

Recordações da revolução: *Quarteto*, de Heiner Müller, e a peça de aprendizagem brechtiana

Luciano Gatti, Unifesp

Resumo: O artigo discute a peça *Quarteto*, de Heiner Müller, a partir de questões recuperadas dos debates entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht a respeito de Franz Kafka. Segundo a hipótese do artigo, o posicionamento crítico de Müller perante Brecht, exposto no ensaio “Fatzer ± Keuner” é um elemento central para a reconfiguração de seu teatro ao longo dos anos 1970. É nesse período que surge uma peça como *Quarteto*, a qual é analisada aqui na perspectiva do enfrentamento crítico dos pressupostos do teatro brechtiano.

Palavras-chave: Heiner Müller; Bertolt Brecht; Walter Benjamin.

Fatzer ± Keuner

No ensaio “Fatzer ± Keuner”, de 1978, Heiner Müller apresenta uma crítica de amplo escopo à experiência teatral brechtiana. Não é por acaso que o título do ensaio evoque o *Material Fatzer*, de Brecht, pois Müller encontra na oposição entre as personagens de Fatzer e Keuner um problema histórico e artístico capaz de colocar em questão as pretensões pedagógicas da peça de aprendizagem (*Lehrstück*) e do teatro épico. O choque entre anarquia (Fatzer) e disciplina (Keuner), ou seja, entre os elementos associativos da militância e sua domesticação pelos partidos comunistas, trazia à tona forças históricas dificilmente conciliáveis com a coerência e inteligibilidade requeridas pelo trabalho de Brecht após a assimilação do marxismo. Esse confronto com Brecht é imprescindível à reorientação do teatro de Müller nos anos 1970. E não é de menor importância que “Fatzer ± Keuner” surja na esteira de sua versão do *Material Fatzer*, feita por encomenda para uma encenação dos fragmentos de Brecht juntamente com o *O Príncipe de Homburg*, de Kleist, na cidade de Hamburg. Um dos pontos de interesse do ensaio é a abordagem seletiva de Brecht: de olho no presente e na inscrição histórica das formas artísticas, Müller critica duramente as parábolas “clássicas” escritas no exílio, elogia fortemente o *Fatzer*, enquanto mantém uma posição um tanto ambígua em relação às peças de aprendizagem. Nesse contexto, a retomada dos debates de Svendborg entre Brecht e Benjamin é estratégica:

Kafka faz parte dos diálogos de Svendborg entre Brecht e Benjamin. Nas entrelinhas de Benjamin surge a questão de saber se a parábola de Kafka não é mais abrangente e capaz de apreender (e reproduzir) a realidade do

que a parábola de Brecht. E isto não a despeito, mas porque ela descreve/apresenta gestos sem sistema referencial e não é orientada por um movimento (práxis), irredutível a um significado, antes estranha que estranhadora, sem moral. Os desmoronamentos da história recente causaram menos danos ao modelo da “Colônia Penal” do que à construção dialética ideal das peças de aprendizagem.¹

Para um escritor envolvido desde o início de sua produção com a discussão de questões retiradas do contexto histórico imediato, os motivos da preferência por Kafka surpreendem: suas parábolas não permitem o traçado de nenhum vínculo explícito com movimentos de transformação social e ainda se valem de um recurso pouco propício à transmissão de significados ou doutrinas, ou seja, o gesto. Seria possível mesmo questionar se ainda são parábolas. Todos esses elementos podem ser facilmente rastreados no ensaio de Benjamin sobre Kafka,² escrito pouco antes da estadia em Svendborg e severamente criticado por Brecht. Preocupado com a clareza e a inteligibilidade do ensinamento sobre a realidade a ser produzida e transmitida pela arte, o dramaturgo desconfiava dos elogios de Benjamin à subversão kafkiana da parábola. Em seu ensaio, Benjamin observa o quanto a tradição dessa forma narrativa se associava à transmissão de uma doutrina, ou seja, a um ensinamento dirigido à vida prática. Daí seu parentesco com o conselho, examinado por Benjamin dois anos depois em seu ensaio sobre o narrador.³ O sucesso da mediação entre a doutrina e a vida prática pressupunha, assim, a efetividade da autoridade cristalizada nessa doutrina, fosse ela de origem religiosa ou tradicional. Benjamin interpreta a parábola de Kafka a partir do vínculo existente na tradição judaica entre a *Halacha* e a *Haggadah*, as quais se referem, respectivamente, à doutrina e ao conjunto de comentários que a transmite como ensinamento. O sucesso da parábola como mediação entre a doutrina e a vida prática pressupõe, porém, a efetividade da autoridade cristalizada na tradição. As parábolas de Kafka retomam este vínculo, mas apresentam uma outra relação entre a doutrina e sua transmissão:

Pense-se na parábola *Vor dem Gesetz (Diante da Lei)*. O leitor que a encontra no *Landarzt (Médico Rural)* percebeu talvez os trechos nebulosos que ela contém. Mas teria pensado nas inúmeras reflexões que ocorrem a Kafka, quando ele a interpreta? É o que ele faz em *O Processo*, por intermédio do padre, e num lugar tão oportuno que poderíamos suspeitar que o romance não é mais que o desdobramento da parábola. Mas a palavra “desdobramento” tem dois sentidos. O botão “desdobra-se” na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. As parábolas de Kafka, porém, desdobram-se no primeiro sentido, a saber, como o botão se desdobra na flor. Por isso, o seu produto é semelhante à criação literária. Isso, porém, não impede que seus elementos não se ajustem inteiramente à prosa ocidental e se relacionem com o ensinamento como a *Haggadah* se relaciona com a *Halacha*. Elas não são parábolas (*Gleichnisse*), nem podem ser tomadas como tais; elas são construídas de tal modo que podemos citá-las, narrá-las com fins didáticos. Mas será que conhecemos a doutrina contida nas parábolas de Kafka e que é explicada nos gestos e

atitudes de K. e dos animais kafkianos? Essa doutrina não existe; podemos dizer, no máximo, que um ou outro trecho alude a ela.⁴

Benjamin define a interpretação de uma parábola como um desdobramento literal: o barco de papel em folha lisa, como imagem da reversibilidade da parábola em sentido. Em outras palavras, a parábola tradicional comporta um sentido que traduz a figuração no ensinamento sedimentado na doutrina. Uma vez que não dispõe desse ensinamento, a parábola de Kafka se assemelha ao sentido não fixado à vida prática, ou melhor, ao sentido autônomo da criação literária, descrito como um desdobramento figurado, do botão em flor. No contexto dos trabalhos de Benjamin, esta imagem natural remete à concepção romântica (ou simbólica) de obra de arte – o romance romântico – como organismo vivo que, a partir de sua estrutura orgânica de sentido, cresce e se desenvolve ao infinito em sucessivas interpretações. Esta concepção de obra de arte como inesgotabilidade de sentido ainda seria posteriormente recuperada na ideia de aura literária, particularmente em obras de Paul Valéry e Baudelaire. Benjamin sustenta que seria possível encontrar em Kafka algo semelhante à inesgotabilidade da obra de arte e de sua interpretação, mas tal abertura à produção do sentido não tem por referência a tradição da arte autônoma. Ela surge de um outro contexto, a saber, do embate com o desmoronamento da tradição judaica, da “doença da tradição”, como ele a nomearia em uma carta a Scholem de 1938.

Naturalmente, Brecht não poderia aceitar a intraduzibilidade da parábola em ensinamento. Se, para Benjamin, Kafka teria tido o mérito de mostrar o declínio de uma forma literária calcada na tradição, Brecht interpreta a indecifrabilidade da parábola kafkiana como uma imperfeição e, nesse sentido, como índice do fracasso de Kafka como escritor. “Essa parábola, diz Brecht a Benjamin, [...] nunca foi inteiramente transparente”.⁵ Ao valorizá-la, Benjamin teria cedido à “estéril profundidade” que marcaria parte da obra de Kafka. Este teria apresentado imagens interessantes da alienação e da burocracia da sociedade contemporânea, mas não teria extraído delas nenhum ensinamento para a vida prática. Sua falta de *clareza*, diz o iluminista Brecht, poderia prestar-se, inclusive, à apropriação pelo fascismo.⁶ Diante disto, Brecht propõe uma outra perspectiva para a leitura de Kafka, que ele apresenta, não por acaso, na forma de uma parábola.

