

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

DANILO RIVA DE MORAES

**OS ESPECTROS DE HEINER MÜLLER:
UM ESTUDO SOBRE OS CONFRONTOS TEXTUAIS DE SUA
PRÁTICA DRAMATÚRGICA**

Rio de Janeiro

Dezembro/2016

DANILO RIVA DE MORAES

**OS ESPECTROS DE HEINER MÜLLER:
UM ESTUDO SOBRE OS CONFRONTOS TEXTUAIS DE SUA
PRÁTICA DRAMATÚRGICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Cena e do Texto Teatral.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Angela Materno de Carvalho

Rio de Janeiro

Dezembro/2016

*Ao meu pai, Paulo, in memoriam.
À minha mãe, Rosangela.
O início de tudo, sempre.*

AGRADECIMENTOS

De algum modo, o processo do mestrado como um todo, não só o momento da escrita da dissertação, é atravessado por pessoas que, em algum momento, passaram por nós, ou, que ainda estão conosco. É preciso aqui retribuir àquilo que recebi de cada uma dessas pessoas. Sendo assim, agradeço:

À professora Angela Materno, pela maestria e brilhantismo com que conduziu o processo de orientação. A cada encontro um convite a um mergulho na escrita de Heiner Müller. Obrigado por todo aprendizado, por me fazer (re)aprender a ler, a reler, a escrever, a reescrever. De fato, não se escreve sem angústia. Agradeço pelo forte estímulo de sempre, pela compreensão, por ter acreditado em mim (e por termos conseguido “driblar” a distância entre Taubaté e o Rio de Janeiro).

À professora Maria Helena Werneck e ao professor Danrlei de Freitas Azevedo pela presença na minha banca de Qualificação, pelos comentários, indicações, por apontarem perspectivas para o trabalho e, sobretudo, pela generosidade.

Antecipadamente, à professora Beatriz Resende por ter aceitado o convite para compor a banca da Defesa de minha dissertação. E, aqui, novamente, agradeço à professora Maria Helena, também por também compor a banca da minha Defesa. Agradeço também à professora Ana Bulhões por ter aceitado participar como membro suplente da banca de defesa da minha dissertação. Por este mesmo motivo agradeço, ainda, à professora Jacyan Castilho (UFRJ).

À professora Ana Bulhões e ao professor José Da Costa – coordenadores, respectivamente, do mestrado e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Unirio – por serem tão solícitos, pela disponibilidade com que me auxiliaram em todo o processo de interlocução com a FAPERJ, desde o momento em que a bolsa foi aprovada até o momento da conclusão do trabalho.

Ao Marcus Vinicius, secretário do PPGAC, por ser tão solícito, buscando sempre auxiliar na solução das questões burocráticas.

Ao professor Luciano Gatti – e aqui, também se faz necessário um agradecimento à professora Monique Hulshof, que permitiu esse “encontro” – pelo generoso auxílio no momento em que essa dissertação ainda era “apenas” um projeto.

À Dani Lossant, por tantas vezes ter aberto a porta da sua casa e ter me recebido com tamanho carinho em momentos tão cruciais ao longo do mestrado. Obrigado por ser um amparo, pelas leituras, pela troca incessante, por me ouvir e por me entender. E, principalmente, por trazer leveza em meio às tensões, por ser afeto.

À Daniela Pereira de Carvalho, pela companhia fundamental e essencial nos primeiros passos desse paulista em terras cariocas. Seguimos juntos desde a “entrevista”. Ao Felipe Pedrini, por ter sido tão presente e importante nos momentos iniciais do curso, pelas discussões e pela amizade. À Tânia Ikeoka, por ter sido um porto seguro e uma parceira querida, por ter sido uma presença mesmo na distância. À Glória Diniz, pelas risadas tão necessárias, pela disponibilidade e por tantas vezes ajudar a diminuir a distância entre Rio e São Paulo.

À Renata Carvalho, por interromper, momentaneamente, o processo de escrita da sua dissertação e tão prontamente ter me auxiliado na tradução do francês para o português, no momento da minha Qualificação.

Aos queridos e queridas: Aline Presoto, Nanci Brandão, Keli Santos, Arthur Moric, Olavo Cadorini, Fabiana Monsalú, Silvia Godoy e Ronaldo Robles, gratidão imensa pela paciência, pela compreensão, pela torcida e pelos sonhos divididos.

Ao estimado professor Paulo Felício, pelos primeiros passos dados nas artes cênicas. Certamente as escolhas de onde fazer, com quem fazer e o que estudar no mestrado dizem muito sobre as conversas e encontros nos anos convividos na Escola Fêgo Camargo. A propósito, é preciso agradecer à turma de 2012 do curso de artes cênicas dessa escola. Certamente, o trabalho que vocês fizeram com *Mauser*, em 2011 – e que eu não consegui ver – foi a fagulha dessa dissertação.

À minha mãe, Rosangela, e aos meus irmãos, Daniela e Douglas, pelo apoio constante e incondicional.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos concedida ao longo do primeiro ano do mestrado e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pela Bolsa Nota 10, concedida no segundo ano do mestrado. As bolsas foram, sem dúvida, muito importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

“Para que alguma coisa surja é preciso que alguma coisa desapareça. A primeira configuração da esperança é o medo. A primeira manifestação do novo é o horror”.

Heiner Müller

RESUMO

O objetivo desta dissertação é o estudo da dramaturgia de Heiner Müller, tendo como principal eixo de abordagem a análise de alguns dos confrontos artísticos e históricos que o dramaturgo estabelece com escritas teatrais anteriores, isto é, com textos de autores diversos e de épocas distintas, configurando o que ele mesmo denomina como “diálogo com os mortos”. Para investigar alguns dos procedimentos dramatúrgicos de Müller são analisadas, principalmente, as peças *Macbeth (a partir de Shakespeare)*, que relê e reescreve, em 1971, o texto shakespeariano de 1606 e *Mauser*, escrita em 1970, que tem por material a peça *A decisão*, escrita entre 1929-1930 por Bertolt Brecht. Tendo como eixos norteadores deste estudo as noções de tempo e de história, a dissertação se desenvolve não apenas por meio da análise comparativa das peças citadas, mas também por meio da abordagem de determinados temas, figuras e noções relevantes para esta análise, tais como: fantasma, profecia, revolução, violência, coro, coletivo e homem-máquina.

Palavras-chave: Heiner Müller; tempo; história; dramaturgia; Shakespeare; Brecht.

ABSTRACT

The aim of this work is the study of Heiner Müller's dramaturgy and the main approach is the analysis of some of the artistic and historical confrontations which the playwright establishes with previous theatrical writings, that is, with texts written by distinct authors and in distinct periods, setting up what he himself called "dialogue with the dead." In order to investigate some of Müller's dramaturgical procedures, we mainly analyzed *Macbeth (from Shakespeare)*, which, in 1971, rereads and rewrites the Shakespearean text from 1606, and *Mauser*, written in 1970, which includes the play *The Measures Taken*, written from 1929 to 1930 by Bertolt Brecht. This study takes into account the notions of time and history as guiding principles; thus, it is not only developed through the comparative analysis of the aforementioned documents, but also by addressing certain issues, figures, and relevant concepts for this analysis, such as: ghost, prophecy, revolution, violence, choir, collective, and human-machine.

Keywords: Heiner Müller; time; history; dramaturgy; Shakespeare; Brecht.

SUMÁRIO

1	DIÁLOGO COM OS MORTOS - UMA INTRODUÇÃO	10
2	A ESCRITA COMO RELEITURA: MATERIAIS E PROCEDIMENTOS TEXTUAIS DE HEINER MÜLLER.....	22
2.1	Shakespeare e Brecht	25
2.2	Tradição-Tradução-Traição.....	34
2.3	Fábula-Processo-Montagem.....	47
3	MACBETH(s): ENTRE FANTASMAS E PROFECIAS	54
3.1	Profecias: o falar dobrado dos oráculos	61
3.2	Fantasmagorias: visão e imaginação	67
3.3	Tempo e ritmo: mancar contra o relógio.....	72
4	MAUSER/A DECISÃO: ENTRE O ACORDO E A DISSIDÊNCIA	82
4.1	As formas corais: seus desdobramentos e enquadramentos.....	87
4.2	Revolução: seus tempos e gestos	99
4.3	Tomar partido e tomar posição: uma distinção	110
5	MAUSER/MACBETH: “O QUE É UM HOMEM, AFINAL?” - UMA CONCLUSÃO	117
5.1	O inumano: homem-máquina.....	117
5.2	O terror e a violência: a cena manchada de sangue.....	123
6	BIBLIOGRAFIA.....	136

DIÁLOGO COM OS MORTOS - UMA INTRODUÇÃO

“É preciso aceitar a presença dos mortos como parceiros de diálogo ou como destruidores – somente o diálogo com os mortos engendra o futuro”

Heiner Müller

Esta dissertação tem por objetivo o estudo da dramaturgia de Heiner Müller, tendo como principal eixo de abordagem a análise dos confrontos artísticos e históricos que o dramaturgo estabelece com escritas teatrais anteriores, isto é, com textos de autores diversos, tais como: Ésquilo, Sófocles, Shakespeare, Corneille, Brecht, entre outros. Neste sentido, e tendo em vista uma análise mais detalhada e mais aprofundada de seus procedimentos dramaturgicos, serão analisadas, principalmente, duas peças de Müller: *Macbeth (a partir de Shakespeare)*¹, que relê e reescreve, em 1971, o texto shakespeariano de 1606 e *Mauser* que, em 1970, relê e reescreve a peça *A Decisão*, de 1929, de Bertolt Brecht.

Os dois textos – *Mauser e Macbeth* - são escritos em um curto intervalo de tempo, são próximos entre si, mas cada um deles se volta para dois passados distintos, a partir de formas diferentes de reescritura desses textos. *Macbeth* reescreve um texto de 1606, distante três séculos do trabalho de escrita de Müller. *Mauser*², por sua vez, reescreve um texto temporalmente mais próximo, escrito no mesmo século, entre os anos de 1929 e 1930.

Estes espaços temporais criam uma tensão entre proximidade e distância, visto que os textos escritos em momentos históricos mais próximos – *Mauser e A Decisão* –, se distanciam mais radicalmente na forma da escrita - há um rompimento mais evidente

¹ Este texto será referido ao longo da dissertação apenas como *Macbeth*, utilizando seu nome completo apenas quando houver necessidade, para distingui-lo do texto de Shakespeare.

² Mauser é o nome de uma pistola desenvolvida na Alemanha no século XIX. A expansão do seu uso, porém, se deu no século XX durante conflitos como a Primeira Guerra Mundial, a Guerra Civil Espanhola e a Revolução Russa de 1917. Nos anos 20, houve uma pistola produzida sob encomenda para a União Soviética, chamada “Bolo”, uma abreviatura para bolchevique. A revolução russa dos anos 20 é justamente o momento histórico abordado por Müller em sua peça. Informações sobre a pistola retiradas do site: <<http://www.oarquivo.com.br/temas-polemicos/verdades-inconvenientes/2200-a-lista-negra-dos-bancos-e-financeiras.html>> Acesso em: 12 nov. 2016.

com a estrutura textual da peça que serve de “material” para Müller, a peça que ele reescreve. Já em *Macbeth (a partir de Shakespeare)*, apesar de haver transformações significativas em relação ao texto de Shakespeare, algumas cenas permanecem, há fragmentos da peça shakespeariana que reaparecem no texto de Müller, o que faz com que sua escrita possa ser pensada, de algum modo, como um palimpsesto³.

Em sua peça *Descrição de Imagem*, de 1984, em uma nota ao final do texto, Müller escreve:

DESCRIÇÃO DE IMAGEM pode ser lida como um retoque em ALCESTE, que cita a peça NÔ KUMASAKA, o 11. canto da ODISSÉIA, OS PÁSSAROS de Hitchcock e A TEMPESTADE de Shakespeare. O texto descreve uma paisagem vista de além-túmulo. A ação é livre, já que as sequências são passado, explosão de uma lembrança numa estrutura dramática morta (MÜLLER, 1993, p.159, grifo meu)⁴.

Jean Jourdheuil, na tradução da peça para o francês, escreve: “*Descrição de imagem* pode ser considerada como um **palimpsesto** de imagens e de referências provenientes de *Alceste*, da peça *Nô Kumasaka*, do décimo primeiro canto da *Odisseia*, de *Os Pássaros* de Hitchcock e de *A Tempestade*, de Shakespeare”⁵.

No texto original, Heiner Müller usa a palavra *Übermalung*, traduzida na citação acima como “retoque”. No caso da língua inglesa, *Übermalung* pode ser traduzida por *overpainting* que, numa tradução literal para o português, seria algo como “sobrepintura”. Por esse motivo, parece mais adequada a tradução que Jean Jourdheuil faz para o francês, utilizando a palavra *palimpseste* para traduzir *Übermalung*. A ideia de palimpsesto é bastante pertinente quando se pensa que todas essas referências mencionadas por Müller em *Descrição de Imagem*, criam novas camadas textuais sobre a descrição realizada pelo observador (da imagem), aquele que descreve o que está vendo, formando o que Jourdheuil nomeia de “rede complexa de relações literárias”⁶.

³ A palavra palimpsesto origina-se do grego *palímpsêstos*: aquilo que se raspa para escrever de novo. O dicionário Aurélio da língua portuguesa traz as seguintes definições de palimpsesto: “1. Antigo material de escrita, especialmente o pergaminho, que, devido à sua escassez, era usado mais de uma vez. 2. Manuscrito sob cujo texto se descobre(m) a(s) escrita(s) anterior(es)” (AURELIO, 2010, p.558). No livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de Gerard Genette, há uma nota introdutória na qual consta a seguinte definição de palimpsesto: “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”.

⁴ MÜLLER, Heiner. *Descrição de Imagem*. In: _____. *Medeamaterial e outros textos*. Trad. Christine Roehrig e Marcos Renaux. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

⁵ JOURDHEUIL, Jean. Heiner Müller aujourd’hui. *Europa Revue d’actualité politique, littéraire et artistique*. Berlim, 2006, grifo meu. No original: “*Bildbeschreibung* peut être considérée comme un palimpseste d’images et de références issues d’*Alceste*, du jeu de *Nô Kumasaka*, du onzième chant de l’*Odysée*, des *Oiseaux* d’Hitchcock et de *La Tempête* de Shakespeare”.

⁶ *Ibidem*.

Dessa maneira, *Mauser* e *Macbeth* também podem ser pensadas como palimpsestos, considerando que ambas também se constituem como novas camadas de escrita sobre os textos de base. Em nota escrita ao final de *Mauser*, Heiner Müller afirma que o texto pertence a uma trilogia de peças experimentais, composta também por *O Horácio* e *Filoctetes*. Ambas, assim como *Mauser*, são reescrituras de outras peças: *Os Horácios e Os Curiácios*, de Bertolt Brecht – que reescreve a peça *Horácio*, de Pierre Corneille - e *Filoctetes*, de Eurípedes. Ainda na mesma nota, Müller indica também que *Mauser* “pressupõe/critica a práxis da peça didática de Brecht” e, além disso, também consiste em uma “variação sobre um tema do romance de Cholókov, *Der Stille Don* (O Don Silencioso)”⁷. Em *Macbeth*, ainda que não haja nenhuma nota indicando autores e textos aos quais ele faz referência em sua peça, o próprio título – *Macbeth (a partir de Shakespeare)* – explicita de onde parte sua escrita.

Nesses dois textos teatrais – assim como em outros em que ocorre a mesma operação dramatúrgica de reescritura – Müller realiza um confronto temporal e artístico com outros autores e outras épocas, e acaba estabelecendo o que designava como “diálogo com os mortos”, ou ainda, como afirma Jean Jourdheuil⁸, “a arte de fazer os mortos falarem”, diálogo no qual o presente de sua escrita confronta-se não apenas com o passado, mas também com o futuro do pretérito, ou seja, com o futuro (e suas possibilidades) que foi enterrado com os mortos⁹.

Dialogar com os mortos é confrontar temporalidades distintas, é complexificar o presente, não o compreendendo apenas como uma passagem entre o antes e o depois, mas como o momento em que vários tempos colidem e/ou se entrecruzam, momento em que se lê o passado. Só é possível ler e formular o passado a partir do presente, de cada presente que revê, a seu modo, o passado. Voltar-se para o passado a partir do presente significa criar uma tensão entre tempos distintos. Como escreve Jeanne-Marie Gagnebin, passado e presente, “justamente porque são separados, portanto *distantes*, interpelam-se mutuamente numa imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal”¹⁰.

⁷ MÜLLER, Heiner. *Mauser*. In: _____. *Quatro textos para teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A Missão; Quarteto*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.

⁸ JOURDHEUIL, Jean. *A arte de fazer os mortos falarem*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 28 de janeiro de 1996.

⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. Trad. Werner S. Rotschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 306.

¹⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin: estética e experiência história. In: ALEMIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento Alemão no Século XX, v. I*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.148.

Para Walter Benjamin, o passado não passou, ele se reapresenta a cada presente que o reconhece, como assinala em seu texto *Sobre o conceito de História*: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”¹¹. Por esse motivo é possível voltar aos mortos, ou melhor, fazê-los voltar; o passado pode retornar – ser um *revenant*. Walter Benjamin, ainda em seu texto de 1940, refere-se, assim, aos mortos:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1994, p. 224-225).

Deste modo, pode-se dizer que Müller pensa e trabalha sua escrita a partir de uma concepção de tempo que não é nem cronológica, nem linear e nem progressiva. É como se o seu teatro procurasse estabelecer uma relação com seu próprio tempo, interrogar sua realidade, a partir da relação com outros tempos, trabalhando assim a noção de anacronismo, tal como tematizada por Giorgio Agamben em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p.59)¹².

É a partir deste anacronismo, deste deslocamento temporal e desta tensão entre temporalidades distintas, que é possível pensar outro elemento fundamental no trabalho de Heiner Müller: o fantasma. Em um texto sobre o dramaturgo alemão, intitulado *Os fantasmas de Müller*¹³, que integra o livro *Escritura Política no Texto Teatral*, Hans-Thies Lehmann aborda a “obstinação” do dramaturgo em escrever “duplos de obras”¹⁴ e destaca que o fantasma, “tecido de passado e de futuro”¹⁵, é um tema central na obra de

¹¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹² AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 59.

¹³ Nesse texto, Hans-Thies Lehmann, ao abordar os fantasmas de Müller, dialoga com o livro *Os espectros de Marx*, de Jacques Derrida. Esse livro, para além de um ponto de partida, é também um eixo estruturante do texto escrito por Lehmann.

¹⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Op. Cit.*, p.304.

¹⁵ *Ibidem*, p.303.

Müller. É a partir daí que o autor sublinha o caráter espectral de sua obra, afirmando ainda que o fantasma (espectro) seria a materialização da história que continua a agir¹⁶.

Segundo Lehmann, o fantasma é o “mensageiro de um passado, que exige um futuro [...] Os fantasmas de Shakespeare e *revenants* podem ser lidos como a materialização da história que continua a agir, nas palavras de Müller: ‘O que está morto, não está morto na história’”¹⁷. O fantasma seria, portanto, a presença do passado que continua agindo no presente, e mais ainda: o fantasma é aquilo que irrompe no presente, interrompendo-o. Ainda segundo Lehmann, “seja amigável ou horrível, o aparecimento do fantasma destrói a plenitude do presente e o complexifica, num aviso de mudança. Algo ficou atrasado ou está em falta: vingança, redenção, no final, justiça”¹⁸. O fantasma aponta, assim, para a possibilidade de realização de um futuro que não foi viável para as gerações passadas. Sendo assim, é possível a Jeanne-Marie Gagnebin fazer a seguinte afirmação:

Cabe ao presente, em particular ao historiador de hoje, ficar atento àquilo que jaz nos acontecimentos e nas obras do passado como promessa ou protesto, como “confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade” enumera Benjamin na quarta tese [de] “Sobre o conceito de história”, como sinal ou balbúcio de um outro porvir. Nesse sentido preciso, o historiador materialista de Benjamin desconstrói a imagem engessada da tradição e procura nas interferências do tempo, do passado e do presente, o sopro de outra história possível (GAGNEBIN, 2009, p.157).

Tal reflexão pode ser ampliada para uma discussão sobre uma nova concepção de história e, inevitavelmente, de tempo – afinal, escreve Agamben, “toda concepção de história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz”¹⁹.

Em seu ensaio *O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo*, que integra a obra *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (1978), o pensador italiano Giorgio Agamben aborda a noção de historicidade a partir de uma investigação sobre o jogo e o rito. Agamben analisa de que maneira o jogo e o rito lidam com a noção de tempo, valendo-se, para tanto, de uma passagem retirada de *Pinóquio*, romance de Collodi, em que o personagem que dá título ao romance chega ao país dos brinquedos, no qual, por conta da algazarra e do divertimento produzidos no

¹⁶ *Ibidem*, p.302.

¹⁷ *Ibidem*, p. 302.

¹⁸ *Ibidem*, p.303.

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.p.111.

lugar, o calendário – isto é, um modo específico de organização do tempo – se altera completamente. Como afirma Agamben: “o ‘pandemônio’, a ‘algazarra’ e a ‘baderna endiabrada’ do país dos brinquedos têm como efeito uma paralisação e uma destruição do calendário”²⁰. Esta paralisação da qual fala Agamben ocorre porque o tempo, no país criado por Collodi, resume-se em um “dilatarse de um único dia festivo”²¹. Assim sendo, a ideia de um tempo dividido em dias, semanas e meses se desmancha, perde seu sentido. No entanto, Agamben chama a atenção para o fato de que, se no “país dos brinquedos” o calendário é destruído pela algazarra,

antigamente, e ainda hoje nos povos ditos primitivos (seria melhor que os denominássemos, segundo sugestão de Lévi-Strauss, sociedades frias ou de história estacionária), um “pandemônio”, uma “algazarra” e uma “baderna endiabrada” tinham, ao contrário, a função de instituir e assegurar a estabilidade do calendário (AGAMBEN, 2005, p.82).

A relação entre “algazarra” e estabilidade temporal é pensada por Agamben a partir da noção de rito, ou, mais especificamente, a partir de um ritual comum a culturas distintas – mesmo entre aquelas distantes no tempo e no espaço –, qual seja, as “cerimônias de ano novo”. Ora, a comemoração realizada nesta data representa o término de um ano e início de outro, indicando a passagem de tempo, fixando o início de um novo ciclo. Diferente do jogo, por meio do qual o calendário é destruído pela algazarra, no rito, é pela “algazarra”, pela festa ou cerimônia ritualística que se fixa o calendário. Segundo Agamben, então, é possível

levantar a hipótese de uma relação, ao mesmo tempo de correspondência e de oposição, entre jogo e rito, no sentido de que ambos mantêm um vínculo com o calendário e com o tempo, mas que este vínculo é, nos dois casos, inverso: o rito fixa e *estrutura* o calendário; o jogo, ao contrário, mesmo que não saibamos ainda como e por que, altera-o e *destrói* (AGAMBEN, 2005, p.83-84).

Desdobrando essa relação entre rito e jogo, e considerando suas possíveis associações (como, por exemplo, entre jogo e brinquedo), Agamben se detém no brinquedo, e mais especificamente no processo de miniaturização que muitos brinquedos operam, isto é, na transformação de objetos que pertencem à “esfera do uso” em brinquedos, como por exemplo: automóveis, armas de fogo, eletrodomésticos etc. A possibilidade de transformação de tais utensílios em brinquedos atribui a estes, segundo Agamben, um caráter histórico:

²⁰ *Ibidem*, p.82.

²¹ *Ibidem*, p.82.

O caráter essencial do brinquedo – o único, se refletirmos bem, que o pode distinguir de outros objetos – é algo de singular, que pode ser captado apenas na dimensão temporal de um “uma vez” e de um “agora não mais” (com a condição, porém, como mostra o exemplo da miniatura, de compreender este “uma vez” e este “agora não mais” não apenas em um sentido *diacrônico*, mas também em um sentido *sincrônico*). O brinquedo é aquilo que pertenceu – *uma vez, agora não mais* – à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica. Mas, sendo assim, a essência do brinquedo (aquela “alma do brinquedo” que, diz-nos Baudelaire, as crianças tentam aferrar em vão enquanto reviram nas mãos seus brinquedos, sacudindo-os, atirando-os ao chão, estripando-os e, por fim, fazendo-os em pedaços) é, então, algo de eminentemente *histórico*: aliás, por assim dizer, é o Histórico em estado puro. Pois, em nenhum lugar como em um brinquedo, poderemos captar a temporalidade da história no seu puro valor diferencial e qualitativo (AGAMBEN, 2005, p.86).

Esta condição do brinquedo, situado no limiar entre o “era uma vez” e “agora não mais”, é justamente o que o diferencia dos demais objetos. Comparado, por exemplo, com o documento de arquivo, “que extrai seu valor do fato de ser inserido, em uma cronologia, em uma relação de contiguidade e de legalidade com o evento passado”²², o brinquedo, ao contrário, destrói esta cronologia, ele fragmenta a relação entre passado e presente. Enquanto que o documento de arquivo tem valor pela sua função de “presentificar e tornar tangível um passado mais ou menos remoto”²³, o brinquedo “desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente – jogando, pois, tanto com a *diacronia* quanto com a *sincronia* – presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o ‘uma vez’ e o ‘agora não mais’”²⁴.

Para Agamben, se muitos jogos infantis tem origem em rituais de onde foi subtraído o “mito”, permanecendo apenas a estrutura, o brinquedo é uma transformação do presente. Ele subtrai dos objetos cotidianos sua utilidade, seu valor de uso, lançando-os na esfera do jogo, da brincadeira. Por isto, nesta reflexão sobre a História, Agamben fala dos jogos e dos brinquedos como “lugares” onde a historicidade pode ser pensada enquanto diferença entre um “era uma vez” e um “agora não mais”.

Indo um pouco mais adiante, e levando em conta que as sociedades humanas se constituem também nesse processo de transformação de rito em jogo e vice-versa, é possível a Agamben concluir que aquilo que “o sistema – a sociedade humana – produz, é, de qualquer forma, um resíduo diferencial entre diacronia e sincronia, *é história, isto é, tempo humano*”²⁵. Sendo assim, considerando que todas as sociedades produzem resíduos diferenciais entre diacronia e sincronia por meio das relações entre rito e jogo,

²² *Ibidem*, p.86

²³ *Ibidem*, p.87

²⁴ *Ibidem*, p.87.

²⁵ *Ibidem*, p.91.

não mais seria possível pensar a história como uma pura sucessão de eventos (pura diacronia). A ideia de um *continuum* diacrônico é, portanto, posta em xeque pela argumentação desenvolvida por Agamben.

Um dos principais objetivos deste trabalho é justamente pensar essa diferença ou este resíduo diferencial entre os *Macbeth(s)* de Müller e de Shakespeare, e entre as “decisões” artísticas de Müller e de Brecht quando se trata de tematizar os processos revolucionários e as tensões entre “tomar partido” e “tomar posição” (lançando mão aqui de expressões utilizadas e trabalhadas por Georges Didi-Huberman em seu livro *Quand les images prennent position*).

A relação entre Brecht e Müller se inicia em 1951, quando este, ao se mudar para Berlim, tenta ingressar no Berliner Ensemble, o coletivo dirigido por Bertolt Brecht:

Annemarie Auser era secretária da Seção Literatura na Academia. Alguém me disse: ‘Se você quer fazer teatro’ – o que eu sempre quis – ‘então fale com ela’. Fui falar com Annemarie e ela perguntou: ‘O que você quer? Dramaturgia ou direção?’ A conversa terminou aí. Eu não estava interessado nessa especialização, nessa divisão de tarefas, mas no teatro como um todo. A ²⁶inexistência dessa divisão era justamente uma característica do Berliner Ensemble. Os dirigentes escreviam e também encenavam (MÜLLER, 1997, p.78).

O Berliner Ensemble era, segundo Müller, uma instituição de elite, “protegida das mediocridades do dia-a-dia da RDA”²⁷; o que era produzido pelo coletivo não tinha relação alguma com aquilo que o dramaturgo chama de “burrice dominante” da RDA. Talvez, este tenha sido um dos motivos para que o grupo fosse o trabalho tão almejado pelo dramaturgo. Em sua autobiografia, Müller não chega a comentar quando, exatamente, inicia seu trabalho dentro do coletivo. É sabido, porém, que trabalhou no Berliner Ensemble até 1974, retornando somente em 1992, quando foi convidado a integrar a direção juntamente com outros membros. Em 1995, assume sozinho a direção artística do coletivo e encena *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht; este foi o último trabalho de Müller antes de falecer em decorrência de uma pneumonia, no dia 30 de dezembro de 1995.

A primeira tentativa de encenar *Mauser* ocorreu em 1971, na Alemanha Oriental, sob a direção de Hans Dieter Meves. A peça seria apresentada em um evento organizado por ele, uma “semana do teatro soviético contemporâneo”, na cidade alemã de Magdeburgo. Durante o período de ensaios, passadas somente duas semanas, o Ministério

²⁶ Academia de Artes da República Democrática Alemã (RDA), na qual Heiner Müller foi aceito em 1984.

²⁷ MÜLLER, Heiner. *Guerra sem Batalha: uma vida entre duas ditaduras*. Trad. Karola Zimmer. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p.124.

da Cultura suspendeu o processo de ensaio. Em *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*, Heiner Müller afirma que não houve argumentos para a proibição da publicação e encenação do texto, ele “foi simplesmente considerado contra-revolucionário”²⁸. O dramaturgo ainda ressalta em sua autobiografia que “*Mauser* é o único texto para o qual existia uma proibição escrita: ‘A publicação e distribuição desse texto é proibida no território da República Democrática Alemã’”²⁹. Dez anos após esta primeira tentativa, Müller tentou fazer uma nova leitura no PEN³⁰ Clube da RDA, porém, todos, veementemente, se posicionaram contrários ao texto, apresentando argumentos que iam desde “Isso é stalinista”³¹ à afirmação de que não havia, na União Soviética, o terror e as execuções contidas no texto.

A estreia de *Mauser* aconteceu no ano de 1975, durante um período em que Müller lecionou dramaturgia e literatura da RDA na Universidade de Austin, no Texas (EUA), a convite da germanista Betty Weber. Após a estreia em solo norte-americano, *Mauser* foi encenada por Jean Jourdheuil, em 1979, em Paris. O texto nunca foi encenado na Alemanha Oriental.

Os anos 70, de um modo geral, para Müller, foram marcados por uma forte censura ao seu trabalho. No ano seguinte à escrita de *Mauser*, o dramaturgo alemão teve problemas com a publicação e a encenação de *Macbeth*. Em entrevista concedida à *Europe Revue d’actualité politique, littéraire et artistique* [Revista Europa de atualidade política, literária e artística]³², o encenador francês Jean Jourdheuil fala em uma segunda condenação sofrida por Müller – a primeira foi com *Mauser*, em 1970 -, fazendo referência aos ataques públicos a seu *Macbeth*, publicados por Wolfgang Harich, jornalista e crítico teatral da RDA, na revista alemã *Sinn und Form* [Sentido e Forma], em que acusava Müller de “pessimismo histórico”.

O ataque de Harich, segundo Lehmann³³, representou um ponto importante, não só contra *Macbeth*, mas contra toda produção de Heiner Müller nos anos 70. A peça não chegou a ser proibida, como *Mauser*, mas sua estreia aconteceu somente em março de 1972, no teatro de Brandenburgo.

²⁸ *Ibidem*, p. 190.

²⁹ *Ibidem*, p.189.

³⁰ Sigla para *Poets, Essayists and Novelists*

³¹ *Ibidem*, p.190.

³² JOURDHEUIL, Jean. Heiner Müller: La Fracture. *Europe Revue d’actualité politique, littéraire et artistique*, Berlim, 2006. Disponível em: <<http://www.sine-causa.com/er/imp.htm>> Acesso em: 27 nov. 2015.

³³ LEHMANN, Hans-Thies. *Op. Cit.*, p. 336.

Feitas estas breves considerações em relação aos objetos de estudo mais específicos da pesquisa, pode-se passar à apresentação da estrutura da dissertação, de seus capítulos e subcapítulos. Neste primeiro capítulo, que é também uma introdução à dissertação, foram apresentadas as peças que serão objeto de análise, assim como as principais noções que nortearão esse trabalho.

O segundo capítulo, *A escrita como releitura: materiais e procedimentos textuais de Heiner Müller*, irá abordar a produção dramaturgica de Heiner Müller a partir de três aspectos de seu trabalho: a reescritura de outros textos, a tradução por ele realizada de peças teatrais e o modo como ele lida com a noção de fábula. No primeiro subcapítulo será apresentado o momento histórico da Berlim Oriental nos anos 70, quando Müller escreve *Mauser* e *Macbeth*. Serão abordados, ainda, como se dá a aproximação do dramaturgo alemão com os textos de Shakespeare e de Brecht.

Também nesse primeiro subcapítulo será analisada a crítica feita por Müller à noção de *Lehrstück*. Em geral, o procedimento brechtiano usado para a escrita das peças de aprendizagem se dá numa relação entre um modelo e suas possíveis variações. Exemplo disso é a obra *Aquele que diz sim, Aquele que diz não*, sobre a qual escreve Jameson:

Na primeira, o menino ferido concorda com sua própria morte a fim de seguir o ritual de praxe e evitar o fracasso da expedição. Na segunda, como o título sugere, o menino recusa-se a ser sacrificado, e a expedição retorna. Isso significa tornar completamente inteligíveis o sim e o não com uma extensão incomum, o pró e o contra; ampliando o leque de escolhas e possibilidades (JAMESON, 2013, p.95).

Para *A Decisão*, porém, não há essa contrapeça, não há a variação do modelo, o que complexifica ainda mais a leitura deste texto e reforça a possibilidade de pensar em *Mauser* como uma tentativa de ser essa contrapeça. A fundamentação teórica desta abordagem das peças de aprendizagem tem por principais referências estudiosos como o francês Phillipe Ivernel, o norte-americano Fredric Jameson, particularmente seu livro *Brecht e a questão do método*³⁴, além do ensaio *Fatzer±Keuner* e a carta *Adeus à peça didática*, ambos de autoria do próprio Heiner Müller.

No segundo subcapítulo são pensadas as relações entre tradição, tradução e traição, considerando que tais noções atravessam os procedimentos de reescritura e de tradução empreendidos por Heiner Müller. O terceiro subcapítulo apresenta uma reflexão

³⁴ *Brecht e a questão do método* é o título da publicação feita pela editora Cosac Naify em 2013. Há uma edição, publicada em 1999 pela editora Vozes cujo título é *O Método Brecht*. No original, em inglês, o título é *Brecht and Method* e foi publicada pela editora Verso no ano de 1998.

acerca da noção de fábula, procurando analisar de que modo ela se altera, significativamente, tanto na escrita brechtiana, quanto na de Heiner Müller.

Outro ponto abordado neste subcapítulo é o princípio artístico da montagem, que será importante para pensar não apenas o tempo na obra de Müller, mas também seus procedimentos textuais. E isto porque a montagem, na obra do dramaturgo alemão, está relacionada não somente ao modo de estruturação de várias de suas peças, mas também ao modo como o autor desmonta e remonta as relações temporais, não apenas na relação com os textos de épocas anteriores, mas também no interior de seus próprios textos.

O terceiro capítulo, nomeado *Macbeth(s): entre fantasmas e profecias*, consiste, como indicado pelo título, em uma leitura que parte do pressuposto de que, tanto no *Macbeth* de Müller quanto no *Macbeth* de Shakespeare, o personagem que dá nome aos textos é constituído em uma temporalidade situada no limiar entre fantasmas (presença do passado no presente) e profecias (presença do futuro no presente).

O quarto capítulo, *Mauser/A Decisão: entre o acordo e a dissidência*, tem como objeto de análise a releitura feita por Müller de *A Decisão*, peça que integra um conjunto de textos escritos por Brecht denominado *Lehrstücke* [peças de aprendizagem]³⁵ que, segundo Fredric Jameson, consiste no “espaço mais experimental de Brecht”³⁶. A análise comparativa entre *Mauser* e *A Decisão* se estrutura a partir de três eixos: o primeiro deles aponta para uma abordagem do modo como cada autor trabalha a estrutura coral em suas peças. O segundo eixo toca na temática central de ambas as peças: a revolução, e procura pensar o modo como ela se configura na escrita de cada um dos autores. Se no capítulo anterior a noção de tempo é redimensionada a partir da presença do fantasma, aqui é a revolução que provoca o choque entre distintas temporalidades.

O quinto e último capítulo – que é pensado e escrito, também, como uma conclusão –, tem por título *Mauser/Macbeth: o que é um homem, afinal? – uma conclusão*. Ele é composto por dois subcapítulos, estruturados a partir de uma análise que confronta as duas peças mencionadas em seu título. No primeiro subcapítulo, é analisada a possibilidade de pensar na presença de um “novo homem” nos textos de Müller, resultado

³⁵ *Lehrstücke*, em alguns livros e estudos, é traduzido por “peças didáticas”. A noção de “didática”, porém, pressupõe uma distinção clara entre aquele que ensina e aquele que aprende, colocando a ênfase, de certa forma, naquele que ensina. O experimento proposto por Brecht, no entanto, visa eliminar essa separação, colocando todos os participantes na mesma condição de jogadores, sem qualquer tipo de hierarquização, além de valorizar a experiência do aprendiz. Por este motivo, será adotada ao longo do trabalho a tradução de *Lehrstücke* por “peças de aprendizagem”.

³⁶ JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Trad. Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.93.

de uma tensão entre homem e máquina, o que permitiria, de certo modo, pensá-lo como personagem-criatura. Por fim, no segundo subcapítulo são abordadas imagens de violência recorrentes nas duas peças, compreendendo que a escrita de Müller - pensada como uma operação textual que implica em fragmentações, justaposições bruscas, cortes, “raspagens” (palimpsesto), desmontagens dos textos originais (dos textos-materiais) – se constitui a partir do caráter violento do próprio gesto da escrita.

No decorrer dos capítulos dessa dissertação, isto é, ao longo do trabalho de análise do teatro de Heiner Müller, as relações entre tempo e história, entre escrita e releitura são retomados sob diversas perspectivas – e aqui volta a noção de palimpsesto, para pensar a reescritura mülleriana como uma escrita sobre outra escrita, uma escrita que cria novas camadas mantendo vestígios daquela que foi apagada, raspada.

**A ESCRITA COMO RELEITURA:
MATERIAIS E PROCEDIMENTOS TEXTUAIS DE HEINER MÜLLER**

“É sempre uma surpresa. Quando estou escrevendo, não vejo claramente a distância entre as sentenças ou as palavras. Quando escrevo é apenas um texto. [...] Escrevo mais do que sei. Escrevo num outro tempo que não aquele em que estou vivendo”

Heiner Müller

Os dois textos escolhidos para serem analisados no presente trabalho foram escritos, como dito anteriormente, no início dos anos 70. À escrita de *Mauser*, em 1970, seguiram-se a conclusão da peça *Germania Morte em Berlim* [*Germania Tod In Berlin*] e a escrita de *Macbeth (a partir de Shakespeare)* [*Macbeth (nach Shakespeare)*], em 1971. No ano seguinte, 1972, a pedido do Berliner Ensemble, Müller escreve a peça *Cimento* [*Zement*]. Em 1974, Müller conclui duas peças: *Trator* [*Traktor*] e *A Batalha. Cenas da Alemanha* [*Die Schlacht. Szenen aus Deutschland*].

Na segunda metade da década de 70, em 1976, Müller escreve o texto *A Vida de Gundling Frederico da Prússia SonhoSonoGrito* [*Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings SchlafTraumSchrei*], seguido de *Hamlet-máquina* [*Hamletmaschine*] em 1977. Em março de 1978 estreia a encenação da sua montagem dos fragmentos de *Fatzer* de Brecht – *O declínio do egoísta Fatzer* [*Untergang des Egoisten Fatzer*], em Hamburgo. Em 1979 escreve a peça *A Missão. Recordações da revolução* [*Der Auftrag. Erinnerung na eine Revolution*], mesmo ano em que recebe o prêmio *Mühlheimer Dramatikerpreis* pela peça *Germania Morte em Berlim*.

A escrita das peças acima mencionadas se dá em um momento histórico bastante conturbado da República Democrática Alemã (RDA). No início dos anos 70, o país ainda tenta se reconstruir da forte destruição provocado pela Segunda Guerra:

Não havia recursos suficientes para financiar a mecanização e automatização da produção e faltavam materiais para a reforma das moradias degradadas. A crise econômica provocada pela alta dos preços do petróleo atingiu plenamente o país. Por mais que se cortassem as importações, as dívidas foram aumentando (DEUTSCH WELLE, 2013)³⁷.

³⁷ DEUTSCH WELLE. *A Divisão da Alemanha – de 1945 a 1989*. Berlim, 05.abr.2013. s/página.

Neste cenário de crise vivido pelo país, o Partido Socialista Unificado da Alemanha (SED) “estabeleceu uma ditadura e militarizou a sociedade desde o jardim-de-infância, além de impor um sistema generalizado de controle e observação de dissidentes em potencial, comandado pelo Serviço de Segurança do Estado, o Stasi”³⁸. Müller foi uma vítima direta da censura instaurada na RDA.

A primeira possibilidade de encenar *Mauser*, como dito anteriormente, surgiu um ano após a sua escrita, em decorrência da organização de um evento dedicado ao teatro soviético contemporâneo. O diretor Hans Dieter Meves quis encenar a peça para apresentá-la no evento, mas, passadas duas semanas de ensaio do espetáculo, um mensageiro do Ministério da Cultura informou que eles deveriam ser suspensos imediatamente. Brecht havia passado por situação semelhante quando da escrita de *Alma Boa de Setsuan*:

O livro experimental *A alma boa de Setsuan* foi suspenso pelo Departamento de Literatura. [...] A justificativa era que Setsuan ficava na República Popular da China, e os chineses poderiam considerar a peça ofensiva. Por isso Brecht escreveu uma introdução: “A província de Setsuan representa todos os locais onde seres humanos são explorados A província de Setsuan já não faz parte desses locais”. Uma afirmação audaciosa, mas agora o texto podia ser impresso (MÜLLER, 1997, p.83)³⁹.

