

Um Dramaturgo em Trânsito

Doutorando. Leonardo Munk¹ (UFRJ)

RESUMO: *A obra de Heiner Müller está permanentemente em trânsito. Trânsito entre culturas e gêneros. Apesar de produzidos na e para a Berlim Oriental, os textos de Müller tiveram impressionante ressonância no oeste europeu, particularmente na França. Como afirmaria o próprio autor em entrevistas posteriores, essa receptividade estaria calcada, sobretudo, no aspecto formal de uma escritura que solapa as certezas de uma arte voltada para uma determinada faixa de um mercado consumidor. Sua passagem por gêneros e artes diversificados, alimentando com isso uma reflexão sobre uma possível obra de arte total, o habilita a compreender como poucos as perplexidades de um tempo marcado pela banalização do discurso e pela supremacia totalitária das imagens. Platitude que, assolando tanto metrópole quanto colônia, acentua-se em tempos de globalização.*

Palavras-chave: Teatro; Heiner Müller; Cultura; Alemanha; Arte.

Como observou o dramaturgo e teórico francês Jean-Pierre Sarrazac em uma publicação do início dos anos 80 – *O futuro do drama (L'avenir du drame)* –, ao teatro contemporâneo não bastaria dizer coisas novas, mas sim dizê-las de outra forma. A cumprir esse prognóstico, o teatro do dramaturgo e poeta alemão Heiner Müller ainda teria muito que dizer. Apesar de falecido em 1995, seis anos após a reunificação da Alemanha, portanto, Müller, considerado um dos mais representativos autores da extinta República Democrática Alemã (RDA), continua presente no cenário mundial por meio de novas e instigantes montagens. Nada mau para um autor que em meio às animosidades entre Leste e Oeste acreditava não ser inteiramente compreendido pelo público de países não-socialistas. Em uma entrevista concedida a Sylvère Lotringer, em 1981, ele diria o seguinte:

Um texto tem dois níveis de transmissão: um deles é a informação, o outro a expressão. Aqui a expressão é muito mais forte e as palavras são muito mais efetivas que no Ocidente, porque a informação é muito mais reprimida. Aqui as palavras não são um mero veículo para a informação, você deriva a informação da expressão. Isso é uma situação melhor para o drama. Quando estou no Ocidente por um período de tempo um pouco maior, conscientizo-me da inflação de informação. Ninguém consegue provavelmente ler o jornal em um dia. Ler um jornal é trabalho para um dia inteiro. E quando você o faz, na realidade você não recebe informação nenhuma porque ela existe em excesso. Não há seleção. Essa é uma forma de informar mal as pessoas, informando-as (LOTRINGER in KOUDELA, 2003. p. 95-96).

A verdade, no entanto, é que, em função da censura imposta pelo regime, inúmeras de suas peças nem sequer foram encenadas na Alemanha Oriental, alcançando prestígio e visibilidade somente nos países capitalistas, e isso mesmo a despeito, ainda na opinião de Müller, do fato de que as platéias ocidentais provavelmente não se reconhecessem imediatamente em seus dramas, interessando-se mais, desta feita, pelos aspectos estéticos daqueles. Comparando as audiências estrangeiras com o público da Alemanha Oriental, Müller, ainda na mesma entrevista, manifestou-se da seguinte maneira:

Elas facilmente se reconhecem, sentem ou vêem o silêncio entre as palavras, entre sentenças. Elas sabem o que está acontecendo entre as palavras. Elas trazem a sua própria experiência. As pessoas no Ocidente, não. Para elas é apenas um espaço vazio (LOTRINGER in KOUDELA, 2003. p. 96).

Vinda de um autor marcado por um caráter controvertido e polêmico, tal apreciação é digna de interesse, pois nos chama a atenção para a validade da recepção de suas obras nos países igno-

rantes da experiência socialista, principalmente em um momento histórico onde se deu, fruto da queda do muro de Berlim e da dissolução do comunismo, a supressão das diferenças entre Leste e Oeste, produzindo uma hegemonia de incertezas e desesperanças. Em lugar da intensificação de conflitos desejada por Müller, tem-se o totalitarismo das imagens e a completa banalização dos discursos.

