

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras  
Departamento de Filosofia



**Um Teatro Filosófico e uma Filosofia Teatral**  
**Heiner Müller e Hannah Arendt**

**Ana Beatriz Pestana Gomes**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre

Mestrado em Filosofia

2012

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras  
Departamento de Filosofia



**Um Teatro Filosófico e uma Filosofia Teatral**  
**Heiner Müller e Hannah Arendt**

**Ana Beatriz Pestana Gomes**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre

Dissertação orientada pela Professora Doutora Anabela Mendes

Mestrado em Filosofia

2012

Aos espíritos ativos,

em busca de missões libertadoras...

## AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são direcionados para os que participaram direta ou indiretamente do desenvolvimento dos pensamentos presentes nesta dissertação que tratará de um teatro filosófico e de uma filosofia teatral. O primeiro agradecimento é para a Professora Doutora Anabela Mendes, que desde a minha primeira abordagem (há dois anos, do Brasil) acreditou na possibilidade do estabelecimento de diálogos entre o teatro e a filosofia. A Professora Anabela Mendes acompanhou-me intelectualmente e ao nível pessoal durante todo o curso do Mestrado em Filosofia na Faculdade de Letras (FLUL) da Universidade de Lisboa (UL) e através dos seus conselhos conheci de maneira aprofundada a teoria teatral de Heiner Müller e diversas peças do dramaturgo traduzidas por ela própria. A Professora forneceu-me também os materiais bibliográficos mais atualizados sobre o dramaturgo e realizou diversas traduções simultâneas do alemão para o português de textos importantes para a pesquisa. Agradeço à Professora por todas as vírgulas, pontuações e conteúdos aqui presentes. Acompanhando a Professora Anabela Mendes conheci excelentes teatros portugueses, por isso, agradeço por todos os convites para assistir a boas peças teatrais e por todas as trocas de impressões sobre as escolhas artísticas e filosóficas nelas apresentadas. Sem a Professora Anabela Mendes o teatro aqui em questão continuaria a ser somente imaginação dentro de sonhos. Muito obrigada Professora por ajudar-me a admitir a imaginação em público e a transformá-la em realidade de uma maneira tranquila e com *inspiração, tenacidade e bonomia* – não esquecerei nunca destes três ingredientes. Agradeço também à Professora Anabela Mendes por ser amiga para todos os momentos, por ser uma pessoa extremamente politizada e por ser uma grande missionária do bem.

Agradeço com a mesma intensidade aos meus pais, à minha irmã e ao meu cunhado, por sempre me fortalecerem emocionalmente através de palavras de carinho e amor. O teatro aqui em questão tem sua base neste núcleo familiar, onde desde muito nova fui educada para compreender a importância da ajuda ao próximo, do comprometimento com a coletividade e da riqueza individual presente na existência de cada ser. Com vocês aprendi a olhar para todos os homens, independentemente de idade, cor, sexo, e etc., como indivíduos em constante aprendizagem na vida e com direitos iguais para desenvolverem-se nela. Por vocês fui apresentada à *vita activa* e à vida do espírito antes mesmo de saber que elas recebiam estes nomes. Muito obrigada por compartilharem intimamente comigo esta estadia na Terra. Obrigada também ao

vovô Quincas, que mesmo no seu silêncio, ainda transmite muita paz aos que perto dele desejam estar. Agradeço por ter sido o meu primeiro conselheiro moral, no tempo em que ainda não ultrapassava a altura dos seus joelhos: - *nesta vida minha neta, não somos nem mais e nem menos do que ninguém, somos todos iguais*. Isto seguirá sempre comigo e ao som das suas cantorias, que para mim sempre soaram como mantras, seguirei colorindo os detalhes da minha e da existência das pessoas amigas. Agradeço também à vovó Quiquita que foi chamada para abandonar a missão da vida antes que eu pudesse regressar para o Brasil para dar-lhe um grande abraço, que com toda certeza seria acompanhado de uma grande mesa com os seus pratos cuidadosamente preparados para agradar os gostos particulares de todos os presentes na comemoração. Agradeço aos meus avós da Ilha da Madeira; os quais não tive a oportunidade de conhecer. O vosso espírito aventureiro de cruzar o oceano e constituir família e uma “nova vida” em uma terra desconhecida chamada Brasil, contribuiu para que eu criasse coragem para me aventurar no país em que nasceram para redescobrir a minha e a vossa história. Agradeço aos meus amigos e familiares do Brasil e de Portugal que enviaram-me bons fluidos criativos e estiveram presentes em minha mente, quando materialmente não foi possível estarmos juntos. Agradeço a todas as pessoas amigas que conheci durante estes dois anos de mestrado, com vocês compartilhei muitos momentos em Portugal e na Europa e conheci detalhes deste país e deste continente. Sozinha, simplesmente não conseguiria.