Mauser teve sua estreia somente em 1975, na Universidade do Texas, em Austin. A iniciativa da encenação partiu da germanista Betty Weber junto ao departamento de dramaturgia desta instituição, sendo que a encenação ficou a cargo de um professor do departamento de direção. A peça voltou a ser encenada somente em 1979, na França, com direção de Jean Jourdheuil.

Macbeth, por sua vez, não chegou a sofrer proibição para publicação nem para encenação. A peça foi encenada somente em 1972 e não teve uma recepção positiva por parte da crítica – particularmente, por parte do crítico alemão Wolfgang Harich - que não a poupou da acusação de ser uma defesa do stalinismo.

Jean Jourdheuil, em entrevista à *Europa Revue*, fala em três “ondas” de censura sofridas por Müller entre 1961 e 1976 na RDA. A primeira onda, segundo Jourdheuil, diz respeito à expulsão do dramaturgo alemão da União dos Escritores, em 1961. O motivo da exclusão: uma peça cujo título seria *A Emigrante ou A vida no campo* [*Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*]. A peça abordava as migrações forçadas em territórios

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ MÜLLER, Heiner. *Guerra sem Batalha: uma vida entre duas ditaduras*. Trad. Karola Zimmer. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p.83.

sob o domínio soviético, assim como a reforma agrária na RDA. A peça tem sua estreia em 30 de setembro de 1961, porém

No dia seguinte à estreia inicia-se o ataque da máquina burocrática do partido aos participantes no espetáculo. Segue-se uma série de reuniões e interrogatórios com o dramaturgo, o encenador, os atores, os trabalhadores do teatro e a direção da escola [Escola Superior de Economia, onde aconteceu a estreia da peça] [...] Finalmente, a 28 de Novembro, decide-se expulsar Müller da Associação de Escritores, o que efetivamente o impedia de trabalhar oficialmente como escritor durante os dois anos seguintes (GOMES, 2003, p.186-187)⁴⁰.

Com a acusação de ser “anti-comunista” e “anti-humanista”⁴¹, a publicação e a encenação da peça são interditas e, conseqüentemente, Heiner Müller é expulso da União dos Escritores. Ele é reinserido no círculo de escritores somente após Anna Seghers, escritora renomada na RDA, sair em sua defesa, acolhendo-o, por sua própria conta, novamente na União.

Há, segundo Jourdhueil, outras duas “ondas” de censura sofridas por Müller:

Há uma segunda onda de condenação referente ao início dos anos 70, em que ele compôs uma versão de *Macbeth*, que constituía seu primeiro trabalho sério sobre Shakespeare. Houve um primeiro ataque público contra ele, 30 ou 40 páginas, feito por Wolfgang Harich, e publicado na revista *Sinn und Form*, onde ele é acusado de pessimismo histórico. Esta condenação ficará colada a ele, quase até o fim de sua vida. A terceira onda data de 1976, com a sua tomada de posição contra a exclusão de Biermann⁴² da Alemanha Oriental (JOURDHEUIL, 2006)⁴³.

De um modo geral, apesar de conturbados, os anos 70 marcam o período em que Heiner Müller mais escreve peças de teatro. A seguir, nos tópicos que constituem este capítulo, será abordada a relação que Müller estabelece com seus materiais – nesse caso, os textos de Brecht e de Shakespeare -, e o modo como ele os altera em seu processo de reescritura.

⁴⁰ GOMES, Miguel Ramalheite. Censura e obsolência: o caso em volta de *A Emigrante*, de Heiner Müller. In: MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinto; TOPA, Francisco. *Teatro do Mundo: teatro e censura*. Porto: Universidade do Porto, 2003.

⁴¹ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p. 128.

⁴² Wolf Biermann (1936 -) é um poeta, dramaturgo e diretor de teatro alemão. Foi impedido de publicar e de encenar suas peças na RDA em 1961, quando encenou uma peça sobre a construção do muro de Berlim. Com a restrição, Biermann continua a produzir, com sucesso, na Alemanha Ocidental (RFA). Em 1976, após uma apresentação em Colônia (RFA), é impedido de entrar na RDA.

⁴³ No original: “Il y a une 2ème vague de condamnation qui le concernait au début des années 70, où il avait composé une version de *Macbeth*, qui constituait son premier travail sérieux sur Shakespeare. Il y a eu une première attaque publique contre lui, de 30 ou 40 pages, faite par Wolfgang Harich, et publiée dans la revue *Sinn und Form*, où il est accusé de pessimisme historique. Cette condamnation lui collera à la peau, quasiment jusqu’à la fin de sa vie. La 3ème vague date de 1976, avec sa prise de position contre l’exclusion de Biermann d’Allemagne de l’Est”.

2.1 Shakespeare e Brecht

BRECHT

“Mesmo, viveu em tempos escuros.
Os tempos clarearam.
Os tempos escureceram.
Quando a claridade diz, eu sou a escuridão
Disse a verdade
Quando a escuridão diz, eu sou
A claridade, não mente”

Heiner Müller

O diálogo de Heiner Müller com as peças de Shakespeare teve início ainda no período escolar, durante as aulas de inglês no ginásio. A primeira peça lida: *Hamlet*. A experiência de ler o texto em inglês, um idioma ainda não dominado pelo autor na época da leitura, é relatada em sua autobiografia, *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*, da seguinte maneira:

Naturalmente não entendi quase nada, mas voltei a ler várias vezes. É muito bom, numa determinada fase, quando lemos bons textos numa língua que quase não entendemos ou que só entendemos pela metade. Aprendemos muito mais do que quando entendemos tudo (MÜLLER, 1997, p.194).

Foi assim, a partir de uma certa incompreensão, que se iniciou a duradoura relação de Heiner Müller com textos shakespearianos. *Hamlet*, como afirma o dramaturgo alemão, tornou-se para ele, durante muito tempo, uma obsessão, ao ponto de ele chegar a conceber a possibilidade de escrever uma peça de duzentas páginas a partir deste texto. Porém, as circunstâncias em que o trabalho com *Hamlet* se iniciou – um auxílio ao assistente de direção de uma montagem realizada em 1977⁴⁴, que estava insatisfeito com a tradução que estava utilizando – fizeram com que aquela primeira ideia acabasse resultando, por fim, em uma imensa quantidade de manuscritos preparatórios para a peça – posteriormente reunidos e publicados – e um texto teatral de nove páginas: *Die Hamletmaschine* [*Hamlet-máquina*].

A experiência de reescrever *Macbeth* de Shakespeare acontece em 1971, sendo anterior, portanto, à escrita de *Hamletmaschine*. Em sua autobiografia, Müller afirma que seu intuito, na época, “era modificar Shakespeare”⁴⁵. Hans-Thies Lehmann, em um subcapítulo dedicado a *Macbeth* no seu livro *Escritura Política no Texto Teatral*, afirma

⁴⁴ Montagem realizada no ano de 1977, em Berlim, com direção de Besson e tendo Mathias Langhoff como seu assistente. A tradução escolhida para a montagem – indicada pelo próprio Müller – havia sido feita por Dresen e Hamburger (MÜLLER, 1997).

⁴⁵ MÜLLER, Heiner. *Op. cit.*, p.191.

que o interesse manifestado por Müller era o de “modificar ‘linha por linha’, mediante nova tradução, este drama de Shakespeare do qual ele não gostava muito”⁴⁶.

Já em seu ensaio *Le sujet du politique, le vide, la machine hésitante* [*O sujeito político, o vazio e a máquina hesitante*], Hans-Thies Lehmann menciona outros três elementos que Müller, segundo Lehmann, procura (“e encontra”) em Shakespeare: “uma representação do mundo político que não permite um ponto de vista superior, uma imagem do tempo histórico e político sem redução linear, e enfim uma visão não-moralista do homem”⁴⁷. Ora, um olhar superior para o mundo político implica, necessariamente, em um olhar que não se percebe atravessado pelas contradições desse mundo político e é justamente o que interessaria a Müller em Shakespeare, a ambiguidade presente no modo como este dramaturgo figura em sua obra a história políticas e os mecanismos de poder.

Na já referida entrevista à Europa *Revue*, Jean Jourdheuil, quando perguntado a respeito dos motivos que levaram Heiner Müller a escrever a partir das tragédias gregas e de Shakespeare, afirma:

[...] para ele, tal peça grega, ou tal peça de Shakespeare, constituem uma lente que lhe permite concentrar o que ele vê como as coisas se concentram no ponto focal da lente (...?). O problema para Müller não é ser shakespeariano ainda que utilize a lente Shakespeare, mas de saber se esta lente permite uma boa cristalização, ou focalização. O mesmo para a lente *Filoctetes*. O que acontece no processo de cristalização, que é um processo artístico, não é mais dependente do que é observado através da lente. É nesse sentido que é errado julgar certas peças de Müller em relação às suas peças de origem. Essas peças de origem não são mais do que lentes, e o que ele tem sob seus olhos é sua vida, sua época, seu tempo (JOURDHEUIL, 2006).

Partindo da fala de Jourdheuil pode-se afirmar, portanto, que Müller recorre a textos shakespearianos para com eles olhar seu próprio tempo, interrogar as questões de sua época. “Para Müller, Shakespeare mostra o horror da história, e antes de tudo o horror de perceber a história como um eterno retorno do mesmo”⁴⁸, ou seja, *Macbeth* – de 1606 – com todos os seus horrores e atrocidades é tomado como material por Müller, em 1971, para que desse choque de escritas e de tempos diversos os horrores de seu próprio tempo possam ser pensados.

⁴⁶ LEMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. Trad. Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos, 263.), p.334.

⁴⁷ LEMANN, Hans-Thies. *Le sujet du politique, le vide, la machine hésitante: A propôs de la Shakespeare Factory de Heiner Müller*. *Revue Théâtre/Public*. Montreuil, n.160-161, p.64-68, 2001, p.65. Tradução feita por mim para o português.

⁴⁸ *Ibidem*.

Não à toa, os textos de Shakespeare escolhidos por Müller para reescrever são “aqueles que mostram não somente a crueldade dos agentes da história, mas também a queda de um império”⁴⁹, como é o caso de *Tito Andrônico* – no qual a Roma Antiga vive sob ameaça da invasão dos godos -, *Hamlet* – que apresenta a Dinamarca ocupada pela Noruega -, e *Macbeth*, em que a Inglaterra ajuda a Escócia a se libertar dos seus invasores. O próprio Müller, como indica o subtítulo de sua autobiografia – *uma vida entre duas ditaduras* –, experimenta a ruína de dois sistemas de governo: a Alemanha nazista, sob o poder de Hitler, e a Alemanha Oriental, dominada pelos soviéticos desde o fim da Segunda Guerra até a queda do muro de Berlim, em 1989.

Sendo assim, pode-se dizer que Müller não buscava em Shakespeare apenas o “animal político”, que é o homem, mas também a “animalidade” presente na própria prática política, “assim, é de início um tipo de reino animal da vida política em toda sua nudez que Müller encontrou em Shakespeare, a denúncia de uma realidade onde os trajes ideológicos quase não escondem os interesses puramente materiais”⁵⁰.

Em sua autobiografia, Heiner Müller afirma: “Shakespeare foi para mim também um antídoto contra Brecht, contra a simplificação em Brecht [...] Shakespeare não é nem simples, nem calculista. É uma estrutura orgânica imensamente complexa”⁵¹. Ao comentar esse trecho, Lehmann, sem entrar no mérito da questão da justeza ou não da afirmação de Müller sobre a simplificação em Brecht, observa que a afirmação do dramaturgo alemão visa criticar um certo “otimismo socialista de Brecht e sua fé em um sujeito da ação política sem equívoco”⁵². Segundo Lehmann:

Em todo caso, para Müller, um tal sujeito da prática política revolucionária desapareceu. Seu lugar está vazio (Dito de outro modo: de agora em diante o sujeito político precisa ser inventado nesse vazio.) [...] A crença – mesmo que frágil – em um tal sujeito político constitui para Müller justamente o fundo da simplificação brechtiana contra a qual Müller sentia a necessidade de um *pharmakon* (antídoto). (LEHMANN, 2001, p.65).

Nos textos de Shakespeare – em *Macbeth*, especialmente – o mecanismo político, o Grande Mecanismo de que fala Jan Kott, é também constituído por bruxas, pelo falar dobrado dos oráculos, por fantasmas e fantasmagorias, provocando uma tensão entre clareza e obscuridade. “Shakespeare não adere a nenhum discurso de seu tempo”⁵³,

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*. No original: “Ainsi c’est d’abord une sorte de règne animal de la vie politique dans toute sa nudité que Müller a trouvé dans Shakespeare, la dénonciation d’une réalité où les costumes idéologiques ne cachent guère les intérêts purement matériels”.

⁵¹ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.194.

⁵² LEHMANN, Hans-Thies. *Op. Cit.*, p.65.

⁵³ *Ibidem*.

escreve Lehmann. Diferentemente do que ocorre em Shakespeare, Müller considera que em Brecht há uma consciência que se pressupõe muito forte, que tenta esclarecer as contradições da realidade política e da prática revolucionária. Brecht adere, em parte de sua obra, a um determinado discurso de seu tempo⁵⁴, o de Lênin e à ideia de uma literatura de partido. Esse confronto entre Müller e Brecht aponta para o próximo ponto a ser abordado: a crítica mülleriana à noção de *Lehrstück* brechtiana.

Antes, porém, de entrar na discussão acerca da noção de *Lehrstück*, cabe aqui uma observação a respeito da tradução deste termo. Notadamente, a tradução por “peça didática” é a mais comumente utilizada entre os estudiosos, porém a palavra “didática” pode provocar uma deturpação da real intenção de Brecht com essas peças, uma vez que este termo é muitas vezes compreendido como uma forma de tornar mais “fácil”, mais “clara” a exposição de um tema ou problema. Além disto, a palavra “didática” parece enfatizar mais o ato de ensinar do que o ato de aprender. E seria este o ato principal no termo *Lehrstück*. Em um ensaio intitulado *A revisão da peça didática*, Flávio Desgranges comenta a tradução do termo:

Ao traduzir a expressão *peça didática* (*Lehrstück*) para o inglês, o próprio Brecht optou pela expressão *learning play* (peça de aprendizado), o que nos ajuda a entendê-la como um processo investigativo a partir do qual se pode produzir aprendizagem, e não algo duro, fechado a intervenções (DESGRANGES, 2011, p.79).

As peças de aprendizagem foram pensadas, inicialmente, para serem “jogadas” por crianças em período escolar, assim como por grupos de operários das fábricas, com o objetivo de criar um espaço real de reflexão e de aprendizado para esses coletivos, partindo de um modelo de aprendizagem pautado em uma apreensão crítica da vida social, recusando o tradicional modelo educacional burguês, baseado na lógica pragmática da formação para o trabalho.

A escrita das peças de aprendizagem de Brecht se concentra entre os anos de 1929 e 1932, sendo interrompida pela ascensão do nazismo e a chegada de Adolf Hitler ao poder, o que provocou o exílio de Bertolt Brecht, que retorna para a Alemanha somente após o término da guerra, instalando-se na Alemanha Oriental (RDA). Dentre as diversas peças de aprendizagem escritas no período de experimentação terá destaque, na análise aqui realizada, o texto teatral *A Decisão* (*Die Maßnahme*), escrita entre 1929 e 1930, com estreia no dia 13 de dezembro de 1930, em Berlim.

⁵⁴ No quarto capítulo este tema será retomado, e serão, então, mencionadas as observações sobre esta “adesão” feita por autores como Didi-Huberman, em seu livro *Quand les images prennent position* [*Quando as imagens tomam posição*] e Hannah Arendt, em seu livro *Homens em tempos sombrios*.

No programa da noite de estreia, Brecht se preocupa em alertar o público para o novo modo de pensar e fazer teatro que seria apresentado naquela noite, fazendo uma apresentação do texto da seguinte maneira:

O conteúdo da peça de aprendizagem é, em resumo, o seguinte: quatro agitadores comunistas estão diante de um tribunal do partido, representado pelo coro de massa. Eles fizeram propaganda comunista na China e se viram obrigados a matar o seu mais jovem camarada. A fim de provar ao tribunal a necessidade da medida, eles mostram como o Jovem Camarada se comportou durante as diversas situações políticas (BRECHT apud GATTI, 2015, P.30).

No mesmo programa, Brecht apresenta também o principal objetivo da peça, que consistiria em “expor um comportamento político incorreto, ensinando assim o comportamento correto. A apresentação visa a pôr em discussão se um empreendimento como esse tem valor de aprendizagem política”⁵⁵.

A imprensa ficou dividida entre aqueles que ressaltavam a qualidade – principalmente a qualidade musical – do espetáculo e aqueles que repudiaram a apresentação e o texto, fazendo “acusações de militarismo comunista na história do sacrifício do jovem camarada em prol do partido”⁵⁶. Lehmann também aponta para essa recepção que compreendeu *A Decisão* como um elogio ao stalinismo e à obediência coletiva. O teórico alemão, no entanto, afirma que

tudo isso é basicamente errado, pois Brecht nunca pensou em forma de uniformização, de fusão, de comunidade, de sentimento coletivo, mas sempre em divisão do público, desmontagem de certezas (até da própria), em individualização e em crítica e alteração refletida da forma de sentir através da arte (LEHMANN, 2009, p.395).

Um dos espaços de experimentação das peças de aprendizagem de Brecht diz respeito ao modo como se altera significativamente a relação entre palco e plateia. Phillipe Ivernel atribui ao espectador o papel de produtor:

O espectador do teatro épico não é levado por esses aprisionamentos do espetáculo que asseguram a ordem imperial da representação. Ao contrário, nos intervalos organizados de um momento do processo ao outro (de um gesto ao outro, de uma frase à outra, entre o gesto e a frase etc.), ele é levado a intervir. É a ele que é confiado, em última instância, a causa desse possível que não é natural (IVERNEL, 1978)⁵⁷.

Ao espectador, então, é atribuída uma nova condição, que não corresponde mais àquela tradicional condição de um espectador contemplativo, sob o fascínio da cena, que

⁵⁵ BRECHT apud GATI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2015, p.30.

⁵⁶ GATTI, Luciano. *Op. cit.*, p.31.

⁵⁷ IVERNEL, Phillipe. Du spectacle au montage ininterrompu: le Lehrstück brechtien. In: BABLET, Denis (org.). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne: La cité, 1978, p. 264. Como não há tradução para o português, a tradução foi feita por mim.

é levado pela ilusão criada⁵⁸. John Willet afirma que “Brecht solicitava da plateia ‘uma atitude que correspondia, mais ou menos, ao método do leitor que vai folheando o livro e voltando atrás, quando quer comprovar algo’”⁵⁹. É uma das premissas do trabalho com as peças de aprendizagem que o texto passe por alterações no momento em que é experimentado pelos jogadores, daí a condição de coprodutor atribuída ao público. A este respeito, escreve Ingrid Koudela:

A peça didática aponta para uma prática na qual o receptor/leitor passa a ser ator/autor do texto. A revisão do texto é parte integrante dessa tipologia dramatúrgica, sendo prevista pelo “escrevinhador de peças” a alteração do texto dramático pelos jogadores. As peças didáticas geram método enquanto *Handlungsmuster* (modelos de ação) para a investigação das relações entre os homens (KOUDELA, 2003, p.24).

As peças de aprendizagem não devem ser compreendidas, portanto, sob a ótica apenas do espetáculo, mas também em seu caráter pedagógico; é um processo de aprendizado que está em jogo nessa nova prática teatral. No programa de estreia de *A Decisão*, Brecht explicita para o público o “formato” desse novo teatro que está sendo proposto:

A peça de aprendizagem *A Medida* não é uma peça de teatro no sentido usual. É um empreendimento para um coro de massa e quatro atuantes. Na nossa encenação de hoje, que é só uma forma de apresentá-la, a parte dos atuantes foi feita por quatro atores. Mas esta parte pode ser encenada de forma simples e primitiva e tal é justamente seu objetivo principal (BRECHT apud GATTI, 2015, p.30).

O espectador passa a ser também um atuante, deixando de ser somente um observador, mas lembrando, aqui, que o ato de observar nada tem a ver com uma atitude passiva. Para que seja estabelecida essa nova relação entre palco e plateia é preciso um novo palco, assim como um novo modo de atuar.

Em uma entrevista datada de 1956, concedida ao jornalista francês Pierre Abraham, Brecht fala sobre *A Decisão* e afirma que cada participante envolvido no estudo desse texto – ou de qualquer um dos textos denominados “peças de aprendizagem” –, devem se revezar em todos os papéis, “passando sucessivamente pelo lugar do acusado, dos acusadores, das testemunhas, dos juízes”⁶⁰. Dessa forma, é reforçada a busca por um novo modo de produção teatral, onde o mais importante não é chegar a um produto final, mas fazer com que o próprio processo se configure como um real aprendizado para todos os envolvidos.

⁵⁸ Esse espectador contemplativo, fascinado pela cena não é recusado apenas nas peças de aprendizagem, mas em toda a obra de Brecht.

⁵⁹ WILLET, John. *O teatro de Brecht*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967, p.222.

⁶⁰ BRECHT apud IVERNEL, Phillipe, *Op. Cit.*, p.267.

Walter Benjamin, na primeira versão do seu ensaio sobre o teatro épico, de 1931, escreve que “as formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica”⁶¹. Luciano Gatti também comenta essa aproximação do teatro brechtiano com o surgimento de novas tecnologias, sinalizando uma dupla estratégia utilizada por Brecht na concepção do seu teatro épico: por um lado, há o “aproveitamento das conquistas recentes da ciência e da técnica para a transformação do aparelho teatral (a “peça didática” era uma realização técnica bastante sofisticada, que procurava apropriar-se, inclusive, de novas formas de produção e audição colocadas em circulação pelo rádio)” e, por outro lado, “a utilização deste aparelho com o objetivo de conscientizar os participantes da encenação e o público”⁶². Lançando mão desses novos recursos técnicos, o aparelho teatral – para usar a expressão de Benjamin – se altera radicalmente, criando novas possibilidades de recepção, possibilitando o esclarecimento dos jogadores envolvidos nas encenações das peças de aprendizagem.

É importante ressaltar que ao falar, aqui, em esclarecimento, não está sendo dito que há algum tipo de dogmatismo, doutrinação ou ensinamento a ser transmitido, mas antes, “um aprendizado que seria produzido a partir da experimentação cênica e do debate travado entre os atuantes motivado pelas partes da peça”⁶³, configurando o processo de aprendizado como “espaços de possibilidade”⁶⁴, mais do que a busca por formas perfeitas e acabadas.

Em 1972, no entanto, o modelo das peças de aprendizagem proposto por Brecht é repensado pelo teórico alemão Reiner Steinweg, a partir de fragmentos de textos brechtianos. A primeira mudança de perspectiva analítica proposta por Steinweg é a substituição da clássica oposição entre *Vergnügungstheater* (teatro de diversão) e *Lehrtheater* (teatro didático) pela seguinte oposição: *Schaustück* (peça para ver) e *Lehrstück* (peça para aprender); oposição essa que vai ao encontro do que Brecht afirma sobre *A Decisão* na já referida entrevista de 1956, a saber, que esta peça “não é feita pra ser vista, mas para ser jogada”⁶⁵.

⁶¹ BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.83.

⁶² GATTI, Luciano. Teatro, história e verdade: Heiner Müller e a crítica à peça didática de Bertolt Brecht. *Especiarias*, nº 19, p.201-223, 2009, p.206.

⁶³ DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3. Ed. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011, p. 82.

⁶⁴ Expressão cunhada por Hans Thies Lehmann em seu ensaio *Peça didática e Espaço de possibilidades* e que integra o livro *Escritura política no texto teatral*.

⁶⁵ IVERNERL, Phillipe. *Op. Cit.*, p.4.

No lugar da *mise en scène*, há o o *mise em jeu* (colocar em jogo), e é justamente essa noção de jogo que contribui para os exercícios de flexibilidade das peças de aprendizagem, sempre pautados na improvisação, na investigação das contradições, enfim, nas variações de um modelo previamente determinado. Esse trabalho é denominado por Steinweg como “investimento dos atores”: ele é “justamente a fonte de toda improvisação, do inacabamento produtivo, a fonte das variações que vem jogar no interior do modelo fornecido pelo texto”⁶⁶.

De um modo geral, ao retomar a noção de *Lehrstück*, Reiner Steinweg estabelece novos contornos para as peças de aprendizagem, diferenciando-as das peças épicas de espetáculo. Para o pesquisador alemão, há uma transgressão das fronteiras do épico no momento em que se coloca em questão um novo modelo de teatro, pautado em uma realização artística coletiva, provocando uma relação de ensino e aprendizado entre os jogadores ou, para usar termos empregados por Ivernel, produzindo a autocompreensão, a autoaprendizagem.

Em 1971, quarenta e um anos após a publicação e estreia de *A Decisão*, Heiner Müller escreve *Mauser* que, de algum modo, como será visto no quarto capítulo, pode ser lida como uma contrapeça de *A Decisão*. Porém, mais do que uma reescritura da peça brechtiana, *Mauser* se constitui também como uma crítica à teoria e ao modelo da peça de aprendizagem.

Para pensar sobre a crítica feita por Müller ao modelo brechtiano da peça de aprendizagem, vale ler seu ensaio de 1979, *Fatzer ± Keuner*, no qual Müller coloca em questão a adequação do modelo proposto por Brecht ao momento histórico da RDA nos anos 70. O ponto de partida do ensaio é o comentário feito por Müller sobre uma discordância entre Brecht e Benjamin em relação ao caráter da parábola. Em seu sentido tradicional, a parábola contém uma doutrina, um ensinamento a ser transmitido ou, como escreve Luciano Gatti: “comporta um sentido que dissolve o enigma na transmissão do ensinamento sedimentado na doutrina”⁶⁷.

Walter Benjamin escreve em seu ensaio *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte*:

Pense-se na parábola “Diante da Lei”. O leitor que a encontra no Médico Rural percebe os trechos nebulosos que ela contém. Mas teria pensado nas inúmeras reflexões que ocorrem a Kafka, quando ele a interpreta? É o que ele faz em *O Processo*, por intermédio do padre, e num lugar tão oportuno que poderíamos suspeitar que o romance não é mais que o desdobramento da parábola. Mas a

⁶⁶ IVERNEL, Phillipe. *Op. Cit.*, p.5.

⁶⁷ GATTI, Luciano. *Op. Cit.*, p.202.

palavra “desdobramento” tem dois sentidos. O botão se “desdobra” na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária. Apesar disso, elas não se ajustam inteiramente à prosa ocidental e se relacionam com o ensinamento como a *haggadah* se relaciona com a *halacha*⁶⁸ [sic]. Não são parábolas e não podem ser lidas no sentido literal. São construídas de tal modo que podemos citá-las e narrá-las com fins didáticos. Porém conhecemos a doutrina contida nas parábolas de Kafka e que é ensinada nos gestos e atitudes de K. e dos animais kafkianos? Essa doutrina não existe; podemos dizer no máximo que um ou outro trecho alude a ela (BENJAMIN, 1994, p.147-148)⁶⁹.

Em uma carta datada de 12 de junho de 1938 a Gerschom Scholem, Benjamin afirma que ao abrir mão da verdade, Kafka atem-se à transmissibilidade: “a literatura de Kafka é originalmente de parábolas. Mas sua beleza e sua desgraça é ter que *ser mais* do que parábolas. Ela não se coloca aos pés da doutrina [...]”⁷⁰. E é aí, onde Benjamin enxerga a intraduzibilidade da parábola kafkiana em ensinamento, que Brecht enxergou o fracasso de Kafka⁷¹.

Retomando o ensaio *Fatzer ± Keuner*, Müller entende que não havia uma outra alternativa a Brecht a não ser recorrer ao uso da parábola em suas peças:

A expulsão da Alemanha, o distanciamento das lutas de classe alemãs e a impossibilidade de continuar seu trabalho na União Soviética significaram para Brecht a emigração para o classicismo. No que diz respeito ao possível efeito político imediato, os *Versuche* (experimentos) constituem a parte viva de seu trabalho; no sentido da compreensão marxista de Benjamin, constituem o *theologischer Glutskern* (núcleo incandescente teológico). Hollywood tornou-se a Weimar da emigração antifascista alemã. A necessidade de silenciar sobre Stalin, cujo nome era sinônimo de União Soviética enquanto Hitler esteve no poder, tornava necessário o recurso à universalidade da parábola (MÜLLER, 2003, p.50)⁷².

Müller concorda com a visão de Benjamin sobre a parábola em Kafka, sobre o fato de ela ser, talvez, “mais ampla e mãos capaz de compreender a realidade do que a

⁶⁸ *Halacha*, na tradição judaica se refere à doutrina, ao passo que a *haggadah* diz respeito “ao conjunto infinito de comentários que a transmitem” (GATTI, 2008, p.201-202).

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gerschom. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 304

⁷¹ Há nas *Anotações de Svendborg* um momento onde Brecht diz: “Eu me recuso a aceitar Kafka [...] Em Kafka, a parábola está em conflito com o visionário. Como visionário, entretanto, como Brecht diz, Kafka viu o que estava por vir sem ver o que está por aí” (GATTI, 2010). Importante ressaltar que a posição de Benjamin, com relação à parábola kafkiana diverge da posição de Brecht.

⁷² MÜLLER, Heiner. *Fatzer ± Keuner*. In: _____. KOUDELA, Ingrid D. (org). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. Trad. Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.50.

parábola de Brecht”⁷³. Sendo assim, a posição tomada por Müller diante do modelo das peças de aprendizagem brechtianas pode ser compreendida do seguinte modo:

A hipótese aqui é a de que esta rearticulação [entre literatura e verdade] pode ser investigada a partir da posição seletiva de Müller perante o teatro brechtiano: por um lado, distanciamento em relação ao modelo estrito da peça didática, efetivado na peça *Mauser* (1970) e, por outro, apropriação da problematização da forma dramática feita pelo próprio Brecht nos fragmentos *Fatzer* (1926-1931), os quais desempenham, para Müller, a função de texto de autocompreensão e ponto de partida para o redirecionamento de seu teatro ao longo da década de 70 (GATTI, 2008, p.208).

2.2 Tradição-Tradução-Traição

“Enquanto a ideia de contínuo faz tábua rasa de tudo, a ideia do descontínuo é a base da autêntica tradição”

Walter Benjamin

“Usar Brecht sem criticá-lo é traição”

Heiner Müller

Dois procedimentos de construção dramaturgica aparecem de modo recorrente na obra de Heiner Müller: a reescritura e a tradução de textos teatrais de diferentes autores e de momentos diversos da história do teatro e da literatura, textos escritos em idiomas distintos. Ao lançar mão de tais operações, Müller estabelece um confronto histórico e artístico com outras práticas dramaturgicas, fazendo desse espaço de tensões e de releituras um dos lugares principais de sua escrita teatral. A análise que será aqui realizada investigará as noções de tradição, tradução e traição, compreendendo que estas são fundamentais para pensar a escrita de Heiner Müller.

Em seu ensaio *Benjamin, Heidegger e a destruição da tradição*, Howard Caygill, ao analisar como a noção de tradição se configura nos pensamentos de Martin Heidegger e de Walter Benjamin se dedica, em um determinado momento do ensaio, a uma reflexão sobre o termo latino *traditio*. No direito romano, segundo Caygill, esta palavra possuía três significados distintos: entrega, transferência e rendição. Tertuliano, um dos primeiros autores do início do Cristianismo, foi o responsável pelo uso religioso da palavra *traditio*, em meados do século II d.C. Segundo Caygill, no processo de tradução da experiência

⁷³ *Ibidem*, p.50.

religiosa cristã para a linguagem do direito romano, houve um equívoco no uso da palavra “tradição”:

Assim, por exemplo, teólogos descreveram a traição de Cristo por Judas como a “tradição” que deu início aos eventos de sua “paixão”. O termo “tradição” foi ainda definido como o crime eclesiástico de entregar textos sagrados numa época de perseguição – expondo-os à destruição pelos infiéis (CAYGILL, 1997, p.29).

Partindo desta observação feita por Howard Caygill, pode-se pensar, então, que por conta de um processo – equivocado, talvez – de *tradução*, uma relação foi estabelecida entre as noções de *tradição* e de *traição*. E é justamente a possibilidade de relacionar tais noções que faz com que o texto de Caygill se constitua em material de interesse para este trabalho. Se, como foi dito anteriormente, a prática dramatúrgica de Heiner Müller consiste, em grande parte, na reescritura de textos de outros autores, os textos escritos pelo dramaturgo alemão implicam, então, em uma traição, presente na própria relação com a tradição. E, nesse caso, por tradição podemos entender as mais variadas tradições teatrais com as quais Müller se confronta como, por exemplo, a tradição trágica – ao reescrever *Édipo Rei*, *Prometeu Acorrentado* e *Medéia* –, a tradição elisabetana – quando são reescritas as obras shakespearianas *Macbeth*, *Hamlet* e *Tito Andrônico* –, ou ainda, podemos pensar em uma relação com a tradição do teatro épico e das *Lehrstücke* de Brecht, quando Müller confronta-se com textos teatrais deste autor.

Entretanto, ainda que, aparentemente, a palavra “tradição” pareça ser de fácil compreensão, quando lançado um olhar mais atento para as origens e para os possíveis significados desse termo, assim como para as suas transformações ao longo do tempo, nota-se que sua conceituação é muito mais complexa do que pode parecer, indo muito além de uma ideia de continuidade. Raymond Williams, ao abordar a noção de tragédia em seu livro *Tragédia Moderna*, comenta a suposta relação entre tradição e continuidade, e afirma:

Quando começamos a estudar a tradição, tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança. Tudo o que se pode considerar certo é a continuidade da “tragédia” como palavra. É bem possível que haja outras continuidades importantes, mas certamente não se pode começar a pesquisa pela mera suposição de que elas existam (WILLIAMS, 2002, p.33)⁷⁴.

Em seu ensaio *Sobre o conceito de História*, Walter Benjamin compreende a tradição como uma categoria histórica, e no fragmento 6 afirma:

⁷⁴ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.33.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (BENJAMIN, 1994, p.224).

A noção de tradição reaparece no fragmento 8: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral”⁷⁵. A tradição, muitas vezes compreendida como mera transmissão, ganha um novo sentido nas passagens acima citadas. A própria transmissão da “tradição” está constantemente em perigo como assinala Walter Benjamin. E, ainda segundo Caygill, ao afirmar que “o ato de ‘entregar’ destrói o objeto cedido; não é de modo algum um meio, muito menos um meio *neutro*, para a transmissão do passado para o presente”⁷⁶.

Michael Löwy, ao analisar o fragmento 6, afirma que o momento de perigo mencionado por Benjamin é justamente o momento “em que surge a imagem autêntica do passado”⁷⁷ e é justamente nesse lampejo que “o historiador – ou o revolucionário – deve dar prova de presença de espírito (*Geistesgegenwart*) para captar esse momento único, essa ocasião fugaz e precária de salvação (*Rettung*), antes que seja demasiadamente tarde”⁷⁸. Esse lampejo, portanto, rompe com a noção de um tempo histórico progressivo, pois interrompe o contínuo, tornando o presente não mais um mero momento que sucede ao passado, mas o momento em que se lê e se reescreve o passado. Para pensar o modo como Benjamin compreende essa tensão entre distintas temporalidades, vale recorrer ao seu livro *Passagens*, à sua conceituação de imagem dialética:

Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p.226.

⁷⁶ CAYGILL, Howard. Benjamin, Heidegger e a destruição da tradição. In: BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (org). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p.29, grifo do autor.

⁷⁷ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

⁷⁸ *Ibidem*, p.66.

cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p.504-505 [N 3, 1]).

A tradição está sempre em um constante estado de emergência, compreendido aqui nas duas acepções do termo emergência: “perigo” e possibilidade de emergir a qualquer momento. Há o risco da não transmissão de uma tradição às gerações futuras, justamente aquelas para as quais as imagens do passado se tornam legíveis, como aponta Benjamin em um de seus manuscritos, estabelecendo uma analogia entre a história e o texto literário, e afirmando que em “ambos o passado depositou imagens comparáveis às que foram fixadas numa chapa sensível à luz: ‘Só o futuro tem reveladores suficientemente fortes para fazer emergir a imagem em todos os seus pormenores’”⁷⁹.

Retomando as observações Raymond Williams acerca da tradição, pode-se dizer que: “[...] uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação”⁸⁰.

Pensando em *Mauser*, bem como na peça que lhe serve de material, *A Decisão*, pode-se afirmar que o problema da tradição é tematizado nessas peças. Na peça de Brecht, por exemplo, o primeiro quadro intitulado do texto é nomeado “OS ENSINAMENTOS DOS CLÁSSICOS”. O próprio título já sugere o processo de transmissão (ensinamentos) de uma tradição (os clássicos) e, no interior do quadro, essa sugestão parece se confirmar à medida que transcorre o diálogo inicial – repetido pelos Quatro Agitadores ao Coro de Controle – em que o Jovem Camarada, ao se deparar com os Agitadores, surpreende-se com o fato de eles não trazerem tratores ou munições para auxiliar na condição dos camponeses nos campos de arroz e diz:

JOVEM CAMARADA – Não trocamos de roupa dia e noite, lutando contra as investidas da fome, da decadência e da contra-revolução. E vocês não nos trazem nada.

OS TRÊS AGITADORES – Assim é: nada lhes trazemos. Mas, atravessando a fronteira para Mukden, levamos aos operários chineses os ensinamentos dos clássicos e dos propagandistas: o ABC do comunismo. Levamos aos ignorantes ensinamentos sobre a sua situação; aos oprimidos, a consciência de classe; e aos conscientizados, a experiência da revolução.
(BRECHT, 2004, p.239).

Há um paradoxo na fala dos Agitadores ao afirmarem que *nada* levam, mas levam “ensinamentos”, a “consciência de classe” e a “experiência da revolução” que, no modo como eles entendem, seria *tudo* o que a revolução demandaria para ser posta em marcha

⁷⁹ BENJAMIN, Walter. Manuscrito 470 (Arquivo Walter Benjamin). In: _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, p. 184.

⁸⁰ WILLIAMS, Raymond. *Op. Cit.*, p. 34.

entre os camponeses. Levam a tradição dos clássicos, os ensinamentos clássicos sobre a revolução, o “ABC do comunismo”. A tarefa dos agitadores é transmitir um conhecimento, propagandear-lo, entregá-lo aos camponeses.

Em *A Decisão* há uma tradição que é posta em “em marcha” e, ao mesmo tempo, é posta em questão por meio de um julgamento e da reconstituição dos acontecimentos que ocasionaram a morte do Jovem Camarada. *Mauser*, por sua vez, inicia com o julgamento em andamento, no qual a tarefa de matar aqueles que colocam em risco o processo revolucionário é problematizada pela personagem A⁸¹, ao recusar sua morte:

A – Cumprir minha missão.
CORO – Cumpra agora a sua derradeira.
A – Eu matei pela revolução.
CORO – Morra agora por ela.
A – Cometi um erro.
CORO – Você é o erro.
A – Sou um ser humano.
CORO – O que é isso?
A – Não quero morrer.
CORO – Nós não estamos perguntando se você quer morrer.
O paredão às suas costas é a sua última muralha
Às suas costas. A revolução não precisa mais de você
Ela precisa da sua morte.
(MÜLLER, 1987, p.4).

Considerando então, como já mencionado anteriormente, que a transmissão da tradição tem um caráter destrutivo, como pensar a traição implicada neste processo? Para Walter Benjamin, o passado é destruído no processo de sua transmissão. Há, segundo Benjamin, uma aporia fundamental na noção de tradição, descrita em um de seus manuscritos de preparação para o texto *Sobre o conceito de História*: “a tradição é o descontínuo do que já foi, por contraste com a história enquanto contínuo de acontecimentos”⁸². Em outro manuscrito, afirma: “pode ser que a continuidade da tradição seja mera aparência. Mas então é a constância dessa aparência que confere à constância a continuidade dela”⁸³.

Ainda pensando nos textos de Müller sob a perspectiva da tradição, *Macbeth* também se enquadra na mesma situação de *Mauser*, isto é, sua escrita se dá em um processo de confronto com a tradição do teatro elisabetano e com o teatro de Shakespeare, em particular, na medida em que, ao reescrever *Macbeth*, Müller modifica

⁸¹ Para que se possa distinguir o artigo e a preposição feminina “A” do “A” de *Mauser*, este será escrito sempre em itálico.

⁸² BENJAMIN, Walter. Manuscrito 469 (Arquivo Walter Benjamin). In: _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, p. 182.

⁸³ *Ibidem*.

estruturalmente o texto, eliminando a divisão em atos e cenas, dividindo-o somente em uma sequência de cenas numeradas continuamente, além de criar personagens novos, bem como eliminar outros que constavam no texto de Shakespeare, estabelecendo entre presente e passado um processo de desconstrução e de reconstrução simultaneamente.

Há um livro publicado no ano de 1998, editado por J. Lawrence Guntner e Andrew W. McLean, cujo nome é *Redefining Shakespeare: Literary Theory and Theater Practice in the German Democratic Republic* [*Redefinindo Shakespeare: Teoria Literária e Prática Teatral na RDA*], onde há o registro de uma conversa entre Heiner Müller, os editores do livro e Klaus Tragelehn, estudioso do teatro alemão e amigo íntimo de Müller. Há um momento da conversa em que Guntner aponta para o que ele denomina “dois polos de referência” na dramaturgia de Müller, sendo um desses polos o trabalho com traduções e adaptações de tragédias gregas e textos de Shakespeare e o outro polo, os dramas que remontam à história da Alemanha, especialmente a da Alemanha Oriental. Ao comentar a opção por reescrever e traduzir textos de outros autores, Müller faz a seguinte afirmação:

O texto tem de encontrar outro corpo, e é meu corpo, então é uma relação sexual. Você não pode traduzir palavras; você tem que traduzir todo um contexto. Talvez seja um problema para filólogos. Quando eles traduzem, eles tem que traduzir palavras, mas quando pessoas de teatro como Klaus Tragelehn traduzem, elas traduzem para o teatro, e elas tem uma visão do teatro (GUNTNER, MCLEAN, 1998, p. 190⁸⁴)⁸⁵.

Na mesma direção do comentário acima, em uma conversa com Wolfgang Heise, Heiner Müller vai mais adiante e afirma – fazendo uma referência a Brecht - que, para além da sua dramaturgia, o próprio teatro se constitui como um processo de tradução:

Heiner Müller – [...] 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.

[...]

