





“Eu nunca li *As Ligações Perigosas*”

Excertos de uma entrevista com Heiner Müller (1988)*

SYLVÈRE LOTRINGER Uma grande parte da criação artística contemporânea alimenta-se dos mortos. Como se tivéssemos atingido o limite extremo da nossa imaginação, como se apenas pudéssemos empregar a nossa imaginação na reciclagem dos detritos culturais. Diz Valmont em *Quarteto*: “Imaginar que tínhamos de viver com o lixo dos nossos anos passados. Pirâmides de porcaria até cortar a meta.” A nossa sociedade padece de um problema de saneamento. Hoje, uma das funções da arte é a reciclagem dos mortos.

HEINER MÜLLER Para os conhecer, é preciso devorá-los. Para, em seguida, cuspir as partículas vivas.

SL Você, por exemplo, pega em Kleist e incorpora-o na sua própria escrita. Isso talvez não seja o retorno dos mortos, mas é incontestavelmente o retorno de alguma coisa.

HM Quando leio Kleist ou Shakespeare, sei que aquilo influi na minha escrita. Não me sirvo disso diretamente: quando escrevo, transformo Kleist, transformo Shakespeare, transformo o ponto de vista sobre Kleist ou Shakespeare.

SL Quando Patrice Chéreau encenou *Quarteto* em Nanterre, em 1985, disse: “É uma leitura tão inteligente de *As Ligações Perigosas*. É como se Müller tivesse recomposto o romance de memória.” Ele deveria ter dito “decomposto”...

HM Gosto muito do “de memória”, porque eu nunca li o livro. Quer dizer, li-o, mas só na diagonal. Se o tivesse lido em detalhe, teria perdido o impacto, a potência do texto...

SL Aquilo que lhe interessa não é compreender um texto como faria um leitor ou um crítico...

HM Não. Antes de mais, devoro-o, e depois compreendo-o. O mais importante é a lembrança. E a emoção é a única forma de recuperar a memória da situação. Na verdade, não experimento a emoção no momento em que ela me habita. A emoção ocorre apenas no momento em que a exprimo pela escrita. Tragô-a comigo, e não posso fazer mais nada. Posso incorporá-la na minha própria experiência.

SL Conheço muito bem o texto de Laclos, e no entanto não fui surpreendida por *Quarteto*. Possui um tipo de humor que lhe é bastante próximo, ainda que mais sombrio (deveria dizer mais alemão?) e mais devastador. A decadência contemporânea não pode esperar salvação. Estamos a léguas da interpretação de Chéreau, que vê em *Quarteto*, por detrás de um cinismo de fachada, uma “verdadeira história de amor”. Esta visão da peça apenas confirma a extensão do mal-estar.

HM Escrevi *Quarteto* quando estava em Itália, perto de Roma. Tinha por lá uma casa rodeada de árvores. A minha ex-mulher vivia aí com um

outro homem, e era-me indiferente porque ela mo dissera antes. Eu tinha um quarto no piso de cima, e foi aí que escrevi a parte final do texto, que era verdadeiramente decadente.

SL Estavam separados nessa altura?

HM Não, estávamos ainda casados, mas eu tinha uma outra companheira, e ela estava com este homem, que estava louco por ela. Lá em cima, eu escrevia. Foi também a primeira vez que utilizei uma máquina de escrever elétrica. Foi um fator muito importante nesta peça. Não avançamos mais rapidamente se não sabemos fazer uso dela, mas isso criou uma outra relação com o texto. Deu-me muito mais distância em relação a mim mesmo, e, por conseguinte, o próprio horror pôde dar lugar a um gozo na escrita.

SL [...] Você também salta passagens quando lê os mitos ou as tragédias gregas?

HM Sim, mas li-os quando era muito jovem. Hanns Eisler disse um dia que Brecht nunca lera *O Capital*, mas que era sempre capaz de encontrar a frase que lhe era útil. É uma questão de tempo – tempo para viver. Não me resta muito tempo para fazer as coisas que quero fazer.

SL Ler é um luxo.

HM Sim, um luxo enorme. Devorar os textos é mais rápido. O que sucede também no teatro,

“O princípio do fim dos corpos”

Carlos Pimenta

O odor de *As Ligações Perigosas* de Choderlos de Laclos perpassa pelo guarda-roupa, pelo mobiliário, pelo ambiente de *Quarteto* de Heiner Müller. Disse “o odor” e não “o perfume” porque em *Quarteto* as relações são levadas a um outro extremo de intensidade e o trabalho da mente torna-se energia dissipada nos corpos. *Quarteto* é uma peça sobre o desejo e a manipulação. Se essas já eram as características de *As Ligações Perigosas*, em *Quarteto* elas são radicalizadas pelo prenúncio de um fim. Valmont e Meurteil jogam aqui um jogo de espelhos em que as máscaras que vão pondo lhes permitem a possibilidade de regresso às suas disputas sexuais e amorosas. Mas o tempo não está disposto a mudar as suas regras, e Valmont e Meurteil confrontam-se com aquilo que agora são. Os seus corpos têm um destino já traçado. Ambos o sabem. Por isso, os velhos amantes digladiam-se e na violência com que o fazem pressentimos que o tempo vence sempre, dando-nos a imagem como lenitivo.

