

**PORQUE HAMLET JÁ NÃO INTERESSA A NINGUÉM.  
ENTRE A MORTE DO DRAMA E A RESSURREIÇÃO DO TEATRO.**

**Matheus Cosmo<sup>1</sup>**

**RESUMO:** A partir de algumas considerações sobre o estatuto político do teatro moderno e contemporâneo, este artigo busca analisar a peça *Hamletmaschine*, escrita em 1977 por Heiner Müller, com base em algumas das questões histórico-sociais suscitadas pela obra em questão. Tendo em vista alguns comentários emitidos por teóricos da arte, filosofia e psicanálise, procura-se aqui delimitar alguns paradigmas da produção artística contemporânea, principalmente em relação à dramaturgia, levando em conta o resgate de significativas obras, reconhecidas pela tradição literária, e o papel político desempenhado por essas composições.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hamlet-máquina; Heiner Müller; Teatro pós-dramático; Dramaturgia contemporânea; Arte e política.

**ABSTRACT:** Starting from some considerations about the modern and contemporary theatre political statute, this article aims to analyse the play *Hamletmaschine*, written in 1977 by Heiner Müller, based in some historical and social questions raised by the work in question. Bearing in mind some comments emitted by theorists of art, philosophy and psychoanalysis, it is sought here a delimitation of some paradigms of the contemporary artistic productions, principally in relation to dramaturgy, considering the rescue of significant works, recognised by the literary tradition, and the political role played by these compositions.

**KEYWORDS:** Hamletmachine; Heiner Müller; Post-dramatic theatre; Contemporary dramaturgy; Art and politics.

O humanismo só se manifesta enquanto terrorismo. O coquetel Molotov é o último acontecimento educativo da burguesia.

(Heiner Müller)

Uma forma que busque o sentido pleno das coisas está, já de antemão, fadada ao fracasso. Essa busca almeja algo impossível de ser alcançado. O mundo vence aquele que se lançar a esse desafio. A vitória do mundo, por sua vez, é o retrato da impossibilidade inerente à vida do próprio

---

<sup>1</sup> Mestrando do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: matheus-cosmo@uol.com.br. Linguagem, São Carlos, v. 25 (1): 2016.

sujeito, que quer se realizar e não consegue. Todavia, é esse o movimento que possibilita a existência das coisas: a busca por um sentido e o reconhecimento da impossibilidade intrínseca à busca. Cria-se, então, uma fratura: e é aqui que cabe habitar a arte.

Em seu diagnóstico acerca da época moderna, contido num texto de Claudio Magris, Fichte descreve-a como a “época da culpa, da ‘completa pecaminosidade’ ou da liberdade vazia, do feroz conflito que desagrega toda ordem, da luta egocêntrica e cruel de todos contra todos, da anarquia dos particulares desenraizados de qualquer totalidade” (MAGRIS, 2009: 1019). A representação dessa época, por sua vez, não poderia se dar numa busca pela totalidade – ou, como aponta Sartre, já no início do capítulo intitulado *Para quem se escreve?*, parte de seu livro *Que é a literatura?*, não há a possibilidade de um discurso universal numa sociedade dividida por classes.

A fratura contida na própria forma artística aponta para impasses históricos, principalmente aquele que envolveu um conflito entre a burguesia e o proletariado, num verdadeiro massacre, durante as Jornadas de Junho de 1848, na França. A partir desse episódio, os artifícios criados pela própria burguesia pareceram voltar-se contra ela mesma. As obras de arte, por sua vez, começaram a incorporar a simultaneidade das perspectivas sociais antagônicas que organizavam a própria sociedade: a forma artística apresentou-se como experiência do mundo moderno. Daí Peter Szondi encontrar em alguns autores da segunda metade do século XIX o que ele designou como a *crise do drama*, ao mesmo tempo em que Raymond Williams atribui a esses mesmos escritos o estatuto de *tragédias modernas*. Em suma, trata-se aqui de obras que buscam dar conta de um estado de coisas impresso numa determinada articulação social, diante de uma vida plenamente *danificada*, para fazer referência a uma peculiar imagem adorniana.

Essa ruptura apontada por Szondi se dá com autores como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, por exemplo, em relação aos moldes de um possível *drama absoluto*, consolidado desde o Renascimento, no qual aquilo que se colocava em cena era fruto das manifestações da vontade de um indivíduo frente ao seu projeto de vida, num cruzamento entre a vida privada e a esfera doméstica. Movida pelo diálogo, essa estrutura dramática conhecia apenas o presente, constituindo-se como uma forma plenamente fechada em si mesma, na medida em que desconhecia passado e futuro, que se encontravam distanciados do instante em que ocorre a ação. O rompimento com esse modelo de representação se dá, principalmente, por uma irreconciliável fenda instaurada entre sujeito e objeto, no reconhecimento moderno da vida como um dissipar dela mesma – algo que, na contemporaneidade, talvez encontre um de seus graus máximos de incidência no livro de Peter Pál Pelbart, intitulado *O avesso do niilismo*, ao caracterizar, com base em algumas das considerações de Giorgio Agamben, a vida contemporânea como a produção de uma sobrevivida: um modelo de existência voltado apenas para a sobrevivência (articulação que já encontrava bastante respaldo em algumas das personagens beckettianas, por exemplo).