Não obstante esse cenário de desprestígio da palavra, o texto mülleriano parece não perder sua força, seja na Europa, Estados Unidos, ou no Brasil do século XXI. Exemplo disso são as recentes montagens de *Quarteto* em Paris, encenada por Robert Wilson e protagonizada por Isabelle Huppert, de *A missão. Lembrança de uma Revolução* em Porto Alegre, pelo grupo Ôi Nós Aqui Talvez, e de uma outra encenação de *Quarteto* protagonizada por Beth Goulart e Guilherme Leme no Rio de Janeiro, ainda esse ano, sob direção de Victor Peralta. Tal presença nos palcos nacionais e internacionais comprova a vigência das propostas teatrais de Müller, inserindo-o sem muitos problemas na complexa rede de autores que compõem o conjunto da cena contemporânea.

Dentro de um cenário ainda influenciado pelas dramaturgias de Samuel Beckett e Bertolt Brecht, o teatro contemporâneo parte da constatação de que nada pode ser excluído do campo do teatro por falta de teatralidade, muito embora hoje em dia a representação, contrapondo-se a um cenário marcado pela exposição total de imagens, tenda mais para a negação do representável. Nesse contexto, para Müller, caberia a arte de hoje interromper esse fluxo de imagens por uma perturbação no modo de ver as coisas. O diálogo de Müller é aqui, no caso, com o teatro de Beckett, cuja estratégia consistiu na criação de obstáculos frente ao fluxo ininterrupto de informações e imagens, produzindo, com isso, “(...) uma tentativa vitalícia de silenciar a própria voz” (KOUDELA, 2003. p. 48). Nesse caso, tal estratégia se daria por intermédio da negação de qualquer referência externa ao texto, tornando-o, dessa forma, o mais perfeito exemplo de uma literatura auto-referente (COSTA LIMA, 2000. p. 286-7). É nesse aspecto que Müller aponta, ao comentar um texto de Beckett, o excesso de informação como um dos principais destruidores da percepção e da experiência.

O texto de Beckett *Worstward Ho* não se presta ao trabalho de leitura, ele tenta anotar o silêncio como linguagem. Esse retorno ao não-falar é um progresso, porque a fala representa hoje uma torrente de informações, ou seja: destruição da percepção e impedimento da experiência por inflação de informação (MÜLLER, 2004. p. 31).

Citando Beckett, Heiner Müller acusa o fenômeno da espetacularização da sociedade contemporânea e chama a atenção para a tirania da imagem, a qual contribuiria para o apagamento do mundo em detrimento de sua representação. Em outra entrevista, desta vez concedida a Rainer Cronne, o próprio Müller dá como exemplo desse fenômeno uma partida de futebol televisada, haja vista que na impossibilidade de se encontrar um melhor lugar do que aquele diante de um monitor de televisão, muitos tem preferido trocar a emoção do jogo *in loco* pela total visibilidade de sua transmissão. Trata-se da substituição de uma experiência viva por sua representação, situação que, podendo naturalmente ser atribuída a muitas outras situações, incluindo certamente as trágicas, tornou-se frequente na midiática sociedade contemporânea.

A partir do momento em que as imagens invadem a vida real, confundindo-se com esta última, cabe a arte o papel de intensificar as diferenças entre as duas esferas. Nesse cenário de incertezas, o teatro enquanto arte artesanal se apresenta por si só como um instrumento de resistência em face da reificação do homem, haja vista que qualquer manifestação artística verdadeira contradiz a alienação e a lógica de troca do sistema capitalista. É nesse sentido que a proposição de uma nova forma de escrever peças corresponderia, segundo ele, ao único papel cabido a uma obra de arte, a saber, o de despertar o anseio por um outro estado do mundo. Anseio esse que implica necessaria-

mente um movimento transformador, pois, segundo ele, “(...) *diese Sehnsucht ist revolutionär*”¹ (MÜLLER, 1986. p.133).

Heiner Müller engendrou seus textos tendo como base o estabelecimento de uma relação de crítica com a tradição, servindo-se para isso do confronto com os grandes autores do passado, pois como ele próprio afirmou em uma entrevista de 1985 – *Die Form entsteht aus dem Maskieren*² –, desta vez concedida a Olivier Ortolani, “... *die condition humaine sich in den letzten Jahrhunderten ganz wenig verändert hat*”³ (MÜLLER, 1986. p.149). Tendo essa noção como fundamento, o teatro mülleriano, dialogando com nomes como Eurípides, William Shakespeare, Choderlos de Laclos, Georg Büchner, e mesmo com contemporâneos do autor, como Antonin Artaud, Jean Genet, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Samuel Beckett e Anna Seghers, reveste-se da imperativa necessidade de se conhecer a parcela de futuro que subjazeria em suas obras.

