

TRÓPICOS EM RUÍNAS*

Otavio Frias Filho

RESUMO

O artigo traz um relato sobre a visita que o dramaturgo alemão-oriental Heiner Müller (1929-95) fez ao Brasil em julho de 1988, às vésperas da queda do Muro de Berlim. A partir do contexto dessa visita, pautada por sucessivos choques culturais, o autor busca verificar como a experiência socialista se configura na obra de Müller, numa visão comparativa com a dramaturgia brechtiana e mediante a releitura de duas peças escritas nos anos 1950: *Filoctetes* e *O Achatador de Salários*.

Palavras-chave: Heiner Müller; teatro contemporâneo; socialismo.

SUMMARY

The article presents an account of the visit of the East German dramatist Heiner Müller (1929-95) to Brazil in July 1988, on the eve of the fall of the Berlin Wall. Based on the context of this visit, marked by consecutive culture shocks, the author tries to verify how the socialist experience is presented in Müller's work, in comparison with Brecht's dramaturgy and by means of a rereading of the two plays written in the 1950s: *Philoktet* and *Der Lohndrucker*.

Keywords: Heiner Müller; contemporary theatre; Socialism.

Neoptólemo — Estou aqui para ajudar, não para mentir.

Odiseu — Mas precisamos aqui de um ajudante que minta.

Heiner Müller, *Filoctetes*

(*) Este texto é a versão integral de artigo publicado no volume bilingüe *Drucksache N. F. 6* (Richter, 2001), referente às relações entre Heiner Müller e a cultura brasileira. O livro foi organizado por Laymert Garcia dos Santos e integra coleção editada pelo Instituto Internacional Heiner Müller, de Berlim.

Durante sua visita ao Brasil, em julho de 1988, Heiner Müller se interessou por conhecer Santa Catarina. No avião, alguém do grupo que o acompanhava reclamou de dor de cabeça e Müller se dispôs a ensinar uma técnica, segundo ele, infalível. Consistia em pressionar a ponta do dedo indicador sobre a região entre as sobrancelhas e mantê-la ali por alguns minutos. "Eu mesmo estou com um pouco de dor de cabeça agora, veja", disse muito sério em inglês, e passou a demonstrar a técnica nele mesmo, acrescentando segundos depois que a dor desaparecera.

Tenho lembrança nítida da cena porque até hoje me pergunto se o método era uma fraude ou um achado — e porque foi talvez naquele momento que me dei conta de que as afirmações de Heiner Müller não eram para ser tomadas nem a sério nem como brincadeira, nem ao pé da letra nem

como metáfora, mas como um ponto de fuga entre uma coisa e outra. O que ele realmente pensava sempre permaneceu um enigma para nós, que convivemos com ele durante duas semanas. Raio que cai duas vezes no mesmo lugar, as duas ditaduras mais totalitárias do século se abateram sucessivamente sobre ele, inculcando-lhe o hábito de mil estratégias de sobrevivência que cedo se tornaram uma segunda natureza, uma rede de reflexos condicionados. Quando discutíamos detalhes do programa de viagem, ele quase sempre aceitava o que era sugerido, alegando que estava acostumado a fazer o que lhe diziam, a ficar onde o mandavam etc. Como todo país do Terceiro Mundo, o Brasil tem muitas filas de espera, que entretanto não o perturbavam: ele dava a entender que o socialismo era em síntese uma fila interminável.

Como era de prever, sua vinda ao Brasil redundou num choque quase intransponível de culturas. O problema não era apenas a barreira natural da língua, nem o fato de que poucos brasileiros, mesmo no ambiente artístico ou intelectual, conheciam do autor algo mais do que uma ou duas peças que já haviam sido encenadas no Rio e em São Paulo. Ilustra bem o descompasso entre visitante e anfitriões (no fundo, entre o Müller real e o Müller que a esquerda brasileira fantasiava) o episódio da palestra que o dramaturgo fez no Instituto Bertolt Brecht de São Paulo, na época um *aparelho* controlado pelo Partido Comunista do Brasil, facção minúscula no amplo arco das forças de esquerda.