Só as imagens permitem as variações no tempo. O princípio do fim dos corpos revela-se no cada vez maior recurso a essas variações guardadas pela memória.



e o teatro é a única modalidade de escrita que me interessa.

SL Espera que os outros também devorem os seus textos para criar as suas próprias obras?

HM Tenho esperança que isso venha a acontecer. Mas, neste momento, há sobretudo a tendência para os imitar, o que é muito triste.

SL A sua escrita é muito densa, mas também muito veloz. Você vai direto ao essencial, e salta o resto.

HM Escrever é saltar. É fundamental andar muitíssimo depressa para dar conta da pressão da existência.

SL *Máquina Hamlet* perfaz sete páginas, mas inicialmente você previu escrever duzentas. Reduz sempre tanto as suas peças ou escreve-as já diretamente sob uma forma fragmentária?

HM Foi-me encomendada uma tradução de *Hamlet* precisamente no momento em que ia escrever *Máquina Hamlet*. Traduzi tudo em seis semanas e fiquei empanzinado. Quando me pus novamente a trabalhar *Máquina Hamlet*, apenas consegui escrever umas quantas páginas.

SL Refiro-me à sua rapidez, mas quando escreve é frequentemente após uma gestação de décadas. *Margem ao Abandono* começou a ser escrita cerca de trinta anos antes da publicação do texto. Em relação a *Quarteto*, se percebi bem,

andou a pensar na peça durante quase tanto tempo. O que é que, em determinado momento, o leva a decidir-se a escrever?

HM Lembro-me de ter assistido a uma encenação de *Mauser* em Colónia. Não teve qualquer sucesso, ninguém a queria ver. Mas eles tinham refletido muito sobre o texto e haviam-se dado conta de que não poderiam apreender diretamente a ideia de revolução; o único tipo de conflito – ao excluírem o conflito revolucionário – que se sentiam capazes de abordar era a relação homem/mulher. Produziram então *Mauser* apenas com um homem e uma mulher, seguindo um esquema à Strindberg. Quando, no texto, se trata de pessoas abatidas ou fuziladas, o homem lançava um bolo para entre as pernas da mulher. Esta interpretação deixou o público desconfortável. Ninguém a compreendeu. Reconheci que era uma encenação muito boa, sem poder dizer porquê. Anos depois, percebi que representavam *Quarteto* com o texto de *Mauser*. Naquela época, o contexto em que vivia era mais semelhante ao contexto de *Quarteto* do que ao de *Mauser*. Não se podia mais falar de situação revolucionária, eu tinha uma consciência mais forte do isolamento em que vivíamos. Isso permitiu-me compreender que a estrutura de *Quarteto* era a mesma de *Mauser*. Sonho com uma encenação que evidenciasse *Mauser* como o palimpsesto, o segundo plano, a fundação de *Quarteto*. É realmente a mesma estrutura, a mesma dramaturgia.

* Excertos de “Allemand, dites-vous?”.

In Heiner Müller – *Fautes d'impression: Textes et entretiens*. Paris: L'Arche, 1991. p. 84-86, 88-90.

Trad. Pedro Sobrado.

A felicidade da História

José A. Bragança de Miranda*

A partir de hoje e por muito tempo, não haverá mais neste mundo vencedores, mas apenas vencidos.

Bertolt Brecht

1.

Trazer à cena *Quarteto* de Heiner Müller tem-se revelado tarefa difícil. Banida por “pornográfica” na RDA logo em 1981, aquando da sua publicação, considerada por uns como “imoral” ou então como profundamente cómica e grotesca, as inúmeras versões que tem originado, distintas e contraditórias entre si, comprovam que algo na peça resiste à apropriação – talvez, simplesmente, por ser uma obra de resistência.

