelho”: Entrevista concedida a Hugo Sukman. In: **Jornal do Brasil**, 27.10.93.

#### **Coletâneas de entrevistas:**

**Rotwelsch**. Interviews und Texte. Berlin, Merve Verlag, 1982. (Merve-Titel 104).  
Entrevistas Walls/Mauern (Gespräch mit Syvère Lotringer, 1981), Gespräch mit Bernard Umbrecht (1977), Gespräch mit Harun Farocki (1981), Drei Fragen von Horst Laube (1978), Schreiben aus Lust an der Katastrophe (Gespräch mit Horst Laube, 1980).

**Gesammelte Irrtümer**. Interviews und Gespräche. Frankfurt/M, Verlag der Autoren, 1986.

Entrevistas: Die Differenz nich wegmogelln (Gespräch mit Andreas W. Mytze, 1974), Literatur muss dem Theater widerstand leisten (Gespräch mit Horst Laube, 1975), Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht (Gespräch beim Wiscosin Workshop in Madison/USA, 1976), Es gilt, eine neue Dramaturgie zu entwickeln (Gespräch mit Wend Kässens und Michael Töteberg, 1978), Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben (Gespräch mit Horst Laube, 1980), Mich interessiert die Vearbeitung von Realität (Gespräch mit Harun Farocki, 1981), Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts (Gespräch mit Sylvère Lotringer, 1982), Ein Grund zum Schreiben ist Schadenfreude (Gespräch mit Rolf Rütth und Petra Schmitz, 1982), Ich scheisse auf die Ordnung der Welt

(Gespräch mit Matthias Matussek und Andreas Rossmann, 1982), Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken (Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek, 1983), Die Form entsteht aus dem Maskieren (Gespräch mit Olivier Ortolani, 1985), Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie (Gespräch mit Ulrich Dietzel, 1985), Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden (Gespräch mit Uwe Wittstock, 1986), Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten (Gespräch mit Gregor Edelmann, 1986).

**Explositon of a memory. Heiner Müller DDR.Ein Arbeitsbuch.** Berlin, Edition Hentrich, 1988.

Entrevistas: Der Rhythmus, die Arie, und der Leim, über Heiner Müllers Herausforderung an die Schauspieler (Gespräch mit Fritz Marquardt, Ulrich Mühe), Über Tacitus: Lakonie (Gespräch mit Alexander Kluge), Galileu Galilei/Giordano Bruno (Wolfgang Heise und Heiner Müller im Gespräch über Bertold Brecht), I don't need roots anymore (Aus dem Gespräch mit Sylvère Lotringer "How German is it"), Männer+=Idioten (Heiner Müller in einem Gespräch mit Walter Höllerer im literarischen Colloquium, Berlin 1987), Das Wiederfinden der Biographien nach dem Fachismus (Auszüge aus einem 1977 in Paris geführten Interview über die Inszenierung DIE SCHALACHT an der Volksbühne Berlin, 1975, ein Gespräch mit Matthias Langhoff),

**Gesammelte Irrtümer 2.** Interviews und Gespräche. EDELMANN, Gregor/ZIEMER, Renate (orgs.). Frankfurt/M, Verlag der Autoren, 1990.

Entrevistas Das Wiederfinden der Biographien nach dem Fachismus (Gespräch mit Matthias Langhoff und anderen, 1977), Ich muss mich verändern, statt mich zu interpretieren (Kolloquium in der Volksbühne Berlin/DDR, 1981), Man muss nach der Methode fragen (Gespräch mit Werner Heinitz, 1983), Atlantis Extra (Gespräch mit Gisela Kayser, Michael Schwelling, Eberhard Sens, 1986), Am Anfang war... (Gespräch unter der Sprache mit Rick Tavorian, 1986), Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch (1987), Ich weiss nicht, was Avantgarde ist (Gespräch mit Eva Brenner, 1987), The Forest (Gespräch mit Christoph Rüter, 1988), Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show (Gespräch mit Frank Raddatz, 1988), Für ein Theater, das an Geschichte glaubt (Gespräch mit Flavia Foradini, 1988), Fünf Minuten Schwarzfilm (Gespräch mit Rainer Crone, 1988), Heiner Müller, warum zünden Sie keine Kaufhäuser an? (Gespräch mit Patrik Landolt und Willi Händler, 1988), Ich glaube an Whisky (Rundfunkinterview, Regie/Gestaltung von Robert Waichinger und Doris Glaser, 1989).

**Zur Lage der Nation.** Berlin, Rotbuch Verlag, 1990.

Entrevistas com Frank-Michael Raddatz: Dem Terrorismus die Utopie entreissen. *Alternative DDR*; Stirb Schneller, Europa; Da trinke ich lieber Benzin zum Frühstück. *Betrachtungen zum fundamentalismus*; Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show. *Betrachtungen zum Genuss*; Plädoyer für den Widerspruch; Das

Jahrhundert der Konterrevolution; Dichtung an sich. Gespräch zwischen Johannes R. Becher und Gottfried Benn.

**Jenseits der Nation**, Berlin, Rotbuch Verlag, 1991.

Entrevistas com Frank-Michael Raddatz; Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Denken ist grundsätzlich Schuldhaft. *Die Kunst als Waffe gegen das Zeitdiktat der Maschine*. Das Böse ist die Zukunft, Die Reflexion ist am Ende, die Zukunft gehört der Kunst; Ensaio: Deutschland Ortlos. Anmerkung zu Kleist. *Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises*. Nachricht aus Moskau, Vorwort zu Curzio Malaparte, *Die Wolga entspringt in Europa*.

### **Volumes publicados na ex-RDA.**

**Sophokles: Ödipus Tyrann. Nach Hölderlin**, Berlin (Ost)/Weimar, Aufbau Verlag, 1969.

**Stücke**. Berlin (Ost), Henschel Verlag, 1975.

**Die Schlacht/Traktor/Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei**. Berlin (Ost), Henschel Verlag, 2a edição, 1981.

### **Traduções de Heiner Müller:**

**Shakespeare-Factory 1**. Berlin, Rotbuch Verlag, 1985. (Rotbuch 290).  
Tradução: Shakespeare: Wie es euch gefällt, Macbeth.

**Shakespeare-Factory 2**. Berlin, Rotbuch Verlag, 1989. (Rotbuch 291).  
Tradução: Shakespeare: Hamlet, Anatomie Titus fall of Rome.

**Kopien 1**. Berlin, Rotbuch Verlag, 1989. (Rotbuch 336).  
Traduções: Molière: Don Juan oder der steinerde Gast, Der Arzt wider Willen; Lu Hsün: Der Misanthrop.

**Kopien 2**. Berlin, Rotbuch Verlag, 1989. (Rotbuch 337).  
Traduções: Tschechov: Die Möwe, Suchow-Kobylin: tarelkins Tod, Majakowski: Wladimir Majakowski Tragödie.

### **Volume autobiográfico:**

**Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen**. Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1992.

### **2. Bibliografia sobre Heiner Müller:**

"Heiner Müller im Streit der Meinungen". In: **Notate. Informations und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR**. 1984. H. 3. p. 3-5.

ABUSCH, Alexander. "Zu einigen aktuellen Fragen des sozialistischen Theaters in unserer Republik". In: **Einheit**. 1957. H. 9. p. 1075-1085. (Sobre "Der Lohndrucker")

AGDE, Günter. "Ein Beitrag zur sozialistischen Antike-Rezeption. Heiner Müller: 'Sophokles - Ödipus Tyrann (nach Hördelin)', Aufbau-Verlag Berlin und Weimar". In: **Neue deutsche Literatur**. 1970. H. 8. p. 156-160.

ALLEMANN, Urs. "Der Säufer als Utopist". In: **Theater heute**. 1976. H. 8. p. 10-13. (Sobre "Die Bauern").

ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). "Heiner Müller". **Text + Kritik**. 1982. H. 73.  
Também em: **Das poetische. Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie**. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972. (= edition suhrkamp 544). p. 47-53. (Sobre "Die Bauern").

AUFFERMANN, Verena. "Der apokalyptische Reiter. Zur Verleihung des Georg Büchner-Preises an Heiner Müller in Darmstadt". In: **Süddeutsche Zeitung**, 21. 10. 1985.

AUGUSTO, Sérgio. "Müller, Brecht do século 21". In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 26.07.1986, p. 51.

BATHRICK, David/HUYSEN, Andreas. "Producing Revolution. Heiner Müller's 'Mauser' as a Learning Play". In: **New German Critique**. 1976. H. 2. p. 110-121.

BAUMBACH, Gerda. "Theatralische Qualität poetischer Texte - ‚Der Bau‘ von Heiner Müller". In: **Theater der Zeit**. 1978. H. 3. p. 50-53.

BAUMGART, Reinhard. "Vom armen W. M. Über die Majakowski-Premiere der Berliner Festwochen". In: **Der Spiegel**, 19. 9. 1983. (Sobre "Wadimir Majkowski Tragödie").

BECKELMANN, Jürgen. "Der amputierte Wallenstein". In: **Stuttgarter Zeitung**, 11. 4. 1985.

----- "Zwischen Lorbeer und Beil". In: **Stuttgarter Zeitung**, 6.3. 1973. (Sobre "Der Horatier").

BECKER, Peter von. "Schlachthauspostille und Tanz der deutschen Vampire". In: **Süddeutsche Zeitung**, 22./ 23. 4. 1978. (Sobre "Germania Tod in Berlin").

----- "Shakespearekasperle. Zur Bochumer Uraufführung von Heiner Müllers 'Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar". In: **Theater heute**. 1985. H. 3. p. 41-43.

BERNHARDT, Rüdiger. "Antikerezeption im Werk Heiner Müllers". In: **Weimarer Beiträge**. 1976. H. 1. p. 83-122.

----- "Geschichte und Drama. Heiner Müller 'Zement'". In: **Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR-Literatur in den siebziger Jahren**. Horst Nalewski und Klaus Schuhmann (orgs.). Berlin. DDR, Weimar, Aufbau, 1981. p. 21-40 e 235-237.

----- "Heiner Müller und Peter Hacks. Dramaturgie in Diskussion". In: **Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle**. 1979. H. 2.

BERTRAM, Christian. "Im Auftrag ohne Auftrag". In: **Theater heute**. 1980. H. 3. p. 43-44. (Sobre "Der Auftrag").

----- "Machine morte oder Der entfesselte Wahnsinn. Heiner Müllers, Hamletmaschine". In: **Spectaculum 33**. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1980, p. 308-311.

BIRNINGER, Johannes. "Medea: Landscapes Beyond History". In: **Theater, Theory, Postmodernism**. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 52-77.

BOLLE, Willi. "O mito no teatro alemão contemporâneo: **Filoctetes**, de Heiner Müller". In: SCHÜLER, Donald & GOETTEMES, Mirian Barcellos (orgs.). **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1990, p. 131-141.

----- "A nova dramaturgia alemã. In: **Semana de Literatura Alemã Contemporânea**", **Caderno no. 1**. Editado pela FFLCH/USP, 1988, p. 9 -17.

BORMANN, Alexander von. "Der Terror, von dem ich schreibe". In: **Frankfurter Rundschau**, 15. 4. 1978. (Sobre "Germania Tod in Berlin").

----- "Nämlich der Mensch ist unbekannt. Ein dramatischer Disput über Humanismus und Revolution. 'Masse Mensch', 'Die Massnahme', 'Mauser'". In: BORMANN, Alexander von (org.): **Wissen als Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute**. Frankfurt, Suhrkamp, 1978, p. 302-318. Iguualmente em: **Festschrift für Herman Meyer**. Tübingen, Niemeyer, 1976. H. 110/111. p. 210-221.

BRENNER, Hildegard. "Heiner Müllers 'Mauser' -Entwurf: Fortschreibung der brechtschen Lehrstücke?". In: **Alternative**. 1976. H. 110/111. p. 193-209.

-----". "Schule des Helden. Anmerkungen zu Brechts BÜSCHING-Entwurf". In: **Alternative**. 1973. H. 91. p. 213-221. (Sobre "Der Lohndrucker").

BROICH, Ulrich. "Present-day Versions of 'Macbeth' in England, France and Germany". In: **German Life and Letters**. 1974/75. H. 28.

BUCHLI, Laura. "Hans Hollmann probiert Heiner Müllers, Macbeth". In: **Theater heute**. 1972. H. 6. p. 33-36.

BUCK, Theo. "Zwei Träume vom deutschen Theater. Anmerkungen zu Heiner Müllers 'Lessing-Triptychon'". In: **Germanistik** (Vorträge des dt. Germanistentages in Passau). Bd. II: **Ältere und Neure deutsche Literatur**. Berlin, De Gruyter, 1985. p. 478-491.

CANARIS, Volker. "Lesarten eines Dramas. Zu den, Macbeth '-Versionen von Polanski, Ionesco und Heiner Müller". In: **Die Zeit**, 28. 4. 1972.

CARVALHO, Bernardo. "'Hamletmaschine' estreia em São Paulo. In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 17.06.1987, p. 44.

CHARBON, Rémy. "'Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken'. Versuch über Heiner Müller und das Theater der DDR in der Epoche des Neuen Ökonomischen Systems". In: **Wirkendes Wort**. 1980. H. 3. p. 149-177.

CLAUSS, Roland. **Held oder kollektives Subjekt. Die Problematik der DDR-Literatur, dargestellt am Beispiel von Kubas, terra incognita' und Heiner Müllers, Der Bau**". Dissertation. Göttingen 1979.

CREUTZ, Lothar. "Anfänge sozialistischer Dramatik". In: **Theater der Zeit**. 1957. H. 11. (Beilage: Studien Nr. 5), p. 8. (Sobre "Der Lohndrucker").

CURY, João Wandy. "Baianos do Olodum fazem parceria com Heiner Müller". In: **O Estado de São Paulo/Caderno 2**, p. 10.

DIECKMANN, Friedrich. "Antwort an Wolfgang Harich". In: **Sinn und Form**. 1973. H. 3. p. 680-687. (Sobre "Macbeth").

-----". "Heiner Müller und die Legitimität". In: **Theater der Zeit**. 1972. H. 9. p. 46-47. (Sobre "Macbeth").

-----". "Lesart zu 'Macbeth'". In: **Sinn und Form**. 1973. H. 3. p. 676-680.

-----". "Zeit-Wege". In: **Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch**. Berlin, Edition Hentrich, 1988. p. 13-14.

DOMDEY, Horst. 'Historisches Subjekt' bei Heiner Müller. Müllers Bühnen-Preisrede 'Die Wunde Woyzeck'. In: **Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters**. Bonn, Bouvier, 1990, p. 93-114.

----- "Mythos as Phrase: Zur Funktion des Dionysosmythos in Texten Heiner Müllers". In: **Michigan Germanic Studies**, v. 8, nr. 1-2, 1985, p. 151-168.

----- "Mythos als Phrase oder Die Sinnausstattung des Opfers. Henker- und Opfermasken in Texten Heiner Müllers". In: **Merkur** 1986. H. 5. p. 403-413.

----- "Der Tod eine Funktion des Lebens" Stalinmythos in Texten Heiner Müllers, in: KLUSSMANN, P.G. & MOHR, H. (orgs.) 1986, 65-69.

----- "Ich lache über den Neger". Das Lachen des Siegers in Heiner Müllers Stück "Der Auftrag" in: KLUSSMANN, P.G. & MOHR, H. (orgs.), 1987, 220-234.

----- "Mit Nietzsche gegen Utopieverluste. Zur 'Hamletmaschine' und Heiner Müller Rezeption in West und Ost. In: GLAESSNER, Gert-Joachim (org.). **Die DDR in der Ära Honecker. Politik - Kultur - Gesellschaft. Festschrift für Hartmut Zimmermann**. Berlin, 1988.

----- "Die Tragödie des Terrors. Heiner Müller - letzter Poet der Klassenschlacht". In: **Theater Heute**. 1991, p. 100 - 104.

DOMDEY, Horst/HERZINGER, Richard. "Vom Äussersten zum Ersten. In: **Literatur in der DDR Rückblicke** (org. Heinz Ludwig Arnold). Edition Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München, 1991, p. 195-209.

DURZAK, Manfred. "Die Darstellung der Zeitgeschichte in der deutschen Kurzgeschichte. Heiner Müller: 'Das Eiserne Kreuz'". In: **Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart**. Stuttgart (Reclam) 1980. p. 246-349.

EBERT, Gerhart. "Eine eigenwillige Begabung". In: **Sonntag**, 7. 9. 1958. p. 3. (Sobre "Der Lohndrucker" e "Die Korrektur").

----- "Neue Stücke - neue Probleme. Uraufführung des Schauspiels 'Der Lohndrucker' in Leipzig". In: **Sonntag**, 6.4.1958.

ECKHARDT, Thomas. **Der Herold der Toten. Geschichte und Politik bei Heiner Müller**. Frankfurt/M, Peter Lang GmbH, 1992 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1335).

EKE, Norbert Otto. **Heiner Müller. Apokalypse und Utopie**. Paderborn, München, Wien, Zürich, Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, 1989. (Schriften der Universität-Gesamthochschule Paderborn, Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 11).

EMMERICH, Wolfgang. "Theater ohne Brecht: Geschichten aus der Produktion und Parabelstücke". In: **Kleine Literaturgeschichte der DDR**. Darmstadt, Neuwied Luchterhand, 1981, p. 159-168, sobretudo p. 162-165, e p. 211-213. (= Sammlung Luchterhand 326).

----- "Zu-Ende-denken. Griechische Mythologie und neuere DDR-Literatur". In: **Kontroversen, alte und neue (Akten des VII. Internationalen Germanisten-kongresses. Göttingen 1985)**. Bd. 10. Tübingen, Niemeyer, 1986. p. 216-224, especialmente p. 220 e segs.

ENGELHARDT, Michael von / ROHRWASSER, Michael: "Kassandra - Odysseus - Prometheus. Modelle der Mythsrezeption in der DDR-Literatur". In: **L'80**. 1985, H. 34. p. 46-76, especialmente p. 60 e segs. e 71-73. (Sobre "Philoktet", "Prometheus" e "Zement").

ERDMANN, Michael. "Theatralische Texttransport-Maschine. Zur Uraufführung von Heiner Müllers 'Medeamaterial' in Bochum". In: **Theater heute**. 1983, H. 6, p. 38-43.

FEHERVARY, Helen. "Enlightenment or Entanglement. History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller". In: **New German Critique**. 1976, H. 8, p. 80-109.

----- "Heiner Müllers Brigadenstücke". In: **Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur**. GRIMM, Reinhold/HERMAND Jost Hermand (orgs.). Bd. 2. Frankfurt/M, Athenäum, 1971, p.103-140.

----- "Introduction to 'The Horatian'". In: **The Minnesota Review**. 1976, H. 6, p. 40-42.

----- "The Gender of Authorship: Heiner Müller and Christa Wolf". In: **Studies in Twentieth Century Literature**. 1980, H. 1, p. 41-58. Versão alemã: "Autorschaft, Geschlechtsbewusstsein und Öffentlichkeit. Versuch über Heiner Müllers, Die Hamletmaschine'und Christa Wolfs 'Kein Ort. Nirgends'". In: **Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts**. VON DER LÜHE, Irmela (org.). Berlin, Argument, 1982. (= Argument Sonderband 108: Literatur im historischen Prozess, Neue Folge 5, p. 132-153).

FIEBACH, Joachim. **Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten**. Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1990.

FISCHBORN, Gottfried. "Intention und Material. Einige Aspekte zu Heiner Müllers 'Schlacht' und 'Traktor'". In: **Weimarer Beiträge**. 1978, H. 3, p. 58-92.

-----, **Künstlerische Subjektivität und Aneignung der Wirklichkeit im Drama. Studien zur dramatischen Gattung in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft der DDR im Zusammenhang mit der produktiven Tätigkeit dramatischer Autoren**. Dissertation. Leipzig 1977.

-----, "Künstlerische Subjektivität und Wirklichkeitsaneignung. Zum Schaffen der Dramatiker Hacks, H. Müller und Stolper". In: **Theater der Zeit**. 1978, H. 1, p. 52 e segs.

FISCHER, Gerhard. "Frau, Ehe und Familie in der sozialistischen Gesellschaft. Anmerkungen zu Heiner Müllers, Zement". In: **Aumla. Journal of the Australian Universities Language and Literature Association**. 1977, H. 48, p. 248-267.

FISCHER-LICHTE, Erika. "Anmerkungen zum Text von Robert Wilsons/Heiner Müllers 'Civil warS'". In: **Kontroversen, alte und neue (Akten sten-Kongresses. Göttingen 1985)**. Bd. 11. Tübingen, Niemeyer, 1986, p. 191-201.

FRANÇOIS, Jean-Claude. "Heiner Müller et le théâtre de la mémoire". In: **Problèmes actuels de la vie culturelle en R.D.A. Allemagnes d'aujourd'hui**. 1978, H. 63, p. 50-63.

FRANKE, Konrad. "Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Bd. 2: **Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik**". Zürich, München, Kindler, 1974. p. 573-582.

FRIAS, Maria Cristina. "'Eu usei a Stasi', afirma Heiner Müller". In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 15.10.1993, p.1.

FUHRMANN, Helmut. "'Where Violent Sorrow Seems a Modern Ecstasy' - Über Heiner Müllers, Macbeth nach Shakespeare". In: **Arcadia**. 1978, H. 1, p. 55-71.

GALLO, Pasquale. **Il teatro dialettico di Heiner Müller**. Lecce, Edizioni Millela, 1987.