Depois de vinte anos de ditadura militar, instalada a pretexto de impedir que o Brasil caísse na órbita socialista, o país se redemocratizara em 1985. Três anos depois, quando ocorreu a visita de Müller, não faltava na esquerda quem julgasse o governo do civil José Sarney um interregno à maneira de Kerensky, enquanto a revolução fermentava em meio à miséria endêmica e à inflação galopante (Müller comentou certa vez, a propósito, que nossas cédulas tinham o aspecto de trapos de chão). Para os brasileiros que foram assistir-lhe, na maioria estudantes e intelectuais progressistas, o visitante era o principal autor teatral do mundo socialista, talvez seu maior poeta vivo, de qualquer forma o sucessor de Brecht e o intérprete legítimo de uma alvorada que se desejava ver raiar também por aqui. Todos queriam beber de sua mensagem.

Acontece que Müller não tinha, aparentemente, mensagem nenhuma para eles, se é que tinha para alguém. Não presenciei o evento, mas segundo testemunhas o desencontro não podia ter sido maior, a começar do fato de que as paredes estavam forradas de pôsteres socialistas, parece que alguns deles do próprio governo da República Democrática Alemã, o que provocou indignação em Müller, que chegou a perguntar à platéia se ela realmente acreditava naquelas mentiras. Os pôsteres foram rapidamente removidos, os organizadores ficaram um pouco chocados, mas foram hipocritamente brasileiros e todo mundo fingiu que nada havia ocorrido.

O episódio era duplamente embaraçoso. Era como se um afamado cozinheiro internacional aceitasse, por mera condescendência, visitar um lugarejo remoto e provinciano, que se preparasse então, nos limites de seu

acanhamento, para recebê-lo da melhor maneira, seguindo à risca suas próprias prescrições culinárias, mas eis que ao chegar o grande *chef* constata-se que essas receitas e esses ingredientes estão risivelmente ultrapassados, que ele próprio hoje não os utiliza mais, que talvez nunca os tenha utilizado. A linha divisória deixava de ser entre direita e esquerda para voltar a separar, melancolicamente, o moderno e o atrasado, o Norte e o Sul, a Europa e a América Latina; geografia em vez de ideologia.

Os nativos se vingaram por meio de uma obstinada indiferença. Não importava o que Heiner Müller declarasse, isso era debitado às excentricidades de autor obscuro e imprevisível que ninguém se dava muito ao trabalho de compreender. Ele era famoso, era um grande escritor no lado de lá da Guerra Fria, sua presença entre nós era um acontecimento — e ponto final. Em São Paulo, Müller submeteu-se com docilidade a um circuito frenético de jantares elegantes e debates conturbados nos quais, a pretexto de discutir a obra do visitante, aliás desconhecida, cada facção local tratava de acertar contas com suas rivais. Assistiu imperturbável à encenação, bastante boa, de três peças suas — *Mauser*, *Filoctetes* e *Horácio* —, reunidas num só espetáculo; depois disse que normalmente dormia no teatro, preferindo ir ao cinema.

No ambiente de esquerda, que no Brasil englobava a quase totalidade dos meios teatrais e universitários, a expectativa em torno do "sucessor de Brecht" era considerável desde logo porque Brecht foi uma planta que se adaptou muito bem ao clima tropical. Introduzido nos anos 1950, ele se tornou o autor mais prestigioso da década seguinte, quando houve uma explosão criativa e uma acelerada politização do teatro brasileiro, que marcaram seu apogeu. A instauração do regime militar em 1964 e a mitologia internacional em torno da Revolução Cubana deram os parâmetros dessa politização, que evoluiu para uma contestação radical não apenas da ditadura, mas da estrutura econômica e dos valores estético-morais, arrastando centenas de jovens à luta armada, à tortura e à morte.

Ao contrário do que ocorre nos países desenvolvidos, onde a ordem burguesa se assenta sobre um consenso amplo e se apoia em legitimidades históricas, nos países do Terceiro Mundo, dada a clamorosa iniquidade social, ela tende a se apresentar como descaramento ou como farsa. Ora, esses dois elementos são essenciais à crueza materialista e ao tom de deboche que permeiam as peças de Brecht, com a diferença de que, onde o dramaturgo exagera para obter efeitos de didatismo caricatural, aplicado ao contexto subdesenvolvido ele parece fazer teatro "realista", uma vez que o nosso capitalismo já é uma caricatura da matriz dos países centrais. Do ângulo técnico, um corolário prático da teoria do distanciamento era propiciar montagens rápidas e baratas, que dispensavam tanto os artifícios da ilusão cênica quanto as convenções de lugar e tempo, permitindo a qualquer grupo de agitadores se apresentar sobre um tablado.