Para além da tessitura dramática, é preciso levar absolutamente a sério três impossibilidades em torno das quais a peça se estrutura e que constituem a sua matéria poética. Só o poético realiza o impossível e apenas o impossível revela a fragilidade das leis da vida. A primeira dessas impossibilidades tem a ver com o espaço-tempo da acção. Müller refere que se trata de um *Zeitraum*, traduzido habitualmente por “período”, para logo delimitar um espaço estranho: “Um salão antes da Revolução Francesa / Um bunker depois da Terceira Guerra Mundial.” O salão e o bunker têm de ser mostrados num mesmo gesto, e tudo se complica. O mesmo sucede com o tempo: uma acção que decorre entre 1782, data de saída de *As Ligações Perigosas* de Lacos, e a Terceira Guerra Mundial, que estaria já em curso em 1981, mas de algum modo indatável. Não se trata de um “período”, mas de um espaço-tempo que se pontualiza no momento em que a peça começa, e onde se cruzam outros tempos, já vindos e por vir.

Uma segunda impossibilidade tem a ver com as “personagens”, que teriam de durar mais de duzentos anos. No realismo poético de Müller, tal duração não pode ser uma metáfora, ele é arredo a parábolas e alegorias. Está em causa a carne e nenhuma carne aguenta tanto tempo. É a carne por trás da máscara que constitui todo o problema e que era uma dissonância tão difícil de superar como a do espaço.

A última impossibilidade tem a ver com a técnica de construção das personagens. Müller descreve-a como uma “representação ampliada” em que “dois representam quatro”. O Visconde Valmont, que teria durado duzentos anos, confronta-se com a Marquesa Merteuil e, num jogo aparentemente enigmático, representam a inocente Volanges e a virtuosa Tourvel, as vítimas sacrificais dos senhores. Acrescente-se a estas personagens os corpos dos actores e a multidão cresce, mas também a impossibilidade de parar a circulação das máscaras pelos corpos.

Estamos perante uma incoincidência radical – do tempo e do espaço, das personagens e dos corpos, da vida e da morte. Referindo-se à peça, Müller afirma que foi a primeira obra que escreveu com uma máquina eléctrica, o que a tornaria “mais mecânica do que as outras”. De certo modo, ele produz uma máquina impossível, um pouco como o motor imóvel de Aristóteles que fez girar o mundo durante séculos, e fá-lo com a mesma lógica absoluta, não para produzir um mundo coerente, mas para mostrar na coerência do delírio da época – na sua maquinaria enlouquecida – outras possibilidades de vida. A série já longa das representações de *Quarteto*, a que se acrescenta a excelente versão de Carlos Pimenta, são afinal variações de uma máquina que se enxerta sobre a época, e as pressupõe todas.

2.

A ser plausível esta hipótese, nem mesmo o autor poderia dominar a produtividade de *Quarteto*. Sabe-se que a descreve como “cómica”, mas também a relaciona com o “terrorismo”, as relações “eróticas” ou a política. São variações possíveis, mas o seu objecto real, tudo excedendo, é a história – uma política da história. Em *Máquina Hamlet* estão “as ruínas da Europa atrás de mim”, e através destas ruínas é toda a história que é visada. O *Zeitraum* onde decorre a peça prolonga o existente e intensifica-o através do teatro. A insistência no bunker sublinha uma crise, o fim da felicidade na história, esses sonhos que a Europa inventou e que a revolução de 1917 iria realizar e falhou. Para alguns, caso de Alexandre Kojève, isso implicava mesmo o fim da história, sendo toda a falha o delongar de um fim inevitável. Por seu lado, Müller, sem negar a possibilidade de uma história feliz para os humanos, parece mais inquieto pelo seu encalhamento, por rodar em seco e no vazio, um pouco como Duchamp nos dá a intuir num *ready-made* – a “Roda de Bicicleta”. Se a revolução já veio e a história não chega ao fim, quando as promessas parecem adiadas indefinidamente, como pensar esse encalhamento?

Uma indicação deste problema vem de Roberto Calasso, que, num texto sobre Frank Wedekind, nos *Quarenta e Nove Degraus*, descreve essa sobrevivência como “pós-história”, “aquela porção da história que é executada no laboratório experimental do niilismo”. Ou seja, a parte da história que aparece quando colapsam as imagens da história, por serem incapazes de responder



à falta de fundamento que todo o sonho ou invenção possui secretamente. De acordo com Calasso, tudo fica envolvido de um “carácter teatral” (sic), baseado no facto de que tudo “está esvaziado de substância e precisa constantemente de ser absorvido numa fantasmagoria que satisfaça um insaciável desejo por fetiches, explicando o retorno ao palco desolado de todas as imagens do passado histórico”. Pelo facto do real se ter tornado pura teatralidade, o teatro ganha uma nova consistência. Como refere Müller: “O teatro, instalado na fenda entre o tempo do sujeito e o tempo da história, é um dos últimos lugares da utopia.” *Quarteto* é essencial, não por ser uma



peça (existem inúmeras), mas porque consegue afectar a teatralidade da época, naquilo que tem de niilista. E o niilismo é o jogo gratuito das ruínas da arte e da política, da moral e do amor. Como se Müller pretendesse que elas ainda têm peso, que o sangue que se derramou por elas não foi em vão, sabendo que o vazio em que tudo assentava não afecta a sua necessidade.