Agradeço ao Departamento de Filosofia da FLUL - UL pelo curso de mestrado oferecido com uma ótima e simples qualidade de ensino e aos bons Professores que incentivaram-me durante estes dois anos a dar continuidade aos estudos sobre a filosofia e o teatro. Ao Curso Interdepartamental de Estudos Artísticos: variante em Artes do Espectáculo, muito obrigada por permitir-me cursar as cadeiras de Teoria e Estética do Teatro e Sociologia das Artes do Espectáculo, lecionadas pela Professora Anabela Mendes na FLUL, estas cadeiras contribuíram bastante para o meu amadurecimento intelectual sobre as artes dramáticas. Ofereço agradecimentos ao Centro de Estudos de Teatro da FLUL que promove muitos colóquios e cursos interessantes sobre o teatro visitado através de diversas perspectivas.

Agradeço à filósofa Hannah Arendt pela dedicação em vida para nos deixar um grande legado de obras sobre os mais diversificados assuntos sobre o homem e a humanidade. Muito obrigada Heiner Müller pela grande dedicação ao ser humano e pelo seu empenho na leitura dos livros de magia dos antigos feiticeiros do teatro que ensinam

a fazer magia aos conflitos humanos. Atrevi-me a *copiá-lo*, e o nome do meu feiticeiro de referência depois desta dissertação, inevitavelmente é Heiner Müller; tentarei aplicar os feitiços que prometem: abrir conflitos, encontrar o núcleo da situação real e incentivar o surgimento de novas criações em prol da liberdade individual de cada ser em harmonia com a liberdade de outros seres. Agradeço também a mim própria pela perseverança e pelo senso de responsabilidade para com o teatro e a filosofia. Desistir destas duas missões seria como dar um passo atrás, e trair a ousadia de acreditar na importância da liberdade criativa na vida de todos os indivíduos. Por fim, agradeço a todos os que estiveram mentalmente comigo durante estes dois anos em que desfrutei menos da matéria e dediquei-me mais ao tempo do pensamento.

## NOTA DE ABERTURA

A presente dissertação toma forma ao chamar o leitor para informá-lo de que ela se assume como um processo advindo da imaginação que encontrou um lugar para diálogo compartilhado nos pensamentos de Heiner Müller e Hannah Arendt. Isto acontece para o caso de o leitor se questionar sobre um teatro que não existe mas que é imaginado e que provém dessa atmosfera. Heiner Müller e Hannah Arendt transformaram em vivência prática muitas questões que serão aqui trabalhadas, por isso os seus argumentos serão trazidos com o intuito de estabelecermos uma ponte de ligação entre a esfera da imaginação e a da realidade. Ao longo desta dissertação chamaremos muitas vezes este teatro imaginado de *laboratório de fantasia social*<sup>1</sup> com o intuito de dar uma forma linguística às diversas pretensões que serão desenvolvidas nesta pesquisa sobre um teatro que visita constantemente o rigor artístico mülleriano e o rigor filosófico arendtiano em prol da criação de novas realidades.