Entretanto, as produções que aqui se encontram em pauta não sugerem uma completa desapropriação do passado em prol de uma total e contínua atualização do presente: é inclusive a recuperação dos elementos do passado que favorece a transformação da lógica de funcionamento vigente. Ou, nas palavras de Perry Anderson:

O modernismo europeu nos primeiros anos deste século floresceu assim no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível. Dito de outro modo, ele surgiu na intersecção de uma ordem dominante semiaristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semiemergente, ou semi-insurgente. (ANDERSON, 1986: 09)

Efetua-se uma tensão peculiar entre o presente, uma herança advinda do passado e o planejamento de uma vida completamente orientada para o futuro. Esse mesmo passado, por sua vez, apresenta-se como um material disponível à criação de qualquer autor, permanecendo numa espécie de virtualidade que pode se atualizar a partir do momento histórico em que se encontra o autor em questão, tendo em vista determinado posicionamento crítico. A arte moderna é marcada justamente por esse desejo de dominar por completo seu material, sem que qualquer coisa fique sem elaboração. É preciso elaborar conscientemente tudo aquilo que faz parte da obra. Todavia, é ilusão acreditar que todos os materiais possam ser utilizados indiscriminadamente. E é justamente essa relação entre a historicidade dos materiais e a realidade do autor que delimita aquilo que é possível de se fazer com base num ponto de vista crítico. Entretanto, a utilização aleatória de todo e qualquer material, em alguns momentos em renúncia a um momento crítico, parece ser uma característica central da pós-modernidade.

No que diz respeito à dramaturgia, o autor e teórico Jean-Pierre Sarrazac observa que na famosa obra de Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, uma espécie de atestado de morte é conferido à forma dramática – atestado consolidado fortemente, anos depois, com a publicação de *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehmann, visto pelo autor como uma “*Bíblia do teatro de vanguarda*”<sup>2</sup>. Para o crítico, em sua abordagem acerca de algumas importantes obras dramáticas, nota-se um problema edificante no projeto dramático de Bertolt Brecht, significativo escritor alemão da primeira metade do século XX, que diz respeito ao fato de que:

Brecht rejeitou a parte da intimidade. Ele mesmo dizia não ter ferramentas para responder a essas questões que, na verdade, não o interessavam. Brecht se destaca pela forma genial como capta o comportamento social dos homens. Mas eu diria que as peças contemporâneas revelam uma outra coisa. Trata-se de retornar a Büchner e ao seu *Woyzeck*, a Strindberg e à sua *Senhorita Julia*. *Sarah Kane* é muito próxima de Strindberg. Nós precisamos hoje de um teatro que realize a função social, do político e da psicanálise – não como vulgata, mas como um discurso sobre o inconsciente.

Não se sabe ao certo o que o autor, aqui, chama de “intimidade”. No entanto, é sabido que a estética moderna já traz consigo um posicionamento contrário frente à ilusão de uma essência orgânica da arte, uma vez que “o significado da vida não é mais buscado no terreno da vida

---

<sup>2</sup> Todos esses comentários foram proferidos em uma entrevista dada ao *Jornal Estadão*, em março de 2012, quando o crítico esteve no Brasil. Essa entrevista pode ser conferida em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,teorico-jean-pierre-sarrazac-defende-sobrevivencia-do-teatro,84827>> 1>. Acesso em 01 de julho de 2015.

pública, da política e do trabalho; migrou para o mundo do consumo e da vida privada” (MORETTI, 2007: 287). Ao propor um teatro que fale sobre o inconsciente, que seja capaz de abarcar uma grande parcela de subjetividade, Sarrazac parece cair na armadilha de considerar a existência de uma autenticidade, uma singularidade inerente à vida humana, em detrimento do reconhecimento de que a ideia de subjetividade não tem nada de subjetivo: ao contrário, ela é formada a partir de discursos de poder deveras objetivos. Daí uma escrita como a de Sarah Kane ser incrivelmente potente: porque, ao dilacerar a ideia de sujeito, se dilacera a própria concepção de vida em sociedade, destruindo o campo do *simbólico* e abrindo espaço para a revelação do *real*. Seu clamor por um teatro que reúna a subjetividade e o inconsciente parece instituir um caminho em direção à um *lugar psíquico de constituição de subjetividade* – ideia que amálgama dois conceitos que não se sobrepõem, como ressalta a psicanalista Giovanna Bartucci em seus diferentes ensaios. No limite, há quem possa dizer que tal proposição teórica reencontra uma antiga utopia sartriana: a busca por um teatro dramático próximo ao épico e não-burguês.

Um dos pontos nevrálgicos de toda a questão contemporânea, entretanto, não encontra devida ressonância na fala do crítico. Ao contrário dele, Roberto Schwarz, na última das passagens de seu comentário intitulado *Altos e baixos da atualidade de Brecht*, emitido após uma leitura pública organizada pela Companhia do Latão, chega ao cerne da questão: “Todos sabemos que hoje quem acumula forças, corre riscos, pula os mares, agoniza, aprende, morde o pé etc. é o capital, de quem os empresários e governantes são os pálidos executivos, e os demais – com algum exagero – as vítimas perplexas, atuais ou potenciais” (SCHWARZ, 1999: 148). Dessa maneira, no sentido *strictu* do termo, é facilmente defensável a ideia da arte contemporânea como parte de uma grandiosa e variada indústria cultural. E talvez o maior dos problemas no que diz respeito a um teatro que se proponha buscar determinada “intimidade” esteja na provável abdicação de seus latentes impactos e funções sociais, proporcionando um retorno a uma ideia de teatro já superada a partir de meados do século XIX.<sup>3</sup>

São significativas as palavras de Adorno acerca dessa ideia de indústria cultural. Em um de seus textos sobre o tema, o autor ressalta que:

A indústria cultural se transforma em *public relations*, a saber, a fabricação de um simples *good-will*, sem relação com os produtores ou objetos de venda particulares. Vai-se procurar o cliente para lhe vender um consentimento total e não crítico, faz-se reclame para o mundo, assim como cada produto da indústria cultural é seu próprio reclame. (ADORNO, 1971: 289)