GERSCH, Wolfgang. "Reich an Problemen und guten Gedanken". In: **Tribüne**, 17.10.1973. (Sobre "Zement").

GHEUDE, Michel. "Hypothèses Müller". In: **Didascalies**, 7, 1983, p. 45-48. (Cahiers occasionnels de l'Ensemble Théâtral mobile).

GIRON, Luis Antonio. "Olodum monta 'Medeamaterial' à baiana. In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 28.10.1993, p.8.

-----". "Livro expõe tragédia de Heiner Müller". In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 1993, p. 3.

GIRSHAUSEN, Theo (org.). **Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel**. Köln, Prometh, 1978. Coletânea de ensaios sobre **Hamletmaschine**: ZAUM, Ulrich: "Zwischen Dichtung, Bekenntnis und bürgerlicher Avantgarde. Bemerkungen zu Etappen der Rezeption Heiner Müllers in der BRD" (p. 79-85); WEBER, Richard: "'Ich war, ich bin, ich werde sein!'. Versuch, die politische Dimension der 'Hamletmaschine' zu orten!". (p. 86-97); GIRSHAUSEN, Theo: "Über den Umgang mit Nietzsche in der 'Hamletmaschine'" (p. 98-103) und "Subjekt und Geschichte. Aspekte der Neudefinition von Geschichte als ästhetischem Gegenstand in den Stücken Heiner Müllers" (p. 104-127), bem como "Die Produktivität des jungen Brecht. Vorarbeiten zur Bestimmung des Verhältnisses der frühen Ästhetik Brechts zu den Geschichtsstücken Heiner Müllers" (p. 139-154); IVERSEN, Fritz / SERVOS, Norbert; "Sprengsätze. Geschichte und diskontinuität in den Stücken Heiner Müllers und der Theorie Walter Benjamins" (p. 128-138); SCHMIESTER, Burkhard: "Ein Fragment gegen Strohköpfe. Oder was die 'Hamletmaschine' bewirken kann" (p. 156-163).

-----". **Heiner Müller und das Didaktische Theater in der DDR. Theaterkonzept und Stücke der 50-er Jahre**. Dissertation. Köln, 1980.

-----". **Realismus und Utopie. Die frühen Stücke Heiner Müllers**. Köln, Prometh Verlag, 1981.

-----". "Von alten Hoffnungen. Heiner Müllers 'Umsiedlerin' wird in Dresden gespielt". In: **Stuttgarter Zeitung**, 10. 6. 1985.

GOEBBELS, Heiner. "Expeditionen in die Textlandschaft". In: STORCH, Wolfgang (org.). **Explosion of a memory. Ein Arbeitsbuch**. Berlin, Edition Hentrich, 1988, p. 80-81.

GÓES, Marta. "Ruth Escobar tem sempre o maior pacote". In: **O Estado de São Paulo/Caderno 2**, 04.04.1990, p. 1.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "Heiner Müller chega para ver o seu teatro". In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 17.07.1988, p. 21.

-----". "No Masp, Heiner Müller defende o teatro sem direção". In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 20.07.1988, p.42.

----- "Dramaturgo alemão condena a 'era do cinismo'". In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 22.07.1988, p.44.

GREINER, Bernhard. **Von der Allegorie zur Idylle. Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR**. Heidelberg, Quelle und Meyer, 1974, p. 85-95 e p. 164-174. (Sobre "Der Lohndrucker" e "Der Bau").

GRIMM, Reinhold. "Eiszeit und Untergang: Zu einem Motivkomplex in der deutschen Gegenwartsliteratur". In: **Monatshefte für deutsche Sprache**. 1981. H. 2, Bd. 73. p. 155-186, sobre Müller: p. 158-160.

GRUBER, Bettina. **Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982**. Essen, Verlag die blaue Eule, 1989.

HACKS, Peter. "Brief an einen Geschäftsfreund". In: **Liebes-und andere Erklärungen. Schriftsteller über Schriftsteller**. VOIGTLÄNDER, Anni (org.). Berlin, DDR, Weimar, Aufbau, 1972, p. 253-257.

----- "Das realistische Theaterstück". In: **Neue deutsche Literatur**, 1957. H. 10. p. 90 - 104. (Sobre "Der Lohndrucker").

----- "Über den Vers in Müllers Umsiedlerin-Fragment". In: **Theater der Zeit**. 1961. H. 5. p. 47-54.

----- "Unruhe angesichts eines Kunstwerks". In: **Theater heute**, 1969, H. 10. p. 27.

HAMMEL, Claus: "Der Lohndrucker" und die Drückeberger". In: **Sonntag**, 52/1957.

HARICH, Wolfgang. "Der entlaufene Dingo, das vergessene Floss - aus Anlass der 'Macbeth'- Bearbeitung von Heiner Müller". In: **Sinn und Form**. 1973, H. 1, p. 189-218. Iguualmente em: in: **Literaturmagazin 1**. Hans Christoph Buch. Reinbek (org.) Rowohlt, 1973, p. 88-122. (= das neue buch 38).

HARTAMANN, Rainer. "Böse Spiele von Liebe und Tod". In: **Kölner Stadtanzeiger**, 28. 1. 1986. (Sobre Quartett").

HEISE, Wolfgang. "Beispiel einer Lessings-Rezeption: Heiner Müller". In: STORCH, Wolfgang (org.). **Explosion of a memory Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch**. Berlin, Edition Hentrich, 1988, p. 87-89.

HENRICHS, Benjamin. "Die Reise ins Licht. Heiner Müller inszeniert in Bochum Heiner Müller: eine Inszenierung von Erich Wonder". In: **Die Zeit**, 19. 2. 1982. (Sobre "Der Auftrag").

----- "Die zum Lächeln nicht Zwingbaren. Zu 'Macbeth': eine verspätete Polemik, eine verunglückte Inszenierung, ein Interview". In: **Die Zeit**, 24.5. 1974.

----- "Etwas Unvernunft, bitte! Erregung über, Prinz von Homburg', Müdigkeit nach dem, Fatzerfragment". In: **Die Zeit**, 17. 3. 1978. (Sobre a montagem de "Fatzer").

HENSEL, Georg. "Gelächter auf der Fleischbank. Heiner Müllers 'Titus'-Version als Uraufführung in Bochum". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 16. 2. 1985.

----- "Schlacht-Szenen aus der DDR". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 22. 4. 1978. (Sobre "Germania Tod in Berlin").

----- "Shakespeare aus der Tiefkühltruhe". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 20. 9. 1983. (Sobre "Macbeth").

HERMAND, Jost. "Braut, Mutter oder Hure? Heiner Müllers 'Germania' und ihre Vorgeschichte". In: **Sieben Arten an Deutschland zu leiden**. Königstein/Tp. Athenäum, 1979. p. 127-141 e p. 161e segs. (= Athenäum Taschenbuch 2141).

----- "Deutsche fressen Deutsche. Heiner Müllers 'Die Schlacht' an der ostberliner Volksbühne". In: **Brecht-Jahrbuch**, 1978. FUEGI, John/GRIMM/Reinhold/ HERMAND, Jost (orgs.). Frankfurt/M. Suhrkamp, 1978, p. 129-143. (= edition Suhrkamp 956).

----- "Die Literatur wird durchforscht werden". In: **Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur**. HERMAND, Jost/GRIMM, Reinhold (orgs.), Bd. 8. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1978, p. 33-59. (Sobre "Philoktet"). (= suhrkamp taschenbuch 457).

HERZINGER, Richard. **Masken des Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations - und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers**. München, Wilhelm Fink Verlag, 1992.

HERZINGER, Richard/PREUSSER, Heinz-Peter. "Vom Äussersten zum Ersten. DDR-Literatur in der Tradition deutscher Zivilisationskritik". In: **Literatur in der DDR Rückblicke**. ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). Edition Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. München, 1991, p. 195-209.

HOLTZ, Jürgen. "Der Dingo und die Flasche". (Polêmica contra Harich). In: **Sinn und Form**. 1973, H. 4, p. 828-847. (Sobre "Macbeth").

HOLTZHAUER, Helmut. "Ohne Glacéhandschuhe". In: **Sinn und Form**. 1973, H. 3, p. 687-688. (Sobre "Macbeth").

HONEGGER, Gitta. "Wilsonmaschine Robert Wilson inszeniert Heiner Müller in New York". In: **Die Zeit**, 20. 6. 1986. (Sobre "Hamletmaschine").

HÖRNIGK, Frank. "Bau'-Stellen. Aspekte der Produktions- und Rezeptionsgeschichte eines dramatischen Entwurfs". In: **Zeitschrift für Germanistik**. 1985. H. 1. p. 35-52. (Sobre "Der Bau").

-----". "Texte, die auf Geschichte warten... Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller". In: HÖRNIGK, Frank (org.). **Heiner Müller Material. Texte und Kommentare**. Leipzig, Reclam-Verlag, 1989, p. 123-137.

-----". "Zu Heiner Müllers Stück 'Der Auftrag'". In: **Weimarer Beiträge**. 1981, H. 3, p. 114-131.

IDEN, Peter. "Der Hund heisst Woyzeck. Die Verleihung der Akademie-Preise in Darmstadt". In: **Frankfurter Rundschau**, 21. 10. 1985.

-----". "Schrecken aus Deutschland. Ernst Wendt inszeniert an den Kammerspielen Heiner Müllers, 'Germania tod in Berlin'". In: **Die Zeit**, 28. 4. 1978.

-----". "Schwierigste Ehrung. Verleihung des Büchner-Preises an Heiner Müller". In: **Frankfurter Rundschau**, 18. 10. 1985.

-----". "Uns verändernd - über Ionescos, Müllers, Bonds Stücke nach Shakespeare". In: **Theater heute**. 1972. Sonderheft. p. 32-38, sobretudo p. 36-38. (Sobre "Macbeth").

IHWE, Jens. "Heiner Müllers, Philoktet". In: **Bogawus. Forum für Literatur, kunst, Philosophie** (Münster). 1966, H. 7/8. p. 25-29.

IRMER, Hans-Jochen: "Die Uraufführung am Berliner Ensemble. 'Zement'-Entstehungsgeschichte, das Verhältnis des Theaters zu seinem Dichter". In: F. Gladkow/H. Müller: **Zement**. Leipzig, Reclam, 1975, p. 507-513.

-----". "Dramaturgische Beobachtungen während der Arbeit an neuen Stücken. Hacks' 'Omphale' und Heiner Müllers 'Zement'". In: F. Gladkow/H. Müller: **Zement**. Leipzig, Reclam, 1975, p. 504.

JENNY, Urs. "Das Fleisch und die Wörter". In: **Der Spiegel**, 19. 4. 1982.

----- "Nachschub für die Keller in der Totenwelt. Über Heiner Müllers 'Titus Andronicus'-Version in Bochum". In: **Der Spiegel**, 18. 2. 1985.

JOURDHEUIL, Jean. "Une deux trois quatre cinq six sept des betteraves dans mon assiette". In **Didascalies**, no. 7, 1983, p. 5-9. (Cahiers occasionels de l'Ensemble théâtral mobile).

KÄHLER, Hermann. "Das Präludium des didaktischen Theaters". In: **Gegenwart auf der Bühne. Die sozialistische Wirklichkeit in den Bühnenstücken der DDR von 1956 bis 1963/64**. Berlin, 1966, p. 26 e segs.

----- "Weltentwurf oder Milieu. Die Stücke Heiner Müllers". In: **Sinn und Form**. 1976, H. 2, p. 437-447.

KAISER, Gerhard R. "Parteiliche Wahrheit - Wahrheit der Partei? Zu Inhalt, Form und Funktion der DDR-Dramatik". In: **Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur**. HANS-Jürgen, Schmitt (org.). Stuttgart, Metzler, 1975, p. 213-246, sobretudo p. 221-223, p. 226 e segs., p. 231-234. (= Sammlung Metzler. Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften und Sozialwissenschaften 6)

KAISER, Joachim. "Tödlicher Dreikampf - frei nach Sophokles". In: **Süddeutsche Zeitung**, 15. 7. 1968. (Sobre "Philoktet").

----- "Wie Mitleid Wahrhaftigkeit erzwingt. Heiner Müllers 'Philoktet' im Münchner Cuvilliéstheater". In: **Süddeutsche Zeitung**, 27. 11. 1984.

KARASEK, Hellmuth. "Antik verschlüsselt - modern zu entschlüsseln". In: **Die Zeit**, 19. 7. 1968. (Sobre "Philoktet").

KARSUNKE, Yaak. "Zwischen Eiszeit und Kommune". In: **Konkret**. 1975. H. 6.

KAUFMANN, Hans. "An der Schwelle der achtziger Jahre". In: **Tendenzen und Beispiele. Zur DDR-Literatur in den siebziger Jahren**. Leipzig, Reclam, 1981, p. 7-40, sobre Müller, p. 8 e segs. (= Reclams Universal-Bibliothek 894).

KELLER, Andreas. **Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988**. Frankfurt/M, Peter Lang GmbH, 1992. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1321).

KERN DL, Rainer. "Ein Stück vom schweren Anfang". In: **Neues Deutschland**, 14. 10. 1973. (Sobre "Zement").

-----, "Wer aber hat die Geschichte bewegt? Heiner Müllers 'Die Schlacht' in der Volksbühne". In: **Neues Deutschland**, 5. 11. 1975.

KLEIN, Christian. **Heiner Müller ou l'idiote de la République. Le dialogisme à la scène**. Berne, Peter Lang SA, 1992. (Collection 'Contacts', Série I - Theatrica, volume 13).

KLUNKER, Heinz. "Erfolg mit 'Quartett'". In: **Theater heute**. 1986, H. 3, p. 41.

-----, "Praxis - Esserin der Utopien". In: **Zeitstücke - Zeitgenossen. Gegenwartstheater in der DDR**. Hannover, Fackelträger, 1972. p. 72-90, sobretudo p. 74-78. (Sobre "Der Bau").

KLUSSMANN, Paul Gerhard. "Heiner Müller 'Germania Told in Berlin'". In: **Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen**. HINCK, Walter (org.) Frankfurt/M, Suhrkamp, 1981, p. 396-414. (= Suhrkamp taschenbuch 2006).

KOTSCHENREUTHER, Hellmut. "Totentanz zur Leichenschau. Heiner Müllers 'Wallenstein'-Bearbeitung im Schiller Theater". In: **Der Tagesspiegel**, 7. 4. 1985.

KRANZ, Dieter. "Zwei produktive Versuche". In: **Theater der Zeit**. 1958, H. 10, p. 43-47. (Sobre "Der Lohndrucker", "Die Korrektur").

KRAPP, Helmut. "... wie das Insekt im Bernstein. Rede für Heiner Müllers zur Verleihung des Büchners-Preises 1985". In: **Theater heute**. 1985 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Heidelberg, Lambert Schneider, 1986, p. 183-191.

KRUNTORAD, Paul. "Ins Leere getroffen. Heiner Müllers 'Bildbeschreibung' uraufgeführt". In: **Frankfurter Rundschau**, 11.10.1985.

-----, "Nicht nur in Preussen. Heiner Müllers, 'Gundlings und ein grüner Einakter in Wien' ". In: **Frankfurter Rundschau**, 11.02.1985.

LANGE, Hartmut. "Wolfgang Harichs Angst vor einem Kunst Zerfall in der DDR". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 5. 7. 1973. Igualemente em: **Literaturmagazin 1**. Hans Christoph Buch. Reinbek (org.). Rowohlt, 1973, p. 123-127. (Sobre "Macbeth"). (= das neue buch 38).

LAUBE, Horst. "Die Geschichte reitet auf toten Gäulen". In: **Der Spiegel**, 7. 7. 1980.

LEHMANN, Hans-Thies / LETHEN, Helmut: "Ein Vorschlag zur Güte. Zur doppelten Polarität des Lehrstücks". In: **Auf Anregung Bertolt Brechts:**

**Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten.** STEINWEG, Reiner (org.). Frankfurt/M, Suhrkamp, 1978, p. 302-318. (Sobre "Mauser"). (= edition Suhrkamp 929).

----- "Das Ende der Macht - auf dem Theater. Heiner Müllers 'Macbeth' -Text 1972 : Inszenierung 1982". In: **Theater heute**. 1982, H. 12, p. 16-24.

----- "Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners, Dantons Tod' und Heiner Müllers 'Der Auftrag'". In: **Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theater-Lesebuch.** VON BEKKER, Peter (org.). Frankfurt/M, Syndikat, 1980, p. 106-121.

----- "Mythos und Postmoderne - Botho Strauss, Heiner Müller". In: **Kontroversen, alte und neue (Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongressess. Göttingen 1985). Bd. 10.** Tübingen, Niemeyer, 1986, p. 249-255.

LINZER, Martin. "'Macbeth' in der Diskussion. Rundtischgespräch über die Heiner-Müller-Inszenierung an der Volksbühne. 11 Punkte zu Stück und Inszenierung". In: **Theater der Zeit**. 1983, H. 1, p. 11-20.

----- "Alte und neue Helden. Herakles 5' und 'Traktor' von Heiner Müller in Neustrelitz". In: **Theater der Zeit**. 1975, H. 8, p. 59-60.

----- "Die Weibekomödie von Heiner Müller". In: **Theater der Zeit**. 1971, H. 10, p. 57.

----- "Drei auf der Insel". In: **Theater der Zeit**. 1978, H. 2, p. 53-55. (Sobre "Philoktet").

----- "Historische Exaktheit und Grausamkeit". In: **Theater der Zeit**. 1972, H. 7, p. 22-23. (Sobre "Macbeth").

LOTRINGER, Sylvère. "Müller-Cocktail". In: STORCH, Wolfgang (org.). **Explosion of a memory Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch.** Berlin, Edition Hentrich, 1958, p. 58-60.

MACHADO, Alvaro. "Heiner Müller vem a SP conferir sua 'Medea'". In: **O Estado de São Paulo/Caderno 2**, 13.08.1993, p. 11.

MAGALDI, Sábado. "Para decifrar Heiner Müller". In: **Jornal da Tarde**, 16.07.1988, p. 17.

----- "Didática de Heiner Müller". In: **O Texto no Teatro.** São Paulo, Editora Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 476-481. (Coleção Estudos 111).

MAIER-SCHAEFFER, Francine. **Heiner Müller et le 'Lehrstück'**. Berne, Peter Lang, 1992. (Collection 'Contacts', Série I, Theatrica, volume 12).

MALTZAN, Carlotta von. **Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualität und Tod im Werk Heiner Müllers**. Frankfurt/M, Peter Lang, 1988. (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1047).

MELCHINGER, Siegfried. "Veränderer - Ionesco, Bond, Müller und Shakespeare - kein Vergleich". In: **Theater heute**. 1972, Sonderheft, p. 30-32.

----- "Was heisst hier aggressiv? Kritische Anmerkungen zum Zürcher 'Prometheus'". In: **Theater heute**. 1969, H. 10, p. 34-36.

MENGEL, Rüdiger/WIEGHAUS, Georg. "Behauptung der Geschichte. Zur Dramatik von Heiner Müller und Volker Braun in den siebziger Jahren". In: **Literatur der siebziger Jahre**. MATTENKLOTT, Gert/PICKERRODT, Gerhart (orgs.). Berlin, Argument, 1985. p. 37-51, especialmente p. 43-50. (= Argument Sonderband 108: Literatur im historischen Prozess, Neue Folge 8).

MERSCHMEIER, Michael. "Götzendämmerung. Heiner Müller inszeniert seinen 'Lohndrucker' am Deutschen Theater in Ost-Berlin, George Tabori Gaston Salvatores 'Stalin' am Wiener Theater 'Der Kreis'". In: **Theater heute**, H. 4, 1988, p. 18-26.

----- "HEINER & <HEINER>". In: **Theater heute**, H. 2, 1993, p. 1-2.

----- "Menschen, Tiere, Sensationen. Robert Wilsons 'The CIVIL warS' - des Monsterprojekts zweite Etappe im Schauspiel Köln". In: **Theater heute**. 1984, H. 3, p. 22-26.

----- "Spiele der Mächtigen". In: **Theater heute**. 1985, H. 7, p. 15. (Sobre "Russische Eröffnung", "Wolokolamsker Chaussee I").

MILFULL, John. "Die stummen Gewalten. Über die Sprachlosigkeit der Sprachbegabten. Stumme Stücke von Beckett, Handke und Müller". In: **Ansätze, Analysen, Anmerkungen**. JURGENSEN, Manfred (org.). München, Francke, 1979, p. 165-197.

----- "Gegenwart und Geschichte. Heiner Müllers Weg von 'Der Bau' zu 'Zement'". In: **Aumla. Journal of the Australian Association**. 1977, H. 48, p. 234-247.

----- "Utopie und Wirklichkeit in Peter Hacks' 'Moritz Tassow' und Heiner Müllers 'Der Bau'". In: **Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland**. PAPPENFUSS, Dietrich/SÖRING, Jürgen (org.). Stuttgart, Kohlhammer, 1976. p. 407-414.

MITTENZWEI, Werner. "Die Antikerezeption des DDR-Theaters. Zu den Antikestücken von Peter Hacks und Heiner Müller". In: **Kampf der Richtungen. Strömungen und Tendenzen der internationalen Dramatik**. Leipzig, Reclam, 1978. p. 524-556.

----- "Eine alte Fabel, neu erzählt". In: **Sinn und Form**. 1965, H. 6, p. 948-956. (Sobre "Philoktet").