Mas antes é preciso revelá-lo, para extrair todas as consequências desse vazio. E o niilismo é a impossibilidade de o ver, de o olhar de frente. É isso mesmo que afirma Valmont enquanto Tourvel: “Como sois incapaz de pôr um freio à vossa luxúria ou, como dizeis, a esse nada que cresce dentro de vós, a quem diariamente tendes

que oferecer um sacrifício, não será o vosso vazio filosófico apenas a necessidade quotidiana do vosso tão terreno aparelho genital?” Antes de mais, é uma frase no meio de todas as outras, mas só é elucidativa enquanto frase solta, sem sistema nem ligação. Trata-se de tapar o vazio, de circundar à volta dele, de o afastar e suspender para poder viver como se vive: duzentos anos e os que venham. Os monólogos – pois é disso que se trata, não há em *Quarteto* diálogo que não seja um simulacro – têm, cada um deles, uma lógica absoluta. O do guerreiro em Laclos, o da mulher em Merteuil, o da *hybris* de Volanges, o silogismo moral que arruína Tourvel, são formas de vazio e de preencher o vazio. Alguma coisa se

vai dizendo, mas sem peso: as demonstrações lógicas por que se matava e morria nos tempos de Robespierre ou do cristianismo ou da guerra de classes tornaram-se uma paródia do que foram.

Entende-se assim por que os corpos de *Quarteto* duram duzentos anos. A antiga e laboriosa domesticação da carne pelo corpo e deste pela alma desagrega-se, e todos os componentes autonomizam-se e entram em conflito. A carne torna-se problemática, a animalidade ressurgiu, as formas da vida tornam-se fantasmas. Apenas os fantasmas duram duzentos anos. Devemos entender os fantasmas tal como os descreveu Stirner: sistemas, ideias, valores à procura de encarnar-se, todos substituindo a antiquíssima “alma”. Qualquer corpo serve para essa encarnação, todos sofreram o mesmo destino. Também os fantasmas vêm de todo o lado, não exclusivamente de *As Ligações Perigosas*, qualquer obra ou filme ou acto os produz incessantemente. Aliás, já estão em curso no *Hamlet*, como viu Müller: “Shakespeare é um espelho que atravessa as épocas, a nossa esperança é a de um mundo que ele já não consiga reflectir. Não chegaremos a bom porto enquanto Shakespeare escrever as nossas peças.” *Quarteto* é um exorcismo.

Com a fotografia, a época dos fantasmas torna-se pública e generalizada. Com ela, torna-se possível separar as imagens dos corpos, a matéria surge separada das formas, e novas relações são pensáveis. Mas é inegável a sua dimensão espectral, que se baseia na vida própria das imagens e na sua sobrevivência relativamente à carne. Pela sua mecânica simples, a fotografia revela bem a tendência moderna para fragmentar, dissociar e fazer circular, abolindo os sincretismos antigos. Algo que se passava nos corpos e nos objectos deslocou-se para as ligações. Com Laclos, acima de tudo com Sade, percebeu-se de imediato o perigo das ligações. Deve-se a Marx, que descreveu em *O Capital* o poder da fantasmagoria e as “astúcias teológicas” da mercadoria, a tentativa de fundar uma política das ligações puras, que era o modelo erótico grego, em que política e amor coincidem. O reverso desta utopia eram as ligações regidas pela exploração, pelo fetichismo, pelo fascínio, etc., e uma mecânica que se fundava na ideia de um sentido da história, que se encerraria através de um derradeiro acto – a revolução.

Reencontramo-la em Müller, encerrada como mais uma infinidade de fragmentos num salão-bunker, movendo-se desabridamente como o Minotauro enquanto esperava pelo sacrifício

anual. Diferentemente de *Fim de Partida* de Beckett, onde se pressente uma exterioridade, embora desolada, onde é possível o nascimento de uma única folha verde numa árvore morta, nesta peça não há qualquer abertura. Bem estranho salão, este, sem qualquer abertura ou janela. No início da peça, Merteuil está no bunker e surge Valmont, de um bunker adjacente. É sempre o mesmo bunker porque cada personagem o trás dentro de si. Dentro desse espaço de clausura, tudo está estilhaçado – as morais, os sistemas, as teorias –, e o estilhaçamento terá de atingir o bunker em que a história se tornou. Como afirma Müller, “os fragmentos têm hoje um valor particular, pois todas as estórias coerentes que usávamos para dar sentido à vida colapsaram”. A tentativa de voltar atrás está armadilhada, como sucede com os silogismos da virtude com que Valmont enreda Tourvel para a vencer. Tudo serve: a virtude, a confissão e o arrependimento, a tentação, o pecado, o sacrifício. Tudo meios para instalar uma máquina de guerra que levará ao suicídio de Madame de Tourvel.