---

<sup>3</sup> Da mesma maneira, sem que haja, aqui, fôlego para tamanha explanação, vale a pena ressaltar os impactos que essa ideia de “intimidade” causou em boa parte da arte contemporânea, a partir do reconhecimento do completo esgarçamento das instituições e órgãos públicos. Nas palavras de Óscar Cornago: “Esse é o horizonte social e midiático no qual se desenvolve a criação cênica do início do século XXI, uma complexa trama econômica em que o macro e o micro, o público e o privado aparecem constantemente sobrepostos, confundidos, simulados. Nesse contexto, são ativadas as novas estratégias de teatralidade. Diante desse programa, a cena artística tenta recuperar um espaço de privacidade, de proximidade e encontro real, cara a cara, um espaço menor, pessoal e físico, porém construído com base em uma vocação social, com o olhar no horizonte público.” (CORNAGO, 2008: 27)

Este movimento é característico de toda a arte contemporânea, conforme afirma Agamben em uma de suas entrevistas, concedida no ano de 2012. Em parte, pelo fato de não saber o que fazer com toda a tradição e as produções que já existem<sup>4</sup>. Mas também por uma incorporação estapafúrdia dos procedimentos vanguardistas que, nas suas originais propostas, levavam à frente um projeto de ataque à noção de autonomia da arte, buscando a reintegração entre arte e vida, tendo em vista uma possível reinvenção do meio social. Entretanto, o que se deu foi justamente o efeito contrário: ao invés de abolirem as concepções e os fundamentos de funcionamento da arte, as próprias vanguardas foram absorvidas por essas concepções já existentes. Daí Agamben dizer que: “esta é a contradição da arte contemporânea: abolir a obra e ao mesmo tempo estipular seu preço”<sup>5</sup>.

Embora Sarrazac insista e atribua a Lehmann parte da culpa pela morte da ideia de drama, o próprio Lehmann, em seu famoso livro, aqui já mencionado, reconhece a existência e presença da estrutura dramática no teatro contemporâneo. O que se encontra em jogo, todavia, não é a vida ou a morte de determinados paradigmas, mas os moldes de configuração da dramaturgia atual, da qual o alemão Heiner Müller foi um dos grandes precursores e expoentes. Foi justamente a sua obra que serviu como um dos pontos de partida para muitas das considerações acerca desse teatro pós-dramático<sup>6</sup>.

Em uma de suas entrevistas, Müller afirmou que “O essencial no teatro é a metamorfose. O ato de morrer. E o medo dessa última metamorfose é geral; nela se pode confiar, sobre ele se pode construir” (MÜLLER *apud* LEHMANN, 2007: 77). A ideia aqui proposta pode soar minimamente paradoxal, como se o propósito maior do teatro fosse sua plena destruição. Todavia, se compreendida a partir das considerações heideggerianas acerca da morte, conforme expostas no livro *Ser e tempo*, poder-se-ia afirmar que tal proposição apenas consolida a ideia de que será por meio da morte que o teatro será capaz de existir plenamente: porque, então, a sua presença será completa. Ou ainda, igualmente válida, será a interpretação que se baseie na ideia da morte do teatro, enquanto instituição, para que a própria vida seja cena<sup>7</sup>. Ambas as interpretações parecem se cruzar e complementar: algo completamente comum nos escritos de Müller. Instaure-se, portanto, uma *poética da morte*, tal como discriminada por Lehmann, na qual o sujeito se vê reduzido à sua menor dimensão, em seu presente de dissolução – ideia que parece constituir uma das chaves de leitura da produção artística de Tadeusz Kantor, por exemplo, cujas

---

<sup>4</sup> Daí Fredric Jameson, na introdução de seu livro *Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio*, apontar que “é mais seguro entender o conceito de pós-moderno como uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira” (JAMESON, 1996: 13).

<sup>5</sup> Esta entrevista de que aqui se fala pode ser encontrada no seguinte endereço eletrônico: <<http://blogdaboitempo.com.br/2012/08/31/deus-nao-morreu-ele-tornou-se-dinheiro-entrevista-com-giorgio-agamben/>>. Acesso em 01 de julho de 2015.

<sup>6</sup> Não se entrará aqui no debate acerca das noções de pós-moderno, pós-dramático e performativo, buscando uma designação mais ou menos exata do teatro contemporâneo. Para tal, vale conferir: Teatro performativo e pedagogia. Entrevista com Josette Féral. *Revista Sala Preta*, n.9, 2009, p.255-267.

<sup>7</sup> Independentemente das formulações assumidas como legítimas, vale ressaltar que, segundo a professora e pesquisadora Sílvia Fernandes, é uma característica da prática teatral pós-dramática a existência de um “desejo insistente de superar o teatro”. Suas declarações encontram-se registradas em: FERNANDES, S. “Teatros Pós-Dramáticos”. IN: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.11-30.

obras desconstruem boa parte dos paradigmas do teatro dramático, por meio de uma assimilação de e de um confronto contínuo entre a memória e a destruição, como acontece em *Wielopole Wielopole*, de 1980, a título de exemplo.

Ingrid Koudela, em um de seus textos, chega a afirmar que:

Apoiado em Benjamin e dando continuidade crítica à sua teoria da arte, Müller entende o artista como engenheiro da expropriação de si mesmo. Se Brecht ainda via o espectador no papel de “co-fabulador”, o receptor no teatro de Müller deve ser entendido como “co-produtor” em um teatro transformado em “laboratório de fantasia social” (KOUDELA *apud* PATRIOTA, 2008: 48)

Koudela parece detectar o peculiar entrelaçamento poético dos escritos de Müller: além de inserir o outro em sua própria materialidade enunciativa, movimento comum a toda situação discursiva, como sugere Mikhail Bakhtin, seus textos também só existem a partir de um outro, capaz de organizar minimamente seus fluxos poéticos e imagéticos. Seus textos, em detrimento de uma grande dimensão do significado, operam articulações no eixo do significante. E é apenas no encontro com um outro, capaz de atribuir ao significante apresentado algum significado possível, que os textos de Müller são capazes de existir enquanto signo linguístico, mantendo a distinção proposta por Ferdinand de Saussure, que perdurou toda a abordagem estruturalista no século XX.