MOHAL, Anna. "Paris applaudiert dem deutschen Ruinentheater. Hans Jürgen Syberbergs 'Die Nacht' und Heiner Müllers 'Philoktet' beim Herbstfestival". In: **Süddeutsche Zeitung**, 2. 10. 1984.

MOREL, Jean-Pierre. "La 'remonte' du 'Ciment'". In: **Didascalies**, 7, 1983, p.55-62. (Cahiers occasionnels de l'Ensemble théâtral mobile).

MOSTAÇO, Edélcio. "A máquina teatral de Heiner Müller". In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 16.05.1987, p. 32.

MÜLLER-WALDECK, Gunnar. "Heiner Müller". In: **Literatur der DDR in Einzeldarstellungen 2**. GEERDTS, Hans Jürgen/NEUGEBAUER, Heinz Neugebauer (orgs.). Berlin, DDR, Volk und Wissen, 1979, p. 212-228.

NAGEL, Ivan. "Der selbstbewusste Rebell Prometheus". In: **Süddeutsche Zeitung**, 21. 9. 1969. (Sobre "Prometheus").

NAVRATIL, Carl M. "Vielfalt der Mittel, Einheit der Wirkung". In: **Theater heute**. 1976. H. 8. p. 14-17. (Sobre "Zement").

NEEF, Wilhelm. "Unweise Schreibweise. Bemerkungen zu B. K. Tragelehns: 'Spielweise contra Schreibweise'". In: **Theater der Zeit**. 1958, H. 6, p. 27-29. (Sobre "Zehn Tage, die die Welt erschütterten").

NEUMANN, Oskar. "Contra Wolfgang Harich". In: **Sinn und Form**. 1974, H. 2, p. 418-424. (Sobre "Macbeth").

NIEHOFF, Karena. "Ein deutscher Untergang. Schillers 'Wallenstein' an zwei Abenden in Berlin". In: **Süddeutsche Zeitung**, 17. 4. 1985.

----- "Grausame Aperçus zu einem Mordakt". In: **Süddeutsche Zeitung**, 28. 12. 1983. (Sobre "Leben Gundlings...").

-----, "Ist es tödlich den Menschen, das Unkenntliche?". In: **Süddeutsche Zeitung**, 6. 3. 1973. (Sobre "Der Horatier").

NÖSSIG, Manfred. Rezension sobre Heiner Müller: 'Die Schlacht', 'Traktor', Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei'. In: **Theater der Zeit**, 1978, H. 3, p. 52.

OLIVEIRA RÖHL, Ruth Cerqueira de. **Modernidade e Pós-Modernidade na Obra Teatral de Heiner Müller** (2v.) FFLCH/USP, 1994.

PEIXOTO, Fernando. "Quando a crítica se transforma em grito". In: **Teatro de Heiner Müller. Quatro textos para teatro**. São Paulo, Editora Hucitec, Associação Cultural Bertold Brecht, 1987, XI-XVIII.

-----, "Apresentação". In: **Heiner Müller. Medeamaterial e outros textos**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1993, p. 9-11.

PIENS, Gerhard. "Widerlegte Skeptiker. Der 'Lohndrucker' in Leipzig". In: **Theater der Zeit**, 50/1958, p. 34-37.

PROFTLICH, Ulrich (org.). **Dramatik der DDR**, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1987.

-----, 'Notiges' und 'unnötiges' Töten. Zu Heiner Müllers, Versuchsreihe". In: **Festschrift für Friedrich Kienecker**. MICHELS, Gerd (org.). Heidelberg, Groos, 1980, p. 219-246.

-----, "Über den Umgang mit Heiner Müllers 'Philoktet'". In: **Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur**. HERMAND, Jost/GRIMM, Reinhold (orgs.), Bd. 10. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1980, p. 142-157 e 258-262.

-----, "Heiner Müller: 'Der Horatier'". In: **Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Bd.2: Von Hauptmann bis Botho Strauss**. HARRO MÜLLER, Michaelis (org.). Königstein/Tp, Athenäum, 1981, p. 205-219. (= Athenäum Taschenbuch 2163).

RADDATZ, Frank-Michael. **Dämonen unterm Roten Stern. Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers**. Stuttgart, J. M. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1991.

-----, "Sozialistische Klassik - Die, 'Grosse Figur'". In: **Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR**. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972, p. 413-462, sobretudo p. 456-459.

RAMOS, Luiz Fernando. "Fábulas políticas sem conclusão e sem moral". In: **O Estado de São Paulo/Caderno 2**, 20.07.1988, p.3.

REPORTAGEM LOCAL. "'Eras', de Heiner Müller, estréia no Sesc-Pompéia". In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 01.07.1988, p. 44.

RIETH, Michael. "Das Überleben des Staatsdieners im Zusammenbruch. Goebbels / Müllers Collage 'Die Befreiung des Prometheus'". In: **Frankfurter Rundschau**, 7. 3. 1986.

RISCHBIETER, Henning. "'Fatzer', fatal. Brechts Fragmente, von Heiner Müller montiert". In: **Theater heute**. 1978, H. 4, p. 9-10.

----- "Arbeit auf dem Theater". In: **Theater heute**. 1974, H. 10, p. 6-9. (Sobre "Der Lohndrucker").

----- "Auf dem Weg ans Ende einer Utopie? Stadien und Schwierigkeiten bei Hacks, Müller und Lange". In: **Theater heute**. 1969, H. 10, p. 24-31.

----- "Das Verlöschen der Welt. Ein früher und ein später Text Heiner Müllers - 'Bildbeschreibung' in Graz, 'Die Umsiedlerin' in Dresden". In: **Theater heute**. 1985, H. 12, p. 39-41.

----- "Die Wörter und die Zeichen. Heiner Müller, Nina Ritter und Erich Wonder inszenieren Heiner Müllers 'Auftrag' in Bochum". In: **Theater heute**. 1982, H. 4, p. 7-12.

----- "Ein finsternes Stück". In: **Theater heute**. 1968, H. 8, p. 28-31. (Sobre "Philoktet").

----- "Einübung ins Lügen". In: **Theater heute**. 1985, H. 3, p. 28. (Sobre "Philoktet").

----- "Geschichte als Gruselkabinett und als grimmige Ballade". In: **Theater heute**. 1975, H. 10, p. 12-15. (Sobre "Zement").

----- "Geschichtlichkeit auf dem Theater". In: **Theater heute**. 1975, Sonderheft, p. 72-74. (Sobre "Der Lohndrucker").

----- "Heiner Müller: 'Germania Tod in Berlin'". In: **Theater heute**. 1977, Sonderheft, p. 92-94.

----- "Nur heilloser Schrecken? Heiner Müllers, Germania Tod in Berlin' an den Münchner Kammerspielen". In: **Theater heute**. 1978, H. 6, p. 7-11.

------. "Tötungs-Reigen. 'Die Schlacht' von Heiner Müller in Berlin und Hamburg". In: **Theater heute**. 1975, H. 12, p. 6-14.

------. "Triumph und Entsetzen. B. K. Tragelehns Inszenierung von Heiner Müllers 'Schlacht' in Dusseldorf". In: **Theater heute**. 1982, H.11, p. 6-10.

------. "Unter der schwarzen Sonne der Folter. Stücke von Heiner Müller in Frankfurt und Paris". In: "**Theater heute**. 1979, H. 3, p. 35-41. (Sobre "Leben Gundlingp...", "Mauser", "Hamletmaschine").

------. "Wirklichkeitsgeschlinge - Gedankenspiele. Stücke von Heiner Müller und Peter Hacks". In: **Theater heute**. 1974, H. 1, p. 12-17, sobretudo p. 13-16. (Sobre "Zement").

ROELCKE, Eckhard. "A Geometria da Morte, Tristão e Isolda numa encenação de Heiner Müller". In: **Humboldt**, no. 68, 1994, p. 78 - 81.

ROHMER, Rolf. "Nachwort". In: **Heiner Müller: Stücke**. Berlin (Ost), Henschelverlag, 1975. p. 390-399.

------. "Struktur und Idee. Zum vorgelegten Text von Heiner Müllers 'Der Bau'". In: **Theater der Zeit**. 1966, H. 6, p. 10-12.

------. "Weite und Vielfalt sozialistischer Dramatik". In: **Einheit**. 1974, H. 2, p. 207-213. (Sobre "Zement").

RÜHLE, Günther. "Die Lust und die Arbeit des Herakles". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 9. 3. 1970. (Sobre "Herakles 5").

------. "Die Traktierung des Heiner Müller. , Mauser' in Köln, 'Hamletmaschine' in Frankfurt - zwei Fälle und viele Fragen". In: **Theater heute**. 1980, H. 6, p. 18-22.

------. "Die vernichtete Tragödie". In: **Spectaculum** 12. Frankfurt/M. Suhrkamp, 1969, p. 307-308. (Sobre "Philoktet").

SÁ, Nelson de. "Na Bahia, peça mistura Olodum com Medéia." In: **Folha de São Paulo/Acontece São Paulo**, 12.08.1993, p. 5.

------. "Olodum perde ritmo com 'Medeamaterial'". In: **Folha de São Paulo/Ilustrada**, 09.11.1993, p. 2.

P. -E. "In Bochum: 'Preussische Gesänge'. Die Allgegenwart der Kriegsgeißel". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 13. 6. 1985.

SARKOVICZ, Hans. "Feier über offenen Wunden. Büchner-Preis-Verleihung und Akademietagung in Darmstadt". In: **Stuttgarter Zeitung**, 21. 10. 1985.

SCHALK, Axel. "Heiner Müllers Maschinentheater". In: **Sprache im technischen Zeitalter**. 1983, H. 87, p. 242-250. (Sobre "Hamletmaschine").

SCHEID, Judith R. (org.). **Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks**. Stuttgart, Klett, 1981. (= LGW 53).

SCHIEVELBUSCH, Wolfgang. "Optimistic Tragedies. The Plays of Heiner Müller". In: **New German Critique**. 1974, H. 2, p. 104-113.

----- **Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks - Heiner Müller - Hartmut Lange**. Darmstadt, Neuwied Luchterhand, 1974, p. 96-153 e 215-224. (= Sammlung Luchterhand 139).

SCHLÖSSER, Anselm. "Die Welt hat keinen Ausgang als zum Schinder. Ein Diskussionsbeitrag zu Heiner Müllers 'Macbeth'". In: **Theater der Zeit**. 1972, H. 8, p. 42-43.

SCHMITT, Dietmar N. "Trauer zu spät oder Hoffnung in der Agonie". In: **Frankfurter Rundschau**, 24. 4. 1978. (Sobre "Germania Tod in Berlin").

SCHMITT, Ingo e VASSEN, Florian. **Bibliographie Heiner Müller**. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1993. (Bibliographien zur deutschen Literaturgeschichte. Bd 3. Edição financiada pela Hannoversche Hochschulgemeinschaft und die Gesellschaft für Theaterpädagogik Niedersachsen e. V.)

SCHMITT-Sasse, Joachim. "Wenn Widerstand unterbleibt. 'Preussische Gesänge', das Berliner Schauspielhaus inszeniert H. v. Kleist und H. Müller". In: **Deutsche Volkszeitung**, 31. 5. 1985.

SCHNEIDER, Peter. "Heiner Müllers 'Geschichten aus der Produktion'". In: **Der Spiegel**. 1974, H. 36. Iguualmente em: *Atempause. Versuch, meine Gedanken über Literatur und Kunst zu ordnen*. Reinbek, Rowohlt, 1977. p. 177-181. (= das neue buch 86).

SCHNEIDER, Michael. "Heiner Müllers Endspiele. Der aufhaltsame Abstieg eines sozialistischen Dramatikers". In: **Den Kopf verkehrt augesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren**. Darmstadt, Neuwied Luchterhand, 1981, p.194-225. (= Sammlung Luchterhand 324).

SCHÖDEL, Helmut. "Schlachtbeschreibung. Uraufführung in Bochum: 'Anatomie Titus Andronicus Fall of Rome. Ein Shakespeare-Kommentar' und andere Stücke in Ost-Berlin und München". In: **Die Zeit**, 22. 2. 1985.

----- "Stunde der Zombies. Karge/Langhoffs Vorstoss in die sechziger Jahre". In: **Die Zeit**, 29. 4. 1983. (Sobre "Verkommenes Ufer").

----- "Wenn die Sterne Ohren hätten! Heiner Müller und Gerhard Roth beim Steirischen Herbst". In: **Die Zeit**, 11. 10. 1985. (Sobre "Bildbeschreibung").

SCHOTTLAENDER, Rudolf. "Antikemetamorphosen bei deutschen Nachkriegsautoren". Nachwort. In: **Stücke nach der Antike**. Berlin (Ost), Henschelverlag, 1969. p. 367-386, sobretudo p. 372-375.

SCHREIBER, Ulrich. "Bauerntheater im Schlachthaus. Heiner Müllers Sicht auf Shakespeares 'Titus Andronicus'-Version in Bochum". In: **Der Spiegel**, 18. 2. 1985.

----- "Preussische Gesänge: gegen den Krieg. Bochums Schauspiel verbindet Kleist mit Heiner Müller". In: **Frankfurter Rundschau**, 25. 5. 1985. (Sobre "Russische Eröffnung", "Wolokolamsker I").

SCHULZ, Genia. **Heiner Müller**. Stuttgart, Metzler, 1980. (= Sammlung Metzler. M. 197).

----- "Something is Rotten in this Age of Hope. Heiner Müllers Blick auf die (deutsche) Geschichte". In: **Merkur**. 1979, H. 5, p. 468-480.

SCHUMACHER, Ernst. "'Zement' oder die Geburt neuer Menschen". In: **Berliner Zeitung**, 15.10. 1973.

SILBERMANN, Marc. **Heiner Müller**. Amsterdam, Rodopi, 1980.

STOESSEL, Marleen. "Mit Dolchen reden. Heiner Müller 'Quartett'". In: **Theater heute**. 1982, H. 6, p. 2-4.

STORCH, Wolfgang. "Tödliche momente der Entscheidung. Bemerkungen zu Heiner Müllers, Schlacht". In: **Theater heute**. 1975, Sonderheft, p. 132.

STREISAND, Marianne. "Theater der sozialen Phantasie und der geschichtlichen Erfahrung". In: **Sinn und Form**. 1983, H. 5, p. 1058-1067. (Sobre "Der Auftrag" e "Macbeth").

SUCHER, C. Bernd. "Die Gedanken mit den Bildern verloren. Heiner Müllers 'Hamletmaschine' und 'Medea' -Fragmente im Werkraum der Kammerspiele". In:

**Süddeutsche Zeitung**, 16. 11. 1984. (Sobre "Hamletmaschine" e "Verkommenes Ufer").

-----, "Lassen wir die Präsidentin sterben. Patrice Chéreau inszeniert in Nanterre Heiner Müllers, Quartett". In: **Süddeutsche Zeitung**, 27./28. 4. 1985.

TEICHMANN, Klaus. **Der Verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers**. Freiburg, Burg-Verlag (Wissenschaft), 1986.

TERAOKA, Arlene Akiko. **The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller**. New York, Peter Lang, 1985.

TRAGELEHN, B. K. "Spielweise contra Schreibweise". In: **Theater der Zeit**. 1958, H. 3, p. 52-55. (Sobre "Zehn Tage, die die Welt erschütterten").

TRILSE, Christoph. "Heiner Müllers Antike-Fabeln". In: **Antike und Theater heute**. Berlin (Ost), Akademie der Kunst, 1975, p. 93-135.

VÖLKER, Klaus. "Die schnellen Wirkungen sind nicht die neuen". In: **Frankfurter Rundschau**, 20. 7. 1974. Iguualmente em: **Tagesanzeiger**, 27.9. 1974. (Sobre as "Geschichten aus der Produktion 1").

-----, "Drama und Dramaturgie in der DDR. Die Stücke von Hacks, Müller und Baierl". In: **Theater hinter dem 'Eisernen Vorhang'**. GRIMM, Reinhold/JÄGGI, Willy/OESCH, Hans (orgs.). Basel, Hamburg, Wien (Basilus), 1964, p. 60-87, especialmente p. 66-70. (= Theater unserer Zeit, Bd. 6).

-----, "Kommunismus: kein Traum, sondern Arbeit". In: **Tagesanzeiger**, 21. 3. 1975. (Sobre as "Geschichten aus der Produktion").

-----, "Müller, Heiner oder: Der Mensch ist so schlecht wie die Welt, in der er lebt". In: **Theater heute**. 1972, Sonderheft, p. 78-79.

VORMWEG, Heinrich. "Das vorausgesetzte Ideal. Heiner Müller erzählt Geschichten aus der Produktion". In: **Süddeutsche Zeitung**, 19./20. 10. 1974.

-----, "Die Toten blicken zurück. Heiner Müllers 'Anatomie Titus Andronicus Fall of Rome' (sic!) in Bochum uraufgeführt". In: **Süddeutsche Zeitung**, 26. 2. 1985.

-----, "Vom Wahnsinn in Deutschland. Ein neuer Band der Heiner-Müller-Edition". In: **Süddeutsche Zeitung**, 12./13. 11. 1983. (Sobre "Müller Texte 7").

WAGNER, Klaus. "Bilder für die Ohren. Kriegsblinden-Hörspielpreis: Heiner Goebbels und Heiner Müller". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 26. 3. 1986.

WEBER, Betty Nance. "'Mauser' in Austin, Texas". In: **New German Critique**. 1976, H. 8, p. 150-156. Tradução alemã em : **Spectaculum 27**. Frankfurt/M. Suhrkamp, 1977. p. 291-296.

WEBER, Heinz-Dieter. "Die Wiederkehr des Tragischen in der Literatur der DDR". In: **Der Deutschunterricht**. 1978, H. 2, p. 79-99, sobretudo p. 88-91. (Sobre "Philoktet").

WEIZSÄKER, Richard von. **Von Deutschland nach Europa. Die bewegwnde Kraft der Geschichte**. Berlin Siedler Verlag, 1991

WENDT, Ernst. "Das letzte Band und das Brot der Revolution. Über die Dramatiker Samuel Beckett und Heiner Müller". In: **Moderne Dramaturgie**. Frankfurt/M. Suhrkamp, 1974, p. 39-64.

------. "Die Kraft des Spröden. Über die Stücke von Heiner Müller". In: **Theater heute**. 1965, H. 8, p. 61-62.

------. "Ewiger deutscher Bürgerkrieg. Über Heiner Müllers Texte 1-6". In: **Der Spiegel**. 1978, H. 16.

------. "Zwischen Eiszeit und Kommune. Der Geschichtsschreiber Heiner Müller - Muster einer Werkausgabe". In: **Die Zeit**, 26.9. 1975.

WERMELKIRCH, Wolfgang. "Prometheus, Lustprinzip und Beat-Musik. Arbeitsnotizen zu Heiner Müllers: 'Prometheus-Bearbeitung'". In: **Theater heute**. 1969, H. 10, p.32-33.

WIEGENSTEIN, Roland H. "Länger als Glück ist Zeit, und länger als Unglück. Entfremdung und Widerspruch im Werk Heiner Müllers". In: **Merkur**. 1976. H. 2, p. 159-181.

------. "Preussen allerwege. Klaus Emmerichs bemerkenswerte 'Gundling'-Inszenierungim Schiller-Theater". In: **Frankfurter Rundschau**, 10. 12. 1983.

WIEGHAUS, Georg. "Das Schlachtfeld in der Brust. Faschimusbewältigung bei Heiner Müller". In: **Sammlung 3. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst**. Frankfurt/M, Röderberg, 1980, p. 110-116.

------. **Heiner Müller**. München, Edition Text + Kritik, 1981. (= Autorrenbücher 25).

-----, **Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers**. Frankfurt/M, Peter Lang, 1984. ( Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, 764).

WILSON, Robert. "Über Heiner Müller: Für heiße Texte braucht man einen kühlen Kopf". In: **Theater heute**. 1985, H. 12, p. 30-32.

WIRSING, Sibylle. "Moses auf dem Fahrrad. Heiner Müllers 'Umsiedlerin' wird in Dresden gespielt". In: **Stuttgarter Zeitung**, 10. 6. 1985.

WIRTH, Andrzej. "Erinnerung an eine Revolution: sado-masochistisch. Heiner Müller inszeniert seinen Text 'Der Auftrag' in Ostberlin". In: **Theater heute**. 1981, H. 2, p. 6-8.

-----, "Theaterkonzepte der Gegenwart". In: FLOECK, Wilfried (org.). **Tendenzen des Gegenwartstheaters**. Tübingen, A. Francke Verlag GmbH, 1988, p. 1-6.

-----, "Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte". In: **Theater heute**. 1980. H. 1, p. 16-19.

WITTSTOCK, Uwe. "Der Zeitgenosse Woyzeck". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**. In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 21. 10. 1985.

-----, "Das Dilemma des Dramatikers Heiner Müller". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 7. 12. 1982.

ZIPES, Jack. "Bertolt Brecht oder Friedrich Wolf? Zur Tradition des Dramas in der DDR". In: **Literatur und Literaturtheorie in der DDR**. HOHENDALH, Uwe Peter/HERMINGHOUSE, Patricia (orgs.). Frankfurt/M, Suhrkamp, 1976, p. 191-240, especialmente p. 227-233. (= edition Suhrkamp 779).

