

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

HIRSCHENAUER, Rupert & Albert WEBER (orgs.). *Interpretationen zur Lyrik Brechts*. München, R. Oldenbourg, 1973.

MÜLLER, Klaus-Detlef (org.). *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München, C.H. Beck, 1985.

## HEINER MÜLLER E BRECHT

Ruth Röhl\*

**Abstract:** Based on Heiner Müller's play *Fatzer +- Keuner*, the present article shows Müller's opinion on Bertolt Brecht's work. The adaptations of Brecht's didactic plays (*Lehrstücke*) by Müller are commented on and compared to the originals.

**Keywords:** Heiner Müller; Bertolt Brecht; *Fatzer +- Keuner*, *Der Lohndrucker*, *Büsching*; *Der Horatier*, *Die Horatier und die Kuriatier*, *Mauser*, *Die Massnahme*.

**Zusammenfassung:** Gestützt auf Heiner Müllers *Fatzer +- Keuner*, zeigt diese Artikel Müllers Meinung über Brechts Werk. Müllers Bearbeitungen von Brechts Lehrstücken werden mit dem Original verglichen und kommentiert.

**Stichwörter:** Heiner Müller; Bertolt Brecht; *Fatzer +- Keuner*, *Der Lohndrucker*, *Büsching*; *Der Horatier*, *Die Horatier und die Kuriatier*, *Mauser*, *Die Massnahme*.

**Palavras-chave:** Heiner Müller; Bertolt Brecht; *Fatzer +- Keuner*, *O achatador de salários*, *Büsching*, *O horácio*, *Os horácios e os curiácios*, *Mauser*, *A decisão*.

“Usar Brecht sem criticá-lo é traição”

(Heiner Müller)

Espero que as opiniões de Heiner Müller, bem como este trabalho sejam compreendidos dentro do espírito da epígrafe escolhida.

Tudo começou com Brecht. Em 1933, quando deixou a Alemanha nazista, ele já havia escrito suas peças didáticas. No exílio, na Dinamarca,

---

\* A autora é Professora Associada do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

Finlândia e Estados Unidos, criou suas grandes peças épicas. Nos Estados Unidos, estabeleceu-se em Sta. Mônica, nos arredores de Hollywood.

Heiner Müller, que de Brecht prefere as peças didáticas e os fragmentos, aproveita esta circunstância para criticá-lo. Polêmico, diz em *Fatzer +- Keuner*:

“A ausência de revolução burguesa na Alemanha possibilitou e, simultaneamente, exigiu o classicismo de Weimar como supressão das posições do Sturm und Drang. O classicismo como substituto de revolução. Literatura de uma classe vencida; forma como compensação; a cultura como maneira de se relacionar com o poder e veículo de falsa consciência. A opção consciente de Goethe pelos jambos contra os tecelões famintos de Apolda é paradigmática. [...] Para Brecht, a expulsão da Alemanha, o afastamento das lutas de classe alemãs e a impossibilidade de prosseguir seu trabalho na União Soviética significaram a emigração para o classicismo. Os ensaios 1-8 contêm, quanto a uma possível eficácia política imediata, a parte viva de seu trabalho, seu núcleo teológico incandescente, no sentido em que Benjamin compreendia o marxismo. Hollywood tornou-se a Weimar da emigração antifascista alemã. A necessidade de silenciar sobre Stalin, cujo nome, enquanto Hitler estava no poder, era sinônimo de União Soviética, tornava necessário o recurso à universalidade da parábola. Os diálogos de Svendborg referidos por Benjamin informam sobre isso.”

Figura decisiva na teoria e prática teatrais do século XX, a influência de Brecht pode ser constatada em quase todos os dramaturgos das gerações mais novas. Sua importância para a concepção teatral de Heiner Müller excede, no entanto, o peso que teve e tem no mundo ocidental e mesmo no palco alemão ocidental, na medida em que outros fatores se impõem à reflexão: a formação marxista de Brecht, sua opção pela RDA, sua vivência como produtor teatral na RDA, seu duplo engajamento, portanto – estético e político –, fonte inesgotável de inspiração.