O propósito de Brecht era muito claro: mostrar que nossas crenças, decisões e afetos são determinados pelas engrenagens da exploração de classes, das quais somos pouco mais do que marionetes. Seu "objetivismo" é

tão categórico que ele não hesita em exibir os ricos e poderosos como prisioneiros, também, dessas mesmas engrenagens, divertindo-se com ridicularizar seus arroubos de sentimentalidade benemerente. Todo o seu programa pode ser reduzido à luta para substituir a ordem capitalista pelo socialismo, única via de todos os homens se libertarem das forças irracionais que os impedem de realizar sua humanidade. Enquanto isso não acontecer, todo governo é opressivo, toda moral não passa de um luxo, todo sentimento se revela falso e toda verdade é parcial. Num ensaio famoso, Bergson postulou que o riso irrompe sempre que o espontâneo se justapõe ao automático (é o operário de Chaplin que, ao deixar a fábrica, continua a "aparafusar" os seios da primeira mulher que vê na rua); nem é preciso ressaltar o rendimento cômico do ambicioso esquema de automatismos concebido por Brecht.

Em 1988, estava claro para todo o mundo que mau tempo e trovoadas se avizinhavam no horizonte socialista, embora ninguém pudesse prever a facilidade com que o castelo de cartas ruiria. A tese corrente na esquerda (e na qual o próprio Müller declarou ter acreditado nesse tempo) era a de que as manobras pilotadas por Gorbatchov significavam uma transição rumo a nova etapa, "mais avançada", em que as características policiais do regime seriam ultrapassadas e da qual resultaria uma democratização do Estado "proletário", cumprindo-se enfim os sonhos das revoltas de 1953 (RDA), 1956 (Hungria) e 1968 (Tchecoslováquia), o "socialismo com face humana". A bem da verdade, foram justamente os "stalinistas" que desde o início tiveram a clarividência de perceber, por trás da oxigenante retórica da *perestroika*, que se tratava simplesmente da reintrodução do capitalismo, aliás nas suas versões mais regressivas e predatórias. A esquerda mais crítica imaginava que a crise era fecunda, que ela ampliaria os marcos do socialismo, nunca que os derrubaria num sopro.

(Re)lendo agora alguns dos textos de Müller, fica patente que ele não tinha as respostas que o pensamento progressista começava a buscar e até hoje não encontrou. Apesar das linhas de continuidade e do diálogo subjacente com Brecht (mais forte, talvez, do que admitiria o próprio Müller, que declarou manter uma atitude "seletiva" para com o autor da *Vida de Galileu*), ainda assim a relação entre os dois escritores é de negação, mais do que de complementaridade, como se Brecht fosse o "positivo" de um mesmo registro do qual Müller seria, dialeticamente, o "negativo". Enquanto o primeiro é solar, pedagógico, severo e confiante, o segundo é sombrio, obscuro, derrisório e pessimista, sendo tentador arriscar o paralelismo, guardadas as proporções, com a relação entre o teatro de Sófocles e o de Eurípides, respectivamente. O paralelo ganha verossimilhança se atualizarmos uma conhecida fórmula para dizer que Brecht mostrava o socialismo como ele deveria ser, Müller como ele realmente é (ou foi).

Ao percorrer a obra de Müller, a sensação é a de visitar as ruínas dos edifícios monumentais levantados por Brecht. A idéia de ruína cabe, no caso, em pelo menos três acepções. A primeira é a do emprego arqueológico do termo, ou seja, no sentido de um conjunto de fragmentos que se oferece,

como quebra-cabeças, a uma decifração necessariamente incompleta, provisória, frustrante, tal como o desvendamento da escrita dos maias. A segunda é a acepção impregnada por exemplo nas telas de Claude Lorraine, que toma a ruína como paisagem desoladora e crepuscular, como índice de melancolia presente em tudo o que foi e já não é mais, em toda solidez que o tempo carcomeu, em cada promessa que se traiu. O terceiro sentido é o do ensaio de Simmel, em que a ruína aparece como a forma pela qual a natureza recobra seus direitos esbulhados pelo espírito.