No limite da análise, é possível afirmar que os dramas escritos por Müller travam consigo mesmo uma luta por sua destruição. Essa destruição efetiva-se no plano formal de suas obras que, ao mesmo tempo em que se aniquilam, são simultaneamente reinventadas por seu sagaz leitor. Partindo dessa ideia, o autor assume que o objeto de sua busca constante é justamente aquilo que ainda não foi superado. Em uma conversa com Wolfgang Heise, afirma que:

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. (MÜLLER, 1996: 112)

Apesar de aclamado como um autor singular da pós-modernidade, seu projeto poético envolve um entrelaçamento histórico que é próprio de uma atitude modernista, conforme aqui já foi apontado. Esse diálogo com o passado, por sua vez, tem como intuito central a produção de uma sensibilidade poética a partir de determinada realidade histórica. A seleção dos próprios materiais e a sua atualização no âmbito discursivo envolve um posicionamento frente ao tempo presente. Para o autor, a verdadeira potência revolucionária da arte encontra sua base no despertar de uma nostalgia de um outro estado do mundo. A função de seu teatro, portanto, é justamente a apresentação de um novo projeto de sociedade, reconhecendo a realidade humana como aquilo que deve ser modificado e não como aquilo que é capaz de modificar. Seu teatro busca alguma resposta poética possível às experiências da própria História. E, em seu desejo pelo

reencontro com os já enterrados, não é de se espantar que Müller acabe por invocar aquele tido como o grande dramaturgo inglês: William Shakespeare.

Para Müller, Shakespeare é o grande autor que não emite qualquer juízo de valor. Entretanto, seus textos encontram-se permeados por diversas camadas interpretativas que são, justamente, o fundamento que os mantém vivos, ora trazendo um aspecto à tona, ora outro, a partir de determinadas leituras, existentes com base na especificidade de um contexto histórico. Todavia, reconhecendo, em uma de suas palestras, que “não teremos chegado a nós enquanto Shakespeare escrever nossas peças”, Müller escreve, em 1977, sua peça *Hamletmaschine*, traduzida para o português como *Hamlet-máquina*, e encenada pela primeira vez em janeiro de 1979, no Théâtre Gérard Philippe Saint Denis, em Paris, pelo diretor Jourdheuil. Sua peça é menos uma reescritura e mais uma atualização da matéria poética trabalhada por Shakespeare. Em uma entrevista concedida em 1981, o autor afirma que:

Para se libertar do pesadelo da história, tem-se primeiro que aceitar a existência da história. É preciso reconhecer a história. Senão ela poderia reaparecer na forma antiquada, como um pesadelo, o espírito de Hamlet. É preciso primeiro analisá-la, depois pode-se denunciá-la, livrar-se dela. (MÜLLER *apud* RÖHL, 1997: 64)

É justamente esse reconhecimento que se encontra pautado já na primeira frase do texto escrito por Heiner Müller: “Eu era Hamlet. Estava parado à beira-mar e falava BLA-BLA com a ressaca” (MÜLLER, 1987: 25). Se há alguma relação minimamente estabelecida entre o dramaturgo e a figura de Shakespeare, uma espécie de herança direta configurada já pelo título de ambos os textos, Müller nega essa mesma relação na primeira de suas frases. A voz que emana de sua dramaturgia não diz aquilo que é, mas aquilo que já não é. Opera-se um desligamento entre as obras por um motivo específico: a história de Hamlet, o príncipe da Dinamarca, tal como se encontra em Shakespeare, já não interessa a ninguém. O príncipe já não é parâmetro de análise para a contemporaneidade. Incorpora-se a história para livrar-se dela. O “BLA-BLA” shakespeariano nada diz.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Polêmica afirmação que, em alguma instância, se encontra registrada, talvez em menor grau, na abertura de uma coletânea de ensaios escritos por Lehmann, reunidos em seu livro *Escritura política no texto teatral*. Em suas palavras: “Incontestável é um fato pragmático e óbvio: o discurso com intenções políticas cai no vazio porque o teatro como tal evidentemente perdeu totalmente o seu lugar político de outrora. Ele nem articula o que é político como um centro de articulação e domínio de conflitos comunitário (como na antiga pólis), nem conservou seu papel como instituto de formação de identidade nacional (na Alemanha a função política do teatro foi por longos períodos um substituto à nação). Ele nem pode e nem quer continuar a servir como instrumento de propaganda de classes ou de outro tipo político (cuja eficiência permanece duvidosa até mesmo para a era de ouro do teatro político, dos anos de 1920), nem poderia tentar fazê-lo, pois os interessados confiam, por bons motivos, em outras mídias. Até que uma peça de teatro sobre temas políticos seja escrita, revisada, impressa, planejada por um teatro, ensaiada e apresentada, já pode ser simplesmente tarde demais para que tenha um efeito político. Mas, como costuma acontecer, consolar-se com o fato de que o teatro pode representar os problemas, embora com atraso, de certo modo, de forma mais ‘profunda’ e minuciosa, é enganar-se mais uma vez. Teatro é algo de momento. Por mais que Antígone e Hamlet apresentem reflexões altamente políticas (e politicamente bastante atuais) sobre poder, direito e história, por outro lado essas peças pouco revelam de tais profundidades e abismos depois de dois milênios e meio ou quatro séculos, respectivamente, sem análise e reflexão paciente, que não cabem em uma noite de teatro.” IN: LEHMANN, Hans-Thies. “Até que ponto o teatro pós-dramático é político? Por que o que é político no teatro só pode ser a interrupção daquilo que é político”. IN: *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre*