Essa relação com os grandes autores da tradição cultural européia e seus textos, contudo, não se constituiria em uma relação de subserviência, mas sim na construção de uma nova escritura que se traduz necessariamente por intermédio da leitura e citação de outros textos literários. Nesse aspecto, seu “diálogo com os mortos” (*Dialog mit Toten*), metáfora que, mencionada durante uma conversa com Urs Jenny e Hellmuth Karasek em 1983, implica na consciência de que nenhum texto prescinde da influência de outros, legitimando por sua vez a recorrência de Müller ao acervo literário do passado.

*Jeder neue Text steht in Beziehung zu einer ganzen Menge älterer Texte, von anderen Autoren, und verändert auch den Blick auf sie. Mein Umgang mit alten Stoffen und Texten ist auch ein Umgang mit einer Nachwelt. Es ist, wenn Sie so wollen, ein Dialog mit Toten.*⁴ (MÜLLER, 1986. p.138)

Diálogo esse que, retomando uma tradição de interesse pelas culturas estrangeiras presente particularmente na obra de autores como Goethe, Heinrich Heine e Georg Büchner, conseguiu estabelecer uma ponte entre a derrotada Alemanha e a vanguarda mais representativa da Europa do pós-guerra, embora o isolamento imposto pelo regime comunista não facilitasse tal comunicação. No caso da escritura de Müller, essa comunicação, convergindo para uma estreita interlocução com as idéias de Walter Benjamin acerca do desenvolvimento das manifestações artísticas, fez-se pela definição por uma escritura citacional, o que, não é escusado aqui lembrar, nos remete a definição utilizada por Benjamin ao se referir ao uso de citações em suas obras, a saber, a de ladrões de beira de estrada que aliviam os passantes de suas convicções.

Na entrevista a Rainer Crone (2005, p. 82), Müller confirmaria seu interesse pelo estranhamento produzido como decorrência do isolamento de um objeto de seu contexto, dando a pintura do italiano Giorgio De Chirico como um impressionante exemplo desse efeito. Na visão de Benjamin, a citação de um texto implicava na interrupção do contexto no qual ele se situaria, promovendo, assim, a privação do valor de uso de um determinado objeto, o que acarretaria, deste modo, em um desconforto dentro do processo de produção e uso implantado pelo sistema capitalista. Tem-se, dessa maneira, um questionamento da significação social atribuída a esses objetos pela tradição, sendo o valor de uso substituído pelo valor dado pelo amator. Trata-se aqui do questionamento de duas entidades que se tornaram o tema central nas discussões sobre arte e sociedade ao longo dos últimos dois séculos e que se acentuou drasticamente a partir da segunda metade do século XX. Refiro-me a duas das leis básicas da sociedade capitalista, a saber, a produção e o consumo.

¹ “ (...) esse anseio é revolucionário”.

² A forma se origina do disfarce.

³ “... a condição humana mudou muito pouco nos últimos séculos”.

⁴ “Cada novo texto se relaciona a uma grande quantidade de textos antigos, de outros autores, e também modifica o olhar sobre aqueles. Minha relação com materiais e textos antigos é uma relação com a posteridade. É, se os senhores assim quiserem, um diálogo com os mortos”.

Do mesmo modo que a destruição prefigurada por Benjamin significava o desejo de destruir as formas falsas de experiência a fim de restabelecer as condições para a construção de uma nova relação com os objetos, para Müller, o pressuposto da arte dramática consistiria na limpeza (na destruição) dos destroços que entulham a alma; ou seja, em “vomitar tudo para fora”.