Ao contrário do teatro de Brecht, que é ao mesmo tempo analítico e propositivo, o de Müller permanece em terreno recuado, defensivo, limitando-se a dissecar, com frieza e maldisfarçado escárnio, os paradoxos acumulados ao longo do experimento socialista. Pouco se pode deduzir das posições políticas do autor, exceto que elas acenam na direção de um anarquismo difuso e antiprogramático. O momento mais alto dessa dissecação (ou seu desenvolvimento mais explícito) está em duas grandes peças dos anos 1950, *O Achatador de Salários* (1956) e *Filoctetes* (1958-64), que abordam o funcionamento da economia e da segurança do Estado, respectivamente, sob o regime socialista. Vai nessa escolha uma preferência pessoal pelos textos de juventude, quando o escritor ainda acreditava numa reforma do socialismo, em detrimento do estilo entrópico e fragmentário adotado a partir dos anos 1970, sob notória influência tanto do teatro de vanguarda então em voga nas capitais do Ocidente, como do estágio terminal em que a experiência soviética ingressava.

Um dos procedimentos mais utilizados por Brecht era enxertar, numa forma poética em que ressoavam os clássicos da língua alemã, conteúdos ligados à mais grosseira luta pela sobrevivência e à reprodução do capital por meio da exploração do trabalho. *O Achatador* realiza uma paródia perversa desse procedimento, empregado agora não mais para focalizar as contradições da economia burguesa, mas para flagrar as do próprio socialismo. O cerne dessa complicada tragédia economicista é a história de um operário-padrão que, em seu fervor pela causa da nova ordem, trabalha mais do que todos os outros. Dado o regime de pagamento vinculado a planos e metas de produção, sua atitude coloca os companheiros diante do dilema de ver sua remuneração reduzida ou ter de acompanhá-lo em sua jornada insana.

Com exatidão cortante, a parábola desse operário abre diversos tumores de uma só vez: a baixa produtividade das economias estatizadas, onde faltam o estímulo do lucro e o acicate do desemprego; a discórdia no seio do proletariado, que termina por instilar o ódio no interior da classe eleita e levar à delação entre colegas; o hábito de mentir para acobertar falhas próprias e incriminar condutas alheias, hábito do qual o exemplo vem do alto, de comissários que insistem em ignorar as leis (naturais?) da oferta e da procura; a palhaçada das autocríticas e das recriminações coletivas, farsa da qual o próprio Müller foi obrigado a participar pelo menos uma vez, ao "corrigir-se" publicamente do que escrevera na peça *A Repatriada* (1961). Até mesmo a gênese da *nomenklatura*, a "nova classe" de burocratas que se

apropriava do excedente econômico e mais tarde se converteria na máfia do período pós-soviético, está prefigurada no exemplo desse trabalhador indústrioso, obediente e dotado de aptidão para acumular.

O episódio parodiado em *Filoctetes* é tradicional no cânone da cultura grega antiga. Mencionado por Homero, foi assunto de dramas compostos por Esquilo e por Eurípides, mas somente o de Sófocles chegou até nós. Picado por uma cobra, enviada por certa divindade cujo culto os gregos haviam negligenciado ao seguir para Tróia, o arqueiro Filoctetes sofre dores que o fazem gritar de modo insuportável. Perturbados pelos urros e pelo cheiro que emana do ferimento gangrenado, os generais se reúnem para deliberar o que fazer e acatam a sugestão, idéia de Odisseu, de abandonar Filoctetes numa ilha deserta. Passam-se os dez anos do sítio sangrento e inútil do exército grego em redor das muralhas de Tróia, quando alguém se recorda de Filoctetes e de seu arco prodigioso, presente de Héracles. Odisseu se prontifica a resgatar o arqueiro ou arrebatá-lo a arma, temível a ponto de poder desequilibrar o impasse, mas exige dos generais que Neoptólemo, o filho de Aquiles, siga com ele na empreitada. Ora, ao morrer Aquiles, alvejado por Paris, Odisseu levava a melhor no torneio com Ájax pelas armas do grande herói, as quais, segundo o costume, deveriam ter sido transmitidas a seu filho. É exatamente porque Neoptólemo detesta Odisseu que este último o requisita: seu artilheiro consiste em chegar anônimo à ilha, como acompanhante do filho de Aquiles, a quem caberá informar o degredado de que a guerra terminara em derrota vergonhosa para os gregos e persuadi-lo a retornarem juntos à Grécia, a fim de matar o desafeto comum, Odisseu.