Um salão, um bunker, o campo são as más formas de um espaço necessário, onde tudo se decide, o planeta. Numa já citada conversa com Wolfgang Heise, sustenta-se que “a espiral da história destrói o centro, forçando o seu caminho através das zonas marginais”, mas essa é a condição para uma “uma nova consciência da espécie, cujo pressuposto é a possibilidade de uma história universal”. A tentativa de dar coerência ao bunker, ao centro, ou seja, de “converter a espiral em círculo implica a destruição do planeta”. Todo o projecto de uma história feliz estava preso a um geocentrismo cujo modelo é o bunker.

3. Em *Quarteto*, o espaço parece indiferente, mero suporte para a pequena comédia que se desenrola no seu interior. Mas esta comédia só é possível porque decorre no bunker, fazendo parte do problema que este não seja visto nem questionado. A ser assim, tornar-se-ia mais um fragmento, mas na sua invisibilidade funciona como uma espécie de *Khora* acolhedora. Na mesma entrevista, Müller refere uma outra possibilidade, que define como “romantismo ingénuo” (sic). De certo modo, é esta variante que Müller explora intensamente: a vida no centro, em que tudo se estilhaçou, mas em que cada estilhaço assume a forma do absoluto. Valmont, o absoluto do senhor; Tourvel, o absoluto da virtude – cada personagem possuída por um sistema, ou monomania, para usar um

termo de Klossowski. Esses possuídos repetem incessantemente, pelo menos há duzentos anos, a mesma história encailhada, que ficou para trás. A do fim da dialéctica do Senhor e do Servo que Hegel colocara como origem da história, que a modernidade tomou em mãos e explicitou sem resolver; e o *eros* absoluto como forma final da relação livre. São estas as figuras do círculo perfeito, as quais, dentro do bunker, levam à pura abjecção. Valmont e Merteuil, os senhores ilusórios que inventam os seus servos, como a Volanges e a Tourvel, vencendo-os repetidamente, podemos imaginá-lo, enquanto o jogo não chega ao fim. O mesmo sucede com o amor, que deveria abolir a guerra milenar entre homens e mulheres, numa paródia da *Pentesilea* de Kleist em que tudo se resume a devorarem-se um ao outro. É a este entredevorar que se resume o amor, enquanto ruína de si próprio. Mas o humor de Müller é imparável, pois de facto nada se passa, a não ser espectáculo, máscaras, corpos disponíveis.

E nada se passa porque se trata de ocultar o vazio, dissemo-lo antes, mas também porque tudo se resume a passar tempo: “A nossa sublime profissão é a de matar o tempo. Exige a nossa entrega total: há tempo a mais. Quem pudesse parar e pôr de pé os relógios do mundo.” Esta frase terrível de Valmont teve sentido fora do bunker, dentro dele é mais uma das frases desconexas, a que apenas a coerência da personagem dá consistência. Situação estranha, esta, onde corpos vazios acolhem todas as imagens, ideias e sistemas, em circulação geral, sem paragem, mas ainda mais temíveis quando param. Os Torquemadas foram produzidos assim. O mesmo corpo pode ser Volanges, ou Merteuil, ou Valmont, ou Tourvel, numa absoluta indiferença.

Se, do ponto de vista da história, se trata de puro espectáculo, de um jogo de papéis, onde homem e mulher, caçador e caçado, nobre e servo nada significam a não ser a continuação do jogo, é terrível pensar no que estará por detrás destas máscaras. Tal como actores dão corpo a personagens, no teatro do mundo esse processo é bem mais violento. A dissociação operada entre carne, corpo e imagem origina uma multiplicidade de dialécticas de que Müller faz uma anatomia perfeita. Em última instância, é a animalidade que vinga, numa forma perversa: a da inscrição sobre a carne. Como diz Valmont enquanto máscara de Merteuil: “Mesmo o amor de Deus precisou de um corpo. Senão porque é que ele mandou o seu filho fazer-se carne e lhe deu a cruz por amante? A CARNE TEM O SEU ESPÍRITO PRÓPRIO.” Todas as máscaras

são subterfúgios para extrair prazer de uma carne demasiado presente, frágil, ameaçada de morte. Os silogismos, as ideias, as frases sábias são formas de extrair da carne uma mais-valia de prazer. A máquina do bunker de *Quarteto* funciona como o capital, tudo lhe servindo para extrair uma mais-valia de prazer, para acrescentar o desejo. É por isso que “a felicidade suprema é a felicidade dos animais”, diz Merteuil. O habitante do bunker é um animal doente pela filosofia, pela arte, pelas ideias, que usa o silogismo para explorar a carne, da mesma maneira que o capitalismo usa os corpos-trabalhadores.