-----, "Die Funktion der Frau in den komödien der DDR. Noch einmal: Brecht und die Folgen". In: **Deutsche komödien im 20. Jahrhundert**. PAULSEN, von W. (org.). Heidelberg, Quelle und Meyer, 1975. p. 187-205. (Sobre "Weiberkomödie").

## Bibliografia geral:

ADORNO, Theodore:

**Ästhetische Theorie**  
**Dialektik der Aufklärung**  
**Eingriffe**  
**Jargon der Eigentlichkeit**  
**Negative Dialektik**  
**Noten zur Literatur**  
**Philosophie der Neuen Musik**  
**Prismen**  
**Stichworte**

Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag, 1991.

ARISTÓTELES. **Poética** (trad. e notas de Eudora de Souza). Porto Alegre, Globo, 1966.

ASH, Timothy Garton. **Nós, o povo. A revolução de 1989 em Varsóvia, Budapeste, Berlim e Praga**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1971.

BANDEIRA, Moniz. **A reunificação alemã: do ideal socialista ao socialismo real**. São Paulo, Editora Ensaio, 1992.

BARRENTO, João (org.). **Literatura e sociedade burguesa na Alemanha (séculos XVIII e XIX)**. (Introdução de Maria Antónia Amarante). Lisboa, Ápaginastantas, 1988.

BÜRGER, Peter. **Theorie der Avantgarde**. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1974.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra. Os autos do processo**. São Paulo, perspectiva, 1969.

BEK, Alexander. **Às portas de Moscou**. São Paulo, Editora Anita Garibaldi, 1990 (Coleção Romances Populares Volume I).

BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura e Barbárie**. São Paulo, Edups, 1985.

-----**Gesammelte Schriften in 13 Bände**. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

----- . **Obras escolhidas em três volumes.** São Paulo, Brasiliense, 1988.

BRECHT, Bertold. **Gesammelte Werke in 20 Bänden.** Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977.

----- . **Die Massnahme. Kritische Ausgabe mit einer Speileinleitung von Reiner Steinweg.** Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag, 1972.

----- . "Büsching. Stücken von 1954". In: **Alternative.** Wien, Gewekschaftliche Einheit, H. 91, 1973, p. 212.

----- . HECHT, Werner (org.). **Arbeitsjournal. 1938 bis 1942.** Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag, 1974. (Supplementband).

----- . HECHT, Werner (org.) **Arbeitsjournal. 1942 bis 1955.** Frankfurt/M, Suhrkamp, 1974. (Supplementband).

----- . **Teatro completo em 12 volumes.** São Paulo, Paz e Terra, 1995.

BUCK-MORSS, Susan. **Origens de la dialéctica negativa.** Buenos Aires, Siglo XXI, 1981.

CÂNDIDO, Antônio. "A culpa dos reis". In: **Ética,** São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 87-100.

COGGIOLA, Osvaldo (org.) **Segunda Guerra Mundial. Um balanço histórico.** São Paulo, Xamã, 1995. (Série Eventos, Departamento de História da FFLCH/USP).

CONTI, Christof. **Abschied vom Bürgertum. Alternative Bewegugen in Deutschland von 1898 bis heute.** Hamburg, Rowohlt, 1984.

DEUTSCHER, Isaac. **Marxismo, guerras e revoluções. Ensaio de quatro décadas.** São Paulo, Ática, 1991.

ESSLIN, Martin. **Brecht dos males o menor. Um estudo crítico do homem, suas obras, suas opiniões.** Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Ach Europa.** Frankfurt/M, Suhrkamp, 1989.

----- . **Einzelheiten.** Frankfurt/M, Suhrkamp, 1962.

----- . **Guerra civil.** São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

----- . **Mediocridade e loucura e outros ensaios.** São Paulo, Ática, 1995.

----- . **A outra europa. Impressões se sete países europeus com um epílogo no ano de 2006.** São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

----- . **Com raiva e paciência. Ensaio sobre literatura, política e colonialismo.** São Paulo, Paz e Terra, 1985.

GALAS, Helga. **Teoría marxista de la literatura.** Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

GOETHE, J.W. **Werke** in zwei Bänden. Salzburg, Verlag "Das Bergland-Buch", 1951.

GORBACHEV, Mikhail. **Tempo para a paz.** rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

FANON, Frantz. **Les damnés de la terre.** Paris, Gallimard, 1991.

FOUCAULT, Michel. **L 'ordre du discours.** Paris, Gallimard, 1978.

FRIEDEBURG, von Ludwig/HABERMAS, Jürgen (Orgs.). **Adorno-konferenz 1983.** Frankfurt/M, Surhkamp, 1983.

HABERMAS, Jürgen. **Discurso filosófico da modernidade.** Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

HEGEL, G.W.F. **Phänomenologie des Geistes.** Frankfurt/M, Ullstein, 1986.

HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário. Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3o. Reich.** São Paulo, Editora Ensaio, 1993.

HOHENDAHL, (orgs.). **Literatur und Literaturtheorie in der DDR.** Frankfurt/M, Surhkamp, 1981.

JAMESON, Frederic. **Marxismo e forma. Teorias dialéticas da literatura no século XX.** São Paulo. Editora Hucitec, 1985.

JÜNGER, Ernst. **Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt.** Cotta's Bibliothek der Moderne, Stuttgart, 1982, p.108.

KAFKA, Franz. **Sämtliche Erzählungen** (org. Paul Raabe). Frankfurt/M, Fischer, 1987.

KANT, IMMANUEL. **Crítica da faculdade do juízo**. (Trad. de Valério Rodhen e Antônio Marques). Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

----- **Crítica da Razão Pura (Os Pensadores)**. São Paulo, Abril Cultural, 1979.

KLEIST, Heinrich von. **Werke und Brief in vier Bände**. Frankfurt/M, Insel Verlag, 1986.

KOUDELA, Ingrid Dormien: **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo, Perspectiva, 1991

----- **Um vôo brechtiano**. São Paulo Perspectiva, 1992.

KURZ, Robert. **Der Kollaps der Modernisierung. Vom Zusammenbruch des Kasernensozialismus zur Krise der Weltökonomie**. Frankfurt/M. Eichborn, 1991. (Edição brasileira Paz e Terra, 1992).

----- **O retorno de Potemkin. Capitalismo de fachada e conflito distributivo na Alemanha**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

LÖWY, Michel. **Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários**. São Paulo, Editora Ciências Humanas, 1979.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

----- **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

----- **Marxismo e teoria da literatura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

----- **Realismo crítico hoje**. Brasília, Coordenada Editora de Brasília, 1969.

----- "Die Helden des Groben Vaterländischen Krieges". In: **Der Russische Realismus in der Weltliteratur**. Aufbau Verlag, Berlim, 1955.

----- **Probleme der Realismus**. Berlin, Aufbau-Verlag, 1955.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche. Das Forças Cóslicas aos Valores Humanos**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

MARX, Karl/ENGELS Friedrich. **Ausgewählte Schriften in zwei Bänden**. Berlin, Dietz Verlag, 1989.

MAYER, Hans. **Brecht et la tradition**. Paris, L'Arche, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. **Werke**, Kritische Gesamtausgabe, organizada por Colli e Montinari, 30 volumes. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1967/1978.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. **Trabalho de Brecht. Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea**. São Paulo, Ática, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo, Perspectiva, 1977.

----- . **Texto/Contexto**. São Paulo, Perspectiva, 1969.

----- . et aliii. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 1969.

SCHILLER, Friedrich. **Über das Erhabene**. Leipzig, Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe, MCMVI, p. 354-370.

SCHMITT, Carl. **O Conceito do Político**. Petrópolis, Vozes, 1992.

----- . **Hamlet ou Hécube. L'irruption du temps dans le jeu**. Paris, L'Arche, 1992.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo/Machado de Assis**. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

----- . **A sereia e o desconfiado. Ensaios críticos**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

----- . **Ao vencedor as batatas**. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

----- . **Que horas são? Ensaios**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

----- . **Um pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SEGHERS, Anna. "Das Duell". In: **Die kraft der Schwaren. Neuen Erzählungen**. Berlin, Luchterhand, 1965, p. 97-132.

----- "Das Licht auf dem galgen". In: **Erzählungen. Bd. II.** Berlin-Ost, Luchterhand, 1963, p. 169-291.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno.** Porto Alegre, LPM, 1986.

**Syberbergs Hitler Film. Texte von Susan Sontag, Christiam Zimmer, Jena-Pierre Oudart u.a.** München, Carl Hanser Verlag, 1980. (Arbeitshefte Film Hanser 1),

**Syberbergs Filmbuch.** Filmästhetik. 10 Jahre Filmatag. Meine Trauerarbeit für Bayreuth. Wörterbuch des deutschen Filmkritikers. Frankfurt, Fischer, 1979.

**JSyberberg.** Dossiê reralizado pela equipe de redação da Filmoteca Nacional da Espanha, Madrid, 1979-80.

SPENGLER, Oswald. **Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte** (2.Bd). München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchlandung, 1923.

STEINWEG, Reiner. **Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung.** Stuttgart, Metzler, 1972.

VIRILIO, Paul/ LOTRINGER, Sylvère. **Guerra pura.** São Paulo, Brasiliense, 1984.

WEIZSÄKER, Richard von. **Von Deutschland nach Europa. Die bewegende Kraft der Geschichte.** Berlin Siedler Verlag, 1991.

WELLMER, Albrecht. Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität. In: Ludwig von Friedeburg e Jürgen Habermas (orgs.). **Adorno-Konferenz 1983.** Frankfurt/M, Suhrkamp, 1983.

----- **Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno.** Frankfurt/M. Surhkamp Verlag, 1985.

WEKWERTH, Manfred. **Theater in diskussion. Notate, Gespräche, Polemiken.** Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982.

## BREVE CRONOLOGIA TEATRAL DA RDA<sup>186</sup>

7.9.1954 - Reinauguração do Deutsches Theater de Berlim com **Nathan der Weise (Natã, o Sábio)**, de Gotthold Ephraim Lessing.

22.8.1948 - Inauguração do Teatro Nacional Alemão Weimar - o primeiro a ser construído na Zona de Ocupação Soviética da Alemanha, com **Fausto**, de Goethe

23.10.1948 - Brecht retorna do exílio vivido na Dinamarca, Finlândia e Estados Unidos. Passa a viver na Zona de Ocupação Soviética, que mais tarde se transformaria na RDA.

11.1.1949 - Estréia alemã de **Mutter Courage und Ihrer Kinder (Mãe Coragem e seus Filhos)**, de Bertold Brecht, no Deutsches Theater de Berlim. Direção: Bertold Brecht e Erich Engel.

1.9.1949 - Início da primeira temporada do Berliner Ensemble.

7.10.1949 - Fundação da República Democrática da Alemanha, RDA.

23.3.1950 - Fundação da Academia Alemã das Artes em Berlim. Membros fundadores: Bertold Brecht, Wolfgang Langhoff, Ernst Legal, Gerda Müller e Helene Weigel.

13.1.1951 - O espetáculo **Die Mutter (A Mãe)**(baseado na peça de Gorki) é encenado no Berliner Ensemble. Direção: Bertold Brecht; protagonista: Helene Weigel.

15.3.1951 - No V Congresso do Comitê Central do SED (Partido Socialista Unificado) é deliberada a "luta contra o formalismo na arte e na literatura, em favor de uma cultura alemã progressista". A estréia da ópera **Das Verhör des Lukullus (O Julgamento de Luculo)**, de Paul Dessau e Bertold Brecht, na Deutsche Staatsoper, termina com um escândalo organizado pelo Partido.

31.1.1951 - Inauguração do reconstruído Landestheater Halle.

1.9.1951 - Fundação da Escola Estatal de Teatro de Berlim (mais tarde, Escola Superior de Arte Dramática Ernst Busch).

30.10.1952 - Inauguração do Teatro Maxim Gorki de Berlim.

---

<sup>186</sup> Esta cronologia faz parte do folheto de acompanhamento do vídeo **Der Spiegel des Zeitalters**, São Paulo, Instituto Goethe, 1993. Direção de Dietz Kranz.

17.1 a 18.1.1953 - Primeiro congresso de teatro da RDA em Berlim sobre o tema: "O teatro soviético - nosso exemplo na luta pelo realismo socialista nos palcos alemães".

17.4 a 19.4.1953 - Conferência sobre Stanislawski em Berlim, organizada pela Comissão Estatal para Assuntos de Arte, com o propósito de doutrinar a classe teatral da RDA em relação à metodologia de Stanislawski.

17.6.1953 - A greve dos operários da construção contra o aumento das normas do trabalho desdobra-se numa insurreição popular em Berlim Oriental e outras cidades da RDA. É reprimida por tropas soviéticas.

1.9.1953 - Fundação da Escola Superior de Teatro de Leipzig (desde 1967, E.S.T. Hans Otto Leipzig).

21.4.1954 - Inauguração do Volksbühne de Berlim, então reconstruído. O Berliner Ensemble, que desfrutava do direito de atuar como visitante no Deutsches Theater, instala-se paralelamente no teatro de Schiffbauerdamm, assumindo-o como sua sede.

3.7.1954 - O Berliner Ensemble é o único teatro alemão a participar do I Festival Internacional de Teatro de Paris.

10.8.1956 - Morre em Berlim Bertold Brecht. Em 18.8, realiza-se a cerimônia fúnebre oficial, com discursos do então presidente da RDA Walter Ullbricht e de Johannes R. Becher, poeta oriundo do movimento expressionista, militante comunista e o primeiro a assumir a pasta do Ministério da Cultura da RDA.

2.9.1958 - Estréia da peça **Der Lohndrucker (O Achatador de Salários)**, de Heiner Müller, no Teatro Maxim Gorki de Berlim.

24.4.1959 - Primeira conferência de Bitterfeld. Discurso do presidente Walter Ullbricht: **Zu Einigen Fragen der Literatur und Kunst (Algumas Questões sobre o Desenvolvimento da Cultura e da Arte Socialistas)**, exigindo que a arte se volte para a "configuração dos heróis do nosso tempo, envolvidos na causa popular e partidária".

12.5.1959 - Ingresso da RDA no Instituto Internacional de Teatro.

12.6 a 21.6.1959 - Primeiro Festival Cultural dos Trabalhadores. Mote: **Os Maiores Patrimônios da Arte e da Literatura Alemã e Internacional para a nossa Classe Trabalhadora**. 6400 artistas amadores e 4900 artistas profissionais conseguem atingir, em 287 eventos, cerca de 600 mil espectadores. Também na área teatral, é acentuada a promoção do teatro amador (teatro dos trabalhadores). O Festival passa a ser anual e, mais tarde, bienal.

16.6.1960 - O Berliner Ensemble é convidado a se apresentar no festival "Teatro das Nações", em Paris, e recebe o primeiro prêmio pelos melhores espetáculos da temporada de 1960.

13.8.1961 - Fechamento das fronteiras. Construção do Muro de Berlim.

30.9.1961 - Estréia de **Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande (A Espoliada ou a Vida no Campo)**, de Heiner Müller, no teatro estudantil da Escola Superior de Economia, em Berlim-Karlshorst. Interdição do espetáculo ainda em fase de ensaios. Expulsão de Heiner Müller da Federação dos Escritores. Início de um longo boicote oficial a Heiner Müller.

21.4 a 23.4.1963 - Pela primeira vez sob o regime socialista - e a partir de então anualmente, volta a se realizar em Weimar o festival "Shakespeare-Tage", com estréias, espetáculos do exterior e colóquios científicos sobre a obra de Shakespeare.

15.12 a 18.12.1965 - XI Plenária do Comitê Central do SED. Discurso de Kurt Hagers (líder ideológico do Partido): "A arte é sempre arma na luta de classes": condenação ideológica de peças, filmes e obras literárias que discutam criticamente o sistema social da RDA.

10.12 a 11.12.1966 - Fundação da Associação de Produtores Teatrais da RDA, imaginada pelo Partido como órgão de controle ideológico do trabalho teatral. Com os anos, entretanto, a associação abrirá cada vez maiores possibilidades para o trabalho teatral inovador, protegendo-o da tutela dogmática.

21.8.1968 - Unidades do Exército Popular Nacional da RDA participam do combate à "Primavera de Praga", na Tchecoslováquia.

21.11.1972 - Admissão da RDA na Unesco.

11.5.1973 - O Volksbühne, que sob a direção de Benno Besson e graças à colaboração competente dos diretores Matthias Langhoff e Manfred Karge tornou-se o mais importante teatro de Berlim, apresenta seu **Spetaker 1 (Espetáculo 1)**, composto de várias peças simultâneas.

12.10.1973 - Estréia da peça **Zement (Cimento)**, de Heiner Müller, baseada no romance homônimo de Gladkov, sob a direção de Ruth Berghaus no Berliner Ensemble. Fim do boicote a Heiner Müller.

3.9.1974 - Fundação do Instituto de Direção Teatral. Diretor: Manfred Wekwerth.

17.2.1976 - Estréia na RDA da peça **Protokoll einer Sitzung (Protocolo de uma Reunião)**, do autor soviético Alexander Gelman, que inaugura o que mais tarde passaria a ser chamado de dramaturgia da *perestroika*.

13.11.1976 - Depois de um show em Colônia, o compositor de canções de protesto Wolf Biermann é impedido de regressar à RDA e, posteriormente, seu passaporte cassado. A expulsão e perda da cidadania de Biermann desencadeiam uma onda de protestos, sobretudo entre os intelectuais da Alemanha Oriental, produzindo um êxodo de artistas de teatro renomados.

4.5. a 8.5.1980 - Primeiro festival de "Oficina de Teatro" (Werkstaat -Tage) da RDA, em Leipzig: leituras dramáticas e espetáculos do exterior apresentam as criações contemporâneas de autores e grupos tetrais da Alemanha Oriental. O evento passa a ser bienal.

13.11.1980 - Estréia da peça **Der Auftrag (A Missão)**, de Heiner Müller, no Volksbühne de Berlim - primeiro trabalho de direção do autor.

29.9.1983 - Por ocasião do centenário do Deutsches Theater de Berlim, reinauguração festiva do teatro, depois de dois anos de reconstrução com a peça **Torquato Tasso**, de Goethe.

18.11.1983 - Reinauguração do Kammerspiele (teatro de bolso anexo) do Deutsches Theater, reconstruído conforme a maquete original, com a peça **Gespenster (Fantasmas)**, de Ibsen, sob a direção de Thomas Langhoff.

11.1.1986 - Première de **Medéia**, de Eurípedes e **Stella**, de Goethe, no Deutsches Theater de Berlim, que compõem as duas primeiras partes de uma "Trilogia da Paixão", elaborada conforme a concepção de um assim chamado "Teatro das Conjunturas"(Theater der Zusammenhänge). Direção de Alexander Lang. A trilogia foi completada com **Totentanz (A Dança da Morte)**, de Strindberg.

24.1 a 1.2.1987 - Primeiro Festival Nacional de Teatro da RDA. O programa apresentou 24 espetáculos teatrais, 15 montagens de ópera, balé e mímica, bem como quatro shows de cabaré e três de bonecos de teatros selecionados por um júri e críticos teatrais.

7.3.1987 - Estréia na RDA da peça **Esperando Godot**, de Samuel Beckett, no Staatsschauspiel (Teatro Estatal) de Dresden, sob a direção de Wolfgang Engel, três longas décadas depois da estréia.

30.3.88 - Estréia **Die Übergangsgesellschaft (A Sociedade de Transição)**, de Volker Braun, no teatro Maxim Gorki de Berlim, sob a direção de Thomas Langhoff.

12.4.89 - Estréia da peça **Os Cavaleiros da Távola Redonda**, de Christoph Hein, no Staatsschauspiel de Dresden.

Setembro de 1989 - Milhares de cidadãos da RDA abandonam o país através das embaixadas da República Federal da Alemanha em Varsóvia e Budapeste e a evasão aumenta com a abertura da fronteira entre a Hungria e a Áustria. Numa manifestação diante da igreja de São Nicolau, em Leipzig, centenas de pessoas reivindicam o direito de viajar para o exterior.

7.10.89 - Nos festejos oficiais do quadragésimo aniversário da RDA, realizam-se passeatas de protesto que são brutalmente sufocadas pelos órgãos de segurança do Estado (Stasi).

15.10.89 - Reunião de protesto dos produtores teatrais no Deutsches Theater. Proposta de uma manifestação popular em favor da liberdade de imprensa e de opinião em 4.11.89.

16.10.89 - As manifestações das segundas-feiras em Leipzig, cada vez mais concorridas, atingem um recorde: na maior manifestação de protesto desde o levante operário em 17 de junho de 1953, mais de 100.000 pessoas reivindicam reformas e uma renovação democrática da RDA.

18.9.89 - "Por razões de saúde", Erich Honecker demite-se dos cargos de Secretário-Geral do SED e Presidente do Conselho de Estado da RDA. Seu sucessor, Egon Krenz, manifesta a intenção de realizar uma "transição".

4.11.89 - A classe teatral organiza uma manifestação de protesto na Alexanderplatz de Berlim, em favor da liberdade de imprensa e de opinião, da qual participam 600.000 (algumas estimativas apontaram um milhão).

9.11.89 - O governo da RDA abre as fronteiras com Berlim Ocidental. Cai o Muro de Berlim.

17.11.89 - Hans Modrow (do SED, anteriormente Chefe do Partido na região de Dresden) presta juramento como novo chefe de Governo e forma um governo de coalizão.

18.3.90 - Nas primeiras eleições livres da RDA, sai vencedor o CDU - Partido da União da Democracia Cristã. Lothar de Maziere torna-se chefe de Governo.

