

UMA CONVERSA ENTRE HEINER MÜLLER E WOLFGANG HEISE¹

TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS DE JOSÉ GALISI FILHO*

A meu amigo

*Jayme Compri, kamikaze da beleza, sol de aço,
espírito feito fogo, arrebatado pelo anjo da gravidade,
que suspira no turbilhão da matéria,
aceleração negativa das cores do arco-íris.*

In memoriam

⁽¹⁾ Heiner MÜLLER, *Gesammelte Irrtümer* 2, Verlag der Autoren, p. 50-70. Publicado pela primeira vez em *Brecht 88*, Henschelverlag, Berlin, 1988, p. 189-208. Título original: *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller*.

* José Galisi Filho é mestre em Teoria Literária pela Unicamp, com a dissertação "A Constelação do Zênite: Imaginação Histórica e Utopica em Heiner Müller – anos setenta e oitenta".

Heiner Müller (Eppendorf, 1929 – Berlim, 1995) é o mais importante dramaturgo alemão desde Bertold Brecht; seu repertório e reflexão teórica afirmam-se cada vez mais como uma referência estratégica para uma investigação não só do teatro contemporâneo, mas também do *Zeitgeist* ("Espírito da Época"). Mesmo sua recente morte (30/12/1995) não poderá alterar significativamente o processo de "classicização" de seu repertório, com todos os riscos legitimadores inerentes. Desde os anos setenta, sua dramaturgia constituiu um campo privilegiado da germanística, deslocando seu foco para um presente explosivo, a história alemã – uma história na qual nunca houve vencedores, mas sempre vencidos, na chave clássica da *deutsche Misere*, uma história incestuosamente fecundada por suas várias mitologias, claustrofóbica, feita de pulsões, muito além daquele território no qual nasce a noção soberana de sujeito burguês no século XVIII: o Esclarecimento. É só perguntar aos vizinhos europeus: o caminho alemão para o Estado nacional devastou o continente em seu transe de puberdade.

Müller viveu a derrocada da República de Weimar, do regime hitlerista e da ditadura do SED, na ex-República Democrática Alemã. Como afirmava, não viveria

para ver o fim da República Federal. Poucos autores contemporâneos introjetaram de maneira tão radical as fraturas que se escondem sob a superfície instável do presente, e este imaginário robusto, soletrado no arame farpado da História, poderá, sem dúvida, ser lido como uma arqueologia do próprio século XX.

Aqui, é a noção de material que se afirma em todo o seu vigor com funcionalidade estratégica no arranjo da obra e mais especialmente em sua relação com Bertold Brecht. Müller não foi apenas um “discípulo” de Brecht, o que enfatizaria a continuidade orgânica de uma tradição e o caráter derivado de suas idéias, mas radicalizou as premissas do projeto de seu mestre a ponto de implodi-lo por dentro, justamente no território de uma compreensão esclarecida da “matéria alemã genuína”: o fascismo. O repertório épico elaborado no exílio forjou uma imagem ideal e abstrata da experiência fascista, amparada por um referencial teórico à época já anacrônico. A noção de “fragmento sintético”, definida por Müller como programa a partir dos anos setenta, em especial no tríptico da história germânica (*Germania - Tod in Berlin*, 1971; *Die Schlacht*, 1975; *Gundling*, 1976), busca “corrigir” este modelo e ser a negação determinada de sua “intenção” em Brecht, isto é, de sua distância esclarecida em relação à “forma concreta de aparição” do fascismo.

Uma das respostas desta conversa é, ao meu ver, essencial. Ao afirmar que o material representa sua “seleção”, Müller atribui-lhe uma dimensão estruturante, dotada de “iniciativa” e precedência sobre o sujeito, uma inteligência interna que imanta e polariza a subjetividade e a absorve. A noção de material é também aquela que mais bem atende ao caráter mediado da prática artística, rompendo a dicotomia entre forma e conteúdo, com a qual nos habituamos no senso comum, mas que é incapaz de traduzir a partir de que ponto as contingências empíricas cessam de interferir e apontam para a inteligência social que se exprime na obra. O material não é a coisa em si, a matéria, mas aquilo que é formado através do sujeito.

Quanto mais exigente é o nível de elaboração, quanto mais o sujeito participa de sua lógica, menos contingentes as fraquezas artísticas de uma obra, que deixam de apontar para as limitações do autor, para indicarem uma impossibilidade do real, cuja radicação é social. A “fratura” (*Riss*) atravessa o autor, afirma Müller. A “intenção oblíqua” que se opera nesse trabalho enfatiza a processualidade e as discontinuidades da representação, pois, recuperando uma distinção estabelecida por Adorno em sua *Teoria Estética*, não se trata de “mímese de”, mas de uma “mímese a”; o “referente”, a totalidade social representa antes o lugar de uma ausência que somente permite ser aludida por um cercamento gradual do objeto e suas particularidades. Trata-se, para Müller, de enfatizar o declínio do sujeito em seu objeto, jamais a identidade entre ambos, mas o limiar de aproximação máximo, que é estranheza. O material afirma-se também por suas restrições (*Zwänge*) que devem ser vencidas. No plano de uma compreensão expressiva da forma, Müller enfatiza que “a metáfora é mais inteligente que a alegoria; a alegoria, mais inteligente que o autor”. A metáfora

não representa apenas o resultado de uma interpretação da realidade, mas o índice de uma determinada atitude em relação a ela, implicando sua totalidade intransparente. O sentido político dessa capacidade artística é “olhar no branco dos olhos da História”, atingir, pela epifania do olhar, o grau zero desta História, a cegueira de Kafka da experiência contemporânea como totalidade negativa, realismo no detalhe e fantasmagoria no conjunto.

Esta noção ganha contornos explosivos quando Müller reverte sobre Brecht a própria disciplina artística que o teria vitimado. O diagnóstico de Müller está muito próximo daquele formulado por Adorno, em *Engajement* (1962): a miopia política implica regressão estética na forma da sabedoria e de uma sociabilidade arcaica na dramaturgia da maturidade. Para um leitor alemão, os arcaísmos de Brecht, decorrentes de aspectos dialetais em oposição à língua padrão (*Hochdeutsch*), remetem muito mais ao mundo rural que ao urbano. Este fato talvez escape às traduções e aos ouvidos estrangeiros, pois, na maioria das vezes, enfatizam-se os procedimentos redutores e modernos de sua intervenção sobre a cultura. Em outras palavras, existe uma diacronia não traduzível em Brecht, imanente à tradição literária alemã. O repertório épico da “maturidade”, elaborado no exílio, compôs uma imagem ideal do fascismo que somente a muito custo pode ser reconduzida a seu terreno histórico efetivo (*Terror e Miséria*, 1938).

A própria noção de “classe” como uma totalidade histórica homogênea – respaldada numa concepção mecanicista e linear do desenvolvimento “das forças produtivas” já seria uma ficção a esta altura. O fracasso inscreve-se na obra a partir do momento em que a explosão de bombas atômicas quebra a espinha dorsal de *Vida de Galileu*. A mudança do final (cena 14) reintroduz-no num universo voluntarista, no qual a ação humana ainda poderia reverter o curso das coisas.