Em Sófocles, uma aparição conveniente de Héracles, ao estilo *deus ex machina*, leva os três personagens a se anistiar reciprocamente, a pretexto de que estaria em suas mãos a última esperança honrosa para os gregos no desenlace de uma guerra quase perdida. Müller alterou esse ponto nevrálgico. Héracles não aparece em sua versão do mito, pois "os deuses estão desempregados". Apesar da doutrinação incessante de Odisseu, Neoptólemo mantém-se firme em sua disposição de contar a Filoctetes toda a verdade, para só então tentar convencê-lo por meio de argumentos racionais. Num momento desconcertante, porém, que lembra o crime na praia cometido por Mersault, o protagonista de *O Estrangeiro*, de Camus, Neoptólemo subitamente crava a lança nas costas de Filoctetes. Enquanto ambos retornam, de posse do arco, Odisseu começa a explicar ao filho de Aquiles a versão a ser relatada aos generais sobre a morte do infeliz arqueiro: que ao chegarem à praia já havia uma patrulha troiana no local, que no embate Filoctetes lamentavelmente perdera a vida etc.

Em sua autobiografia na forma de entrevistas, *Guerra sem batalha — uma vida entre duas ditaduras* (1992), Müller se queixa de que no Ocidente o personagem de Odisseu é visto como um vilão stalinista. Não sei o que ele quis dizer exatamente com isso, mas presumo que uma tal interpretação do caráter de Odisseu reduzisse a fábula a um combate do bem contra o mal, fazendo do problema da peça uma característica psicológica de Odisseu, e

não da estrutura impessoal em que os personagens se encontram enredados. Depois de tantos rodeios, estamos às voltas novamente com o "objetivismo" brechtiano. Odisseu tem ademais fortes razões "programáticas", patrióticas, no caso, para agir com perfídia, pois o que está em jogo é nada menos que o projeto no qual os gregos se empenharam durante uma década e que consumira tantas vidas e esforços. Mesmo quanto à polêmica sobre as armas de Aquiles, é duvidoso que Neoptólemo, adolescente recém-chegado da Grécia, tivesse mais direito a elas do que Odisseu, que combatera e fora ferido ao lado do herói.

Uma impiedosa anatomia do processo pelo qual a mentira começa como expediente tático, converte-se em política de Estado e termina por se tornar um imperativo moral, ao menos do ponto de vista de Odisseu. É como se a heróica resistência ao nazismo, decisiva para derrotá-lo, "moralizasse" os crimes de Stálin e lhes aumentasse, por isso mesmo, a carga de horror. Quanto a Neoptólemo, que sofre ameaças insistentes, ainda que veladas, da parte de Odisseu, paira sempre a dúvida sobre se sua decisão na ilha foi ditada afinal pelo dever perante o interesse coletivo ou por aquilo que o próprio Müller chamaria bem mais tarde, ao comentar suas "ligações perigosas" com a Stasi, a polícia política da RDA, de "direito à covardia".