24.3.90 - Première de **Hamlet/Hamletmaschine**, de Shakespeare/Heiner Müller, no Deutsches Theater. Direção: Heiner Müller.

3.10.90 - Ingresso dos cinco estados da RDA na República Federal da Alemanha. Reunificação da Alemanha.

## BREVE CRONOLOGIA DE HEINER MÜLLER

1929 - Nascimento em 9 de janeiro, em Eppendorf, Saxônia. Pai empregado e membro do Partido Socialista, mãe operária têxtil.

1933 - Primeira prisão do pai pela Gestapo, que é enviado para um campo de concentração. Depois de sua libertação, a família se instala em Waren, no Mecklemburg.

1941 - Segunda prisão do pai, que é mandado para França num pelotão disciplinar.

1944-45 - Heiner Müller é recrutado pelo *Volkssturm*, posteriormente pelo Serviço de Trabalho do Reich. Prisioneiro por três dias num campo americano em Schwerin.

1946-50 - Heiner Müller conclui os estudos secundários em Frankenberg, na Saxônia, para onde seus pais haviam retornado depois da guerra. Ameaçado por autoridades soviéticas, seu pai abandona a cidade do qual é prefeito e vai para o Ocidente. Sua mulher o segue mais tarde. Heiner Müller recusa-se a ir.

1951 - Heiner Müller vive sem autorização em Berlim, trabalhando como jornalista e colaborador de revistas, entre as quais o semanário **Sonntag**. Torna-se colaborador da Federação do Escritores. Primeiros textos literários. Esboço das primeiras cenas de **Die Schlacht (A Batalha)**.

1953 - Morte de Stalin em 13 de março e levante operário em 17 de junho de 1953 em Berlim, Leipzig e outras cidades reprimido com tanques soviéticos.

1955 - Escreve **Traktor (Trator)**.

1956 - 4o Congresso dos Escritores Alemães em janeiro. XX Congresso do Partido Comunista da URSS. Morte de Brecht. publicação de uma de suas primeiras narrativas: **Cruz de Ferro**. Escreve, em colaboração com sua mulher Inge, **Der Lohndrücker (O Achatador de Salários)**. Elabora cenas que mais tarde comporiam **Germania Tod in Berlin (Germânia Morte em Berlim)**.

1957 - Em colaboração com Inge Müller, escreve a primeira versão da peça radiofônica **Die Korrektur (A Correção)**, ambientada no Combinado para a produção de linhita "Schwarze Pumpe" ao sul da RDA. O realismo sem retoques traz as primeiras dificuldades com a censura: após um acordo, a montagem de **Der Lohndrücker** somente pode estreiar em sessão dupla com **Die Korrektur** depois de Müller reescrever a versão inicial deste texto.

1957 -58 - Heiner Müller torna-se redator da Revista **Junge Kunst**.

1958 - Estréia a adaptação de Müller ao romance de John Reed **Zehn Tage, die die Welt erschütterten (Dez Dias que abalaram o Mundo)**, em comemoração aos quarenta anos da Revolução de Outubro de 1917.

1958 - Estréia em março, em Leipzig, **Der Lohndrucker**. Em setembro, em Berlim, no Maxim Gorki Theater. Inicia sua versão de **Philoktet (Filoctetes)**, de Sófocles.

1958 -60 - Colaborador do Teatro Maxim Gorki, em Berlim

1959 - Müller e sua mulher Inge recebem o prêmio Heinrich Mann da Academia das Artes de Berlim Oriental por **Der Lohndrucker e Die Korrektur**.

1961 - Construção do muro de Berlim em 13 de agosto de 1961. O fechamento da fronteira inicia um expurgo das dissidências pela linha dura do SED. Durante os ensaios de **Die Umsiedlerin oder das Lebens auf dem Lande (A Espoliada ou a Vida no Campo)**, a peça é interdita em sua pré-estreia, em 30 de setembro. Müller é expulso da Federação dos Escritores depois de realizar sua autocrítica.

1963 - Elabora **Der Bau (A Construção)**.

1964 - Conclui **Der Bau e Philoket**. Elabora **Herakles 5 (Heracles 5)**.

1965: Em dezembro: O Comitê Central do SED critica publicamente, na 11a. Plenária, os escritos M Bieler, Stephan Heym, Wolf Biermann e Heiner Müller (**Der Bau**).

1966 - Suicídio de sua mulher Inge Müller. Inicia **Ödipus Tyrann (Édipo Rei)**, a partir da versão de Hölderlin e traduz **Wie es Euch gefällt (Como lhes agradar)**.

1967 - Estréia de **Ödipus Tyrann** no Teatro Bochum.

1967 - Estréia em Munique sua adaptação de **Philoktet**, de Sófocles.

1968 - Estréia em Zurique sua versão de **Prometheus (Prometeu)**, de Ésquilo.

1969 - Elabora **Die Weiberkomödie (A Comédia das Mulheres)** a partir da radiopeça **Die Weiberbrigade (A Brigada das Mulheres)**, de Inge Müller.

1970-76- Conselheiro artístico do Berliner Ensemble.

1971 - A publicação da versão de **Macbeth** desencadeia uma polêmica na **Sinn und Form** entre Wolfgang Harich e outros críticos. Müller é acusado de "pessimismo histórico".

1971 - Em Magdebourg; estréia a **Die Weiberkomödie (1969)**, baseada na novela radiofônica de Inge Müller.

1972 - Estréia em março, em Brandenburg, a versão de Müller de **Macbeth**, em novembro em Karlsruhe.

1973 - Estréia no Berliner Ensemble, em outubro, sua adaptação de **Zement (Cimento)**, inspirada no romance russo homônimo de Gladkov.

1973 - Estréia em Berlim Ocidental **Der Horatier (O Horácio)** (1968), segundo motivos da lenda de Tito Lívio, e as versões de Brecht e Corneille.

1974 - Publicação dos dois primeiros volumes da obra de Heiner Müller pela Rotbuch Verlag, de Berlim Ocidental: **Geschichten aus der Produktion 1/2 (Histórias da Produção)**.

1974 - Estréia em junho, em Berlim Ocidental, **Herackles 5 + Herakles 2, Prometheus** e alguns fragmentos de **Zement**; em agosto, estréia **Der Lohndrucker**.

1975 - Estréia em janeiro, no Volksbühne de Berlim, **Die Schlacht** (1951-1974); em abril, em Neustrelitz, estréia **Traktor** (1955-74).

1975 - Temporada nos Estados Unidos. Realiza conferências na Universidade de Austin em dezembro, onde acompanha a adaptação de **Mauser (Mauser)** (1970) no Texas. Viaja para o México. Escreve **Ein Brief (Uma Carta)**, dirigida para Martin Linzer.

1976 - Heiner Müller torna-se conselheiro artístico da Volksbühne. O Politbüro da RDA cassa a cidadania de Wolf Biermann. Êxodo em massa de escritores para o Ocidente.

1976 - Estréia em maio no Volksbühne **Die Bauern (Os Camponeses)** (1964), nova versão de **Die Umsiedlerin**. Estréia em Berlim no Deutsches Theater, em outubro, **Philoktet**.

1977 - Escreve **Verabschiedung des Lehrstücks (Despedida/Licenciamento da Peça Didática)**, endereçada a Rainer Steinweg. Publica as narrativas **Der Vater (O Pai)** (1958), **Todesanzeige (Anúncio de Morte)** (1975) e o poema **Motiv bei A.S (Motivo em Ana Seghers)** (1958), **Gestern an einem sonnigen Nachmittag (Ontem numa tarde ensolarada)** (1975), até então inéditos.

1978 - Estréia em março, no Teatro de Hamburgo, a adaptação de **Fatzer**, montagem de Müller dos fragmentos de Brecht); em abril, em Munique Estréia **Germania Tod in Berlin** (1956-1971); em novembro, estréia em Bruxelas **Hamletmaschine (A Máquina-Hamlet)**.

1979 - Ganha o prêmio de Arte Dramática de Mülheim (RFA). Não comparece e faz publicar **Mülheim Rede (Discurso de Mülheim)**.

1979 - Estréia em Frankfurt **Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei (Vida de Gundling Frederico da Prússia Sono Sonho Grito de Lessing)** (1976)

- 1980 - Escreve **Fatzer+ - Keuner** (sobre Bertold Brecht).
- 1980 - Estréia em Berlim no Volksbühne, em setembro, **Der Bau** (1963-64), segundo motivos do romance **Spur der Steine (Rastro das Pedras)**, de Erik Neutsch. Em novembro, estréia no Volksbühne **Der Auftrag (A missão)** (1978-79), escrita a partir de motivos da novela de Ana Seghers **Das Licht auf dem Galgen (Luz sobre a Forca)**.
- 1981 - Escreve **Herzstück (Fragmento Coração)**, apresentado no Teatro de Bochum.
- 1982 - Estréia no Teatro Bochum **Quartett (Quarteto)** (1980).
- 1983 - Escreve **Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von (Philoktet) Carta ao Diretor Mitko Gotscheff da Primeira Montagem de Philoctetes no Teatro de Sofia**.
- 1983 - Estréia no teatro de Bochum **Verkommnes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten (Margem Abandonada (Paisagem com Argonautas)** (1982).
- 1985: Recebe o Prêmio Büchner em Darmstadt. Discurso de recepção: **Die Wunde Woyzcek (A Ferida Woyzeck)**. Publicação do oitavo volume de suas obras pela Rotbuch Verlag.
- 1985 - Estréia no Deutsches Theater a primeira parte de **Wolokolamsker Chausse (A Estrada de Wolokolamsk)**, **Russische Eröffnung (Abertura Russa)** (1984), escrita segundo motivos do romance homônimo de Alexander Beck.
- 1985 - Estréia no Bochum **Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-Kommentar (Anatomia de Titus Andrônico Queda de Roma um Comentário a Shakespeare)** (1983); em Graz, Áustria, estréia **Bildbeschreibung (Descrição de uma Paisagem)**.
- 1986 - Em Postdam, estréia a segunda parte de **Wolokolamsker Chausse, Wald bei Moskau (Floresta perto de Moscou)** (1985), escrita segundo motivos do romance homônimo de Alexander Beck.
- 1986 - Recebe o Prêmio Nacional de Primeira Classe da RDA
- 1987 - Em Postdam, estréia a terceira parte de **Wolokolamsker Chausse, Das Duell (O Duelo)** (1986), inspirada na novela homônima de Ana Seghers.
- 1988 - Estréia no Deutsches Theater de Berlim a quarta parte de **Wolokolamsker Chausse, Kentauren (Centauros)** (1986).
- 1988 - Lê no Festival anual de Weimar **Shakespeare eine Differenz (Shakespeare, uma Diferença)**. "Heiner Müller Werkschau" (em Berlim

Ocidental): festival de teatro e colóquio internacional dedicado à obra de Heiner Müller.

1988 - Estréia no Teatro de Bobigny de **Der Findling (O Enjeitado) (Wolokolamsker Chaussee V)**, inspirado na novela homônima de Kleist. Primeira apresentação integral das cinco partes de **Wolokolamsker** sob o título **La Route des Chars (O Caminho dos Panzer)**.

1989 - 60o. aniversário.

1990 - Eleito Presidente da Academia de Artes de Berlim Ocidental. Recebe o Prêmio Kleist. Discurso de recepção: **Deutschland Ortlos (Alemanha Nenhum Lugar)**.

1993 - O Berliner Ensemble é reaberto sob a intendência de Heiner Müller no início de janeiro. No dia 10, é acusado de ter sido colaborador e informante da antiga Stasi.

1994 - Adaptação de **Tristão e Isolda** para a temporada do Bayreuth. Montagem do fragmento **Fatzer** no Berliner Ensemble.

1995 - Dirige a adaptação de **Arturo Ui** no Berliner Ensemble

## **BREVE CRONOLOGIA POLÍTICA DA RDA**

### **1945**

8 de maio: rendição incondicional da Alemanha.

Juho/agosto: acordos de Potsdam.

### **1948**

Junho: início do Bloqueio de Berlim pela União Soviética, que se estenderá até maio de 1949.

### **1949**

23 de maio: promulgação da "Grundgesetz" e constituição da República Federal da Alemanha.

7 de outubro: constituição da República Democrática da Alemanha.

### **1951**

Março: revisão do estatuto de ocupação. A RFA é autorizada a nomear um ministro do Exterior.

### **1952**

Maio: pelo tratado de Bonn, as três potências Ocidentais reconhecem a soberania parcial da RFA.

### **1953**

Março: a União Soviética concede à RDA "direitos de soberanis ampliado".

17 de junho - Levante de operários no Setor Oriental de Berlim é sufococado por trposa soviéticas

### **1954**

Outubro: a RFA ingressa na OTAN.

### **1955**

Maio: a RDA adere ao Pacto de Varsóvia.

Julho; os dois Estados Alemães participam da conferência de Genebra entre os Quatro Grandes, a primeira desde Potsdam.

### **1956**

Surgem as primeiras unidades dos exércitos da RFA e da RDA.

### **1958**

Novembro: crise diplomática sobre Berlim.

### **1961**

12-13 de agosto: construção do muro de Berlim

### **1963**

Dezembro: o primeiro acordo sobre os vistos de entrada entre Berlim Ocidental e a RDA.

**1970**

Março: encontro dos chefes de governo das duas Alemanhas (Brandt e Stopf ) em Erfurt.

**1971**

Setembro: acordo assinado por RDA e RFA, Reino-Unido e França restabelece o trânsito da população entre as duas partes de Berlim.

Dezembro: tratado entre os dois estados alemães resulta no reconhecimento de Berlim Ocidental pela RDA.

**1973**

Setembro: as duas Alemanhas ingressam oficialmente na ONU.

**1974**

Maio: a RFA e a RDA estabelecem relações diplomáticas.

**1987**

Setembro: Honecker visita a RFA.

**1989**

9 de novembro abertura do muro de Berlim.

**1990**

3 de outubro: reunificação da Alemanha.

**1991**

Junho: Berlim se torna a capital da Alemanha reunificada.

**1992**

Abril: a extrema-direita vence as eleições regionais em Baden-Württemberg e no Schleswig-Holstein; ao longo do ano, ocorrem mais de 1800 atques a estrangeiros e monumentos judaicos na Alemanha

**1993**

Maio: o Parlamento alemão emenda a Constituição, restringindo o direito de asilo no país, com o objetivo de diminuir o número de imigrantes.

## Apêndice

Fatzer +- Keuner<sup>187</sup>

*Eu cago  
para a ordem do mundo  
eu estou  
perdido.*

A ausência de revolução burguesa na Alemanha possibilitou e, simultaneamente, exigiu o classicismo de Weimar como supressão/conservação/elevação (*Aufhebung*) das posições do *Sturm und Drang*. O classicismo como *ersatz* de revolução. Literatura de uma classe vencida; forma como compensação; a cultura como maneira de se relacionar com o poder e veículo de falsa consciência. A opção consciente de Goethe pelos jambos contra os tecelões famintos de Apolda é paradigmática. O desastre de mais pesadas conseqüências da História recente talvez tenha sido o fracasso da revolução proletária na Alemanha e seu estrangulamento pelo fascismo. Sua conseqüência mais grave: o isolamento do experimento socialista na União Soviética, num campo experimental em condições não desenvolvidas. As conseqüências são conhecidas e não foram superadas. A amputação do socialismo alemão através da divisão da nação não está entre as piores. A RDA pode conviver com ela.

Para Brecht, a expulsão da Alemanha, o afastamento das lutas de classe alemãs e a impossibilidade de prosseguir seu trabalho na União Soviética significaram a emigração para o classicismo. Os ensaios 1 - 8 contêm, quanto a uma possível eficácia política imediata, a parte viva de seu trabalho, seu núcleo teológico incandescente ("teologischer Glutkern"), no sentido em que Benjamin compreendia o marxismo. Hollywood tornou-se a Weimar da emigração antifascista alemã. A necessidade de silenciar sobre Stalin, cujo nome, enquanto Hitler estava no poder, era sinônimo de União Soviética, tornava necessário o recurso à universalidade da parábola. Os diálogos de Svendborg referidos por Benjamin informam sobre isto.

A situação da RDA no contexto nacional e internacional durante a vida de Brecht não lhe ofereceu nenhuma saída do dilema clássico.

Entre os temas discutidos em Svendborg entre Brecht e Benjamin estava Kafka. Nas entrelinhas de Benjamin, surge a questão de saber se a parábola kafkiana não é mais ampla, se não é capaz de compreender mais realidade (e dá mais de si) que a parábola de Brecht. E isto, não apesar de, e sim porque justamente ela descreve/expõe gestos sem sistema referencial, não orientada para um movimento (práxis), não redutível a uma significação, é antes estranha que alienante, é sem moral. Os desmoronamentos da História recente causaram menos estragos ao modelo da **Colônia Penal** que ao edifício dialético ideal das

<sup>187</sup> Heiner Müller, **Rotwelch**, pp.140-149. Publicado pela primeira vez no *Brecht-Jahrbuch 1980*. Frankfurt (Main), 1981. Elaborado como contribuição ao encontro do 5o. Congresso Internacional Brechtiano na Universidade de Maryland. Título original: **Fatzer+-Keuner**.

peças didáticas. A cegueira da experiência kafkiana é a legitimação de sua autenticidade. (O olhar de Kafka como olhar para o Sol. A incapacidade de olhar no branco dos olhos da História como fundamento da política.) Apenas a pressão crescente da experiência autêntica, supondo-se que ela 'contagie as massas', desenvolve esta capacidade de encarar o branco dos olhos da História, que pode ser o fim da política e o começo de uma História do homem. O autor é mais inteligente que a alegoria; a metáfora, mais inteligente que o autor.

Gertrude Stein, num texto sobre a literatura elisabetana, explica sua violência pela velocidade da mudança de sentido na linguagem: "Tudo se movimenta intensamente". A mudança de sentido é o barômetro da pressão da experiência na aurora do capitalismo que começa a descobrir o mundo como mercado. A velocidade de mudança de sentido institui o primado da metáfora, que serve de filtro visual ao bombardeio das imagens: "pressão da experiência impele a linguagem para a poesia" (Eliot). O temor à metáfora é o medo do movimento autônomo do material. O medo da tragédia é o medo da permanência da revolução.

Lembro-me de uma observação de Wekwerth na preparação de sua montagem de **A Santa Joana dos Matadouros**. Dependia daquilo que Brecht havia esclarecido: obscurecer para que possa ser visto novamente; Hegel: o familiar/conhecido ("Bekannte") não é reconhecido ("erkannt") etc. A história das esquerdas européias faz pensar se também Hegel, neste caso, não deve ser revisado. Ainda aparecem, "repentinamente", zonas de sombras desconhecidas em cada território que o Esclarecimento colonizou. A aliança com o racionalismo sempre de novo desguarneceu as costas da esquerda aos punhais da reação, preparados nessas zonas de sombra. O reconhecido ("Erkannt") não é familiar/conhecido ("bekannt")."

A insistência de Brecht, em suas últimas conversas com Wekwerth, na ingenuidade como categoria primordial de sua estética, elucida esta constatação.

A obstinação de Brecht em não compreender Kafka, ou ao menos em compreendê-lo erroneamente, deduz-se das anotações de Benjamin sobre as conversas de Svendborg.

Por volta de 1948, a NDR (Rádio Hamburgo) transmitiu um programa dedicado aos dois representantes da literatura engajada: o católico Eliot e o comunista Brecht. Uma frase de Eliot servia de gancho: "A poesia não importa" ("poetry does not matter"). Lembro-me de uma frase da entrevista com Brecht: a continuação, a continuidade, engendra a destruição. Mais tarde, num texto que fala da situação do teatro na Alemanha do pós-guerra, Brecht explicitou mais pormenorizadamente esta idéia: os escombros ainda não foram removidos, mas já se constroem novas casas sobre eles. O paralelo é óbvio com a observação de Thomas Mann sobre a história alemã, segundo a qual nenhuma época foi vivida até o fim, porque nenhuma revolução foi bem sucedida, o que bem ilustra a fisionomia das cidades alemãs. Isto não quer dizer forçosamente que Brecht tenha lido o *Faustus*. O germanista Gerhard Scholz relata uma conversa que teve com Brecht sobre o futuro do socialismo durante os anos de exílio comum na Escandinávia. Brecht polemizava, pelo menos em parte seriamente, contra a estratégia da "Frente

Popular" com o sonho "fatzeriano" de estabelecer uma ditadura comunista (célula), por exemplo, em Ratibor ou outra cidade qualquer para constituir um exemplo.