Wolfgang Heise foi professor de Germanística e de Filosofia na Universidade de Humboldt, na ex-Berlim Oriental, até 1987, ano de sua morte. Heise era um dos amigos mais próximos de Müller e foi certamente um de seus críticos mais finos. Dessa parceria intelectual e afinidade eletiva, Müller tirou muitas lições. Wolfgang Heise compreendia o teatro como o “laboratório da fantasia social”. Esta profissão de fé na instância pública da comunicação dramática está enraizada numa compreensão profundamente negativa do conhecimento histórico. Nas obras de arte autênticas, a experiência é a cicatriz visível das fraturas que a totalidade nos impõe. “O que é revolucionário nas obras de arte é despertar a nostalgia de um outro estado do mundo”, reconhece Müller de modo adormiano. Esta nostalgia não nos oferece nenhuma imagem e qualquer consolo do que pudesse ser uma sociedade reconciliada: “Enquanto a liberdade estiver fundamentada sobre a violência e o exercício da arte sobre o privilégio, as obras de arte tenderão a ser prisões. As obras-primas são cúmplices do poder”. E desse sentimento não-coercitivo, disponibilidade que é graça e rigor, contingência e necessidade, somente temos a paródia, pois “não só a possibilidade objetiva: também a capacidade subjetiva para a felicidade só se dá na liberdade” (Adorno). Se depender do

sarcasmo de Müller, parodiando Marx, os alemães somente experimentam a liberdade no dia de seu próprio enterro.

Por fim, é também difícil despedir-se de Heiner Müller, pois ele nos cativa e comove como um amigo inseparável e nos ensina que a ironia é antes de tudo uma categoria histórica objetiva (*XVIII Brumário*), e seu bom humor nos faltará. Existe uma bela palavra alemã que atravessa a dramaturgia esclarecida clássica e que traduz este sentimento que é a mais alta expressão de afeto: *Mitleid*, compaixão. Agora que repousa no nexo cego da realidade e que a febre a que chamamos vida cessou, o pensamento encontra sua identidade virtual. Os espíritos dialéticos não morrem, transformam-se em negação determinada, são, por assim dizer, *Aufgehoben* (supressão/ conservação/ elevação) e nos impregnam com a dúvida sistemática. Nesse destino épico que representou, luminoso e apaixonado, evoco, como despedida, as palavras de abertura do jovem Lukács em sua *Teoria do Romance*: “Felizes os tempos que poderiam ler no céu estrelado o mapa dos caminhos que têm de seguir, pois o fogo que arde em sua alma é da mesma natureza que as estrelas.”

Na cerimônia fúnebre, em 16 de janeiro deste ano, no coração do capitalismo, no Berliner Ensemble, à meia-luz, o corpo ocupava o centro do palco giratório, responsável por tantos giros copernicanos da cena e do mundo. Agora, você também é uma estrela. Descanse em paz.



A espiral da história arruína os centros, forçando seu caminho através da periferia. Nesse movimento, que do ponto de vista restrito de uma geração se subtrai a toda interpretação lógica, reside a justificativa da dúvida no progresso. Essa dúvida é existencial, enquanto a humanidade não houver elaborado uma nova consciência da espécie, cujo pressuposto é a possibilidade de uma História universal. A sua perda foi o preço que teve que ser pago para se escapar do reino animal. O caminho de volta é romantismo ingênuo; a tentativa moderna de converter o desdobramento da espiral numa órbita visa à destruição do planeta.

HEINER MÜLLER

Episódio de uma versão anterior da cena 14 de *A Vida de Galileu*:

(O velho Galileu lê Montaigne.)

- VIRGÍNIA Você quer que eu faça a leitura?
- GALILEU Sim, essas inscrições no teto da biblioteca do Sr. Montaigne. Mas apenas aquelas que marquei.
- VIRGÍNIA (pega o livro e lê em voz alta): Inscrição 54: Sem vacilar.
- GALILEU Nada mais?
- VIRGÍNIA Nada.
- GALILEU Mas isso depende pelo menos de três coisas: da força do golpe que se recebe, da visibilidade do objetivo e da solidez da base. Belo conselho! Siga!
- VIRGÍNIA Inscrição 52: Não entendo.
- GALILEU Essa é boa! É um começo.
- VIRGÍNIA 13a: Isso pode ser ou não ser.
- GALILEU Bem, se se derem as razões.
- VIRGÍNIA 5a: Não é nem dessa maneira nem daquela; antes, de nenhuma das duas.
- GALILEU Se se procurar além.
- VIRGÍNIA Saber que sabemos não é saber como sabemos.
- GALILEU Muito bem novamente. Mas tudo isso cheira à capitulação.
- VIRGÍNIA 10a: O que são o céu e a terra e o mar em toda sua imensidão em comparação à soma das somas de todo o infinito que não pode ser mensurado.
- GALILEU Mas se deve começar. Acrescente.
- VIRGÍNIA 25a: Mas ele lhes deu a curiosidade para atormentá-los.
- GALILEU Tolice.
- VIRGÍNIA 15a: O homem é muito frágil.
- GALILEU Não suficientemente frágil.
- VIRGÍNIA 20a: Seja sábio com medida para não se corromper.
- GALILEU Adiante.
- VIRGÍNIA 42a: Não são as coisas que confundem os homens, mas as opiniões sobre as coisas.
- GALILEU Isso talvez seja falso também. Quem confunde as opiniões?
- VIRGÍNIA Devo anotar?
- GALILEU Não.
- VIRGÍNIA 19a: Sou um homem. Nada de humano me é estranho.

- GALILEU Bom.
- VIRGÍNIA 37a: Deus criou o homem como uma sombra. Quem poderá julgá-lo depois que o sol se pôs.
(Galileu silencia.)
- VIRGÍNIA 17a: Você não deve temer nem desejar seu último dia.
- GALILEU No início, o primeiro era difícil, agora é o segundo.
- VIRGÍNIA 14a: Admirável é o bem.
- GALILEU Mais alto!
- VIRGÍNIA (mais alto): Admirável é o bem.

Wolfgang Heise – O que lhe interessa neste texto?

Heiner Müller – Que Brecht não tenha retomado este episódio em nenhuma das versões publicadas, e que aqui, justamente, ele não condene Galileu. A condenação de Galileu na versão californiana era, depois de Hiroshima, uma reação ao meio americano. O que me interessa é o ponto final da personagem. Eu apenas encontro de fato esta posição novamente formulada num de seus últimos poemas:

“Quando no quarto branco do *Charité*
Acordei certa manhã
E ouvi o melro, compreendi
Bem. Há algum tempo
Já não tinha medo da morte. Pois nada
Me poderá faltar
Se eu mesmo faltar. Então
Consegui me alegrar com
Todos os cantos dos melros depois de mim.”