Numa floresta, há troncos de diversos tipos. Os mais grossos servem à produção de vigas para a produção de navios. Os menos sólidos, mas ainda assim consideráveis, servem para tampas de caixas e paredes de caixão. Os bem finos são utilizados como açoites. Já os deformados não servem para nada – eles escapam ao sofrimento da utilidade. Devemos olhar o que Kafka escreveu como olhamos essa floresta. Encontraremos uma quantidade de coisas bem úteis. As imagens são boas. O resto não passa de mania de segredos. É um disparate. Devemos deixar isso de lado. Com a profundidade não se vai longe. Ela é uma dimensão que se basta a si mesma. A mera profundidade – daí não sai nada.⁷

Não é exagero dizer que esse texto ilumina mais a tarefa cobrada por Brecht da literatura, bem como seu mal-estar diante da obra de Kafka, do que o próprio teor da obra do escritor tcheco. Ele não realiza uma análise literária das narrativas, nem transforma em questão a dificuldade de interpretação, mas procura domesticar o

enigma, ao fazer dele uma alegoria do mundo atual.⁸ É desta perspectiva que Brecht justifica uma interpretação de *O Processo* como profecia das mediações invisíveis que determinam a vida dos homens nas grandes cidades ou da ascensão do fascismo.

As objeções de Brecht à resistência da parábola kafkiana à transmissibilidade do sentido, bem como seu esforço em extrair dela um ensinamento por meio da interpretação alegórica, se fundam na força do esclarecimento contra o perigo de recaída do público no ilusionismo propagado pelos regimes fascistas. Na luta contra o fascismo, o teatro e a literatura poderiam desempenhar a função de esclarecimento a respeito das forças que atuam nos processos históricos. Como reconhece Benjamin, “esse esforço crônico de Brecht em legitimar a arte em face do entendimento termina sempre por levá-lo à parábola”.⁹ A tendência é determinante no período em que Brecht estava particularmente preocupado com o alcance didático de seu trabalho e procurava, por meio de considerações de âmbito filosófico-científico, incorporar o problema da luta de classes à sua produção. Nas palavras de Benjamin, tratava-se de “mobilizar a autoridade do marxismo para si [...] a partir do próprio teor dogmático e teórico da poesia didática”.¹⁰

Diante disso, não causa tanta surpresa que a irredutibilidade da parábola kafkiana ao sentido unívoco entre em choque com o projeto de Brecht. Certamente ele não estava interessado em colocar sua produção a serviço do ensinamento de uma doutrina tradicional, mas da “autoridade do marxismo”, o qual ensinava a possibilidade de transformação social enquanto superação da sociedade de classes. O vínculo entre a arte e a crítica histórica se constituía então na orientação da produção artística pela possibilidade concreta da transformação social. No âmbito de sua produção teatral, este objetivo se traduzia na necessidade de refuncionalizar o teatro como um instrumento para o esclarecimento do público. Daí a impossibilidade de Brecht renunciar à inteligibilidade como parâmetro para a produção artística.

Naturalmente caberia aqui observar que a exposição feita por Benjamin do teatro épico poucos anos antes ressaltava elementos que não convergem necessariamente na parábola. O ensaio “O que é o teatro épico?” enfatiza, ao contrário, a interrupção da ação e a citação de gestos como os elementos responsáveis pela função pedagógica atribuída por Brecht ao teatro. São técnicas que perturbam a produção e a transmissão de significados. Consequentemente, o teatro não se apresentaria como um meio de transmissão de ideias ao público. Mais importante que o significado da parábola ou a coerência da fábula seria o espanto e a postura do público perante o que lhe é apresentado.

Seja como for, o apreço de Müller pela parábola kafkiana é uma estratégia de combate em várias frentes. Contra a canonização de Brecht e o consequente oficialismo em torno de seu nome, diagnosticada também por Adorno no ensaio sobre o engajamento,¹¹ Müller critica as parábolas clássicas, de modo a reencontrar nos textos menos conhecidos do final dos anos 1920, em especial o *Fatzer* e as peças de aprendizagem, questões ainda em aberto, decisivas para sua própria produção. Ao enfrentá-las, ele, de certa forma, procede de modo semelhante ao do próprio Brecht ao lidar com os clássicos (*Antígona* ou *O preceptor*, de Lenz, por exemplo) em seu retorno à Alemanha Oriental nos anos 1950.

O trabalho de Brecht no teatro: uma tentativa heroica de desentulhar os porões, sem colocar em perigo a estabilidade das novas construções. Essa formulação define o dilema fundamental da política cultural da República Democrática Alemã. Nesse contexto, as adaptações dos clássicos não

constituíam um desvio das exigências do momento, mas sim revisão do classicismo, ou seja de sua tradição.¹²

Retomar Brecht contra seu classicismo, desentulhar os porões e, diferentemente do que ele vê no grande clássico, tentar colocar em perigo a estabilidade das novas construções: esse é um projeto que Müller buscará executar até o fim, de sua dramaturgia dos anos 1960 até as encenações após a queda do muro. Como intervenção na recepção de Brecht, suas considerações sobre a parábola vão da crítica ao vínculo do teatro à pedagogia ao consequente encurtamento do processo de recepção, como ele afirma em uma entrevista sobre o *Fatzer*.

As peças-parábola de Brecht [...] são enormemente calculadas, produzidas como formações fechadas. Para mim, ele transformou suas experiências frequente e rapidamente demais em juízos teóricos. Isto encurta o processo de recepção. [...] Um problema das peças tardias de Brecht: deixa-se pouca escolha ao espectador perante a teoria de Brecht. Em muitos aspectos, a teoria é mais avançada que a práxis. E também a concepção do teatro épico parte, na verdade, de dar um espaço de maior liberdade ao espectador perante o que é encenado, de avaliar o desenvolvimento dos personagens de modo distinto daquele com o qual o palco os avalia.¹³

Se, nesse contexto, Müller afirma que as parábolas de Kafka apreendem mais realidade que as de Brecht, não é simplesmente porque a esperança pela revolução parece antiquada nos anos 1970, mas porque elas não são tão restringidas pela concepção de projeto literário e teatral que lhes deu origem. Embora a formulação pareça restringir-se a um certo doutrinário da pedagogia brechtiana, o desdobramento mais importante dessa crítica em sua produção dramaturgicamente encontra-se nos pressupostos do acordo coletivo encenado pelas peças de aprendizagem. Como a crítica é imprescindível ao seu trabalho com o *Fatzer* e aos seus textos do período, vale retomar os traços gerais desse gênero particular do teatro pedagógico.

O que chama a atenção de Müller para a peça de aprendizagem é a estrutura clara e argumentativa, que realça a contradição de uma situação social como base para o aprendizado coletivo. O gênero foi desenvolvido por volta de 1929-1930, paralelamente ao trabalho no *Fatzer*, em experimentos voltados para os participantes da encenação. A peça de aprendizagem não era uma forma voltada, a princípio, para o público, mas para o esclarecimento dos próprios atuantes a respeito da ação que desempenhavam. Com isso, Brecht pretendia transformar a prática artística, vinculando-a a um movimento social de luta de classes, em que o esclarecimento a respeito das condições sociais seria um caminho para a superação dessas mesmas condições. Sua constituição como meio de produção e transmissão de ensinamentos dependia então da possibilidade real de superação das condições de dominação vigentes na sociedade capitalista, bem como da possibilidade das instituições artísticas serem colocadas a serviço deste movimento. Na década de 1920, a estreita conexão do teatro e dos conjuntos musicais com um público não comercial oriundo dos sindicatos e das escolas em algumas cidades alemãs satisfazia as exigentes condições para o sucesso deste teatro didático. De modo geral, o experimento implicava o aproveitamento das conquistas recentes da ciência e da técnica para a transformação do aparelho artístico. Nesse sentido, a peça de aprendizagem era uma

realização técnica bastante sofisticada, que procurava apropriar-se inclusive de novas formas de produção e audição colocadas em circulação pelo rádio e pela gravação em disco. O efetivo esclarecimento dos envolvidos na produção poderia ser então interpretado como sucesso da reorientação do aparelho num sentido socialmente progressivo, indicando a transformação recíproca da produção e da recepção artísticas.