O diálogo com a produção teatral de Brecht é incontestável em várias peças de Müller. *O achatador de salários* põe em cena um fato real que Brecht também quis elaborar em 1954, sob o título *Büsching*, projeto, porém, que ficou restrito a algumas anotações. *O Deus da Felicidade* é, segundo o autor, uma tentativa de levar avante o fragmento *Viagens do Deus da Felicidade* de Brecht, assim como *Fatzer* é uma releitura do fragmento brechtiano de mesmo nome. As peças didáticas de Brecht, *Os horácios e os curiácios* e *A decisão*, são pré-textos significativos de *O horácio* e *Mauser / A missão*, respectivamente, assim como a peça *Terror e miséria no Terceiro Reich* está “presente” na leitura mülleriana da história alemã, concretizada na trilogia *A batalha, Germânia Morte em Berlim* e *Vida de Gundling Frederico da Prússia Sono Sonho Grito de Lessing*.

Müller nunca renegou suas origens brechtianas, embora tenha consciência da fatalidade que a “imagem do pai” possa representar em termos de enquadramento e cerceamento no tocante ao horizonte de expectativa da recepção. Numa entrevista a Heinitz, feita em 1984 para a revista *Theater heute* e intitulada originalmente “A imagem paterna é uma fatalidade”, ele vê Brecht como um filtro, uma instância “clarificadora”. A postura adotada por Müller em relação a Brecht – o confronto crítico – explica-se outrossim pela formação marxista de ambos os autores, a qual implica o exercício da dialética.

Em Brecht, Müller condena o rigor exagerado, imposto pelo engajamento político exigido pelo momento histórico que este vivia. Motor e, ao mesmo tempo, freio de suas inovações estéticas, o senso de responsabilidade política de Brecht faz com que “suas experiências se transformem rápido demais em juízos teóricos”, deixando pouco espaço para o espectador “julgar a trama e as personagens de forma diferente da que são vistas no palco”. Também condena a inflexibilidade da parábola – refere-se especialmente a *A alma boa de Sezuan* e *O círculo de giz* – como construção fechada, “extremamente calculada”, difícil de ser rompida para que as camadas possam ser retrabalhadas e reativadas.

Dessa perspectiva assinalada acima, Müller destaca o papel que desempenhou, na produção de Brecht, o exílio, a distância da realidade alemã e da verdadeira luta de classes. Em sua opinião, Hollywood foi para Brecht o que Weimar e Jena, para Goethe e Schiller, enquanto sublimação de ideais revolucionários do *Sturm und Drang* – uma espécie de emigração à classicidade.

De Brecht, como já dito, Müller valoriza mais os textos interrompidos, inacabados, ou que contenham material cru, permitindo a elaboração de camadas não esgotadas em sua potencialidade: em vários momentos menciona a importância dos fragmentos, principalmente do *Fatzer*, as primeiras peças, pouco encenadas na RDA, e as peças didáticas. Valoriza também as mudanças em Brecht, o interesse de Brecht por um teatro para a “produção científica de escândalos”, a aprendizagem através do susto (*Schrecken*), a opção de Brecht por um não-acabamento ou por um fim aberto sem dialetização, como num episódio não inserido na versão publicada de *A vida de Galileu*, em que Galileu apenas se cala ou pede que as palavras que lhe foram ditas sejam repetidas em tom mais alto. A não-avaliação que constata nesse episódio, abertura para a polissemia e, conseqüentemente, para a leitura do público, é para ele um fator positivo que aproxima Brecht de Shakespeare. Assim, mesmo os desvios da poética de Brecht podem ser considerados como fruto deste, uma continuação da desconstrução do teatro aristotélico realizada pelo teatro épico.

Vejamos algumas peças de Heiner Müller, que se fez nas pegadas de Brecht.

Escrita em 1956 em co-produção de Müller com sua esposa Inge, a peça *O achatador de salários* é fruto de uma conjuntura político-ideológica mais aberta à crítica. Sua fábula baseia-se em fato real, publicado no jornal *Neues Deutschland* em 1950 sob o título “Pedreiro Hans Garbe tinha razão”. O pedreiro Garbe conserta um forno circular sem parar o seu funcionamento, isto é, a uma temperatura de 100 graus centígrados,

economizando para a fábrica Siemens-Planitz cerca de meio milhão de marcos. Garbe recebe o título de “Herói do Trabalho”, e é citado por Ulbricht em discurso proferido no III Encontro do Partido PSUA, em julho de 1950.