Ele chega aqui a qualquer coisa como – e são conceitos de fato pouco esclarecidos – uma consciência da espécie, isto é, a uma responsabilidade não apenas por si mesmo, a uma superação (*Aufheben*), por exemplo, da *Ópera dos Três Vinténs* no episódio de Galileu: no lugar da parábola, a coisa “verdadeira”, a posição oposta ao “depois de mim, o dilúvio” do burguês. Compreende-se melhor hoje, mesmo que talvez seja muito tarde, que tornamos o futuro impossível quando pensamos apenas na ordem do presente: viver às custas dos descendentes. Ou, quando Virgínia lê a inscrição 14: “Admirável é o bem”, esperaríamos que Brecht dialetizasse de alguma maneira essa formulação, mas ele (Galileu) diz apenas: “Mais alto”. Um final aberto como em *A Tempestade* de Shakespeare. Ao contrário, em *Me Ti*: “Se essas virtudes não estão ligadas à necessidade de superar obstáculos e subsistem muito tempo depois que estes foram superados, elas se tornam freqüentemente a fonte de novos obstáculos [...]. Por comportamento moral, posso apenas compreender comportamento produtivo.”

Wolfgang Heise – Mesmo assim, se eu juntar a peça e o poema, você visa a uma atitude fundamental produtiva e a uma afirmação da vida a partir das quais

¹³ *Fatzer* é um complexo de fragmentos escritos entre 1927 e 1931, combinando em sua estrutura material dramático e reflexivo. Brecht publicou apenas três cenas no primeiro caderno de seu *Versuche* (o 12º e último volume da edição *Teatro Completo de Brecht*, editado pela Paz e Terra, traz esses fragmentos; tradução de Ingrid Dormien Koudela; no original: *GW 7*, 2893-2912). *Fatzer* nunca ganhou contornos definitivos, e nem mesmo poderia ser considerado, de acordo com as exigências da reprodutibilidade de modelos, um produto acabado. Mas existe uma coincidência cronológica entre os *Versuche*, a assimilação de Brecht ao marxismo, a derrocada da República de Weimar e o cerco que o fascismo imporá à inteligência de esquerda. A situação de sítio e capitulação parecem fornecer a tônica. Quando publicou *Die Massnahme (A Decisão)*, Brecht decidiu-se por abandonar o texto. No âmbito dos estudos brasileiros, para uma compreensão exaustiva e de rigor filológico do complexo didático de Brecht é imprescindível a leitura do

todas as opções particulares se tornam factíveis; cada decisão particular, por mais necessária e incondicional que seja, é igualmente relativa em relação ao obstáculo que ela deve eliminar na prática. O que você chama de “consciência da espécie” tende a uma responsabilidade global nesta época explosiva, o que exige precisamente decisões concretas, mas isso contém em si, ao mesmo tempo, toda a extensão da sensibilidade poética que visa necessariamente não a uma humanidade ideal, mas em sua realidade histórica. A significação e o emprego das obras de Brecht não podem ser idênticos aos objetivos que lhes são atualmente atribuídos numa situação histórica determinada, e você procura aquilo que não foi superado.

Heiner Müller – No documento *Fatzer*,² Brecht escreve: “A finalidade para a qual um trabalho é feito não é idêntica à finalidade pela qual é utilizado. O conhecimento pode ser utilizado em lugar diferente daquele em que foi encontrado.”

O que você pensa da tese de Bernard Dort: *Os Dias da Comuna e Galileu* têm ambos a estrutura de uma tragédia, porque descrevem, segundo Dort, a tragédia do socialismo moderno, a separação entre saber e poder?

Wolfgang Heise – Deve-se levar isso em consideração, contanto que não se confunda saber com a *intelligentsia* e o poder com o aparelho de poder. O problema permanece, e eu o vejo na relação do conteúdo com a organização da obtenção, elaboração e distribuição da informação social, por um lado; e na capacidade de se determinar, por outro, o que é necessário e factível – isso em relação à maneira pela qual a sociedade toma e controla suas decisões. A otimização de tudo isso somente pode funcionar no socialismo democrático. Eu acredito que, ao confrontar saber e poder, falta, como regra geral, a definição de quem sabe o quê, sobre o quê e quem tem o poder sobre o quê, não se esquecendo ainda os interesses, os motivos e as necessidades da ação. Em ambos os dramas, há possibilidades trágicas que não procedem apenas do passado, mas não é a “tragédia do socialismo”, no sentido de uma fatalidade. A tragédia nasce de atitudes históricas em si necessárias com suas alternativas fatais.

Heiner Müller – O que me interessa é que Brecht em *Os Dias da Comuna e Galileu* se vê obrigado, em função do material, a mudar sua dramaturgia da parábola, da descrição dos costumes. Nessas duas peças, as máscaras já não lhe são suficientes.

Wolfgang Heise – O que é “material”?

Heiner Müller – A seleção do material.

Wolfgang Heise – Logo, uma matéria histórica empírica, sua interpretação, e a intenção objetiva (*Woraufhin*) dessa interpretação, e nisso já fala o próprio presente. Acredito que a cena do carnaval em *Galileu* e a confrontação da

dança dos participantes da Comuna com a dança da burguesia rompem, do ponto de vista do conteúdo poético, a construção da ação.

Heiner Müller – Volto ao episódio de *Galileu*. É também bastante surpreendente que Galileu, que aqui funciona mais ou menos como porta-voz de Brecht, não tenha nada a dizer sobre a inscrição 37: “Deus criou o homem como uma sombra. Quem poderá julgá-lo depois que o sol se pôs? Galileu *silencia*.” Através deste silêncio, Brecht articula também uma experiência das condições de vida sob uma ditadura, isto é, na Alemanha, onde não é mais tão fácil condenar as pessoas genericamente em nome de uma moral. Com isso, formula também sua diferença com Thomas Mann. Esta posição coloca em xeque a dramaturgia do Brecht clássico, com a qual o teatro hoje tem algumas dificuldades; uma dramaturgia avalia personagens e também as deprecia. Aqui não há juízo de valor. Para mim, Brecht é melhor quanto mais próximo de Shakespeare, e Shakespeare não faz juízos de valor. As avaliações de Brecht vêm naturalmente de impulsos políticos, de intenções políticas que eram, à época, absolutamente necessárias, mas que, muitas vezes, também tornam as coisas unidimensionais. E é na verdade extremamente difícil abrir uma peça como *A Boa Alma de Setsuan* ou *O Círculo de Giz Caucásico* para trazer à superfície camadas que, no tempo em que a peça foi escrita, estivessem talvez encobertas. Mas é isso que torna as peças vivas para o teatro: que ora uma camada esteja na superfície e, em outra situação e geração, uma outra. E isso é bastante difícil nas parábolas de Brecht, que são enormemente calculadas, formando um todo fechado. Elas apenas voltam à vida quando nós as abrimos, isto é, quando os textos podem trabalhar novamente.

Wolfgang Heise – O que você quer dizer quando fala em “trabalho”?