No mesmo ano de 1948, por ocasião de um debate com estudantes em Leipzig, Brecht assim formulava seus objetivos de trabalho na Zona de Ocupação Soviética: vinte anos de demolição ideológica e sua necessidade de dispor de um teatro para "a produção científica de escândalos", visando à divisão política de seu público, em vez de uma ilusória "unidade" na aparência estética. Em outras palavras, sua esperança num teatro político situado além das contingências do mercado. Um teatro para o qual a contradição entre o sucesso (*Erfolg*) e a eficácia (*Wirkung*) seria uma oportunidade e não um dilema como na sociedade capitalista. Essa era uma antecipação, uma projeção sobre o futuro que, mesmo vinte e três anos após sua morte, ainda não se realizou. Os escândalos, como faísca de ignição do grande debate, não tiveram lugar no teatro, mas sim nos suplementos culturais dos jornais como um entrave à discussão. Teve-se que construir novas casa mais rapidamente antes que se pudessem remover os escombros. O estado de sítio em que se encontrava a RDA em virtude da Guerra Fria (e que permanece ainda entre as duas Alemanhas) exigia e exige a ideologia. Entre o posicionamento de Leipzig e a frase do prefácio tardio às primeiras peças, que formula a renúncia ao ideal da tábula rasa, do puro modelo, assim formulado: talvez a História vire a mesa/faça tábula rasa, mas ela teme a "vazia"/teme a "vazia"... encontra-se a experiência brechtiana da RDA. Uma parte essencial dessa experiência reside na descoberta da amabilidade como categoria política. O trabalho de Brecht no teatro: uma tentativa heróica de desentulhar os porões, sem colocar em perigo a estabilidade das novas construções. (Esta formulação define o dilema fundamental da política cultural da RDA.) Nesse contexto, as adaptações dos clássicos não constituíam um desvio das exigências do momento, mas sim revisão do revisionismo do classicismo, ou seja, de sua tradição.

A dificuldade de Brecht em trabalhar sobre um material originário da própria RDA aparece claramente na história do projeto **Büsching**. O primeiro esboço tende para uma peça histórica: o operário (Garbe) como personagem histórico. Com uma diferença decisiva em relação a Plutarco-Holinshed-Shakespeare: o herói é seu próprio cronista. (Brecht solicitou a Käthe Rüllicke que elaborasse o material, partindo dos relatos de Garbe, gravados em fita.) Essa diferença corresponde ao problema: o petróleo resiste aos cinco atos, falta dramaticidade ao herói inconsciente, ou melhor, é necessário outro drama. Brecht havia elaborado seu arsenal de formas numa outra realidade, a partir da situação de classe e dos interesses do proletariado europeu anteriores à revolução.

Após a dizimação da vanguarda, a depravação das massas e a devastação do leste da Alemanha e da União Soviética pela Segunda Guerra, a revolução na RDA somente pôde ser realizada *para* e não *pela* classe trabalhadora. A ratificação posterior na consciência teve de ser exigida dela nas condições da Guerra Fria, num país ocupado e dividido, sob o matrequear cotidiano da publicidade dos milagres do capitalismo do outro Estado alemão, sucessor de

direito do *Reich*, saneado e reduzido em suas dimensões em duas guerras mundiais. As categorias do marxismo clássico não são suficientes para compreender essa realidade: elas prejudicam ("sie schneiden ins Fleisch").

Observando que o material não era suficiente senão para uma peça de um ato e que não existia qualquer possibilidade de conferir ao seu herói a escala expressiva de que necessitava para escrevê-la, ele, Brecht, abandonou primeiramente o projeto **Büsching**. Isso lembra a tese de Plekhanov sobre a falta de interesse (positivo) do herói proletário, em oposição ao interesse negativo do herói burguês, sendo que a primeira qualidade do proletariado é sua quantidade e assim por diante... Brecht retomou o projeto, desta vez, sob a forma de uma peça didática "com coros" no estilo de **A Decisão**, depois de 17 de junho de 1953, quando ele, pela primeira vez, ouvia os gritos e a marcha da "classe", como sempre depravada e manipulada por seus inimigos. A confrontação como possibilidade de abertura da "Grande Discussão", que é pressuposto do produção, permaneceu como fragmento.

As malhas de sua dramaturgia (de Brecht) eram bastante frouxas para o caráter microestrutural dos novos problemas: a própria "classe" já era uma ficção, na verdade, um agregado de elementos novos e velhos, justamente os operários da construção que haviam tomado a iniciativa da primeira greve na Avenida Stalin, provinham, em grande parte, da classe média rebaixada: velhos oficiais do Exército, funcionários do Estado fascista, professores secundários e assim por diante, aos quais se juntavam membros fracassados da nova burocracia. O Grande Projeto fora enterrado pela tempestade de areia das realidades, não sendo possível compreendê-lo (pô-lo a descoberto pelo simples distanciamento), em que se baseia/depende da negação da negação. Nesse contexto, não deixa de ser interessante a utilização de Gerhart Hauptmann por Brecht e seu fracasso com a adaptação de **Biberpelz** e **Roter Hahn**: a violência do tribalismo e os terrores da província."

**Os Dias da Comuna**, escritos para o repertório de um teatro socialista, com a redução consciente do "nível técnico", está para socialismo real assim como **Don Carlos** para a revolução burguesa. Sua beleza é a beleza da ópera, seu *pathos* é o da utopia. Até sua morte, o próprio Brecht provavelmente não viu nenhuma possibilidade de encenar esta peça sem prejuízo da realidade/eficácia (*Wirkung*). O momento da estréia no Berliner Ensemble em 1961, após o fechamento da fronteira, foi o primeiro possível. Na situação dada, não foi empregado o modelo que somente poderia ter sido utilizado com a posterior apresentação de novas peças. Como evento isolado, essa montagem vinha simultaneamente muito tarde e muito cedo: muitas possibilidades tinham sido perdidas, muitos problemas adiados.

**Turandot**, a última tentativa de Brecht de, com recurso à parábola, sanear a velha merda que ele via resurgir novamente, é um fragmento genuíno. A conclusão forçada da peça pelo recurso ao antifascismo, que, no que dizia respeito à RDA, aparece como álibi, destrói a sua estrutura. É possível que em outros contextos, ditaduras militares do Terceiro Mundo, por exemplo, essa fissura que atravessa a

peça permita/libere um olhar daquilo que é o pressuposto de sua intervenção. Brecht: o que confere duração às obras de arte são seus defeitos.

O nome **Büsching**, como outros nomes do projeto Garbe, remetem ao material **Fatzer**, o maior esboço/projeto de Brecht, e o único texto no qual ele, como Goethe com o material do **Fausto**, permitiu-se a liberdade de experimentação, desonerando-se da obrigação de forjar um produto perfeitamente acabado para as elites contemporâneas ou do futuro, de embalá-lo e entregá-lo a um público, a um mercado. **Fatzer** é um produto incomensurável, escrito como exercício de autocompreensão. O texto é pré-ideológico, a linguagem não formula resultados do pensamento, mas sim o coloca de escanteio. Ele tem a autenticidade do primeiro olhar sobre o desconhecido, o espanto da primeira aparição do novo. Com os tópicos do egoísta, do homem-massa, do novo-animal, aparecem, sob o modelo dialético da terminologia marxista, os princípios dinâmicos que, na História recente, perfuraram esse esquema. O gesto da escritura é aquele do investigador e não do erudito que interpreta resultados da investigação, ou do professor que os transmite. É neste texto que Brecht pertence menos aos marxistas que foram o último pesadelo de Marx (Por que não valeria também para Marx que o horror é a primeira manifestação do novo, o medo, a primeira configuração da esperança?) Com a introdução do personagem Keuner (metamorfose de Kaumann/Koch em Keuner) o projeto começa a fenecer em moralidade. A sombra da disciplina partidária leninista, Keuner, o pequeno-burguês com "look" de Mao, a máquina de calcular da revolução. **Fatzer** como a batalha de material entre Brecht e Brecht (= Nietzsche contra Marx, Marx contra Nietzsche). Brecht lhe sobrevive, por ter se excluído. Brecht contra Brecht, com a pesada artilharia do marxismo-leninismo. Aqui, nesta virada do anarquista em funcionário, compreende-se a crítica escarninha de Adorno sobre os aspectos pré-industriais da obra de Brecht. Aqui nasce, da impaciência revolucionária em face da imaturidade das circunstâncias, a tendência de se substituir o proletariado que desemboca no paternalismo, que é a doença dos partidos comunistas. Aqui começa, na defesa do matriarcado anárquico-natural, a transformação do filho rebelde em pai que consolidou o êxito de Brecht e impediu sua eficácia. A retomada da popularidade pela reintrodução do culinário (em seu teatro), que determina a última fase de seu trabalho, tornou-se uma antecipação no turbilhão embrutecedor dos mídias e em vista da fixação póstuma da figura do pai pela política cultural socialista. Aquilo que foi eliminado foi o presente, a sabedoria, seu segundo exílio.

Brecht, um autor sem presente, uma obra entre o passado e o futuro. Hesito em formular isto como uma crítica: o presente é a época das nações industriais, a História por vir, assim espero, não será por elas realizada; dependerá de sua política se deve ser temida. As categorias de verdadeiro e falso passam à margem da obra de arte. A estátua da liberdade de Kafka enverga uma espada em vez de uma tocha. Utilizar Brecht, sem criticá-lo, é traição.

## Diálogo entre Heiner Müller e Wolfgang Heise<sup>188</sup>

A espiral da história arruina os centros, forçando seu caminho através da periferia. Nesse movimento, que do ponto de vista restrito de uma geração se subtrai a toda interpretação lógica, reside a justificativa da dúvida no progresso. Essa dúvida é existencial, enquanto a humanidade não houver elaborado uma nova consciência da espécie, cujo pressuposto é a possibilidade de uma História universal. A sua perda foi o preço que teve que ser pago para se escapar do reino animal. O caminho de volta é romantismo ingênuo; a tentativa moderna de converter o desdobramento da espiral numa órbita visa à destruição do planeta.

Heiner

Müller

Episódio de uma versão anterior da cena 14 de *A Vida de Galileu*.

O velho Galileu lê Montaigne.

VIRGÍNIA: Você quer que eu faça a leitura?

GALILEU: Sim, essas inscrições no teto da biblioteca do Sr. Montaigne. Mas apenas aquelas que marquei.

VIRGÍNIA (pega o livro e lê em voz alta). Inscrição 54: Sem vacilar.

GALILEU: Nada mais?

VIRGÍNIA: Nada.

GALILEU: Mas isso depende pelo menos de três coisas: da força do golpe que se recebe, da visibilidade do objetivo e da solidez da base. Belo conselho! Siga!

VIRGÍNIA Inscrição 52: Não entendo.

GALILEU: Essa é boa! É um começo.

VIRGÍNIA 13a.: Isso pode ser ou não ser.

GALILEU: Bem, se se derem as razões.

VIRGÍNIA 5a.: Não é nem dessa maneira nem daquela, antes, de nenhuma das duas.

GALILEU: Se se procurar além.

VIRGÍNIA: Quem sabe o que sabe não sabe ainda como sabe.

GALILEU: Muito bem novamente. Mas tudo isso cheira à capitulação.

VIRGÍNIA 10a.: O que são o céu e a terra e o mar em toda sua imensidão em comparação à soma das somas de todo o infinito que não pode ser mensurado.

GALILEU: Mas se deve começar. Acrescente.

VIRGÍNIA 25a.: Mas ele lhes deu a curiosidade para atormentá-los.

GALILEU: Tolice.

VIRGÍNIA: 15a.: O homem é muito frágil.

GALILEU: Não suficientemente frágil.

---

<sup>188</sup> Heiner Müller, **Gesammelte Irrtümer 2**, Verlag der Autoren, pp.50-70. Publicado pela primeira vez em **Brecht 88**, Henschelverlag, Berlin, 1988, pp. 189-208. Título original: **Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller**.

VIRGÍNIA: 20a.: Seja sábio com medida para não se corromper.

GALILEU: Adiante.

VIRGÍNIA: 42a.: Não são as coisas que confundem os homens, mas as opiniões sobre as coisas.

GALILEU: Isso talvez seja falso também. Quem confunde as opiniões?

VIRGÍNIA: Devo anotar?

GALILEU: Não.

VIRGÍNIA: 19a.: Sou um homem. Nada de humano me é estranho.

GALILEU: Bom.

VIRGÍNIA 37a.: Deus criou o homem como uma sombra. Quem poderá julgá-lo depois que o sol se pôs.

*Galileu silencia.*

VIRGÍNIA 17a.: Você não deve temer nem desejar seu último dia.

GALILEU: No início, o primeiro era difícil, agora é o segundo.

VIRGÍNIA 14a.: Admirável é o bem.

GALILEU: Mais alto!

VIRGÍNIA *mais alto*: Admirável é o bem.

*O que lhe interessa neste texto?*

Que Brecht não tenha retomado este episódio em nenhuma das versões publicadas, e que aqui, justamente, ele não condene Galileu. A condenação de Galileu na versão californiana era, depois de Hiroxima, uma reação ao meio americano. O que me interessa é o ponto final da personagem. Eu encontro de fato esta posição novamente formulada num de seus últimos poemas:

"Quando no quarto branco do *Charité*

Acordei certa manhã

E ouvi o melro, compreendi

Bem. Há algum tempo

Já não tinha medo da morte. Pois nada

Me poderá faltar

Se eu mesmo faltar. Então

Consegui me alegrar com

Todos os cantos dos melros depois de mim."

Ele chega aqui a qualquer coisa como - e são conceitos de fato pouco esclarecidos - uma consciência da espécie, isto é, a uma responsabilidade não apenas por si mesmo, a um ultrapassamento ("Aufheben"), por exemplo, da *Ópera dos Três Vinténs* no episódio de *Galileu*: no lugar da parábola, a coisa "verdadeira", a posição oposta ao "depois de mim, o dilúvio" do burguês. Compreende-se melhor hoje, mesmo se talvez seja muito tarde, que tornamos o futuro impossível quando pensamos apenas na ordem do presente: viver às custas dos descendentes. Ou, quando Virgínia lê a inscrição<sup>14</sup>: "Admirável é o bem". Esperaríamos que Brecht dialetizasse de qualquer modo essa formulação, mas ele (Galileu) diz apenas: "Mais alto". Um final aberto como em *A Tempestade* de Shakespeare. Ao contrário do que se encontra em *Me Ti*: "Se essas virtudes não estão ligadas à necessidade de superar obstáculos e subsistem muito tempo

depois que estes foram superados, elas se tornam freqüentemente a fonte de novos obstáculos (...). Por comportamento moral, posso apenas compreender comportamento produtivo."

*Mesmo assim, se eu juntar a peça e o poema, você visa a uma atitude fundamental produtiva e a uma afirmação da vida a partir das quais todas as opções particulares se tornam factíveis; cada decisão particular, por mais necessária e incondicional que seja, é igualmente relativa em relação ao obstáculo que ela deve eliminar na prática. O que você chama de "consciência da espécie" tende a uma responsabilidade global nesta época explosiva, o que exige precisamente decisões concretas, mas isso contém em si, ao mesmo tempo, toda a extensão da sensibilidade poética que visa necessariamente não a uma humanidade ideal, mas em sua realidade histórica. A significação e o emprego das obras de Brecht não podem ser idênticos aos objetivos que lhes são atualmente atribuídos numa situação histórica determinada, e você procura aquilo que não foi superado.*

No documento *Fatzer*, Brecht escreve:

"A finalidade para a qual um trabalho é feito não é idêntica à finalidade pela qual é utilizado. O conhecimento pode ser utilizado em outro lugar do que aquele em que foi encontrado."

O que você pensa da tese de Bernard Dort: *Os Dias da Comuna* e *Galileu* têm ambos a estrutura de uma tragédia, porque descrevem, segundo Dort, a tragédia do socialismo moderno, a separação entre saber e poder.

*Deve-se levar isso em consideração, contanto que não se confunda saber com "a inteligência" ("Intelligenz") e o poder com o aparelho de poder. O problema permanece, e eu o vejo na relação do conteúdo com a organização da obtenção, elaboração e distribuição da informação social por um lado; e na capacidade em se determinar, por outro, o que é necessário e factível - isso em relação à maneira pela qual a sociedade toma e controla suas decisões. A otimização de tudo isso somente pode funcionar no socialismo democrático. Eu acredito que, ao confrontar saber e poder, falta, como regra geral, a definição de quem sabe o quê, sobre o quê e quem tem o poder sobre o quê, não esquecendo ainda os interesses, os motivos e as necessidades da ação. Em ambos os dramas, há possibilidades trágicas que não procedem apenas do passado, mas não é a "tragédia do socialismo", no sentido de uma fatalidade. A tragédia nasce de atitudes históricas em si necessárias com suas alternativas fatais.*

O que me interessa é que Brecht em *Os Dias da Comuna* e *Galileu* se vê obrigado, em função do material, a mudar sua dramaturgia da parábola, da descrição dos costumes. Nessas duas peças, as máscaras já não lhe são suficientes.

O que é "material" ?

A seleção do material.

*Logo, uma matéria histórica empírica, sua interpretação, e a intenção objetiva ("Worauffhin") dessa interpretação, e aí já entra o presente. Acredito que a cena do carnaval em "Galileu" e a confrontação da dança dos participantes da Comuna com a dança da burguesia rompem, do ponto de vista do conteúdo poético, a construção da ação.*

Volto ao episódio de *Galileu*. É também bastante surpreendente que Galileu, que aqui funciona mais ou menos como porta-voz de Brecht, não tenha nada a dizer sobre a inscrição 37: "Deus criou o homem como uma sombra. Quem poderá julgá-lo depois que o sol se pôs? Galileu *silencia*." Através deste silêncio, Brecht articula também uma experiência das condições de vida sob uma ditadura, isto é, na Alemanha, onde não é mais tão fácil condenar as pessoas genericamente em nome de uma moral. Com isso, formula também sua diferença com Thomas Mann. Esta posição coloca em xeque a dramaturgia do Brecht clássico, com a qual o teatro hoje tem algumas dificuldades; uma dramaturgia avalia personagens e também as deprecia. Aqui não há juízo de valor. Para mim, Brecht é melhor quanto mais próximo de Shakespeare, e Shakespeare não faz juízos de valor. As avaliações de Brecht vêm naturalmente de impulsos políticos, de intenções políticas que eram, à época, absolutamente necessárias, mas que, muitas vezes, também fazem as coisas unidimensionais. E é na verdade extremamente difícil abrir uma peça como *A Boa Alma de Setsuan* de ou *O Círculo de Giz Caucásico* para trazer à superfície camadas que, no tempo em que a peça foi escrita, estivessem talvez encobertas. Mas é isso que torna as peças vivas para o teatro: que ora uma camada esteja na superfície e, em outra situação e geração, uma outra. E isso é bastante difícil nas parábolas de Brecht, que são precisamente calculadas, formando um todo fechado. Elas apenas voltam à vida quando nós as abrimos, isto é, quando os textos podem trabalhar novamente/a ser ativos.

*O que você quer dizer quando fala em "trabalho/atividade dos textos"?*

Uma citação de *Me Ti*: "Nossas experiências se transformam muito rapidamente em julgamento. Desses julgamentos, guardamos a lembrança, acreditando que sejam experiências. Naturalmente, os julgamentos não são tão confiáveis como as experiências. É necessária uma certa técnica para manter fresca a memória das experiências de modo que possamos extrair delas novos julgamentos." Podemos certamente discutir a noção de experiência em Brecht. A meu ver, ele transformava muito rapidamente suas experiências em julgamentos teóricos. Isso abrevia o processo de recepção. Trata-se de abrir novamente, com a experiência atual, o núcleo da realidade de sua experiência. Aí então eclode a contradição entre julgamento e experiência. Neste momento, os textos trabalham/entram em atividade.

*Certamente. Numerosas contradições tornam-se então vivas. Experiência luta com experiência, universal com particular, a forma contém e sedimenta a experiência que não é idêntica àquilo que você diz através dela. Até mesmo a língua é de várias maneiras permeável e impermeável à experiência, e sobretudo diferente do que ela exprime originalmente etc. Mas eu acho, não obstante, a formulação de Brecht bastante utilizável Tomemos "O Círculo de Giz Caucásico". Encontramos aí uma contradição produtiva: os acontecimentos e as personagens, na sua vitalidade, colocam, apresentam mais questões, questões que vão além, como precisamente aquelas sobre a justiça, que a parábola como argumento que conduz à conclusão - sobretudo, Azdak e Grusche.*

Um problema das últimas peças de Brecht é que elas deixam pouca escolha para o espectador, contra a própria teoria de Brecht. A teoria está freqüentemente à frente da prática e também o conceito de teatro épico visava no fundo a deixar ao espectador mais campo livre, mais liberdade em face daquilo que lhe é mostrado para que ele pudesse julgar a ação e as personagens de outro modo daquilo que é julgado em cena.

Um ponto que não recebeu a devida atenção em nossa recepção me interessa particularmente: o aprendizado pelo espanto ("Schrecken").

*Como você compreende o "espanto"?*

Um instante de verdade onde, no espelho, surge a imagem do inimigo. Eu li não faz muito tempo um texto de Brecht citado na descrição de uma montagem de *Fatzer* que aconteceu em Viena: "Os espectadores e atores não devem se aproximar, mas se afastar uns dos outros, cada qual deveria se afastar de si mesmo, senão, o espanto necessário para o conhecimento será suprimido." É, acredito, um ponto central na teoria de Brecht, e muitas de suas inovações ou técnicas podem ser subsumidas sob esta categoria de distanciamento. Podemos apenas ver à distância. Quando fixamos o olho sobre um objeto, não o vemos. Quem permanece em si não aprende. "Deve-se ensinar o povo a ter medo de si mesmo para lhe dar coragem."