Heiner Müller – O teatro deve insistir na sua qualidade de tradução. Tradução para outra unidade de tempo, outro espaço. No teatro, a História somente é

⁸⁴ No original: “The text has to find another body, and it is my body, so it is a sexual relationship. You cannot translate words; you have to translate a whole contexto. Maybe it is a problem for philologists. When they translate, they have to translate words, but when Theater people like Klaus Tragelehn translate, they translate for the Theater, and they have a vision of Theater”.

⁸⁵ GUNTNER, J. Lawrence; MCLEAN, Andrew. M. *Redefining Shakespeare. Literary Theory and Theater Practice in the German Democratic Republic*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1998, p. 190. Não há tradução deste livro para o português, portanto, as traduções que constam ao longo deste trabalho são de minha autoria.

representável como coexistência do passado, do presente e do futuro, assim ela se torna visível em sua totalidade (FILHO, 1996, p. 111)⁸⁶.

Traduzir, portanto, segundo Müller, não é apenas um processo que se dá entre idiomas distintos. Traduzir *Macbeth* não era apenas um trabalho em que se buscava encontrar correspondências entre a língua inglesa e a alemã, mas antes, um processo de tradução de um tempo histórico para outro, tempo esse constituído de outros tantos tempos – não só o tempo em que a obra é escrita, mas também o tempo em que ela é lida e traduzida, além da própria temporalidade construída no interior do texto. O trabalho de tradução, portanto, consiste no confronto de distintas temporalidades, na “coexistência do passado, presente e futuro”. E o que se traduz, ainda segundo Müller, não são apenas palavras, mas também corpos – “corpos” teatrais, experiências e práticas teatrais.

Pensada a partir de tal compreensão sobre a tradução, a relação entre “obra original” e “obra traduzida” torna-se ainda mais complexa. Walter Benjamin, em seu ensaio *A Tarefa do Tradutor*, de 1915, pensa a noção de traduzibilidade, que surge justamente nessa relação entre original e tradução: “A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade”⁸⁷.

É graças à traduzibilidade que tradução e original encontram-se em íntima conexão. Segundo Benjamin, a tradução pode não ser essencial para o original, mas este contém uma determinada significação que se exprime justamente na traduzibilidade. Afirma Benjamin:

A traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras; isso não quer dizer que sua tradução seja essencial para elas mesmas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade. [...] Da mesma forma que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida (BENJAMIN, 2013, p.103).

De acordo com Benjamin, então, a tradução é a possibilidade de sobrevivência do original, sua sobrevivência em outros tempos e espaços. Paul de Man, ao comentar o ensaio benjaminiano, faz a seguinte afirmação: “A tradução pertence não à vida do original, o original já está morto, mas a tradução pertence à vida póstuma do original,

⁸⁶ FILHO, José Galisi. Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise. Tradução e comentários de José Galisi Filho. *Magma*. São Paulo, n. 3, p. 97-116, 1996, p. 111.

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2013.

assumindo e confirmando assim a morte do original [...] é um olhar retrospectivo sobre um processo de maturidade que terminou”⁸⁸.

A afirmação feita por De Man possibilita abordar um outro aspecto da dramaturgia de Heiner Müller: o diálogo com os mortos. Diálogo esse que é citado, com certa frequência, seja em entrevistas do dramaturgo, seja em estudos de sua obra. Se, por um lado, é possível pensar que esse retorno aos mortos se manifesta na presença dos fantasmas, dos *revenants* em seu teatro – em *Macbeth*, especialmente, a figura do fantasma se faz presente na própria peça de Shakespeare -, por outro lado, é possível dizer que esse diálogo se dá também por meio das próprias traduções e reescrituras, na medida em que os próprios materiais a partir dos quais ele trabalha, escreve, são os originais, que já estão mortos.

O próprio termo “original”, comumente utilizado para designar a obra que será traduzida, ganha uma nova perspectiva no ensaio sobre a tradução e no livro *Origem do Drama Barroco Alemão*⁸⁹ de Walter Benjamin, no qual um de seus pontos de investigação é justamente a noção de *Ursprung* (origem).

No prefácio epistemológico-crítico do referido livro, a noção de origem é apresentada a partir de um duplo ponto de vista, contrariando o modo como ela é comumente pensada: como instante primeiro, como causa inicial. Escreve Benjamin:

[...] apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto (BENJAMIN, 2013, p.34).

Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *História e Narração em Walter Benjamin*, aponta para o fato de que a palavra *Ursprung* contém, em sua formação, a palavra alemã *Sprung* (salto) designando, portanto, o salto para um tempo que extrapola uma concepção linear e cronológica de história, que relega à origem o lugar fixo e imutável de momento inicial, daquilo que a tudo antecede. A noção de traduzibilidade também remete para a concepção benjaminiana de *Ursprung* (origem), pois a traduzibilidade aponta, segundo Susana Lages, para

⁸⁸ DE MAN apud LAGES, *Op. Cit.*, p. 174.

⁸⁹ Algumas citações dessa obra serão feitas a partir da tradução publicada por João Barrento, que opta por traduzir *Trauerspiel* por *Drama trágico*. No entanto, considerando que já nos textos preparatórios ao seu livro, Benjamin opõe o *Trauerspiel* (drama do luto, lutilúdio) à Tragédia, parece mais adequada a tradução feita por Sérgio Paulo Rouanet, que traduz *Trauerspiel* por *Drama Barroco*.

diversas dimensões da temporalidade – passado, presente e futuro – encerradas no texto, em contraposição à visão do original como texto acabado, eternizado autorizadamente pela tradição. A traduzibilidade se comporta, pois, como o fiel de uma balança em que os dois pratos constituem as duas dimensões diferidas da temporalidade, o passado do original e o futuro de suas potenciais traduções (LAGES, 2007, p.203).

E aqui aparece a imagem da tradução como traição, contrariando as antigas noções de liberdade e de fidelidade presentes na velha teoria da tradução que, segundo Benjamin, são categorias que não servem para pensar o trabalho da tradução “como algo diferente da mera reprodução do sentido”⁹⁰. Assim sendo, Haroldo de Campos, em comentário ao ensaio *A Tarefa do Tradutor*, afirma que:

Walter Benjamin inverte a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada tradução literal ao sentido, ou simplesmente, tradução “servil”), concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão de conteúdo do original (CAMPOS apud LAGES, 2007, p. 186-187).

Para Benjamin, a tradução é uma fratura. O processo de reconstrução do original em um novo tempo, em um novo espaço, em uma nova língua, para um novo público, sempre fará da tradução uma outra coisa que não mais se assemelha nem encontra correspondência com o original. Benjamin recorre à imagem do vaso para exemplificar essa noção da tradução como uma fratura:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2013, p.115).

Há uma tradição dentro dos estudos da tradução, segundo Susana Lages, composta por teóricos como o poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos e a pesquisadora canadense Sherry Simon, que

são representativos de uma tendência que define uma maior consciência, por parte do tradutor e de todos os que tomam a tradução como objeto de estudo, dessa violência inevitável, necessária, enfim, simultaneamente vital e mortal, que é o móvel de todo trabalho de tradução preocupado com seu próprio fundamento histórico e ontológico, como manifestação de uma escrita *que não esconde a duplicidade de sua autoria* (LAGES, 2007, p.82).

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 114.

Há uma violência inevitável, portanto, no processo de tradução. Seu ponto de partida tem um caráter destrutivo, criando assim um novo texto, marcado, como consta na passagem citada, por uma dupla autoria. É dentro desse contexto que a dramaturgia de Heiner Müller deve ser pensada, pois, ao optar por escrever grande parte de seus textos teatrais partindo de traduções e reescrituras de outros textos, o dramaturgo assume a condição de uma dupla autoria e assume uma dupla condição: a de um autor-tradutor.

Talvez seja até mesmo possível pensar em uma tripla condição, acrescentando às outras duas a condição de traidor, tendo em vista que, inevitavelmente, toda tradução consiste, em alguma medida, em um ato de traição.

A traição, assim como a tradição, também se constitui como um tema presente nos textos teatrais que estão sendo trabalhados ao longo desta dissertação. Pode-se falar na traição cometida pelo Jovem Camarada, em *A Decisão*, ao colocar o movimento revolucionário em risco, e na traição cometida pelo carrasco A, em *Mauser*, que o leva a ser julgado pelo Coro.

No primeiro diálogo travado entre o Coro de Controle e Os Quatro Agitadores no texto de Brecht, é anunciado o motivo que levou à morte o Jovem Camarada: a traição ao movimento. Afirmam os Agitadores: “Muitas vezes fez o que era certo, algumas vezes o que era errado, mas por último colocou em risco o movimento. Ele queria o certo e fez o errado. Exigimos sua sentença” (BRECHT, 2004, p.237). A traição, neste caso, está associada ao erro. O Jovem Camarada, apesar de estar de acordo com as medidas propostas pelos Agitadores, falhou na tentativa de pô-las em prática: ele erra ao ficar penalizado com a situação dos cules que puxavam canoas de arroz, ajudando-os com a pedra na lama escorregadia, ao invés de incitá-los a exigir novos sapatos; ele erra na distribuição dos panfletos na frente da fábrica, provocando a morte de um policial e impedindo que os operários voltem ao trabalho. Porém, é só no sexto quadro que o erro é denominado uma traição, como indicado no próprio título do quadro: “A Traição”. Ele se recusa a seguir os chamados “ensinamentos dos clássicos”, decidindo ocupar a Câmara Municipal com os desempregados, sem o consentimento dos demais Agitadores:

O JOVEM CAMARADA – Então eu pergunto: os clássicos toleram que a miséria espere?

OS TRÊS AGITADORES – Eles falam de métodos que abrangem a miséria em toda a sua dimensão.

O JOVEM CAMARADA – Então os clássicos não são a favor de que se dê ajuda imediata a todo miserável?

OS TRÊS AGITADORES – Não.

O JOVEM CAMARADA – Então os clássicos são uma merda e eu os rasgarei; pois o homem, como ser vivo, berra, e a sua miséria rompe todos os diques do

ensinamento. Por isso darei início agora à ação, agora e já, pois eu berro e rompo os diques do ensinamento.

Ele rasga os escritos.

(BRECHT, 2004, p. 238).

Há uma urgência na fala do Jovem Camarada, um desejo de fazer a revolução agora e não amanhã. Um desejo de “romper os diques do ensinamento”, de interromper o curso, a marcha “metódica” da revolução almejada. Desejo que se contrapõe ao modo como o Partido, representado pelas figuras dos Agitadores, reage diante da miséria da situação dos oprimidos. É uma relação com o tempo que diferencia o Jovem Camarada dos Agitadores.

O ensinamento, que é a via pela qual a revolução acontecerá, segundo os Agitadores, é denunciado pelo Jovem Camarada como algo que está preso em diques, ou seja, a possibilidade da revolução está represada, estancada, contida. E vale aqui ressaltar o fato de que é precisamente o ensinamento que é objeto de contestação dentro de uma peça de aprendizagem (*Lehrstück*). O ato de rasgar os escritos, portanto, pode ser lido como um gesto destrutivo em relação a uma determinada tradição, calcada, de certo modo, na noção de um tempo progressivo, que se funda na perspectiva da inevitabilidade da revolução em um futuro próximo, e ao mesmo tempo distante:

OS TRÊS AGITADORES – Não os rasgue! Precisamos deles, de cada um deles,
De cada um deles. Veja a realidade!
A sua revolução é feita rapidamente
E dura apenas um dia,
Amanhã estará sufocada.
A nossa revolução começa amanhã.
Vence e transforma o mundo.
A sua revolução acaba quando você acaba.
Quando você tiver acabado,
A nossa revolução continuará.

(BRECHT, 2004, p. 238-239).

Parece estar implicada aqui uma concepção progressiva e contínua de tempo e de história, a partir da qual a revolução necessariamente se efetivará. Há uma temporalidade proposta por Brecht em *A Decisão*, na fala dos Agitadores, em que o presente se relaciona com o passado por meio do “ensinamento dos clássicos” e isto garantiria o futuro – a revolução. A revolução está no amanhã, na promessa de um futuro. Em oposição a essa concepção temporal dos Agitadores, o Jovem Camarada busca a interrupção do curso do tempo, ou ainda, a interrupção da continuidade da preparação da revolução, apesar dos riscos que suas estratégias representam.

Por fim, o ímpeto do Jovem Camarada não é forte o suficiente para confrontar a forte tradição levada a cabo pelos Agitadores, e no oitavo e último quadro o Camarada é engolido definitivamente pelo movimento. – que encontra somente na morte uma redenção possível para os traidores –, e estando de acordo com o fim para o qual é destinado, o Jovem Camarada é jogado vivo na mina de cal e, já “invisível”, é como que reintegrado à tradição. A sua morte é a condição de possibilidade da continuidade do movimento revolucionário. Diz o Jovem Camarada: “Ele ainda disse: No interesse do comunismo, / De acordo com o avanço das massas proletárias / De todos os países, / Afirmando a revolução mundial”⁹¹.

Em *Mauser* também há uma personagem⁹², A, acusada de cometer uma traição contra o movimento revolucionário e, assim como o Jovem Camarada, é condenada à morte. Todo o texto transcorre já com A diante de um paredão, pronto para ser fuzilado. O texto se constitui das réplicas e tréplicas do Coro e de A, construindo uma estrutura fundamentalmente argumentativa. Em *A Decisão*, chama a atenção o caráter demonstrativo da peça⁹³.

A traição de A se dá na ruptura entre indivíduo e coletivo, na medida em que A deixa de matar somente por encargo da revolução. Em um primeiro momento, o texto aponta para um alinhamento entre o ato realizado pelo carrasco e o próprio Partido:

CORO

Você lutou na frente da guerra civil
O inimigo não encontrou fraqueza alguma em você
Nós não havíamos encontrado fraqueza alguma em você.
Agora você mesmo é uma fraqueza
Que o inimigo não pode encontrar em nós.
Você aplicou a morte na cidade de Witebsk
Aos inimigos da revolução, por nosso encargo
Sabendo que o pão de cada dia da revolução
Na cidade de Witebsk como em outras cidades
É a morte de seus inimigos, sabendo que ainda
Precisamos arrancar a relva para que o verde permaneça
Nós o matamos com a sua mão.
(MÜLLER, 1987, p.3).

A morte dos ditos inimigos constitui-se, portanto, como parte do processo revolucionário na cidade de Witebsk, onde o ato de matar é legitimado pela sua finalidade: a continuação da revolução. Logo na sequência, porém, há uma ressalva feita pelo Coro

⁹¹ BRECHT, Bertolt. *A Decisão*. In: _____. *Teatro Completo, volume 3*. Trad. Ingrid Dormien Koudela. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

⁹² Há na peça de Müller uma problematização da própria noção de personagem. Esta questão será abordada no quarto capítulo.

⁹³ A estruturação da escrita em ambos os textos será objeto de análise no capítulo dedicado ao estudo comparativo das duas peças.

em relação ao trabalho de matar empreendido por A: “[...] Mas certa manhã na cidade de Witebsk / Você mesmo matou com a sua mão / Não os nossos inimigos, não de acordo com a instrução / E agora precisa ser morto, você mesmo é agora um inimigo”⁹⁴.

Esta tensão entre A e o Coro aponta para o problema do acordo – tema que será abordado mais detidamente na análise comparativa entre *Mauser* e *A Decisão* – que pode ser uma chave para entender uma das diferenças entre os julgamentos realizados nas duas peças. Ao romper com um acordo estabelecido, a decisão tomada pelos Agitadores, de matar o Jovem Camarada, pode ser aceita pelo Coro de Controle. Ela pode ser questionada, evidentemente, mas há a quebra de um acordo, por esse motivo é possível enquadrar a atitude do Jovem Camarada como traição. Em *Mauser*, no entanto, a quebra de um acordo preestabelecido não é tão evidente, daí a indignação de A e sua recusa em aceitar sua execução. Falta, propositadamente, no texto de Müller o elemento que legitima a ação do Coro e que permite a compreensão de A como um traidor da revolução. Sua traição consiste em um processo permeado por complexas contradições:

A
Eu matei
Por encargo de vocês

CORO
E não por encargo nosso.
Entre o dedo e o gatilho, o instante
A época era sua e era nossa. Entre a mão e o revólver
O espaço: era o seu posto na frente da batalha da revolução
Mas quando a sua voz e o revólver se tornaram uma única coisa
E você se identificou com o seu trabalho
E já não tinha mais consciência dele
Que precisa ser feito aqui e agora
Para que não mais precisasse ser feito por ninguém
O seu posto foi uma brecha em nossa frente
E para você não havia mais lugar em nossa frente de batalha.
(MÜLLER, 1987, p.18-19).

Para além do campo temático, porém, a traição pode ser compreendida também como uma premissa do trabalho dramático de Heiner Müller. Ainda que a frase que serve de epígrafe a este subcapítulo - “Usar Brecht sem criticá-lo é uma traição” - faça referência direta ao trabalho a partir de Brecht, a dramaturgia de Müller se constitui como um contínuo processo de traição, pensando nesta como algo pertinente à própria noção de tradição. Nesse sentido, a tradução, outro procedimento de escrita adotado com certa frequência por Müller, também é marcada por traições em relação à obra que é traduzida.

⁹⁴ MÜLLER, Heiner. *Mauser*. In: _____. *Quatro textos para teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A Missão; Quarteto*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

2.3 Fábula-Processo-Montagem

Ao se voltarem para a questão da fábula é bastante comum alguns estudiosos, como é o caso de Sarrazac, Pavis e Maier-Schaeffer, recorrerem às transformações dessa noção em diferentes períodos históricos, para a partir daí poder discutir sua ausência ou sua problematização na dramaturgia contemporânea. Na *Poética* aristotélica, a fábula (*mythos*) tem um papel central na reflexão sobre a tragédia, sendo aí entendida como “a mimese de uma ação – pois digo que o enredo é a combinação dos fatos”⁹⁵. Paulo Pinheiro, em uma nota feita para sua tradução da *Poética* de Aristóteles, afirma que há uma grande variedade de traduções desta definição que tentam dar conta da função que o filósofo atribui à fábula: há traduções em que ela é compreendida como “estrutura de incidentes” ou “estrutura de eventos”, como é o caso das traduções para o inglês feitas por Else e Halliwell, ou ainda, no caso de uma das traduções francesas – feita por Dupont-Rot e Lallot -, a fábula é definida como um “agenciamento dos fatos”.

Em seu dicionário de teatro, Patrice Pavis faz a seguinte afirmação sobre a fábula, tal como compreendida em sua origem:

Ela pratica uma seleção e uma ordenação dos episódios conforme um esquema mais ou menos lógico: o da dramaturgia clássica recomendará, por exemplo, respeitar a ordem cronológica e lógica dos acontecimentos: exposição, aumento de tensão, crise, nó, catástrofe e desenlace (PAVIS, 2015, p.157).

Partindo da definição apresentada por Pavis, pode-se dizer que a fábula estrutura os acontecimentos dentro do texto teatral de modo ordenado, fazendo com que a narrativa dramática seja constituída por uma sucessão de acontecimentos entre a exposição e o desenlace, organizados a partir de uma necessidade interna. Esta é, aliás, segundo Sarrazac, a principal preocupação de um autor trágico (“artífice da fábula”⁹⁶): “agenciar entre si as ações que compõem a peça. ‘Agenciá-las’ de maneira a que essa fábula tenha um começo, um meio e um fim, a que ela comporte trama e desenlace – através da peripécia e (eventualmente) reconhecimento – do conflito e permita assim a *catarse*”⁹⁷.

Em seu *Pequeno organon para o teatro*, Bertolt Brecht concorda com Aristóteles no que diz respeito à compreensão da fábula como elemento central para a estruturação do texto: “Tudo depende da ‘fábula’, que é o cerne da obra teatral”⁹⁸. O modo, porém, como a fábula se dá no teatro de Brecht é bem diverso, como será mostrado mais adiante.

⁹⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

⁹⁶ Em seu *Léxico*, Sarrazac afirma, no verbete “fábula” que “o autor trágico é acima de tudo um ‘artífice da fábula’” (SARRAZAC, 2012, p.81).

⁹⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). Fábula (crise da). In: _____. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. Sandra Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.80.

⁹⁸ BRECHT, Bertolt. *Op. Cit.*, p. 159.

Sarrazac afirma, em *Sobre a fábula e o desvio*, que “diferentemente da tragédia, a peça não poderia mais ser construída em função do fim, do desenlace-apaziguador – numa espécie de triunfo da crono-lógica [...] -, mas ao inverso da lógica temporal, a partir de um fim considerado como aberto, não definitivo”⁹⁹.

É também neste mesmo livro que Sarrazac apresenta, a partir da percepção de que há um “tratamento específico” da fábula no teatro de Brecht uma compreensão da fábula como “processo”. A este respeito, afirma Sarrazac:

De certa maneira, a teoria brechtiana constitui uma tentativa de reintegrar ao teatro a estrutura do processo. E isso num contexto moderno, quando não se trata mais, como na tragédia antiga, por meio do sacrifício do herói, o frágil acordo entre o mundo novo dos homens e o mundo antigo dos deuses, mas sim de interrogar-se sobre a lucidez do homem e sobre as possibilidades que se oferecem a ele de transformar o mundo, a sociedade (SARRAZAC, 2013, p. 83).

Entretanto, cabe aqui lembrar uma ressalva feita por Sarrazac, no sentido de que, apesar de Brecht “tomar de empréstimo a estrutura do processo”, trata-se de um processo cujo julgamento “seria suspenso, remetido ao prazo da reflexão de cada espectador”¹⁰⁰. A peça *A Decisão*, de certo modo, é um exemplo do que fala Sarrazac. O texto de Brecht apresenta muito claramente essa estrutura do processo, na medida em que ele se constitui, em sua íntegra, por um julgamento, como será visto mais detalhadamente no quarto capítulo.

Com isto posto, pode-se passar à discussão sobre a fábula tal como ela é compreendida por Bertolt Brecht: como um elemento fundamental e estruturante do texto, mas sujeito a “manipulações”. Talvez uma das principais mudanças operadas na fábula seja o modo como ele compreende a sua função no texto e na cena. Brecht afirma no *Pequeno organon*:

Visto que o público não é solicitado a lançar-se na fábula, como se fosse um rio, e a deixar-se levar à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes. Os acontecimentos não devem seguir-se de maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade de intervir nele com os nossos juízos críticos. [...] Devemos, então, contrapor cuidadosamente as diversas partes da peça, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça (BRECHT, 2005, p.159-160).

Segundo Pavis, a fábula brechtiana “não conta uma história seguida e, sim, alinha episódios autônomos que o espectador é convidado a confrontar com os processos da

⁹⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013, p.84.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.84-85.

realidade aos quais eles correspondem”¹⁰¹. Há, portanto, no teatro de Brecht, um encadeamento entre as cenas, mas há um duplo movimento na construção da fábula brechtiana, que se constitui, segundo Pavis, por uma tensão entre “seguir seu curso” e ser constantemente interrompida. Ao escrever sobre esse modo de construção, Sarrazac afirma que o dramaturgo alemão faz um “uso específico da fábula”:

[...] a marcha do teatro não se faz mais segundo o princípio lógico e orgânico do ‘fluxo dramático’, das causas em direção às consequências, mas, ao contrário, inversamente, segundo um processo recorrente, num remontar dos acontecimentos a suas causas. É assim que o desenrolar da ação é incessantemente interrompido por seu próprio comentário (SARRAZAC, 2012, p.80).

Neste “remontar dos acontecimentos a suas causas”, para usar a expressão de Sarrazac, Brecht acaba produzindo uma dramaturgia que expõe e “joga” constantemente com as contradições, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de tentar mostrar a causalidade dos acontecimentos expostos. Esse jogo fica ainda mais evidente nas peças de aprendizagem, a começar pelos próprios títulos que, em alguns casos, já anunciam a presença de um embate entre posições contrárias, como é o caso, por exemplo, de *Os Horácios e Os Curiácios* ou *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*. A presença de elementos contrários no título do texto já é um indício daquilo que Jameson considera como fundamental no teatro brechtiano:

Para Brecht, a dialética – o *Grosse Methode* [Grande Método] – se define e constitui na procura e na descoberta de contradições. Talvez possamos mesmo dizer: pela construção de contradições – visto que é um processo de reordenação necessário para se entender o método dialético em Brecht (JAMESON, 2013, p.116).

No próximo capítulo, durante o estudo comparativo entre os *Macbeth(s)* de Müller e de Shakespeare, é discutido o fato de que Diderot, no século XVIII, com a noção de *tableau* já havia provocado uma alteração na compreensão e no modo de lidar com a fábula. Brecht foi ainda mais além: se Diderot, de algum modo, valorizou a situação dramática e não apenas, ou não tanto, a ação dramática, Brecht – e sua escrita por quadros – provoca a interrupção da ação dramática, sendo esta interrupção, segundo Walter Benjamin, um dos principais procedimentos de sua escrita teatral. Benjamin afirma, na segunda versão de seu ensaio sobre o teatro épico, que

Este teatro [épico] tem uma relação com a passagem do tempo muito distinta da do teatro trágico. Como a tensão se concentra menos no desenlace do que nos acontecimentos em particular, é capaz de abarcar os mais amplos espaços

¹⁰¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 159.

de tempo. (Assim se passava antigamente nos mistérios. A dramaturgia de *Édipo* ou do *Pato selvagem* está no polo oposto da dramaturgia épica.)¹⁰² (BENJAMIN, 1999, p.34).

Ainda segundo Benjamin: “ele [quem escreve para o teatro épico e, no caso, Benjamin pensa em Brecht] se relaciona com sua história como o professor de balé com sua aluna. Sua primeira preocupação é flexibilizar as articulações da discípula até os limites do possível”¹⁰³. Ao flexibilizar as articulações da fábula, Brecht adota a montagem como um princípio artístico para a criação dramaturgicamente e cênica. Em termos de escrita, Benjamin indica no referido ensaio, que o texto no teatro épico não tem mais a função de ilustrar as ações, mas sim, interrompê-las: “Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano”¹⁰⁴.

Cenicamente falando, o palco assume, com Brecht, uma nova condição, distinta daquela do palco naturalista, um palco que, segundo Benjamin, “longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico”¹⁰⁵. O princípio da montagem se faz presente na cena do teatro épico na medida em que “o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as ‘condições’”¹⁰⁶. E, como consequência, afirma Walter Benjamin que “o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”¹⁰⁷.

Montar é interromper, produzir intervalos entre os elementos da cena e do texto, criar espaçamentos e colisões entre elementos distintos e, assim, exibir as contradições fragilizando as evidências. Nas palavras de Philippe Ivernel, flexibilizar a fábula é mostrar “que nada se passa de uma maneira que não poderia se passar também de outra”¹⁰⁸.

Peter Bürger estabelece uma distinção entre o processo de montagem utilizado no cinema e em outras expressões artísticas, dado que para o cinema a montagem se constitui como uma “*técnica operatória*”, isto é, ela é determinada pelo meio, ainda que seja

¹⁰² BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesus Aguirre. 2. Ed. Madrid: Taurus, 1999, p.34

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p.84

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 81.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 81.

¹⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 81 .

¹⁰⁸ IVERNEL, Philippe. Du spectacle au montage ininterrompu: le Lehrstück brechtien. In: BABLET, Denis (org.). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne: L'Age d'homme, 1978.

possível pensar em modos diferentes de operá-la, afinal, como escreve Bürger: “não é a mesma coisa quando a sucessão de planos fotográficos reproduz o curso de um movimento natural e quando reproduz um movimento artístico”¹⁰⁹.

Para Bürger, diferentemente do que ocorre no cinema, quando a montagem se dá, por exemplo, nas artes plásticas ou no teatro, ela assume um novo *status*, o de “princípio artístico”. O teórico alemão situa o início das experimentações artísticas com a montagem fora do domínio do cinema, nas artes plásticas, com Picasso e Braque, a partir da utilização da técnica denominada *papiers collés* que consistia, essencialmente, em introduzir no espaço pictórico fragmentos da realidade, pedaços de papel, tecido ou outros elementos não elaborados pelo artista. Escrever Bürger:

Assim, se destrói a unidade da obra como produto absoluto da subjetividade do artista. O pedaço de fio de verga que Picasso cola num quadro pode ser escolhido de acordo com uma intenção de composição; como pedaço de fio de verga continua a fazer parte da realidade, e incorpora-se no quadro tal qual e, sem sofrer alterações essenciais. Deste modo, violenta-se um sistema de representação que se baseia na reprodução da realidade, quer dizer, no princípio segundo o qual a tarefa do artista é a transposição dessa mesma realidade. É certo que os cubistas não se contentam em exhibir – como pouco depois o faria Duchamp - um mero fragmento do real, mas renunciam a constituição do espaço do quadro num todo contínuo” (BÜRGER, 1993, p.128).

No teatro, o princípio de montagem, segundo Sarrazac, começa a ser experimentado pelo movimento dadaísta por meio do “*teatro-colagem*”, mas é o cineasta Sergei Eisenstein

[...] que escreve um dos textos fundadores da montagem no teatro. [...] Com seu “Montagem de Atrações” (1923), pretende libertá-lo do jogo “do figurativismo baseado na ilusão” [...] A montagem assume uma conotação subversiva (ou dimensão revolucionária), rompendo com hierarquias e tradições, instaurando pontes com outras artes e culturas, Montagem e colagem são, portanto, por sua história, associadas às rupturas e renovações: dois conceitos no âmago da crise do drama moderno (SARRAZAC, 2012, p.121)¹¹⁰.

Ao ser operada a partir do princípio da montagem, a fábula, no teatro de Brecht, é interrompida, desmontada, e não conduzida de modo contínuo e progressivo. Segundo Didi-Huberman, o dramaturgo alemão: “mostra, expõe, *dispõe*: não as próprias coisas – porque dispor as próprias coisas é fazer um quadro [*tableau*] ou um simples catálogo -,

¹⁰⁹ BÜRGER, Peter. Montagem. In: _____. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: VEGA: Universidade, 1993, p.122-123

¹¹⁰ BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. Sandra Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

mas suas diferenças, seus choques mútuos, seus confrontos, seus conflitos. A poética brechtiana poderia quase se resumir a uma arte de *dispor as diferenças*¹¹¹.

Didi-Huberman formula a seguinte hipótese:

É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Segunda Guerra tivessem suscitado, no domínio estético como naquele das ciências humanas – pensando em Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch -, a decisão de *mostrar por montagens*, isto é, por deslocamentos e recomposições de tudo. A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascido da guerra, anotando a “desordem do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.86).

Philippe Ivernel, em seu ensaio *Du spectacle au montage ininterrompu: le Lehrstück brechtien* [*Do espetáculo à montagem ininterrupta: a Lehrstück brechtiana*], em que analisa, principalmente, as peças de aprendizagem brechtianas, afirma que o método proposto por Brecht, o da montagem ininterrupta, convida ao jogo aqueles que “não podem ou não querem mais se contentar em ver”. Ivernel cria, de certo modo, um “jogo de palavras” com a expressão “montagem ininterrupta”. A interrupção da ação dramática produzida pela técnica da montagem no teatro de Brecht acaba se dando, em alguns casos, de forma ininterrupta. É essa interrupção ininterrupta que Ivernel chama de “montagem ininterrupta”.

Entretanto, ainda que o trabalho com as peças de aprendizagem seja considerado por Fredric Jameson¹¹², em *Brecht e a questão do método*, o espaço mais experimental da obra brechtiana, a fábula ainda é aí um elemento estruturante da narrativa. Alterando significativamente a estruturação do texto teatral, parece ser bastante pertinente a dúvida posta por Sarrazac: Não estaremos a confundir *fábula e continuidade dramática*?¹¹³

Ao tentar abordar a questão da existência (ou não) de uma crise da fábula na dramaturgia moderna e contemporânea, Sarrazac toma um ponto de partida diferente daqueles que deram como certo o fim da fábula e o fim do drama, como foi o caso de Adorno (morte do drama) e de Lehmann (teatro pós-dramático). O teórico francês aponta

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. (L’Oeil de l’histoire, I.), p.86

¹¹² Em seu livro *Brecht e a questão do método*, Jameson inicia sua reflexão sobre as *Lehrstücke* fazendo a seguinte afirmação: “Este é o espaço mais experimental de Brecht, pelo menos tomado no sentido modernista: e é também o espaço de uma espécie de minimalismo brechtiano, antes derivado, como se pode imaginar, do convencionalismo do Leste Asiático, mais especialmente do teatro japonês (e também das performances chinesas de Mei Lan-Fan) do que do experimentalismo europeu – do expressionismo a Beckett. Aqui se exige tanto da plateia quanto dos atores uma simplificação radical da experiência. Uma igual redução da ação e do gesto ao mínimo da decisão enquanto tal, numa situação em si mesma reduzida ao mais mínimo maquinismo da escolha” (JAMESON, 2013, p.93).

¹¹³ SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 31.

para uma nova alternativa: não seria mais adequado pensar em um novo tipo de fábula? Ou ainda, não haveria na dramaturgia contemporânea uma “lógica alternativa da fábula”?

Heiner Müller, diante da constatação de que a noção aristotélica de fábula não dá conta da dramaturgia moderna escreve, em uma carta endereçada ao crítico teatral e dramaturgo alemão Martin Linzer: “não acredito que uma história que tenha ‘pé e cabeça’ (a fábula, no sentido clássico), possa ainda apreender a realidade”¹¹⁴. Em outro texto, Müller coloca em questão a noção brechtiana de gesto global – ou gesto geral -, ao apontar para a impossibilidade de explorar um conjunto global de acontecimentos a partir de um determinado ponto de vista:

Brecht enfatizava a condução da fábula. A fábula como suporte do sentido estava na origem do trabalho de escrita. No meu caso, a fábula é o resultado final. Pode-se dizer que ela é o que se constitui ao longo de um processo arriscado, conduzido mais pelo acolhimento do acidental do que pela intenção.

[...]

Simplesmente [...] a recusa de produzir uma visão global ou uma concepção do mundo antes de ter visto as coisas: uma espécie de olhar angustiada sobre a realidade, porque não se pode senão apreendê-la de modo parcial. Não se vê mais a realidade, vê-se um pouco da realidade (MÜLLER apud SARRAZAC, 2013, p.90)¹¹⁵.

Tomando como referência para a sua investigação o modo como Heiner Müller e outros dramaturgos – como Michel Vinaver, por exemplo – se posicionam no debate sobre a noção de fábula, além da constatação do enfraquecimento e da recusa daquilo que ele nomeia como “fabulismo” – isto é, uma fábula “ossificada, constituída *a priori*”, Sarrazac aponta para a necessidade de criar uma nova “genealogia” para pensar a fábula teatral moderna e contemporânea. Seria preciso cogitar um novo ponto de partida que não fosse necessariamente a *Poética* de Aristóteles e que desse conta desses novos modos de estruturação do texto teatral.

¹¹⁴ MÜLLER apud SARRAZAC, *Op. Cit.*, p.89.

¹¹⁵ Aqui, Sarrazac faz referência ao seguinte texto: MÜLLER, Heiner. *Le refus d’une vision globale*, entrevista com Olivier Ortolani. *Théâtre/Public*, n.98, p.70, mar-abr. 1991.

MACBETH(s): ENTRE FANTASMAS E PROFECIAS

“[...] como antes os espectros vinham do passado
agora da mesma forma do futuro”

Bertolt Brecht

Com base na afirmação feita por Müller em sua autobiografia e também na própria feitura de seu *Macbeth* (a partir de Shakespeare), pode-se compreender que o trabalho realizado a partir de *Macbeth* não consiste em uma “tradução exata”¹¹⁶ – como a que foi realizada, por exemplo, para *As You Like It* [*Como Gostais*], também de Shakespeare. Como dito no capítulo anterior, uma tradução implica necessariamente em uma ruptura com o texto-material, na medida em ela não se reduz e não se esgota à fidelidade plena entre a obra traduzida e sua respectiva tradução. O trabalho realizado pelo dramaturgo alemão a partir do texto de Shakespeare está para além de um esforço em reescrever *Macbeth* no idioma alemão, considerando que ele altera de forma significativa algumas estruturas do texto que lhe serve de material¹¹⁷: como é o caso da divisão em atos, por exemplo, que é eliminada, assim como cenas e personagens inexistentes no texto shakespeariano que são inseridos na versão mülleriana.

No texto de Shakespeare a ação transcorre ao longo de cinco atos subdivididos em cenas, num total de vinte e nove, distribuídas da seguinte maneira: sete cenas no primeiro ato, quatro cenas no segundo, seis cenas no terceiro, três cenas no quarto e nove cenas no quinto e último ato. O texto de Müller, por sua vez, é composto por vinte e três cenas, sem nenhuma outra divisão textual.

A redução de cenas em Müller, segundo Ruth Röhl, se dá por exclusão e por aglutinação. São excluídas do texto de Shakespeare: cena I do ato I¹¹⁸, cena V do ato III¹¹⁹, cena III do ato IV¹²⁰ e cenas IV, VI e VIII¹²¹ do ato V. Quanto às aglutinações, ela ocorre

¹¹⁶ MÜLLER, Heiner. *Op. cit.*, p.191.

¹¹⁷ Há autores, como é o caso de Ruth Röhl, por exemplo, que nomeiam a obra da qual parte o trabalho de reescritura do “pré-texto” ou, ainda, há aqueles que o chamam de “texto original”. Considerando que a noção de origem como algo inicial, primeiro foi problematizada por pensadores como Walter Benjamin optou-se por fazer referência ao texto de Shakespeare como *material*, termo empregado pelo próprio Müller ao falar sobre seu trabalho com o *Fatzer* de Brecht.

¹¹⁸ Cena que abre o texto de Shakespeare, com as três Bruxas reunidas em uma planície, combinando o encontro com Macbeth.

¹¹⁹ Encontro de Hécate com as Bruxas, antecedendo o último encontro das Bruxas com Macbeth.

¹²⁰ Encontro de Macduff e Malcolm, na Inglaterra, planejando o levante contra Macbeth.

¹²¹ A cena IV se passa já na floresta de Dunsinane, momentos antes da invasão do castelo. As cenas VI e VII acontecem, respectivamente, na planície em frente ao castelo e dentro do castelo, no momento que ele é tomado pelas tropas inglesas.

em dois casos: na cena 8, do texto de Müller – que engloba as cenas I e II do ato II¹²², e na cena 23 que engloba as cenas V, VIII e IX do ato V¹²³.

Para pensar estes dois modos distintos de estruturação dramática, é preciso compreender de que modo, ao longo da história do teatro, algumas noções referentes à organização do texto teatral foram se modificando. Historicamente, os atos ganharam diferentes configurações em diferentes épocas. A este respeito escreve o teórico francês Patrice Pavis:

A distinção entre os atos e a passagem de um a outro são marcadas de maneira bastante diversificada no decorrer da história do teatro ocidental. O mesmo ocorre quanto à maneira de indicar a mudança de ato: intervenção do *coro* (GRYPHIUS), fechar a cortina (a partir do século XVII), mudança de luz ou *black-out*, refrão musical, cartazes etc. (PAVIS, 2015, p.28).

Aristóteles, em sua *Poética*, não chega a falar em *ato* ou *corte*, mas pressupõe uma divisão da ação em três grandes unidades, “organicamente ligadas”¹²⁴, visando garantir a unidade da ação. Tais unidades, segundo Pavis, se constituem da seguinte maneira:

- *prótase* (explicação e encaminhamento dos elementos dramáticos);
 - *epítase* (complicação e estreitamento do nó);
 - *catástrofe* (resolução do conflito e volta ao normal)
- (PAVIS, 2105, p.29).

Teóricos renascentistas redimensionaram a organização textual descrita por Aristóteles, acrescentando às unidades aristotélicas outros dois segmentos que deveriam compor a escrita dos textos teatrais da seguinte maneira: o primeiro ato mantém a concepção aristotélica da *prótase*, o segundo ato “passa a ser o desenvolvimento da intriga, garantindo a passagem entre exposição e ápice”¹²⁵, aquela que era a segunda unidade aristotélica – *epítase* – passa a ser o terceiro ato, o quarto ato “prepara o desenlace, ou reserva um último suspense, uma esperança, rapidamente frustrada, de resolução”¹²⁶ e, por fim, o quinto ato desempenha a mesma função da *catástrofe* aristotélica.

Esta estruturação textual apresenta-se mais frequentemente na dramaturgia francesa do século XVII que, concebida como universalmente válida, pressupunha ainda

¹²² Em Shakespeare, o segundo ato inicia com Macbeth e Lady Macbeth tramando o assassinato de Duncan, na cena I. O ato, porém, só é consumado na cena seguinte.

¹²³ Müller condensa as seguintes cenas em uma só: a morte de Lady Macbeth e a floresta “em marcha” (cena V), a luta entre Macbeth e Macduff, resultando na morte daquele (cena VIII) e a coroação de Malcolm (cena IX).

¹²⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 29.

¹²⁵ *Ibidem*, p.29.

¹²⁶ *Ibidem*, p.29.

que a escrita devesse ser desenvolvida de modo progressivo, sem rupturas, sem fragmentações, de modo linear, por meio de um encadeamento de ações que culminam em um “desenlace necessário”¹²⁷, reestabelecendo a ordem no fim do texto.

Ainda que o texto de Shakespeare seja constituído por uma divisão de atos, não é possível estabelecer um vínculo entre seu *Macbeth* e o modo clássico de conceber o texto teatral. Há elementos no texto que o distanciam dessa tradição clássica, impossibilitando compreendê-lo a partir do caráter normativo deste período histórico.

Para pensar um desses elementos distanciadores, pode ser levado em conta o que está escrito no verbete “Fragmento/Fragmentação/Fatia de vida” do *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* organizado por Jean-Pierre Sarrazac:

A noção de fragmento deriva de uma escrita que entra em total contradição com o drama absoluto. Este é centrado, construído, composto na perspectiva de um olhar único e de um princípio organizador; sua progressão obedece às regras de um desdobramento cujas partes individuais engendram necessariamente as seguintes, coibindo os vazios e os começos sucessivos. O fragmento, ao contrário, induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade. Ele permite visar, em seu uso mais amplo e mais antigo – o dos elisabetanos, dos autores do Século de Ouro espanhol e, de uma maneira geral, dos dramaturgos barrocos –, uma gama de ações disparadoras cujos começos aproximadamente simultâneos exploram pistas paralelas ou contraditórias, ao menos aparentemente. (SARRAZAC, 2012, p.88)¹²⁸.