Heiner Müller – Uma citação de *Me Ti*: “Nossas experiências se transformam muito rapidamente em julgamento. Desses julgamentos, guardamos a lembrança, acreditando que sejam experiências. Naturalmente, os julgamentos não são tão confiáveis como as experiências. É necessário uma técnica determinada para manter fresca a memória das experiências de modo que possamos extrair delas continuamente novos julgamentos.” Podemos certamente discutir a noção de experiência em Brecht. A meu ver, ele transformava muito rapidamente suas experiências em julgamentos teóricos. Isso abrevia o processo de recepção. Trata-se de abrir novamente, com a experiência atual, o núcleo da realidade de sua experiência. Aí então eclode a contradição entre “julgamento” e experiência. É neste momento que os textos trabalham.

Wolfgang Heise – Certamente. Numerosas contradições tornam-se então vivas. Experiência luta com experiência, universal com particular, a forma contém e sedimenta a experiência que não é idêntica àquilo que você diz através dela. Até mesmo a língua é de várias maneiras permeável e impermeável à experiência, e sobretudo diferente do que ela exprime originalmente etc. Mas eu acho, não

trabalho de Ingrid Dormien KOUDELA, *Brecht: um jogo de aprendizagem*, São Paulo, Perspectiva, 1991. O trabalho de Ingrid oferece um amplo painel do problema e a tradução de muitos textos inéditos indispensáveis para se compreender o caráter estratégico da dramaturgia didática no projeto brechtiano.

obstante, a formulação de Brecht bastante utilizável. Tomemos *O Círculo de Glz Caucasiano*. Encontramos aí uma contradição produtiva: os acontecimentos e as personagens, na sua vitalidade, colocam, apresentam mais questões – questões que vão além, como precisamente aquelas sobre a justiça – do que a própria parábola como argumento que conduz à conclusão – sobretudo, Azdak e Grusche.

Heiner Müller – Um problema das últimas peças de Brecht é que elas deixam pouca escolha para o espectador, contra a própria teoria de Brecht. A teoria está freqüentemente à frente da prática e também o conceito de teatro épico visava no fundo a deixar ao espectador mais campo livre, mais liberdade em face daquilo que lhe é mostrado, para que ele pudesse julgar a ação e as personagens de modo distinto de como são julgados em cena.

Um ponto que não recebeu a devida atenção em nossa recepção me interessa particularmente: o “aprendizado pelo espanto” (*Schrecken*).

Wolfgang Heise – Como você compreende o “espanto”?

Heiner Müller – Um instante de verdade quando, no espelho, surge a imagem do inimigo. Li, não faz muito tempo, um texto de Brecht citado na descrição de uma montagem de *Fatzer* que aconteceu em Viena: “Os espectadores e atores não devem se aproximar, mas se afastar uns dos outros, cada qual deveria se afastar de si mesmo, senão o espanto necessário para o conhecimento será suprimido.” É, acredito, um ponto central na teoria de Brecht, e muitas de suas inovações ou técnicas podem ser subsumidas sob esta categoria de distanciamento. Podemos apenas ver à distância. Quando fixamos o olho sobre um objeto, não o vemos. Quem permanece em si não aprende. “Deve-se ensinar ao povo a ter medo de si mesmo para lhe dar coragem.”

Wolfgang Heise – Isso seria, num único ato e pelo ato, a ausência de distância e o estabelecimento de distância, a relação entre a destruição e a produtividade; aí está presente a dialética que Marx desenvolveu a propósito da vergonha (*Scham*).

Heiner Müller – É neste contexto que se situa o conceito de núcleo de medo (*Furchtzentrum*) nos materiais de *Fatzer*. Agora podemos colocar isto novamente em relação a Aristóteles, mas já é uma dialetização, acredito. Fundamentalmente, trata-se de encontrar o núcleo de medo de uma história, de uma situação e dos personagens e de transmiti-lo também ao público como o núcleo de medo. Só na medida em que este for um núcleo de medo é possível transformá-lo num núcleo de força. Mas, se encobrimos ou disfarçarmos este núcleo de medo, também não chegaremos à energia que dele se pode extrair. Superação do medo pela confrontação com o medo. Não se liberta do medo que é recalçado.

Wolfgang Heise – Dever-se-ia talvez reabilitar a catarse frente à crítica de Brecht, mas não apenas no sentido psicológico de uma descarga, porém de atividades muito complexas para se libertar do medo. E me parece que você radicaliza o medo, ao mesmo tempo que – penso aqui no seu trabalho teatral, mas também nos textos – você o contra-ataca com o cômico pelo distanciamento, organizando valorativamente menos o personagem e mais a relação com o espectador. O cômico seria concebido como medo vencido, a forma cômica como a forma do medo vencido, ou melhor, vencível. Mas isso depende certamente do objeto. Gostaria de voltar ainda uma vez ao *Galileu*. Em nosso texto, ele chega, no final, ao fundo. Isto parece análogo à situação final do fragmento *Fatzer* que, simultaneamente, mostra uma crise de produção e uma ausência de saída. Obviamente para Brecht o problema de *Fatzer* não se resolve com a passagem para a posição comunista, para a peça didática, para *Me Ti* etc.; ele deve ser retomado constantemente sob um novo plano...

Heiner Müller – A posição final formulada em *Fatzer* é na verdade a seguinte: a partir de hoje e por um bom tempo, não haverá mais vencedores neste mundo, apenas vencidos. É uma formulação de 1932. E o núcleo de medo, se quisermos formular as coisas de uma maneira um pouco simplificada, era a angústia do corpo-a-corpo (*Clinch*) insolúvel da revolução e da contra-revolução.

Wolfgang Heise – Isso remete a problemas atuais, que nós não escolhemos; é, portanto, geral, do ponto de vista do indivíduo e do coletivo, sendo também uma idéia básica de *Aos que Vão Nascer (An die Nachgeborenen)*.

Heiner Müller – Vou ler a esse respeito um poema não publicado em antologias e que, pelo visto, parece não ter título: “E ele não comparou estes/ com outros/ e também nem a si mesmo com/ um outro/ mas/ começou/ ameaçado/ a mudar rapidamente em poeira inameaçável./ E tudo mais que aconteceu/ ele o realizou./ como algo contratado/ como se cumprisse/ um contrato./ Os desejos no seu íntimo estavam/ extintos./ Ele se proibia estritamente todo movimento./ Seu interior encolheu e/ desapareceu/ qual uma página branca/ ele escapava a tudo/ exceto à descrição.”

Wolfgang Heise – Parece-me difícil indicar o ponto no qual uma necessidade extrema, desesperada, não se reverta em virtude do destino.

Heiner Müller – Eu não o veria apenas desse modo. Acredito que tenha sido escrito aproximadamente na época de *Fatzer*, também na época do poema *Venha Fatzer*.³ E esta é a formulação particular desse *Venha Fatzer*. E o que me interessa aí é o ponto zero que ele atingiu. Simplesmente a partir da convicção mais precisa, pessimista, que ele tinha do curso das coisas. Antes de 1933. Ele o sabia melhor que os outros. Ele sabia melhor o que iria acontecer do que a maioria das outras pessoas da esquerda. E ele também não tinha a ilusão de que

³ *Teatro Completo de Brecht, op. cit.*, vol. 12, p. 219-221.