Nas palavras introdutórias a *O achatador de salários*, Müller indica o tempo e o lugar onde se passa a ação, bem como a fábula – a história do forno circular –, que coloca como conhecida, apelando para o trabalho de memória do receptor. Precedendo essas informações acha-se o eixo central das preocupações do autor: apresentar a luta entre o “velho” e o “novo” em co-produção com o receptor:

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

O confronto entre o “velho” e o “novo” – a mentalidade inscrita e a mentalidade renovada – é um tema obsessivo de Müller, talvez por ser um problema vivido em seu próprio interior. Nesse ponto pode se ver uma continuação direta de Brecht, que afirma num texto de 1956:

A divisão da Alemanha é uma divisão entre o velho e o novo. A fronteira entre a RDA e a RFA separa a parte em que o novo – o socialismo – exerce o poder, da parte governada pelo velho – pelo capitalismo.

Contrariando a norma estética da RDA, que postulava um herói positivo e um universo sem conflitos, Brecht defende a idéia de que as contradições emergentes à época da construção do socialismo deviam ser mostradas no teatro a fim de se tornarem produtivas. É, pois, no contexto de construção do socialismo, onde o “novo” (socialismo) se confronta com o “velho” (capitalismo), que se lhe torna premente a conceituação de “teatro dialético”. Assim, no início da década de 50, já

residindo na RDA e trabalhando com a nova realidade, Brecht retoma reflexões teóricas a respeito da dialética, algumas registradas pouco antes dos anos 30, propondo passar do teatro épico para o teatro dialético. Não se trata de uma mudança radical, uma vez que as bases estão dadas pelos elementos do teatro épico, mas de uma acentuação da dialética com vistas à mudança da sociedade.

Heiner Müller escreve uma peça dialética, elaborando a coexistência, nos trabalhadores, da consciência nova e da consciência velha, a convivência entre ex-nazistas, ex-capitalistas e socialistas. Brecht abandonou o projeto *Büsching* por ver que a peça não era produtiva, pois pretendia abordar a questão a partir da luta de classes, o que já não era o caso na RDA.

#### Müller critica Brecht em *Fatzer +- Keuner*:

“A dificuldade de Brecht em trabalhar sobre um material originário da própria RDA aparece claramente na história do projeto *Büsching*. O primeiro esboço tende para uma peça histórica: o operário (Garbe) como personagem histórico. Com uma diferença decisiva em relação a Plutarco-Holinshead-Shakespeare: o herói é seu próprio cronista. [...] Essa diferença corresponde ao problema: o petróleo resiste aos cinco atos, falta dramaticidade ao herói inconsciente, ou melhor, é necessário outro drama. Brecht havia elaborado seu arsenal de formas numa outra realidade, a partir da situação de classe e dos interesses do proletariado europeu anteriores à revolução.”

Nos anos 60 Müller reelaborou mitos da Antigüidade, caminho aberto por Brecht, com sua encenação de *Antígona* de Sófocles (1948), repensando a questão do destino dentro de uma visão materialista dialética: o destino do homem é o próprio homem. *Filoctetes*, peça já montada no Brasil, faz parte dessa fase.

As pegadas de Brecht não são, porém, seguidas sem alterações; como já mencionado, para Müller, usar Brecht “sem criticá-lo é traição”.

Isso se aplica igualmente às peças didáticas produzidas em fins de 60 e inícios de 70. À observação de que a teoria brechtiana da peça didática parte do pressuposto de que um dia não haveria mais, no teatro, separação entre espectadores e atores, Müller contrapõe a necessidade de uma relação de contradição entre palco e platéia, para que não haja apenas consenso ou dissenso entre ambos. A diferença entre sua concepção e a de Brecht é explicitada da seguinte forma:

“E a diferença talvez seja de que, para Brecht, o teatro dizia respeito primariamente a *Aufklärung*. No teatro importa, agora, pelo menos para mim, mais enredar as pessoas em processos, levá-las portanto a participar.”