Heiner Müller era um homem baixo e atarracado, as pernas um pouco curtas em proporção ao tronco e à cabeça. Sempre o vimos vestido em calças, paletó e camiseta pretos, os pesados óculos de armação também preta enterrados nos olhos e um charuto nos dedos. Tinha um belo rosto em que se confundiam traços andróginos, de modo que, dependendo da incidência da luz, ora prevalecia a delicadeza dos lábios que pareciam cobertos de um esmalte úmido e rubro, ora a dureza das linhas perpendiculares que sulcavam seu semblante, dando-lhe um perfil de despenhadeiro; sua tez tinha um aspecto de marfim. Receio que a atividade para ele mais interessante, durante sua estada no Brasil, tenha sido devorar os filés malpassados que costumava pedir nos hotéis a título de colação matutina. Brincávamos com ele dizendo que no futuro, ao lhe perguntarem o que achara de nosso país, sua resposta seria: *"Brazil? Good steak, good whiskey!"*. Ele ria. Durante aquelas duas semanas tivemos uma relação que nos pareceu muito rara, sobretudo entre estrangeiros que se conheciam tão pouco: ele logo se tornou uma espécie de ídolo para nós, na época um grupinho de jovens interessados em política e arte, e tínhamos a impressão de que ele gostava da nossa companhia, seja porque evitávamos aborrecê-lo, seja porque éramos companheiros para conversas à base de álcool e tabaco.

Sua vinda ao Brasil teve início em Paris no ano de 1987, quando o tradutor Marcos Renaux, ao final de um debate que se seguiu à exibição do filme *Macbeth*, baseado na versão de Müller para a peça, levantou-se na

platéia e perguntou se ele aceitaria conhecer país tão exótico. Para surpresa de Renaux ele respondeu que sim, e a viagem se concretizou no ano seguinte, na forma de um périplo em que Müller e a fotógrafa Margarita Broich, então sua mulher, visitaram, além do Rio, de São Paulo e de Santa Catarina, a Amazônia e Salvador.

No Rio nós o levamos, a seu pedido, para um encontro com Oscar Niemeyer no escritório do famoso arquiteto comunista. Mal informado, ele recebeu Müller como se este fosse um camarada, valoroso representante de um partido-irmão, embora mais evoluído, que já fizera a revolução e tratava agora de deslanchar do socialismo rumo ao comunismo. Como é do seu hábito, o arquiteto rabiscava na prancheta à medida que discorria; logo descobriram um amigo comum, arquiteto alemão-oriental cujo nome não me recordo e a quem Niemeyer pediu que o visitante entregasse como lembrança os desenhos que acabara de rascunhar. Müller saiu de lá com os rolos de papel embaixo do braço e logo no elevador anunciou para nós sua intenção de se apropriar dos esboços, que valeriam uma fortuna após a morte de seu perdulário autor. Era mais uma piada; sentimos que Niemeyer fora o único brasileiro diante do qual ele se mantivera numa atitude de reverência.

No Rio, Müller estava ocupado em se esquivar do diretor anglo-brasileiro Gerald Thomas, talentoso encenador que dedica a maior parte do tempo em que se mantém acordado ao culto de sua própria personalidade. Thomas, que havia dirigido a peça *Quarteto* anos antes, numa bem-sucedida montagem carioca, estava obstinado em se aproximar a todo custo do alemão, que o rechaçava por meio das mais estapafúrdias lorotas e se divertia a compor trovas satíricas sobre seu perseguidor. Quando foi afinal acareado com fã tão insistente, Müller previsivelmente jogou a responsabilidade sobre nós, que não lhe deixávamos nenhum tempo disponível.

Foi apenas em Santa Catarina que pudemos conhecê-lo melhor. Apesar do frio, que pode ser rigoroso no inverno sulista, nadávamos no canal marítimo em frente à casa enquanto ele contemplava o mar fumando no *deck* — Marcos o apelidou de "Einstein on the Beach", o título da ópera de Bob Wilson e Philip Glass. Não sei por que cargas d'água a família Hering, que tomara parte na imigração do fim do século passado e hoje reina sobre a cidade vizinha de Blumenau, convidou Müller para um jantar. Decerto pretendiam homenagear o conterrâneo notável que, sem embargo de ser "comunista", era antes de mais nada alemão.