⁴⁰ “A dificuldade de Brecht em trabalhar sobre um material originário da própria RDA aparece claramente na história do projeto *Büsching*. O primeiro esboço tende para uma peça histórica: o operário (Garbe) como personagem histórico. [...] Brecht havia elaborado seu arsenal de formas numa outra realidade, a partir da situação de classe e dos interesses do proletariado europeu anteriores à revolução. Após a dizimação da vanguarda, a depravação das massas e a devastação do leste da Alemanha e da União Soviética pela Segunda Guerra, a revolução na RDA somente pôde ser realizada para e não pela classe trabalhadora. A ratificação posterior na consciência teve de ser exigida dela nas condições da Guerra Fria, num país ocupado e dividido, sob o matraquear cotidiano da publicidade dos milagres do capitalismo do outro Estado alemão, sucessor de direito do Reich, saneado e reduzido em suas dimensões em duas guerras mundiais. As categorias do marxismo clássico não são suficientes para compreender essa realidade. Observando que o material não era sufi-

a coisa seria de curta duração. E isso, acredito, é interessante, porque é daí em diante que vem a realização do pacto, as peças parábolas. Logo, no momento em que se vê afastado da situação concreta na Alemanha, no momento em que ele se decide por Stalin, e não com Churchill, contra Hitler.

Wolfgang Heise – No poema *Yenha Fatzter*, Brecht capturou objetiva e politicamente este grau zero (trad. Ingrid Dormien Koudela): “Abandonem seus postos./ As vitórias foram alcançadas. As derrotas foram/ Alcançadas./ Deixem já seus postos.”

E a segunda estrofe: “Mergulhe novamente nas profundezas, vencedor! O júbilo eclode onde ocorreu o combate./ Não fique mais lá./ Aguarde os gritos da derrota onde eles são mais fortes./ Nas profundezas./ Abandone seu antigo posto.”

E a terceira estrofe deste poema afirma: “O vencido não escapa/ À sabedoria./ Agarre-se e afunde! Tema! Afunde! No fundo/ A lição o aguarda./ Muito questionado/ Tome sua parte do inestimável/ Aprendizado da massa./ Ocupe os novos postos.”

Naturalmente, o aprendizado da massa é um aprendizado que não se adquire apenas pelo conhecimento das opiniões da massa, mas também por seu comportamento real.

Heiner Müller – Antes de tudo, porque ele se torna também, ele mesmo, uma parte da massa. Sobre esta estrofe, Walter Benjamin escreveu um comentário que me parece importante: “Afunde... É no desespero que Fatzter deve tomar pé, pé e não esperança. O consolo nada tem a ver com esperança. E Brecht lhe dá o consolo: o homem pode viver no desespero se ele sabe como chegou até lá. Então, ele pode viver nele, porque sua vida em desespero passa a ser importante. Nestas condições, afundar significa ir sempre ao fundo das coisas.”

Wolfgang Heise – Esta descoberta de Brecht diz respeito também a si mesmo – talvez ele a tenha também colocado de escanteio – em seu esforço de manter uma atitude de superioridade sábia, quando a experiência o contradizia. O texto é, ao mesmo tempo, metafórico e aplicável. Esta não é uma renúncia a si, mas uma busca de si numa situação de impotência extrema, quando o que se mantinha e afirmava como certo torna-se duvidoso. Este poema de *Fatzter* mostra já o caminho para *Me Ti* e me parece que esclarece também os esforços em torno do material do *Büsching*.⁴

Heiner Müller – Alguma coisa interliga *Galileu* e *Fatzter*. Por sua textura inteira, *Fatzter* é uma das peças mais pessoais de Brecht e, entre suas últimas peças, *Galileu* é a única pessoal, na qual entrou também alguma coisa diretamente autobiográfica.

Durante os últimos ensaios que ele fez – e eu acredito que isso tivesse também uma nota bem trágica – ele não parou de brigar com Busch, dizendo: Busch, você faz o papel de um criminoso, um homem que sabe a verdade, mas não a diz. E Busch dizia: Mas, Brecht, não foi isto que você escreveu. E Brecht sempre insistindo: Busch, você é um criminoso. E Busch replicava: Brecht, não foi isto que você escreveu.

A ferida no texto aparece no teatro como cicatriz. Existe aí também um dilema do teatro que o próprio Brecht formulou certa vez deste modo: a arte dramática é sempre mais avançada que o teatro contemporâneo, pois, para fazer acontecer ou para apresentar novidades no teatro, deve-se mobilizar um aparelho enorme; nela se utiliza muito mais material que ao se escrever. E outro dilema: o teatro sempre depende também da tensão, ou vive da tensão entre atualidade e material, entre a intenção política e moral e o movimento próprio do material. Isso é particularmente patente em *Galileu*. Um ponto que é sempre importante quando se fala de Brecht é que os impulsos políticos, que são o motor das inovações estéticas, agem também como freios.

Wolfgang Heise – Isso o próprio Brecht afirmou. Em 1941, ele anotou em seu *Diário de Trabalho (Arbeitsjournal)*: “quando chegará o tempo em que será possível um realismo que a dialética permitisse? já a representação de estados de coisas como equilíbrios latentes de conflitos misturados encontra hoje enormes dificuldades, a busca conseqüente do objetivo por quem escreve elimina muitas tendências do estado de coisas a descrever. sempre devemos idealizar, porque sempre temos que tomar partido e assim fazer propaganda” (31.1.1941). Isso me parece objetivamente determinado pela História. Que escolha ele tinha? Havia simultaneamente aí uma consciência de sua responsabilidade moral e política que impregna também tanto seu ódio pelos Tuis quanto a maneira pela qual elaborou a experiência do 17 de junho, como nas *Elegias de Buckow*, em particular em “Má manhã”. Aí reaparece novamente a relação entre “experiência” e “juízo” sob um outro aspecto, com tudo que nele se encerra: a missão que ele se determinou, a identidade e o papel que ele escolheu na luta de classes da época – e que não esgotaram pura e simplesmente suas possibilidades –, as diferenças e as contradições entre o filósofo, o moralista e o poeta, entre o desejado e o atingido, o esperado e o achado... Deste drama (“Em um homem há muitos homens”), conhecemos apenas alguns fragmentos.

Heiner Müller – Entretanto, está legível nos textos. “É a pressão da experiência que empurra a língua para a poesia” (T.S. Eliot). “A metáfora é mais inteligente que o autor” (Lichtenberg).

Ainda a propósito de *Venha Fatzter*, que é uma tentativa provisória, talvez forçada, para atingir um resultado prático, Benjamin já havia afirmado (você se lembra certamente de seu comentário sobre este poema tirado de *Fatzter*) que este se refere a um aspecto do conceito leninista de revolução cultural,

ciente senão para uma peça de um ato e que não existia qualquer possibilidade de conferir ao seu herói a escala expressiva de que necessitava para escrevê-la, ele, Brecht, abandonou primeiramente o projeto *Büsching*.” In *Fatzter + Keuner. Material*, Reclam Verlag, Leipzig, 1990, p. 33-34.

como tentativa de impedir a unidade da função e do funcionário, isto é, o culto de personalidade. Também a passagem que você citou: “O vencido não escapa à sabedoria”. Hoje nos ocorre naturalmente de imediato que basta apenas bater bastante tempo em alguém, para que este nem tenha mais a oportunidade de pensar. Mas este é o problema da poesia, como você acabou de dizer. E às vezes também o do poeta.