O novo acordo ortográfico da língua portuguesa (vigente a partir de 2011) não será utilizado nesta tese. Com este ato simbólico, reforço a minha crença pessoal na importância das diferentes formas de expressar a língua portuguesa, por acreditar que elas contemplam a diversidade e a riqueza cultural de cada país; nos identificarmos como povos utilizadores da mesma linguagem, é inspirador, obrigar que escrevamos da mesma forma, é limitador. A língua portuguesa utilizada neste texto advém em sua essência do Brasil, com influências (de palavras e de construções textuais) do português de Portugal, que fazem parte da minha escrita sem que por vezes me dê conta disto. Foram utilizadas obras em língua portuguesa do Brasil e de Portugal, por isso as citações diretas de livros respeitaram o português nativo dos escritores de cada um dos dois países.

---

<sup>1</sup> WIEGHAUS, Georg, Entre Missão e Traição, in: *A Missão: Recordações de Uma Revolução - Programa da peça encenada em 1984*. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984, 15.

## RESUMO

Em um reino de espíritos invisíveis uma voz gritou uma condição: VIDA TERRENA. Pensaram os espíritos: aceitamos ou não a condição? Vestiram as *roupas-corpo-humano* e as máscaras *cara-de-homem* e entraram no túnel do tempo rumo à condição humana mais elementar: a vida. Insuportavelmente mal comportados, estes espíritos-humanos criaram na Terra novíssimas e diversificadas condições terráqueas e aprenderam até a comunicar-se – LINGUAGEM – por detrás das máscaras. Escutaram por muito tempo a antiga voz agora a dizer: VIDA DO ESPÍRITO; quando diziam: SIM, aprendiam as atividades do espírito: o pensar, o querer e o julgar, quando diziam NÃO, acabavam por dizer SIM às atividades da *vita activa*: o labor, o trabalho e a ação. Espíritos maléficos, um dia gritaram para a voz: VIDA ATIVA DO ESPÍRITO, e ninguém respondeu. Eles descobriam o segredo - pensou a voz dentro deles - A VOZ saía do lugar de onde eles gritavam... O relógio rodou algumas vezes, e agora, em um reino imaginário, chamado mundo teatral, ouviu-se novamente a voz dizer: A MISSÃO - RECORDAÇÕES DE UMA REVOLUÇÃO! E os espíritos pensaram: a voz voltou para nos enganar. E gritaram: nós já sabemos que você é quem nós somos, pare já com isso! E a voz respondeu: nós já sabemos que você é quem nos somos, pare já com isso! E os espíritos olharam-se espantados. A voz somos nós! A voz somos nós!, disse ela de dentro deles novamente. No teatro estes *espíritos-humanos* descobriram como (re) descobrirem-se em vida. Esta tese trata essencialmente da vida invisível e da vida visível do ser, as quais Hannah Arendt intitulou de vida do espírito e *vita activa*, respectivamente. Adicionalmente, a proposta teatral de Heiner Müller é trazida para o estudo com o intuito de seguir com o pensamento em visita em prol da libertação das possibilidades criativas e políticas instaladas no interior de cada *indivíduo-espectador-ator* a fim de incentivá-las na esfera do convívio entre homens.

Palavras-chave: filosofia; teatro; vida do espírito; *vita activa*; política.

## ABSTRACT

In a kingdom of invisible spirits a voice screamed one proposition: EARTHLY LIFE. The spirits thought together: do we accept or not this proposition? They dressed the *human-body-clothing* and the *man-face* masks and they went into the time tunnel towards the more elemental human condition called: life. Unbearably misbehaving these human-spirits created on Earth new and diversified earthly conditions and they learnt how to communicate with each other - LANGUAGE - behind their masks. They listened for a long time to the old voice now saying: LIFE OF THE SPIRIT. When they said YES, were learning the spirit activities: to think, to want and to judge; when they said NO, they ended by saying YES to the *vita activa* activities: labor, work and action. Evil spirits one day screamed to the voice: THE SPIRIT ACTIVITY LIFE, and no one answered. They discovered the secret - the voice inside them thought - the VOICE came out from where they screamed ... The clock rolled over a few times, and now, in an imaginary kingdom called theatrical world, the voice was heard saying: THE MISSION - MEMORIES OF A REVOLUTION! And the spirits thought the voice had come back to trick them again. And they yelled: we already know that you are who we are, stop now! And the voice answered: we already know that you are who we are, stop now! And the spirits looked at each other surprised. We are the voice! We are the voice!, the voice said again from inside of them. In the theater they discovered how to (re)discover their ways of living. This thesis is essentially about the invisible and visible life of the being, which Hannah Arendt called the life of the mind and the *vita activa*, respectively. Additionally the theater of Heiner Müller is brought to this search aiming to visit by thought and motivation the liberation of creative possibilities and policies inside each *individual- spectator-actor*. Out of this a proposal for a social and private life may emerge.