Ao examinar as peças de aprendizagem à luz do presente, Müller questiona a existência de condições sociais para a realização de um exercício coletivo em que se decide pela verdade ou pelo sentido da ação praticada. É certo que Müller equipara a “aprendizagem” à produção e transmissão de ensinamentos, o que torna possível aproximar essas peças à forma da parábola. Ao criticar a conexão entre forma artística e inteligibilidade teórica – essa é, em suma, sua crítica à parábola brechtiana – Müller aposta na autenticidade de uma arte resistente à transmissão de significados e à proximidade da consciência geral do público. Comparada ao enigma da parábola de Kafka, a exigência de clareza do experimento brechtiano implicaria o enrijecimento do texto perante a velocidade do processo histórico. “A agilidade semântica é o barômetro da pressão da experiência [...]. A velocidade semântica institui o primado da metáfora, que serve de anteparo ao bombardeio das imagens. [...] O temor da metáfora é o medo do movimento autônomo do material”.¹⁴ Müller estaria indicando que a clareza da parábola, vinculada ou não à referencialidade direta à realidade, cercearia a agilidade semântica do texto e, conseqüentemente, prejudicaria a articulação entre literatura e experiência histórica. Paradoxalmente, a inteligibilidade do teatro pedagógico estaria mais distante da realidade que os gestos herméticos das narrativas kafkianas, irredutíveis a um significado unívoco. “A cegueira da experiência de Kafka é a legitimação de sua autenticidade”, afirma Müller.¹⁵

É digno de nota que Benjamin aponte a irredutibilidade da parábola kafkiana ao sentido no caráter cênico das narrativas de Kafka, e as reconduza, em alusão ao teatro chinês e ao teatro épico de Brecht, ao teatro gestual como seu lugar originário. Sobre o palco do teatro de Oklahoma, na parte final do romance *O Desaparecido*, de Kafka, a ausência da doutrina se traduz cenicamente no gesto, cujo sentido não é simbólico, mas depende do contexto em que é aplicado. Benjamin escreve em seu ensaio:

[...] o fato é que o teatro ao ar livre de Oklahoma remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos dos menores estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em atos do teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é, a princípio, de modo algum definida para o autor, mas de um tipo que é buscada em sempre novos contextos e experiências. O teatro é o lugar dessas experiências. [...] os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais floresce a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los. [...] Mas Kafka é sempre assim;

ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis.¹⁶

No contexto da interpretação de Benjamin, a culpa vinculada à tradição se expõe na deformidade física dos personagens da galeria kafkiana. O fenômeno da “doença da tradição”, por sua vez, na medida em que liberta os gestos de seu lastro tradicional, também possibilita uma rearticulação dos elementos do mundo culpado. A experimentação dos gestos, descoberta por Benjamin no teatro de Oklahoma, se qualifica então como expediente narrativo capaz de expor a esperança inscrita no desaparecimento da tradição. Diante disso, o hermetismo dos gestos kafkianos é uma forma eminentemente moderna de crítica da tradição. Se Müller encontra nesses mesmos gestos o contraponto ao que ele denomina de caráter “fechado” das parábolas brechtianas, não é necessário concluir que o teatro gestual seja o caminho apontado por ele para ir além de Brecht. É mais razoável tomá-los como um recurso de crítica aos pressupostos da peça de aprendizagem e, portanto, também como um desafio a ser enfrentado em seus próprios trabalhos. De maneira privilegiada, o impacto da crítica a Brecht em sua dramaturgia pode ser observado em sua peça *Quarteto*, de 1980.

Quarteto

Em sua autobiografia, Müller afirma que “*Quarteto* é um reflexo do problema do terrorismo, apresentado com uma matéria, com um material que, superficialmente, não tem nada a ver com ele”.¹⁷ Esse material é extraído das intrigas pessoais dos protagonistas do romance epistolar *As Relações Perigosas* (1782) de Choderlos de Laclos, onde Müller teria descoberto, no conluio de libertinagem, sexualidade e autodestruição, um modo de atingir os conflitos internos dos grupos terroristas enquanto “superação da diferença entre executor, vítima e instrumento de execução”.¹⁸ *Quarteto* é, nesse sentido, um produto direto do trabalho de Müller com seu Brecht preferido, os fragmentos do *Fatzer*, o qual ele define como o único texto em que Brecht se permitiu a liberdade de experimentação, “um produto incomensurável, escrito como exercício de autocompreensão”.¹⁹ Na caracterização de Müller, o ponto de partida do enredo de Brecht está na deserção de quatro soldados da I Guerra que se escondem na casa de um deles à espera de uma revolução que não vem. Com isso, eles abandonam a sociedade e, como não encontram nenhuma possibilidade melhor para a satisfação de suas necessidades revolucionárias, iniciam um processo de radicalização e de negação de si mesmos, que se traduz na sentença de morte contra o membro desviante, o egoísta Fatzer. Müller encontrou aí a tragédia dos grupos militantes que não entram em ação: a disciplina do coletivo se exercita na violência voltada contra os próprios membros.

Confinamento, desunião e autodestruição são destacados por Müller no confronto entre o egoísmo anárquico de Fatzer com o leninismo de Koch/Keuner, ou seja, com o vínculo entre disciplina e terror a serviço da manutenção do coletivo. “Keuner, o pequeno-burguês com *look* de Mao, a máquina de calcular da revolução. [...] Aqui nasce, a partir da impaciência revolucionária em face da imaturidade das circunstâncias, a tendência de se substituir o proletariado que desemboca no paternalismo, que é a doença dos partidos comunistas”.²⁰ A decisão de Koch/Keuner de eliminar Fatzer é uma atitude de purificação do coletivo que não se resolve em ensinamento a respeito da ação política, como em *A Medida*. Na subsistência do

aprendizado como obrigação de matar, Brecht teria descoberto o núcleo do terrorismo que Müller reencontra no isolamento de grupos terroristas como a RAF (Facção do Exército Vermelho).

A fala final de Koch: ‘Não seja arrogante, Irmão / Mas humilde e bata até matar / Não seja arrogante, mas desumano’. Este vínculo entre humildade e assassinato é o núcleo do texto do *Fatzer* e, originalmente, também da ideologia da RAF. Pessoas que se devem obrigar a matar. Também se trata disso em Mauser e em *A Medida*’.²¹

Müller vê na desunião do coletivo, que transforma a ação revolucionária em terrorismo, um tema da história alemã – a desunião das esquerdas desde as guerras camponesas – e chama a atenção para o fato de este texto não ter atingido forma dramática acabada, permanecendo na forma de fragmento, como um questionamento do que a literatura pode ser. Num ensaio sobre o *Fatzer* de Brecht, Hans Thies Lehmann afirma que, a partir de certo momento do trabalho, Brecht não escreve mais confrontações.

A colisão dramática se desagrega em coro, vozes individuais e monólogos. O que se articula são posições-limite, que, no entanto, se aproximam [...]. O nihilismo é a sombra ameaçadora de toda escrita não-tética, e ele penetra tanto Koch quanto *Fatzer*. O desejo radical de ordem, correção e práxis racional, de um lado, e o egoísmo radical, de outro, se encontram no nada.²²

Com o objetivo de enfatizar esta irresolução, Müller conclui sua versão da peça com a cena do quarto destruído, após os desertores serem encontrados e mortos. Não se trata, porém, como coloca Lehmann, de uma resolução, mas de um *tableau*, comentado pela projeção do poema *Fatzer Komm* de Brecht.²³ Neste final, se apresenta a densidade histórica e literária do *Fatzer*, ressaltada por Müller especialmente na última fala de *Fatzer*, antes de ser assassinado pelo grupo: “Daqui por diante e por muito tempo / não haverá nesse mundo nenhum vencedor, somente vencidos”.²⁴ Para Müller, Brecht prenunciou nesta frase a ascensão e a longa duração do fascismo num momento em que ainda se afirmava a certeza da revolução.²⁵ Daí a profundidade da penetração histórica do *Fatzer*, sua autenticidade, a qual ele descreve em termos semelhantes aos usados para referir-se à parábola kafkiana.

Ele (o texto do *Fatzer*) tem a autenticidade do primeiro olhar sobre o desconhecido, o espanto da primeira aparição do novo. Com os tópicos do egoísta, do homem de massa, do novo animal, aparecem, sob o modelo dialético da terminologia marxista, os princípios dinâmicos que, na história moderna, perfuraram este esquema.²⁶

A caracterização de Müller permite, assim, a aproximação entre o *Fatzer* e a reflexão de Benjamin sobre a parábola kafkiana. Contrariamente à peça de aprendizagem, estes fragmentos de Brecht transmitem um ensinamento negativo: a impossibilidade de formulação de um saber de ordem prática como subversão da forma de transmissão desse saber. Como diz Müller em *Despedida da peça de*

aprendizagem (1977), escrita no ano anterior à sua versão do *Fatzer*, o coro instruído não canta mais, o público tornou-se um desconhecido e o humanismo converteu-se em terrorismo. Diante de uma configuração em que restam apenas “textos que esperam pela história”, a peça didática perde sua inscrição histórica no presente.²⁷

A passagem do *Fatzer* ao *Quarteto* deve ser entendida como um ponto de inflexão na obra de Müller, como ele mesmo afirma em uma anotação a respeito de sua versão da peça de Brecht. “Uma fase se encerrou para mim, e o trabalho com o material do *Fatzer* pertence a esse fim. Tenho que encontrar agora um novo começo. A substância histórica está agora, do ponto de vista pelo qual tentei registrá-la, esgotada para mim”.²⁸ A reflexão de Müller vai da crise da narração ao vínculo avariado entre teatro e história, seja do ponto de vista do tratamento das questões, seja de sua função social. Consequentemente, o tratamento dramaturgico dos problemas atuais não poderia simplesmente retomar os grandes modelos do teatro épico de Brecht, o qual pressupunha potenciais emancipatórios no curso da história.