Wolfgang Heise – Quem bate em quem e por quê? A poesia de Brecht é revide pela amabilidade (*Zurückschlagen um der Freundlichkeit willen*). Você mesmo, em seus dramas, representou um panorama dos que batem e dos que apanham. Este é realmente um problema da poesia. Por um lado, o homem não gosta dos chutes das botas na cara, o que não é apenas o sentimento de Brecht como poeta; por outro, não há apenas as hecatombes de homens que são assassinados, para os quais a História acabou. Há a maneira dura de bater e a maneira suave, aquela que o deixa vivo, mas como uma outra pessoa, que não pode mais falar, que não pensa mais e que talvez se identifique com os chutes da bota. Caso exemplar: a Alemanha de Hitler. Já há muito tempo, espero que os limites da manipulação, que se redefinem novamente a cada situação histórica de conflito, sejam representados poeticamente como uma contrapartida de Galileu, no tema Giordano Bruno. Seria um tema para você.

Heiner Müller – Por quê?

Wolfgang Heise – Bruno é o antípoda de Galileu na linha de frente de duas épocas. Filósofo e poeta ao mesmo tempo, mas não o cientista moderno, genial, visionário e especulador, orador polêmico – ele não consegue separar a nova visão de mundo de um projeto de vida. O que faz com que ele resista à pressão manipuladora numa situação desesperadora? Galileu tinha o método matemático e empírico que podia ser provado mesmo sem ele, mas ele, o que tinha? É um personagem shakespeariano da Renascença, e também próximo de Shakespeare em alguns momentos. Um pano de fundo histórico selvagem – nada além de uma vaga possibilidade de pressentir aquilo que virá, a fogueira – à frente desse pano de fundo de paralisia mortal e de colorido carnavalesco, o auge da Renascença passou; há uma escalada de utopias que, ao mesmo tempo, se desfazem. Bruno marca o limiar das épocas, a inconciliabilidade dos contrários, e ele é, ao mesmo tempo, justamente ele que não introduziu como Galileu a ciência experimental moderna, de uma modernidade espantosa como dialético. Por exemplo, quando ele propõe a dialética dos contrários no amor como modelo poético de paixão heróica – que traz em si a contradição e a dor: “[...] pois não nasce absolutamente nenhuma satisfação de um princípio pacífico, mas tudo deve sua origem a um antagonismo no qual um aspecto de um oposto traz a vitória sobre o outro e torna-se o dominante, e não há prazer de procriação, por um lado, sem o desprazer da destruição, por outro, e lá, onde as coisas nascem e morrem e se encontram num mesmo sujeito reunidas, encontra-se também a sensação de prazer e de

luto...” Mesmo que isso exceda nossa tema – Bruno leva a Shakespeare, leva a Hölderlin, por uma mediação histórica de muitos aspectos, tomou possível, como material histórico, uma contrapartida realista à *Morte de Empédocles*, e uma ruptura da visão do mundo medieval e, com seu rudimento dialético, através de dois séculos e meio de estudos, a esta dialética que Marx eleva da categoria de especulação à realidade e, por aí, diretamente até ao nosso mundo Não se poderia compreender Müller sem referência a Brecht, mas também – e talvez mais intensamente por muitos aspectos – sem referência a Hölderlin e a Shakespeare.

Heiner Müller – Eu escrevo dramas históricos?

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

Heiner Müller – Brecht não é igual a Brecht, não é uma grandeza constante. Duas respostas de Brecht à sua pergunta: 1º) Quando do exame de suas peças: “[...] essas peças se afastam umas das outras como os astros no novo modelo do universo da física, como se houvesse explodido aqui também um núcleo dramático [...]” 2º) GUERNICA (todas as fases): “[...] ela me impressiona muito e tenho a intenção de fazer algo nesta direção; trata-se certamente de uma expressão artística da época na qual os astrónomos comparam o universo a uma granada que explode, tempestade bárbara que faz o mundo voar em pedaços, tempestade poética que reúne estes fragmentos! os românticos efeitos V (*Verfremdung*, “estranhamento”) interessantes, enquanto a forma permanece clássica.”

Por que Brecht insistiu que *Fatzer* e *A Padaria* (*Das Brotladen*) são o mais alto nível técnico? Trata-se de dois fragmentos que Brecht não concluiu, dos quais ele não fez um “todo satisfatório”, um produto vendável. Por que ele projetou *Büsching* como uma peça no estilo de *A Decisão*, com coros e grandes blocos primitivos? Por que – do texto até a estrutura – sempre a retomada? Em *Mãe Coragem* ele cita o *Almanaque* (*Hauspostille*). Brecht se coloca como objeto de representação, recolocando seus textos, acabados e inacabados, no banco de ensaios. Desenhar significa suprimir, mas acontece que, às vezes, percebe-

se apenas mais tarde, através da História, por exemplo, que se suprimiu o mais importante. Picasso se agarra a seus objetos, até que eles sejam vistos e representados de todos os lados – seu método é a variação em série, deformação condutiva –, até o rompimento do contexto real, que liberta o olhar para uma outra realidade imaginável. E Brecht afirma, contra uma noção falsa de realismo, o que o teatro e o drama foram desde o começo: a tradução e não a imitação que reproduz simplesmente a realidade.

A primeira realidade do teatro é o texto, não o material. É ao longo do processo de representação, na “unidade de ação”, com a realidade do produtor, da qual os espectadores fazem parte, que se forma o contraprojeto.

Wolfgang Heise – É o caso de toda imitação artística, cada uma à sua maneira. O termo “contraprojeto” encerra em si duas relações – a relação da superfície e aparência comum, costumeira, com o contexto mais profundo, essencial, que faz a aparência aparecer, e ser e aparência se contradizem; mas, em segundo lugar, o contraprojeto opõe aquilo que existe a possibilidade de outra coisa – logo, a descoberta e a mudança da realidade como tendência; e, em terceiro lugar, a imagem artística existe apenas como uma imagem em um processo coletivo, no qual os homens tomam consciência de sua realidade comum – através da representação artística, de signos, ações artísticas etc. No fundo, sujeito e objeto tornam-se finalmente idênticos – trata-se aqui da realidade humana e não de uma natureza independente de sua consciência, eles são aquilo que deve ser modificado e aquilo que modifica.

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 representável como coexistência do passado, do presente e do futuro, assim ela se torna visível em sua totalidade.

Wolfgang Heise – Através dela o contínuo temporal da experiência cotidiana é rompido, cria-se um espaço para a fantasia, liberado para a realidade, e o passado e o futuro possível são trazidos ao presente. Isto deve ser realizado de modo comunicativo coletivamente e não pode ser imaginado no sentido de uma representação material. Seria esse o instante fecundo do qual fala Lessing, não ligado à causalidade de uma ação linear, mas ao instante histórico. O “objeto” que é representado neste processo, ao se representar, evidentemente, através de numerosas mediações, não é nada mais que a própria sociedade real, e esta é sempre histórica, nunca acabada, o objeto e sua representação.