Keywords: philosophy; theater; the life of the mind; the *vita activa*; politic.

## Índice

Prefácio .....	1
Introdução .....	2
1. A missão teatral ao encontro da vida do espírito .....	4
1.1 O «pensar» na cena teatral .....	7
1.2 Dialogar com o «querer» através do teatro .....	17
1.3 O «julgar», a imaginação e um teatro comunitário .....	28
2. A missão teatral ao encontro da <i>vita activa</i> .....	34
2.1 O cotidiano do homem ativo: labor, trabalho e ação .....	35
2.2 O <i>homo faber</i> – o criador teatral .....	42
2.3 Uma trajetória intelectual: Heiner Müller e o seu conceito de teatro .....	48
2.4 A <i>Missão</i> e o território de uma arte política .....	57
3. A <i>Missão</i> em contexto .....	64
3.1 A <i>Missão</i> perdida no tempo e no espaço .....	66
3.2 A <i>Missão</i> e o fim da História .....	77
3.3 A <i>Missão</i> esvaziada?! O sonho anti – revolucionário sem máscaras .....	89
Conclusões: Um teatro humanizado em prol da vida do espírito e da <i>vita activa</i> .....	103
Bibliografia .....	106
Índice remissivo .....	108
Índice onomástico .....	116
Índice de tabelas .....	118



## Prefácio

Acabo de receber um papel amassado por minha mão direita com rabiscos escritos por meu próprio *punho-chefe* com as seguintes três frases:

1. A Missão acabou.
2. A Missão você mesma a inventou.
3. A Missão existe, se você a fizer existir.

Deparo-me agora com um pouco mais de uma centena de folhas de *papel-ecrã* escritas com palavras que nunca apresentaram serventia para coisa NENHUMA. A Missão foi fadada ao fracasso desde o início e a culpada fui eu que fingi que acreditava que uma Missão poderia vencer em cem folhas de LETRAS – O chefe morreu.

Resta-me entrar no primeiro elevador que me abrir a porta – EU JÁ SEI QUE QUEM A ABRE SOU EU - para imaginar que a qualquer momento descerei em uma aldeia no Peru onde estarei novamente em um mundo que não conheço – EU JÁ SEI QUE CONHEÇO TODAS AS PARADAS DO ELEVADOR – e poderei voltar a fingir que desconheço as máscaras dos espíritos que me saudarem com um sorriso indígena e com roupas coloridas com desenhos de lhamas – OS HOMENS INTERNAUTAS JÁ MOSTRARAM-ME TUDO O QUE NÃO PRECISAVA VER.

Agir para quê Hannah Arendt? A ação leva-me para o conhecido e não mais para o desconhecido. A MISSÃO CONTEMPLAÇÃO JÁ PERDEU A SUA VEZ. Faço o quê então?! OLHE novamente o conhecido quantas vezes preciso for para perceber que não o conhece. Cada espírito é uma nova missão... Cada nova missão representa uma nova AÇÃO!

Heiner Müller! Aonde você está? AQUI E AÍ: as máscaras dos humanos escondem informações preciosas. PORQUÊ os humanos criam estas coisas que já embaçam-me OS OLHOS?! Criam porque não sabem o que fazer com a ferida aberta ... MAIS, diga-me mais! Mais não posso, a missão acabou ou começou, PODE dormir ou ACORDAR.

Heiner Müller? Hannah Arendt?

