

## Sobre a Poética do Fragmento em Müller

---

Ingrid Koudela \*

*Nenhuma literatura é tão rica em fragmentos como a alemã. Isto tem a ver com o caráter fragmentário de nossa história (do teatro) na qual sempre ocorrem relações interrompidas entre literatura/teatro/público (sociedade)... a fragmentação de um acontecimento acentuada seu caráter processual, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento, torna a cópia um campo de experimentação através do qual o público pode co-produzir. Não acredito que uma história que tenha "pé e cabeça" (a fábula no sentido clássico) ainda seja capaz de dar conta da realidade. (Müller, in Koudela, 2003).*

Essa observação é feita por Heiner Müller em carta a Linzer por ocasião da encenação de *Schlacht (A Batalha)* em 1975 (Müller, 1990). Optando pelo que Wolfgang Heiner chama de *dialética poética do fragmento*, Müller insere-se na tradição do fragmentário que remonta, no que concerne à modernidade literária alemã, a seus fundadores, Schlegel e Novalis. Visto por Schlegel como uma pequena obra de arte a estender, qual um ouriço, seus espinhos críticos e provocadores em todas as direções, e por Novalis como projeto, conotando a idéia de espontaneidade e não acabamento, o fragmento é potencialmente uma semente literária, estimulando também o leitor a refazer ou levar adiante o ato de reflexão. A estética do fragmentário está, por sua vez, ligada à crítica do otimismo do progresso, e se processa dentro dos horizontes do materialismo histórico, nas obras de Bloch, Adorno, Horkheimer e Benjamin. A montagem moderna de fragmentos é vista como reflexo da desordem real, permitindo uma visão crítica da totalidade.

De acordo com Röhl (Röhl, 2006), o trabalho com o fragmento tem para Müller, várias funções. Uma delas, de grande importância, é a de impedir a indiferenciação das partes numa totalidade e ativar a participação do espectador. Na verdade, trata-se de uma continuação radicalizada do teatro praticado por Brecht, visando igualmente a uma abertura para efeitos, de forma a evitar que a história se reduza ao palco. O fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor, correspondendo ao que Müller chama de *espaços livres para a fantasia*, em sua opinião uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia.

O trabalho com o fragmento provoca também a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado, o processo de *historicização*, um dos elementos chave para a operacionalização do conceito de estranhamento em Brecht (Koudela, 1991). Neste sentido é interessante remeter aos comentários de Brecht sobre *O efeito de estranhamento nas imagens narrativas de Brühgel, o Velho* (Brecht, GW, 1967).

---

\* Universidade de São Paulo

Se investigarmos os fundamentos dos contrastes pictóricos de Brühgel, nos apercebemos que apresentam contradições. Na QUEDA DE ÍCARO a catástrofe toma de assalto o idílio de tal forma que este fica acentuado, promovendo conhecimentos valiosos sobre o próprio idílio. Ele não permite à catástrofe transformar o idílio; ao contrário, este permanece inalterado, mantido indestrutível, apenas perturbado.

No grande quadro sobre a guerra, A LOUCA GRETE, o clima de horror da guerra não guia o pincel do pintor ao mostrar a autora da fúria de guerra no seu desamparo e limitação conferindo-lhe o caráter de serviçal. Dessa forma cria um espanto mais profundo. Ao colocar na paisagem flamenga um massivo alpino ou ao opor à indumentária de época européia a asiática antiga, uma denuncia a outra e a mostra em sua singularidade, mas ao mesmo tempo obtemos paisagem em geral, pessoas por todo lado.

Não é apenas uma disposição que parte de imagens como essas, mas uma multiplicidade de disposições. Mesmo quando Brühgel equilibra seus opostos, ele não os equipara uns aos outros.

Também não existe nele uma separação entre o trágico e o cômico, o seu trágico contém o cômico e seu cômico, o trágico.

Poucos outros pintores retrataram o mundo de forma tão bela quanto Brühgel, que representou a ocupação dos homens de forma tão avessa. Ele delegou aos seus seres humanos desajeitados, estúpidos, ignorantes - um mundo maravilhoso. A beleza da natureza adquire nele algo prepotente, ainda não utilizado; ela ainda não está dominada, ainda não foi infetada pelos homens.