Heiner Müller – Brecht anota em *Fatzer*: “Eu, que escrevo, não preciso terminar nada”. Quando Brecht fala de blocos primitivos, ele pensa em superfícies de ruptura não retocadas. O público encontra seu lugar entre os blocos. Nas margens, surja talvez um novo centro. Uma ordem prematura restringe o material. Quando Brecht, no mesmo projeto, prevê coros, ele os coloca no

lugar do público. Coros, canções e comentários têm no teatro de Brecht a função da quarta parede no lugar do público. Atrás dessa quarta parede, pode-se apresentar ao espectador um projeto de sociedade, mas não a construção de uma sociedade nova. Esta romperia as molduras.

Wolfgang Heise – Vários problemas. Inicialmente: deve-se acabar uma peça, porque ela deve terminar – mas todo enredo que termina é fragmento de processos mais extensos, que são o verdadeiro objeto. Aquilo que acaba realmente já não me diz respeito. Daí a verdade mais profunda do discurso final de Próspero e o fim de *Fausto* de Goethe sob a forma de um jogo irônico. Na prática, tratamos o caráter acabado dos dramas do passado como algo inacabado.

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

Wolfgang Heise – Isto é poético, necessário e, no entanto, utópico.

Heiner Müller – A política é a arte do possível, a arte tem a ver com o impossível.

Wolfgang Heise – O impossível começa no momento em que o processo altamente complexo, inacabado, da vida histórica deve aparecer em cena nas ações de um pequeno número de personagens, como fragmento isolado. O mundo da História real é ainda contável na forma de fábulas uniformes?

Heiner Müller – Já nos anos vinte, o petróleo – segundo Brecht – se rebelava contra os cinco atos. A unidade da ação era o primeiro axioma da teoria aristotélica do drama que teve de ser sacrificado. Hegel concebia a unidade da ação no movimento, na colisão e na solução de uma contradição histórica; a “solução satisfatória” (*befriedigende Lösung*) omite o fato de que ela não satisfaz. Em *Wallenstein*, ele lamentava a ausência de reconciliação (*Versöhnung*). Já não tenho no bolso um plano racional do universo, Deus e os deuses dos mitos estão mortos, já o Espírito do Mundo montado a cavalo morreu na ilha de Elba de um câncer de estômago, ou de um envenenamento com arsênico: eu não sou um Espírito do Mundo diante da máquina de escrever; vejo possibilidades e necessidades, o futuro não nasce dos jogos infantis.

Wolfgang Heise – Compreendo você desta maneira: enquanto seu modelo decorre da crença num mundo mitológico, numa teodicéia, de modo que a ação resulte das relações entre um pequeno número de personagens, que, por assim dizer, conduzem a trama a uma conclusão, a unidade da ação é impraticável, a não ser que se queira informar apenas sobre acontecimentos individuais; para

tanto, faltam pressupostos de uma visão de mundo. O curso da vida individual não está em harmonia com o curso dos eventos históricos. E, ao contrário da literatura trivial, a vitória da razão e da justiça é apenas um objetivo desejável, não uma realidade que possa ser vivida ou representada no indivíduo. Senão surgem paisagens de sonho ou uma transparência aparente, a não ser que você vise ao processo histórico que os homens realizam, mas no qual o resultado de suas ações se reflete neles próprios, na unidade entre empurrar e ser empurrado, na divergência entre o tempo da vida individual e o curso dos movimentos históricos. De duas maneiras distintas: o contexto da época e de épocas se apresenta a você no instante – o que exige uma dialética poética do fragmento assim como da desarmonia no jogo de tempos heterogêneos. Em segundo lugar, a escolha da parábola já pressupõe que se tenha compreendido a impossibilidade de representar esta relação numa ação fechada em si mesma, precisando assim também – veja o *Círculo de Giz* – de uma forte dose de acasos.

Heiner Müller – Se eu o compreendo bem, o diabo não se esconde mais nos detalhes, mas sim no todo.

Wolfgang Heise – O diabo não mais arrebatava seus melhores, como Brecht já sabia nos tempos de seu Keuner. É que o todo não é evidente. O “simbólico” encerrava uma utopia que o próprio Goethe teve que desmontar.

Heiner Müller – Eu compreendo a parábola brechtiana como um meio de coagular o fluxo das coisas, e também como baluarte/estabilizador dramático (*dramaturgische Befestigung*) contra a voragem dos recursos técnicos – contra o disfarce da realidade por uma simples imitação da realidade ou pela realidade encenada. Na realidade explosiva de hoje, em muitos lugares do mundo em sentido literal, isto é, sensível, a parábola se parece com um computador de primeira geração numa sociedade industrial. Daí seu brilho dourado de um conto de fadas (Max Frisch). Em face da teoria do rádio, a parábola é uma recaída no classicismo.

Numa carta aberta a André Breton, que acabara de morrer, Aragon definiu o teatro de Bob Wilson como uma máquina de liberdade. Sem a máquina, não se pode mais ter a liberdade.

Wolfgang Heise – O teatro da era científica...

Só podemos ir para frente. Voltemos ainda mais uma vez ao fragmentário. Ele implica um incrível grau de intensidade. Seus fragmentos (*Bruchstücke*) são minidramas, unidades em si, imagens, cenas fantásticas, visões – precisamente imagens e ações, textos intercalados, para os quais me falta um termo, “intermeios” não me parece correto – penso no combate de Hércules com a Hidra em *Zement (Cimento)*, para mim certamente seu texto mais importante; no drama apenas um fragmento, mas que reúne em si tudo e o interpreta sob a forma de um acontecimento narrado... desta forma, você organiza a significação

como atividade coletiva na harmonia e dissonância desses “fragmentos” que implodem o todo e lhe dão ao mesmo tempo reflexos contrastantes. Como você vê então, não obstante, a constituição de um todo, com o qual a sessão começa e termina?

Heiner Müller – Num sentido negativo, nada é mais fragmentário que uma peça perfeita e acabada. Definiria o texto da Hidra, que você citou, como uma ilha de desordem que o público pode colonizar. A condição técnica – uma sessão teatral deve ter um começo e um fim – não é uma visão de mundo nem uma lei de construção. Eu poderia muito bem imaginar uma sessão teatral que durasse quatro semanas com interrupções para comer, dormir, beber etc., pressupondo-se a redução da jornada de trabalho. Depois disso talvez se soubesse mais sobre os outros e sobre si mesmo, um teatro que suprimisse o antagonismo entre o ator e o público. (A teoria brechtiana da peça didática, que continua rompendo os limites do teatro profissional, seria, neste sentido, o projeto de uma outra cultura.)