A noção de fragmento, portanto, tal como apresentada por Ryngaert e Lescot em seu *Léxico*, possibilita a compreensão de algumas cenas de *Macbeth* como não pertinentes ao modelo clássico, justamente por apresentar “ações disparadores cujos começos aproximadamente simultâneos exploram pistas paralelas ou contraditórias”. Para desenvolver melhor esta ideia, pode-se tomar como exemplo o terceiro ato da peça: ao mesmo tempo em que ocorre a emboscada a Banquo - general do Exército de Duncan, Rei da Escócia – na cena III, a cena IV apresenta um banquete preparado por Macbeth a alguns convidados, que acontece ao mesmo tempo em que Hécate, em uma charneca, encontra-se com as outras três Bruxas, na cena V.

As referidas cenas se desdobram em outras: o fato de Banquo ser assassinado na cena III, faz com que este personagem apareça no banquete, na cena seguinte, assumindo uma forma espectral. É preciso considerar que não há uma relação de causalidade - não há, portanto, uma relação de necessidade - entre as cenas, isto é, o encontro de Hécate

¹²⁷ *Ibidem*, p.29.

¹²⁸ LESCOT, David; RYNGAERT, Jean-Pierre. Fragmento / Fragmentação / Fatia de vida. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. Sandra Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.88

com as Bruxas, não é uma consequência da cena do banquete que, por sua vez, não é um efeito da cena do assassinato de Banquo. Diferente da maior parte dos textos produzidos conforme o modelo clássico, onde as ações se desenvolvem num tempo linear, isto é, em uma sucessão de acontecimentos, interligados entre si, em *Macbeth* há o rompimento com esta estrutura a partir do momento em que Shakespeare apresenta ao leitor/espectador, ações que se desenvolvem num mesmo tempo, porém em espaços distintos, rompendo com a organização do texto feita somente sob uma única perspectiva.

Há um texto do teórico alemão Hans-Thies Lehmann publicado na revista francesa *Théâtre/Public*, nomeado *Le sujet du politique, le vide, la machine hésitante: A propos de la Shakespeare Factory de Heiner Müller* [*O sujeito político, o vazio, a máquina hesitante: A propósito da Shakespeare Factory de Heiner Müller*]¹²⁹, onde Lehmann aponta justamente para essa questão da linearidade temporal dentro do texto:

A temporalidade dramática não se limita à linearidade da história assassina, mesmo se de início é a linha reta de uma dramaturgia da ação que se impõe ao espectador. Esta história linear de uma luta criminal e obstinada pelo poder, ou melhor, pelo “reconhecimento” incondicional que significa o brilho da coroa, é subdeterminada por outros tempos (LEHMANN, 2001, p.66-67).

Levando em conta o que foi escrito por Sarrazac e por Lehmann parece não ser possível afirmar que, apesar da divisão em atos, *Macbeth* siga rigorosamente uma estrutura linear e sucessiva baseada estritamente na causalidade. A divisão classicista perde sua força ou, como diz Pavis:

Mesmo que certos dramaturgos conservem o nome de ato (e de cena), seus textos são, na verdade, uma sequência de quadros com encadeamento frouxo. É o caso de SHAKESPEARE, editado em seguida em atos e cenas, ou dos dramaturgos espanhóis que compõem suas peças em três jornadas, e a maioria dos autores pré-clássicos e pós-românticos (PAVIS, 2015, p.29).

Pensar a escrita shakespeariana a partir da passagem acima exige que o olhar seja lançado para uma outra reflexão, para uma outra forma de escrita: o quadro. O próprio Pavis apresenta algumas reflexões em torno da ideia de quadro. De um modo geral, o autor aponta para o surgimento dessa forma de segmentação do texto, como um rompimento à estrutura ato/cena, dominante até então. Filósofo, escritor e pensador do teatro de extrema importância deste período, o francês Denis Diderot contribuiu de forma relevante para a discussão sobre esta escrita composta por quadros. Uma das definições atribuídas por ele ao quadro é que este consiste em “uma disposição [das] personagens no palco, tão natural e verdadeira que, dada fielmente por um pintor, ele me agradaria no

¹²⁹ Não há tradução para o português deste texto, portanto, todas as citações extraídas dele serão traduzidas por mim.

quadro [...] O espectador está no teatro como diante de uma tela onde os quadros diversos se sucederiam por encadeamento”¹³⁰.

Roland Barthes, em seu texto *Diderot, Brecht, Eisenstein* – que integra seu livro *O óbvio e o obtuso* – aborda a noção de quadro a partir do modo como estes encenadores e pensadores concebiam tal noção. A respeito da estética de Diderot, Barthes escreve que ela “repousa, como se sabe, sobre a identificação da cena teatral e do quadro pictórico: a peça perfeita é uma sucessão de quadros, isto é, uma galeria, uma exposição”¹³¹.

Pensada à luz da definição de Diderot e da observação de Barthes, a afirmação feita por Pavis de que as peças de Shakespeare são, na realidade, uma sequência de quadros, ganha força. Porém, a ideia de quadro é repensada, posteriormente, por autores como Frank Wedekind e Bertolt Brecht. Sendo que, para este último, o quadro não opera em função de um todo, não está pressuposta necessariamente uma relação de continuidade temporal entre os quadros fazendo com que eles concorram a um fim comum, pelo contrário, abandonando a harmonia prevista por Diderot, Brecht compreende o próprio quadro como um fragmento ou episódio que possui autonomia, sem projeção necessária para o quadro seguinte. Existem situações, é claro, como é o caso da peça de aprendizagem *A Decisão*, onde é possível estabelecer relações entre os conteúdos dos quadros em que os Agitadores narram uma série de acontecimentos que levam ao acordo sobre a morte do Jovem Camarada, porém não há uma relação de progressão temporal entre eles, a peça não se desenvolve até o ponto em que atinge seu clímax, um quadro não leva necessariamente ao outro. Ainda no mesmo ensaio, escreve Barthes:

Brecht enfatizou que, no teatro épico (que procede por quadros sucessivos), toda a carga significativa incide sobre cada cena, não sobre o conjunto; ao nível da peça, não há desenvolvimento, não há amadurecimento, há um sentido conceitual, certamente (até mesmo em cada quadro), mas não há um sentido final, são apenas recortes, cada um com suficiente força demonstrativa (BARTHES, 1990, p.87).

A ideia de quadro sobre a qual discorrem Barthes e Diderot é útil ainda para estender a reflexão que aqui está sendo realizada em relação à reescrita de *Macbeth*¹³² feita por Heiner Müller. Porém, as cenas do *Macbeth* de Müller podem ser pensadas como quadros? A escrita do *Macbeth* de Shakespeare já problematiza sua própria constituição,

¹³⁰ DIDEROT apud PAVIS, *Op. cit.*, p.313

¹³¹ BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.86.

¹³² Em sua autobiografia, Heiner Müller refere-se à peça somente como *Macbeth*, porém tanto na tradução francesa (Editions de Minuit) quanto na tradução brasileira (Perspectiva), o título completo do texto é *Macbeth (a partir de Shakespeare)*. Ao longo do texto, no entanto, ele será referido apenas como *Macbeth*.

ou seja, a divisão em atos. De um modo geral, ao longo da história do teatro, a escrita por atos é uma marca da dramaturgia que tem como eixo fundamental a ação dramática, o ato é compreendido como uma unidade da ação. Jan Kott, em *Shakespeare nosso contemporâneo*, porém, afirma que

Os dramas de Shakespeare são construídos não conforme ao princípio da unidade de ação, mas ao princípio da analogia, de uma dupla, tripla ou mesmo quádrupla intriga que repete o tema essencial; são sistemas de espelhos convexos e côncavos que refletem, aumentam e parodiam uma idêntica situação. O mesmo tema volta em tom maior ou menor em todos os registros da música shakespeariana, é repetido no tom lírico e no tom grotesco, primeiro pateticamente, depois ironicamente (KOTT, 2003, p.266-267).

As estruturas analógicas, as repetições presentes na escrita de Shakespeare quebram a noção de ação dramática, apesar da divisão em atos. Em seu trabalho de reescritura, Heiner Müller elimina os atos, evidenciando uma estrutura que, no fundo, já estava frouxa. Talvez, seja mais adequado afirmar que, ao invés de criar quadros ou enquadramentos, o texto de Müller torna ainda mais episódico o texto de Shakespeare, imprimindo-lhe um novo ritmo.

Obviamente Müller não realizou uma reescritura *ipsis litteris*. É bastante perceptível, por exemplo, que há uma alteração no ritmo do texto, quando comparados. Em parte essa mudança se dá pela redução de algumas falas, pela eliminação de algumas cenas, ou ainda, pela eliminação dos atos. Pode-se pensar também que há uma aceleração decorrente do próprio modo com que o personagem Macbeth se relaciona com o tempo, transitando por um passado que o aterroriza, um presente condenado à vigília e um futuro presentificado pela violência.

A relação da personagem Macbeth com essas distintas temporalidades, afirma Lehmann, é o pano de fundo que deve ser considerado ao se pensar nos textos escritos por Müller e Shakespeare:

O *Macbeth* de Shakespeare é sem dúvida uma grandiosa meditação sobre o tempo humano, mais precisamente sobre o futuro e mais ainda sobre a presença do futuro no presente [...] Se a dimensão principal da prática política consiste na tentativa de dominar o futuro pelo cálculo das consequências do presente, deve-se dizer que a tragédia de *Macbeth* faz a demonstração quase sistemática da impossibilidade de uma tal prática fundada sobre a ideia de que se pode dispor do futuro. Lembrando que a época moderna aquela de Shakespeare justamente, substituiu o antigo princípio da profecia (que dando as imagens de um mundo futuro falava na verdade da realidade do mundo presente) pelo novo princípio do prognóstico, do cálculo científico [...] É sob este pano de fundo que deve-se colocar os *Macbeth* de Shakespeare e de Müller (LEHMANN, 2011, p.66).

É possível ainda pensar no personagem Macbeth como constituído entre fantasmas e profecias, isto é, no limiar entre duas temporalidades heterogêneas.

Fantasmas e profecias alteram certas noções de tempo. Agamben, em seu ensaio *O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo*, afirma que primeiro efeito da morte é justamente a transformação do morto em fantasma, isto é

A morte faz com que o defunto passe da esfera dos vivos – na qual coexistem significantes diacrônicos e significantes sincrônicos – à dos mortos, na qual não há mais que sincronia. Porém, neste processo, a diacronia, que foi evacuada, vai investir o significante por excelência da sincronia: a imagem, que a morte separou de seu suporte corpóreo, tornando-a livre. A larva¹³³ é, pois, um significante da sincronia que se apresenta ameaçadoramente no mundo dos vivos como significante instável por excelência, que pode assumir o significado diacrônico de um perpétuo vagar (AGAMBEN, 2005, p.101).

Compreendido como significante instável, o fantasma representa a descontinuidade e a diferença entre dois mundos – o dos vivos e o dos mortos. O fantasma se situa, assim na passagem entre esses dois mundos, na passagem entre sincronia e diacronia. A noção de fantasma é crucial para a compreensão das noções de tempo humano e de história no ensaio de Agamben, pois, afirma o autor – retomando a imagem do país dos brinquedos, apresentada no início deste trabalho: “O país dos brinquedos e o país das larvas desenham a utópica topologia do país da história, que não tem lugar senão em uma diferença significativa entre diacronia e sincronia, ente *aion* e *chrónos*, entre vivos e mortos, entre natureza e cultura”¹³⁴. A presença do fantasma, portanto, rasga o presente, provocando um entrecruzamento temporal.

Há, ainda, um outro ponto no trecho retirado do texto de Agamben, onde ele afirma que, ao evacuar a diacronia dos mortos, o fantasma, separado de seu suporte corpóreo, é uma imagem, uma imagem espectral que se projeta no presente. Este movimento de projeção remete, a propósito, aos espetáculos realizados com o auxílio da lanterna mágica, denominados fantasmagorias - que serão abordados mais detidamente no decorrer do capítulo – onde, em uma sala escura, eram projetadas imagens incorpóreas, fantasmáticas, de onde o nome fantasmagoria.

Pensando ainda na ideia de projeção de imagens, pode-se estender essa reflexão para as profecias que, no fundo, também consistem num processo de projetar imagens do futuro, numa antevisão do tempo vindouro. Macbeth, dotado de uma forte capacidade imaginativa, antevê, por exemplo, o punhal que lhe servirá de arma para assassinar Duncan e antecipa, na sua imaginação, acontecimentos futuros. Macbeth se encontra,

¹³³ Ao comentar a transformação do morto em fantasma, Agamben faz referências a outros termos para fantasma: “a *larva* dos latinos, o *éidoloni* e o *phásma* dos gregos, o *pitr* dos hindus etc.” (AGAMBEN, 2005, p.100).

¹³⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 104.

portanto, em um imbricamento imagético-temporal, entre imagens do passado que irrompem no presente – os fantasmas – e imagens que presentificam aquilo que ao futuro pertence – as profecias.

Esta dimensão temporal, tão peculiar aos *Macbeth(s)*, e seus desdobramentos serão trabalhos ao longo deste trabalho, a partir de recortes em ambos os textos teatrais, comparando-os, apontando distinções e semelhanças, buscando apresentar pontos relevantes no que toca aos modos de escrita empregados pelos dois autores.

3.1 Profecias: o falar dobrado dos oráculos

Eis o início do *Macbeth* de Shakespeare:

Cena I. Planície

Relâmpagos e trovões. Entram as TRÊS BRUXAS.

1ª BRUXA Quando novamente as três nos juntamos
No meio dos raios e trovões que amamos?

2ª BRUXA Quando terminada esta barulhada.
Depois da batalha perdida e ganhada.

3ª BRUXA Antes de cair a noite.

1ª BRUXA Em que lugar?

2ª BRUXA Na charneca.

3ª BRUXA Ali vamos encontrar
Com Macbeth.

1ª BRUXA Irmãs, o Gato nos chama!

2ª BRUXA O Sapo reclama!

3ª BRUXA Já vamos! Já vamos!

TODAS O Bem, o Mal,
- É tudo igual:

Depressa, na névoa, no ar sujo sumamos
(SHAKESPEARE, 2009, p.17)¹³⁵.

Logo no início do texto surgem três figuras entre relâmpagos e trovões e que desaparecem na névoa. São figuras com contornos indefinidos e imprecisos, visto que a visibilidade é prejudicada pela névoa e pelos relâmpagos. Elas fazem o anúncio de uma ação futura – o encontro com Macbeth - e serão, na peça, figuras importantes na trajetória deste personagem. Mas que figuras são essas? Que falar é esse? Como elas se situam no tempo?

Em *O Futuro do Drama*, Sarrazac faz alguns apontamentos que podem auxiliar nessa investigação, especialmente no capítulo intitulado *Figuras de Homem*, onde o autor aborda a questão da “personagem-criatura”, que desmonta e desfaz a noção de personagem-indivíduo. Em Shakespeare elas – as personagens-criatura – possuem algo

¹³⁵ SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Manoel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 17.

de primitivo, de sobrenatural e de grotesco. E configuram, de certo modo, uma outra face da história.

As Bruxas, no decorrer dos *Macbeth(s)* de Müller e Shakespeare, trazem para a cena um discurso profético que aponta para o tempo por vir. Sua natureza é desconhecida, pois não se sabe se são humanas, se são espíritos, se são homens ou se são mulheres.

Em seu livro *Shakespeare: a invenção do humano*, Harold Bloom aponta para uma hipótese, em *Macbeth* de Shakespeare, acerca da relação entre Macbeth e as Bruxas:

Talvez, sejam as Bruxas, na verdade, responsáveis pelo fato de Macbeth ficar tão impassivo ao confrontar a fantasmagoria que, segundo Lady Macbeth, sempre o visitara. Nesse sentido, as Bruxas assemelham-se às três Nornas, ou Parcas, conforme acreditava William Blake¹³⁶: criaturas sempre a contemplar o tempo, atuando sobre aqueles a quem ensinam a, junto a elas, contemplar” (BLOOM, 2001, p.649).

Ao pensar nas Bruxas como uma referência ao mito latino das Parcas (que encontra correspondência no mito grego das Moiras), é possível realizar uma leitura dessas personagens shakespearianas como responsáveis pelo destino de *Macbeth*. Com esta condição elas estão num tempo distinto dos demais personagens e podem “presentear” Macbeth com o futuro, como escreve Lehmann:

O *Macbeth* de Shakespeare quer – e crê poder – conhecer o futuro. As feiticeiras (as “*weired sisters*”) lhes dão alguns sinais e portanto Macbeth trata o futuro como um presente, um regalo¹³⁷, uma coisa que lhe é dada, disponível já no agora, uma coisa que ele pode tocar, manipular – e, a fortiori, produzir ele mesmo (LEHMANN, 2001, p.66).

A presença das bruxas na peça de Shakespeare complexifica o tempo provocando, para além do imbricamento entre passado, presente e futuro, um entrelaçamento entre um tempo humano – histórico – e um tempo da natureza, pode-se dizer assim: um tempo das criaturas. Macbeth, no texto de Shakespeare, chega a colocar em dúvida a própria corporeidade destas criaturas:

BANQUO A terra tem, como a água, as suas bolhas,
E estas o são. Onde sumiram elas?
MACBETH No ar; e o que corporal nos parecia
Se dissipou como o hálito no vento.
Prouvera a Deus tivessem demorado!

¹³⁶ William Blake (1757-1827), poeta, tipógrafo e pintor inglês. Bloom não afirma, porém, onde Blake observa esta aproximação entre as Bruxas de Shakespeare e as Parcas.

¹³⁷ No francês há um jogo com as palavras *présent* e *cadeau*, no sentido de que o fato de ter conhecido o que lhe estava previsto para o futuro fez com que Macbeth o tomasse como um presente (*cadeau*) que lhe é dado e fizesse dele presente (*présent*), um agora.

BANQUO Estavam mesmo aqui estas criaturas
De que falamos? Ou teremos ambos
Comido da raiz que faz perdermos
A razão?
(SHAKESPEARE, 2009, p.26)

“Todos os oráculos têm o falar dobrado, mas entendem-se”¹³⁸. Essa frase, extraída do romance *Esau e Jacó* do escritor brasileiro Machado de Assis, aponta para um outro elemento que não é apenas uma marca das falas das Bruxas, mas constitui também uma figura da escrita – a dobra –, presente tanto em Shakespeare quanto em Heiner Müller, e que se manifesta na constante presença simultânea de contrários, como nas seguintes falas de Macbeth: “Que barulho é esse. Quem bate / De fora da minha noite ou dentro da tua noite”¹³⁹ ou “Um dia assim tão feio e tão bonito / Não vi jamais”¹⁴⁰. A profecia feita pelas três Bruxas a Banquo também apresenta uma justaposição de contrários: “1ª BRUXA - Menos que Macbeth e maior do que ele. / 2ª BRUXA - Não tão feliz e todavia muito mais feliz. / 3ª BRUXA - Serás tronco de reis, embora a rei não chegues. Salve, pois, Macbeth e Banquo! / 1ª BRUXA - Banquo e Macbeth, salve!”¹⁴¹.

O texto transcorre, portanto, no terreno da ambiguidade, do sentido duplo, isto é, Banquo não será menos ou mais feliz do que Macbeth, ele será “não tão feliz e todavia muito mais feliz”. Não se trata de ser uma coisa ou outra, mas sim uma coisa e outra ao mesmo tempo, criando, no lugar de uma dicotomia, uma tensão entre contrários: dia belo/dia feio, dentro da tua noite/fora da minha noite, menor/maior, não tão feliz/mais feliz etc. Aquilo que não é possível no terreno do cálculo, do prognóstico, é possível no “falar dobrado”.

Para pensar essa questão, pode-se tomar como exemplo a cena de abertura do quarto ato de *Macbeth* de Shakespeare e a cena dezesseis de *Macbeth* de Heiner Müller. No texto de Shakespeare, após a tentativa fracassada de matar o filho de Banquo – uma ameaça ao trono – Macbeth volta a procurar as Bruxas para lhes interrogar sobre o futuro. Uma vez que a glória máxima prevista anteriormente – tornar-se Rei da Escócia – já havia sido alcançada, o que lhe reserva o futuro? Macbeth, entretanto, não ouve a resposta da boca daquelas que lhes haviam profetizado a conquista da coroa, ele concorda em ouvir as respostas dos mestres das Bruxas e, nesse momento, direto do caldeirão onde estas

¹³⁸ ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.5.

¹³⁹ MÜLLER, Heiner. *Macbeth* (a partir de Shakespeare). In: KOUDELA, Ingrid (org.) *Heiner Müller: o espanto no teatro*. Trad. Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 154.

¹⁴⁰ SHAKESPEARE, William. *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.25.

preparavam um feitiço, surgem três aparições, cada qual apresentando aquilo que está por vir na vida de Macbeth. Pode-se dizer que há nessa cena a junção de uma imagem (aparição) a um discurso (um enunciado).

Levando em conta essa relação entre imagem e linguagem, isto é, de imagens que são criadas pela escrita, portanto, pela linguagem, pode-se afirmar que as respostas dadas a Macbeth se constituem como emblemas, considerando que o emblema “acrescenta à obra literária as possibilidades de sua parte óptica, ‘imprime no entendimento as imagens’, ao modo da pintura”¹⁴².

O “falar dobrado” das Bruxas e das aparições apresentam ainda um outro fator presente, segundo Maravall, na literatura emblemática: a dificuldade, a obscuridade. O emblema – talvez possa ser dito dessa maneira – também se constitui em um limiar entre clareza e obscuridade, entre a fácil compreensão e o enigma. Afirma Maravall em seu texto *A literatura de emblemas no contexto da sociedade barroca*¹⁴³: “O emblema deve ater-se ‘a não ser tão claro que todos o entendam, nem tão obscuro que de muitos seja mal entendido’”¹⁴⁴. É a ausência de compreensão desse entrelaçamento do claro e obscuro que faz com que Macbeth não compreenda tudo o que lhe é profetizado. Buscando entender essas relações entre imagem e linguagem, entre clareza e obscuridade, vale a pena voltar para o texto de Shakespeare, no momento em que Macbeth se depara com as três aparições.

A primeira aparição é uma cabeça armada de capacete que lhe profetiza: “Macbeth! Macbeth! Macbeth! Cuidado com / Macduff! Cuidado com o Tane de Fife! / É só: dispensai-me.”¹⁴⁵. Macduff, nobre escocês que, com a morte de Duncan – Rei da Escócia assassinado por Macbeth –, abandona filhos e esposa e se junta aos filhos do rei morto com o objetivo de restaurar a ordem na Escócia, representa uma ameaça real ao trono.

Há um ponto a ser destacado nessa cena e que diz respeito ao fato de que a profecia é feita apenas por uma cabeça, um fragmento de corpo. À exceção da cabeça de Macbeth, arrancada do corpo e fincada na lança de Macduff, o texto shakespeariano não apresenta,

¹⁴² MARAVALL, José Antonio. *Teatro y Literatura em la sociedade barroca*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990, p.114.

¹⁴³ Título original: *La literatura de emblemas en el contexto de la sociedade barroca*. Este texto integra o livro *Teatro y Literatura em la sociedade barroca* [*Teatro e Literatura na sociedade barroca*] e não possui tradução para o português. Os trechos dessa obra que forem citados ao longo do texto serão traduzidos por mim.

¹⁴⁴ MARAVALL, José Antonio. *Op. Cit.*, p. 117.

¹⁴⁵ SHAKESPEARE, William. *Op. cit.*, p.113.

como o texto de Müller, corpos mutilados¹⁴⁶ – como é o caso de Banquo, por exemplo, que tem sua genitália arrancada como prova de sua morte e garantia da impossibilidade de gerar novos descendentes. A cabeça que fala com o Macbeth de Shakespeare é uma cabeça viva, capaz de olhar para além da temporalidade na qual Macbeth está preso.

A segunda aparição consiste em uma criança ensanguentada que profere os seguintes dizeres: “Sê sanguinário, audaz e resoluto! / Ri das forças dos homens, pois nascido / De mulher nenhum foi, que possa um dia / Causar dano a Macbeth!”¹⁴⁷. A profecia, desta vez, é dita por um corpo banhado em sangue - possivelmente uma imagem representando aquele não-nascido de mulher que será capaz de derrotar Macbeth - como que apontando para a persistência do jorro de sangue manchando a vida de Macbeth, predizendo ao Rei que seja sanguinário.

Por fim, a terceira e última aparição é uma criança coroada, com uma árvore na mão dizendo: “Sê fero como o leão. Não se te dê / De quem conspira e onde conspira: até / Que a floresta de Birnam não avance / Rumo de Dunsinane e não se lance / Contra ti, não serás, Macbeth, vencido!”¹⁴⁸. Antes um capacete, agora uma coroa, numa clara referência ao herdeiro que lhe tomará o poder, fazendo a floresta de Birnam avançar sobre Dunsinane. Tal profecia, produz em Macbeth um efeito tranquilizador. Ora, se não for compreendido o “falar dobrado”, se for considerado que as palavras não são unívocas, não há no mundo a possibilidade de que uma floresta avance e de que um indivíduo seja não-nascido de alguma mulher. Mesmo com toda sua capacidade imaginativa, Macbeth é enlevado pelo falar ambíguo das aparições, vendo tais profecias sendo cumpridas no fim do quinto ato, pagando com sangue pelos seus atos e pela sua escuta falha.

Por fim, após as três aparições, Macbeth, ainda receoso quanto a sobrevivência de Fleance, filho de Banquo, interroga às três sobre o cumprimento da profecia feita a Banquo - no início do texto. Interroga se, de fato, o trono será ocupado por seus herdeiros e obtém como resposta apenas uma imagem. Diante desta pergunta nada é dito, Macbeth apenas contempla o desaparecimento do caldeirão ao som de oboés.

E, para o desespero de Macbeth, ele se depara com a seguinte imagem: “*Oito reis desfilam, o último dos quais trazendo na mão um espelho. Acompanha-os o espectro de Banquo*”¹⁴⁹. A profecia aponta, através do espelho segurado pelo último rei, para uma

¹⁴⁶ A violência é um tema abordado no quinto capítulo dessa dissertação.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.114.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.114.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.116.

progressão em direção ao infinito da linhagem de Banquo, numa imagem onde passado, presente e futuro se misturam, dada a presença de Banquo, que já havia aparecido para Macbeth anteriormente, como espectro, durante seu banquete. Diante do cortejo real, com os infinitos futuros herdeiros de Banquo, Macbeth antevê sua derrota e diz:

MACBETH - Vai-te! Que és demasiado semelhante
Ao espectro de Banquo. Essa coroa
Fere-me os olhos. Tu, que lhes sucedes,
Cingida a fronte de ouro, teu semblante
É igual ao do primeiro. E este terceiro
Semelha os outros dois. Bruxas imundas!
Por que me mostrais isto? Um quarto? Abri-vos,
Bem abertos, meus olhos! Porventura
Vai esta descendência prolongar-se
Até o Juízo Final? Outro! E mais outro!
Um sétimo! Não quero ver mais nada!
Todavia este, o oitavo, traz na destra
Um espelho, que me mostra muitos outros,
Alguns dos quais tendo nas mãos dois orbes
E três cetros. Horrível espetáculo!
Agora vejo que é verdade: Banquo,
Empastados de sangue os seus cabelos,
Me sorri, apontando-me com o dedo
Seus descendentes... [*Desvanecem-se as aparições.*]
(SHAKESPEARE, 2009, p.116).

Ao reescrever essa cena Heiner Müller lhe dá uma configuração completamente distinta do seu material, a começar pelo fato de que não é Macbeth quem procura as Bruxas, mas sim, elas que vão a seu encontro. A cena tem um tom de zombaria por parte das Bruxas, que lançam objetos e partes do corpo humano sobre uma mesa em que Macbeth se encontra, provocando-o:

BRUXA 3 – Presentes trazemos para a sua mesa.
BRUXA 1 – Mão de um recém-nascido. Uma beleza.
Ontem mesmo entre as coxas da mãe sufocado
Hoje é ela quem jaz retalhada no machado.
BRUXA 2 – Estômago de cachorro louco
Por onde um camponês passou faz pouco.
BRUXA 3 – Um estandarte real de pele humana feito
Para Dunsinane, erguida firme sobre esqueletos.
MACBETH (*derruba a mesa com os presentes*) –
Que me importa o chão sobre o qual eu ando.

*Gargalhadas das bruxas. Todo o recinto balança.
Macbeth tomba no chão.*

[...]

As bruxas cavalgam-no, arrancam-lhe os cabelos, rasgam-lhe a roupa, peidam-lhe na cara etc. Finalmente deixam-no caído, seminu, jogam a coroa uma para a outra dando guinchos estridentes, até que uma delas a coloca. Luta de unhas e dentes pela coroa, enquanto uma Grande Voz fala o texto a seguir.

GRANDE VOZ – Unge-te com sangue, sê como queres um carnicheiro
O ser humano um dejetto, sua vida uma gargalhada
Pois ninguém parido por uma mulher
Mostrará à tua morte o caminho para o teu corpo.
Sê invencível, até que as árvores caminhem
E o bosque de Birnam marche sobre Dunsinane.

As bruxas desaparecem. Macbeth, nu e de bruços, rasteja em busca da coroa, recolhe os farrapos de suas roupas etc.
(MÜLLER, 2003, p.175-176).

Há nas rubricas do trecho acima citado a elaboração de uma imagem do próprio reinado de Macbeth: um reinado em decomposição. De início, a cena é invadida por pedaços de corpos, pedaços de carne, que são lançados sobre uma mesa, transformando tudo e todos em criaturas destinadas à morte, à decomposição e à fragmentação. Aqui, em Heiner Müller, Macbeth não apenas indaga, contempla e escuta as profecias, ele torna-se “objeto” de manipulação das Bruxas. Há uma intensificação, nesta cena de Müller, do elemento grotesco, seja por Macbeth tornado “carne”, seja pela disputa histórica materializada pelas Bruxas que criam um jogo com a coroa, apresentando uma contraface da violência e da luta pelo poder.

Se em Shakespeare é dito a Macbeth para que seja sanguinário, em Müller, ele deve ser carnicheiro e feroz. Por fim, nu, destituído de tudo, Macbeth é apenas mais um corpo que atravessa a cena, um corpo violentado, castigado, que se rasteja para tentar manter aquilo que ainda lhe resta da sua majestade: apenas farrapos.

3.2 Fantasmagorias: visão e imaginação

Até este momento, o estudo aqui empreendido partiu do pressuposto de que o personagem Macbeth – tanto no texto de Müller quanto no de Shakespeare – se constitui em um limiar entre passado e futuro. Indo mais adiante na análise desta personagem, pretende-se agora, para além desta dimensão temporal na qual se configura Macbeth, abordar outras duas “dimensões”: o sanguinário e o visionário. Afinal, Macbeth é, simultaneamente, aquele que precisa fazer jorrar sangue para manter firme sua coroa – é um sanguinário - e o visionário, isto é, aquele que tem visões e uma potente capacidade imaginativa. Sendo assim, é possível compreender Macbeth como aquele que se situa no limiar entre o corpo e a imaginação. Para entender este lugar é de extrema importância compreender a noção de fantasmagoria, bastante presente em obras de comentadores do texto de Shakespeare. Originalmente, a fantasmagoria significava a

arte de fazer aparecer espectros ou fantasmas por ilusões de óptica” (C. Bescherelle, *Nouveau dictionnaire national*, 1887) [...] que foi forjada para designar um espetáculo popular em seu tempo, mas completamente esquecido

hoje, e gozou de uma extraordinária fortuna ao longo de todo o século XIX, resultado de sua passagem do sentido literal aos sentidos metafóricos variados (MILNER, 1982, p.9)¹⁵⁰.

Produzidas inicialmente por Etienne Gaspard Robert – nascido em 1763, em Liège, na França -, mais conhecido como Robertson, as fantasmagorias foram resultado de sua convivência com “dois hábeis fabricantes de instrumentos ópticos de sua vila natal e pela leitura de obras do abade Nollet e de Sigaud de Lafont”¹⁵¹. Paralelamente a estas leituras e contato com os instrumentos ópticos, Robertson também estudava pintura e, findado seus estudos neste campo, se mudou para Paris. Ao retornar para sua vila natal, alguns anos depois, ele se apresenta na quarta edição da Academia de Ciências, com a construção de um espelho de Arquimedes¹⁵². Somente um ano e meio depois, na sexta edição do mesmo evento, ocorre a primeira apresentação do espetáculo denominado por Robertson como Fantasmagoria, despertando o interesse das multidões.

O próprio inventor descreve o espetáculo da seguinte maneira:

Assim que eu parava de falar, a lâmpada antiga suspensa acima da cabeça dos espectadores se apaga, e os mergulha em uma obscuridade profunda, em trevas terríveis. Ao som da chuva, do trovão, do sino fúnebre evocando as sombras de suas tumbas, sucedendo os sons dilacerantes da gaita, o céu se descobria, mas era atravessado em todas as direções pelo raio. Em uma distância muito remota, um ponto misterioso parecia surgir: uma figura, de início pequena, desenhava-se, depois se aproximava a passos lentos, e a cada passo parecia crescer (ROBERTSON apud MILNER, 1982, p.11).

Eram criadas, dentro do espaço de exibição, todas as condições para que o espetáculo se tornasse cada vez mais crível e cada vez mais assustador. Ao comentar estas exposições ocorridas em salas escuras, Arlindo Machado afirma que, para além do elemento da curiosidade produzida pela sala escura e por uma série de elementos desses espetáculos – como a fumaça, por exemplo, “o que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário”¹⁵³.

Há dois elementos que apareceram nesta exposição acerca da fantasmagoria e que se relacionam, de algum modo, com os *Macbeths*: a escuridão e o imaginário. Falando

¹⁵⁰ MILNER, Max. *La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*. Paris: Presse Universitaires de France (PUF), 1982, p.9

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 10.

¹⁵² Instrumento inventado pelo cientista grego Arquimedes que, segundo a história, com o tal espelho foi capaz de incendiar os navios romanos que pretendiam invadir Siracusa, fazendo incidir sobre eles, através do reflexo produzido pelos espelhos, os raios de sol.

¹⁵³ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997, p. 19.

sobre o primeiro elemento, a escuridão, nota-se que ela é nuclear para que a fantasmagoria, enquanto espetáculo, aconteça. Pensando no *Macbeth* de Shakespeare, a escuridão também é constante, como assinala Jan Kott em seu livro *Shakespeare nosso contemporâneo*, ao reforçar que a maior parte das cenas da peça *Macbeth* se passam à noite, uma noite de constante vigília, pois o sono foi assassinado junto com Duncan. Tal condição é indicada por Macbeth quando, ao relatar o assassinato do rei à Lady Macbeth, afirma:

MACBETH Pareceu-me
Ouvir bradarem: ‘Despertaí do vosso
Sono! Macbeth trucida o sono!’ – O sono
Inocente, o sono dissipador
Das preocupações, morte da vida
De cada dia, banho após a dura
Labuta, bálsamo de almas doridas,
Principal alimento no banquete
Da grande natureza!
(SHAKESPEARE, 2009, p.56).

A fantasmagoria revela novamente um jogo entre contrários: para ver é preciso a obscuridade. É na noite que Macbeth antevê o punhal com o qual assassinará o Rei, é na noite que Macbeth vê o espectro de Banquo que o aterroriza, assim como os espectadores de Robertson ficavam aterrorizadas diante de espectros de figuras históricas que “saíam” de suas tumbas para se apresentarem na sala escura. A pesquisadora Maria Cristina Miranda da Silva, em um texto chamado *Lanterna mágica: fantasmagoria e sincretismo audiovisual*, escreve que “a fantasmagoria só se dá pela negação da visibilidade e termina quando a visibilidade (o acender das luzes) é restabelecida”¹⁵⁴. Não há o acender de luzes em *Macbeth*, o que o impede de sair de uma contínua fantasmagoria.

Preso dentro da noite que não vê – e não verá – o sol se levantar, Macbeth também se torna prisioneiro do seu próprio imaginário – e aqui chega-se ao segundo elemento destacado acima –, vivendo entre fantasmas, isto é, entre aquilo que não existe, aquilo que se constitui, na verdade, como a presença da ausência, marcando mais um momento de simultaneidade de contrários em ambos os *Macbeth(s)*.

Pode-se recortar um trecho do texto de Shakespeare – cena 1, ato II – que se trata da clássica cena de Macbeth com o punhal que lhe servirá de arma para o regicídio. Nota-se, ao menos no início da cena, uma qualidade fantasmática nesse punhal:

MACBETH É um punhal o que enxergo, com o seu cabo
Voltado para mim? Vem, que eu te empunho!
Não te seguro, é certo, mas te vejo

¹⁵⁴ SILVA, Maria Cristina Fernanda da. *Lanterna mágica: fantasmagoria e sincretismo audiovisual*. Rio de Janeiro: UFRJ, sem ano, p. 4.

Sempre. Não és, fatal visão, sensível
Ao tacto, como à vista? Ou és apenas
Imaginária criação da mente
Que a febre exalta? Vejo-te, contudo,
Tão palpável na forma como estoutro
Que saco neste instante.
Apontas-me o caminho em que eu seguia,
E de arma semelhante ia servir-me.
Ou bem são estes olhos um juguete
Dos meus demais sentidos, ou bem valem
Por eles todos: não me saís da vista,
E há agora em tua lâmina, em teu cabo
Gotas de sangue que antes não havia.
Mas não há tal? É a trama sanguinária
Que toma corpo ante os meus olhos. Neste
Momento a natureza é como morta
Em metade do mundo. Hora em que os sonhos
Maus se insinuam sobre os cortinados;
Em que celebra a bruxaria os ritos
De Hécate pálida; e descarnado
Assassínio, alertado pelo lobo,
Seu sentinela, com furtivos passos,
À semelhança do raptor Tarquínio,
Move-se em direção à sua vítima
Como um fantasma.

(SHAKESPEARE, 2009, p.52).

Esta fala traz em si todos os elementos que estão sendo abordados neste momento. Começando pelo aspecto visionário de Macbeth ao enxergar o punhal, mesmo sem poder tocá-lo, ou seja, o punhal é mais um elemento fantasmático a circundar a personagem. Harold Bloom comenta esta passagem do punhal afirmando que “Macbeth está de tal modo habituado a ter visões que não demonstra surpresa ou medo diante do punhal imaginário”. Um pouco mais adiante afirma que “com uma coragem fantástica [...] o protagonista responde à fantasmagoria sacando o punhal, e, assim, admitindo uma identidade com os seus próprios anseios proféticos”¹⁵⁵ ou seja, o ato de matar já havia sido imaginado, Macbeth saca o punhal para que ele seja consumado, apresentando o limiar em que se situa a personagem, entre o imaginário (o punhal que pode ser visto) e o sanguinário (o punhal que pode ser tocado).

Pode-se observar, também, que o punhal visto por Macbeth indica o caminho para o quarto do rei, ou seja, a fantasmagoria exerce um certo domínio sobre o personagem, guiando-o, “como um fantasma”, até o leito onde dorme Duncan. O punhal imaginário ganha novos contornos imaginários quando Macbeth passa a enxergar em sua lâmina a “trama sanguinária”, isto é, o sangue que em breve será derramado. A veia de onde será

¹⁵⁵ BLOOM, Harold. *Op. cit.*, p.656.

jorrado o sangue de Duncan é apenas a primeira de muitas que verterão seu sangue até o último ato, formando a tal trama.

Retomando o livro de Arlindo Machado, no qual o autor aborda a sala escura utilizada em apresentações de lanterna mágica ou de fantasmagorias: “O poder da sala escura de revolver e invocar nossos fantasmas interiores repercutiu fundo no espírito do homem de nosso tempo, este homem paradoxalmente esmagado pelo peso da positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas”¹⁵⁶. Este trecho pode ser remetido também a Macbeth, personagem que sente o peso de ser uma máquina de calcular, uma máquina de matar e que na noite (sala escura) invoca seus fantasmas, como ocorre na cena treze do texto de Heiner Müller quando, após o aparecimento de Banquo e a saída de todos os convidados para o banquete, Macbeth diz:

MACBETH – Banquo atendeu prontamente a nosso convite
Queria ter de volta o seu sangue, não é.
Outra coisa eu lhe sirvo. O suco é barato.
Que achas de Macduff recusar nosso amor.
Não há um só deles que não tenha em casa
Um criado que seja meu ouvido, pago por mim.
Às bruxas minhas irmãs barbudas eu quis
Perguntar ontem na charneca
Mas não me apareceram. Onde habitarão
Nesta Escócia, quero achá-las
Mesmo virando do avesso o próprio solo da Escócia
Ou escavando-as com as unhas de suas pedras.
E interrogá-las. Pois agora preciso saber
Tudo. Tudo me sirva como tijolo
Para minha sorte. Tão longe adentrei no sangue
Que preciso continuar a travessia
Do meu caminho de volta tão nefasto quanto rumo ao fim.
Na cabeça ronda e procura minha mão
O que antes de ser feito quer receber designação.
LADY MACBETH – A ti falta o que separa nossa vida da morte
O sono. Para a cama meu consorte.
(MÜLLER, 2003, p.172).

Banquo passa a ser um peso que Macbeth deve suportar, assim como Duncan também o é. Mas ele mesmo reconhece que já foi longe demais dentro do sangue, chegou em um ponto onde não é possível voltar para trás. O passado agora é motivo de temor, pois é de onde vem os fantasmas, aqueles que tiveram seu futuro interrompido. Lady Macbeth alerta para o sono, é preciso o sono para que se possa despertar e sair da noite, porém, com o sono assassinado por Macbeth não resta opção, é preciso agora que Macbeth siga suas visões, sua imaginação profética, aquilo que não existe até seu derradeiro suspiro.

¹⁵⁶ MACHADO, Arlindo. *Op. cit.*, p.24-25.

3.3 Tempo e ritmo: mancar contra o relógio

A terceira cena do segundo ato do *Macbeth* de Shakespeare inicia com batidas na porta do castelo de Macbeth, às quais um porteiro reage de modo bastante irritado. Há um aspecto, porém, na fala do porteiro que merece destaque, considerando a análise que aqui será realizada sobre a questão do ritmo na escrita das peças de Müller e Shakespeare. Nos manuais de ensino de música é muito comum encontrar algumas definições que compreendem ritmo como “a ordem a que obedecem os sons no discurso musical”¹⁵⁷, ou ainda, há aqueles que falam em uma *lei do ritmo* baseada na “divisão ordenada do tempo”¹⁵⁸.