As malhas da rede dramaturgica de Brecht eram demasiado largas para a microestrutura dos novos problemas. A própria classe já era uma ficção, na verdade um conglomerado de elementos novos e velhos [...]. O grande projeto fora soterrado pela tempestade de areia das realidades, não sendo possível compreender/desvelar através do estranhamento, que se baseia/repousa na negação da negação.²⁹

Como sempre ocorre, a crítica ao velho Brecht também resulta em uma posição seletiva perante o conjunto de seus textos. A “microestrutura”, referida pro Müller, remete a problemas que não se encontram nos grandes temas da vida pública, mas que poderiam ser visualizados da perspectiva da vida privada:

Agora seria interessante descrever a história da relação entre duas ou três pessoas, mas no âmbito de suas relações privadas (ou assim chamadas). Este renascimento de Ibsen, assim como o de Tchekhov, indicam a necessidade e as possibilidades de intervir numa microestrutura. Não é mais possível intervir com a literatura nas macroestruturas. Trata-se agora da microestrutura. Para isso, Brecht só ofereceu técnicas e formas, instrumentários, em sua obra de juventude, não nas peças “clássicas”. Por isso elas são agora tão sacrossantas e entediadas.³⁰

O vínculo entre a tal “obra de juventude” e a “microestrutura” remete a *Fatzer*, mais especificamente, à radicalização do grupo de militantes sem contrapartida popular para suas necessidades revolucionárias:

Antes de tudo trata-se da história de quatro pessoas que, isoladas da massa, esperam pela revolução. Essa é a miséria das esquerdas na Alemanha, isoladas desde as guerras camponesas. Ali onde deveria haver um movimento político, há um vácuo. De um lado desse vácuo, está a maioria conservadora e do outro lado uma esquerda radicalizada pelo isolamento. [...] Como eles poderiam agir de outro modo? Quando se está nessa caldeira, não resta nada além da fidelidade, quando se está tão separado, quando se perdeu toda conexão com a população. [...] Eles agem na

esperança de que outros os seguirão. Quando isso não ocorre, resta apenas o caminho para o terror individual [...].³¹

A transposição, feita em *Quarteto*, de problemas políticos para o espaço privado justifica-se como uma exigência colocada pela questão mesma do destino da militância revolucionária, tema que costura parte significativa da dramaturgia de Müller. Pois a ideologização da disciplina, bem como a consequente violência contra os membros desviantes, define a dinâmica interna do grupo político sem base popular. As ações da RAF e a “reação exagerada do aparelho de Estado contra uma minoria em vias de desaparecimento” eram indícios da possibilidade de renascimento do fascismo na Alemanha Ocidental.³² O terror individual no espaço privado torna-se então o problema político candente. Daí o aprendizado com o *Fatzer*, um material em que essa dinâmica destrutiva aparece como o último registro da ação revolucionária.

No mesmo movimento, Müller organiza um novo embate com a peça de aprendizagem, pois *Quarteto*, de certa maneira, também é uma nova versão de *Mauser*, sua releitura crítica de *A medida*, de Brecht.³³ As conexões com a peça anterior foram evidenciadas por Müller no espetáculo *Mauser*, dirigido por ele no *Deutsches Theater* de Berlim em 1991, onde as duas peças, juntamente com *O enjeitado*, são reunidas em uma reflexão sobre as revoluções europeias.³⁴ O parentesco, contudo, já fora apontado anos antes, em seu comentário à encenação de *Mauser* por Christof Nel, em 1980 na cidade de Colônia, a qual teria ajudado Müller a solucionar os problemas de adaptação do romance de Laclos para o teatro.³⁵ Nessa montagem, o conflito entre partido e carrasco é encenado como uma relação entre homem e mulher, uma escolha justificada pelo diretor por ser a única relação de violência conhecida por ele no domínio de sua experiência pessoal. Em sua autobiografia, Müller escreve: “Quando, mais tarde, eu escrevia *Quarteto*, eu descobri que eles haviam encenado *Quarteto* com o texto de *Mauser*”.³⁶ Müller não está reduzindo *Quarteto* à transposição de *Mauser* para a relação privada entre homem e mulher, mas apontando para a estrutura das relações de poder e violência que caracterizam a dinâmica interna dos grupos militantes radicalizados.

Diferentemente de *Mauser*, o confronto com *A medida* de Brecht é reatualizado pelo uso do artifício da peça dentro da peça, uma estratégia que decorre da especificidade do material extraído por Müller de *As relações perigosas*. Caso relativizemos o papel do editor criado por Laclos, poderíamos dizer que a forma do romance epistolar aproxima-se do gênero dramático por não dispor de uma instância narrativa conduzindo a ação. Cada uma das cartas poderia ser uma cena autônoma, em que um dos catorze correspondentes sobe ao palco e toma a palavra, sem dispor de um ponto de vista privilegiado que o permitisse tomar ciência do conjunto. Embora a posição da maioria dos personagens possa ser descrita desse modo, ela é pouco adequada para a Marquesa de Merteuil e para o Visconde de Valmont. A posição social de que desfrutam, bem como a habilidade individual em manipular as relações com os demais personagens em proveito próprio, permitem aos dois libertinos romper o caráter sigiloso das cartas dos demais personagens e organizar os episódios do romance. A reciprocidade entre o conhecimento ampliado e o relativo poder de armar e conduzir as intrigas, mais que um tema da correspondência entre Merteuil e Valmont, é um princípio formal do romance, pois confere aos libertinos o duplo posicionamento perante o conjunto da ação. Eles participam das intrigas do mesmo modo que outros personagens, mas, entre si, refletem de modo distanciado

sobre os movimentos realizados enquanto planejam os passos seguintes. A concorrência pessoal como libertinos é também uma disputa em torno da autoria das relações sociais com os demais envolvidos.

Quarteto reformula o duplo posicionamento do romance epistolar por meio do artifício da peça dentro da peça. Müller transpôs as cartas em cenas e reduziu os personagens aos dois libertinos, que passam a encenar para si mesmos os episódios em que Valmont seduz Cécile de Volanges e Madame de Tourvel. A consciência dos personagens a respeito de seu desempenho como atores está desde o início colocada. O artifício da cena dentro da cena cria então as condições tanto para o desempenho como para a explicitação de um modelo de teatro. Tal esquema formal é, nesse sentido, de natureza distanciadora. Como se sabe, do romantismo de Tieck a Brecht, tal esquema foi responsável por fomentar, com objetivos e consequências diversas, a autorreflexão do teatro a respeito de seu caráter artificial, construído. Dessa maneira, *Quarteto* propõe também uma reflexão do procedimento distanciador da peça dentro da peça. Novamente, *A medida*, de Brecht, reaparece no pano de fundo do empreendimento de Müller.

Com o intuito de testar o procedimento em função do vínculo já assinalado entre libertinagem e terrorismo, Müller segmentou a peça em um longo prólogo e quatro encenações no esquema da cena dentro da cena. O prólogo, por sua vez, poderia ser dividido entre o monólogo inicial de Merteuil e seu diálogo com Valmont. Na primeira cena, Merteuil assume o papel de Valmont para seduzir Madame de Tourvel, representada por Valmont. Na cena seguinte, Merteuil representa sua sobrinha Cécile de Volanges enquanto Valmont atua no papel de si mesmo. Ele permanece como tal na terceira cena diante da representação de Madame de Tourvel por Merteuil. Por fim, a última cena retoma a configuração da primeira – Merteuil como Valmont e Valmont como Tourvel –, sugerindo o espelhamento entre as cenas 1/4 e 2/3. Na passagem de uma cena a outra, três intermezzos conferem a Valmont e Merteuil a ocasião para retomar a posição inicial e comentar o próprio desempenho.

Do ponto de vista dos episódios narrados nas cartas, a encenação de Merteuil e Valmont tem caráter retrospectivo. Com exceção da suposta morte de Valmont no final, nada acontece além da encenação promovida pelos libertinos para a própria fruição. Por esse motivo, a única indicação de cena é reveladora: “espaço-tempo (*Zeitraum*): salão anterior à Revolução francesa / *bunker* após a III Guerra”. Ela poderia ser interpretada pelo contraste entre a configuração espaço-temporal encenada (salão anterior à Revolução francesa) e aquela da encenação (*bunker* após a III Guerra). O *Zeitraum* de *Quarteto* revela-se suficientemente elástico para abranger das condições subjacentes ao início das revoluções europeias à sua hipotética catástrofe final. Nesse percurso, as formas teatrais da consolidação da era burguesa e de sua superação revolucionária são citadas e postas à prova. Na encenação de 1991, Müller enfatizou a distinção entre tempo de encenação e tempo encenado por meio da presença, nas laterais do proscênio, das escrivatinhas onde dois atores haviam se revezado recitando o texto do Coro em *Mauser*. Elementos cenográficos da peça anterior funcionavam assim como uma moldura para a encenação de *Quarteto*, reforçando a tendência à reflexão póstuma sobre a era das revoluções europeias e conferindo certa unidade ao conjunto.