Os poros que ligam as partes ao todo não deveriam ser fechados, o fragmentário os mantém abertos, o instante reúne as épocas, a verdadeira obra de arte total somente pode nascer da unidade sempre contraditória do palco e do público, o espectador também é um fragmento que entra no jogo de fragmentos. O teatro como palco experimental, onde a imaginação coletiva ensaia a dança das relações sociais petrificadas, ou, como dizia Brecht, “o prazer das possibilidades de controlar o destino dos homens”. Dessa forma vamos em frente, retornando a Shakespeare, num mundo que o teatro de Brecht contribui também para modificar.

Wolfgang Heise – Que na peça se estude, a título de ensaio, a possibilidade de responder às questões mais sérias, é isso que faz a produtividade do teatro, não a única, mas a mais importante de suas funções culturais socialmente produtivas. Isso exige naturalmente textos à altura. Segundo a sua experiência, qual é nesta perspectiva sua soberania como autor?

Heiner Müller – Não se escreve sem pressupostos, mas em diálogo com aquilo que já foi escrito. No entanto, este pode acabar em silêncio, ou numa obra inacabada que passa pela História como fragmento, como, por exemplo, *Fatzer*, cuja continuação é delegada a gerações futuras. Foi o que me aconteceu na minha tentativa de concluir o esboço de ópera de Brecht, *Die Reisen des Glücksgotts (As Viagens do Deus Felicidade)*. Cito de um relato sobre meu fracasso: “O fracasso de minha tentativa para levar a cabo o esboço de Brecht dá uma idéia do que seja a mudança de função da literatura num período de transição. Os escombros são como os monumentos, material de construção que vem das pedreiras.

O trabalho se provou rapidamente (para mim) impossível. O recurso poético de Brecht – um anjo de asas queimadas, vindo à terra martirizada pela guerra,

desperta o Deus da Felicidade, que coloca a questão em terreno determinado, pressupõe a imagem de um mundo inteligível. Minha realidade de 1958 não me parecia mais tão segura em sua representabilidade, não ainda: meu mundo estava dividido em fragmentos em luta uns com outros, unidos, na melhor hipótese, num corpo-a-corpo (*Clinch*). A figura esférica do DF (impermeável à realidade; ele não pode ser destruído = ele não pode aprender), poderia eu apenas colocar como uma bola que é jogada para cá e para lá, e que permite, pela passividade de seus movimentos, deduzir as dimensões do terreno e as posições mutáveis dos jogadores. Ele não põe um pé na terra..."

Wolfgang Heise – Você tentou esboçar nesse fragmento uma contrapartida ao anjo da História de Benjamin – e isso me parece revelador – também a título de comentário a *Zement (Cimento)* e a *Der Auftrag (A Missão)*. “O Anjo Infeliz. Atrás dele, a rebentação do passado despeja cascalho sobre as asas e sobre os ombros, com o ruído de tambores enterrados, enquanto, diante dele, se acumula o futuro, que lhe esmaga os olhos, fazendo saltar as pupilas como uma estrela, transformando a palavra numa mordaca sonora, sufocando-o com sua respiração. Por um momento, vemos ainda o bater de asas, e escutamos o ruído do cascalho caindo à sua frente, sobre, atrás dele, ainda mais alto, quanto mais se exaspera o inútil movimento; interrompido, quando ele fica mais vagaroso. Então, o instante se fecha sobre si mesmo: rapidamente encoberto, o anjo infeliz entra em repouso, seu vôo, seu olhar, seu suspiro são de pedra. Ele espera a História. Até que ele retome o batimento de asas, que se comunica em ondas à pedra, e indica que ele vai alçar vôo.”

Em Benjamin, o anjo da História tem a face voltada para o passado, considerado como uma catástrofe que produz ruínas. Uma tempestade sopra do paraíso e empurra o anjo para um futuro que ele não vê. Essa tempestade seria o progresso. Faltam-lhe uma tempestade vinda do paraíso e a espera messiânica. É a metáfora invertida, continuação da marcha contra a montanha de escombros do passado, de olho em catástrofes possíveis, ensaio de resistências impostas por um progresso incessante da espécie, de modo análogo à *Der Auftrag (A Missão)*.

Diferentemente de Brecht, você é, numa parte de suas peças, você mesmo seu objeto. Você se coloca em cena diante do público. Você se expõe mais diretamente, você se protege menos. O que Brecht apenas confia à sua poesia lírica faz parte, ao mesmo tempo, de sua maneira de abrir a fábula e de se comunicar: você falou uma vez da desaparecimento do autor. Ele desaparece tornando-se ele mesmo material e objeto para o espectador.

Heiner Müller – Quando Picasso pinta *Guernica*, ele pinta com ela seu olhar. “Vocês a fizeram”, ele responde a um visitante em uniforme da *Wehrmacht*: “Foi você quem fez isso?”

Encontrei uma analogia num artigo de Klaus Heinrich. Na sua interpretação do *Triptico de Perseu*, de Beckmann, ele descreve a maneira pela qual Beckmann se coloca dentro do quadro: “[...] ele cobre o rosto com uma das mãos. Mas os olhos são visíveis, e os olhos o fixam. Os olhos não o fixam como a Medusa, mas eles fixam o espanto, e este espanto não está em parte alguma, senão naquele que olha o quadro.”

Ou ainda o olhar de Medusa do espectador do auto-retrato de Michelangelo na pele do mártir ultrajado no Juízo Final. O espanto vem daquele que olha. A *bestia nera* (a “besta negra”): era assim que os atores da *Commedia dell’arte* chamavam o público.

Wolfgang Heise – O olhar da medusa contém no entanto mais, como Heinrich o mostra quase poeticamente: é o olhar da divindade feminina, violada, decapitada. Este olhar petrifica, mas contém pelo menos a ambivalência do espanto e da vergonha.

Heiner Müller – Até mesmo no amor, o espanto faz parte do jogo. O elemento do teatro é a metamorfose.

Wolfgang Heise – Aproximadamente assim: o medo – porque todo o edifício das certezas habituais e da autoconfiança em si é colocado em questão; e alegria – “a arte potencializa o homem”, é a sua peça *Horizontes* (*Horizonten*), infelizmente não encenada e provavelmente ainda não concluída. Na destruição e liberação deste gênero de forças interiores – o teatro pode fazer mais que isso?

Heiner Müller – Sem falar das possibilidades operacionais: para os militares, Hiroshima foi o fim da arte da guerra. Não posso escrever uma peça sobre Auschwitz. Quando o espanto se petrifica, o teatro deixa de existir.

Wolfgang Heise – Entre o olhar da medusa e o jogo, medo e libertação, suplício, desorientação e distância, você conduz ao extremo o comportamento no processo teatral e face a ele. Compreendo que não lhe reste outra escolha, você implica o espectador em sua história, que é a dele, e nisso você busca a dimensão profunda do diálogo, a História, a política e a vida privada deixam de permanecer separadas uma da outra, e você busca, dessa forma, graças à força explosiva do trágico e do cômico, dar à catarse um sentido novo, que salvaguarda a intenção de Brecht.

O que levanta certamente uma infinidade de outras perguntas.

Heiner Müller – Sim, o pano cai e todas as questões permanecem abertas. De qualquer maneira, a conversa continua nos bastidores.