*Isso seria, num único ato e pelo ato, a ausência de distância e o estabelecimento de distância, a relação entre a destruição e a produtividade; aí está presente a dialética que Marx desenvolveu a propósito da vergonha.*

É neste contexto que se situa o conceito de núcleo de medo ("Furchtzentrum") nos materiais de *Fatzer*. Agora podemos colocar isto novamente em relação a Aristóteles, mas já é uma dialetização, acredito. Fundamentalmente, trata-se de encontrar o núcleo de medo de uma história, de uma situação e dos personagens e de transmiti-lo também ao público como o núcleo de medo. Só na medida em

que este for um núcleo de medo é possível transformá-lo num núcleo de força. Mas, se encobriremos ou disfarçamos este núcleo de medo, também não chegaremos à energia que dele se pode extrair. Superaração do medo pela confrontação com o medo. Não se liberta do medo que é recalcado.

*Dever-se-ia talvez reabilitar a catarse frente à crítica de Brecht, mas não apenas no sentido psicológico de uma descarga, porém de atividades muito complexas para se libertar do medo. E me parece que você radicaliza o medo, ao mesmo tempo em que, penso aqui no seu trabalho teatral, mas também nos textos - você o contra-ataca com o cômico pelo distanciamento, organizando valorativamente menos o personagem e mais a relação com o espectador. O cômico seria concebido como medo vencido, a forma cômica como a forma do medo vencido, ou melhor, vencível. Mas isso depende certamente do objeto. Gostaria de voltar ainda uma vez ao "Galileu". Em nosso texto, ele chega no final ao fundo. Isto parece análogo à situação final do fragmento "Fatzer" que, simultaneamente, mostra uma crise de produção e uma ausência de saída. Obviamente para Brecht o problema de "Fatzer" não se resolve com a passagem para a posição comunista, para a peça didática, para "Me Ti" etc.; ele deve ser retomado constantemente sob um novo plano...*

A posição final formulada em *Fatzer* é na verdade a seguinte: a partir de hoje e por um bom tempo não haverá mais vencedores neste mundo, apenas vencidos. É uma formulação de 1932. E o núcleo de medo, se quisermos formular as coisas de uma maneira um pouco simplificada, era a angústia do corpo-a-corpo ("clinch") insolúvel da revolução e da contra-revolução.

*Isso remete a problemas atuais, que nós não escolhemos; é, portanto, geral, do ponto de vista do indivíduo e do coletivo, sendo também uma idéia básica de "Aos que vão nascer".*

Vou ler a esse respeito um poema não publicado em antologias e que, pelo visto, parece não ter título:

"E ele não comparou estes/ com outros/e também nem a si mesmo com/um outro/mas/ começou/ameaçado/ a mudar rapidamente em poeira inameaçável./ E tudo mais que aconteceu/ele o realizou,/como algo contratado/como se cumprisse/ um contrato./Os desejos no seu íntimo estavam/extintos./Ele se proibia estritamente todo movimento/Seu interior encolheu e /desapareceu/qual uma página branca/ele escapava a tudo/exceto à descrição."

*Parece-me difícil indicar o ponto onde uma necessidade extrema, desesperada, não se reverta em virtude do destino.*

Eu não o veria apenas desse modo. Acredito que tenha sido escrito aproximadamente na época de *Fatzer*, também na época do poema *Venha Fatzer*. E esta é a formulação particular desse *Venha Fatzer*. E o que me interessa aí é o ponto zero que ele atingiu. Simplesmente a partir da convicção mais precisa,

pessimista, que ele tinha do curso das coisas. Antes de 1933. Ele o sabia melhor que os outros. Ele sabia melhor o que iria acontecer do que a maioria das outras pessoas da esquerda. E ele também não tinha a ilusão de que a coisa seria de curta duração. E isso, acredito, seja interessante, porque é daí em diante que vem a realização do pacto, as peças parábolas. Logo, no momento em que se vê afastado da situação concreta na Alemanha, no momento em que ele se decide por Stalin, e não com Churchill, contra Hitler.

*No poema "Venha Fatzler", Brecht capturou objetiva e politicamente este grau zero:*

*"Abandonem seus postos./As vitórias foram alcançadas. As derrotas foram/Alcançadas./Deixem já seus postos."*

*E a segunda estrofe: "Mergulhe novamente nas profundezas , vencedor!/O júbilo eclode onde ocorreu o combate./ Não fique mais lá./Aguarde os gritos da derrota onde eles são mais fortes:/nas profundezas./Abandone seu antigo posto."E a terceira estrofe deste poema afirma:*

*"O vencido não escapa/à sabedoria./Agarre-se e afunde! Tema! Afunde! No fundo/ a lição o aguarda./Muito questionado/Tome sua parte do inestimável/aprendizado da massa:/Ocupe os novos postos."*

*Naturalmente, o aprendizado da massa é um aprendizado que não se adquire apenas pelo conhecimento das opiniões da massa, mas por seu comportamento real.*

Antes de tudo, porque ele se torna também, ele mesmo, uma parte da massa. Sobre esta estrofe, Walter Benjamin escreveu um comentário que me parece importante: "Afunde...É no desespero que Fatzler deve tomar pé, pé e não esperança. O consolo nada tem a ver com esperança. E Brecht lhe dá o consolo: o homem pode viver no desespero se ele sabe como chegou até lá. Então, ele pode viver nele, porque sua vida em desespero passa a ser importante. Nestas condições, afundar significa ir ao fundo das coisas."

*Esta descoberta de Brecht diz respeito também a ele mesmo - talvez ele a tenha também colocado de escanteio - em seu esforço de manter uma atitude de superioridade sábia, quando a experiência o contradizia. O texto é, ao mesmo tempo, metafórico e aplicável. Esta não é uma renúncia a si, mas uma busca de si numa situação de impotência extrema, quando o que se mantinha e afirmava como certo torna-se duvidoso. Este poema de "Fatzler" mostra já o caminho para "Me-Ti" e me parece que esclareça também os esforços em torno do material do "Büsching".*

Alguma coisa interliga *Galileu* e *Fatzler*. Por sua textura inteira, *Fatzler* é uma das peças mais pessoais de Brecht e, entre suas últimas peças, *Galileu* é a única pessoal, onde entrou também alguma coisa diretamente autobiográfica.

Durante os últimos ensaios que ele fez - e eu acredito que isso tivesse também uma nota bem trágica - ele não parou de brigar com Busch, dizendo: Busch, você faz o papel de um criminoso, um homem que sabe a verdade, mas não a diz. E

Busch dizia: Mas, Brecht, não foi isto que você escreveu. E Brecht sempre insistindo: Busch, você é um criminoso. E Busch replicava: Brecht, não foi isto que você escreveu.

A ferida no texto aparece no teatro como cicatriz. Existe aí também um dilema do teatro que o próprio Brecht formulou uma vez deste modo: a arte dramática é sempre mais avançada que o teatro contemporâneo, pois, para fazer acontecer ou para apresentar novidades no teatro, deve-se mobilizar um aparelho enorme, nela se utiliza muito mais material que ao se escrever. E outro dilema: o teatro sempre depende também da tensão, ou vive da tensão entre atualidade e material, entre a intenção política e moral e o movimento próprio do material. Isso é particularmente patente em *Galileu*. Um ponto que é sempre importante quando se fala de Brecht, é que os impulsos políticos, que são o motor das inovações estéticas, agem também como freios.

*Isso Brecht disse ele mesmo. Em 1941, ele anotou em seu diário de trabalho: "quando chegará o tempo em que será possível um realismo que a dialética permitisse? já a representação de estados de coisas como equilíbrios latentes de conflitos misturados encontra hoje enormes dificuldades, a busca conseqüente do objetivo por quem escreve elimina muitas tendências do estado de coisas a descrever. sempre devemos idealizar, porque sempre temos que tomar partido e assim fazer propaganda" (31.1.1941). Isso me parece objetivamente determinado pela História. Que escolha ele tinha? Havia simultaneamente aí uma consciência de sua responsabilidade moral e política que impregna também tanto seu ódio pelos Tuis, quanto a maneira pela qual elaborou a experiência do 17 de junho, como nas "Elegias de Buckow", em particular em "Má Manhã". Aí reaparece novamente a relação entre "experiência" e "julgamento" sob um outro aspecto, com tudo que nele se encerra: a missão que ele se determinou, a identidade e o papel que ele escolheu na luta de classes da época - e que não esgotaram pura e simplesmente suas possibilidades -, as diferenças e as contradições entre o filósofo, o moralista e o poeta, entre o que ele quis e o que ele atingiu, o que ele esperava e o que encontrou... Deste drama ( "Em um homem há muitos homens"), conhecemos apenas alguns fragmentos.*

Entretanto está legível nos textos. "É a pressão da experiência que empurra a língua para a poesia" (T.S. Eliot). A metáfora é mais inteligente que o autor" (Lichtenberg).

Ainda a propósito de *Venha Fatzler*, que é uma tentativa provisória, talvez forçada, para atingir um resultado prático, Benjamin já tinha dito (você se lembra certamente de seu comentário sobre este poema tirado de *Fatzler*), que este se refere a um aspecto do conceito leninista de revolução cultural, como tentativa de impedir a unidade da função e do funcionário, isto é, o culto de personalidade. Também a passagem que você citou: "O vencido não escapa à sabedoria". Hoje nos ocorre naturalmente de imediato que basta apenas bater bastante tempo em alguém, para que este nem tenha mais a oportunidade de pensar. Mas este é o problema da poesia, como você acabou de dizer. E às vezes também o do poeta.

*Quem bate em quem e por quê? A poesia de Brecht é revide por gentileza ("Zurückschlagen um der Freundlichkeit"). Você mesmo, em seus dramas, representou um panorama dos que batem e dos que apanham. É de fato um problema da poesia. Por um lado, o homem não gosta dos chutes das botas na cara, o que não é apenas o sentimento de Brecht como poeta; por outro, não há apenas as hecatombes de homens que são assassinados para os quais a História acabou. Há a maneira dura de bater e a maneira suave, aquela que o deixa vivo, mas como uma outra pessoa, que não pode mais falar, que não pensa mais e que talvez se identifique com os chutes da bota. Caso exemplar: a Alemanha de Hitler. Já há muito tempo, espero que os limites da manipulação, que se redefinem novamente a cada situação histórica de conflito, sejam representados poeticamente como uma contrapartida de Galileu, no tema Giordano Bruno. Seria um tema para você.*

Por quê?

*Bruno é o antípoda de Galileu na linha de frente de duas épocas. Filósofo e poeta ao mesmo tempo, mas não o cientista moderno, genial, visionário e especulador, orador polêmico - ele não consegue separar a nova visão mundo de um projeto de vida. O que faz com que ele resista à pressão manipuladora numa situação desesperadora? Galileu tinha o método matemático e empírico que podia ser provado mesmo sem ele, mas ele, o que tinha? É um personagem shakesperiano da Renascença, e também próximo de Shakespeare em alguns momentos. Um pano de fundo histórico selvagem - nada além de uma vaga possibilidade de pressentir aquilo que virá, a fogueira - à frente desse pano de fundo de paralisia mortal e de colorido carnavalesco, o auge da Renascença passou, há uma escalada de utopias que, ao mesmo tempo, se desfazem. Bruno marca o limiar das épocas, a inconciliabilidade dos contrários, e ele é, ao mesmo tempo, justamente ele que não introduziu como Galileu a ciência experimental moderna, de uma modernidade espantosa como dialético. Por exemplo, quando ele propõe a dialética dos contrários no amor como modelo poético de paixão heróica - que traz em si a contradição e a dor: "...pois não nasce absolutamente nenhuma satisfação de um princípio pacífico, mas tudo deve sua origem a um antagonismo no qual um aspecto de um oposto traz a vitória sobre o outro e torna-se o dominante, e não há prazer de procriação, por um lado, sem o desprazer da destruição por outro, e lá, onde as coisas nascem e morrem e se encontram num mesmo sujeito reunidas, encontra-se também a sensação de prazer e de luto..." Mesmo que isso exceda nossa tema - Bruno leva a Shakespere, leva a Hördelin, por uma mediação histórica de muitos aspectos, tornou possível, enquanto material histórico, uma contrapartida realista à "Morte de Empedocles", e uma ruptura da visão do mundo medieval e, com seu rudimento dialético, através de dois séculos e meio de estudos, a esta dialética que Marx eleva da categoria de especulação à realidade e, por aí, diretamente até ao nosso mundo Não se poderia compreender Müller sem referência a Brecht, mas também - e talvez mais intensamente por muitos aspectos - sem referência a Hördelin e a Shakespere.*

Eu escrevo dramas históricos?

*Mas a História é seu tema fundamental; aquela que nos fez e faz, que nós fazemos e que somos, na colisão do passado e de futuro, e eu posso imaginar uma interpretação de Müller que, dos "os cadáveres no porão", até as provas de resitência do que seja historicamente possível, suportável, mas também do dilaceramento humano de si mesmo e do dilaceramento recíproco - veja naquilo que você escreveu uma resposta poética muito ativa às experiências da História que nada mais são do que os resultados da ação do homem. Onde você vê o ponto metódico essencial para desenvolver o teatro como lugar da elaboração da experiência histórica, isto é, que é experiência de si mesmo? Isso, Brecht o fez também. Você se vincula a ele numa relação determinada - mas toma outros caminhos. Contrariamente a Brecht, você trata a si mesmo expressamente como objeto de representação.*

Brecht não é igual a Brecht, não é uma grandeza constante. Duas respostas de Brecht à sua pergunta: 1o.) Quando do exame de suas peças: "... essas peças se afastam umas das outras como os astros no novo modelo do universo da física, como se houvesse explodido aqui também um núcleo dramático..." 2o) GUERNICA (todas as fases): "...ela me impressiona muito e tenho a intenção de fazer algo nesta direção; trata-se certamente de uma expressão artística da época na qual os astrônomos comparam o universo a uma granada que explode. tempestade bárbara que faz o mundo voar em pedaços, tempestade poética que reúne estes fragmentos! os românticos efeitos V interessantes, enquanto a forma permanece clássica."

Por que Brecht insistiu que *Fatzer* e *A Padaria* são o mais alto nível técnico. Trata-se de dois fragmentos que Brecht não concluiu, dos quais ele não fez um "todo satisfatório", um produto vendável. Por que ele projetou *Büsching* como uma peça no estilo de *A Decisão*, com coros e grandes blocos primitivos? Por que - do texto até a estrutura - sempre a retomada? Em *Mãe Coragem* ele cita o *Almanaque* ("Hauspostille"). Brecht se coloca como objeto de representação, recolocando seus textos, acabados e inacabados, no banco de ensaios. Desenhar significa suprimir, mas acontece que às vezes se percebe apenas mais tarde, através da História, por exemplo, que se suprimiu o mais importante. Picasso se agarra a seus objetos, até que eles sejam vistos e representados de todos os lados - seu método é a variação em série, deformação condutiva - , até o rompimento do contexto real, que liberta o olhar para uma outra realidade imaginável. E Brecht afirma, contra uma noção falsa de realismo, o que o teatro e o drama foram desde o começo: a tradução e não a imitação que reproduz simplesmente a realidade.

A primeira realidade do teatro é o texto, não o material. É ao longo do processo de representação, na "unidade de ação", com a realidade do produtor, da qual os espectadores fazem parte, que se forma o contra-projeto.

*É o caso de toda imitação artística, cada uma à sua maneira. O termo "contra-projeto" encerra em si duas relações - a relação da superfície e aparência comum, costumeira, com o contexto mais profundo, essencial, que faz a aparência*

*aparecer, e ser e aparência se contradizem; mas, em segundo lugar, o contra-projeto opõe àquilo que existe a possibilidade de outra coisa - logo, a descoberta e a mudança da realidade como tendência; e, em terceiro lugar, a imagem artística existe apenas como uma imagem em um processo coletivo, no qual os homens tomam consciência de sua realidade comum - através da representação artística, de signos, ações artísticas etc. No fundo, sujeito e objeto tornam-se finalmente idênticos - trata-se aqui da realidade humana e não de uma natureza independente de sua consciência, eles são aquilo que deve ser modificado e aquilo que modifica.*

O teatro deve insistir na sua qualidade de tradução. Tradução para outra unidade de tempo, outro espaço. No teatro, a História somente é representável como coexistência do passado, do presente e do futuro, assim ela se torna visível em sua totalidade.

*Através dela o contínuo temporal da experiência cotidiana é rompido, cria-se um espaço para a fantasia, liberado para a realidade, e o passado e o futuro possível são trazidos ao presente. Isto deve ser realizado de modo comunicativo coletivamente e não pode ser imaginado no sentido de uma representação material. Seria esse o instante fecundo do qual fala Lessing, não ligado à causalidade de uma ação linear, mas ao instante histórico. O "objeto" que é representado neste processo, ao se representar, evidentemente, através de numerosas mediações, não é nada mais que a própria sociedade real, e esta é sempre histórica, nunca acabada, o objeto e sua representação.*

Brecht anota em *Fatzer*: "Eu, que escrevo, não preciso terminar nada". Quando Brecht fala de blocos primitivos, ele pensa em superfícies de ruptura não retocadas. Entre os blocos é o lugar do público. Nas margens, surja talvez um novo centro. Uma ordem prematura restringe o material. Quando Brecht, no mesmo projeto, prevê coros, ele os coloca no lugar do público. Coros, canções e comentários têm no teatro de Brecht a função da quarta parede no lugar do público. Atrás dessa quarta parede, pode-se apresentar ao espectador um projeto de sociedade, mas não a construção de uma sociedade nova. Esta romperia a moldura.

*Vários problemas. Inicialmente: deve-se acabar uma peça, porque ela deve terminar - mas todo enredo que termina é fragmento de processos mais extensos, que são o verdadeiro objeto. Aquilo que acaba realmente já não me diz respeito. De onde a verdade mais profunda do discurso final de Próspero e o fim de "Fausto" de Goethe sob a forma de um jogo irônico. Na prática, tratamos o caráter acabado dos dramas do passado como algo inacabado.*

Marx fala do peso das gerações mortas. Benjamim da liberação ("restitutio") do passado. Na História, o que morreu não está morto. Uma das funções do drama é a evocação dos mortos - o diálogo com os mortos não deve ser interrompido enquanto eles não revelarem a parte de futuro que foi enterrada com eles.

*Isto é poético, necessária e, no entanto, utópica.*

A política é a arte do possível, a arte tem a ver com o impossível.

*O impossível começa no momento onde o processo altamente complexo, inacabado, da vida histórica deve aparecer em cena nas ações de um pequeno número de personagens, como fragmento isolado. O mundo da História real é ainda contável na forma de fábulas uniformes?*

Já nos anos vinte, o petróleo - segundo Brecht - se rebelava contra os cinco atos. A unidade da ação era o primeiro axioma da teoria aristotélica do drama que teve de ser sacrificado. Hegel concebia a unidade da ação no movimento, na colisão e na solução de uma contradição histórica, a "solução satisfatória" omite o fato de que ela não satisfaz. Em *Wallenstein*, ele lamentava a ausência de reconciliação ("Versöhnung"). Já não tenho no bolso um plano racional do universo, Deus e os deuses dos mitos estão mortos, já o Espírito do Mundo montado a cavalo morreu na ilha de Elba de um câncer de estômago, ou de um envenenamento com arsênico: eu não sou um Espírito do Mundo diante da máquina de escrever; vejo possibilidades e necessidades, o futuro não nasce dos jogos infantis.

*Compreendo você desta maneira: enquanto o modelo decorre da crença num mundo mitológico, numa teodicéia, de modo que a ação resulte das relações entre um pequeno número de personagens, que, por assim dizer, conduzem a trama a uma conclusão, a unidade da ação é impraticável, a não ser que se queira informar apenas sobre acontecimentos individuais; para tanto, faltam pressupostos de uma visão de mundo. O curso da vida individual não está em harmonia com o curso dos eventos históricos. E, ao contrário da literatura trivial, a vitória da razão e da justiça é apenas um objetivo desejável, não uma realidade que possa ser vivida ou representada no indivíduo. Senão surgem paisagens de sonho ou uma transparência aparente, a não ser que você vise ao processo histórico que os homens realizam, mas no qual o resultado de suas ações se reflete neles próprios, na unidade entre empurrar e ser empurrado, na divergência entre o tempo da vida individual e o curso dos movimentos históricos. Duas coisas: o contexto da época e de épocas se apresenta a você no instante - o que exige uma dialética poética do fragmento assim como da desarmonia no jogo de tempos heterogêneos. Em segundo lugar, a escolha da parábola já pressupõe que se tenha compreendido a impossibilidade de representar esta relação numa ação fechada em si mesma, precisando assim também - veja o "Círculo de Giz" - de uma grande dose de acasos.*

Se eu o compreendo bem, o diabo não se esconde mais nos detalhes, mas sim no todo.

*O diabo não vem mais buscar os melhores dos seus, como Brecht imaginava nos tempos de seu Keuner. É que o todo não é evidente. O "simbólico" encerrava uma utopia que o próprio Goethe teve que desmontar.*

Eu compreendo a parábola brechtiana como um meio de coagular o fluxo das coisas, e também como baluarte/estabilizador dramaturgico ("dramaturgische Befestigung") contra a voragem dos recursos técnicos - contra o disfarce da realidade por uma simples imitação da realidade ou pela realidade encenada. Na realidade explosiva de hoje, em muitos lugares do mundo em sentido literal, isto é, sensível, a parábola se parece com um computador de primeira geração numa sociedade industrial. Daí seu brilho dourado de um conto de fadas (Max Frisch). Em face da teoria do rádio, a parábola é uma recaída no classicismo.

Numa carta aberta a André Breton, que acabara de morrer, Aragon definiu o teatro de Bob Wilson como uma máquina de liberdade. Sem a máquina, não se pode mais ter a liberdade.