4. No interior do bunker nada termina, apesar de Volanges morrer estrangulada, Tourvel por suicídio, Valmont envenenado e Merteuil com cancro. Se esta estória dura há duzentos anos, irá por certo continuar. Valmont irá entrar de novo, está a entrar, e Merteuil irá recomeçar o seu monólogo, que nunca interrompeu. Irão desempenhar diversas personagens, tal como no bunker ao lado, que é o mesmo, o jogo das máscaras continua.

Mas é com este material que Heiner Müller procurará salvar a história e voltar a dar-lhe sentido. Isso ressalta cristalinamente num pequeno texto intitulado *Pomba e Samurai*, dedicado a Robert Wilson: “Com a sabedoria dos contos de fadas, segundo a qual a história dos homens é inseparável da história dos animais (plantas, pedras, máquinas), sob pena de destruição, Robert Wilson formula o tema da época: guerra de classes e raças, espécies e géneros, guerra civil em todos os sentidos. Quando as águias nos seus voos rasantes rasgarem as bandeiras da separação e as panteras passearem entre os guichés do banco mundial, o teatro da ressurreição terá encontrado o seu palco. A sua realidade é a unidade entre homem e máquina, o próximo passo da evolução.”

As máquinas que funcionam no bunker de *Quarteto* são máquinas avariadas, com uma lógica absoluta mas delirante, pois estão habitadas por espectros e silogismos que adoecem a carne e envilecem a alma. Apenas a fábula pode operar a ressurreição de uma história feliz e abrir espaço planetário para novas figuras capazes de salvar animais, humanos, pedras e máquinas.

* Ensaísta e professor universitário.

Heiner Müller

Jean Jourdeuil*

Poeta e dramaturgo alemão, nasceu em Eppendorf (Saxónia), em 1929, e morreu em Berlim, em 1995. Moveu-se na charneira das duas Alemanhas, inquietando uma e seduzindo a outra. Acabou por se impor dos dois lados como um dos criadores mais instigantes e uma das consciências mais agudas da dilacerada Europa do pós-guerra.

Em 1933, assiste à detenção do seu pai pelos nazis. Libertado após dois anos num campo de concentração, será novamente preso em 1941 e enviado para França num regimento disciplinar. Em 1944, Heiner Müller é alistado na Volkssturm. No final da guerra, depois de alguns dias em cativeiro na zona ocidental, junta-se à parte soviética e retorna os seus estudos secundários. Em 1951, o seu pai põe-se a salvo das importunações das autoridades da ocupação soviética e passa para a Alemanha Federal, sendo prontamente seguido pela esposa. Heiner Müller não os acompanha. Conhece Inge Meyer, que se tornará sua mulher e colaborará na escrita das suas primeiras peças: *Der Lohndrucker* (1956) e a peça radiofónica *Die Korrektur* (1957).

Uma "dramaturgia da produção"

Naquela época, após a morte de Estaline em 1953 e a sublevação de Berlim Leste a 17 de junho desse ano, Müller, que se tornara próximo dos círculos brechtianos (Brecht morre em 1956), pratica uma "dramaturgia da produção", escrevendo peças que resultam de um trabalho de investigação e visam uma representação crítica das condições económicas e sociais da Alemanha de Leste. Em 1961, ano da construção do Muro de Berlim, a sua peça *Die Umsiedlerin* (1956-1961) é interdita após uma única representação e o autor expulso da Associação dos Escritores.

Este acontecimento não põe imediatamente termo ao exercício de uma "dramaturgia da produção": em 1964, sob o título *Die Bauern*, o dramaturgo apresenta uma nova versão da peça proibida em 1961, bem como uma nova obra, *Der Bau*, a partir do romance de Erik Neutsch, *Spur der Steine*. Estas duas peças serão encenadas por Fritz Marquardt na Volksbühne de Berlim Oriental, mas apenas em 1976 e 1980. Depois do suicídio de Inge Müller em 1966, ainda que continue a produzir acerbas críticas, afasta-se aparentemente dos temas da atualidade e volta-se para a tragédia grega, adaptando ou reescrevendo o *Édipo de Sófocles/Hölderlin*, o *Filoctetes de Sófocles* e o *Prometeu de Ésquilo*. O primeiro destes textos, *Oedipus Tyrann* (*Édipo Tirano*), será encenado por Benno Besson (que encomendara a adaptação) e os restantes produzidos na Alemanha de Leste ou na Suíça.