O problema com uma política cultural repressiva – tanto naquela época no Leste como hoje em toda a Alemanha, de outra maneira, devido à pressão comercial – é que ninguém pode vomitar tudo para fora. E esse é o pressuposto para uma obra dramática, ter pelo menos uma vez a oportunidade de liberar o Brilho e o Lixo da alma. (MÜLLER, 1997. p. 121)

Nesse aspecto, em um outro momento da entrevista com Sylvère Lotringer, na qual Müller, respondendo sobre a relação entre a história e sua escritura, admite suas obsessões pela história alemã e por Hamlet. A respeito de Shakespeare, Müller o qualificou certa vez como “um mestre na escolha das fontes e das modalidades de roubo” (RÖHL, 1997. p. 28). O dramaturgo inglês, como é sabido, nunca desprezou a utilização de outras fontes, concebendo uma obra, que a despeito disso, adquiriu um vigor e relevância que permanecem até hoje. O mesmo pode ser dito acerca das obras dos gregos e de outros povos do passado, nenhum deles comprometidos com o conceito de originalidade defendido no ocidente moderno. Muito distante de um sentimento depreciativo, o julgamento de Müller acerca de Shakespeare vai ao encontro das percepções de Walter Benjamin sobre as transformações da técnica de escritura nas primeiras décadas do século XX. Servindo-se do jornalista soviético Sergei Tretiakov como exemplo, Benjamin, em seu ensaio *O autor como produtor*, expressou o seguinte posicionamento:

Os trabalhos que ele realizou, direis, são os de um jornalista ou de um propagandista, e pouco têm a ver com literatura. Ora, escolhi o exemplo de Tretiakov deliberadamente para mostrar-vos como é vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a idéia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo. Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter literário marginal: elas ocuparam um lugar importante na Arábia e na China, não somente nos textos filosóficos como literários. (BENJAMIN, 1994. p. 123-4)

É impressionante a atualidade desse comentário de Benjamin, principalmente se levarmos em consideração que no mundo contemporâneo as fronteiras entre os gêneros literários e mesmo entre as artes se tornaram por vezes muito tênues. Consciente disso, Müller questionou a concepção de originalidade, a qual passou a vigorar principalmente a partir da ascensão da burguesia como classe social dominante, através do resgate de uma escritura pré-burguesa baseada na cópia de textos alheios, o que, segundo ele, representaria a inserção de sua poética em uma longa tradição de reescritura que compreenderia tanto os clássicos gregos, quanto o teatro de Shakespeare.

Essa inserção na tradição, no entanto, não se deu simplesmente por intermédio de uma continuidade do passado, de sua confirmação, mas sim através de uma estratégia desestabilizadora que se constituiria em uma verdadeira experiência de choque, a única compatível com uma época anestesiada pelo excesso de informação e pelo esquecimento dos horrores perpetrados pelo homem ao longo do século XX.

Dazwischen liegt, für meine Generation, der Lange Marsch durch die Höllen der Aufklärung, durch den Blutsumpf der Ideologien. Hitlers geografisches Lapsus: Genocid in Europa statt, wie gewohnt und Praxis heute wie gestern, in Afrika Asien Amerika. (...) Der lidlose Blick auf die Wirklichkeit der Arbeits- und

*Vernichtungslager. (...) Wir sind bei uns nicht angekommen, solange Shakespeare unsre Stücke schreibt.*⁵ (MÜLLER in HÖRNIGK, 1989. p. 105-6)

Tem-se aqui de uma abordagem subversiva de autores considerados clássicos pela tradição literária. A propósito dessa estratégia, Gerald Thomas, o primeiro a encenar um texto de Heiner Müller no Brasil, em 1986, fez, por ocasião do falecimento deste, o seguinte comentário.

Müller tornou normal e aceitável a noção de pirataria dramatúrgica, preferindo trabalhar em textos “baseados” em textos clássicos, lidando assim diretamente com a “máquina” ou o “material bruto” da dramaturgia dos tempos, que iriam desde *Medéia* até *Hamlet*, desde Büchner e Laclos até os diários de Stálin. Seu grande projeto inacabado era *Germânia 3, a Amizade Subversiva entre os Arquiniimigos, Hitler e Stálin* (THOMAS in FERNANDES; GUINSBURG, 1996. p. 50).

A retomada de um autor como Shakespeare, nesse caso, só se justificaria mediante o confronto com um novo tipo de escritura, pois para Müller a libertação da obsessão se dá precisamente por intermédio do “desenterramento” dos traumas e sua subsequente destruição. Nisto reside o caráter eminentemente destrutivo do teatro mülleriano, como o próprio afirma na seguinte declaração.