Merteuil e Valmont poderiam ser considerados sobreviventes pós-revolucionários que contraem o tempo ao retomar o passado em uma época privada das antigas forças históricas que conectavam o presente ao futuro. A suspensão do tempo no *Zeitraum* de *Quarteto* frustraria a última esperança do *Fatzer*: “é preciso manter a

CONEXÃO COM O AMANHÃ”. Esse mesmo *Zeitraum*, que já foi interpretado como a atemporalidade mítica de uma história paralisada e sem acontecimentos,³⁷ poderia ser melhor caracterizado no sentido do *Zeitraum* referido por Benjamin ao falar do século XIX parisiense e retomado por Müller após a queda do muro para descrever uma época desprovida de um conceito forte de tempo histórico:

Na verdade, só é ainda possível conversar por meio de citações. Isso tem a ver com a tese de Freud de que os textos falados durante o sonho são sempre textos lembrados ou citados. Não há textos originais no sonho. Nós nos encontramos em um tal fase de sonho. Ela é como uma suspensão da dialética. Um tempo parado. Tudo que já foi se congestiona aí. É que está disponível, enquanto que algo novo não pode ser alcançado.³⁸

Ao fazer da encenação uma realidade autônoma em relação a qualquer contexto alheio ao jogo dos libertinos, *Quarteto* teatraliza tal suspensão. A teatralidade própria à libertinagem – o duplo posicionamento perante os episódios formalizado como peça dentro da peça – atualiza os acontecimentos passados em um jogo rememorativo, sem que haja consequências para além do domínio controlado pelos encenadores.

Ao circunscrever o alcance de tal teatralidade ao embate verbal entre os dois libertinos, *Quarteto* também distancia-se de seu modelo, pois abre mão das conexões entre as dimensões pública e privada que caracterizam a libertinagem para Laclos. No romance, ela está a serviço da *reputação* do libertino, o que pressupõe uma espécie de esfera pública para iniciados, construída a partir de conexões subterrâneas com o cerimonial dos salões do Antigo Regime. Em *Quarteto*, ao contrário, a libertinagem não é mais uma modalidade de comportamento social, pois as condições para tal remontam a uma época extinta. Embora o texto retome explicitamente intrigas do romance de Laclos, elas aparecem na condição de vestígios de uma história concluída. São recordadas pela encenação, mas sem que a distinção atual entre o tempo representado e o momento de sua apresentação desapareça. Ao contrário, o realce do processo de encenação é constitutivo do jogo dos libertinos.

Valmont: O que é. Continuamos a representar (*spielen*)?

Merteuil: Estamos representando? Continuar o quê?³⁹

Somente no final da peça, na fala em que Valmont se dirige diretamente a Merteuil (“Você não precisa me dizer, Marquesa, que o vinho estava envenenado”),⁴⁰ a distinção tende a ser superada pela presumida morte do libertino, o que modificaria de maneira irreversível a posição inicial dos libertinos.

Müller aproximou *Quarteto* do *Fatzer* ao fazer da libertinagem um exercício de violência em que os participantes são os únicos espectadores. Como no *Material* de Brecht, a dinâmica interna caminha para o “terror individual”. Com o intuito de evidenciar as tendências destrutivas escamoteadas pelas ideologias subjacentes ao processo revolucionário, Müller retorna ao limiar da Revolução francesa e realiza a sua *dialética do esclarecimento*. Por meio do material extraído de Laclos, o “terror individual” é apresentado na relação entre racionalidade, linguagem e corporeidade. Um dos traços distintivos da peça é a oposição entre o caráter frio e distanciado do arranjo dramático, efetivada pela mobilização da linguagem contra o oponente, e o

conteúdo fortemente corporal do texto. Graças à acentuada consciência da decadência física e da sujeição da matéria orgânica à morte, *Quarteto* coloca em cena o confronto dos elementos corporais e sensuais com a disciplina da razão, com o rigorismo moral e com os preceitos religiosos. Como a sobrevivência e o sucesso do libertino são resultado da dominação do corpo pela razão e da dissimulação dos próprios sentimentos, a libertinagem não se apresenta como um comportamento de emancipação do libertino em face das convenções do Antigo Regime. Ao contrário, ele encarna a tendência à destruição de uma forma de esclarecimento calcado na dominação da natureza.⁴¹ A relação entre o participante e o jogo é aqui um exercício de disciplina, o que, de resto, no romance, transparecia na importante carta em que Merteuil descreve a Valmont sua formação como libertina.⁴² O interesse da estratégia reside no fato de que é o mesmo rebaixamento da corporeidade que permite desvelar como manifestações fisiológicas não só as virtudes morais e religiosas, mas também os sentimentos amorosos e os prazeres sexuais. O monólogo inicial de Merteuil ocupa-se dessa reversão do espírito ao corpo.

O que sei eu de seus sentimentos? E talvez fosse melhor falar de minutos nos quais eu pudesse fazer uso do senhor para isso, o senhor, ou seja, sua capacidade de lidar com a minha fisiologia, de sentir alguma coisa que, na memória, parece-me um sentimento de felicidade. O senhor não se esqueceu de como se lida com essa máquina. [...] Não se deve temer os sentimentos. Por que deveria odiar o senhor, não o amei. Rocemos nossas peles uma contra a outra. Ah, escravidão dos corpos! O tormento de viver e não ser Deus. Ter uma consciência e nenhum poder sobre a matéria. Não se precipite, Valmont. Assim está bem. Sim sim sim sim. Isto foi bem encenado, não? O que eu tenho a ver com o prazer do meu corpo. Não sou nenhuma criada de estábulo. Meu cérebro trabalha normalmente. Estou completamente fria, Valmont. Minha vida minha morte meu amado.⁴³

A distinção moderna entre corpo e alma, que permite o rebaixamento do corpo à fisiologia, é uma arma do libertino em suas relações amorosas, pois confere a ele o poder sobre o corpo, próprio e alheio, nos jogos de sedução. O poder da consciência sobre a matéria não é, porém, livre de paradoxos. Ele permite desvelar criticamente a espiritualização das sensações físicas, bem como seu travestimento moral ou religioso, mas é forçado a reconhecer sua impotência perante o perecimento da matéria. A consciência da finitude do corpo não confere, porém, imortalidade à alma, mas a atrela à sujeição da matéria ao tempo. Não é por outro motivo que vida, morte e a figura do amado são equiparadas. Na dinâmica do jogo libertino de Merteuil, a distinção tem duas funções. Primeiro, permite a ela manter uma distância estratégica em sua relação com os homens e, particularmente, com Valmont. A fala retoma a carta em que narra sua formação de libertina, ou seja, em que equipara o aprendizado de um comportamento social à dissimulação dos sentimentos. A segunda função, por sua vez, diz respeito à posição social do libertino. O domínio dos sentimentos e das reações corporais é um privilégio que o distingue das classes mais baixas e justifica a dominação delas. Curiosamente, é esse mesmo privilégio, na forma da ociosidade de classe, que torna possível apontar a função da religião como dominação da plebe.

Nossa sublime profissão é matar o tempo. Ela precisa do homem inteiro: existe tempo demais. Aquele que conseguisse parar o relógio do tempo: a eternidade como ereção permanente. O tempo é o buraco da criação, a humanidade inteira cabe nele. Para a plebe, a igreja encheu este buraco com Deus, nós sabemos, ele é preto e sem fundo. Quando a plebe souber disso, também nos enfiará no buraco.⁴⁴

O libertino de Müller não extrai desse conhecimento uma crítica social que aponte para a superação do estado de coisas. Daí sua posição ambígua em relação ao uso da razão e ao processo de esclarecimento, os quais perdem a dimensão universalizadora e se transformam em instrumentos de uma causa particular. A crítica mordaz das convenções morais e religiosas, fundada na tendência antitradicionalista da filosofia moderna, é habilmente manuseada segundo as necessidades de uma estratégia pessoal de sedução. Essa é a função do desvelamento crítico da transfiguração religiosa da matéria e da finitude na primeira das quatro encenações, com Merteuil atuando como Valmont e este como a Presidenta Tourvel:

Até o amor divino precisou de um corpo. Porque senão teria feito de seu filho um homem e lhe teria dado a cruz como amante. A CARNE TEM SEU PRÓPRIO ESPÍRITO. Queira ser a minha cruz. [...] O pensamento que não se transforma em ação, envenena a alma. [...] A salvação de sua alma imortal é meu desejo de coração, Madame, em cada golpe sobre seu corpo infelizmente perecível. A senhora vai abandoná-lo com mais facilidade, quando seu corpo for totalmente usado. O céu é avarento com a matéria, e o inferno é justo, castiga a indolência e a omissão, sua tortura eterna se mantém nas suas partes desprezadas. A queda mais profunda no inferno é aquela da inocência.⁴⁵

Na segunda cena, por sua vez, em que Merteuil representa sua sobrinha Cecile de Volanges sendo seduzida por Valmont, os libertinos justificam o assassinato da jovem como um modo de aproximar seu corpo da salvação divina, sem que esse tenha que sofrer a degradação física imposta pela ação destrutiva do tempo à matéria. A sedução e a posse sexual da vítima explicitam a libertinagem como um jogo de vida e morte, onde o sedutor só poderá considerar-se vitorioso caso assuma o controle sobre a transitoriedade do corpo.