É certo que tentar compreender a noção de ritmo somente a partir de tais definições, considerando somente sua função específica no discurso musical, é absolutamente redutor. No entanto, elas apontam para um lugar: o da ordenação de um discurso dentro do tempo. Ampliando a noção de ritmo para além dos limites da música, o filósofo francês Jean-Luc Nancy, em seu livro *À l'écoute [À escuta]*¹⁵⁹, aborda, dentre tantas outras questões – como o som, o sentido, a noção de presente sonoro -, o ritmo. Para Nancy o ritmo:

[...] não é outra coisa senão o tempo do tempo, o pulsar do próprio tempo na batida de um presente que o apresenta separando-o de si mesmo, liberando-o de sua simples *estância* para fazer dela *escansão* (ascensão, elevação do pé que escande) e *cadência* (queda, passagem pelo batimento). O ritmo, portanto, separa a sucessão da linearidade da sequência ou da duração: ele dobra o tempo para doá-lo ao próprio tempo, e é deste modo que ele dobra e redobra um “si” (NANCY, 2013, p.169).

Compreendendo o ritmo como “tempo do tempo”, ao falar sobre o ritmo de um texto, fala-se, também, sobre uma temporalidade, dividida entre *escansão* e *cadência*. Escandir também significa “decompor (um verso) em seus elementos métricos”¹⁶⁰ e cadenciar refere-se ao ato de dar ritmo, marcar o tempo, trata-se da “passagem pelo batimento”, como escreve Nancy. O ritmo de um texto, então, se constitui numa temporalidade cindida entre um movimento de marcação e de decomposição.

¹⁵⁷ ARCANJO, Samuel. *Lições Elementares de Teoria Musical*. São Paulo: Ricordi, sem ano.

¹⁵⁸ POZZOLI, Heitor. *Guia Teórico-Prático para o ensino do ditado musical*. São Paulo: Ricordi, 1983.

¹⁵⁹ Tradução brasileira (primeira parte do livro) de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko, publicada na revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Tradução em espanhol (livro na íntegra) de Horacio Pons, publicada em 2007 pela editora Amorrortu (Buenos Aires).

¹⁶⁰ ESCANDIR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8ª ed. Curitiba: Positivo, 2010, p.301.

Partindo dessa formulação acerca do ritmo retomando o texto de Shakespeare, na fala do porteiro – terceira cena do segundo ato – na qual, desde o início, há uma estrutura que se repete quase até o final da fala. Tal estrutura é construída da seguinte maneira: batidas na porta – indicadas pela rubrica -, seguidas do porteiro retrucando as batidas repetindo uma mesma onomatopeia por três vezes e, por fim, o porteiro “recepção” uma pessoa recém-chegada ao “inferno”. Para compreender melhor essa estrutura, será tomado o início da fala como exemplo:

O PORTEIRO Irra! Batem deveras! Um homem que fosse porteiro do Inferno teria grande prática de dar à chave. [*Batem*] Toc, toc, toc! Quem é, em nome de Belzebu? – É um lavrador que se enforcou porque esperava uma boa colheita, que não veio. – Entra, homem dependente do tempo, e traze lenços em quantidade, porque aqui há de suar na labuta. [*Batem*] (SHAKESPEARE, 2009, p.60).

Decompondo o trecho citado, observa-se cada elemento da estrutura apresentada anteriormente: as batidas na porta – “[*Batem*]” -, a resposta do porteiro com a onomatopeia – “Toc, toc, toc!” – e a chegada de uma pessoa – “Quem é, em nome de Belzebu? – É um lavrador que se enforcou porque esperava uma boa colheita, que não veio. – Entra, homem dependente do tempo, e traze lenços em quantidade, porque aqui há de suar na labuta”. Esta estrutura se repete, ainda, por mais duas vezes, o que possibilita pensar num certo ritmo que marca a fala do Porteiro e, ao mesmo tempo em que o texto é ordenado por uma cadência, ele se decompõe em imagens diversas, fazendo referências a alguns motivos religiosos – como os demônios e um jesuíta que pretendia entrar no céu, apesar das diversas traições cometidas em vida - e a um antigo embate entre França e Inglaterra, por meio de uma imagem criada durante o seguinte trecho da fala do porteiro: “Toc, toc, toc! Quem é? – É um alfaiate inglês que vem para cá porque achou meio de furtar pano ao consertar uns calções franceses¹⁶¹. – Entra, alfaiate. Aqui podes esquentar bem o teu ferro de engomar”¹⁶².

O *Macbeth* de Heiner Müller, por sua vez, também contém uma cena – cena nove - em que o porteiro é acordado pelas batidas na porta. O conteúdo, porém, da fala do porteiro se distingue absolutamente daquele escrito por Shakespeare. No tocante ao ritmo, é possível observar, também em Müller, a criação de um jogo entre as batidas e a fala do

¹⁶¹ Aqui talvez haja uma irônica referência à rivalidade entre franceses e ingleses surgida em decorrência dos conflitos entre meados do século XIV e meados do século XV, que ficaram conhecidos como a Guerra dos Cem Anos, findada em 1453, com a retomada da cidade de Bordeaux pelos franceses marcando, definitivamente, a derrota dos ingleses e o fim dos combates.

¹⁶² SHAKESPEARE, William. *Op. cit.*, p.60.

porteiro. Esta hipótese de leitura é pautada na primeira frase dita pelo personagem: “Boas batidas na porta, Senhor. Essas batidas têm melodia, Senhor. / (*canta*)”¹⁶³.

Em termos musicais, o ritmo está associado a um outro termo: andamento, isto é, a velocidade em que uma melodia é tocada. O porteiro afirma que as batidas tem melodia e as acompanha cantando, ou seja, pode-se dizer que há um andamento no texto mülleriano que é cadenciado pela fala do porteiro e que provoca, claramente, uma tensão com o ritmo em que se encontram Macduff e Lenox, responsáveis pelas batidas na porta.

Antes, porém, de tratar desta tensão, é preciso olhar mais atentamente para o texto dito pelo porteiro. Se no texto shakespeariano há um esquema rítmico muito bem delineado, quase como uma partitura musical, não é possível fazer a mesma afirmação sobre o texto mülleriano. Dito de forma contínua, sem a interrupção de batidas na porta – apesar de o personagem fazer referência a batidas incessantes, como quando ele diz “Batei o quando quiserdes” -, o porteiro do texto de Müller cria imagens muito diversas do outro porteiro. No texto do dramaturgo alemão, as imagens se relacionam com outros elementos que circulam pelo texto todo, como: o sangue, partes do corpo mutilado, a noite e os fantasmas. Diz o porteiro:

Ele cortou fora o mamilo dela com a espada
Era um quadro de desolação o que se via –
Batei o quanto quiserdes, tendes de esperar pelo porteiro. Isso é de acordar os mortos. Quereis um fantasma Vos venha assombrar à noite.
Caía e jorrava todo o sangue da dama
E pingava de seus joelhos
Deve ser um Senhor muito zeloso, para fazer escândalo assim tão cedo. O que haverá de novo sob a lua que não possa esperar pelo sol. Ei. Eu também posso bater: minha perna é bosque escocês tanto quanto o portão. Um bosque precisa do seu tempo, Senhor.
(*bebe*)
Com este remédio a madeira do bosque não apodrece
(MÜLLER, 2003, p.155).

Assim como em Shakespeare, Müller também faz referência a conflitos históricos. Se o porteiro do dramaturgo elisabetano parece fazer referência ao confronto entre França e Inglaterra, o porteiro do dramaturgo alemão, ao falar de sua perna, parece fazer referência a outro confronto:

Foi o cupim da minha perna, Senhores, que os fez esperar, eu sou a pressa em pessoa em matéria de abrir portões. Algo errado com minha perna, Senhor, por que esse olhar atravessado. Era uma boa perna, Senhor, até que me pôs chifres diante da Inglaterra. Não se pode confiar numa perna, Senhor, quando ela se põe a correr. Ela acabou dando à luz e me abandonando, refiro-me à minha perna, Senhor, num campo de batalha em Bannockbride contra um exército de cupins ingleses. O braço, Senhor, ficou excitado e saiu correndo em sua companhia, por puro amor à simetria. (MÜLLER, 2003, p.155).

¹⁶³ MÜLLER, Heiner. *Op. cit.*, p.155.

Além da referência a um fato histórico, nota-se nesta fala, novamente, a presença de um corpo mutilado, a ausência da carne na perna, substituída por uma madeira que agora é comida por cupins, o que colabora para o seu mancar contra o relógio. Irritado com a demora do porteiro, Lenox corta-lhe a perna de pau. Esta mutilação, no entanto, está relacionada a uma questão temporal, ou, talvez possa ser dito dessa maneira, a uma questão rítmica. Após arrancar com sua espada a perna de pau do porteiro, diz Lenox: “Tivemos de acertar os ponteiros / Do Vosso porteiro, Senhor. Ele mancava contra o relógio” (MÜLLER, 2003, p.155). O porteiro perde sua perna por não “tiquetaquear” como o relógio, por não poder correr contra o relógio, como desejavam Lenox e Macduff. O porteiro manca, além de estar bêbado; seu andar é falho, seu ritmo é interrompido, não é o mesmo do relógio - “ele mancava contra o relógio” -, seu andamento estava descompassado em relação ao andamento do relógio, seu ritmo era outro e, para acertar-lhe os ponteiros, suas pernas lhe são arrancadas.

Antes de prosseguir com esta observação sobre o tempo, pode-se notar que há uma outra diferença bastante significativa entre os dois textos, na sequência desta cena, após Macduff e Lennox adentrarem o recinto. Em Shakespeare, além de o porteiro ser poupado da espada dos dois nobres recém-chegados ao castelo, Macduff diz a Macbeth que recebeu do rei uma incumbência a ser executada pelo próprio Macduff:

MACDUFF O Rei já está de pé?
MACBETH Não, por enquanto.
MACDUFF Ordenou-me ele que o chamasse cedo.
Quase me ia esquecendo.
MACBETH Irei levar-vos
Ao seu quarto.
MACDUFF É um incômodo agradável,
Bem sei, mas sempre é incômodo.
MACBETH O trabalho
Em que nos comprazemos cura a pena.
MACDUFF Ousarei despertá-lo: foi a ordem
Que recebi.
(SHAKESPEARE, 2009, p.61-62).

No texto de Müller, Macduff recebeu a mesma ordem do rei, porém antes de falar desta ordem real com Macbeth, Lenox arranca a perna do porteiro:

LENOX – Vou dar-te pernas, aleijado. Corre.
Corta-lhe fora a perna de pau. Ambos riem. Macbeth
Tivemos de acertar um pouco os ponteiros
Do Vosso porteiro, Senhor. Ele mancava contra o relógio.
MACBETH – Obrigado pelo trabalho.
LENOX – Nós o fizemos com prazer.
MACBETH – Trabalho é trabalho.
MACDUFF – O que se faz com prazer não é
Trabalho. Onde dorme o Rei. Ele ordenou-me

Que o despertasse cedo.
MACBETH – Ali está a porta.
MACDUFF – Atrevo-me a despertá-lo segundo suas ordens.
(MÜLLER, 2003, p.155-156).

Parece interessante observar que nos dois textos há referências a trabalhos que precisam ser realizados e, há também, uma associação entre realizar um trabalho e o prazer produzido por tal atividade¹⁶⁴. No texto de Shakespeare, Macduff refere-se à ordem dada por Duncan como um “incômodo agradável”, ao que Macbeth responder afirmando que “O trabalho / Em que nos comprazemos cura a pena”. No texto de Heiner Müller, porém, o trabalho digno de agradecimento de Macbeth é justamente a mutilação do porteiro, ou seja, a violência é tomada como um trabalho, que é prazeroso, afinal, diz Macduff sobre a mutilação: “O que se faz com prazer não é / Trabalho”.

Retornando ao ato de mancar contra o relógio, coloca-se uma nova questão: Para além do porteiro pernetta que, justamente por esta condição, “mancava contra o relógio”, isto é, estava atrasado em relação a ele, é possível estender essa afirmação ao protagonista das peças? É possível afirmar que o próprio Macbeth também manca contra o relógio?

Para tentar respondê-la, é preciso fazer um retorno às cenas iniciais, mais precisamente, ao primeiro encontro de Macbeth com as Três Bruxas. No texto de Müller, este encontro ocorre na segunda cena. Ao encontrarem Macbeth, as Bruxas o saúdam da seguinte maneira:

1ª BRUXA – Salve Macbeth, Barão de Glamis!
2ª BRUXA – E de Cawdor!
3ª BRUXA - Salve Macbeth, Rei da Escócia.
(MÜLLER, 2003, p.139)¹⁶⁵

Três saudações, feitas por três bruxas, condensando três tempos diversos em três títulos distintos. Macbeth inicia a peça com o título de Barão de Glamis, porém, neste encontro com as Bruxas, o leitor/espectador já tomou conhecimento de que o Rei Duncan o tornou Barão de Cawdor, portanto, o título referente a Glamis já se configura como um passado, um título que não lhe cabe mais, porém Macbeth apenas toma conhecimento disto no momento do encontro com as três criaturas, e só tem a confirmação do novo título quando entram em cena, na sequência, os nobres Angus e Ross trazendo a seguinte notícia:

¹⁶⁴ O matar como um trabalho, assim como a questão do prazer associado à violência, são temas abordados no último capítulo da dissertação.

¹⁶⁵ Esta passagem está presente nos dois textos, porém como Müller é o principal objeto de estudo deste trabalho, optou-se por inserir o trecho retirado da sua peça considerando, também, que não há mudanças significativas em relação ao texto de Shakespeare no referido trecho.

ANGUS – Fomos enviados
 Por nosso Rei para dar-te o agradecimento
 Escoltar-te até sua presença
 Recompensar-te não.

ROSSE – E como um adiantamento de uma honra ainda maior
 Recebei a ordenada saudação como Barão de Cawdor.
 Parabéns pela conquista.

BANQUO – O demônio fala a verdade.

MACBETH – O Barão de Cawdor vive, Vós me vestis
 Em pompa emprestada.

ANGUS – Aquele já não se chama Barão de Cawdor.
 O machado paira sobre sua cabeça. Se estava ligado à
 Noruega, se insuflou o ânimo da plebe
 Com secretos préstimos ou se de ambos
 Modos promoveu a ruína de seu país
 Eu não sei e não sei quem saiba
 Mas confessada e comprovada está
 A sua alta traição.

MACBETH – Glamis. E Barão de Cawdor.
 A grandeza maior está por vir. Obrigado por este favor.
 (MÜLLER, 2003, p.141)

Confirmada então a profecia de que as vestes de Glamis não lhe servem mais, mas sim aquelas de Cawdor, Glamis se configura como um passado, dando lugar a um novo título no presente. As Bruxas, porém, lhe prometeram “grandeza maior”: Macbeth será rei da Escócia! Condensando passado, presente e futuro em um breve instante do tempo, apresentando “duas vezes a verdade”, como diz o protagonista, as Bruxas despertam em Macbeth a ambição de conquistar aquilo que está por vir:

MACBETH – Duas vezes a verdade. Feliz prólogo
 Ao jogo do poder. Obrigado, amigos. Esse chamado
 De além da natureza não pode ser falso
 Nem bom. Se falso, por que o adiantamento: eu
 Sou Barão de Cawdor. Se bom, por que se arrepia
 Minha pele diante a imagem maior anelada
 E meu sedentário coração golpeia minhas costelas
 Soando alto contra a natureza. Horrores vividos
 São contos de fadas diante do pavor da fantasia.
 Meu plano, no qual o assassinato ainda não tem corpo
 Abala tanto minha humanidade solitária
 Que a cautela interrompe o seu passo e nada mais existe
 A não ser o que existe.

BANQUO – O homem, vede, está fora de si.

MACBETH – Se me queres Rei, ó sorte, dá-me logo a coroa
 Poupa-me o trabalho do golpe

BANQUO – As novas honrarias são
 Como nossas roupas, estranhas até que o costume as
 Ajuste a quem veste.

MACBETH – Venha o que vier
 O tempo com horas corta o mais áspero dia.

BANQUO – O Rei aguarda pelo Barão de Cawdor.
 (MÜLLER, 2003, p.142)

Macbeth se cega para o presente, iniciando – ainda que apenas em sua imaginação, neste momento da peça – um movimento em direção ao futuro, um processo de mutilação do tempo, em que o mutilado é o instante presente. Aqui, é possível pensar no início de uma resposta à pergunta sobre se Macbeth também manca contra o relógio. O mancar contra o relógio do porteiro se dá em uma relação de atraso com o tempo mecânico, isto é, há um atraso no caminhar do porteiro. No caso de Macbeth, há um conflito notório contra o tempo do relógio, visto que ele quer antecipá-lo, acelerá-lo, Macbeth corre contra esse tempo mecânico, em um esforço para imprimir um outro tempo e um outro ritmo à sucessão cronológica dos fatos, ele tenta jogar com o tempo, porém sua empreitada falha.

Harold Bloom afirma que “Macbeth fala consigo mesmo como se estivesse em transe, no limite entre o trauma e a profecia. Profeta involuntário do horror, ele antevê o que vai acontecer”¹⁶⁶. O personagem se constitui neste limiar de tempos heterogêneos, está sempre entre um passado que atemoriza o presente, e um desejo de futuro, que quer eliminar rapidamente o presente, no limiar entre fantasmas e profecias. Bloom ainda fala em trauma, pensando este, talvez, em termos psicanalíticos, no sentido de uma experiência de choque. O trauma também é uma ferida, uma ferida que sangra. Ora, o sangue que mancha a cena, que mancha todos os personagens, é vertido pela primeira vez da veia de Duncan e não cessará mais de jorrar até que o sangue do próprio Macbeth seja derramado.

A ambição despertada em Macbeth pela profecia o leva às mais extremas consequências, ao ponto de, no texto de Shakespeare, o personagem afirmar que deseja eliminar qualquer intervalo entre o pensar e o agir. A fala a seguir é dita logo após Macbeth ouvir de uma das aparições que Macduff ainda representa uma ameaça a seu trono e tomar conhecimento do fato de que ele fugiu para a Inglaterra:

MACBETH Ó tempo, que antecipas
Meus terríveis projetos! O volúvel
Desígnio não será nunca alcançado
Se a ação não o acompanha. Desde agora
Andem sempre acertados os primeiros
Impulsos de minh'alma com os de minha
Mão. E por conseguinte, coroando
Meus pensamentos com a ação, pensando
Seja e logo cumprido: agora mesmo
Caírei sobre o castelo de Macduff,
Tomarei Fife e passarei a fio
De espada sua esposa, seus filhinhos
E quantos tenham a infelicidade
De ser de sua gente. Nada adianta
Bravatear como um louco. Agirei presto,

¹⁶⁶ BLOOM, Harold. *Op. cit.*, p.653.

Antes que o meu propósito arrefeça.
Mas nada de visões! Onde ficaram
Esses senhores? Vinde, conduzi-me
Aonde eles estão.
(SHAKESPEARE, 2009, p.118).

Ao comentar este trecho do texto de Shakespeare, Lehmann afirma que

Essas palavras reivindicam uma condição paradoxal, uma condição divina: ausência de diferença entre ideal e realidade. É somente para Deus que a intenção e a realização, o pensamento e a ação são idênticos. Essas palavras descrevem uma condição absolutamente impossível, proibida ao ser humano, isso seria o saber absoluto. Mas a extinção da reflexão, do atraso e da consciência nada mais é do que a transformação do agente humano em uma máquina – motivo mülleriano por excelência (LEHMANN, 2001, p.67).

A condição almejada por Macbeth, ou ainda, a temporalidade desejada por Macbeth, onde pensar e agir coincidem é impossível, é “proibida ao ser humano”, como diz Lehmann. Eliminar os hiatos, as lacunas, as diferenças temporais é impossível. Macbeth se vê perdido entre um passado que o atemoriza pela presença do espectro de Banquo e um futuro carregado de profecias, de fantasmagorias, isto é, imagens que o próprio Macbeth projeta no tempo, como a tomada de Fife e a morte da esposa e dos filhos de Macduff. As dimensões das visões/do visionário, assim como a do sangue/do sanguíneo, cada vez se entrelaçam de modo mais intenso, mais atroz, buscando incessantemente – e inutilmente também - a aceleração do tempo. A ideia apresentada por Lehmann da transformação do agente humano em máquina – tema presente também em *Hamletmaschine* de Müller –, fica mais evidente no seguinte monólogo de Macbeth de Müller:

MACBETH – [...]

(coloca a coroa)

Vinde Malcolm e Macduff, para minhas lanças
Fostes lançados ao mundo por mulheres
Das vergonhas sangrentas para vosso caminho rumo ao balcão do açougueiro.
Quem amarra o jugo ao bosque e comanda
As árvores. Não antes que o bosque de Birnam marche
Terá membros a rebelião. *Meu tempo está inteiro.*
São e salvo até o último pulo Macbeth
Acelera a dança da de facas da vida, ameaçado
Por ninguém além da inata morte.
Que me faz suar despido no frio da madrugada.
Meu coração golpeia minhas costelas, cada batida
Uma morte. Não podes contar mais baixo, engrenagem do relógio.
Um instante. Um instante. E de novo.
Isso ressoa como um tambor e eu sou o couro.
Tenho de ouvir isso sempre. Oxalá fosse surdo.
Ainda o ouço. O que não morre mais está morto
Meu viver não é mais longo que meu morrer
Bate rápido demais. Não sabes manter o compasso.
Já não bate. Sim, tudo quieto. Continua a viver

Carne rebelde. Meu cetro. Minha coroa.
Eu sou Macbeth, Rei, eu comando
A morte na Escócia. O que me aperta a garganta.
As paredes se fecham sobre meu peito.
Como posso respirar numa camisa de pedra.
(MÜLLER, 2003, p.177, grifo nosso).

Várias imagens são criadas textualmente por Heiner Müller nesse monólogo. Um dos aspectos que merece atenção é a retomada, nesta fala, do problema do ritmo, abordado anteriormente. Macbeth acelera a “dança” da vida, cada batida de seu coração é uma morte, a engrenagem do relógio agora lhe incomoda, a cadência acelerada do relógio não lhe interessa mais. Se para Jean-Luc Nancy o ritmo é também cadência – e cadência também tem a ver com queda, modo de “cair” -, isto é, aquilo que cai, o Macbeth de Müller sente o peso do tempo – “Isso ressoa como um tambor e eu sou o couro” -. O ritmo - “tempo do tempo” - do viver de Macbeth está “descompassado”, está fora do tempo, está deslocado, sufocando aquele que acreditava, até então, poder dominá-lo. Ao falar sobre este monólogo, Lehmann o considera como uma reação “às profecias das bruxas que pareciam protegê-lo de todo o perigo de fora. No momento de ilusão do poder total, Macbeth, paradoxalmente, cai em uma depressão e uma vertigem de medo da morte (cena 16)”¹⁶⁷.

Há, ainda, um outro aspecto que pode ser extraído deste monólogo de Macbeth, no momento em que ele afirma: “Meu tempo está inteiro”. É justamente essa a ilusão que faz com que ele se afunde cada vez mais na escura noite e no pesadelo. Para analisar esta afirmação feita por Macbeth sobre o “tempo inteiro”, será feita uma referência a um breve texto de Walter Benjamin, intitulado *Drama trágico [Trauerspiel] e tragédia*, onde o autor apresenta a seguinte concepção de tempo histórico:

O tempo da história é infinito em todas as direções e não preenchido em cada instante. Ou seja, não podemos imaginar nenhum acontecimento empírico isolado que tenha uma relação necessária com a constelação temporal específica em que acontece. O tempo é, para os acontecimentos empíricos, apenas uma forma, mas, o que é mais importante, uma forma não preenchida enquanto tal. O acontecimento não preenche a natureza formal do tempo em que está inserido. Pois não podemos pensar que o tempo é tão somente a medida com a qual se calcula a duração de uma transformação mecânica (BENJAMIN, 2013, p.261).

Considerada a concepção benjaminiana de tempo histórico e a impossibilidade de ele ser preenchido (e, neste sentido, “estar inteiro”), o projeto de Macbeth estava fadado ao fracasso desde o princípio, pois se por definição, o tempo histórico nunca é preenchido

¹⁶⁷ LEHMANN, Hans-Thies. Le sujet du politique, le vide, la machine hésitante: A propôs de la Shakespeare Factory de Heiner Müller. *Revue Théâtre/Public*. Montreuil, 2001, p.67-68.

e não pode ser pensado somente como uma medida de cálculo de duração, se a experiência do tempo não se reduz, portanto, ao tempo do relógio, de nada adianta querer acelerá-lo. Ora, a empreitada de Macbeth consiste “na tentativa de dominar o futuro pelo cálculo das consequências do presente”¹⁶⁸, isto é, fazer um prognóstico, ou melhor, sua empreitada é transformar a profecia em prognóstico.

Apesar de uma árdua luta, a derrota de Macbeth diante do tempo se mostra inevitável. Diante da impossibilidade de domínio do tempo pelo cálculo, só resta a Macbeth cumprir o seu destino profetizado pelas aparições na charneca. Aquele que antes mutilava camponeses por diversão, como forma de pagamento de dívida, aquele que, de algum modo, “mancou” – não no mesmo sentido do porteiro, que demorava para abrir a porta - contra o relógio, fugindo do presente em busca de um futuro imediato, mutilando “o agora”. Talvez não seja nem mesmo possível afirmar que Macbeth tenha “mancado” contra o relógio, pois, em seu caso, o erro – seu “erro”, sua falha, sua “queda” -, talvez esteja mais no próprio relógio, e menos no “mancar”. Sua medida continua sendo, talvez, o relógio, e este mecanismo não dá conta da complexa experiência do tempo. Ele “desconsiderou” o “falar dobrado” da profecia e tentou transformá-la em prognóstico, em cálculo de poder, em exatidão, em uma perspectiva unívoca. Somente sua queda é capaz de promover uma mudança no tempo vindouro, seja este um tempo em que a ordem é reestabelecida – como no texto de Shakespeare -, seja este o início de um novo e velho tempo, no qual o sangue não cessará de ser derramado, como parece sugerir o final do *Macbeth* de Heiner Müller.

¹⁶⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Op. Cit.*, p.66.

MAUSER/A DECISÃO: ENTRE O ACORDO E A DISSIDÊNCIA

“A cidade de Witebsk localiza-se em todos os lugares onde a revolução foi e será obrigada a matar os seus inimigos”

Heiner Müller

Se no capítulo anterior as escritas das peças que nele foram analisadas distanciam-se em mais de três séculos, as escritas dos textos que serão comparadas no presente capítulo estão separadas somente por quatro décadas. Entretanto, apesar da proximidade temporal entre *Mauser* e *A Decisão*, há acontecimentos históricos fundamentais ocorridos no intervalo entre 1930 – ano que Brecht finaliza essa peça – e 1970, quando Müller, ao escrever *Mauser*, encerra sua trilogia criada a partir das *Lehrstücke* brechtianas. Antes, porém, de adentrar efetivamente na análise comparativa das duas peças, vale chamar a atenção para o modo como alguns temas e algumas noções são trabalhados em cada um dos dois textos.

Inicialmente, parece ser de fundamental importância observar com atenção a nota escrita por Heiner Müller ao final de *Mauser*:

Mauser, escrita em 1970, como terceira peça de uma série experimental, sendo a primeira *Philoktet (Filocteto)* e a segunda *Der Horatier (O Horaciano)*, pressupõe/critica a teoria e a práxis da peça didática de Brecht. *Mauser*, variação sobre um tema do romance de Cholókov, *Der Stille Don (O Dom Silencioso)* não é uma peça de repertório: o caso extremo, não objeto, mas exemplo, no qual se demonstra o *continuum* da normalidade a ser rompido: a morte, cuja transfiguração na tragédia ou repressão na comédia constituem o fundamento do teatro dos indivíduos, uma função da vida considerada como produção, um trabalho entre outros, organizado pelo coletivo e organizando o coletivo. *Para que alguma coisa surja é preciso que alguma coisa desapareça. A primeira configuração da esperança é o medo. A primeira manifestação do novo é o horror* (MÜLLER, 1987, p.20).

Outro texto relevante para este tudo refere-se ao programa da noite da estreia de *A Decisão*, ocorrida em 13 de dezembro de 1930, na cidade de Berlim, no qual escreve Brecht:

A peça de aprendizagem *A Medida*¹⁶⁹ não é uma peça de teatro no sentido usual. É um empreendimento para um coro de massa e quatro atuantes. [...] O

¹⁶⁹ O título da peça em alemão é *Die Maßnahme*. Entretanto, existem variadas traduções para o português: há aqueles que traduzem por *A Medida* (Luciano Gatti), há os que traduzam por *As Medidas Tomadas* (Sérgio de Carvalho), mesma tradução que aparece em algumas traduções para o inglês: *The Measures Taken*. Para essa dissertação foi utilizada a tradução de Ingrid Koudela, que integra a coleção Teatro Completo, publicada pela editora Paz e Terra, na qual o título é *A Decisão*.

conteúdo da peça de aprendizagem é, em resumo, o seguinte: quatro agitadores comunistas estão diante de um tribunal do partido, representado pelo coro de massa. Eles fizeram propaganda comunista na China e se viram obrigados a matar o seu mais jovem camarada. A fim de provar ao tribunal a necessidade da medida, eles mostram como o Jovem Camarada se comportou durante as diversas situações políticas. Mostram que o Jovem Camarada era sentimentalmente um revolucionário, mas não mantinha disciplina suficiente e utilizava pouco a sua razão, de modo que, sem querer, se tornara um grave perigo para o movimento. O objetivo da peça de aprendizagem é portanto expor um comportamento político incorreto, ensinando assim o comportamento correto. A apresentação visa pôr em discussão se um empreendimento como esse tem valor de aprendizagem política (BRECHT apud GATTI, 2011, p.69-70).

Uma primeira observação que pode ser feita acerca da nota de *Mauser* e do texto escrito por Brecht para a estreia de *A Decisão* diz respeito ao fato de que ambos os autores demonstram, em alguma medida, uma preocupação em apresentar o contexto da produção da peça, ou melhor, da escrita da peça, seja para os espectadores, no caso de Brecht, seja para os leitores, no caso de Müller. *Mauser* é situada historicamente e Müller enfatiza o fato de que ela compõe uma “série experimental” de peças que pressupõem e criticam a noção de peça de aprendizagem brechtiana. No caso de *A Decisão*, a ênfase dada por Brecht diz respeito ao conteúdo da peça, ao seu tema, mas também há um alerta de que não se trata de uma “peça de teatro no sentido usual”, indicando ao público a finalidade do espetáculo que será apresentado.

Quanto à estrutura dos textos, há uma semelhança entre *Mauser* e *A Decisão*: ambas apresentam estruturas de julgamento. As duas peças lidam com sentenças: ou a que será dada (*A Decisão*) ou a que já foi dada, mas não foi aceita (*Mauser*). Entretanto, os julgamentos ocorridos em cada uma das peças são organizados de maneiras distintas. Tais distinções, por sua vez, talvez estejam - ao menos em parte - relacionadas a outro aspecto da estrutura dos textos, a saber, o modo como eles são (ou não) segmentados. Em ambas as peças há um trânsito constante entre passado e presente, visto que nos dois casos ações já realizadas são lembradas ou, talvez seja mais correto dizer, são citadas. Tanto o texto de *Mauser* quanto o de *A Decisão* avançam a partir de reconstruções de acontecimentos passados como ocorre, de fato, em um julgamento. Destaque-se, porém, que a divisão - ou não - em quadros, altera significativamente o modo como esses deslocamentos se dão e, mais ainda, altera a própria recepção do texto pelo leitor e/ou espectador.

No texto de Brecht, por exemplo, nota-se uma divisão textual - à exceção de um pequeno prólogo no início - em oito quadros numerados, tendo cada qual um título. Em seu texto *A nova técnica da arte de representar*, Bertolt Brecht escreve que “a invenção

de títulos para as cenas facilita a explicitação dos acontecimentos, do seu alcance e dá à sociedade a chave desses acontecimentos”¹⁷⁰. Ainda sobre os títulos, em seu *Pequeno organon*, Brecht observa:

Os títulos devem conter flechas certas, dentro de uma perspectiva social, e explicitar, simultaneamente, algo acerca da forma da representação desejável, isto é, devem imitar, consoante o caso, o estilo do título de uma crônica, de uma balada, de um jornal ou de um quadro de costumes (BRECHT, 2005, p.160).

Dessa estrutura em quadros, desdobram-se outras “subdivisões” que também podem ser compreendidas, de certo modo, como enquadramentos: duas Canções e três Elogios – também intitulados, assim como os quadros – e três momentos nomeados como Discussões. De um modo geral, estas divisões organizam o julgamento que constitui a peça. Cada um desses enquadramentos será abordado mais detidamente no decorrer do capítulo.

O texto de *Mauser*, por sua vez, não apresenta nenhum tipo de divisão explícita, o que não impede, porém, que sejam percebidos alguns movimentos internos ao texto de Müller. É pensando em tais movimentos que será feito durante a análise das peças o exercício de identificar movimentos diferenciados que estruturam sua dinâmica interna.

Outro elemento relevante para o estudo comparativo dessas duas peças diz respeito ao modelo das *Lehrstücke* brechtianas e à reapropriação de tais peças feita por Heiner Müller. Nesse aspecto, destaca-se a figura do coro ou, melhor dizendo, a estrutura coral e seus desdobramentos nas duas peças citadas. Nas *Lehrstücke* brechtianas sempre há a presença de coros, como por exemplo: o Coro de Controle e os Quatro Agitadores¹⁷¹ (*A Decisão*), um grupo de estudantes (*Aquele que diz sim e Aquele que diz não*), os Aviadores (*O vôo sobre o oceano*), os Aviadores Acidentados (*A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*), entre outros.

Brecht menciona no *Pequeno organon* que o coro, em geral, tem uma função elucidativa, o que inviabiliza a compreensão dessa instância como doutrinária, até mesmo porque não se pode perder de vista a lógica sobre a qual a fábula é construída não somente

¹⁷⁰ BRECHT, Bertolt. A nova técnica da arte de representar. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

¹⁷¹ Ao nomear os elementos de um dos coros como “Agitadores”, talvez Brecht esteja fazendo referência ao *Agitprop* soviético. Em seu livro *As Técnicas da Propaganda Comunista*, John C. Clews escreve que, inicialmente, foi estabelecido pelo Partido Comunista um Departamento de Agitação e Propaganda, que ficou conhecido como *Agitprop*. O Departamento ocupava-se “com o planejamento, direção e supervisão de todos os meios de propaganda comunista no país e no exterior” (CLEWS, 1966, p.23). Estavam à disposição do Partido: imprensa, rádio, televisão, filmes e o teatro e, segundo Clews, eram todos extensamente usados para veicular a propaganda comunista.

nessas peças de Brecht, mas também nelas: “nada acontece de uma maneira que não poderia também se passar de uma outra”¹⁷². Mais do que uma discussão sobre o certo e o errado, o trabalho reflexivo das peças de aprendizagem lida com contradições; e a tentativa de esclarecê-las é mais importante do que a “sentença final”.

Tanto em *Mauser* quanto em *A Decisão*, apesar da forte presença da estrutura coral, é possível observar também algumas vozes individuais. No caso do texto de Brecht, há duas instâncias corais postas em confronto: o Coro de Controle, que mantém sua estrutura do início ao fim do texto, e o coro dos Quatro Agitadores que, diferentemente do outro, se desdobra em outras personagens, ora coletivas – Os Dois Cules e Os Dois Trabalhadores Têxteis -, ora individuais – O Diretor da Casa do Partido, O Inspetor, O Policial, O Comerciante, além do Jovem Camarada.

Em *Mauser* também há um Coro, porém o modo como ele se configura nesta peça se diferencia fortemente do modelo das peças de aprendizagem brechtianas. A própria nota, escrita por Müller, no final da peça, flexibiliza e problematiza a instância do coro: “A distribuição do texto proposta é um esquema variável, o tipo e o grau das variantes, uma decisão política que variará de caso para caso”¹⁷³. A relação entre Coro e A – personagem que sai do Coro - é aqui bastante complexa se for levado em conta que para além desse revezamento de intérpretes, há ainda uma construção dramaturgica onde as vozes se mesclam e se confundem. Um jogo de vozes é criado por Müller e permeia todo o texto da peça, vozes essas que não coincidem necessariamente com suas “bocas” e seus “corpos”. Diz o Coro:

Esse que diz eu com a sua boca é um outro e não você.
Antes da revolução vencer definitivamente
Na cidade de Witebsk como em outras cidades
Você não será propriedade sua. Com a sua mão
Mata a revolução. Com todas as mãos
Com que a revolução mata, mata você também.
A sua fraqueza é a nossa fraqueza.
(MÜLLER, 1987, p.12.)

Esta não coincidência entre uma voz e um lugar ou um corpo singulares é um dos elementos que parecem sugerir a impossibilidade de pensar em A e B como personagens, no sentido mais tradicional da palavra. Talvez seja mais adequado nomeá-los como intérpretes ou papéis. Aliás, na nota final de *Mauser*, Müller emprega justamente estes termos para referenciá-los: “intérprete do primeiro ator”, “elementos do coro”, “o

¹⁷² IVER Phillipe. *Op. Cit.*, p. 264.

¹⁷³ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.21.

segundo papel (B)” e “membro do coro”¹⁷⁴. Jean Jourdheuil, em uma entrevista de 2006, faz a seguinte afirmação a este respeito: “Em Müller a escrita é concebida como um jogo de máscaras. E os papéis são como máscaras: antes de haver personagens há, em sua obra, papéis”¹⁷⁵.

No verbete relativo à crise da personagem, no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, Jean-Pierre Ryngaert aborda a noção de personagem na dramaturgia contemporânea a partir da sua relação com a fala:

É aqui que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, no desvão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que decerto não é mais narrativo, mas que participa do comentário, da autobiografia, da reiteração, do fluxo das vozes que se cruzam na encenação da fala (SARRAZAC, 2012, p.137)¹⁷⁶.

Mais do que propriamente personagens, parece mais adequado, portanto, referir-se a A e B, assim como ao Coro, como papéis ou vozes que são postas em jogo na encenação de *Mauser*. Dessa maneira, talvez a noção de diálogo também não seja suficiente para pensar esse “fluxo de vozes”. Sarrazac afirma, sobre as falas das personagens, ainda em seu *Léxico*, que há, na dramaturgia contemporânea

uma nova divisão na qual o gesto – o da composição, da fragmentação, da montagem reivindicada – e a voz do rapsodo – que não se exprime senão através de monossílabos, que se imiscui no discurso dos personagens – intercalam-se entre as vozes e os gestos dos personagens (SARRAZAC, 2012, p.72).

Há um subcapítulo no qual serão abordadas as instâncias corais de *Mauser* e *A Decisão* de forma mais detida. Neste momento, a questão das personagens (ou dos papeis) será retomada. Um outro aspecto/tema fundamental a ser destacado para pensar os dois textos é a revolução. Ela é um tema relevante para este trabalho e nele estão também implicadas as noções de tempo e história. Para Walter Benjamin, a revolução consiste em uma interrupção do *continuum* da história, como escreve no fragmento¹⁴ do seu texto *Sobre o conceito de História*:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era pra Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele faz explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do

¹⁷⁴ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.20.

¹⁷⁵ No original: “Chez Müller l’écriture est conçue comme un jeu de masques. Et les rôles sont autant de masques : plutôt que des personnages il y a, chez lui, des rôles”.

¹⁷⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. Personagem (crise do). In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. Sandra Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.137.

antigamente. Ele é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx (BENJAMIN, 1994, p.229-230).

Segundo Michael Löwy, “a revolução é a tentativa de interromper o tempo vazio, graças à irrupção do tempo qualitativo [...] Trata-se da interrupção ao mesmo tempo messiânica e revolucionária do curso catastrófico do mundo”.

4.1 As formas corais: seus desdobramentos e enquadramentos

O objetivo deste subcapítulo é tentar, por meio do estudo comparativo entre *Mauser* e *A Decisão*, aliado à leitura de estudos teóricos sobre a instância coral, apontar para possíveis semelhanças e distinções em suas configurações nas duas peças.

Em *Mauser*, todos os “papéis”, individuais ou coletivos, se constituem como desdobramentos do Coro, que não é, aqui, designado como um coro de controle. Deste Coro saem A e B, que se sucedem no tribunal de execução da revolução. Na nota final da peça, Heiner Müller sugere possibilidades para o jogo que se dá entre coro e estas “personagens”:

Exemplos de variantes possíveis: o coro põe à disposição do primeiro ator, para determinadas partes do texto, um intérprete do primeiro ator (A 1); todos os elementos do coro, sucessiva ou simultaneamente, representam o primeiro ator. O primeiro ator encarrega-se de determinadas partes do coro, enquanto A1 o representa. Nenhum ator pode substituir outro continuamente. As experiências só são transmissíveis de modo coletivo. O exercício da capacidade (individual) de fazer experiências é uma função da encenação. O segundo papel (B), é representado por um membro do coro, *que depois de ser morto retoma o seu lugar no coro* (MÜLLER, 1987, p.21, grifo meu).

Partindo da nota escrita por Müller, percebe-se que não há uma regra clara para a encenação, ela está aberta à experimentação, às variações possíveis. O Coro assume uma dupla condição: é o lugar de onde saem os demais intérpretes, porém também é o lugar de retorno do intérprete de B, após a sua morte no texto. Há um constante fluxo entre instância individual e instância coral, fazendo com que mesmo essas vozes individuais sejam constituídas por uma multiplicidade de vozes, vozes dos intérpretes que as representam. Ou ainda: todas as vozes (elementos do Coro) podem representar simultaneamente o primeiro ator.

Ao longo do texto, vê-se a transformação da condição dos “papéis”, que passam de executores a executados. O final da peça é um bom exemplo desse jogo de vozes em que se constitui a escrita empreendida por Müller em *Mauser*:

A
Eu me recuso. Eu não aceito a minha morte.
A minha vida me pertence.

CORO
O nada é sua propriedade.

A [CORO]
Eu não quero morrer. Eu me jogo no chão.
Eu me agarro firme na terra com todas as minhas mãos
Com unhas e dentes eu me prendo a essa terá
Que eu não quero abandonar. Eu grito.

CORO
Nós sabemos que morrer é um trabalho
O seu medo te pertence.

A [CORO]
O que vem depois da morte.