A primeira preocupação que eu tenho quando escrevo para o teatro é destruir as coisas. Durante trinta anos, *Hamlet* foi uma obsessão real para mim. Procurei destruí-lo, escrevendo um texto curto, *Hamletmaschine*. A história da Alemanha foi uma outra obsessão e eu tentei destruir essa obsessão, todo esse complexo. Eu acho que o impulso principal é desnudar as coisas até o seu esqueleto, libertá-las de sua carne e superfície. Então você termina com elas. (LOTRINGER in KOUDELA, 2003. p. 98)

Como observou Müller, o caso do *Hamlet-Máquina (Die Hamletmaschine)* é paradigmático. Segundo a rubrica do texto, a personagem de Ofélia, que se encontra em uma cadeira de rodas em um cenário apocalíptico pelo qual passam peixes, ruínas, cadáveres e pedaços de cadáveres, diz, incorporando a voz de Electra, o seguinte:

Aqui fala Electra. No coração das trevas. Sob o sol da tortura. Para as metrópoles do mundo. Em nome das vítimas. Rejeito todo o sêmen que recebi. Transformo o leite dos meus peitos em veneno mortal. Renego o mundo que pari. Sufoco o mundo que pari entre minhas coxas. Eu o enterro na minha buceta. Abaixo a felicidade da submissão. Viva o ódio, o desprezo, a insurreição, a morte. Quando ela atravessar os vossos dormitórios com facas de carnicheiro, conhecereis a verdade (MÜLLER, 1987. p.32)

Desta forma, o “diálogo” proposto por Müller se notabiliza por uma interferência crítica na transmissibilidade do passado, e não por sua simples continuidade. É preciso que se diga, inclusive, que, em um cenário de ruptura profundamente acentuado pela sensibilidade pós-moderna, essa reavaliação crítica da tradição não implica naturalmente no esquecimento de eventos já ocorridos, característica intrinsecamente contrária à idéia de elaboração do passado, no sentido da reflexão de Adorno, mas sim na busca de alternativas no sentido de efetuar uma necessária ligação entre o presente e o passado. Ao “desenterramento” de recalques coletivos e individuais se associa esse ambivalente desejo de destruição, que propondo a subversão frente à institucionalização das coisas (leia-se: valores artísticos, políticos, econômicos e religiosos) e engendrando, com isso, novas formas de expressão e percepção, calcadas no uso de uma montagem citacional, busca um teatro

⁵ “No meio disso, jaz para a minha geração, a longa marcha pelos infernos do Iluminismo, pelo lamaçal de sangue das ideologias. O lapso geográfico de Hitler: genocídio na Europa, em vez de, como hábito e praxe hoje como ontem, na África Ásia América. (...) O olhar sem pálpebra sobre a realidade dos campos de trabalho e extermínio. (...) Não teremos chegado a nós enquanto Shakespeare escrever nossas peças”.

comprometido com a própria implosão da cena teatral, produzindo fragmentos que, dessa forma, remeteriam às ruínas da Europa.

Referências Bibliográficas

- [1] BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas ; v.1)
- [2] CRONE, R. Cinq minutes d'écran noir: Rainer Crone s'entretient avec Heiner Müller (1988). **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 176, Janvier-Mars, p. 82-86, 2005.
- [3] LIMA, L. C. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- [4] LOTRINGER, S. Muros. In: KOUDELA, I. (org.) **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- [5] MÜLLER, H. **Gesammelte Irrtümer: Interviews**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986.
- [6] MÜLLER, H. **Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras**. Tradução Karola Zimber. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- [7] MÜLLER, H. Necrofilia é amor ao futuro. **Vintém, Companhia do Latão**, São Paulo, 1º. Semestre, p.24-35, 2004.
- [8] MÜLLER, H. **Quatro textos para teatro: Mauser, Hamlet-máquina, A missão, Quarteto**. São Paulo: Editora Hucitec/Associação Cultural Bertolt Brecht, 1987.
- [9] MÜLLER, H. Shakespeare eine Differenz. In: HÖRNIGK, F. **Heiner Müller Material**. Göttingen: Steidl, 1989.
- [10] RÖHL, R. **O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1997 (Coleção estudos).
- [11] THOMAS, G. Heiner Müller – morto. In: FERNANDES, S.; GUINSBURG, J. (orgs.) **Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 47-51.

¹ **Leonardo MUNK, Doutorando em Teoria Literária**
(UFRJ, Ciências da Literatura)
leo_munk@yahoo.com.br
leonardomunk@gmail.com