Caro LEITOR resta-nos descobrir algo que pensamos que conhecemos. Boa MISSÃO intelectual sem REVOLUÇÃO.



## Introdução

... No decorrer de um grande conflito humano um ser decidiu agir, reagindo ao que lhe fazia se sentir mal naquele momento. Saiu de casa e entrou na primeira porta aberta que encontrou. Foi apresentado a um submundo onde havia corpos a mexerem-se. Viu e sentiu: o terror, a paz, o sorriso, o choro, o colorido, o preto, a fumaça, o fogo, o som, o silêncio, o vazio e o cheio também. Encontrou a imaginação, pensou, refletiu e quis regenerar-se. A sorte deste indivíduo foi ter sido empurrado para um mundo um tanto particular. A peça teatral a qual assisti era de Heiner Müller. Chamava-se: *A Missão – Recordações de Uma Revolução*. Ele revolucionou-se em um silêncio saltitante. Durante a peça, olhava para os lados e não via nenhum sinal de movimento nos corpos dos espectadores, a não ser o dos olhos. Esses sim, estavam grudados ao que se passava em cena, pareciam até que tinham vida própria. O corpo voltou para casa, mudou a vida, começou de novo e jogou fora o pó. Trabalhou, construiu, reconstruiu, chamou o vizinho e a vizinha, cozinhou, trabalhou, abriu um vinho e aproximou-se dos amigos e da família. Contou cem vezes a mesma história e também ouviu as mesmas histórias diversas vezes. O terror diluiu-se e foi transformado em diálogo. POLÍTICO. O ser compartilhou o que estava a pesar e pensou alargado junto de outros seres sobre novas condicionantes para uma mesma vida. ESTA DISSERTAÇÃO TRATA DISSO E DE UM POUCO MAIS ...

O capítulo um apresenta as relações estabelecidas entre o teatro e a vida invisível do ser. Seguindo os passos dos estudos filosóficos desenvolvidos por Hannah Arendt, são estudadas as três atividades básicas do espírito designadas pela filósofa: o pensar, o querer e o julgar. Estão presentes neste capítulo diversas argumentações que esclarecem os papéis teatrais do espectador, do ator, do dramaturgo, etc., sob a ótica do *eu que pensa*, do *eu que quer* e do *eu que julga*. O tempo referente a vida do espírito é estudado no subcapítulo um e no subcapítulo dois, pois o *eu que pensa* e o *eu que quer* entram

muitas vezes em conflito com o tempo da vida cotidiana que difere-se do tempo interno que experienciam. É estudado o conflito existente entre o *eu que pensa*, o *eu que quer* e o *eu que julga*, assim como os seus conflitos com a experiência prática; admitir a imaterialidade destas três faculdades é muitas vezes desconfortável para o ser, que pensa, quer e julga sempre mais do que consegue expor e transpor para a coletividade. O *eu que julga* é visitado mais sob a ótica da imaginação e da coletividade intrínsecas à esta faculdade do espírito, através da qual o ser abandona a solidão do *eu que pensa* e do *eu que quer* e segue em visita em direção à vida interior de outros seres. A ideia de humanidade, liberdade e política são algumas vezes confrontadas com as pretensões comunitárias dos espíritos através do teatro. O teatro de Heiner Müller é trazido em alguns momentos deste capítulo com contributos teóricos sobre a capacidade da arte dramática de recriar realidades e de estabelecer conexão com a vida do espírito.