CORO [A]
Ele ainda perguntava e já levantava do chão
Não mais gritando, e nós lhe respondemos:
Você sabe o que nós sabemos, nós sabemos o que você sabe.
E a sua pergunta não ajuda a revolução.
Se a vida for uma resposta talvez ela possa
Ser permitida. Mas a revolução precisa
Do seu SIM à sua morte. E ele não mais perguntou
Mas foi até o paredão e deu a voz de comando
Sabendo que o pão de cada dia da revolução
É a morte de seus inimigos, sabendo que ainda
Precisamos arrancar a relva para que o verde permaneça.

A [CORO]
MORTE AOS INIMIGOS DA REVOLUÇÃO.
(MÜLLER, 1987, p.19-20).

Até este momento do texto, havia falas individualizadas de A e havia algumas falas de A [CORO]. Essa indicação, por sua vez, parece apontar para o fato de que, em alguma medida, aquilo que é dito por A também é uma fala coletiva. Quando A diz, por exemplo, “O que vem depois da morte”, ele não diz só por ele, essa também é uma dúvida do Coro. Da mesma forma, quando A diz “Eu não quero morrer”, ele o diz em nome desse coletivo que – apesar de executar a morte dos que não querem matar e também dos que matam por hábito e não somente pela revolução -, não quer morrer.

Porém, quando Müller indica que a penúltima fala é dita pelo CORO [A], parece que o jogo se altera. Não se trata de um coletivo que “dá voz” ao indivíduo, mas antes o torna invisível. Diante da imposição da revolução, isto é, da necessidade do “seu SIM à sua morte”, após tantas tentativas de reverter sua condenação, não há outro caminho possível para A, a não ser o silêncio. A indicação CORO [A], portanto, parece marcar o desaparecimento da fala individual na peça. Não há mais espaço para ela e, para aquele

que tantas vezes deu o comando – com a sua voz ou não – para executar, não resta saída a não ser dar o comando para sua própria execução – “[...] E ele não mais perguntou / Mas foi até o paredão e deu a voz de comando [...]”.

No que diz respeito às personagens individuais em *A Decisão*, o Jovem Camarada talvez seja aquele que mereça destaque, dada a sua importância ao longo de toda a peça. No momento presente do texto, isto é, o momento em que se inicia o relato dos Quatro Agitadores para o Coro de Controle, o Jovem Camarada já está morto, portanto, todas as suas aparições se dão por meio da sua representação feita por outro Agitador. Ele é um personagem cuja ausência é presentificada por meio de membros do Coro dos Agitadores. É uma personagem, portanto, citada. Há sempre alguém que o representa. É curioso notar que sendo uma personagem de suma importância na peça, com uma “presença” bastante forte em todos os quadros, ela esteja, na realidade, ausente (na perspectiva da fábula que é contada)¹⁷⁷. Trata-se, de fato, da presença de uma ausência.

A presentificação do Jovem Camarada se dá pela representação e pela citação (de alguém do Coro), o que talvez possa conferir a essa personagem um caráter fantasmagórico. Para pensar essa questão, vale retomar um trecho do texto de Lehmann, *Os Fantasmas de Müller*:

Acontecimento e fantasma estão juntos. O aparecimento do fantasma, como hóspede inquietante, sempre ambíguo acena para o futuro. O “fantasma” do comunismo, a figura dilacerada e assustadora à qual, no *Manifesto*, Marx antecipa uma aparição, seria também uma coisa (*thing*, como é chamado o espectro *Hamlet*), que volta sempre como fantasma e possibilidade perigosa do passado e do futuro – mas sempre apenas como vestígio e anunciação, enquanto advento e chegada. Presente como fenômeno, ou seja, visível e mesmo assim, invisível, sem fazer parte do mesmo espaço/tempo” (LEHMANN, 2009, p.318).

Olhando agora para as vozes coletivas, pode-se afirmar que o Coro de *Mauser*, como dito antes, é marcado por desmembramentos internos. Há um único momento da peça em que ele se desdobra em outro coro: OS INTÉRPRETES DOS TRÊS CAMPONESES. Um ponto, porém, chama a atenção nesse coro de intérpretes dos camponeses. Se, por um lado, A e B tem suas falas ditas na primeira pessoa, por outro, esta instância coletiva que se desdobra do coro, apresenta variações em sua fala:

CORO [OS INTÉRPRETES DOS TRÊS CAMPONESES]
E eles voltaram para o seu trabalho
Três inimigos da revolução, sem nada terem aprendido.
Quando ele retirou a sua mão da tarefa
Da qual a revolução o havia encarregado

¹⁷⁷ Ela está ausente (já morta) quando atenta-se para a história que é relatada, mas cenicamente, ela se faz presente.

Em certa manhã na cidade de Witebsk
Com o beneplácito do partido no barulho da batalha
Essa mão não era mais uma mão em nossa garganta.
Ora, a sua mão não é a sua mão
Assim como a minha mão não é minha mão
Antes da revolução ter vencido definitivamente
Na cidade de Witebsk como em outras cidades.
(MÜLLER, 1987, p.8).

Neste trecho, a fala se desloca entre variados pronomes: no início há um distanciamento entre quem fala e de quem fala. O “eles” da primeira linha refere-se aos próprios camponeses que, diante da recusa de B em matá-los, são ordenados a voltar para o trabalho e quem diz que “eles voltaram” são seus intérpretes. Porém, um pouco mais adiante, os intérpretes assumem a fala na primeira pessoa do plural, ao falarem “nossa garganta” e, em seguida, surge uma voz individual dentro do coro, ao dizer “minha mão não é minha mão”. Pode-se pensar, dessa maneira, que, em *Mauser*, o Coro se constitui por uma multiplicidade de vozes, oscilando do coletivo ao individual em curtos intervalos.

Já em *A Decisão*, o coro formado pelos Quatro Agitadores também se desdobra em outras personagens coletivas, como é o caso dos Dois Cules e dos Dois Trabalhadores Têxteis, sendo que estes dois trabalhadores ainda se individualizam em Primeiro e Segundo Operário. De um modo geral, a fala dos Agitadores se constitui em um relato, ou seja, em uma repetição de acontecimentos e, na medida em que eles “representam” outras personagens, envolvidas em tais acontecimentos, pode-se pensar que há uma “encenação” durante a realização do relato ao Coro de Controle, uma encenação que faz com que a peça se desloque espacial e temporalmente.

Os Quatro Agitadores, enquanto uma “célula” da instância maior, o Partido, carregam consigo a missão de propagar a mensagem do Partido. Dizem os Agitadores: “levamos aos operários chineses os ensinamentos dos clássicos e dos propagandistas: o ABC do comunismo. Levamos aos ignorantes ensinamentos sobre a sua situação; aos oprimidos, a consciência de classe; e aos conscientizados, a experiência da revolução”¹⁷⁸. Mensagem esta que é repetida pelo Jovem Camarada, marcando, ao mesmo tempo, a adesão do Jovem Camarada a esse coletivo, e a repetição como elemento estruturante da dramaturgia de *A Decisão*.

A outra instância coral da peça, o Coro de Controle, é dotada, de certa forma, de uma ambiguidade. Ao mesmo tempo em que ele é denominado como essa instância de

¹⁷⁸ BRECHT, Bertolt. *Op. Cit.*, p.239.

controle - seja o controle da encenação/julgamento, seja o controle das ações realizadas pelos Agitadores – talvez não seja possível compreendê-lo como “superior” aos demais personagens, parece ser um equívoco pensar que ele assume o papel de legitimador das decisões tomadas pelos Agitadores.

A própria fala do Coro de Controle é marcada pela presença de elementos contrários, ressaltando as contradições pensadas e tematizadas pelo marxismo, pelos “clássicos”. Estes contrários estão ainda sob o controle do Partido, do ensinamento dos clássicos. Diz o Coro:

CORO DE CONTROLE - Quem luta pelo comunismo
Deve saber lutar e não lutar;
Dizer a verdade e não dizer a verdade;
Prestar serviços e negar-se a prestar serviços;
Cumprir promessas e não cumprir promessas;
Enfrentar o perigo e evitar o perigo;
Identificar-se e não ser identificado.
Quem luta pelo comunismo
Só possui uma única virtude:
Lutar pelo comunismo.
(BRECHT, 2004, p.241-242).

Ao mesmo tempo em que o coro é pensado como o elemento representativo do Partido, como aquele que tem o controle, não é possível deslocá-lo do jogo em que todos estão envolvidos. Coro de Controle, Jovem Camarada e Agitadores, todos estão sob julgamento. Há uma série de julgamentos na peça e, pensando que há, no limite, o leitor/espectador como instância julgadora, nem mesmo essa estrutura do Coro de Controle, está isenta de ser julgada. E se há uma estrutura de variados julgamentos, também há camadas de decisões, isto é, a decisão tomada pelos Agitadores exige uma decisão do Coro de Controle, mas certamente caberá ao público, essa outra dimensão coletiva, também tomar sua decisão sobre tudo aquilo que lhe é mostrado.

Feitas essas considerações sobre os desdobramentos das instâncias corais de *Mauser* e *A Decisão*, passa-se agora a pensar nos enquadramentos existentes nesses textos, isto é, o modo como cada um dos textos é estruturado por seus autores. A operação dramática de enquadramento, aliás, é uma marca da escrita de Brecht fundamentada no princípio da montagem, como dito anteriormente.

A este respeito, vale fazer referência à segunda versão do ensaio *O que é o teatro épico?*, de Walter Benjamin, onde o autor afirma:

O teatro épico avança, de maneira parecida às imagens de uma fita cinematográfica, por solavancos. Sua forma fundamental é a do “choque”, pela qual se encontram umas com as outras as situações bem diferenciadas da peça. As canções, os títulos, os convencionalismos gestuais diferenciam uma situação da outra. Surgem assim intervalos que prejudicam a ilusão do público.

Paralisam sua disposição para compenetrarem-se. Os ditos intervalos estão reservados para que tomem uma posição crítica (a respeito do comportamento representado dos personagens e da maneira como o representam) (BENJAMIN,1987, p.39)¹⁷⁹.

Por meio dos diversos enquadramentos – as numerações e os títulos dos quadros, as canções, as “Discussões”, os “Elogios”, denominações estas que se repetem em vários momentos da peça – e da interrupção, em *A Decisão*, é demonstrado o percurso que leva ao momento final da peça, ao momento da tomada de decisão. *Mauser*, por sua vez, desdobra um único momento, o momento da morte de A, em que é preciso chegar ao acordo de sua própria morte e discutir o preço da revolução. Trata-se, portanto, de uma espécie de instante dilatado.

Diferentemente do texto de Brecht, em que os “antecedentes”, isto é, os fatos ocorridos antes do momento presente (do julgamento) – relatados pelos Agitadores –, são segmentados em quadros precisamente separados. Em *Mauser*, ainda que também haja referência a antecedentes, isso se dá outra maneira, por sobreposições, em uma estrutura menos demarcada. Para entender como esses enquadramentos – ou a ausência deles – operam no texto é preciso examinar os variados modos como eles aparecem e estruturam a escrita das peças aqui em análise.

A repetição é um elemento comum às duas peças, mas é trabalhada de modos distintos em cada uma delas. No caso de *A Decisão*, os relatos feitos pelos Agitadores são sempre precedidos por frases como: “Repetimos a conversa”, “Repetimos os acontecimentos” e “Mostramos como foi”. Aqui já há, portanto, uma dupla repetição: a primeira diz respeito ao fato de que aquilo que é dito pelo coro dos Agitadores já consiste em uma repetição de acontecimentos passados e a segunda refere-se à própria repetição da expressão que anuncia o relato dos fatos.

A repetição, portanto, no texto brechtiano, elucida as situações que levaram à decisão tomada, que é submetida a uma outra decisão ou, ainda, a outras decisões, considerando que há uma decisão tomada pelo Coro de Controle, mas há também aquela tomada pelo leitor, pelo espectador que poderá estar, também, de acordo (ou não) com as decisões tomadas. Essa estrutura, construída a partir dos enquadramentos sucessivos e da repetição, confere ao texto de *A Decisão* um caráter demonstrativo, como é possível observar na seguinte passagem:

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. ¿Que es el teatro epico? In: _____. *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1987, p. 39.

OS QUATRO AGITADORES – Lutávamos diariamente contra as antigas associações, a desesperança e a submissão; ensinávamos os operários e transformar a luta por melhores salários em luta pelo poder. Ensinávamos o uso de armas e a arte de fazer manifestações. Depois ouvimos que os comerciantes estavam brigando com os ingleses, que dominavam a cidade por meio da alfândega. Para tirar proveito da briga entre os dominadores em favor dos dominados, enviamos o jovem camarada com uma carta para o comerciante mais rico. Nela estava escrito: Armem os cules! Dissemos ao jovem camarada: Comporte-se de forma a conseguir as armas. Mas quando a comida chegou à mesa, ele não soube calar. Mostramos como foi.

Um agitador como comerciante.

O COMERCIANTE – Eu sou o comerciante. Estou aguardando uma carta da associação dos cules sobre uma ação conjunta contra os ingleses.

O JOVEM CAMARADA – Aqui está a carta da associação dos cules.
(BRECHT, 2004, p.251-252).

Aqui é possível observar o caráter retrospectivo da peça. Ao anúncio de que uma demonstração será realizada – “mostramos como foi” – segue um movimento no qual do próprio coro de Agitadores saem os demais personagens que participam da demonstração, como indicado pela rubrica. Junto a esse deslocamento de um membro do coro para uma personagem individualizada, se dá também um deslocamento espaço-temporal, visto que o lugar da ação não é o mesmo daquele de onde se narra, assim como o tempo do fato narrado também não o é. Porém, são justamente esses deslocamentos que ajudam a esclarecer o percurso realizado até a decisão tomada pelos Agitadores. Pode-se pensar, ainda, que é pela repetição e pelas recorrentes citações que se cria também o espaço do aprendizado proposto por Brecht com as *Lehrstücke*.

No caso de *Mauser*, a repetição também atua como um elemento capaz de deslocar a temporalidade da peça, pois as idas e vindas no tempo são frequentes. A repetição no texto de Müller, entretanto, produz consequências dramáticas diferentes do que ocorre em *A Decisão*. Ela não tem, no texto de Müller, a função de “esclarecer” os acontecimentos, mas talvez a função de intensificar. Talvez seja até mesmo possível falar em camadas de repetição no texto mülleriano.

Uma primeira camada é aquela da repetição de uma mesma afirmação. Há um trecho que se repete em *Mauser*: “Sabendo que o pão de cada dia da revolução / Na cidade de Witebsk como em outras cidades / É a morte de seus inimigos, sabendo ainda que / Precisamos arrancar a relva para que o verde permaneça”¹⁸⁰. Pode-se dizer que este trecho, dada sua constante repetição, se constitui em um *leitmotiv* em *Mauser*. Ele figura tanto no início quanto no final do texto, ou seja, é pela necessidade de que a revolução

¹⁸⁰ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.3.

vença sempre que se inicia o julgamento de A e é pela mesma necessidade, valendo-se da mesma justificativa de que é preciso “arrancar a relva para que o verde permaneça”, que a peça/julgamento termina com a morte de A.

Há uma outra camada de repetição: a repetição de uma mesma fala que aparece modificada em diferentes partes da peça. Há momentos em que essa repetição se dá pelo jogo criado por Müller entre as vozes das personagens, isto é, às vezes algo que é dito por A reaparece – como uma variação – na fala do Coro. Pode-se pensar na seguinte fala do Coro como exemplo: “Nós o matamos com a sua mão / Mas certa manhã na cidade de Witebsk / Você matou com a sua mão / Não os nossos inimigos, não de acordo com a instrução / E agora precisa ser morto, você mesmo é agora um inimigo.”¹⁸¹. Aqui já há uma variação sutil sobre o matar pela revolução, considerando o emprego da primeira pessoa plural no início da fala, o que parece indicar um ato coletivo, ainda que realizado individualmente. Porém, em seguida, a acusação de não matar mais com a “mão da revolução”, isto é, não matar mais por seu encargo, recai sobre A, fazendo dele um inimigo.

Outro exemplo que pode ilustrar esse jogo com pares contrários ao longo da peça refere-se à tarefa de matar, com a qual A estava de acordo. Ela é descrita pelo “primeiro ator” da seguinte maneira: “Dizíamos: esse é um trabalho como outro qualquer / Esmigalhar crânios e dar tiros”¹⁸². Um pouco mais adiante, e não dizendo mais apenas como A, mas, talvez, como uma voz coletiva, A faz referência ao ato de matar de forma distinta, revelando uma contradição inerente ao processo revolucionário: “De acordo estava eu com essa tarefa / Da qual a revolução me havia encarregado / Com o beneplácito do partido no rumor da batalha. / E esse matar era um matar diferente / E era um trabalho como outro nenhum”¹⁸³.

Mais adiante, em uma outra fala, ocorre um momento crucial de transição na peça, no qual A marca a distinção entre o ato matar pela revolução e o “matar por matar”, o que possibilita a compreensão da repetição em *Mauser* como um dobrar-se sobre si mesmo, na medida em que um mesmo tema ou uma mesma expressão é repetida seguidamente. Diz A:

A
[...]
Temos que arrancar a relva para que o verde fique.
Eu sabia isso, matando outros na manhã seguinte

¹⁸¹ *Ibidem*, p.3.

¹⁸² *Ibidem*, p. 5.

¹⁸³ *Ibidem*, p.6.

E novamente outros na terceira manhã
 E eles não tinham mãos e não tinham rosto
 Mas apenas o olho com que eu os mirava.
 E a boca com que eu lhes falava
 Era o revólver, e a minha palavra era a bala
 Não esqueci quando eles gritavam
 Quando o meu revólver os jogava na pedreira
 Inimigos da revolução para outros inimigos
 E essa era um trabalho como outro qualquer
 [...]
 Nessa manhã como na primeira manhã
MORTE AOS INIMIGOS DA REVOLUÇÃO
 E administrei a morte, mas a minha voz dava
 A ordem como se não fosse minha voz
 E minha mão aplicava a morte
 Como se não fosse minha mão
 E o matar era um matar diferente
 E era um trabalho como outro nenhum
 [...]
 (MÜLLER, 1987, p.10).

No tocante à repetição, *Mauser* e *A Decisão* assemelham-se na medida em que ambas lidam com a repetição de acontecimentos. É possível, ainda, pensar que o texto de *Mauser* também é construído por citações – e citar também é repetir -, à medida em que aqui também há personagens que “saem” do Coro para narrar os antecedentes do momento do julgamento: A, B e OS INTÉRPRETES DOS TRÊS CAMPONESES.

As citações, porém, não dizem respeito somente aos acontecimentos internos dos textos, mas também ao fato de que ambas as peças citam os momentos históricos que servem de referência para a escrita delas. Se *A Decisão* aponta para a possibilidade de sucesso da revolução a partir da Revolução Russa de 1917, *Mauser* se apropria do momento posterior ao outubro de 1917, concentrando-se na guerra civil dos anos 20¹⁸⁴.

Em *A Decisão* há, também, quadros que são intitulados como “Discussões”, título que enquadra determinados gestos de narrar ou de mostrar. Ao todo, o texto possui três momentos de “Discussão”, relativas aos três erros cometidos pelo Jovem Camarada. A primeira Discussão acontece no quadro 3, quando ele não consegue cumprir sua missão junto aos cules:

DISCUSSÃO

O CORO DE CONTROLE – Mas não é correto apoiar o fraco
 Onde quer que ele se encontre? Ajudar
 O explorado, no seu sofrimento cotidiano?
 OS QUATRO AGITADORES – Ele não o ajudou e acabou nos impedindo de
 fazer propaganda na cidade baixa.
 O CORO DE CONTROLE – Estamos de acordo.

¹⁸⁴ Aqui por guerra civil entende-se o conflito armado entre 1918 e 1921, um levante contra o governo bolchevique, recém instaurado. Com a vitória do Exército Vermelho, cria-se, enfim, o Estado Soviético, governado pelos bolcheviques.

OS QUATRO AGITADORES – O jovem camarada reconheceu que separara o sentimento da razão. Mas nós o consolamos citando-lhe as palavras do camarada Lênin.

O CORO DE CONTROLE – Sábio não é quem não comete erros, Sábio é quem sabe corrigi-los imediatamente.
(BRECHT, 2004, p.247).

No quadro 4, quando ele falha ao panfletar na frente da fábrica:

DISCUSSÃO

O CORO DE CONTROLE – Mas não é correto evitar a injustiça onde quer que ocorra?

OS QUATRO AGITADORES – Ele evitou uma pequena injustiça, mas a grande injustiça, o furo da greve, continuou.

O CORO DE CONTROLE – Nós estamos de acordo.
(BRECHT, 2004, p.251).

E no quadro 5, quando a tentativa de armar os cules é frustrada pelo erro do Jovem Camarada durante o almoço com o Comerciante:

DISCUSSÃO

O CORO DE CONTROLE – Mas não é correto colocar a honra acima de tudo?

OS QUATRO AGITADORES – Não.

O CORO DE CONTROLE

TRANSFORME O MUNDO: ELE PRECISA DISSO

Com quem o justo não sentaria

Para promover a justiça?

Que remédio é tão ruim?

Para quem está moribundo?

Que baixeza você não cometeria

Para extirpar a baixeza?

Se você, finalmente, pudesse transformar o mundo,

Para que se julgaria bom demais?

Quem é você?

Afunde na sujeira,

Abrace o carnicheiro, mas

Transforme o mundo: ele precisa disso!

Continuem a narrar!

Há muito já não os escutam como juízes,

Mas desde já como aprendizes.

OS QUATRO AGITADORES – Mal chegou à escadaria, o jovem camarada reconheceu o seu erro. Nos disse que poderíamos mandá-lo de volta através da fronteira. Vimos claramente a sua fraqueza, mas precisávamos dele, pois tinha muitos adeptos entre os desempregados, e ele nos ajudou muito, nesses dias, a tecer a rede do Partido, diante dos canos dos fuzis dos empresários.
(BRECHT, 2004, p.255).

Diante da apresentação de uma atitude por parte do Jovem Camarada, considerada como um erro, que diversas vezes colocou o movimento em risco, um ponto em comum em todas as discussões é a pergunta inicial do Coro de Controle sobre a possibilidade de justamente tal atitude ser a correta. Diante da argumentação dos Quatro Agitadores, porém, o Coro de Controle diz estar de acordo com os Agitadores.

A discussão ganha contornos do que pode ser denominado comentário. Em seu *Léxico*, Sarrazac pensa essa dimensão partindo da estrutura das falas do coro das tragédias gregas:

No fim de *Édipo Rei*, a mensagem do corifeu ao espectador – “Moradores de Tebas, minha pátria, vejam...” – manifesta a segunda função do comentário: guiar a interpretação do espectador. O comentário situa-se num entre-dois, entre o drama e seu espectador, e essa situação de intermediário engendra duas práticas contraditórias. O comentário pode impor um sentido ao espectador ou estimulá-lo a construir outro comentário, que não seja a simples redundância daquele produzido no palco. (SARRAZAC, 2012, p.52).

Pensando a noção de comentário no teatro de Brecht, Sarrazac afirma:

[...] com Brecht, a “exegese da fábula” torna-se a tarefa principal do teatro”. Dessa forma, o comentário abandona sua condição marginal à ação para adquirir o status central. Ao mesmo tempo deixa de ser concebido como lugar de afirmação de um sentido para tornar-se o local do exame contraditório das ações: as “manifestações gestuais, que são “quase sempre demasiado complexas e repletas de contradições”, não poderiam ser para Brecht objeto de uma interpretação unívoca. (SARRAZAC, 2012, p.53).

Assim, as discussões têm um papel importante na elucidação dos acontecimentos, porém elas não fornecem conclusões acerca dos temas discutidos. O texto de Müller, entretanto, não apresenta essa “pausa” na narrativa, a peça transcorre em um fluxo que, apesar da descontinuidade interna – devido aos próprios deslocamentos temporais – distingue-se do texto brechtiano justamente pela não demarcação de quadros. Esse modo de elaboração dramaturgica, talvez esteja ligado ao posicionamento assumido por Müller quando escreve seu *Adeus à peça didática*, no qual o dramaturgo afirma: “A diferença talvez esteja no fato de que, para Brecht, ainda se tratava de Aufklärung (esclarecimento) no teatro. Eu acho que isto acabou, pois agora isso é assumido (ou deveria ser assumido) por outro meio. E o teatro não pode mais assumir a função de aufklären (esclarecer)”¹⁸⁵.

No tocante às canções, pode-se estabelecer novamente uma distinção entre as escritas de *Mauser* e de *A Decisão*. O texto escrito por Brecht apresenta duas canções¹⁸⁶: o CANTO DOS PUXADORES DA CANOA COM O ARROZ no terceiro quadro e a CANÇÃO DA MERCADORIA no quinto quadro.

¹⁸⁵ MÜLLER, Heiner. Adieu à la pièce didactique. In: _____. *Hamlet-machine et autres pièces*. Trad. Jean Jourdeuil e Heinz Schwarginger. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013, p.106.

¹⁸⁶ Em seu ensaio *A Decisão, de Brecht: um exercício de postura*, Luciano Gatti comenta que “a partitura de Hanns Eisler, executada por cantores e por três coros amadores de trabalhadores, não era, de modo algum, um aspecto secundário do espetáculo. Com construção sofisticada, ela empregava materiais musicais do oratório do século XVIII – coro introdutório, recitativos, árias – além de citações do *Evangelho segundo São Mateus* de Bach, e, aliada ao texto de Brecht, deveria conferir ao concerto musical, segundo Eisler, o aspecto de um comício político. O interesse pela conformação musical das peças de aprendizagem não era inédito” (GATTI, 2011, p.70).

No caso de *A Decisão*, as canções são atribuídas a personagens pertencentes a classes sociais distintas, sendo a primeira cantada pelos Cules e a segunda pelo Comerciante. Eles assumem o papel de revelar a exploração à qual são submetidos os Cules puxadores da canoa com arroz e explicitam os reais interesses do Comerciante de arroz, responsável por tal exploração.

Na canção dos puxadores observa-se ainda a presença da repetição de uma mesma estrofe que reforça a ideia da exploração. Cantam os Cules: “Puxem mais rápido, as bocas / Esperam pela comida. / Puxem compassadamente. Não empurrem / O companheiro ao lado”¹⁸⁷. Nota-se, também, neste trecho, uma tensão rítmica que expõe a tensão inerente ao próprio trabalho. “Puxem rápido”, devido à fome daqueles que esperam pelo arroz, e “puxem compassadamente”, devido ao perigo dos cules empurrarem uns aos outros. Estar compassado é estar cadenciado, ritmado, ou seja, pode-se pensar que o uso da palavra “compassadamente” por Brecht também seja uma referência tanto ao modo como esta fala é dita (cantada, ritmada), bem como à própria estrutura da canção, cuja escrita se dá pela divisão em compassos.

Brecht insere, intercaladas a esse refrão, outras estrofes que atribuem à essa condição um caráter histórico, visto que é dito (cantado): “O chicote do inspetor / Já resistiu a quatro gerações” e “Nossos pais puxavam a canoa rio acima / Desde a embocadura. / Nossos filhos chegarão até a nascente; / Nós estamos no meio”¹⁸⁸.

Estabelecendo um forte contraponto à canção dos puxadores, que há gerações se encontram nessa mesma situação, está a canção entoada pelo Comerciante, na qual há estrofes que se repetem, com algumas variações, reforçando o real interesse do explorador. Cada estrofe da canção termina com uma interrogação: “O que é o arroz, afinal?”, “O que é algodão, afinal?” e “O que é o homem, afinal?”¹⁸⁹. As respostas para estas indagações são as mesmas, variando apenas o “produto” em questão. E no final da canção é dito: “E eu lá sei o que é um homem? / E eu lá sei, quem sabe disso? / Não sei o que é um homem, / Eu só conheço o seu preço”¹⁹⁰.

O jogo criado por Brecht com essas duas canções, atribuindo uma aos Cules puxadores da canoa com arroz e outra ao Comerciante, marca uma relação abordada por Gerd Bornheim em seu livro, a saber, a relação entre música e a noção de *Gestus*:

¹⁸⁷ BRECHT, Bertolt. *Op. Cit.*, p.244.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.245.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.253-254.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.254.

E Brecht fala aqui em *Gestus*, que estaria como que inscrito na música, ela seria em si mesma gestual, e deve ser conduzida para uma gestualidade fundamental [...] Entende-se, por essa razão, mais uma vez, que o *Gestus* nada tenha a ver com a gesticulação, é antes uma *Gesamthaltung*, uma postura geral, sempre combinada com o elemento social, ou seja, presa a um conteúdo relevante para a sociedade, que permita tirar “conclusões sobre a situação social”. (BORNHEIM, 1992, p.300).

Há, ainda, um último enquadramento presente em *A Decisão* e que, ainda que não seja denominado como tal, é possível pensar sua presença em *Mauser*. Este enquadramento é o “Elogio”. O modo como ele aparece nas duas peças, porém, possui uma relação bastante estreita com os modos como a revolução é abordada nos dois textos, tema do subcapítulo seguinte, onde os Elogios presentes nas peças em questão serão analisados.

4.2 Revolução: seus tempos e gestos

Ambas as peças são escritas tendo como fio condutor o processo revolucionário, porém apresentam concepções distintas acerca da revolução. Para pensar o modo como cada uma tematiza a revolução, é preciso considerar duas temporalidades implicadas em cada uma das peças: o tempo em que a peça é escrita e a própria temporalidade da peça. *A Decisão* é finalizada no ano de 1930, mais de uma década após a revolução russa de 1917. Na peça, a revolução triunfou em Moscou e agora precisa garantir seu desdobramento em outros países, por isso a ida dos Quatro Agitadores para a cidade de Mukden. Há uma ideia de revolução como possibilidade, ou seja, no texto de *A Decisão* as personagens estão em um momento pré-revolucionário, a revolução é compreendida aqui como uma promessa de futuro. Tal concepção é reforçada pela fala dos Agitadores: “A sua revolução é feita rapidamente / E dura apenas um dia, / Amanhã estará sufocada / A nossa revolução começa amanhã. / Vence e transforma o mundo”¹⁹¹.

Heiner Müller, por sua vez, escreve *Mauser* 40 anos depois, em 1970, ou seja, em um momento pós-revolução russa, pós-processos de Moscou e pós-Segunda Guerra Mundial. Em sua peça, diferentemente da situação proposta por Brecht, a revolução já está em marcha, ela já venceu e o que está em questão é que ela continue vencendo. A revolução, em *Mauser*, submete seus “soldados”, seus “militantes” para que um dia todos se livrem da submissão. Mata homens (pessoas) para que o humano possa, enfim, emergir. É esta tensão interna ao processo ou/e ao projeto revolucionário – ou mesmo esta contradição – que *Mauser* parece destacar.

¹⁹¹ BRECHT, Bertolt. *Op. Cit.* P. 258-259.

Para além das diferenças relacionadas aos tempos diversos envolvidos nas duas peças, há um outro elemento presente em *Mauser* e que não aparece em *A Decisão*: a dúvida. Diz A:

[...] Mas o homem não é um animal:
Na manhã do sétimo dia eu vi os seus rostos
Nas suas costas as mãos amarradas com corda
Com os rastros dos seus diferentes trabalhos
Enquanto esperavam, rosto voltado para a pedreira,
Pela morte saindo do meu revólver, e a *dúvida*
Tomava lugar entre o dedo e o gatilho, sobrecarregado
Com os mortos de sete manhãs a minha nuca
Que carrega o jugo da revolução
Para que sejam quebrados todos os jugos
[...]
(MÜLLER, 1987, p.10).

O instante ocupado pela dúvida é justamente o instante que é suprimido mais adiante no texto, a partir do momento em que A não tem mais dúvida sobre a tarefa a ser executada, e mais do que isso, passa a matar por matar, matar por hábito. A dúvida desaparece porque A identifica-se com o ato de matar, faz do revólver uma extensão da sua mão, do seu corpo. Neste momento, A não pensa mais na revolução. A tarefa que ela lhe atribuiu o transformou em uma “máquina de matar”. Talvez, seja justamente por deixar de agir em nome da revolução que a dúvida desapareça, pois ao se tornar uma máquina de matar, já não duvida (de nada).

O grande “nó” do processo revolucionário nas duas peças diz respeito à questão do “estar de acordo”. Busca-se o acordo como forma de legitimar as medidas e decisões tomadas em prol da revolução, e é justamente a tensão entre o acordo e a dissidência que marca uma das distinções mais cruciais entre *Mauser* e *A Decisão*.

Há uma espécie de preâmbulo (não-numerado) no texto de Brecht, no qual se instaura o acordo como elemento fundamental do texto: Os Quatro Agitadores se apresentam diante do Coro de Controle, eles têm algo a dizer. Porém, antes mesmo que seu relato seja feito, o Coro de Controle sentencia: “Adiantem-se! Seu trabalho foi bem-sucedido, também nesse país a revolução está em marcha, e as fileiras de combatentes estão organizadas. Estamos de acordo com vocês”¹⁹². No entanto, imediatamente na fala seguinte, o acordo sentenciado é suspenso pelo coro dos Agitadores, há uma primeira interrupção na peça: “Alto! Temos algo a dizer! Queremos comunicar a morte de um camarada”¹⁹³. Ainda que bem sucedidos em seu trabalho, o novo fato apresentado exige

¹⁹² *Ibidem*, p.237.

¹⁹³ *Ibidem*, p.237.

uma mudança de postura por parte do Coro de Controle a partir da exigência, feita pelos Agitadores, de que uma sentença seja pronunciada. Permanecer de acordo, nesse caso, é estar de acordo com a morte de um “camarada” em prol da causa revolucionária. É preciso, portanto, que o Coro repense sua posição, daí a ordem: “Mostrem-nos como e por que aconteceu e ouvirão nossa sentença”¹⁹⁴, ao que os Agitadores que vieram de Moscou respondem: “Aceitaremos sua sentença”¹⁹⁵.

O primeiro acordo da peça é estabelecido e os Agitadores concordarão, aceitarão a sentença que for dada. Instaura-se o julgamento, já anunciando o modo como a narrativa se desenvolverá, isto é, em um enfrentamento entre a demonstração de como ocorreu a tentativa de iniciar o processo revolucionário na cidade chinesa de Mukden e as ponderações, considerações e comentários do Coro de Controle.

Em *Mauser*, por sua vez, e de forma bastante abrupta, já há um julgamento em andamento quando a peça se inicia. A fala inicial do Coro – que aqui já não tem mais a designação “de controle” – é dada em um tom condenatório: “Cumpra a sua tarefa no posto derradeiro / Onde a revolução te colocou / De onde não haverá de sair sobre seus próprios pés / No paredão, que haverá de ser o seu último / Assim como cumpriu sua outra tarefa”¹⁹⁶. Diferentemente do que ocorre no texto brechtiano, não há o estabelecimento prévio de um acordo entre A e o Coro, pelo contrário: diante da contundente e, a princípio, irreversível condenação, A não cede e confronta o Coro, afirmando categoricamente: “Não quero morrer”¹⁹⁷. É, portanto, do conflito, do impasse entre as posições adotadas por A e pelo Coro que se iniciam os desdobramentos da peça.

A questão do acordo pode ser analisada a partir de um duplo ponto de vista sobre ela: o primeiro diz respeito a uma questão formal, isto é, compreender o modo como ele é tratado dramaturgicamente por Müller e por Brecht; o segundo se refere ao acordo como um elemento político.

Pensando, inicialmente, no aspecto formal, o acordo, em ambas as peças, assume um caráter legitimador. Por um lado, ele valida as ações realizadas pelos personagens que “estão em campo”, seja para iniciar a revolução – como é o caso do Jovem Camarada e dos Quatro Agitadores –, seja para que a revolução prossiga- como é o caso de A. Por outro lado, ele assume a função de ratificar as decisões tomadas pelos personagens que

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 237.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 237.

¹⁹⁶ MÜLLER, Heiner. *Mauser*. In: _____. *Quatro textos para teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A Missão; Quarteto*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Hucitec, 1987, p.3.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.4.

representam as instâncias julgadoras das peças, como é o caso do Coro de *Mauser* e do Coro de Controle de *A Decisão*.

Tanto o acordo como a dissidência – como será visto mais adiante - são, de certo modo, eixos estruturantes dessas peças de Müller e Brecht. No caso do texto brechtiano, ao acordo estabelecido no início do texto, seguem-se novos acordos: é a possibilidade de estar de acordo que faz com que a narrativa prossiga: no quadro 1 há um posicionamento adotado pelo Jovem Camarada que afirma ser “a favor das medidas tomadas pelo Partido Comunista, que luta contra a exploração, a ignorância e pela sociedade sem classes”¹⁹⁸. Tal postura acena para uma concordância, isto é, para um “estar de acordo” com o Partido. No quadro 2, o acordo é estabelecido entre o Diretor da Casa do Partido e o os Agitadores, permitindo que o Jovem Camarada siga com eles para Mukden.

A partir do terceiro quadro, inicia-se uma sequência de acordos que são fundamentais para justificar e legitimar a atitude tomada pelos Agitadores quando decidem matar o Jovem Camarada. O acordo firmado no quadro 3 diz respeito ao trabalho a ser realizado com os cules que puxam as canoas de arroz. Dizem os Agitadores: “Procure fazer com que eles exijam sapatos iguais a esses. Mas não tenha pena deles! E nós perguntamos: Você está de acordo? E ele estava de acordo e foi depressa, mas logo ficou penalizado”¹⁹⁹. No quadro seguinte, diante da falha cometida na realização do trabalho com os cules, o estabelecimento do acordo é um compromisso firmado pelo Jovem Camarada no sentido de corrigir uma postura inadequada, um comportamento equivocado:

OS QUATRO AGITADORES – [...] Dissemos ao jovem camarada: fique no portão da fábrica e distribua os panfletos. Ele estava de acordo. Repetimos a conversa.
OS TRÊS AGITADORES – Você falhou junto aos puxadores da canoa de arroz.
O JOVEM CAMARADA – Sim.
OS TRÊS AGITADORES – Você vai se comportar melhor na distribuição dos panfletos?
O JOVEM CAMARADA – Sim.
OS TRÊS AGITADORES – Mostramos agora o comportamento do jovem camarada na distribuição dos panfletos.
(BRECHT, 2004, p.248).

Mostrar é um procedimento fundamental, para Brecht, nesta peça. Em *Mauser*, “repetir” não significa “mostrar”, ao passo que em *A Decisão*, “mostrar” e “repetir” estão

¹⁹⁸ Brecht, Bertolt. *Op. Cit.*, p.238.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 243.

relacionados. Há, inclusive, um poema escrito por Brecht, em 1931, intitulado *Mostrai que mostrais*, no qual diz aos atores:

Mostrai que mostrais. Entre as diversas atitudes
Que mostrais ao mostrardes como os homens se comportam
Não deveis esquecer a atitude de mostrar.
Que cada atitude se funde sobre a atitude de mostrar.
O exercício é o seguinte: antes de mostrardes
Como é que um homem trai, ou se torna ciumento,
Ou fecha o negócio, olhai para o espectador
Como se quisésseis dizer-lhe:
E agora atenção, este homem vai trair, e vai trair assim.
Eis como ele se transforma quando o ciúme o assalta, eis o que fez
Depois de fechar o negócio. Deste modo,
A vossa demonstração acompanhará a atitude de mostrar,
De proferir o que já está preparado, de finalizar a tarefa,
De continuar eternamente.
(BRECHT, 1998)²⁰⁰

Por fim, há o derradeiro acordo firmado entre os Quatro Agitadores e o Jovem Camarada: o acordo que precisa ser firmado para que a revolução possa acontecer. O diálogo se dá da seguinte maneira:

OS QUATRO AGITADORES – Repetimos nossa última conversa.
O PRIMEIRO AGITADOR – Vamos perguntar se ele está de acordo, pois foi um lutador corajoso.
O SEGUNDO AGITADOR – Mas mesmo que não esteja de acordo, ele terá que desaparecer completamente.
O PRIMEIRO AGITADOR *para o jovem camarada* – Se for capturado eles atirarão em você, e, como vão reconhecê-lo, nosso trabalho será descoberto. Portanto temos que atirar em você e jogá-lo na mina de cal para que a cal o queime. Mas perguntamos: você vê uma saída?
O JOVEM CAMARADA – Não.
OS TRÊS AGITADORES – Então perguntamos: você está de acordo?

Pausa.

O JOVEM CAMARADA – Sim. Vejo que sempre agi erradamente.
OS TRÊS AGITADORES – Não sempre.
O JOVEM CAMARADA – Eu que queria tanto ser útil, apenas trouxe prejuízos.
OS TRÊS AGITADORES – Não apenas.
O JOVEM CAMARADA – Mas agora seria melhor se eu não existisse.
OS TRÊS AGITADORES – Sim. Quer fazê-lo sozinho?
O JOVEM CAMARADA – Ajudem-me.
OS TRÊS AGITADORES – Encoste a sua cabeça em nosso braço. Feche os olhos.
O JOVEM CAMARADA *invisível* – Ele ainda disse: No interesse do comunismo,
De acordo com o avanço das massas proletárias
De todos os países,
Afirmando a revolução mundial.
OS QUATRO AGITADORES – Então atiramos nele
E o jogamos na mina de cal.
E, quando a cal o havia engolido,
Voltamos ao nosso trabalho.

²⁰⁰ BRECHT, Bertolt. *Poemas*. Trad. Arnaldo Saraiva. Prior Velho: Campo das Letras, 1998.

(BRECHT, 2005, p.264-265).

Partindo do trecho acima citado, pode-se pensar no acordo a partir do segundo aspecto mencionado anteriormente: o aspecto político. Há, evidentemente, um forte teor político que atravessa na íntegra a escrita de *A Decisão*. Porém, este trecho recortado do quadro 8, que não por acaso tem o título da peça, leva o acordo às últimas consequências: o consentimento com a própria morte para que a revolução continue sendo possível. Este quadro do texto brechtiano talvez seja um dos responsáveis por ter suscitado a polêmica entre críticos e intelectuais à época da estreia da peça, quando pesaram fortes acusações de haver um “alinhamento” de Brecht com os expurgos que viriam a ser cometidos por Stálin em meados dos anos 30 do século passado.