Essas palavras mostram que, referindo-se à peça didática, Müller acentua a importância do conflito para a sua própria poética, não fazendo jus à teoria elaborada por Brecht, pois dela destaca apenas a intenção iluminista, ignorando a (possível) participação do espectador.

No que tange às peças didáticas müllerianas – *O horácio* (1968), *Mauser* (1970) –, a diferença básica já está, pois, dada pelo próprio autor: a permanência da dissonância, das contradições que instituem o conflito entre palco e platéia. Em ambas as peças, o distanciamento de Brecht é fruto, principalmente, dos momentos históricos vividos por ambos os autores. Isso faz com que, em *Os horácios e os curiácios* (1933/34), Brecht, preocupado com a luta de classes, se concentre nas táticas que deram a vitória aos horácios, apesar de estes possuírem armas tecnicamente inferiores às de seus inimigos.

Já a preocupação na peça *O horácio*, onde o combate apenas introduz a questão central, é o julgamento do horácio – ao mesmo tempo vencedor e criminoso –, não só por ter matado o curiácio quando este, já derrotado, pedia por clemência, como também por ter assassinado sua própria irmã, que chorava a morte daquele que era o seu noivo. A solução apresentada, as honras prestadas ao vencedor e a execução do crimi-

noso, mantém a unidade contraditória personificada no horácio, justificando o apelo pelo registro dessa verdade.

Os pré-textos de *Mauser*, por sua vez, são *A decisão* (1930) de Brecht e motivos de *O Don silencioso* (1928) de Sholokhov.

Em *A decisão*, um jovem revolucionário é executado por seus camaradas; a questão não é somente o erro tático, mas o gesto de recaída na postura ultrapassada – a incapacidade de renunciar a si mesmo como pessoa. O ato do jovem camarada de concordar com a sua própria execução é, ao mesmo tempo, reconhecimento de sua falha e renúncia absoluta à ideologia do indivíduo.

Já em *Mauser*, a intenção é outra: objeto do aprendizado é a organização do próprio processo histórico. A sentença proferida pelo coro a A não soluciona o caso político em cena, pois o que está em jogo é o valor social do trabalho do algoz – A faz parte de uma cadeia de algozes-vítimas – após a diferenciação entre as necessidades do “ontem” e as do “hoje”.

*Mauser* coloca questões à revolução, desmascara o sistema petrificado mostrando a fórmula da concordância como fórmula de defesa contra contradições dentro do sistema, como incapacidade de elaboração política de novas situações. O paralelo com a cena final de *A decisão* indica apenas que A continua presente no coletivo revolucionário – as últimas falas conjugam ambos: A (Coro)/Coro (A) – como testemunha calada de sua concordância/não-concordância; assim, o movimento dialético da peça visa elaboração da sentença pelo coletivo revolucionário, de forma que a morte de A se torne produtiva. O próprio autor chama a atenção para a relação entre a experiência de A e a revisão do coletivo:

“[...] o caso extremo não como objeto, mas como exemplo, a partir do qual se demonstra o contínuo da normalidade, a ser explodido [...]”

Essa é uma postura diferente da constatável em *A decisão*, onde o coletivo detém a sabedoria e a experiência revolucionária, sendo, portanto, uma instância corretora.

Como se pode ver, a produção acima abordada, realizada no período de meados dos anos 50 a início dos 70, está mais próxima do teatro épico-dialético-didático de Brecht, bem como do contexto histórico-cultural da RDA e do projeto cultural da modernidade, em sua vertente socialista.

Vivenciando não a luta de classes, como Brecht, mas a construção do socialismo e o socialismo real, a obra teatral propriamente moderna de Müller visa sobretudo à co-produção de seu público primeiro, o público da então RDA e, conseqüentemente, mudanças no socialismo real.

### Referências bibliográficas

- MÜLLER, Heiner. “Fatzer + Keuner”. In: *Rotwelsch*. Berlim, Merve, 140-149, 1982.
- RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira. *O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1997. (Coleção estudos)