Na leitura da obra de Brühgel, Brecht busca um modelo que o ajuda a romper com a tradição do dramático e encontrar a nova forma do teatro épico. Neste sentido, a formulação de Muller que a tarefa da arte é tornar a realidade impossível, aponta para o potencial do teatro como espaço que trabalha de mãos dadas com a impossibilidade da realidade, oferecendo assim um gesto no qual o político reassume a sua força. Como práxis talvez esse gesto seja impotente, mas o espaço vazio assim aberto assume significado político. A perspectiva do teatro político como mimese da realidade é relativizada, aparecendo na arte e no teatro de forma indireta, através de um viés oblíquo. Ou seja, o político só se torna efetivo na arte e no teatro quando não é mais passível de ser traduzido ou vertido em lógica, sintaxe e conceituação do discurso político na realidade social. Na didática simbólico-diabólica de Brühgel, Brecht encontra um modelo aparentemente paradoxal no qual o político não é mimese, mas sim interrupção do político. Vejamos seu comentário sobre a obra A Queda de Ícaro (Brühgel, 15).

A pequena dimensão deste acontecimento lendário (é necessário procurar o acidentado). Os personagens se afastam do acontecimento. Bela representação da atenção que envolve o arar. O homem que está pescando à direita em frente tem uma relação especial com a água. O sol já no poente, que

*a muitos causou admiração, deve significar que a queda demorou muito tempo. De que outra forma representar que Ícaro voou alto demais? Já não se vê Dédalo há muito. Contemporâneos flamengos em uma paisagem sulina antiga. Beleza e alegria especial na paisagem durante o acontecimento terrível (Brecht, GW, 1967).*

A própria obra executa a interrupção de si mesma, obrigando o olhar do fruidor a construir a sua visão e interpretação, transformando a contemplação em atitude participativa. A imagem não se impõe em seu contexto dramático, provocando identificação. Ao contrário a forma narrativa exige decodificação dos vários elementos cujo caráter paradoxal leva ao espanto. Brecht pretende que seu teatro execute a interrupção de si mesmo como espetáculo. O teatro pode criar situações nas quais a inocência do espectador seja perturbada, colocada em questão. Trata-se de um trabalho (político) através do qual a estética do teatro ilumina as implicações do espectador, sua responsabilidade latente.

A realidade do teatro brechtiano começa com o desaparecimento do triângulo drama/ação/imitação, através do qual o teatro era vítima do drama e o drama sucumbia ao conteúdo dramatizado. Neste sentido, se autores como Brecht e Müller evitaram a forma dramática foi também em função de suas implicações histórico-teleológicas.

Müller fala no *primado da metáfora*. Sua dramaturgia é constituída de máquinas de textos em constante movimento, *mais sábias do que o autor*. Sua semântica é cerrada, quase impossível de ser interpretada. Ao leitor/espectador/atuante são negadas soluções. Isto gera por parte da recepção da obra um sentimento de profunda inquietação e alerta, não raro incompreensão e recusa. Neste contexto é comum ouvirmos a reprimenda de que Heiner Müller escreve para um teatro de elite. Seu posicionamento diante dessa visão é inequívoco:

*Isto me parece um falso questionamento. Talvez devêssemos conversar neste caso sobre o que significa "compreender" no teatro. Como compreendemos um texto? Não acredito que em algum momento um público... compreendeu um texto de Shakespeare no sentido de conceituá-lo frase por frase; não é disto que se trata (...) Outro dia recebi a visita de um grupo de teatro... dele participava uma espanhola, que estava estudando alemão. Nós lhe demos um monólogo de Medea da peça *Verkommenes Ufer* (Margem Abandonada) e ela o leu, sem compreender o texto: aqui e ali ela entendia alguma coisa, mas apenas o essencial. Ela falava um alemão precário e por isso o texto não lhe parecia absolutamente difícil; esta era a sua situação e com o tempo ela compreendeu que isso não era mais uma brincadeira, era a realidade, e que não havia nenhum problema com a compreensão. Ou um outro exemplo: em uma escola de atores na RDA estavam ensaiando uma cena de *Der Bau* (A Construção) e os estudantes acharam o texto incrivelmente intelectual e totalmente incompreensível. Então o diretor lhes disse que deviam ler o texto em *Bla Bla*. E de repente eles não tiveram mais nenhuma dificuldade. Eu acho que é preciso entregar-se ao texto e apropriar-se do texto, como atores. Quando na verdade os atores são treinados a colocar o texto em pé e se apropriam do texto cuspidando-o em seguida com a própria saliva como massa informe. Eu acho que o teatro, em geral, se ocupa demasiado com os textos procurando dizer*

de novo aquilo que o texto enuncia. O texto pode se defender por si mesmo... Isto é o que precisamos aprender... (Müller, 1990).