A respiração não deveria ser condição para a hospitalidade, a morte nenhum motivo de separação. Alguns hóspedes terão necessidades especiais. O AMOR É FORTE COMO A MORTE. [...] Ouço o estrondo da batalha, com o qual os relógios do mundo golpeiam sua beleza indefesa. O simples pensamento de este corpo magnífico estar exposto às dobras do tempo, esta boca ressequida, estes seios murchos, de ver este colo enrugado com a charrua do tempo, corta tão profundamente em meu ânimo que ainda considerarei a profissão de médico e quero lhe ajudar a alcançar a vida eterna. Quero ser a parteira da morte, que é nosso futuro comum. Quero pôr as minhas mãos que amam no seu pescoço. Senão como poderia rezar pela sua juventude com alguma perspectiva de sucesso? Quero liberar seu sangue da prisão das veias, as vísceras do jogo do corpo, os ossos do sufoco da carne. Senão como poderia tocar com as mãos e enxergar com os

olhos, o que o envoltório efêmero tira da minha vista e do meu toque? Quero liberar o anjo que mora no seu corpo para a solidão das estrelas.⁴⁶

O libertino, contudo, não está livre de riscos. A última cena o expõe às consequências destrutivas de seu jogo. Representada por Valmont, Tourvel justifica sua entrega anterior a Valmont por ter tido esperanças de que seu ato salvaria a inocência de Cécile de Voulanges, pois manteria Valmont afastado dela. A sedução consumada de Cécile, um episódio descrito por Merteuil como “destruição da sobrinha”, revela o equívoco de suas expectativas e a impele ao sacrifício. Em nome de seu pecado, ela nomeia Valmont seu assassino e anuncia seu suicídio, descrevendo-o como quem detalha a autópsia de um corpo.

Espero que possa contribuir para o seu divertimento, Valmont, com este meu último espetáculo, já que com meu tardio olhar no abismo de lama da sua alma não posso contar com um efeito moral. HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY. Abrirei minhas veias como um livro nunca lido. O senhor aprenderá a lê-lo, Valmont, depois de mim. Vou fazê-lo com uma tesoura, porque sou uma mulher. Cada profissão tem seu próprio senso de humor. Com meu sangue pode caracterizar sua nova careta. Procurarei um caminho para achar meu coração através da minha carne. O coração que o senhor não achou, Valmont, porque é um homem, seu peito é vazio, e porque dentro do senhor só cresce o nada. Seu corpo é o corpo de sua morte, Valmont. Uma mulher tem vários corpos. Vocês precisam se cortar, se querem ver sangue. [...] Eu o amei, Valmont. Mas enfiarei uma agulha na minha vulva, antes de me matar, para estar certa de que nada crescerá em mim do que o senhor plantou, Valmont, o senhor é um monstro e eu quero sê-lo. Verde e inchada de venenos perturbarei seu sono. Dançarei pelo senhor, balançando na corda. Meu rosto será uma máscara azul. A língua pendurada para fora. Saberei, com a minha cabeça no fogão a gás, que estará parado atrás de mim com nenhum outro pensamento a não ser aquele de como me penetrar, e eu desejarei que o faça, enquanto o gás arrebenta os meus pulmões.⁴⁷

O texto beira ao asqueroso em sua descrição do corpo humano como matéria morta. É desse ponto extremo que Tourvel questiona a encenação de Valmont. Ou melhor, Valmont, no papel de Tourvel, levanta uma objeção contra si mesmo: a minúcia da descrição é um argumento contra a possibilidade de o homem conhecer o corpo de uma mulher e, conseqüentemente, representá-la por meio da troca de papéis entre homem e mulher. A objeção, contudo, não resulta na rejeição da encenação, pois não se limita a destacar o antagonismo. Ela também confere uma função à troca de papéis: graças a ela, o homem é confrontado com o limite de seu conhecimento a respeito do sexo oposto e com a insuperabilidade da distância que os separam. Pela encenação, a distância é acentuada e atinge seu ponto máximo no momento em que as conseqüências da atuação se voltam contra o encenador. Representado por Merteuil, Valmont oferece o último cálice de vinho à vítima, arquitetando a cena de tal maneira que não só ele, com os binóculos de um espectador no teatro, mas também Tourvel, rodeada por espelhos, “possa morrer no plural” e, ao contemplar a própria morte, realizar a experiência de que “aquilo que a plebe chama de suicídio é a coroação da masturbação”.⁴⁸ Quando nota que o vinho estava envenenado,

Valmont interrompe a encenação e, dirigindo-se a Merteuil, reassume o papel que antes representava, ou seja, torna-se ele também um espectador da própria morte.

Não é preciso me dizer, Marquesa, que o vinho estava envenenado. Desejaria poder assistir à sua morte como agora assisto a minha. Não obstante, ainda gosto de mim. Isto ainda masturba com os vermes. Espero que minha encenação não a tenha entediado. Isso realmente seria imperdoável.⁴⁹

A morte de Valmont, enquanto único “evento” da peça, inviabiliza a continuidade da encenação. Na medida em que as quatro cenas inserem-se em uma estratégia de vingança de Merteuil contra Tourvel (“Estou pronto para ser o instrumento adorável de sua vingança”⁵⁰), a morte de Valmont evidencia a função do artifício cênico da peça dentro da peça: ele se presta a construir a identidade entre o instrumento da ação, o executor e a vítima, a qual, como foi apontado acima, constituía o núcleo do problema do terrorismo para Müller. A duplicação formal da encenação não se presta ao esclarecimento dos participantes, como em uma peça de aprendizagem, mas ao exercício recíproco da violência, do qual Valmont é consciente desde o início e ao qual ele termina por sucumbir.

A bestialidade da nossa conversa fadiga a minha beleza. Mais uma mordida, mais uma patada. Cada palavra rasga uma ferida, cada sorriso desnuda uma navalha. Deveríamos deixar nosso papel ser encenado por tigres. A arte cênica das feras.⁵¹

A peça conclui com a constatação feita por Merteuil de que seus oponentes foram liquidados: “Morte de uma puta. Agora estamos a sós câncer meu amado”.⁵² Não se trata de uma manifestação de triunfo, mas do prenúncio de seu declínio sendo gerado pelo adocimento do corpo. Caso voltemos às conexões de *Quarteto* com o gênero da peça de aprendizagem, a última encenação promovida por Merteuil e Valmont coloca em relevo o problema do acordo com a morte. O suicídio de Tourvel foi um modo de punir-se pela entrega a Valmont e, simultaneamente, vingar-se de seu algoz. Valmont, em nome do sucesso do espetáculo que culmina com a observação da própria morte, aceita o destino que lhe é dado por Merteuil, e, coerente com seu entendimento da relação entre a sexualidade e o perecimento da matéria, faz da decomposição do corpo o último prazer sexual. Sozinha ao final, Merteuil também declara seu acordo ao erotizar a doença e reconfigurar a cena como a preparação para a sua morte, com quem passa a contracenar.⁵³ Diferentemente do que ocorria em *A medida*, o acordo não faz da morte um objeto de aprendizado, nem da encenação um instrumento de esclarecimento dos atores. Sua função é consumir o exercício de violência que termina por liquidar os participantes.

Uma análise da peça não poderia ser concluída sem a observação de que *Quarteto* também impede a consumação teatral da violência mobilizada por Merteuil e Valmont. Já foi mostrado que a peça se caracteriza por um forte contraste entre a violência corporal do texto e a função distanciadora da encenação. Poderíamos ainda enfatizar que nenhum episódio extraído do romance de Laclos é de fato encenado. Merteuil e Valmont não representam, mas tomam parte em uma arte de alusão, em que se alternam sucessivamente nas posições de ator e espectador, tomam a palavra

ou guardam silêncio enquanto avaliam o desempenho do oponente, mas não atualizam cênica e corporalmente os movimentos traçados pelo texto. E o caráter de jogo do conjunto não está livre de uma certa comicidade, enfatizada sobretudo pela incongruência entre o texto e a personagem. Essa forma de distanciamento aproxima *Quarteto* da ideia de um teatro recitado, como se pode concluir da análise feita por Jean Jourdeuil de uma leitura dramática da peça.