O "pessimismo histórico"

No mesmo espírito, no decurso das décadas de 1960 e 1970, traduz ou recria, conforme os casos, inúmeras peças de Shakespeare: *Como Queiram* (tradução, 1967); *Macbeth*, uma reescrita que lhe merecerá a acusação de "pessimismo histórico" (1971); *Hamlet*, com Matthias Langhoff, enc. Benno Besson (1976); e *Anatomie Titus Fall of Rome* (*Anatomia Tito*, 1984), um "comentário teatral" ao *Titus Andronicus* de Shakespeare, encenação de Manfred Karge e Matthias Langhoff em Bochum. Na verdade, nesses tempos difíceis, paralelamente à sua atividade como dramaturgo, primeiramente no Berliner Ensemble (1970-1976) e depois na Volksbühne

dirigida por Besson (a partir de 1976), Müller continua em privado a acumular elementos de peças que tratam tanto o comunismo – são os casos de *Zement* (*Cimento*, enc. Ruth Berghaus, Berliner Ensemble, 1972), a partir do romance de Gladkov, e *Mauser*, baseada num episódio de *O Don Tranquilo* de Cholokhov e produzida na Universidade de Austin, Texas, em 1975, depois em Paris, em 1979, e só depois na Alemanha – como o comunismo e a Alemanha, em *Die Schlacht* (*A Batalha*, 1951-1974), *Traktor* (*Trator*, 1955-1961 e 1974) e *Germania Tod in Berlin* (*Germânia Morte em Berlim*, 1956-1971), peças que foram estreadas, com encenação de Karge e Langhoff, na Volksbühne em 1975 (as duas primeiras) e em Munique, em 1978, pela mão de Ernst Wendt (a terceira). Três textos que abarcam e escarpelizam a história contemporânea e o imaginário não só da antiga República Democrática Alemã (RDA), mas de toda a Alemanha no seu conjunto.

O recurso à tradição

Em 1976, o cantor e compositor Wolf Biermann é privado da nacionalidade alemã oriental. Numerosos escritores, entre os quais Müller, protestam. Segue-se uma saída em massa – autorizada, e quase instigada pelas autoridades de Berlim Leste – de escritores rumo à Alemanha Federal. Müller fica. A sociedade da Alemanha Oriental fecha-se sobre si mesma, imobiliza-se económica e politicamente. Müller distancia-se do modelo brechtiano, reivindica uma tradição cujas figuras tutelares são Büchner, Kleist e Hölderlin, e lê o "pensamento francês" (Foucault, Deleuze, Baudrillard, Lyotard, Virilio). Depois de *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei* (1976), que configura uma espécie de genealogia do imaginário prussiano (a figura fendida de Friedrich, a petrificação de Lessing), escreve *Die Hamletmaschine* (*Máquina Hamlet*, 1977), que se estreará no final de 1978, em Bruxelas, por Marc Liebens, e no início de 1979, em Paris, por Jean Jourdeuil, antes das produções alemãs. Trata-se de um texto breve que trata, num registo quase aforístico, da figura de Hamlet e da tragédia do comunismo no século XX. É a primeira de uma série de peças que não tematizam diretamente a história alemã: *Der Auftrag* (*A Missão*, 1979), *Quartett* (*Quarteto*, 1980), *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (*Margem ao Abandono Medeia-Material Paisagem com Argonautas*, 1982), *Bildbeschreibung* (*Descrição de um Quadro*, 1984). Obras de cariz moderno (quase pós-moderno) que, emancipando-se do contexto do leste alemão, dão conta do alcance do desastre que os média ocidentais infligem à arte dramática e constituem uma peculiar tentativa de renovar a escrita dramática depois de Beckett e Genet.

Histórias da Alemanha

Heiner Müller retorna à história alemã com *Wolokolamsker Chaussee* (*A Estrada dos Tanques*, 1984-1987), peça estreada em Bobigny, numa encenação de Jourdeuil e Jean-François Peyret em 1988, que trata do par germano-soviético durante e após a Segunda Guerra Mundial, terminando com uma impiedosa autópsia do "socialismo real" na Alemanha de Leste. Ao mesmo tempo, torna-se encenador: *A Missão* (Berlim Oriental, 1980; Bochum, 1982); *Macbeth*, a partir de Shakespeare (Volksbühne, 1982);

Der Lohndrucker (Deutsches Theater, Berlim Oriental, 1988); *Mauser* e *Quarteto* (Deutsches Theater, 1991). Durante os acontecimentos do outono de 1989, quando o Muro de Berlim desaba, e até às eleições de março de 1990 em que se decidirá a reunificação da Alemanha, encena *Hamlet* de Shakespeare e a sua própria *Máquina Hamlet* no Deutsches Theater.