Ou seja, a recepção da dramaturgia deve diferenciar-se de outras formas literárias na sua especificidade, não em primeira linha como textos de leitura, mas como forma escrita para o teatro. Para Muller, isto significa ao mesmo tempo não acomodação a formas de representação tradicionais, ou seja, resistência no sentido de desafio de sua estrutura. Nesta sua atitude fica em suspenso o momento da recusa, o aspecto do fragmentário. Em sua dicção, *a literatura deve oferecer resistência ao teatro*. Daí não encontrarmos mais referências sobre a forma de atuação, cenário etc. O autor cita como comparação o teatro elisabetano. Também ali não existia nada disso:

*...pois tudo isso era evidente, já que havia aquela construção do palco, com determinadas convenções e regras. Hoje em dia nada mais é evidente, mas é justamente por isso que não vejo possibilidades, no plano da interpretação, de fixar algo, principalmente diante do material com o qual me ocupei nos últimos anos. Seria simplesmente ridículo, prescrever para o ator algo no sentido de: ele caminha da esquerda para a direita... Também não posso prescrever uma concepção de espaço, pois o espaço em Hamburgo é diferente do que aquele em Göttingen ou Leipzig. Nada aí é congruente. Isto ainda era possível com Ibsen. Naquela época ainda existia um determinado palco ou ao menos se pensava nele ao escrever, em uma sala burguesa bem construída. Hoje em dia isto é simplesmente ultrapassado... Quando estou escrevendo um texto e fico em dúvida sobre as rubricas... então sei, caso isto se torne uma questão decisiva, que alguma coisa está errada com o texto. Enquanto o texto está correto, ele não é interessante para mim; é um assunto do teatro ou do encenador se a personagem deve ficar de ponta cabeça ou apoiar-se nas mãos. Sempre que isto se torna um problema para mim, escrevi corretamente. (Müller, 1990).*

É com esta consciência que se dá também a dissolução da fala dialógica nos trabalhos de Müller. Peças como *O Horácio* ou *Hamletmáquina* não tem mais diálogos. Em *Margem Abandonada*, *Medeamaterial* e *Paisagem com Argonautas* apenas na parte central do texto há resquícios de um diálogo. Em outras partes o autor ainda dá um passo adiante ao não anunciar nem mesmo os personagens que falam. Surge daí uma questão: estas peças de Müller ainda podem ser identificadas como textos dramáticos? Ou eles se caracterizam antes como poesias, lembrando a fala lírica? Muitas perguntas surgem sobre a possibilidade de interpretação destas máquinas de texto. O autor encontra argumentos relevantes:

*O Senhores devem conhecer o ensaio de Goethe sobre a shakespearomania, na qual Goethe suscita a estranha tese de que Shakespeare escreveu dramas para leitura. Isto por um lado é correto de sua parte já que em seu tempo o palco elisabetano não mais existia e no palco que Goethe tinha à sua disposição em Weimar era simplesmente impossível acolher Shakespeare de forma adequada. O lado mais racional dessa tese seria que toda encenação de Shakespeare é uma redução da complexidade de seus textos. Só é possível encenar um aspecto, decidir-se por um único aspecto e os outros são postos entre parênteses ou excluídos. Isto vale, acredito, para todo bom texto. (Müller, 1990).*

E, no entanto, Müller continua escrevendo para o teatro, com uma atitude que exige mudança. *Eu acredito que a literatura existe para opor resistência ao teatro.* É a partir desta posição que deve ser entendida a sua polêmica contra as formas de teatro tradicionais e institucionalizadas, que percebe como *um mausoléu para a literatura em lugar de um laboratório para a fantasia social.*

Neste sentido Müller é muito próximo de seu professor Bertolt Brecht. Entre os seguidores de Brecht na RDA, ele é o crítico mais radical desta tendência ainda reinante no teatro.

## **Bibliografia**

---

Brecht, Bertolt GESAMMELTE WERKE, Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

Koudela, Ingrid D. HEINER MÜLLER. O Espanto no Teatro. SP: Ed. Perspectiva, 2003.

———— BRECHT: UM JOGO DE APRENDIZAGEM SP: Ed. Perspectiva, 1991.

Müller, Heiner HEINER MÜLLER. Material. Leipzig: Reclam, 1990.

Röhl, Ruth LITERATURA DA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMÃ, SP: Ed. Perspectiva, 2006.

———— O TEATRO DE HEINER MÜLLER, SP: Perspectiva, 1997.