[os atores] não apresentam nenhum “personagem” de romance ou teatro sobre libertinos. Eles não “são” esses personagens; eles são apenas *eles mesmos* e se servem diante dos olhos de todos das máscaras de Merteuil e Valmont. Eles os apresentam do mesmo modo como músicos lidam com partituras. [...] Tudo o que no teatro está a serviço de produzir uma tela (*Bildfläche*) e dar unidade à percepção, tudo o que pertence ao “ofício” do teatro – o conceito de personagem, a representação de um lugar, a ordenação da encenação, verossimilhança ou plausibilidade da ficção – tudo isso é suprimido.⁵⁴

O exemplo da leitura dramática realça a potencialidade, inscrita no texto, de desestabilizar o caráter de representação da peça. Valmont e Merteuil, como atores dos próprios papéis realçam a diferença entre atuar e representar. Eles se valem das convenções teatrais e aludem a personagens que, para eles mesmos, só adquirem concretude pela recitação de um texto. Por isso, o acordo com a morte, entre outros elementos da peça, ainda que decorra da encenação, nunca se efetiva como realidade representada. Merteuil e Valmont apenas encenam a destrutividade do libertino, sem que *Quarteto* atualize cenicamente a aniquilação. Ao lidar com a disjunção entre o que é dito e o que é mostrado pelos atores, entre os polos da ausência e da presença em que se move a encenação, Müller aproxima o exercício teatral de sua impossibilidade. Nessa última reviravolta, *Quarteto* concretiza a ambição de uma dramaturgia altamente teatralizada, mas resistente à tendência da prática teatral de conferir efetividade a um texto.

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232. – (Obras escolhidas; v. 1)

ADORNO, Theodor W. Engagement. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1995. – (Gesammelte Schriften, v. 11)

BENJAMIN, Walter. Anotações de Svendborg, Verão de 1934. In: Viso: *Cadernos de estética aplicada*, v. 9. Trad. Luciano Gatti.

BENJAMIN, Walter. Aus dem Brecht-Kommentar. In: *Gesammelte Werke*, v. 2, p. 506-510.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. revista, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 147-178. – (Obras escolhidas; v. 1)

BENJAMIN, Walter. Notizen Svendborg Sommer 1934. In: *Gesammelte Schriften*, v. VI. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1999, p. 525-530.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. revista, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213240. – (Obras escolhidas; v. 1)

BIRKENHAUER, Theresia. *Schauplatz der Sprache, Das Theater als Ort der Literatur: Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller*. Berlin, Vorwerk 8, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Declínio do egoísta Johann Fatzer*. Trad. Christine Röhrig, ed. Heiner Müller. São Paulo, Cocac & Naify, 2002.

EKE, Norbert Otto. *Heiner Müller: Apolalypse und Utopie*. Paderborn, Schöningh, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Kátharsis e Einfühlung*. Críticas estéticas e políticas da “kátharsis” compreendida como identificação. In: *Kátharsis. Reflexões de um Conceito Estético*. Ed. DUARTE, Rodrigo et al. Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2002.

GATTI, Luciano. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo, Loyola, 2009.

HASS, Ulrike. Quartett. In: LEHMANN/PRIMAVESI (orgs.). *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart, Metzler, 2003, p. 271.

JOURDHEUIL, Jean. *Quartett und Così fan tutte*. In: MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus/ MÜLLER, Heiner (org.). *Heiner Müller Sprechen*. Berlin, Theater der Zeit, 2009.

KEIM, Katharina. *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen, Niemeyer, 1998.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Heiner Müller: O espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Difel, 1961.

LEHMANN, Hans-Thies. Versuch über Fatzer. In: LEHMANN/PRIMAVESI (orgs.). *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart, Metzler, 2003, p. 252.

- MOSÈS, Stéphane. Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten. Ed. Stéphane Mosès, Albrecht Schöne. *Juden in der deutschen Literatur*. Ein deutsch-israelisches Symposium. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986.
- MÜLLER, Heiner. *Eine Autobiographie*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 2005. – (Werke, v. 9)
- MÜLLER, Heiner. Fatzer ± Keuner. In: MÜLLER, Heiner. *Schriften*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 2004. – (Werke, v. 8) Tradução brasileira em KOUDELA, Ingrid Dormien (org.), *Heiner Müller: O espanto no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer 2*. Frankfurt/M., Verlag der Autoren, 1990.
- MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer 3*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1994.
- MÜLLER, Heiner. Mauser. In: *Die Stücke 2*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 2001. – (Werke, v. 4)
- MÜLLER, Heiner. Notate zu Fatzer. In: *Schriften*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 2004. – (Werke, v. 8)
- MÜLLER, Heiner. Prefácio. In: BRECHT, Bertolt. *Declínio do egoísta Johann Fatzer*. Trad. Christine Röhrig, ed. Heiner Müller. São Paulo, Cocac & Naify, 2002.
- MÜLLER, Heiner. Quartett. In: *Die Stücke 3*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 2002. – (Werke, v. 5)
- MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro: Mauser, Hamlet-Máquina, A Missão, Quarteto*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo, Hucitec, 1987.
- MÜLLER, Heiner. Verabschiedung des Lehrstücks. In: *Schriften*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 2004. – (Werke, v. 8)
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus/ MÜLLER, Heiner (org.). *Heiner Müller Sprechen*. Berlin, Theater der Zeit, 2009.
- PRIMAVESI, Patrick. Theater des Kommentars. In: LEHMANN/PRIMAVESI (orgs.). *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart, Metzler, 2003, p. 45-52.
- WILKE, Judith. *Brechts "Fatzer" Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1998.

Notas

¹ MÜLLER, “Fatzer ± Keuner”, p. 224. KOUDELA, *O espanto no teatro*, p. 50. A discussão entre Benjamin e Brecht ocorreu durante o exílio, no verão de 1934, durante uma estadia de Benjamin na residência de Brecht em Svendborg, na Dinamarca, e foi documentada pelo próprio Benjamin na forma de diário. Cf. BENJAMIN, “Notizen Svendborg Sommer 1934”. Para a tradução brasileira cf. BENJAMIN, Anotações de Svendborg. Para a análise detalhada desta discussão, complementada pelas divergências entre Adorno e Benjamin a respeito do ensaio de Benjamin sobre Kafka, cf. GATTI, *Constelações*. Cf. também o ensaio de Jeanne Marie Gagnebin, “*Kátharsis e Einfühlung*”.

² BENJAMIN. Franz Kafka.

³ BENJAMIN. O Narrador.

⁴ BENJAMIN. Franz Kafka, p. 159.

⁵ BENJAMIN. Notizen Svendborg Sommer 1934, p. 525.

⁶ Cf. a seguinte passagem de uma das conversas com Brecht: “Deveríamos imaginar uma conversa de Laotse com o estudante Kafka. Laotse: Então, estudante Kafka, as formas da economia e da organização social em que você vive tornaram-se estranhas para você? – Kafka: Sim. – Laotse: Você não consegue mais se orientar nelas? – Kafka: não. – Laotse: As ações de uma empresa na bolsa são algo estranho para você? Kafka: Sim – Laotse: Então, estudante Kafka, você exige agora um líder ao qual você possa recorrer. – Brecht, continuando: Isto é certamente condenável. Eu me recuso a aceitar Kafka”. BENJAMIN. Notizen Svendborg Sommer 1934, p. 527.

⁷ BENJAMIN. Notizen Svendborg Sommer 1934, p. 527-528.

⁸ Cf. a excelente a comparação feita por Stéphane Mosès entre as interpretações de Brecht e de Benjamin da narrativa “A próxima aldeia”. MOSÈS. “Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten.

⁹ BENJAMIN. Notizen Svendborg Sommer 1934, p. 531.

¹⁰ BENJAMIN. Notizen Svendborg Sommer 1934, p. 531.

¹¹ ADORNO. Engagement.

¹² MÜLLER, Fatzer ± Keuner, p. 226; na tradução brasileira, p. 52.

¹³ MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer 2*, p. 54-55.

¹⁴ MÜLLER, Fatzer ± Keuner, p. 224; na tradução brasileira, p. 50.

¹⁵ MÜLLER, Fatzer ± Keuner, p. 224; na tradução brasileira, p. 50.

¹⁶ BENJAMIN. Franz Kafka, p. 157-159.

¹⁷ MÜLLER. *Eine Autobiographie*, p. 247-248.

¹⁸ HASS. Quartett, p. 271.

¹⁹ MÜLLER, Fatzer ± Keuner, p. 229; na tradução brasileira, p. 54. Brecht trabalhou nos fragmentos do *Fatzer* entre 1926 e 1931. Müller os leu pela primeira vez nos anos 1950. A partir de então, o texto tornou-se para ele “um objeto de inveja [...], pela qualidade da linguagem, pela densidade”. Cf. MÜLLER, *Autobiographie*, p. 242. Os primeiros planos de encenação datam de 1967, mas só se concretizaram em 1978, após convite do teatro de Hamburgo, para o qual ele elaborou uma versão própria, em sete capítulos, dos fragmentos, intitulando-a *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. Sobre seu trabalho com o material, cf. MÜLLER, *Autobiographie*, p. 242-249.

²⁰ MÜLLER, Fatzer ± Keuner, p. 230; na tradução brasileira, p. 55.

²¹ MÜLLER. *Eine Autobiographie*, p. 244.

²² LEHMANN, *Heiner Müller Handbuch*, p. 254.