Ora, ainda que o texto de *A Decisão* faça diversas referências aos “clássicos” – modo como Brecht se referia a Marx, Engels e Lênin –, ainda que ele faça, muito claramente, apologia ao comunismo, é preciso levar em consideração que se trata de uma “peça de aprendizagem”, ou seja, ainda que a peça seja dotada de um caráter doutrinário, talvez seja um equívoco vê-la apenas como dogmática. Luciano Gatti faz a seguinte afirmação a esse respeito: “Os textos²⁰¹ não defendem as teses que enunciam, mas as submetem à dinâmica distanciadora do exercício”²⁰², ou seja, mais do que a propaganda de uma doutrina “cristalizada”, as peças de aprendizagem são dotadas de um caráter problematizador.

Fredric Jameson, em *Brecht e a questão do método*, aponta para a incompletude de *A Decisão*, quando pensada dentro do conjunto das peças de aprendizagem. A tese defendida por Jameson abre uma via de compreensão da peça brechtiana capaz de relativizar a ideia de que ela se constitua em uma defesa dos expurgos stalinistas. Para entender melhor a posição de Jameson em relação ao texto de *A Decisão*, é preciso pensar o contexto histórico dos expurgos.

O episódio da história russa que ficou conhecido como Processos de Moscou teve início no ano de 1936. Esse intervalo de tempo entre a estreia de *A Decisão*, em 1930, e os Processos indica que o texto de Brecht não poderia configurar uma defesa da violência legitimada pelo Partido Comunista, na União Soviética. Entretanto, em seu livro *Homens em tempos sombrios*, Hannah Arendt escreve que “[...] o Partido [Comunista] - em 1929, no XVI Congresso [do Partido], depois de Stálin anunciar a liquidação da Oposição de

²⁰¹ Nesse trecho, Luciano Gatti se refere aos textos das peças de aprendizagem, em geral.

²⁰² GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o Modelo Brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2015, p.62

esquerda e de direita – começou a exterminar seus próprios membros”²⁰³. Sendo assim, quando *A Decisão* é escrita já está em curso o movimento que culminaria nos Processos em 1936 e que liquidaria a “velha guarda” do Partido Bolchevique. Escreve Hannah Arendt:

Quando a peça foi encenada pela primeira vez em Berlim, no início dos anos 1930, suscitou muita indignação. Hoje compreendemos que o que Brecht dizia em sua peça era apenas a menor parte da terrível verdade, mas na época – anos antes dos Processos de Moscou – não era conhecida. [...] Brecht mostrara as regras com que se jogava o jogo infernal [...] Infelizmente passou por cima de um pequeno detalhe: o Partido não tinha absolutamente a mínima intenção, nem o menor interesse, em que se revelasse a verdade, e muito menos por alguém que se proclamava em alto e bom tom como simpatizante (ARENDDT, 1988, 261-262).

O argumento apresentado por Jameson em *Brecht e a questão do método* parte da seguinte premissa: apesar de o Jovem Camarada provocar sua própria execução “como resultado de suas falhas e de seu mesmo assim generoso engajamento no partido”, não é preciso “nem ficar na defensiva no que diz respeito ao aspecto desagradável e cruel de *A decisão*, nem indiretamente defender o stalinismo a fim de evitar a sua condenação logo de saída”²⁰⁴. Para Jameson,

[...] precisamos compreender que a peça é incompleta (apesar da centralidade radical que Brecht lhe confere em sua obra teatral). Basta examinar os primeiros trabalhos do conjunto de peças didáticas, o par de peças das que se espelham entre si chamadas *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*, para ver o que está faltando aqui. [...] Bastaria ter acrescentado uma contrapartida para a própria *A Decisão* para desacreditar os erros de interpretação referidos acima²⁰⁵: o jovem camarada poderia recusar e ser executado; ele poderia recusar e ser conduzido por seus companheiros que, por sua vez, poderiam falhar por causa dele ou até mesmo cumprir a missão. A lição política em todos os casos teria sido a mesma: a importância central da própria situação (JAMESON, 2013, p.95-96).

Mas há, ainda, um último ponto que pode ser observado: há quem possa afirmar que por estar de acordo com a medida tomada pelos Agitadores, o Coro de Controle estaria apoiando incondicionalmente a morte daqueles que se opõem e/ou traem o movimento. Para rebater esta hipótese, pode-se recorrer às falas do próprio coro que tocam no principal objetivo visado por Brecht: a transformação do mundo. Afirma o Coro de Controle, logo após tomar conhecimento da morte do Jovem Camarada:

CORO DE CONTROLE - [...] Seu relato nos mostra o quanto

²⁰³ ARENDT, Hannah. Bertolt Brecht. In: _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.261.

²⁰⁴ JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Trad. Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.95.

²⁰⁵ Os erros a que Jameson se refere, diz respeito à uma compreensão da peça “como uma defesa dos expurgos realizados por Stalin (que estavam por vir), e como chamada para um liberal autossacrifício diante das exigências impessoais da revolução” (JAMESON, 2013, p.95).

É necessário para se transformar o mundo:
Raiva e pertinácia, saber e revolta,
Intervenção rápida, profunda ponderação,
Fria tolerância, infinita perseverança,
Compreensão da parte e compreensão do todo:
Só ensinados pela realidade é que podemos
Transformar a realidade
(BRECHT, 2004, p.265-266).

O argumento aqui apresentado pelo Coro de Controle é o de que é a realidade que produz a sentença para os atos cometidos pelo Jovem Camarada e pelos Agitadores. E é ela que precisa ser transformada, justamente para que não seja mais necessário que pessoas sejam mortas para que a revolução aconteça. Entretanto, tal argumento não tira a “responsabilidade” de quem toma a decisão de matar, bem como a de morrer. Afinal, não é a realidade a responsável pela morte, neste caso, e sim o modo de compreender como se pode ou deve mudar a realidade ou tentar mudá-la.

É importante frisar também que o Coro de Controle estabelece esse acordo, porém não como uma instância julgadora última, porque haveria também o julgamento dos espectadores. Em um dado momento do texto, em um poema intitulado “TRANSFORME O MUNDO: ELE PRECISA DISSO”, o coro estabelece para si uma nova condição: “Há muito já não os escutamos como juízes, / Mas desde já como aprendizes”²⁰⁶.

A ausência dessa instância de controle absoluto somada a condição de aprendiz – que continua, entretanto, sentenciando o acordo - assumida pelo Coro de Controle parecem corroborar a ideia de que o lugar das peças de aprendizagem não é o lugar da certeza, mas o da dúvida. Talvez isso fique ainda mais evidente em *Mauser*, mas já está presente em *A Decisão*. Destaca-se aqui outro aspecto da dramaturgia das peças de aprendizagem e da própria dramaturgia de Brecht, em geral: tudo aquilo que é representado, o é sob uma dupla perspectiva, denominada em alemão de “*Nicht/sondern*” – cuja tradução literal seria “não/mas” e que é comumente traduzido por “não isto, mas aquilo” -, ou seja, aquilo que é mostrado deve carregar essa ambiguidade de que algo é assim, mas poderia não ser.

Em *Mauser*, diferentemente do que acontece em *A Decisão*, onde acordos variados são firmados, só há um único acordo estabelecido entre A e o Coro: o acordo de matar os inimigos da revolução. O momento em que A assume estar de acordo com a tarefa já é complexificado pelo fato de haver a indicação “A [CORO]” no início da fala, o que possibilita uma leitura de que A parece assumir o discurso do Coro²⁰⁷:

²⁰⁶ BRECHT, Bertolt. *Op. Cit.*, p. 255.

²⁰⁷ Essa fala coral/individual será discutida em outro tópico.

A [CORO]
Eu estava de acordo com a tarefa
Sabendo que o pão de cada dia da revolução
É a morte de seus inimigos, sabendo que ainda
Precisamos arrancar a relva para que o verde permaneça.
De acordo estava eu com essa tarefa
Da qual a revolução me havia encarregado
Com o beneplácito do partido no rumor da batalha.
E esse matar era um matar diferente
E era um trabalho como outro nenhum
(MÜLLER, 1987, p.6).

O “estar de acordo”, no caso do texto mülleriano, tem de pronto sua primeira consequência: A deve matar B. A, o novo carrasco, responsável pelo tribunal da revolução deve matar B, antigo carrasco, que não estava mais de acordo com a tarefa a ser executada para garantir a permanente vitória da revolução. Em uma mesma fala, o personagem B relata o momento em que estabelece o acordo, assim como o momento em que rompe com ele, apresentando uma das marcas da dramaturgia de *Mauser*, que se constitui de falas que transitam por diferentes temporalidades.

Inicialmente, a fala de B se refere ao passado: “Eu administrei a morte / O revólver minha terceira mão / Aos inimigos da revolução na cidade de Witebsk / Sabendo que pela minha mão mata a revolução”²⁰⁸. Na frase seguinte da fala de B, imediatamente após afirmar que estava de acordo com a revolução, na medida em que tinha ciência de que era pela sua mão que matava a revolução, B refere-se ao momento em que entra em desacordo com o processo revolucionário: “Já não sei isso, não posso mais matar. / Retiro a mão dessa tarefa / Da qual a revolução me encarregou / Em certa manhã na cidade de Witebsk / Com o beneplácito do partido no clamor da batalha”²⁰⁹.

Ao se colocar em desacordo, B realiza uma autocrítica de seu trabalho, dando início a uma sucessão de dissidências marcando, assim, uma outra diferença em relação à escrita de *A Decisão*. Em *Mauser* há um único acordo – matar pela revolução – ao qual se sucede uma série de embates e de tensões, o que possibilita pensar em um “arranjo” dramaturgicamente constituído por desacordos. Ao estabelecer, portanto, uma contraposição em relação ao texto brechtiano é possível, talvez, compreender o texto de Heiner Müller como uma “contrapeça” de *A Decisão* (aquela que, segundo Jameson, não chegou a ser escrita).

²⁰⁸ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.7.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.7.

O que não significa, entretanto, que também não haja desacordo em *A Decisão*, e há aqui uma diferença fundamental entre os dois textos: no sexto quadro, nomeado de “A Traição”, o Jovem Camarada entra em desacordo com os Agitadores:

O JOVEM CAMARADA – Então eu pergunto: os clássicos toleram que a miséria espere?

OS TRÊS AGITADORES – Eles falam de métodos que abrangem a miséria em toda a sua dimensão.

O JOVEM CAMARADA – Então os clássicos não são a favor de que se dê ajuda imediata a todo miserável?

OS TRÊS AGITADORES – Não.

O JOVEM CAMARADA – Então os clássicos são uma merda e eu os rasgarei; pois o homem, como ser vivo, berra, e a sua miséria rompe todos os diques do ensinamento.

Ele rasga os escritos.

[...]

O JOVEM CAMARADA – Aqui há opressão. Sou a favor da liberdade!

OS TRÊS AGITADORES – Cale-se! Você está nos expondo.

O JOVEM CAMARADA – Não posso calar-me, porque estou com a razão.

OS TRÊS AGITADORES – Esteja ou não com a razão – se você falar, estamos perdidos! – Cale-se!

O JOVEM CAMARADA – Já vi demais.

Não me calarei por mais tempo.

Por que calar-me ainda?

Se eles não sabem que têm amigos.

Como se levantarão?

Por isso coloco-me à sua frente,

Como aquele que sou e diz o que é.

Ele tira a máscara²¹⁰ e grita:

Vimos ajuda-los,

Vimos de Moscou.

Ele rasga a máscara.

(BRECHT, 2004, p.258-261).

Ao cometer o duplo gesto destrutivo de rasgar os clássicos e rasgar sua máscara, o Jovem Camarada não apenas rompe o acordo com os Agitadores, mas também trai o acordo com o próprio Partido, com a revolução, e problematiza, dessa maneira, o próprio ensinamento que estaria preso em diques e, segundo suas próprias palavras, represando a própria possibilidade da revolução. A dissidência, porém, se encerra no momento em que é possível ao Jovem Camarada constatar que com seu comportamento colocou em risco

²¹⁰ No segundo quadro da peça, intitulado “A Anulação”, o Diretor da Casa do Partido alerta os Agitadores sobre a necessidade de se “anularem” para que possam seguir com a tentativa de fazer a revolução em Mukden, é preciso que “atravessem a fronteira como chineses” (BRECHT, 2004, p.240). É preciso, portanto, que eles anulem sua identidade. Ao entregar a máscara aos Agitadores, diz o Diretor da Casa do Partido: “A partir deste momento vocês não são mais ninguém, a partir deste momento, e talvez até o seu desaparecimento, vocês são operários desconhecidos, combatentes, chineses, nascidos de mães chinesas, pele amarela, falando apenas chinês, no sono e no delírio” (BRECHT, 2004, p.241).

não só seus companheiros, mas o próprio processo revolucionário. Por esse motivo, não enxerga outra alternativa a não ser estar de acordo com sua própria morte.

O ato de rasgar – escritos clássicos do marxismo e a máscara – aponta, de certo modo, para o impulso de interromper o curso do processo revolucionário, tal como vinha sendo preparado pelo Partido e pelos Agitadores. Interrupção esta entendida pelo Jovem Camarada – neste momento da peça – como o gesto revolucionário necessário. Mas este gesto da interrupção é suplantado, depois, pela necessária continuidade do processo.

Em *Mauser*, A não aceita a sua própria morte. Tal recusa se dá em dois momentos, marcando o início e o fim do texto pela recusa em morrer. No início, diante da condenação pronunciada pelo Coro, a fala de A é breve, em um tom diverso daquele que será adotado no final do texto:

A
Eu matei pela revolução;

CORO
Morra agora por ela.

A
Cometi um erro.

CORO
Você é o erro.

A
Sou um ser humano.

CORO
O que é isso?

A
Não quero morrer.
(MÜLLER, 1987, p.4).

No final do texto, as duas falas em que A se recusa a morrer ganham um tom de apelo, mais do que uma simples recusa. É uma fala já bastante carregada pelo medo e pela desesperança. Diante da acusação de ter matado, não em nome da revolução, o fuzilamento no paredão às suas costas parece cada vez mais certo. Em sua última tentativa, diz A:

A
Eu me recuso. Eu não aceito a minha morte.
A minha vida me pertence

CORO
O nada é sua propriedade.

A [CORO]
Eu não quero morrer. Eu me jogo no chão.
Eu me agarro firme na terra com todas as minhas mãos

Com unhas e dentes eu me prendo a essa terra
Que eu não quero abandonar. Eu grito.
(MÜLLER, 1987. p.19-20).

Porém, em oposição ao teor das falas acima citadas, as duas últimas falas da peça que, respectivamente, apresentam as indicações “CORO [A]” e “A [CORO]”, parecem indicar que, ao fim e ao cabo, não restando outra alternativa, A, assim como o Jovem Camarada, sela seu destino dando, após tantos “nãos”, o “sim” à sua morte:

CORO [A]
Ele ainda perguntava e já levantava do chão
Não mais gritando, e nós lhe respondemos:
Você sabe o que nós sabemos, nós sabemos o que você sabe.
E a sua pergunta não ajuda a revolução.
Se a vida for uma resposta talvez ela possa
Ser permitida. Mas a revolução precisa
Do seu SIM à sua morte. E ele não mais perguntou
Mas foi até o paredão e deu a voz de comando
Sabendo que o pão de cada dia da revolução
É a morte de seus inimigos, sabendo que ainda
Precisamos arrancar a relva para que o verde permaneça.

A [CORO]
MORTE AOS INIMIGOS DA REVOLUÇÃO.
(MÜLLER, 1987, p.20).

Uma vez que A – ou, talvez, o Coro falando em nome de A, citando-o – afirma que o comando foi dado por ele mesmo (A), pode-se afirmar que há aí um acordo, que não deixar de ser um desdobramento daquele firmado inicialmente: matar pela revolução. Diz o Coro: “a revolução precisa do seu SIM à sua morte”. Portanto, seja para garantir a possibilidade de fazer a revolução, em *A Decisão*, seja para garantir que a revolução continue vencendo, como é o caso de *Mauser*, ambas as peças aludem ao acordo. É preciso marcar, porém, que há uma diferença fundamental na estruturação das duas peças: se, por um lado, *A Decisão* é marcada pelos frequentes acordos, com apenas um momento de “exacerbação” em que o Jovem Camarada se opõe às medidas do Partido, *Mauser* apresenta um único acordo, que é rompido de variadas maneiras (por B e por A), finalizando com um novo acordo entre A e o Coro, um acordo que, no entanto, não é capaz de elucidar uma solução para os impasses estabelecidos pelo enfrentamento de A diante da iminência de sua morte.

4.3 Tomar partido e tomar posição: uma distinção

Em seu livro *Quand les images prennent position* [*Quando as imagens tomam posição*], Georges Didi-Huberman estabelece uma distinção entre tomar partido e tomar

posição. Para tanto, o autor francês toma por base dois trabalhos distintos de Bertolt Brecht: a peça *A Decisão* e o livro *Kriegsfiabel*²¹¹ [*Abecedário da Guerra*].

O pensador francês compreende que há uma tomada de partido em *A Decisão* na medida em que no texto há referências constantes ao “ABC do comunismo”, aos “clássicos”, além da forte presença do Partido (Comunista), representada pelo Coro de Controle.

Brecht faz menção, no decorrer do texto de *A Decisão*, ao “camarada Lênin”, o que contribuiria ainda mais para reforçar a hipótese de que Brecht toma partido em *A Decisão*. Recorrer à noção de “literatura de partido” pode auxiliar na análise que aqui está sendo feita. Para Lênin, a literatura deveria pensada como “parte integrante do trabalho organizado, metódico e unificado do Partido”²¹². Há ainda uma exigência feita à literatura de partido: é preciso que ela estabeleça uma “ligação estreita e indissolúvel com o movimento operário. [...] Só então a literatura ‘social-democrata’ se tornará realmente [...] revolucionária até o fim”²¹³.

Sobre Brecht e, mais especificamente sobre *A Decisão*, afirma Didi-Huberman:

Bertolt Brecht quis assumir esta tomada de partido em lugares e em uma época - pelo menos até o seu regresso a Berlim Oriental - onde "o Partido" estava longe de estar no poder. A *literatura de partido* é intrínseca a uma obra altamente política como *A Decisão*, por exemplo: é ela que Louis Althusser admira, é nela que ele reconhece a prescrição leninista, a “posição de partido” aparece para ele como condição necessária, em Brecht, para o “deslocamento do ponto de vista do especulativo para o político” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.114).

Mas haveria também a possibilidade de “tomada de posição”. Para pensar esta noção, Didi-Huberman toma como modelo o “atlas fotográfico da guerra” *Kriegsfiabel* de Bertolt Brecht, que é descrito da seguinte maneira:

Vemos Hitler ir e vir, na *Kriegsfiabel*, vemos Chruçill, Pétain ou representantes do Congresso americano, mas não vemos Stálin, por exemplo. Vemos sobretudo o estado do povo e gestos de urgência em tempos de guerra. Vemos imagens da política e não de ícones políticos. Lemos poemas antigos em contraponto às legendas factuais acompanhando os documentos fotográficos, mas não lemos discursos sobre a história. A *montagem* torna equívoco, improvável e mesmo impossível, toda autoridade de *mensagem* ou de programa. É que, em uma montagem desse tipo, os elementos – imagem e

²¹¹ Em seu referido livro, Didi-Huberman descreve o livro *Kriegsfiabel* como “um tipo de atlas fotográfico da guerra” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.30). E prossegue a descrição da seguinte maneira: “Ele parece começar – ou recomeçar, partir novamente de A a Z – lá exatamente, em 1955, onde termina o *Jornal de trabalho* [...]. Sua estrutura geral parece seguir o desenrolar cronológico da Segunda Guerra mundial [...], ainda que a montagem seja, no detalhe, muito mais complexa e sutil” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.30-31).

²¹² LÊNIN apud DIDI-HUBERMAN. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009, p. 113. A obra referida por Didi-Huberman: V. Lênin. *L’Organisation du Parti et la littérature de parti* (1905). Trad. anonyme, *Écrits sur l’art et la littérature*, Moscou, Éditions du Progrès, 1969, p. 19-21.

²¹³ *Ibidem*, p.114.

textos – *tomam posição* em lugar de se constituírem em discurso e de *tomarem partido* (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.118).

Também Hannah Arendt, em seu ensaio sobre Brecht, no livro *Homens em tempos sombrios*, comenta esta questão da relação de Brecht, ou de parte de sua obra, com um discurso de partido (do Partido Comunista). Diz Hannah Arendt:

Um poeta deve ser julgado pela sua poesia e, embora muito lhe seja permitido, não é verdade que “os que louvam o ultraje têm vozes primorosas”. Pelo menos não foi verdade no caso de Brecht; suas odes a Stálin, aquele grande pai e assassino de povos, soam como se tivessem sido fabricadas pelo imitador menos talentoso que Brecht jamais teve. O pior que pode acontecer a um poeta é deixar de ser poeta, e foi o que aconteceu a Brecht nos últimos anos de sua vida. Por ter pensado que as odes a Stálin não importavam. Não tinham sido escritas por medo, e não acreditara sempre que quase tudo se justifica diante da violência? Era essa a sabedoria do seu “sr. Keuner” que, no entanto, por volta de 1930 era ainda um pouco mais exigente na escolha de seus meios do que seu autor vinte anos mais tarde (ARENDR, 2008, p.229-230).

Mauser possui uma escrita estruturada de modo diverso daquele presente em *A Decisão*. Todo o caráter doutrinário, assim como as referências aos clássicos, além do próprio Coro de Controle como uma instância partidária-julgadora é eliminado em *Mauser*. Acompanhando a argumentação feita por Didi-Huberman de que o modo como os textos e as imagens são dispostos no livro de Brecht impossibilitam que se veja nele uma espécie de mensagem ou de programa partidário, e pensando no caso de *Mauser*, talvez seja possível compreender que os constantes embates entre A e Coro, entre A e B, além da distribuição das vozes entre A [CORO] e CORO [A], distribuição que nem sempre esclarece ou delimita com precisão discursos e lugares específicos, também não permitem que a peça adquira um teor de mensagem partidária. No lugar da forte presença do Partido, o que se coloca em questão em *Mauser* é o próprio processo revolucionário, suas tensões e contradições. Afirma ainda Didi-Huberman que

Lá onde o *partido* impõe a condição preeminente de uma *parte* em detrimento de outras, a *posição* supõe uma copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das *multiplicidades* entre elas. Eis aí porque, diz Benjamin, podemos tomar posição e dar a pensar de forma inusitada sem ter, previamente, “nenhuma ideia na cabeça”. É a nova posição recíproca dos elementos da montagem que transforma as coisas, e é a própria transformação que coloca em obra um pensamento novo. Este pensamento corta, desloca, surpreende, mas ele não toma nenhum partido definitivo na medida mesmo de sua natureza experimental e provisória, na medida em que, nascido de uma pura transformação tópica, ele se sabe recombinação, modificável, sempre em movimento e em caminho, “sempre no cruzamento dos caminhos” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.121-122).

Há, ainda, em *A Decisão*, um outro ponto que parece ratificar a tomada de partido por parte de Brecht nessa peça: trata-se dos elogios. Há três elogios feitos pelo Coro de

Controle: à URSS, ao trabalho ilegal e ao partido. Para fazer o confronto com *Mauser*, será mencionado o ELOGIO AO PARTIDO. Eis o texto:

ELOGIO AO PARTIDO
O indivíduo tem dois olhos,
O Partido tem milhares de olhos.
O partido vê sete países
O indivíduo vê uma cidade.
O indivíduo tem a sua hora,
Mas o Partido tem muitas horas.
O indivíduo pode ser aniquilado,
Mas o Partido não pode ser aniquilado,
Pois ele é a tropa avançada das massas
E lidera a sua luta
Com os métodos dos clássicos, que foram criados
A partir do conhecimento da realidade.
(BRECHT, 2004, p.260).

Para confrontar este poema de Brecht, pode-se pensar na seguinte fala do Coro em *Mauser*, fala na qual a quantidade mortos – e não de olhos – é o que distingue o Partido, ou a Revolução, do destino singular de cada um, de cada indivíduo:

CORO
Você morre apenas uma morte
Mas a revolução morre várias mortes
Apenas uma morte você pode morrer
A revolução tem muitas épocas, nenhuma
Em demasia. O ser humano é mais que o seu trabalho
Senão não há de ser. Você já não é.
Pois o seu trabalho te consumiu
Você tem que desaparecer da face da terra.
O sangue com que manchou a sua mão
Quando ela era uma mão da revolução
Precisa ser lavado com o seu próprio sangue
Pelo nome da revolução, que precisa de toda mão
No entanto não mais da sua mão.
(MÜLLER, 1987, p.18).

Ambas as peças são marcadas por uma tensão entre o coletivo – o Partido e, encaminhado por ele, a revolução – e o indivíduo. É certo que a denominação “Elogio” confere ao texto brechtiano um “peso” maior no sentido de fazer uma defesa dessa suposta primazia do coletivo sobre o indivíduo. O Jovem Camarada ainda tenta se impor diante do Partido, tirando sua própria máscara, mostrando o seu rosto, mas logo o coro dos Agitadores, percebendo o levante contra o movimento revolucionário, segundo suas próprias palavras, abate o Jovem Camarada e consegue sair em retirada. Os Agitadores se configuram como um desdobramento do Coro de Controle, agindo como uma garantia do cumprimento dos ensinamentos dos clássicos e da propagação do ABC do comunismo. O texto se constitui, dessa maneira, por uma série de julgamentos: o Jovem Camarada é julgado (e executado) pelos Agitadores que, por sua vez, são julgados pelo Coro de

Controle, e ainda é possível pensar em uma última instância de julgamento, que diz respeito ao leitor/espectador, que também não deixa de produzir um julgamento sobre tudo o que é demonstrado e relatado. O espectador/leitor também toma uma decisão.

Em *Mauser*, nota-se o embate entre o indivíduo e o coletivo na medida em que A, o tempo inteiro, rebate às colocações feitas pelo Coro. No entanto, não há outra estrutura coral que represente uma instância julgadora das decisões tomadas pelo Coro, que fala em nome da revolução. A decisão já foi tomada, a condenação de A já é um fato. Os desdobramentos do texto, seus movimentos internos, se dão pelo desacordo daquele que é condenado, mas é justamente esse desacordo, esse estado de não-conformidade, essa dissidência que se expõe logo no início da peça, que faz com que a fala do Coro não tenha o mesmo tom daquele de *A Decisão*. No texto de Brecht, além de ser feito um elogio ao Partido, ele é feito pelo Coro de *Controle*, uma instância quase que inabalável, diferente do Coro de *Mauser* que não é uma estrutura uniforme e rígida. Dele saem figuras individuais (que a ele retornam), ele assume – dá voz, talvez – a fala de papéis individuais, assim como a de outro coletivo, como é o caso dos intérpretes dos camponeses.

O “ELOGIO AO PARTIDO”, presente em *A Decisão*, consta também em uma coletânea que reúne poemas de sua autoria, escritos no período de 1913 a 1956. Este recorte temporal ainda passa por outras subdivisões. O “Elogio” encontra-se no bloco de poemas escritos, mais especificamente, entre os anos de 1926 e 1933. Neste livro de poemas há um outro, que se encontra entre os poemas escritos entre 1938-1941, intitulado *O povo é infalível?*. Eis o poema:

1
Meu professor
O grande, amigo
Foi fuzilado, condenado por um tribunal do povo
Como espião. Seu nome é maldito.
Seus livros foram destruídos. Falar dele
É suspeito, proibido.
E se ele era inocente?

2
Os filhos do povo o condenaram culpado.
Os Kolkozes e as fábricas dos trabalhadores
As mais heroicas instituições do mundo
Viram nele um inimigo.
Nenhuma voz levantou-se por ele.
E se ele era inocente?

3
O povo tem muitos inimigos.
Nas mais altas posições
Encontram-se inimigos. Nos mais úteis laboratórios
Encontram-se inimigos. Eles constroem

Canais e represas para o bem de continentes inteiros e
Os canais se desmancham e as represas se rompem.
O líder deve ser fuzilado.
E se ele era inocente?

4
O inimigo anda disfarçado.
Usa o boné de trabalhador caído sobre o rosto. Os amigos
Conhecem-no como trabalhador esforçado. Sua mulher
Mostra os furos nos sapatos
Que ele gastou a serviço do povo.
No entanto, é um inimigo. Seria meu professor um desses?
E se ele era inocente?

5
Falar sobre os inimigos, que podem ser levados aos tribunais do povo
É perigoso, pois os tribunais precisam manter sua autoridade.
Exigir documentos que provem a culpa preto no branco
É absurdo, pois não podem existir tais documentos.
Os criminosos têm nas mãos provas de sua inocência.
Então é melhor silenciar?
E se ele era inocente?

6
O que 5000 construíram, um pode destruir.
Entre 50 condenados
Um pode ser inocente.
E se ele era inocente?

7
Se ele era inocente
Como pode ir para a morte?
(BRECHT, 1990, p.227-228)²¹⁴.

Se no “ELOGIO AO PARTIDO” há uma defesa incondicional do Partido, no outro poema a dúvida sobre os “tribunais do povo”, sobre os julgamentos, fica evidenciada. O que antes parecia se configurar como um tribunal inequívoco, agora é posto em questão e a pergunta sobre a possível inocência daquele que é condenado finaliza o poema sem uma resposta. É relevante ressaltar que entre o período em que foi escrito um poema e o outro ocorreram os Processos de Moscou. E a defesa do stalinismo foi a principal acusação sofrida por Brecht quando da estreia da peça, em 1930. Talvez seja possível dizer que a dúvida – condição fundamental do pensamento crítico – inquietou Brecht. A dúvida quanto às tarefas da revolução é colocada em versos.

A crítica feita por Müller em *Mauser* parece apontar para o fato de que para A matar é um hábito, mas não um hábito como outro qualquer. A figura de A indica que a absoluta identificação do indivíduo com o seu trabalho, com um determinado discurso ou

²¹⁴ BRECHT, Bertolt. *O povo é infalível?* In: _____. *Poemas. 1913-1956*. Trad. Paulo Cesar Souza. 4. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

determinado partido, torna inumano o que era humano. Ao identificar-se com seu trabalho, A elimina a dúvida, a hesitação, o intervalo.

Tomar posição é tomar distância. É verdade que o Jovem Camarada chega a tomar uma posição crítica em relação ao Partido na peça de Brecht, mas tal posição é vista como um erro, fazendo com que ele recue e entre novamente em acordo com o Coro de Controle, isto é, com o Partido. O Partido tem mil olhos, mas a identificação total com as tarefas da revolução, pode produzir uma cegueira. O lugar do humano é o do acordo *e* do desacordo, da concordância *e* da dissidência. Sendo assim, não mais tomar distância é tornar-se inumano, é tornar-se máquina.

**MAUSER/MACBETH: “O QUE É UM HOMEM, AFINAL?”
UMA CONCLUSÃO**

“Sou a máquina de escrever”

Heiner Müller

Nos capítulos anteriores, o esforço realizado foi no sentido de analisar as relações entre a escrita de Heiner Müller e a dos autores que lhe serviram de material. No caso específico deste trabalho, Brecht e Shakespeare. Porém, ainda é possível um outro movimento: a realização de uma análise entre as obras do próprio Heiner Müller, tendo como foco principal uma das marcas da dramaturgia mülleriana, ao menos nas peças escritas ao longo dos anos setenta, e que diz respeito a uma ideia do humano/inumano, uma concepção que parte de uma espécie de tensão entre homem e máquina.

Partindo da pergunta sobre o que é, enfim, o homem, feita em *A Decisão* e que reaparece, com uma nova tentativa de resposta, já transformada, em *Mauser* – e, em alguma medida, talvez esteja presente também em seu *Macbeth*²¹⁵ – o presente capítulo será subdividido em dois tópicos: no primeiro será pensado esse “novo homem”, essa transfiguração em homem-máquina, esse sujeito “transitório”, para usar a palavra empregada por Rainer Nägele em seu ensaio *Prométhée: Créature [Prometeu: Criatura]*. No segundo tópico, serão pensadas as diversas configurações da violência na escrita de Müller, seja na forma de enunciação de acontecimentos atrozes, seja nas imagens cênicas sugeridas na rubrica ou, ainda, no próprio modo como é construída a escrita mülleriana nas peças aqui discutidas que, em alguma medida, também pode ser pensado como uma violência, ou melhor, como uma operação textual violenta.

5.1 O inumano: homem-máquina

Em alguma medida, as peças analisadas neste trabalho se deparam com a dúvida sobre o que é o homem, e é até mesmo possível encontrar algumas tentativas, alguns esboços de respostas. Em *A Decisão*, a pergunta, que dá nome ao presente capítulo, nomeia também o quinto quadro da peça de Brecht. Na CANÇÃO DA MERCADORIA,

²¹⁵ As referências a *Macbeth* feitas nesse capítulo dizem respeito somente ao texto de Heiner Müller. Caso alguma referência ao texto de Shakespeare seja feita, ela será devidamente indicada.

cantada pelo Comerciante, há uma estrofe em que se encontra uma indicação sobre o que é o homem:

CANÇÃO DA MERCADORIA

O homem precisa de muita razão,
Com isso o homem fica mais caro.
Para arrumar razão, precisa-se de homens,
Os cozinheiros tornam a comida mais barata, mas
Aqueles que comem a tornam mais cara.
O problema é que existem homens de menos.
O que é um homem, afinal?
E eu lá sei o que é um homem?
E eu lá sei, quem sabe disso?
Não sei o que é um homem,
Eu só conheço o seu preço.

(BRECHT, 2004, p.254).

Na relação homem/mercadoria estabelecida pelo Comerciante, há um primeiro indício de uma resposta para a pergunta sobre o que é um homem. A afirmação do Comerciante, no entanto, está inserida em uma lógica orquestrada, em boa parte, por ele próprio. Conhece-se do homem, segundo ele, apenas seu preço, apenas aquilo que é preciso conhecer. O homem, entretanto, aquele por quem de fato se interroga, permanece desconhecido: “Eu lá sei o que é um homem?”. É nessa mesma direção, do desconhecimento do que seja o homem, que essa dúvida reaparece em *Mauser*, logo no início da peça:

A
Cometi um erro

CORO
Você é o erro.

A
Sou um ser humano.

CORO
O que é isso?
(MÜLLER, 1987, p.4).

Há no início da peça, portanto, a dúvida em relação ao que seja o homem. Mais adiante, porém, aparece uma afirmação acerca do que ele é. Durante um relato, feito por A, de uma dentre as várias execuções realizadas por ele, há uma “intervenção” do Coro, e é nela que se encontra a seguinte afirmação: “Um homem é uma coisa em que se atira / Até que o ser humano emergja das ruínas do ser humano”²¹⁶, ou seja, até que o humano sobreviva ao humano.

²¹⁶ MÜLLER, Heiner. *Mauser*. In: _____. *Quatro textos para teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A Missão; Quarteto*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Hucitec, 1987, p.15.

O Coro, neste momento, parece fazer uma distinção entre homem e ser humano, estabelecendo como que uma relação do homem com o inimigo. É preciso que o homem-inimigo morra para fazer emergir o ser humano. Homem e ser humano são apresentados quase que como condições distintas do indivíduo, como se vê nesse outro trecho do texto, onde diz o Coro: “Sua tarefa não é matar seres humanos, mas matar / Inimigos. Pois o ser humano é desconhecido. / Sabendo que matar é seu trabalho / Mas o ser humano é mais que o seu trabalho”²¹⁷.

É preciso considerar, ainda, que este homem-inimigo é morto por aquele que se autodenomina ser humano: “Sou um ser humano”, diz A. Há uma contradição na postura do Coro para com o ser humano, visto que ao mesmo tempo em que ele o desconhece, ou diz que o desconhece, reconhece que há nele uma qualidade distinta daquele que é nomeado inimigo, o homem-inimigo. Ainda que contraditória, a relação de desconhecimento e reconhecimento constitui simultaneamente esse ser humano.

Há, no entanto, uma possibilidade de compreender que, na realidade, para o Coro, que fala em nome da revolução, o humano só surgirá quando ela, a revolução triunfar. Essa condição de ser humano não é possível ao Coro reconhecer em A, considerando que no momento em que a peça se inicia, ele já traz consigo a marca da traição. A, na medida em que não mata somente os inimigos da revolução, renuncia a essa condição, passando a ser apenas um homem aniquilando outros homens. Essa relação é apresentada pelo Coro ao narrar o instante em que A passa a não matar somente pela revolução: “Ouvimos seu bramir e vimos o que ele tinha feito / Não por nossa incumbência, e ele não parava de bramar / Com a voz do homem que devora o homem. / Soubemos então que o seu trabalho o havia consumido”²¹⁸.

O homem é então apresentado como aquilo que é constituído por uma dupla condição: a de matar e a de morrer, o homem como aquele que devora o homem e aquilo que é devorado. Há algo de humano em matar pela revolução, que se transforma, entretanto, em inumano à medida em que se realiza o ato pelo ato, isto é, o matar pelo matar.

Em seu já referido ensaio, Rainer Nägele faz uma abordagem do personagem Prometeu, reescrito por Müller a partir da tragédia de Ésquilo, e que é pensado sob a perspectiva da criatura. Constituída por limiares – entre o humano e o divino, entre a

²¹⁷ *Ibidem*, p. 13-14.

²¹⁸ *Ibidem*, p.16.

consciência e o sofrimento -, a noção de criatura, tal como abordada por Nägele, se revela uma via interessante para pensar Macbeth e A.

Afirma Nägele que “a poesia da criatura, que é a poesia de Büchner – e a poesia de Müller, eu diria -, ultrapassa o humano, é uma saída do humano (‘*ein Hinaustreten aus dem Menschlichen*’)²¹⁹. Mas esta saída do humano não é uma simples negação do humano”²²⁰. O humano e o inumano coabitam a criatura. No caso do Prometeu mülleriano, essa porção de inumano corresponde a um elemento divino, dada a sua condição de semi-deus.

Nos casos de A e de Macbeth, entretanto, não há esse elemento divino. Em que consiste, então, a inumanidade destes dois personagens? Os próprios textos trazem indícios acerca do modo como esse novo homem, essa criatura se constitui. Em *A Decisão*, é o morrer que se configura como algo de humano. Na sequência do “Elogio ao Partido”, após o Coro de Controle enaltecer uma possível superioridade do coletivo sobre o indivíduo, diz o Jovem Camarada: “Tudo isso não vale mais; em vista da luta, nego tudo o que ainda ontem era válido. E faço apenas o que é humano. Aqui está a ação”²²¹.

No texto de Müller, porém, aquele que executa a tarefa de matar, A, extrapola o caráter desta tarefa e se volta contra ela ao fazer a seguinte afirmação: “Sou um ser humano. E ser humano não é máquina. / Matar e matar, sempre a mesma coisa depois de cada morte / Eu não podia. Dêem-me o descanso da máquina”²²². Aqui, portanto, indica-se o elemento inumano do qual A – assim como Macbeth - se constitui: a máquina.

Mais do que um elemento constitutivo de A, a máquina é um elemento que atravessa as peças escritas na sequência de *Mauser*. Em seu *Macbeth*, de 1971, novamente aparece essa construção de um personagem-máquina e, em 1977, o próprio título da peça já aponta para essa fusão homem-máquina em seu texto *Die Hamletmaschine*.

É no dilaceramento, é no esgotamento do homem, que emerge a máquina como nova condição. Se A passa a matar indiscriminadamente como uma “máquina de matar”, Macbeth também abandona a condição de humano diante da matança que executa. Sobre esta condição “mecânica” de Macbeth, escreve Lehmann:

Assim Macbeth, excluindo o intervalo entre pensamento e ação, aspira a uma condição propriamente maquínica. Ele se torna sujeito político (ele quer se

²¹⁹ O trecho em alemão consta no ensaio de Nägele.

²²⁰ NÄGELE, Rainer. Prométhé: Créature. *Revue Théâtre/Public*. Montreuil, n.160-161, p. 33-36, 2001.

²²¹ BRECHT, Bertolt. A decisão. In: _____. *Teatro Completo*, volume III. Trad. Ingrid Dormien Koudela. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

²²² MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.17.

tornar) por uma transformação que faz dele um “vazio” mecânico, um funcionamento puro sem conteúdo nem telos (LEHMANN, 2001, p.67)²²³.

Pode-se pensar, assim, que esta passagem para um além do humano – que entretanto convive em uma tensão com o humano – consiste em uma maquinização do homem, como afirma o sociólogo e tradutor Peter Kammerer, em seu ensaio *Renâitre des chars?* [*Renascer dos tanques?*]. Diz o autor que há uma insistência obstinada, por parte de Müller, em escrever

[...] sobre as batalhas, as estratégias militares, os tanques de combate, as guerras e os rios de sangue; por trás de tudo isso entrevemos os músculos, os tendões e finalmente a própria ossatura de nosso tempo. Se a guerra leva ao extremo esta simbiose entre o homem e a máquina, o homem e o homem, o “mim” do grande indivíduo e o coletivo, o indivíduo e a massa, é deste extremo [...] que deve surgir a solução. (KAMMERER, 2001, p.45).

Para esta criatura, fruto desta simbiose homem-máquina, um novo corpo, um corpo-objeto. Quando Macbeth se encaminha para consumir a morte de Duncan, o punhal – esse objeto fantasmático²²⁴ – é fixado ao seu corpo. Diz o personagem: “És tu um punhal de sonho, um / Mau parto de um crânio superexcitado. / Ainda te vejo, tua forma emprestada / Deste punhal *aferrado* a minha mão”²²⁵. É a partir da morte de Duncan, com essa mão-punhal, que se inicia a série de outros tantos assassinatos que serão cometidos por Macbeth ou a seu mando. Macbeth transmuta-se, aos poucos, nesta máquina movida pelo sangue que pede ainda mais sangue.

Essa configuração corpo-objeto se dá de maneiras distintas em cada uma dessas peças. Se em *Macbeth*, o punhal é aferrado, fixado à mão do personagem, em *Mauser*, esse processo se dá em um entrelaçamento, há um emaranhado de corpo e objeto. Há, ainda, um outro elemento que distingue os modos com que Macbeth e A assumem essa condição de homem-máquina. Em *Mauser*, a identificação entre o corpo e os objetos usados nas execuções não é feita somente por A, ela consiste em uma daquelas falas, já comentadas anteriormente, em que A parece, de algum modo, assumir o discurso do Coro, o que possibilita a compreensão de que a personagem pertence a um coletivo-máquina (a máquina da revolução, talvez), um coletivo que coordena a matança, e A se constitui como

²²³ LEHMANN, Hans-Thies. Le sujet du politique, le vide, la machine hésitante: A propôs de la Shakespeare Factory de Heiner Müller. *Revue Théâtre/Public*. Montreuil, n.160-161, p.64-68, 2001, p. 67. No original: “Ainsi Macbeth, en excluant l’écart entre pensée et action, aspire à une condition proprement machinique. Il devient sujet du politique (il veut le devenir) par une transformations qui fait de lui un “vide” mécanique, un fonctionnement pur sans contenu ni telos”.