Destituído de sua própria identidade, o Hamlet de Heiner Müller é apenas mais uma voz desgarrada numa imensidão discursiva. Um ser que, em si, opera uma colagem de corpos e vozes, estabelecendo referências peculiares e díspares ao longo de todo o texto. A ausência de diálogos, característica da peça aqui em questão, apenas corrobora a despersonalização, solidão e isolamento de cada uma das vozes: não há como construir a imagem de um eu quando “atrás de mim, [encontram-se] as ruínas da Europa” (MÜLLER, 1987: 25). Já não cabe mais a sustentação de uma ideia de subjetividade ou de um drama que seja a representação de uma “intimidade”, tal como propunha Sarrazac. Ao invés disso, Müller afirma buscar um “aprendizado pelo espanto”, ideia cunhada inicialmente como *Schrecken*, se mantido o termo original, em alemão.

Essa ideia, por sua vez, parece encontrar respaldo em considerações enunciadas pelo professor e filósofo Vladimir Safatle, em seu livro *Cinismo e falência da crítica*, publicado em 2008, ao apontar que:

É sempre o espanto diante do acontecimento que nos leva a pensar. Mas há acontecimentos que se manifestam apenas quando fechamos os olhos. Anteriormente, quando se voltava para si, encontravam-se os pontos cardeais de uma teologia travestida de natureza interior. Agora, temos essa inquietude sem rosto, essa colisão sem avenida que vemos, como dizia Hegel, todas as vezes que encaramos um homem nos olhos. Toda a peculiaridade de nossa época talvez venha do fato de não encontrarmos um fato que esteja à altura desse acontecimento. Daí talvez a estranha sensação de que nossa primeira tarefa consiste em acelerar o desabamento. Mesmo que estejamos em uma situação histórica que se sustenta exatamente por ser um desabamento em forma de mercadoria. [...] O verdadeiro desespero conceitual produz uma ação que satisfaz a urgência. Se ainda não há ação que satisfaça a urgência é porque não fomos suficientemente longe com nosso desespero. (SAFATLE, 2008: 204)

O intuito das obras de Müller é justamente a produção de um significativo espanto. Esse espanto, por sua vez, só existe a partir de uma situação de contato: o objetivo é gerar tal espanto no outro, leitor ou espectador. Todavia, conforme aqui já foi afirmado, o propósito dessa ação é o aprendizado, a conscientização desse outro, resgatando ao teatro a constatação central da existência de uma função inerente ao fenômeno cênico, algo que fará com que Bernard Dort reconheça, em seu livro *O teatro e sua realidade*, que:

Em vez de ficarmos nos perguntando como o teatro pode ser político, não seria melhor refletir sobre o fato de que, de alguma maneira, o teatro sempre é político, ontologicamente? E falar de uma vocação política do teatro. Nestes termos, a questão não seria mais saber qual poderia ser, em determinadas circunstâncias, a eficácia desta ou daquela obra dramática, mas estabelecer, claramente, a dimensão própria a todo grande teatro – ficando apenas por avaliar, posteriormente, de que modo autores e encenadores, nos dias de hoje, aceitam ou recusam tal dimensão.

---

*Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.3-4.

Percepção semelhante à de Müller parece ter obtido a teórica francesa Josette Féral, em seus textos acerca das produções teatrais contemporâneas. Em seus esforços analíticos, Féral detectou no teatro contemporâneo a existência de “estéticas do choque”, tal como nomeou as práticas dos *teatros do real* – maneira como algumas experimentações cênicas da atualidade foram intituladas por Maryvonne Saison, no final da década de 90, em seu livro *Les Théâtres du Réel. Pratiques de la Représentation dans le Théâtre Contemporain*. Para Féral, nessa irrupção do real na cena:

Há claro uma ruptura da ordem da representação que está ligada a surpresa do espectador na medida em que este deve mudar de registro de percepção para estar em sintonia com o que está representado. Ele sai da ficção para entrar no real. O evento que aparece durante o espetáculo surpreende o espectador. Ele obriga o espectador a sair de súbito da narração e da ficção. Ele obriga o espectador a sair da ilusão cênica e a um modo de recepção diverso da cena tradicional com a qual ele está acostumado. A situação do espectador se desloca e este se encontra surpreendido, hipnotizado, sempre estupefato, num lugar e num tempo que ele não previra. Esse tempo e este lugar não são verdadeiramente os da representação, mas um outro lugar, diante de uma ação que o incomoda e que se apresenta sem mediação. (FÉRAL, 2012: 83)

Ao entrelaçar fronteiras entre arte e vida, incorporando em sua dramaturgia vozes e fatos históricos, gerando ecos de espanto, o intuito de Müller é apenas um: “Deve-se ensinar o povo a ter medo de si mesmo para lhe dar coragem” (MÜLLER, 1996: 105). Tal declaração também se encontra na base do pensamento brechtiano em suas propostas cênicas calcadas no distanciamento, condição essencial para que haja uma análise crítica daquilo que se encontra exposto. As proposições poéticas de Heiner apostam no medo como a potência da obra: o núcleo do medo como um núcleo de força, de maneira que tal medo possa ser superado pela confrontação direta consigo mesmo.