²³ A substituição do desdobramento da ação pela justaposição de elementos caracteriza a experimentação, fortemente elogiada por Müller, de formas teatrais e discurso filosófico e científico que organiza o conjunto dos fragmentos de Brecht em uma produtiva relação entre material artístico (documento) e teoria (comentário), tornando possível a correção recíproca entre exercício teatral e reflexão teórica. A organização do material em

documento e comentário é objeto do estudo de Judith Wilke, *Brechts "Fatzer" Fragment*. Cf. ainda LEHMANN, Versuch über Fatzer, p. 252. Ao projetar o poema *Fatzer Komm* de Brecht como um comentário à cena da destruição do abrigo e da morte dos desertores, Müller retoma Benjamin, que reconheceu no "Komm" não só o imperativo (*venha*, em alemão), mas também o "Kommentar". Para Benjamin, a função do comentário era a de promover o efeito político, pedagógico e poético dos gestos e palavras citados. Com isso, o comentário seria uma prática de citação, interpretação e desdobramento do material dramático. Cf. Benjamin, Aus dem Brecht-Kommentar, p. 506-510. Sobre a questão do comentário em Müller, com especial ênfase no *Fatzer* e no comentário de Benjamin, cf. PRIMAVESI, Theater des Kommentars, p. 45-52.

²⁴ MÜLLER. *Eine Autobiographie*, p. 242.

²⁵ "Ele [Brecht] interrompeu o trabalho no 'Fatzer' em 1932. Ele era um dos poucos que não tinha nenhuma ilusão a respeito da duração do período seguinte, ou seja, do nacional-socialismo. A maioria dos intelectuais de esquerda pensava que iria durar poucos meses, que Hitler era um idiota, que aquilo era só uma assombração passageira. Uma vez, mais tarde, Brecht formulou isso do seguinte modo: 'Enquanto, nas bandeiras vermelhas, ainda estava escrito *venceremos*, eu já tinha enviado meu dinheiro para a Suíça.'" (MÜLLER. *Eine Autobiographie*, p. 242)

²⁶ MÜLLER, Fatzer ± Keuner, p. 230; na tradução brasileira, p. 54.

²⁷ MÜLLER, Heiner. Verabschiedung des Lehrstücks, p. 187.

²⁸ MÜLLER, Heiner. Notate zu Fatzer, p. 201-202.

²⁹ MÜLLER, Fatzer ± Keuner, p. 228; na tradução brasileira, p. 53.

³⁰ MÜLLER, Heiner. Notate zu Fatzer, p. 202. De modo geral, a atenção à vida privada também decorre do modo como as dimensões pública e privada da vida individual se articulam em uma ditadura. "Nesse ponto há uma diferença essencial entre as duas Alemanhas. Eu/Alemanha Oriental não tenho condições de falar sobre mim sem falar sobre política/Alemanha Oriental. Enquanto na Alemanha Ocidental esse é, ou pode ser, um domínio inteiramente resguardado. O domínio da intimidade não pode ser resguardado na Alemanha Oriental dessa forma. Como sempre, isso é uma vantagem". A intromissão do Estado autoritário impedia o resguardo liberal da vida íntima e, para o dramaturgo interessado nos conflitos da vida coletiva, tornava a Alemanha Oriental um material de trabalho mais interessante que sua vizinha.

³¹ MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer* 2, p. 52-53.

³² MÜLLER. "Prefácio", p. 13.

³³ *Mauser* (1970) foi escrita, na sequência de *Filocteto* (1964) e *O Horácio* (1968), como terceira e última peça de uma série que, nas palavras de Müller, "pressupõe e critica a teoria e a prática da peça didática de Brecht" (MÜLLER, *Mauser*, p. 259). A série deve ser entendida como um confronto do próprio Müller com a herança do teatro brechtiano a partir da situação histórico-política da República Democrática Alemã e do socialismo no Leste Europeu na década de 1960. Müller escreveu *Mauser* como uma variação sobre *A Medida* (1930) de Brecht, retomando sua estrutura dramática de encenação de um processo judicial revolucionário. Na peça de Brecht, quatro agitadores, encarregados de fazer propaganda revolucionária, apresentam ao partido, na figura de um coro controlador, os motivos pelos quais decidiram aplicar a *medida* do assassinato a um jovem companheiro que, segundo eles, por imaturidade política (o compromisso com a revolução fundado nos sentimentos e não na razão), colocava em risco a existência do coletivo. Com o intuito de decidir se a medida tomada fora correta, a ponto de converter-se em modelo para a ação futura, realiza-se uma peça dentro da peça: os quatro agitadores encenam perante o coro o processo por meio do qual eles se decidiram pela morte do companheiro. Transformando-se em atores dos próprios papéis e do papel do companheiro assassinado, discutem e analisam o comportamento do grupo e a medida tomada. O distanciamento de Müller em relação à concepção de *A Medida* se funda no

questionamento da existência de condições sociais para a realização de um exercício coletivo em que se decide pela verdade ou pelo sentido da ação. Este questionamento aparece, sobretudo, na estrutura dramática montada por Müller em *Mauser*: o processo revolucionário é encenado sem o expediente da peça dentro da peça, ou seja, sem o ponto de vista narrativo e distanciado responsável pela produção e pela transmissão do ensinamento de *A Medida*.

³⁴ BIRKENHAUER. *Schauplatz der Sprache*, p. 243-286.

³⁵ MÜLLER. *Eine Autobiographie*, p. 248.

³⁶ MÜLLER. *Eine Autobiographie*, p. 248.

³⁷ EKE, Norbert Otto. *Heiner Müller*, p. 156.

³⁸ MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer* 3, p. 225.

³⁹ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 59; *Quatro textos para teatro*, p. 69.

⁴⁰ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 65; *Quatro textos para teatro*, p. 74.

⁴¹ Müller se aproxima aqui da *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, na qual, não por acaso, Merteuil aparece ao lado da Justine de Sade como alguém que combate o esclarecimento com suas próprias armas. Apesar das afinidades entre Sade e Laclos, Norbert Eke tem razão ao afirmar que, enquanto em Sade há uma valorização sensual do erotismo, Merteuil (pelo menos a de Müller) o nega como um prazer inferior. Cf. EKE, Norbert Otto. *Heiner Müller*, p. 167. A proximidade entre *Quarteto* e a *Dialética do Esclarecimento* foi assinalada em KEIM, Katharina. *Theatralität*.

⁴² Cf. Carta 81 de Merteuil a Valmont, in Choderlos de Laclos. *As relações perigosas*, p. 155: “Entrando na sociedade em um tempo em que, solteira ainda, estava naturalmente voltada ao silêncio e à inação, aproveitei para observar e refletir. Enquanto me acreditavam estouvada ou distraída, dando em verdade pouca atenção ao que procuravam me dizer, muito prestava ao que procuravam esconder de mim. / Essa útil curiosidade, ao mesmo tempo que servia para me instruir, ensinava-me a dissimular. Forçada muitas vezes a esconder os objetos de minha atenção aos olhares dos que me cercavam, procurei dirigir os meus à vontade. Consegui desde então tomar a meu bel-prazer esse ar distraído que louvastes tantas vezes. Animada por esse primeiro êxito, procurei regular da mesma maneira os diversos movimentos de minha fisionomia. Se sentia alguma mágoa, aplicava-me a assumir um ar de serenidade e até de alegria; levei o zelo a ponto de provocar dores voluntárias a fim de procurar durante esse tempo a expressão do prazer. Esforcei-me com mais cuidado e mais dificuldade em reprimir os sintomas de uma alegria inesperada. Foi assim que consegui sobre minha fisionomia esse poder que por vezes vos espantou. [...] A partir de então minha maneira de pensar foi unicamente minha e só mostrei o que me era útil deixar transparecer.”

⁴³ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 45-46; *Quatro textos para teatro*, p. 59.

⁴⁴ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 49-50; *Quatro textos para teatro*, p. 62.

⁴⁵ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 53-54; *Quatro textos para teatro*, p. 64-65.

⁴⁶ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 61-62; *Quatro textos para teatro*, p. 71.

⁴⁷ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 64; *Quatro textos para teatro*, p. 74.

⁴⁸ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 64; *Quatro textos para teatro*, p. 74.

⁴⁹ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 65; *Quatro textos para teatro*, p. 74.

⁵⁰ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 49; *Quatro textos para teatro*, p. 61.

⁵¹ MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 51; *Quatro textos para teatro*, p. 63.

⁵² MÜLLER, Heiner. Quartett, p. 65; *Quatro textos para teatro*, p. 74.

⁵³ A respeito da erotização da doença que terminará por aniquilar Merteuil, cf. EKE, Norbert Otto. *Heiner Müller*, p. 188. Sua solidão no final explicita a centralidade do personagem, que representa o papel de Valmont, mas nunca é representada por ele. Tal destaque da figura de Merteuil foi realçada por JOURDHEUIL, Jean. *Quartett und Così fan tutte*, p. 179.

⁵⁴ JOURDHEUIL, Jean. *Quartett und Così fan tutte*, p. 177.