²²⁴ Importante ressaltar que a condição de “fantasmático” atribuída ao punhal, diz respeito á uma condição anterior ao momento do assassinato, ou seja, ele é “fantasmático” antes de Macbeth matar o rei.

²²⁵ MÜLLER, Heiner. *Macbeth* (a partir de Shakespeare). In: KOUDELA, Ingrid (org.) *Heiner Müller: o espanto no teatro*. Trad. Alexandre Krüge. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.151, grifo nosso.

um instrumento dessa matança, um instrumento entre outros: roda, força, torniquete, garrote, chicote e galés. Escreve Müller:

A [CORO]
[...]
O seu semelhante foi morto
E o meu semelhante, por dois mil anos
Com roda força torniquete garrote chicote galés
Eu diante do meu revólver rosto para a pedreira
Eu meu revólver apontado para a minha nuca
Sabendo que pela minha mão mata a revolução
Destruindo roda força torniquete chicote garrote galés
E não sabendo isso, diante do meu revólver um ser humano
E entre mão e revólver, dedo e gatilho
Eu lacuna em minha consciência, em nossa frente de batalha.
(MÜLLER, 2003, p.13).

A propósito, é possível estabelecer mais uma correspondência entre A e Macbeth, sob o viés da noção de tempo. Ambos lidam com uma certa suspensão do tempo. Ao antecipar aquilo que ainda está por vir, Macbeth suprime todo um intervalo de tempo, como foi discutido no terceiro capítulo²²⁶. A, por sua vez, ao se identificar com o trabalho de matar, passando a matar não mais pela revolução, mas por hábito, ou por loucura, também suprime o intervalo de tempo entre o dedo e o gatilho, como se lê no diálogo abaixo:

A
Eu matei
Por encargo de vocês.

CORO
E não por encargo nosso.
Entre o dedo e o gatilho, o instante
A época era sua e era nossa. Entre a mão e o revólver
O espaço: era o seu posto na frente da batalha da revolução
Mas quando a sua voz e o revólver se tornaram uma única coisa
E você se identificou com o seu trabalho
E já não tinha mais consciência dele
Que precisa ser feito aqui e agora
Para que não precise ser feito por mais ninguém
O seu posto foi uma brecha em nossa frente
E para você não havia mais lugar em nossa frente de batalha.
Terrível é o hábito, mortal ou vulgar
[...]
(MÜLLER, 2003, p.19).

No início do texto, o Coro afirma que matar pela revolução “é um trabalho como outro qualquer / Esmigalhar crânios e dar tiros”²²⁷. Já no fim do texto, vê-se que morrer

²²⁶ Ao analisar os *Macbeth(s)*, em um determinado momento do capítulo, afirma-se que a condição almejada por Macbeth é aquela onde pensar e agir coincidem, eliminando os hiatos e as lacunas.

²²⁷ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.5.

pela revolução também é um trabalho. A matança é necessária para que a matança cesse. A respeito desta tensão, escreve Kammerer que

[...] a revolução deve matar para que a morte cesse, ela deve matar com humildade deixando uma dúvida entre o dedo e o gatilho, o espaço vital necessário para conservar uma semente de humanidade. O terror resulta na traição, é um processo praticamente fisiológico porque o homem novo e homem antigo coabitam, inseparáveis, em um só e mesmo corpo. [...] Ao fim, nossa própria face no espelho se torna inimiga. O revolucionário executado pela revolução, porque inútil, deve dar seu acordo. É um jogo perverso (KAMMERER, 2001, p.47).

Em *Macbeth*, enquanto espera que o regicídio seja realizado, diz Lady Macbeth: “Ele [Macbeth] está em seu trabalho”²²⁸. E é justamente o estreitamento, a extrema identificação com este trabalho que, ao situar A e Macbeth no limiar entre consciência e sofrimento – ambos querem sair do movimento incessante da matança, porém não conseguem – os leva à ruína.

Transfigurado em uma máquina de matar, A já não interessa mais à revolução, assim como seu antecessor, B, pelo desejo contrário – o de não querer matar, e é morto por isso –, também não tem mais lugar nos tribunais da revolução. Para A e Macbeth, só resta o encontro com o destino implacável a todos os homens: a morte.

5.2 O terror e a violência: a cena manchada de sangue

O último elemento de análise atravessa, em alguma medida, todas as peças trabalhadas ao longo desta dissertação: a violência. Ela se constitui como tema em cada uma dessas peças teatrais, mas é também uma forte marca das reescrituras realizadas por Müller.

Ela será pensada a partir de três aspectos distintos: o primeiro deles diz respeito à relação existente entre violência e poder; o segundo aponta para a concepção do ato de matar como um trabalho. O último aspecto refere-se especificamente à escrita de Müller, considerando que sua prática dramaturgica se constitui, de algum modo, como um gesto violento.

Para pensar o modo como se configura a violência no *Macbeth* de Müller mostra-se necessário, antes, fazer um rápido retorno a uma noção cunhada por Jan Kott em seu livro *Shakespeare nosso contemporâneo: a de Grande Mecanismo*. O crítico, teórico, tradutor e poeta polonês apresenta no referido livro a tese de que as peças escritas por

²²⁸ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.152.

Shakespeare estruturam-se, em grande parte, em torno de jogos de poder ou, melhor dizendo, em torno de lutas pelo poder. O Grande Mecanismo seria, portanto, uma imagem da história. Escreve Kott:

E eis que surge gradativamente das crônicas históricas de Shakespeare, para além dos traços individuais dos reis e dos usurpadores, a imagem mesma da história. A imagem do Grande Mecanismo. [...] Essa imagem da história, muitas vezes repetida por Shakespeare, impõe-se a nós com força. A história é uma grande escadaria que um cortejo de reis não cessa de subir. Cada degrau, cada passo até o topo é marcado por assassinato, perfídia e traição (KOTT, 2003, p.31).

Sendo assim, a luta pelo poder é um elemento central nas peças shakespeariana. Ou talvez seja mais correto dizer que o elemento central dos dramas históricos de Shakespeare é a violência decorrente da luta pelo poder.

Há em *Macbeth* uma diferença em relação às outras peças de Shakespeare, como afirma o pesquisador Luis Fernando Ramos no *Prefácio* do livro de Jan Kott. Há uma mudança significativa no que diz respeito aos modos com os quais se busca a chegada – e a manutenção – ao poder. No caso de *Hamlet*, por exemplo, Jan Kott chega a sugerir que a estratégia para derrubar o poder vigente é sua própria loucura. Já em *Macbeth*,

Kott nos coloca no centro da ação, vivendo a situação dos personagens em cada uma de suas escolhas. Ele percebe que, diferentemente das peças em que Shakespeare mostra a história sob a forma do grande mecanismo, aqui ele utiliza a forma do pesadelo. O assassinato em *Macbeth* não obedece à lógica do "grande mecanismo", mas reflete a "proliferação assustadora do pesadelo", que é "justamente essa necessidade de assassinar" que nunca termina e leva o personagem a nela mergulhar cada vez mais fundo (RAMOS apud KOTT, 2003, p.14-15).

Ora, se o “Grande Mecanismo”, no caso de *Macbeth*, assume a lógica do pesadelo e dos assassinatos desenfreados, pode-se pensar que a violência é, portanto, um elemento estruturante do texto escrito por Shakespeare. Para além de um tema, é por ela que o enredo se desenvolve, é por uma cadeia implacável de derramamento de sangue que se dão os constantes confrontos pelo poder.

Isto posto, pode-se dar um salto para o *Macbeth* escrito por Heiner Müller. Em sua versão, a violência também se mantém como elemento estruturante da escrita, porém ela parece, de algum modo, extrapolar alguns “limites” estabelecidos por Shakespeare. A violência é ainda mais acentuada na peça de Müller, ela como que invade a cena, ganhando contornos mais grotescos, conferindo aos personagens traços de maior perversidade, explicitando ainda mais a luta pelo poder. Para exemplificar essa relação entre violência e poder, dois exemplos do texto de Müller serão aqui recortados.

O primeiro exemplo refere-se à imagem do trono de Duncan, rei da Escócia, descrito, em uma rubrica, da seguinte maneira: “*Duncan sentado sobre cadáveres empilhados que formam um trono*”²²⁹. Há uma tensão entre temporalidades distintas nesta imagem criada por Müller, ao colocar cadáveres, isto é, aquilo que resta de gerações passadas, como forma de sustentação do poder. O trono da realeza se constitui de partes do que já foi um corpo, são fragmentos, pedaços, “ruínas humanas”. São estas ruínas, estas gerações massacradas que mantêm o poder real na Escócia de Müller.

O sólido poder de Duncan – que, na peça de Müller, também tem as mãos sujas de sangue ao ocupar este trono sepulcral – é alvo de uma das falas de Macbeth, no momento em que busca justificativas para realizar seu intento de matar o monarca. Diz Macbeth:

MACBETH – Eu fui seu açougueiro. Por que não a sua carne
No meu gancho. Eu lhe consolidei e elevei
O trono com pilhas de cadáveres.
Se recuasse no meu sangrento trabalho²³⁰
Sua praça estaria há tempos nas fundações.
Ele paga o que me deve, se eu o faço.
(MÜLLER, 2003, p.147).

A imagem do rei que ocupa um trono cadavérico e a “justificativa” encontrada por Macbeth para cometer o regicídio são elementos que exemplificam como Müller se confronta com a peça de Shakespeare. O rei já não é mais “apenas” um rei, mas um rei perverso, a violência que ocorre ao seu redor não lhe causa nenhuma espécie de sentimento, a não ser a indiferença. Exemplo disso se dá na cena 3 quando, ao mesmo tempo em que Duncan saúda Macbeth pelos seus feitos contra Macdonwald e o exército norueguês, camponeses que se voltaram contra Duncan durante a batalha são afogados no pântano.

Ao inserir na cena os camponeses, Müller já rompe bruscamente com a peça de Shakespeare, na qual, à exceção dos Soldados e do Porteiro, todas as personagens pertencem à nobreza ou à realeza. Há uma ruptura de ordem histórica. Neste ponto, vale retomar a leitura de Jan Kott sobre Shakespeare. Ao compreender que a imagem da história é a imagem da luta pelo poder, pode-se pensar que está envolvida nesta compreensão, ainda que implicitamente, a noção de história como luta de classes.

²²⁹ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p. 142.

²³⁰ Assim como em *Mauser*, aqui também há referência ao trabalho de matar.

Se em Shakespeare a violência está mais restrita aos nobres, em Müller ninguém escapa. Há o confronto entre nobreza e realeza, mas o autor alemão traz para a cena as relações de violência entre a realeza e os camponeses, entre os nobres e os camponeses e até mesmo entre os próprios camponeses. Há, portanto, uma ampliação da violência no texto de Müller, de modo que ela se faz presente não só nas falas dos personagens, mas também na própria cena, como se pode notar na cena 5, onde se dá o encontro entre Macbeth e sua esposa:

LADY MACBETH – O próprio corvo
Está rouco, gralhando à entrada fatal de Duncan
Em meus muros.

Macbeth.

Grande Glamis. Cawdor.
Maior do que ambos na saudação de amanhã.
Tua carta elevou-me por cima
Deste surdo hoje e a visão
Tem o sabor do futuro.

MACBETH – Duncan vem
Para passar a noite.

LADY MACBETH – Quando se irá.

MACBETH – Amanhã, Assim ele o deseja.

LADY MACBETH – O sol nunca verá este amanhã.

Cerra tua face, Barão, ela é um livro
Nele todos podem ler coisas estranhas.
Para enganar o tempo, sê enganador como o tempo
Seja teu olhar uma flor, tu a serpente por debaixo.
Aquele que vem quer ser bem servido. Deixa
em minhas mãos a grande empresa desta noite, Barão.

MACBETH – Falaremos mais a respeito.
(MÜLLER, 2003, p.145).

Como diz Lady Macbeth, há um corvo a anunciar as atrocidades que estão por vir. Müller mostra como esta personagem joga com o tempo e, talvez, esse mesmo jogo também pode ser pensado como um modo de “violentar” o próprio tempo, na tentativa de deslocar para o presente um futuro que ainda está por acontecer: “Para enganar o tempo, sê enganador como o tempo”. Após Lady Macbeth chamar para si a responsabilidade pela “grande empresa” da noite, a cena segue:

Um berro do lado de fora.

LADY MACBETH – Que barulho é esse.

MACBETH – Um camponês que não pagou o arrendamento

LADY MACBETH – Quero vê-lo sangrar, exercitando meus olhos
Para o quadro que à noite nos envia.

MACBETH – Mandarei busca-lo, já que assim o queres.

Sai.

LADY MACBETH – Macbeth. Rei da Escócia.

Dois servos com o camponês esfolado vivo. Macbeth.

MACBETH – Teu camponês, Senhora.

Lady Macbeth cobre os olhos com as mãos. Macbeth ri.
(MÜLLER, 2003, p.145-146).

O grito de dor aliado à presença do camponês esfolado vivo, na cena, dão ao texto de Müller uma maior crueldade, eliminando, aos poucos, traços de “humanidade” das personagens, tornando-as cada vez mais sedentos pelo poder, o que, inevitavelmente, as torna cada vez mais violentos. Poder e violência se entrelaçam ao longo de toda a peça.

Tal entrelaçamento, porém, não é uma particularidade somente de *Macbeth*. Em *Mauser* também é possível perceber a presença deste imbricamento entre violência e poder, mas de modo distinto. Se em *Macbeth*, a cena é invadida por corpos – humanos e de animais – esfolados, feridos, ensanguentados e torturados, evidenciando a truculência das relações de poder, em *Mauser* a maior parte das imagens violentas são produzidas na linguagem, isto é, pelos relatos das personagens.

Sendo assim, para pensar a relação entre poder e violência em *Mauser* serão destacadas duas falas do texto, a fim de apresentar tal relação a partir da duplicidade da condição da personagem A. Justifica-se falar em dupla condição na medida em que é em nome do poder do Partido ou, talvez seja mais apropriado dizer, em nome da Revolução, que A assume o tribunal da revolução na cidade de Witebsk e o ato de matar é legitimado pelo poder que lhe é investido pelo próprio processo revolucionário. Porém, é também pelo poder desse mesmo tribunal revolucionário de execução que A é morto, passando assim da condição de carrasco à de vítima. Diz A:

E eu ouvi a minha voz dizer
Nessa manhã como em outras manhãs
MORTE AOS INIMIGOS DA REVOLUÇÃO e eu o via
Aquele que eu era eu a matar uma coisa qualquer de carne sangue
E de outra matéria, não perguntando por culpa ou inocência
Nem pelo nome, nem se era inimigo
Ou não era, essa coisa qualquer não se mexia mais
Mas ele que era eu não parava de matar isso.
Ele dizia: / [CORO] Deitei abaixo a minha canga
Os mortos já não me pesam na minha nuca
Um homem é uma coisa em que se atira
Até que o ser humano emerja das ruínas do ser humano.
E quando ele tinha atirado e voltado a atirar
Na carne ensanguentada, atravessando a pele explodindo
E voltado a atirar nos ossos estilhaçados, ele
Avançou os pés contra o cadáver.
(MÜLLER, 1987, p.15)²³¹.

²³¹ Há, aqui, um jogo de vozes e pronomes no interior da própria fala de A, que começa dizendo “eu”, depois refere-se a si como “ele” porque o “eu” age, aqui, em nome de um “todo”, a revolução, um todo do

As imagens dos mortos se dão na linguagem, a fala das personagens se mancha de sangue. Porém, ainda que os cadáveres mencionados por A não se façam presentes visualmente, o texto se constitui de uma perversidade similar àquela de *Macbeth*. Assim como os camponeses afogados e esfolados são indiferentes a Duncan e a Macbeth, A trata seus inimigos não mais como homens, mas como “uma coisa qualquer de carne e sangue”.

Depois de praticar tanta violência, A se encontra, no decorrer de *Mauser*, diante do intransigente tribunal da revolução. Há uma dimensão da violência que atravessa a peça inteira e que diz respeito à própria condição de A desde o início da peça: diante de um paredão, prestes a ser fuzilado: Diz o Coro:

CORO

Nós não estamos perguntando se você quer morrer.
O paredão às suas costas é a sua última muralha
Às suas costas. A revolução não precisa mais de você
Ela precisa da sua morte. Mas antes de dizer
SIM ao NÃO que foi sentenciado contra você,
Não terminou a sua tarefa.
Diante dos fuzis da revolução que precisa da sua morte
Aprenda essa última lição. E sua última lição é:
Você, que está aí no paredão, é o seu e o nosso inimigo
(MÜLLER, 1987, p.4).

Não há saída possível. O tribunal é implacável. A morte está à espreita, a qualquer momento os fuzis podem arrancar a vida de A. Há uma violência que emerge do processo revolucionário e é no próprio processo que ela encontra sua legitimidade. Entre o cano do fuzil e o paredão, A. Em A, a constante tensão entre vida e morte.

É justamente esse o segundo aspecto da violência a ser pensado na comparação entre *Macbeth* e *Mauser*, o modo como a morte é, de certo modo, “administrada”, a partir da compreensão do ato de matar como um trabalho. Se no caso da relação entre violência e poder, algumas distinções podem ser estabelecidas entre os textos de *Macbeth* e *Mauser*, no que diz respeito ao matar como um trabalho, algumas aproximações podem ser percebidas.

Para pensar como isso se dá em *Macbeth* vale pensar, inicialmente, no ensaio *Re-Working Shakespeare: Heiner Müller's Macbeth* [*Re-Trabalhando Shakespeare: Macbeth de Heiner Müller*] no qual, partindo de exemplos de “trabalhos sangrentos”, como a garganta rasgada de Duncan, a língua arrancada de um servo, o aleijamento do porteiro, dentre outros, a pesquisadora romena Mădălina Nicolaescu afirma que

qual ele é mera parte. Em um dado momento, é o Coro (voz coletiva) quem fala. Ele (o “eu”) é dito pelo Coro.

O mais chocante é a equivalência entre trabalho e violência, “trabalho sangrento” (*blutige Arbeit*) que a adaptação de Müller desenvolve. [...] Lawrence Guntner²³² lê a equação do assassinato e tortura com “trabalho” como “uma sinistra sátira da trivialização da noção marxista de trabalho no jargão oficial da RDA”. (NICOLAESCU, 2015, p.125)

Vale lembrar: “Está em seu trabalho”²³³, diz Lady Macbeth. Na nona cena, no momento em que Lenox arranca a perna de pau do porteiro do castelo, Macbeth lhe agradece: “MACBETH – Obrigado pelo trabalho / LENOX – Nós o fizemos com prazer / MACBETH – Trabalho é trabalho. / MACDUFF – O que se faz com prazer não é / Trabalho.”²³⁴. A violência é identificada como um trabalho e associada, ainda, à dimensão do prazer. Há satisfação em matar, em agredir, massacrar, em ver o outro sofrer, e essa é uma das marcas desse texto de Müller. É preciso ressaltar, entretanto, que a exacerbação da violência em seus textos tem um caráter crítico, não se trata de mostrar a violência pela violência, apenas.

Em *Mauser*, como dito no capítulo anterior, matar também é um trabalho (“como outro qualquer” ou “como nenhum outro”), mas não há essa dimensão do prazer associada ao trabalho. Há um momento em que matar se torna para A um hábito, porém tal hábito não chega a lhe proporcionar a satisfação mencionada em *Macbeth*, por exemplo. A respeito da identificação do ato de matar como um trabalho, escreve Luciano Gatti:

Equiparado a um conceito de “trabalho” desprovido de seu lastro idealista, “matar” – “um trabalho como outro qualquer” – deve tornar-se uma atividade rotineira, desvinculada de repercussões morais e da averiguação dos pressupostos coletivos. Em contraste com as peças de aprendizagem de Brecht, o acordo com a atividade de matar não é alcançado pela discussão coletiva, mas irrefletidamente assimilado por meio da repetição mecânica dos chavões revolucionários [...] (GATTI, 2015, p.155).

Jean Jourdheuil, encenador francês, e também amigo e tradutor de Müller, afirma em uma entrevista à Europa *Revue* que *Mauser*

[...] trata das execuções durante a guerra civil por um responsável político encarregado de eliminar os contra-revolucionários e os camponeses. Matar torna-se um ofício. Mas se simplesmente matar se torna um trabalho, ele não deve se tornar outra coisa. Não se deve matar por prazer. [...] *Mauser* desenvolve esta questão: matar concebido como um artesanato, um trabalho manual. Não se trata de um massacre industrial, mas do artesanato da morte (JOURDHEUIL, 2006)²³⁵.

²³² Lawrence Guntner, autor do livro *Redefining Shakespeare: Literary Theory and Theater Practice in the German Democratic Republic*, onde são reunidos diversos ensaios e entrevistas que apresentam os trabalhos realizados a partir da obra de Shakespeare na RDA.

²³³ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.52.

²³⁴ *Ibidem*, p.155-156.

²³⁵ No original: “[...] traite des exécutions durant la guerre civile par un responsable politique chargé d’éliminer des contre-révolutionnaires et des paysans. Tuer devient un métier. Mais simplement si tuer devient un métier, il ne faut pas que cela devienne autre chose. Il ne faut pas tuer par plaisir. [...]Mauser développe cette question: tuer conçu comme un artisanat, un travail manuel. Ce n’est pas d’un massacre industriel dont il s’agit, mais de l’artisanat du meurtre”.

Se o “trabalho” realizado em *Macbeth* pode ser denominado “trabalho sangrento”, em *Mauser* não é diferente. A morte atravessa a peça inteira, trata-se de uma “presença” constante. Macbeth não pode parar de matar para que as profecias se cumpram definitivamente. Em *Mauser*, como diz A: “O morticínio cessará quando a revolução tiver triunfado. / A revolução há de triunfar. Quanto tempo ainda”²³⁶, ou seja, para que a revolução continue vencendo, é preciso que a matança também continue.

Ainda pensando nessa concepção de matar como um trabalho, pode-se perceber uma semelhança entre *Mauser* e *Macbeth*, na medida em que tanto A quanto Macbeth, ambos responsáveis pela execução de diversas pessoas, terminam executados.

A é sentenciado pelo Coro:

CORO

[...] O ser humano é mais que o seu trabalho
Senão não há de ser. Você já não é.
Pois o seu trabalho te consumiu
Você tem que desaparecer da face da terra.
O sangue com que manchou sua mão
Quando ela era uma mão da revolução
Precisa ser lavado com o seu próprio sangue
Pelo nome da revolução, que precisa de toda mão
No entanto não mais da sua mão.
(MÜLLER, 1987, p.18)

Como dito antes, há em *Macbeth* uma dimensão de prazer no ato de matar, e é justamente o prazer no ato de matar que constitui a crueldade do texto de Müller. Já em *Mauser*, o ato de morrer é encarado, pelo Coro, como um momento para se aprender, ou seja, concomitantemente a um processo de aprendizagem se dá um processo de mortificação. Diz o Coro: “[...] Aprenda a morrer / O que você aprender, aumentará a nossa experiência. / Morra aprendendo. Não renuncie à revolução”²³⁷. É preciso que o indivíduo renuncie à própria vida – como forma de aprendizado – em prol do coletivo, coletivo este que, por sua vez, é o responsável por dar fim à vida de A.

E aqui novamente encontra-se uma semelhança com o texto de *Macbeth*, uma vez que a personagem que dá nome à peça também é morta pelo coletivo, diferentemente do que ocorre em Shakespeare:

Soldados, alguns cobertos de cinza e com roupas queimadas.

MACBETH – Eis aí outras vidas, onde
Os talhos fazem melhor figura. Vós, vinde aqui.

Macbeth mata um soldado que o ataca.

²³⁶ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.14.

²³⁷ *Ibidem*, p.19.

Onde está aquele por nenhuma mulher parido.
MACDUFF – Olha a teu redor, cão sanguinário. Nenhum corpo de mulher
Lançaria à terra um número de filhos como estes
Que aqui estão para cobrar teu sangue finalmente.

MACBETH – Céu e inferno uma mesma vingança têm.
Minha morte não lhes melhora o mundo que vem.

Os soldados cravam-lhe as lanças, saqueiam o cadáver.
(MÜLLER, 2003, p.190).

A morte de Macbeth e de A, consumidos pelo próprio trabalho sangrento, não trazem nenhuma esperança de transformação do mundo – como se dá com a morte do Jovem Camarada em *A Decisão*, em que a morte da personagem acarreta a possibilidade da revolução vencer - ou, pelo menos, do reestabelecimento da ordem – como ocorre no *Macbeth* de Shakespeare, em que o legítimo herdeiro do trono pode, enfim, assumí-lo, após a morte de Macbeth.

Um mesmo destino para Macbeth e A: a morte. Para os que ficam, o mesmo infortúnio. Há uma espécie de “condenação” nas peças de Müller, e a última fala de Macbeth retrata bem isto: “Minha morte não lhes melhora o mundo que vem”²³⁸. Trata-se de uma compreensão da história como repetição, ou seja, matar A ou matar Macbeth não fará com que a matança – seja em nome da revolução, seja em nome do trono escocês - acabe.

Essa desesperança, esse “pessimismo histórico” – para lembrar o comentário de Wolfgang Harich – é uma outra marca presente na escrita de Müller, escrita essa que, em alguma medida, também pode ser pensada sob a perspectiva da violência. Chega-se, assim, ao terceiro e último aspecto a ser analisado. E isto se dará por meio de uma abordagem do trabalho de escrita empreendido por Müller, compreendido também como um gesto violento em relação a seus materiais.

Em uma entrevista dada ao site cubano *Penúltimos Dias*, afirma Heiner Müller:

Meu impulso mais forte consiste em reduzir as coisas a seu esqueleto. Arrancando-lhes a maior quantidade de carne que seja possível. Desta experiência sai meu *Hamlet*, minhas obras sobre a história alemã, o *Bildbeschreibung* [*Descrição de Imagem*] que faz anos montei com Bob Wilson em Graz; minha autobiografia...O teatro ou destrói o estabelecido ou não tem sentido (MÜLLER, 2009)²³⁹

²³⁸ MÜLLER, Heiner. *Op. Cit.*, p.190.

²³⁹ AGUILERA, Carlos A. Conversación com Heiner Müller. *Penúltimos Dias*. 28 mai. 2009. Disponível em: <<http://www.penultimosdias.com/2009/05/28/conversacion-con-heiner-muller/>> Acesso em: 12 nov. 2015.

Ao arrancar a “carne” dos textos que lhe servem de material, Müller os reescreve, estabelecendo novos arranjos, novos enquadramentos, seja alterando a estrutura de segmentação dos textos – como quando elimina a divisão em atos do *Macbeth* de Shakespeare -, seja suprimindo qualquer divisão – como faz em *Mauser*, ao escrever a peça em um único bloco, como um “rolo compressor”, no qual os acontecimentos se chocam, se confundem e se atritam – ou ainda, jogando com a linguagem, adotando o ponto final como único sinal de pontuação em ambos os textos. Em *Mauser*, o fato mesmo de o texto se constituir, quase sempre, com um grande bloco, mas apresentando uma forte oscilação interna entre vozes e pontos de vista produz, também na linguagem, a sensação de violência.

Todas estas “subversões” presentes na escrita de Müller, contribuíram para uma forte resistência por parte dos críticos alemães, mais especificamente da RDA. Nas críticas referentes a *Macbeth*, chegaram até mesmo a questionar a legitimidade do trabalho do dramaturgo alemão, como observa Nicolaescu:

Dada a qualidade transgressora de reformulação de Müller no cânon estabelecido, não é de se admirar que a adaptação recebeu críticas devastadoras na *Theater heute*, a principal revista de teatro da RDA. [...] Ele [Müller] foi ainda acusado de excesso de violência no palco [...]. A questão da peça de Müller como uma “adaptação genuína” foi levantada novamente em uma mesa redonda organizada em 1973 e publicado mais tarde no *Shakespeare Jahrbuch (Ost)* de 1974. Kuckhoff²⁴⁰, um dos mais importantes críticos doutrinários de Shakespeare da época, questionou a “*Umfunktionierung*” [Refuncionalização] de Shakespeare em Müller (NICOLAESCU, p.127-128)²⁴¹.

Umfunktionierung, termo em alemão que pode ser traduzido para o português como “refuncionalização” pode ser uma via de compreensão da violência como elemento estruturante da escrita de Müller. Em seu livro, Luciano Gatii comenta como Brecht compreende a noção de refuncionalização em seu teatro:

Ao conceber um espetáculo em que as posições do público e dos atores se tornaram intercambiáveis, a peça de aprendizagem também confere um novo sentido a esses termos. Enquanto o público não é mais só um observador, os atores também passam a ocupar a posição de observadores. Não são mais instâncias incomunicáveis, mas posições que se transformam reciprocamente. O espetáculo, por sua vez, adquire uma nova função: ele não se destina mais à fruição, mas, radicalizando as intenções do teatro épico, à organização do público-ator. Brecht nomeou essa estratégia de *Umfunktionierung*, termo

²⁴⁰ Adam Kuckhoff (1887-1943), foi um escritor e jornalista alemão.

²⁴¹ No original: “Given the transgressive quality of Müller’s reworking of the established canon, it is no wonder that the adaptation received devastating reviews in *Theater heute*, the major theatre journal of the GDR. [...] He was further charged with excess of violence on the stage [...]. The issue of Müller’s play as a “genuine adaptation” was raised again in a roundtable discussion organized in 1973 and published later in *Shakespeare Jahrbuch (Ost)* 1974. Kuckhoff, one of the most important doctrinaire Shakespeare critics of the time, questioned Müller’s “*Umfunktionierung*” of Shakespeare”.

que poderia ser traduzido por “inverter o funcionamento”, “conferir uma nova função” ou, simplesmente, “refuncionalizar” as instituições artísticas. O trabalho artístico inovador ficaria aquém de sua potencialidade caso se contentasse a abastecer as instituições artísticas tradicionais sem transformá-las. (GATTI, 2015, p.37).

Walter Benjamin, em seu ensaio *O autor como produtor*, de 1934, aborda o conceito de “refuncionalização” de Brecht associando-o à capacidade de transformar as formas e instrumentos de produção artística de propor inovações técnicas e modificar o aparelho produtivo. Escreve Benjamin:

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista (BENJAMIN, 2004, p.127).

Talvez essa seja uma possibilidade para pensar a escrita mülleriana, ao menos no que diz respeito às escritas de *Macbeth* e de *Mauser*. Ao escrever *Macbeth* e *Mauser*, Müller modifica suas estruturas originais, atribui novas funções a partes ou elementos dos textos-materiais, produz novas montagens, novos arranjos com falas, personagens, temas e situações presentes nas peças que foram reescritas. E isso se dá, justamente, a partir dos confrontos históricos e artísticos envolvidos no seu processo de escrita. E foram estes confrontos que se buscou trabalhar no decorrer deste trabalho.

Inicialmente, no primeiro capítulo, o objetivo foi recortar uma das facetas do trabalho dramaturgico de Heiner Müller, tomando como ponto de partida uma operação bastante recorrente em sua vasta produção: a reescritura de outros textos, de autores de distintas épocas. Traçou-se um pano de fundo, contextualizando historicamente o momento em que escreveu *Mauser* e *Macbeth*, ambas elaboradas no início dos anos 70, para daí então pensar os tensionamento temporais envolvidos no processo de leitura e de reescritura das peças de Shakespeare e Brecht. Para tanto, buscou-se trabalhar algumas noções fundamentais para a compreensão da dramaturgia de Heiner Müller, tais como: tradição e tradução, que implicam também a de traição.

Na sequência, vêm dois capítulos nos quais foram realizadas análises comparativas. Na primeira análise – cujos objetos de estudo foram os *Macbeth(s)* escritos por Müller e por Shakespeare – procurou-se demonstrar algumas tensões temporais presentes em ambas as peças, seja no falar dobrado das bruxas que prenunciam, por meio de suas profecias, o tempo que ainda não há, o futuro, seja na própria figura de Macbeth, situado no limiar entre fantasmas e profecias. A escrita de Müller “monta” relações

temporais em que passado, presente e futuro são sobrepostos. É dentro desta singular temporalidade, onde tempos distintos se entrecruzam, que se dá a fantasmagoria presente nos *Macbeth(s)*, seja pelo fantasmagórico punhal que Macbeth empunha, seja pela presença do fantasma de Banquo, assinalando este tempo descontínuo construído na dramaturgia de Heiner Müller.

No capítulo seguinte, a análise comparativa se dá entre *Mauser* e *A Decisão*. De início, o capítulo já aborda o possível confronto entre Müller e Brecht no que diz respeito à questão do coro e das personagens individualizadas, confronto este em que própria noção de personagem é. Aqui, novamente, na peça de Müller, tempos distintos se sobrepõem, livres de qualquer enquadramento. Tempo e história foram ainda pensados, neste capítulo, a partir do tema da revolução, central em ambas as peças. A peça de Müller opera uma crítica ao modo como Brecht formula, em *A Decisão*, o processo revolucionário, compreendido aí não como uma interrupção do contínuo da história, mas como um processo teleológico, com um fim quase que inevitável a ser atingido.

Neste último capítulo, que também se propõe a tecer considerações finais, foi estabelecido um confronto entre as duas peças de Müller aqui estudadas, sob a perspectiva de dois elementos recorrentes em sua escrita: a figura do homem-máquina, que age a partir da supressão do tempo intervalar – seja entre o agir e o pensar, no caso de *Macbeth*, ou seja entre o dedo e o gatilho, no caso de *A*. Há, de certo modo, algo de inumano em algumas personagens que compõem as peças de Müller, “inumanidade” essa decorrente, talvez, da violência da qual essas personagens emergem, a partir da qual elas se configuram.

É bastante intrigante pensar hoje, em tempos também tão violentos – e, em parte, sombrios – a dramaturgia de Heiner Müller. Uma escrita que, de certo modo, responde aos impasses políticos e artísticos de seu tempo ouvindo os ecos, ou fazendo ressoar os impasses, sofrimentos e violências de outros tempos e de outros textos – mais recentes – como os de Brecht – ou mais remotos – como os de Shakespeare.

E é também a partir deste confronto que Heiner Müller constrói sua concepção de teatro, constituído no dilaceramento e no diálogo com os mortos. De algum modo, a dissertação que aqui se encerra também se lançou na tarefa de dialogar com os mortos, pois como disse Jean Jourdeuil, em seu discurso de luto pela morte do dramaturgo alemão: “Aqueles que se interessam pelo teatro de Heiner Müller tomarão a peito fazer

dele, de agora em diante, um espectro. Ele próprio preparou minuciosamente o terreno”²⁴².

²⁴² JOURDHEUIL, Jean. A arte de fazer os mortos falarem. Trad. José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1996.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. Da Utilidade e dos Inconvenientes do Viver entre Espectros. In: *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.
- _____. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUILERA, Carlos A. Conversación com Heiner Müller. *Penúltimos Dias*. 28 mai. 2009. Disponível em: <<http://www.penultimosdias.com/2009/05/28/conversacion-con-heiner-muller/>> Acesso em: 12 nov. 2015.
- ARENDT, Hannah. Bertolt Brecht. In: _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Anotações de Svendborg, Verão de 1934*. Trad. Luciano Gatti. Viso – Cadernos de Estética, v. IV, n.9, 2011.
- _____; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento (org). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesus Aguirre. 2. Ed. Madrid: Taurus, 1999.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRECHT, Bertolt. A Decisão. In: _____. *Teatro Completo*. v. III. Trad. Ingrid Dormien Koudela. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

- _____. A nova técnica da arte de representar. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. Aquele que diz sim e Aquele que diz não. In: _____. *Teatro Completo*. v. III. Trad. Luís Antônio Martinez Corrêa e Marshall Netherland. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- _____. Pequeno organon para o teatro. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. Mostrai que mostrais. In: _____. *Poemas*. Trad. Arnaldo Saraiva. Prior Velho: Campo das Letras, 1998.
- _____; MÜLLER, Heiner (org.). *O declínio do egoísta Johann Fatzler*. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. O povo é infalível? In: _____. *Poemas. 1913-1956*. Trad. Paulo Cesar Souza. 4. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. O vôo sobre o oceano. In: _____. *Teatro Completo*. v. III. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- _____. Um homem é um homem. In: _____. *Teatro Completo*. v. III. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BÜRGER, Peter. *Montagem*. In: _____. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: VEGA: Universidade, 1993.
- CLEWS, John C. *As Técnicas da Propaganda Comunista*. Trad. A. Lisovsky. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966. Disponível em: <<https://portalconservador.com/livros/John-C-Clews-As-Tecnicas-da-Propaganda-Comunista.pdf>> Acesso em: 11 nov. 2016.
- FILHO, José Galisi. Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise. Tradução e comentários de José Galisi Filho. *Magma*, n. 3, p. 97-116, 1996. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.1996.85942>.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3. Ed. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. (L'Oeil de l'histoire, I.)
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos, 142.)
- _____. Walter Benjamin: estética e experiência história. In: ALEMIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (orgs.). *Pensamento Alemão no Século XX*, vol. I. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GATTI, Luciano. A Medida, de Brecht: um exercício de postura. *Literatura e Sociedade*, n.15, p.68-93, 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i15p68-93>.

- _____. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o Modelo Brechtiano*. São Paulo: Edusp, 2015.
- _____. Teatro, história e verdade: Heiner Müller e a crítica à peça didática de Bertolt Brecht. *Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas*, v.11, n.19, p.201-224, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/731>> Acesso em: 14 nov. 2016.
- GREENBERG, Clement. Colagem. In: _____. *Arte e Cultura: ensaios críticos*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.
- GOMES, Miguel Ramalhete. Censura e obsolência: o caso em volta de A Emigrante, de Heiner Müller. In: MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinto; TOPA, Francisco. *Teatro do Mundo: teatro e censura*. Porto: Universidade do Porto, 2003.
- GUNTNER, J. Lawrence; MCLEAN, Andrew. M. *Redefining Shakespeare. Literary Theory and Theater Practice in the German Democratic Republic*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1998. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=pt-BR&id=JhQKZFMQC0C&q=Klaus+Tragelehn#v=snippet&q=Klaus%20Tragelehn&f=false> Acesso em: 06 nov. 2016.
- IVERNEL, Phillipe. Du spectacle au montage ininterrompu: le Lehrstück brechtien. In: BABLET, Denis (org.). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne: La cité, 1978.
- _____. Le tournant politique de l'esthétique. Benjamin et le théâtre épique. In: _____. *Weimar: Le tournant esthétique: actes du colloque de Cerisy-La-Salle*. Paris: Ed. Economica, 1988.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Trad. Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JOURDHEUIL, Jean. A arte de fazer os mortos falarem. Trad. José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1996. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/28/mais!8.html>> Acesso em: 26 nov. 2015.
- _____. Heiner Müller: La Fracture. *Europa Revue d'actualité politique, littéraire et artistique*, Berlim, 2006. Disponível em: <<http://www.sine-causa.com/er/arte/theater/hm/hm01.htm>> Acesso em: 03 dez. de 2015.
- KALB, Jonathan. *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- KAMMERER, Peter. Renaître des chars? *Revue Théâtre/Public*. Montreuil, n.160-161, p.45-47, 2001.
- KLEIN, Christian. De la prose au théâtre jusqu'aux textes-limites ou pourquoi n'écrivez-vous pas de la prose, Monsieur Müller? In: _____. AUTANT-MATHIEU,

- M. –Ch (org). *Écrire pour le théâtre: Les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris: CNRS Editions, 2003. (Arts du Spetacle).
- KOUDELA, Ingrid (org.). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Textos, 16.)
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. Trad. Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos, 263.)
- _____. Le sujet du politique, le vide, la machine hésitante: A propôs de la *Shakespeare Factory* de Heiner Müller. *Revue Théâtre/Public*. Montreuil, n.160-161, p.64-68, 2001.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- MARAVALL, José Antonio. *Teatro y Literatura em la sociedade barroca*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- MAYER, Hans. *Brecht et la tradition*. Trad. Jean-Claude François. Paris: L'Arche, 1977.
- MILNER, Max. *La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*. Paris: Presse Universitaires de France (PUF), 1982.
- MÜLLER, Heiner. Adieu à la pièce didactique. In: _____. *Hamlet-machine et autres pièces*. Trad. Jean Jourdeuil e Heinz Schwarginger. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013.
- _____. *Guerra sem Batalha: uma vida entre duas ditaduras*. Trad. Karola Zimmer. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- _____. Le théâtre est crise: conversation de travail du 16 octobre 1995. *Revue Théâtre/Public*. Montreuil, n.160-161, p.8-13, 2001.
- _____. Mauser. In: _____. *Quatro textos para teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A missão; Quarteto*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- _____. *Medeamaterial e outros textos*. Trad. Fernando Peixoto et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

- _____. *O Anjo do Desespero (poemas)*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- MÜLLER-SCHOLL, Nikolaus. Global(atin)isation (Mondialisation-Latinisation): les catastrophes humanitaires et la catastrophe de l'humanitaire dans l'oeuvre de Heiner Müller. *Revue Théâtre/Public*. Montreuil, n.160-161, p.37-41, 2001.
- NÄGELE, Rainer. Prométhée: Créature. *Revue Théâtre/Public*. Montreuil, n.160-161, p.33-36, 2001.
- NICOLAESCU, Mădălina. Re-Working Shakespeare: Heiner Müller's Macbeth. *American, British and Canadian Studies Journal*. Sibiu, n.25, p.119-131, 2015. Disponível em: <<https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/abcsj.2015.25.issue-1/abcsj-2015-0010/abcsj-2015-0010.xml>> Acesso em: 15 out. 2016.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. Politique, Identification, Subjectivation. In: _____. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. Paradoxos da arte política. In: _____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RÖHL, Ruth C. de O. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Estudos,152.)
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). A "Reprise" (resposta ao pós-dramático). In: _____. *O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Trad. Luís Varela. Portugal: Licorne, 2011.
- _____. Brecht en procès. In: _____. *Critique du théâtre: de l'utopie au désenchantement*. 2. ed. Belval: Éditions Circé, 2009.
- _____. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. Sandra Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- _____. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Manoel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- WILLET, John. *O teatro de Brecht*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.