No caso de *Hamlet-máquina*, por exemplo, uma das mais célebres passagens do original texto shakespeariano, na qual Hamlet encontra-se com o fantasma de seu pai, é relatada da seguinte forma:

Eis que vem o fantasma que me fez, a machadinha ainda no crânio. Tu podes deixar o chapéu na cabeça, sei que tens um buraco a mais. Eu queria que minha mãe tivesse tido um a menos, quando estavas na carne: eu me teria sido poupado. Dever-se-iam costurar as mulheres, um mundo sem mães. Nós poderíamos nos chacinar em paz, e com alguma confiança, quando a vida se torna longa demais para nós ou a garganta estreita demais para os nossos gritos. (MÜLLER, 1987: 25)

Müller cria, em sua *impersonagem*, mantendo aqui uma nomenclatura proposta por Jean-Pierre Sarrazac<sup>9</sup>, a recusa à própria existência: existir enquanto ser, dotado de uma vida, e existir

---

<sup>9</sup> “É preciso então falar de uma despersonalização do personagem?... Se nos referimos a Musil, a seu personagem ‘sem qualidades’ (‘sem propriedades’, diria Ricoeur; e Blanchot, ‘sem particularidades’), penso que seria mais pertinente evocar o devir-impessoal do personagem. O *Impersonagem* é aberto a todas as virtualidades. Ele é transpessoal. Ele acumula máscaras sobre seu rosto. Ou, ainda, ele as faz cair uma a uma,

enquanto objeto ficcional. Mesmo o ato do nascimento não se encontra verticalizado na imagem da mulher. Aquele que era Hamlet cria um jogo de possíveis ao afirmar que “eu me teria sido poupado”, como se houvesse, na própria arte, um desejo pelo nascimento, pela atualização dos materiais, ao mesmo tempo em que é latente o seu intuito em permanecer apenas na virtualidade discursiva – daí uma das máximas, facilmente encontrada, de que os melhores textos são aqueles que nunca foram escritos.

“De que serve nossa famosa liberdade de escolha quando a única escolha que temos é entre as regras e a violência (auto)destrutiva?”. Essa pergunta colocada pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek (2012: 58) caminha na mesma direção dos apontamentos de Müller, explicitados no trecho anterior e na epígrafe que abriu este texto. De fato, quando a garganta se torna “estreita demais para os nossos gritos”, parece plausível afirmar que toda e qualquer forma de humanismo manifesta-se apenas sob a forma de terrorismo, uma violência sem causa nem rumo, mas que é a única resposta possível e encontrável<sup>10</sup>. Daí um ato como o de 11 de setembro de 2001 ter levado os olhos do mundo ao centro do *deserto do real*, mantendo a expressão que dá título a um dos livros mais conhecidos do filósofo.

É também sabido que a derrota do impulso transformador dos anos 60 abriu uma nova situação nos campos em disputa no debate social, em que o âmbito da luta de classes deslocou-se completamente de seu eixo central, dando espaço para as micropolíticas ou, assim chamadas, minorias. Aparentemente, a entrada dos grupos excluídos levou para um segundo plano as discussões acerca do embate entre as classes. Todavia, é importante ressaltar que, não por conta disso, suas ações devem ser consideradas menos legítimas, valendo destacar, principalmente, os impactos das proposições feministas, cujas pautas foram cruciais para abertura do cenário social às políticas de identidade, reconhecendo que *the private is political*. No caso de Müller, a Ofélia que leva à cena, ao contrário de Hamlet, que negava ser quem é, já inicia sua primeira fala afirmando:

---

até a última e improvável, a máscara de carne viva de Dionísio. Semelhante ao Desconhecido de *O Caminho de Damasco*, o Impersonagem é sucessivamente Saulo, o Paulo da conversão, Jacó em luta com Deus, Jó, O Judeu Errante, Édipo, Hamlet, e mesmo Eva ou Lilith... A cada encruzilhada da existência, ele muda de atitude e de aparência. Ele é chamado a desempenhar todos os papéis do homem, aí também incluídos os papéis femininos. Ele pula de um para o outro. E, quando ele para, esgotado por uma longa busca que se degenera em errância, ele se lembra apesar de tudo, como o Vladimir de *Esperando Godot*, de que está só – ou de que estão sós, Vladimir e Estragon – a humanidade inteira” IN: SARRAZAC, Jean-Pierre. “Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano”. Tradução: Lara Biasoli Moler. *Revista Pitágoras 500*, vol.4, abril de 2013, p.3-15.

<sup>10</sup> No que diz respeito à violência e suas diversas manifestações na contemporaneidade, são significativas as palavras do professor e psicanalista Joel Birman, em entrevista concedida à Giovanna Bartucci, também psicanalista: “Penso que a experiência contemporânea do neoliberalismo transformou a violência em crime. Há um aumento da violência, sim, e as pesquisas no campo das ciências sociais mostram isso. A sociedade de consumo é mais violenta do que a ordem social anterior; as transformações no mundo do trabalho, no mundo globalizado e liberal, que lançam pessoas ao desemprego e fragmentam os processos de trabalhos, geram novas formas de ‘morte social’, digamos assim, que se traduzem em perda de espaço de reconhecimento simbólico, social e psíquico, mantendo-as na condição de ‘mortas-vivas’. Nessa medida, a forma que elas têm de buscar esse importante reconhecimento é pela violência, no sentido de querer dizer algo e de esperar que o mundo escute as suas demandas”. IN: BIRMAN, Joel. “Espaço, dor e desalento: entrevista com Joel Birman”. IN: BARTUCCI, Giovanna. *Onde tudo acontece – cultura e psicanálise no século XXI*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 185-194.

Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não conservou. A mulher na forca. A mulher com as veias cortadas. A mulher com excesso de dose SOBRE OS LÁBIOS NEVE a mulher com a cabeça no fogão a gás. Ontem deixei de me matar. Estou só com meus seios, minhas coxas, meu ventre. Rebento os instrumentos do meu cativo – a cadeira, a mesa, a cama. Destruo o campo de batalha que foi meu lar. Escancaro as portas para que o vento possa entrar e o grito do mundo. Despedaço a janela. Com as mãos sangrando rasgo as fotografias dos homens que amei e que se serviram de mim na cama, mesa, na cadeira, no chão. Toco fogo na minha prisão. Atiro minhas roupas no fogo. Exumo do meu peito o relógio que era o meu coração. Vou para rua, vestida em meu sangue. (MÜLLER, 1987: 27)

Mais do que uma simples figuração ficcional, a Ofélia de Müller necessariamente precisa afirmar o lugar de onde enuncia seu discurso: suas falas buscam a representação e o engajamento de toda a luta feminina. Esse reconhecimento, por sua vez, não se dá sem as cruéis sanções já esperadas: ela própria apresenta-se como “a mulher na forca”. Opera-se uma lógica de superação da imagem feminina socialmente construída por meio da imagem de destruição do próprio lar. No limite, trata-se da destruição da organização social e de todos seus paradigmas, incluindo o próprio corpo feminino, cuja fisicalidade não deixa de ser um aspecto e veículo altamente político e social, que já não encontra força suficiente dentro do espaço dramático a ele reservado: a verdadeira ação ocorrerá nas ruas<sup>11</sup>. Instigante e paradoxal, Müller parece corroborar a ideia da crítica Sílvia Fernandes, aqui já mencionada, ao propor um teatro que busca superar a si mesmo.

No final do texto, Ofélia traz para si uma nova imagem a ser corporificada: “Aqui fala Electra” (MÜLLER, 1987: 32). Retomando uma figura central da mitologia grega, ela diz falar “para todas as metrópoles do mundo. Em nome das vítimas” (MÜLLER, 1987: 32). É por meio de sua voz, portanto, que toda uma coletividade é capaz de ser abarcada. Uma voz desgarrada, em fluxo, que fala em nome de várias – que, por vezes, não têm espaço nem voz suficiente para serem ouvidas. Daí Wolfgang perceber na dramaturgia de Müller uma espécie de representação fiel de um panorama daqueles que batem e daqueles que apanham, detectando na própria destruição social o núcleo de sua produção dramática, seja por uma Ofélia que traz consigo a voz de todas que, ao contrário dela, foram conservadas pelo rio, ou mesmo de Hamlet, quando, na cena seguinte à de Ofélia, anuncia: “Quero ser uma mulher” (MÜLLER, 1987: 27). O mesmo Hamlet que, já próximo ao fim do texto, revela sua própria morte ao leitor, estabelecendo uma relação com as figuras de Marx, Lênin e Mao.

O teor revolucionário dos escritos de Müller abre uma ambiguidade inerente às obras de arte contemporâneas. Jameson reconhece essa ambiguidade dizendo que:

A ambiguidade reside, em outras palavras, em nossa própria posição de revolucionários tanto quanto no objeto de arte: na medida em que ele mesmo é um produto da sociedade que condena, sua atitude revolucionária está fadada a pressupor uma negação de si mesmo, uma

---

<sup>11</sup> Essa expansão da prática teatral, culminando na ideia de uma *cena expandida*, de um *teatro em campo expandido*, apoiando-se em algumas das considerações de Rosalind Krauss em seu texto *A escultura no campo expandido*, encontra grande fundamentação teórica nos escritos da teórica cubana, radicada no México, Ileana Diéguez Caballero, principalmente em seu livro, publicado em 2007, intitulado *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*.

dissociação subjetiva inicial que deve preceder a dissociação objetiva e política. (JAMESON, 1985: 314)

De fato, as peças de Müller oferecem ao leitor um projeto de vida em sociedade que ainda não pode se consolidar: suas peças sabem que são apenas peças e que, por isso, cabe a elas apenas a apresentação de tais ideais. A peculiaridade de seus escritos advém justamente da implosão que a inserção de tópicos revolucionárias é capaz de efetuar dentro de um objeto artístico, sem que esse perca seu estatuto de arte. É uma arte que “aproxima-se da alergia a si mesma” (ADORNO, 2006: 49), mas que ainda não consegue ultrapassar seus próprios limites, reiterando o posicionamento de Silvina Rodrigues Lopes, em um de seus textos, ao afirmar que a arte ainda não perdeu sua função social: “ela passou a ter a função de ser arte” (LOPES, 2003: 18). Daí a afirmação de Hamlet, numa referência clara à Revolução de 1917, na Rússia:

O forno fumeja nesse outubro sem paz  
A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST  
TIME  
JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR  
A REVOLUTION (MÜLLER, 1987: 28)

A constatação é trágica e não isenta de crítica. Verdadeiramente, boa parte dos discursos e das atitudes revolucionárias que impulsionaram numerosas pessoas no século XX resultou em grandes fracassos, se percebidos em suas propostas originais. O diagnóstico feito por Agamben, na entrevista aqui já mencionada, é digno de menção:

O que está acontecendo é a transformação radical das categorias com que estávamos acostumados a pensar a política. A nova ordem do poder mundial funda-se sobre um modelo de governamentalidade que se define como democrática, mas que nada tem a ver com o que este termo significava em Atenas. E que este modelo seja, do ponto de vista do poder, mais econômico e funcional é provado pelo fato de que foi adotado também por aqueles regimes que até poucos anos atrás eram ditaduras. É mais simples manipular a opinião das pessoas através da mídia e da televisão do que dever impor em cada oportunidade as próprias decisões com a violência.