O jantar estava marcado para as 7 da noite, e quando chegamos à casa já eram quase 9. No caminho, sugerimos a Müller que pusesse a culpa pelo atraso em nós, e ele não teve dúvidas, ao se abrir a porta no solar dos Hering a primeira coisa que declarou foi "a culpa é deles". Era piada e não era, pois ele me pareceu estender o sobretudo à copeira dos Hering como um refugiado que apresentasse seus papéis às autoridades portuárias. Guardo a mais insólita das recordações dessa noite. Éramos vinte ou mais pessoas: Müller e Margarita, Marcos Renaux e sua mulher Claudia Calbucci, a editora Christine Röhrig e todo o clã dos Hering. Sendo o único que não falava uma

palavra de alemão, idioma em que transcorreu toda a conversa, senti-me como um espião aliado infiltrado num desses submarinos do Terceiro Reich que aparecem em filmes sobre a II Guerra. A decoração do ambiente imitava o estilo Biedermeier, e toda a atmosfera era convencional e empertigada, sem que lhe faltasse certa distinção, produto de uma longa prática de austeridade. Imagino que os Hering nunca tenham jantado tão tarde.

Pelo que soube depois, a conversa versou sobre amenidades, nenhum dos Hering parecia interessado nos rumos da dramaturgia pós-moderna, nem o homenageado nos preços do algodão cru. Müller divertiu os comensais com as anedotas anticomunistas que ele adorava. Por exemplo, a da versão socialista da crucificação, em que o centurião pede a Jesus que cruze as pernas, pois "estamos em falta de pregos". Ou alguma outra da interminável série "Você pergunta, a Rádio Erivan responde", no gênero: "Pergunta: haverá dinheiro no comunismo?"; "Resposta: sim, só dinheiro". Embora as anedotas agradassem, os anfitriões cumpriam uma obrigação vagamente ariana, e nada do que o convidado dissesse apagaria a desconfiança de que ele era um "vermelho", dissimulado como todo comunista.

Houve consenso, talvez extensivo aos próprios Hering, de que Müller se entediara durante o jantar, mas não foi essa a impressão que tive. Penso que o escritor, talvez sem confessá-lo nem a si mesmo, ficara encantado pela possibilidade de vislumbrar aquele conto-de-fadas de uma Alemanha ingênua, aldeã, encapsulada num desvão do tempo, esquecida no outro extremo do planeta — uma "outra" Alemanha, sem Auschwitz nem Gulags. Desde o Holocausto os alemães contraíram certa mania de se considerar os judeus da atualidade. Mal sabíamos que no fatídico ano seguinte, 1989, todos os presentes — menos eu — teriam um extraordinário motivo para comemorar, como se naquela noite parodiassem de antemão a fórmula judaica para prometer-se solenemente: "No ano que vem, em Berlim".



Não estou habilitado a avaliar quão poderosa e original é a poesia de Müller, nem pretendo especular de que forma ela será recebida pela posteridade. Exceto em nosso pequeno grupo, no qual ele deixou uma marca indelével, sua visita ao Brasil perdeu-se na espuma das festas e de discussões que, bem de acordo com a tradição nacional, foram tão acaloradas quanto passageiras. Fiz referência acima à idéia de Simmel de que a ruína expressa uma vingança da natureza contra a tentativa do espírito humano de submetê-la por intermédio da arquitetura. O socialismo foi comparado muitas vezes a uma arquitetura da história: pela primeira vez os homens tentaram reconstruir a sociedade como se o fizessem com sua casa. Heiner Müller tem lugar assegurado na junta que lavrou o laudo do desastre em que resultou essa tentativa ao mesmo tempo gloriosa e infame. Talvez a humanidade não estivesse preparada para aceitar a gigantesca renúncia instintual

Recebido para publicação em 9 de junho de 2001.

Otávio Frias Filho é jornalista, diretor de redação da *Folha de S. Paulo*, e autor teatral. Publicou nesta revista "A guerra do Vietnã no cinema americano" (nº 25).

que o socialismo implica, exigindo que abdicuemos de impulsos apropriatórios e competitivos arraigados em nós desde muito antes do homem de Neanderthal. Talvez ela nunca venha a estar à altura de uma tal utopia ou, quem sabe, esses percalços sejam parte do aprendizado social e da lenta, mesmo que inexorável, modificação da espécie pela cultura. Mais inquietante ainda, pode ser que toda a arquitetura erguida sobre crime e sangue seja apenas a superfície das aparências onde se agitam os "pesadelos da razão", enquanto a história segue seu curso tormentoso, mas hermético.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 60, julho 2001
pp. 53-62