Na primavera de 1990, Müller torna-se presidente da Academia das Artes de Berlim Oriental e negocia a fusão desta instituição com a sua congénere ocidental, o que se concluirá no final de 1993. No outono de 1992, toma parte de um conselho constituído para dirigir o Berliner Ensemble (e do qual participam também Peter Palitzsch, Peter Zadek, Fritz Marquardt e Langhoff, que se demitirá pouco depois), sendo deste grupo a figura mais influente e também a mais controversa. Ao exercício destas duas funções oficiais não são estranhas as ações especialmente odiosas desenvolvidas por uma campanha de desestabilização de que Heiner Müller se tornou alvo, pela sua suposta, e em grande medida fantasiosa, colaboração com a Stasi (os serviços secretos e de inteligência da RDA), campanha que atinge o seu auge em 1993, durante os ensaios de *Duell-Traktor-Fatzer*. Algum tempo depois, no verão de 1994, após encenar *Tristão e Isolda* de Wagner em Bayreuth, manifesta-se a doença que o irá consumir e causar o seu fim: cancro do esfóago. Em dezembro de 1994, em Taormina (Sicília), é-lhe atribuído o Prémio Europa para o Teatro.

Nos seus últimos meses de vida, escreve um grande número de poemas, dá várias entrevistas televisivas ao cineasta Alexander Kluge (que este apresentará como uma variante moderna das *Conversações de Goethe com Eckermann*) e retoca a peça *Germania 3 – Gespenter am Toten Mann* (*Germânia 3 – Espectros do Morto-Homem*). Preparava-se para começar os ensaios quando morre, a 30 de dezembro de 1995, pouco depois da apresentação do cenário, desenvolvido pelo cenógrafo Mark Lammer. A peça será encenada em 1996-1997 por Leander Haussmann, em Bochum; Martin Wuttke, em Berlim; Frank-Patrick Steckel, em Viena; Jourdeuil, em Lisboa; e Jean-Louis Martinelli, em Estrasburgo.

Além de *Duell-Traktor-Fatzer* (duas obras suas acopladas a uma versão cénica do fragmento *Fatzer*, de Brecht), Müller encenou ainda, no Berliner Ensemble (de que assumiu sozinho a direção, a partir de março de 1995), a sua peça *Quarteto* (1994) e *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Brecht (1995).

1 Literalmente, "tempestade do povo". Trata-se de uma milícia nacional criada por Hitler nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial e que visava arremessar homens entre os 13 e os 60 anos que ainda não se encontrassem ao serviço de alguma unidade militar alemã. (*Nota de tradução.*)

* In Michel Corvin (dir.) – *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre à Travers le Monde*. Paris: Bordas/SEJER, 2008. p. 960-962.

Trad. Pedro Sobrado.

ficha técnica TNSJ

coordenação de produção

Maria João Teixeira

assistência de produção

Eunice Basto

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

direção técnica

Carlos Miguel Chaves

direção de palco

Rui Simão

Emanuel Pina (adjunto)

direção de cena

Ana Fernandes

cenografia

Teresa Grácio (coordenação)

guarda-roupa e adereços

Elisabete Leão (coordenação)

Teresa Batista (assistência)

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira (costureiras)

Isabel Pereira (aderecista de guarda-roupa)

Dora Pereira

Guilherme Monteiro (aderecistas)

luz

Abílio Vinhas

Adão Gonçalves

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

maquinaria

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

som

João Oliveira

vídeo

Fernando Costa

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ

Condado de Beirós
Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

edição

Departamento de Edições do TNSJ
coordenação Pedro Sobrado
design gráfico Studio Dobra
fotografia João Tuna
impressão Multitema

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.

Quarteto

Quartett (1980)
de Heiner Müller
tradução
Maria Adélia Silva Melo

concepção e encenação
Carlos Pimenta
desenho de luz
José Álvaro Correia
figurinos
Bernardo Monteiro
vídeo
Alexandre Azinheira

interpretação
Lígia Roque Merteuil
Albano Jerónimo *Valmont*

figuração em vídeo
Alberto Bártolo
Cândida Andrade

coprodução
Centro Cultural de Belém
TNSJ

dur. aprox. 1:00
M/16 anos

Teatro Carlos Alberto
21 jan – 7 fev 2016
qua 19:00 qui-sáb 21:00 dom 16:00

estreia

Encontro sobre Heiner Müller e *Quarteto*

com José A. Bragança de Miranda,
Carlos Pimenta e Nuno Carinhas
moderação
Pedro Sobrado
organização
TNSJ

TeCA - 30 jan
sáb 18:00

entrada gratuita