É justamente o completo esgarçamento de todas as ideias mais revolucionárias (especialmente aquelas que lideraram os ânimos na França, na década de 60) que parecem conduzir a contemporaneidade, cada vez mais, para um fluxo contínuo de presentes ininterruptos que não estabelecem qualquer relação entre si, nem se percebem como parte de um contexto histórico e de uma linha de desenvolvimento da própria História. Ao mesmo tempo em que o Estado se coloca na posição de legislar sobre variados assuntos (até mesmo estabelecendo um padrão ideal daquilo que julga ser uma família, exercendo poder direto sobre a vida íntima de cada um dos sujeitos, com um Estatuto da Família, tomando apenas um exemplo já aprovado no Congresso Nacional), identifica-se uma crescente onda de desencanto dos indivíduos frente ao seu próprio papel político. O Estado concluiu seu ciclo: o poder conseguiu melancolizar os verdadeiros

agentes políticos, promovendo um profundo desencanto, reiterado por uma sensação de incapacidade de realização de qualquer ação ou desejo. Nesses termos, uma tragédia como a de Hamlet, cuja potência abarcava todo um território, na medida em que envolvia uma disputa por um reino, já não é mais capaz de se realizar.

Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. Minhas palavras já não me dizem mais nada. Os meus pensamentos sugam o sangue das imagens. Meu drama não se realiza mais. Atrás de mim monta-se a cena. Por pessoas às quais o meu drama não interessa, para pessoas às quais ele nada importa. A mim ele também já não interessa. Não entro mais [...] À derrubada do monumento segue-se, depois de um tempo apropriado, a rebelião. O meu drama, se ainda tivesse lugar, realizar-se-ia na época da revolta. A rebelião começa como um passeio. Contra as normas de trânsito no horário de trabalho. A rua pertence aos pedestres. (MÜLLER, 1987: 29)

Ao invés de criar um novo texto, é curioso perceber a opção feita por Müller: a de retomar um dos grandes textos teatrais de Shakespeare para declarar sua impossibilidade de realização na contemporaneidade, trazendo à tona a existência de uma crise na produção teatral e a ausência de saídas possíveis, como ele próprio reconhece em sua conversa com Wolfgang Heise. Daí serem também significativos os apontamentos feitos por Renan Marcondes, em um breve estudo publicado na Revista *Performatus*, ao afirmar que: “O texto acaba então denunciando um fracasso duplo: a do homem pensador marxista (artista/filósofo), que se envolveu politicamente, e a da mulher-símbolo da revolução de gênero, que acaba encurralada no paradoxo ético de seu próprio gênero” (MARCONDES, 2014: 04). Por sua vez, no centro do abismo, um dos refúgios encontrados foi justamente a maquinaria, presente já no título da peça: “Sem a máquina, não se pode mais ter a liberdade” (MÜLLER, 1996: 113). Ao contrário do que possa parecer, portanto, o intuito de Heiner Müller, ao escrever *Hamlet-máquina*, foi menos o de desconstruir a obra shakespeariana e mais o de atualizá-la a fim de lhe conferir a necessária liberdade. Todavia, ao oferecer autonomia à obra, ela não é mais capaz de se realizar, sendo esse um dos grandes impasses vanguardistas: a autonomia da arte só se efetiva quando é operado um desligamento entre os sistemas político e econômico e o cultural. Mas, uma vez feita essa cisão, uma obra como a de Shakespeare não mais é capaz de se realizar plenamente, manifestando-se apenas como discursos que já não interessam a ninguém – sequer ao próprio Hamlet.

Este é justamente um dos diagnósticos mais sensatos, e não menos trágico, da contemporaneidade. Também desenhado por Ruy Proença, em um de seus poemas, esse diagnóstico de que aqui se fala encontra-se reproduzido abaixo. Com ele, para além da representação de um possível “espírito de época”, fica também demarcado o término deste texto.

#### TIRANIAS

antigamente  
diziam: cuidado,  
as paredes têm ouvidos

então  
falávamos baixo  
nos policiávamos

hoje  
as coisas mudaram:  
os ouvidos têm paredes

de nada  
adianta  
gritar.

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

Heiner Müller

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional e Editora da USP, 1971, p.287-295.
- *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.
- ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.14, São Paulo, fev. de 1986, p.2-15.
- CORNAGO, Óscar. “Teatralidade e ética”. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p.20-31.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução: Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FÉRAL, Josette. “O real na arte: a estética do choque”. In: RAMOS, Luiz Fernando. *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: ABRACE, 2012, p.77-94.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevasco. Revisão da tradução: Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1996.
- “Marxismo e forma interna”. In: *Marxismo e forma: teorias dialéticas da Literatura no século XX*. Tradução: Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985, p.304-315.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- LOPES, Silvína Rodrigues. "A literatura como experiéncia". In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003, p.11-57.
- MAGRIS, Claudio. "O romance é concebível sem o mundo moderno?" In: MORETTI, Franco (org.). *O romance 1: A cultura do romance*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.1013-1028.
- MARCONDES, Renan. "Breve apontamento sobre Hamlet-Ofélia em 'Hamlet-Máquina'". *Revista Performatus*: ano 02, n. 12, outubro de 2014, p.01-05.
- MORETTI, Franco. "O feitiço da indecisão". In: *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Civilização Brasileira, 2007, p.279-289.
- MÜLLER, Heiner. "Hamlet-máquina". In: *Teatro de Heiner Müller*. Apresentação de Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Hucitec, 1987, p.23-32.
- PATRIOTA, Rosângela. "O pós-dramático na dramaturgia". In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.43-57.
- RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.113-148.
- ŽIŽEK, Slavoj. "Bem-vindo ao deserto da pós-ideologia". In: *O ano em que sonhamos perigosamente*. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012, p.53-65.
- Uma conversa entre Heiner Muller e Wolfgang Heise. Tradução: José Galisi Filho. *Revista Magma*, n.3, 1996, p.97-116.

**Recebido em: 20/10/2015. Aceito em: 18/05/2016.**