*O teatro da era científica...*

*Só podemos ir para frente. Ainda uma vez de volta ao fragmentário. Ele implica um incrível grau de intensidade. Seus fragmentos ("Bruchstücke") são minidramas, unidades em si, imagens, cenas fantásticas, visões - precisamente imagens e ações, textos intercalados, para os quais me falta um termo, "intermeios" não me parece correto - penso no combate de Herácles com a Hidra em "Zement" ("Cimento"), para mim certamente seu texto mais importante; no drama apenas um fragmento, mas que reúne em si tudo e o interpreta sob a forma de um acontecimento narrado... desta forma, você organiza a significação como atividade coletiva na harmonia e dissonância desses "fragmentos" que implodem o todo e lhe dão ao mesmo tempo reflexos contrastantes. Como você vê então, não obstante, a constituição de um todo, com o qual a sessão começa e termina?*

Num sentido negativo, nada é mais fragmentário que uma peça perfeita e acabada. Definiria o texto da Hidra, que você citou, como uma ilha de desordem que o público pode colonizar. A condição técnica - uma sessão teatral deve ter um começo e um fim - não é uma visão de mundo nem uma lei de construção. Eu poderia muito bem imaginar uma sessão teatral que durasse quatro semanas com interrupções para comer, dormir e beber etc., pressupondo-se a redução da jornada de trabalho. Depois disso talvez se soubesse mais sobre os outros e sobre si mesmo, um teatro que suprimisse o antagonismo entre o ator e o público. (A teoria brechtiana da peça didática, que continua rompendo os limites do teatro profissional, seria, neste sentido, o projeto de uma outra cultura.)

Os poros que ligam as partes ao todo não deveriam ser fechados, o fragmentário os mantém abertos, o instante reúne as épocas, a verdadeira obra de arte total somente pode nascer da unidade sempre contraditória do palco e do público, o espectador também é um fragmento que entra no jogo de fragmentos. O teatro como palco experimental, onde a imaginação coletiva ensaia a dança das relações sociais petrificadas, ou, como dizia Brecht, "o prazer das possibilidades

de controlar o destino dos homens". Dessa forma vamos em frente, retornando a Shakespeare, num mundo em que o teatro de Brecht contribui também para modificar.

*Que na peça se estude, a título de ensaio, a possibilidade de responder às questões mais sérias, é isso que faz a produtividade do teatro, não a única, mas a mais importante de suas funções culturais socialmente produtivas. Isso exige naturalmente textos à altura. Segundo a sua experiência, qual é nesta perspectiva sua soberania como autor?*

Não se escreve sem pressupostos, mas em diálogo com aquilo que já foi escrito. No entanto, este pode acabar em silêncio, ou numa obra incacabada que passa pela História como fragmento, como, por exemplo, *Fatzer*, cuja continuação é delegada a gerações futuras. Foi o que me aconteceu na minha tentativa de concluir o esboço de ópera de Brecht, *Die Reisen des Glücksgotts* ("As Viagens do Deus Felicidade"). Cito de um relato sobre meu fracasso: "O fracasso de minha tentativa para levar a cabo o esboço de Brecht dá uma idéia do que seja a mudança de função da literatura num período de transição. Os escombros são como os monumentos, material de construção que vem das pedreiras.

O trabalho se provou rapidamente (para mim) impossível. O recurso poético de Brecht - um anjo de asas queimadas, vindo à terra martirizada pela guerra, desperta o Deus da Felicidade, que coloca a questão em terreno determinado, pressupõe a imagem de um mundo inteligível. Minha realidade de 1958 não me parecia mais tão segura em sua representabilidade, não ainda: meu mundo estava dividido em fragmentos em luta uns com outros, unidos, na melhor hipótese, num corpo-a-corpo ("Clinch"). A figura esférica do DF (impermeável à realidade; ele não pode ser destruído = ele não pode aprender), poderia eu apenas colocar como uma bola que é jogada para cá e para lá, e que permite, pela passividade de seus movimentos, deduzir as dimensões do terreno e as posições mutáveis dos jogadores. Ele não põe um pé na terra..."

*Você tentou esboçar nesse fragmento uma contrapartida ao anjo da História de Benjamin - e isso me parece revelador - também a título de comentário a "Zement" ("Cimento") e a "Der Auftrag" ("A Missão)". "O Anjo Infeliz. Atrás dele, a rebentação do passado despeja cascalho sobre as asas e sobre os ombros, com o ruído de tambores enterrados, enquanto, diante dele, se acumula o futuro, que lhe esmaga os olhos, fazendo saltar as pupilas como uma estrela, transformando a palavra numa mordada sonora, sufocando-o com sua respiração. Por um momento, vemos ainda o bater de asas, e escutamos o ruído do cascalho caindo à sua frente, sobre, atrás dele, ainda mais alto, quanto mais se exaspera o inútil movimento; interrompido, quando ele fica mais vagaroso. Então, o instante se fecha sobre si mesmo: rapidamente encoberto, o anjo infeliz entra em repouso, seu vôo, seu olhar, seu suspiro são de pedra. Ele espera a História. Até que ele retome o batimento de asas, que se comunica em ondas à pedra, e indica que ele vai alçar vôo."*

*Em Benjamin, o anjo da História tem a face voltada para o passado, considerado como uma catástrofe que produz ruínas. Uma tempestade sopra do paraíso e empurra o anjo para um futuro que ele não vê. Essa tempestade seria o progresso. Faltam-lhe uma tempestade vinda do paraíso e a espera messiânica. É a metáfora invertida, continuação da marcha contra a montanha de escombros do passado, de olho em catástrofes possíveis, ensaio de resistências impostas por um progresso incessante da espécie, de modo análogo à "Der Auftrag" ("A Missão").*

*Diferentemente de Brecht, você é, numa parte de suas peças, você mesmo seu objeto. Você se coloca em cena diante do público. Você se expõe mais diretamente, você se protege menos. O que Brecht apenas confia à sua poesia lírica, faz parte, ao mesmo tempo, de sua maneira de abrir a fábula e de se comunicar: você falou uma vez da desaparecimento do autor. Ele desaparece tornando-se ele mesmo material e objeto para o espectador.*

Quando Picasso pinta *Guernica*, ele pinta com ela seu olhar. "Vocês a fizeram", ele responde a um visitante em uniforme da "Wehrmacht": "Foi você quem fez isso?"

Encontrei uma analogia num artigo de Klaus Heinrich. Na sua interpretação do *Tríptico de Perseu*, de Beckmann, ele descreve a maneira pela qual Beckmann se coloca dentro do quadro: "...ele cobre o rosto com uma das mãos. Mas os olhos são visíveis, e os olhos o fixam. Os olhos não o fixam como a Medusa, mas eles fixam o fixam o espanto, e este espanto não está em parte alguma, senão naquele que olha o quadro."

Ou ainda o olhar de Medusa do espectador do auto-retrato de Michelangelo na pele do mártir ultrajado no Juízo Final. O espanto vem daquele que olha. A "bestia nera" (a besta negra): era assim que os atores da *Commedia dell'arte* chamavam o público.

*O olhar da medusa contém no entanto mais, como Heinrich o mostra quase poeticamente: é o olhar da divindade feminina, violada, decapitada. Este olhar petrifica, mas contém pelo menos a ambivalência do espanto e da vergonha.*

Mesmo no amor, o espanto faz parte do jogo. O elemento do teatro é a metamorfose.

*Aproximadamente assim: o medo - porque todo o edifício das certezas habituais e da autoconfiança em si é colocado em questão; e alegria - "a arte potencializa o homem", é a sua peça "Horizontes" ("Horizonten"), infelizmente não encenada e provavelmente ainda não concluída. Na destruição e liberação deste gênero de forças interiores - o teatro pode fazer mais que isso?*

Sem falar das possibilidades operacionais: para os militares, Hiroshima foi o fim da arte da guerra. Não posso escrever uma peça sobre Auschwitz. Quando o espanto se petrifica, o teatro deixa de existir.

*Entre o olhar da medusa e o jogo, medo e libertação, suplício, desorientação e distância, você conduz ao extremo o comportamento no processo teatral e face a ele. Compreendo que não lhe reste outra escolha, você implica o espectador em suas histórias, que é a dele, e nisso você busca a dimensão profunda do diálogo, a História, a política e a vida privada deixam de permanecer separadas uma da outra, e você busca, dessa forma, graças à força explosiva do trágico e do cômico, dar à catarse um sentido novo, que salvaguarda a intenção de Brecht. O que levanta certamente uma infinidade de outras perguntas.*

Sim, o pano cai e todas as questões permanecem abertas. De qualquer maneira, a conversa continua nos bastidores.

## O Espanto é a Primeira Configuração do Novo Reflexões sobre o Pós-Modernismo<sup>i</sup>

Contribuição a um debate sobre o pós-modernismo em Nova Iorque.

1.

Orfeu, o cantor, era um homem que não podia esperar. Depois de ter perdido sua mulher, porque dormira com ela muito cedo depois de seu parto, ou porque a olhara ao retornar do mundo infernal, onde a havia libertado da morte com seu canto, transformando-a em pó antes que ela se convertesse em carne, inventou a pederastia, que exclui o nascimento e está mais próxima da morte do que o amor pelas mulheres. As mulheres desprezadas caçaram-no com as armas de seus corpos, galhos e pedras. Mas o canto protege o cantor: aquilo que ele havia cantado não podia atingir sua pele. Os camponeses, assustados com o barulho da caçada, abandonaram seus arados para os quais não havia qualquer lugar em seu canto. Assim, ele encontrou seu lugar sob os arados.

2.

*A literatura é um assunto do povo. (Kafka)*

3.

Escrever sob condições nas quais a consciência do momento não social da escrita não possa mais ser reprimida. O talento apenas é um privilégio; privilégios devem ser pagos: a contribuição pessoal para a auto-expropriação pertence aos critérios do talento. Com o mercado livre desaparece a ilusão da autonomia da arte, um pressuposto do modernismo. A economia administrada não exclui a arte. Ela a recupera socialmente. Antes que a arte deixe de sê-lo (algo no sentido de uma limitada atividade intelectual como Marx a descreveu), ela não poderá ser liberada de suas funções.

Neste intervalo, ela continua a ser praticada, também no país de onde venho, por especialistas mais ou menos qualificados para isto. O nível cultural não poderá ser elevado, se não for alargado. Na cortina de fumaça dos mídias (igualmente em meu país), que impede as massas de perceberem sua real situação, apagando sua memória e tornando estéril sua imaginação, o alargamento se processa às custas do nível. No *domínio*

*da necessidade*, realismo e culinário/popularidade ("Volkstümlichkeit") são duas esferas inconciliáveis. A fratura atravessa o autor.

Na perspectiva das condições sob as quais trabalho, estou em desacordo com a noção de pós-modernismo. Meu papel não é o de Polônio, o primeiro comparatista da literatura dramática, pelo menos em seu diálogo com Hamlet sobre o formato de certa nuvem que, na miséria da comparação, demonstra a efetiva miséria das estruturas de poder. Nem tampouco, infelizmente, o daquele cigano de uma peça de um ato de Lorca, que leva um oficial da Guarda Civil a um ataque de nervos, dando-lhe respostas sem sentido, surrealistas a perguntas policiais: data de nascimento, local, nome de família etc.

Não posso excluir a política da questão do pós-modernismo. A periodização é a política do colonialismo, enquanto a História tenha como pressuposto a dominação das elites através da moeda e do poder e não se torne História universal, que tem como pré-condição uma efetiva igualdade de oportunidades. Aquilo que precedeu o modernismo, que traz a marca da Europa, reapareça talvez em outras culturas de maneira distinta, enriquecido desta vez pelas aquisições técnicas da modernidade: um realismo social que ajude a reduzir o abismo entre arte e realidade, *uma arte sem esforço, dirigida à humanidade intimamente* - o sonho de Leverkühn, antes que o demônio venha arrebatá-lo, uma nova magia, reconciliando a fratura entre homem e natureza. A literatura latino-americana poderia sustentar essa esperança. A esperança nada garante, contudo. A literatura de Arlt, Cortazar, Marquez, Neruda e Onetti não se eleva em defesa das condições do continente. Bons textos ainda se desenvolvem num terreno sombrio. Um mundo melhor não será atingido sem derramamento de sangue. O duelo entre indústria e futuro não será travado com canções que embalem o coração. Sua melodia é o grito de Mársias, que arrebenta as cordas da lira de seu divino carrasco.

4.

As sete características principais do modernismo, ou respectivamente variante pós-modernista, formuladas por Ihab Hassan em seu mandado de busca, descrevem Nova Iorque como o mito de Orfeu em Ovídio, ou na prosa de Beckett: uma cidade que se constitui a partir de sua desintegração, um sistema que se alimenta a de sua própria explosão. A

metrópole do diletantismo: a arte é o que se deseja, não o que se pode. Uma cidade elizabetana: a aparência de escolha é a aparência de liberdade.

Wahrol na Basileia, Rauschenberg em Colônia são acontecimentos. No contexto de Nova Iorque, reduzem-se a sintomas. O teatro de Bob Wilson, tão ingênuo quanto elitista, balé infantil na ponta dos dedos e jogo infantil matemático, não distingue entre atores amadores e profissionais. Lampejo de um teatro épico concebido por Brecht, mas nunca realizado, com um mínimo de esforço dramático e além da perversidade, de se fazer do luxo uma profissão. Os muros pichados por minorias e a arte proletária nos metrô, anônima e rascunhada com tintas furtadas, ocupa um espaço fora do mercado. Aqui, os excluídos ultrapassam sua miséria no *domínio da liberdade*, que repousa além dos privilégios. A paródia da antecipação marxista da arte numa sociedade onde todos sejam artistas.

5.

Enquanto a liberdade estiver fundamentada sobre a violência e o exercício da arte sobre o privilégio, as obras de arte tenderão a ser prisões. As obras-primas são cúmplices do poder. Os grandes textos do século trabalham na liquidação de sua autonomia, um produto de seu incesto com a propriedade privada, através da expropriação da autoria até o desaparecimento do autor. O que permanece é passageiro; aquilo que está em movimento permanece. Rimbaud e sua fuga para a África, fora da literatura e no deserto. Lautréamont, a catástrofe anônima. Kafka, que destinou seus escritos ao fogo, não queria preservar sua alma como o Fausto de Marlow o fez. As cinzas lhe foram negadas. Joyce, uma voz além da literatura. Maiakovski e seu mergulho além *do paraíso da poesia* na arena da luta de classes. Seu poema *150 Milhões* traz o nome do autor: *150 Milhões*. O suicídio foi sua resposta à ausência de assinatura. Artaud, a linguagem do suplicio sob o sol da tortura, a única capaz de iluminar simultaneamente todos os continentes deste planeta. Brecht, que antecipou a nova criatura que resgataria a espécie humana. Beckett, a tentativa de uma vida para silenciar sua própria voz. Duas imagens da poesia que se fundem numa só no instante da incandescência: Orfeu, cantando sob os arados; Dédalus, voando nos labirintos intestinos do Minotauro.

6.

A literatura participa da História pelo movimento da linguagem, inicialmente sensível na fala diária e não sobre o papel. Nesse sentido, a literatura é um assunto do povo e os analfabetos são sua esperança. Trabalhar pela desapareição do autor é resistência contra o desaparecimento da espécie humana. O movimento da linguagem aponta duas alternativas: o silêncio da entropia, ou o discurso universal, que nada omite e a ninguém exclui. *A primeira configuração da esperança é o medo. A primeira manifestação do novo é o espanto.*

Prezado Senhor Linzer,

Na leitura de suas considerações de nossa tentativa de diálogo sobre **A Batalha/Trator**, percebo que é impossível imprimi-la, pois, no que me diz respeito, é inexata. As respostas são imprecisas, mais uma maneira de se desculpar de que não se pode comer a arte que informar sobre o trabalho. A culpa é meu desprazer em falar do pudim antes que ele seja comido (e a minha polidez que me levou a fazê-lo não obstante). A arte se legitima através da novidade = é parasitária quando se deixa descrever com categorias de uma estética dada.

O Sr. se pergunta sobre a "relevância atual" de **A Batalha/Trator**. Que o Sr. julgue a questão necessária, remete já para a resposta: o esvaziamento da consciência histórica através de um conceito raso de atualidade. O tema do fascismo é atual, e receio bem, continuará a sê-lo para toda a nossa geração. É de igual modo o problema da maioria trabalhadora que dá mais do que recebe, especialmente no domínio da produção material, enquanto o contrário permanece válido para uma minoria que tarda a desaparecer.

Naquilo que diz respeito à relação estabelecida entre **Terror e Miséria no Terceiro Reich**: Brecht partiu de documentos e relatos, por assim dizer, de um material secundário. Ele extraiu daí uma imagem do fascismo conforme uma linha de análise marxista (na época necessariamente incompleta) uma espécie de construção ideal. É apenas no prólogo de **Antígona**, escrito mais tarde numa outra técnica de peça, que ele apreendeu a forma concreta da aparição do fascismo na Alemanha. Hoje, é o fascismo cotidiano que é interessante. Vivemos entre pessoas para quem ele foi algo normal, senão a norma, a inocência é um golpe de sorte.

Por sua forma, **A Batalha/Trator** é um trabalho sobre meus próprios escritos, datando de vinte anos e mais, é também a tentativa de produzir um fragmento sintético. Nenhuma literatura dramática é tão rica em fragmentos como a literatura alemã. Isto tem a ver com o caráter fragmentário de nossa história (teatral), com a sempre e incessante relação rompida entre literatura-público-teatro (sociedade) que daí resulta. A forma costumeira da relação entre os três parceiros foi, até o golpe de sorte Brecht, o "interruptus" que, como se sabe, com o tempo, enfraquece os rins. A miséria de ontem é virtude de hoje: a fragmentação de um acontecimento sublinha seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto, a comercialização, e faz da reprodução um campo experimental onde o público pode participar da produção. Não acredito que uma história que tivesse "começo, meio e fim" ( a fábula, no sentido clássico), possa ainda atingir a realidade. Ademais, o texto fala de situações onde o individual entra em jogo apenas de maneira parcelada, dilacerado por situações de necessidade (que, naturalmente, em certas condições, são criadas pelos indivíduos).

A propósito do curto-circuito (é assim que eu o vejo) que o Sr. estabelece entre adensamento e brutalidade (vocábulos caros aos censores irritados, que formam, hoje como ontem, o jornalismo acadêmico ao qual o Sr. não pertence e com o qual me entedio em polemizar): não possuo o talento suficientemente

ampliado em dar ao público erigido harmonias com as quais ele apenas possa sonhar.

A propósito de sua pergunta “por que nossos teatros têm dificuldades de apresentar minhas peças” (aliás, um eufemismo: em geral eles não apresentam coisa alguma do que escrevo), se eu citar o naturalismo no qual os teatros estão enfiados até o pescoço, não se tratará de um erro, mas sim de um meia resposta. O naturalismo é a expulsão do autor para fora do texto, a expulsão da realidade do autor (diretor, ator, espectador) para fora do teatro.

Por exemplo, **Der Bau**: se se toma esta peça como o reflexo de um “processo de construção”, ela não é representável. A distância (atitude) em relação ao material (eu não sou trabalhador de construção, nem engenheiro, nem membro do partido) pertence à escritura, à realidade da peça, e deve ser uma componente da representação. Ou mais ainda, este estúpido debate sobre **Macbeth**. Esta besteira que consiste em se tomar um encadeamento de situações por uma lista de declarações do autor. Um texto vive da contradição entre material e autor, entre o autor e a realidade. Na cabeça de todo autor surgem textos que até a caneta se nega a transcrever. Quem cede a essa recusa para evitar a colisão com o público é, como já dizia Friedrich Schlegel um “Hundsfott”, um (pústula) covarde preguiçoso, que sacrifica a eficácia ao sucesso e condena seu texto à morte pelos aplausos.

Assim praticado, o teatro torna-se um mausoléu literário no lugar de laboratório da imaginação social, um conservatório para estados putrefeitos no lugar de instrumento de progresso. Com a expropriação no socialismo, a sabedoria emburrece e o aforismo torna-se reacionário. A afetação clássica exige cegueira homérica.

Que depois de Brecht ainda torçamos o pescoço para o naturalismo pertence à dialética (não controlada) entre a expropriação objetiva e a liberação subjetiva. Não podemos nos manter no exterior de nosso trabalho, o que para Brecht, no fim da emigração, afastado da luta de classes reais, poderia ser uma atitude de trabalho. **O Círculo de Giz Caucásico** (que por isso pertence ao repertório clássico) está mais próximo do naturalismo que o fragmento **Fatzer** ou **Woyzeck**, do qual é herdeiro.

Não acredito no teatro como finalidade. A colisão de épocas toca profunda e dolorosamente no ser solitário que o autor é e já não pode mais ser. A fratura entre autor e texto, situação e personagem, provoca/indica a implosão da continuidade. Se o cinema observa a morte em ação (Godard), o teatro lida com os terrores e prazeres da metamorfose na unidade de nascimento e morte. Isso constitui sua necessidade. Aos mortos não cabe mais nenhum papel, exceto o que representam para o planejamento urbano.

Muito obrigado por esta conversa da qual o Sr. me arrancou este monólogo.

1975

<sup>i</sup> Heiner Müller *Material. Texte und Kommentare*. Reclam-Verlag, Leipzig, 1990, pp. 21-24. Título original: *Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York*.