O capítulo dois apresenta as relações estabelecidas entre o teatro e a vida visível do ser, na qual ele exerce as atividades que integram o conceito de Hannah Arendt de *vita activa*: o labor, o trabalho e a ação. São apresentadas as condições básicas que foram dadas ao homem com o seu nascimento e as possibilidades de recriação de novas condicionantes para tornar mais interessante a sua experiência de vida na Terra. O labor é visitado como uma atividade que relaciona-se com o processo vital do ser. O trabalho é estudado sob o prisma da criação, em que o ser através desta atividade transporta para a materialidade as suas ideias mentais de um mundo artificial criado por ele próprio. A ação é conceituada como a atividade do homem que o caracteriza como um ser político, que estabelece relações com outros homens e relaciona-se constantemente com a contingência do futuro, característica comum ao homem coletivo. O criador teatral é apresentado como um *homo faber* que trabalha para construir um mundo artificial teatral com o intuito de compartilhá-lo com outros seres. São apresentados aspectos relacionados à cultura de massas e ao espaço público. O conceito de teatro de Heiner Müller é brevemente apresentado e permite que o leitor compreenda o seu posicionamento a nível artístico, político e humano. É desenvolvida uma argumentação sobre a inter-relação estabelecida entre a arte e a política, assim como, a conceituação política da peça *A Missão – Recordações de Uma Revolução*, objeto de estudo da presente dissertação, que afirma a sua importância artística social e política.

O capítulo três simboliza uma “fusão” dos dois capítulos anteriormente estudados, pois ambos contribuiram para o amadurecimento intelectual para que fosse possível aprofundar o estudo da peça *A Missão – Recordações de Uma Revolução* de

Heiner Müller, que exige acima de tudo, um olhar crítico para que consiga-se perceber os pequenos diálogos filosóficos e políticos das personagens, que remetem muitas vezes para a vida visível e outras para a vida invisível do ser. No decorrer do capítulo é possível experienciar a atmosfera filosófica e teatral presente nesta peça de Heiner Müller, muitas vezes argumentada pela filosofia de Hannah Arendt. De entre as temáticas que contemplam este capítulo, algumas delas são: uma missão perdida no tempo e no espaço, três revolucionários sem missão na Jamaica: DEBUISSON, GALLOUDEC e SASPORTAS, o assassinato da História realizado a partir dos pensamentos de Heiner Müller e de Hannah Arendt, o sonho revolucionário transformado em sonho anti-revolucionário, a traição e a culpa, a liberdade filosófica e política, o fim do mundo e o início da vida ativa dos espíritos com suas histórias particulares, de entre muitos outros caminhos em que as personagens, o teatro e a filosofia perdem-se e encontram-se novamente a todo momento.

Isto tudo pode parecer uma utopia! A utopia do teatro é sonhar com a possibilidade de que todos os seres possam um dia vir a ser: atores, dramaturgos, diretores de teatro, etc., sem que isto seja uma profissão,<sup>1</sup> pois para os homens de teatro, todo indivíduo iria gostar de experienciar esta forma de estar no mundo...

Desejo-vos um bom percurso filosófico e teatral.



## 1. A missão teatral ao encontro da vida do espírito

A vida invisível de cada ser, a qual Hannah Arendt intitulou de vida do espírito, torna-se objeto de estudo deste capítulo, pois o *laboratório de fantasia social* em processo de conceituação na presente dissertação (termo apresentado na nota de abertura<sup>2</sup>), pretende aproximar-se desta instância não tangível do homem a qual

---

<sup>1</sup> MÜLLER, Heiner, *I do not believe in a harmony between theatre and literature*, in H. M., *Werke 8, Schriften*, Frank Hornigk (ed), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, 171.

<sup>2</sup> Cf. Nota de Abertura, IV.

visitamos quando estamos no teatro, em que o silêncio impera na plateia e os diálogos do *dois-em-um* do pensamento são estabelecidos na mente de cada espectador. A filósofa empenhou-se em estudar em sua obra *A Vida do Espírito* três atividades que acreditava serem a base da vida mental de cada ser: o pensar, o querer e o julgar.

A obra *A Vida do Espírito* diferencia-se da ênfase investigadora de Hannah Arendt, voltada mais para a filosofia política. Salienta a filósofa que o que a inspirou a pesquisar sobre a vida do espírito foi a banalidade do mal que conectou-se com sua mente ao assistir ao julgamento do Sr. Adolf Eichmann, tenente-coronel da SS (grupo de combate militar da Alemanha nazi), em Jerusalém em 1961. Para Hannah Arendt a forma de estar do Sr. Eichmann diferenciava-se de qualquer rótulo vulgar antes por ela já conhecido para identificar o mal. *Não havia nele nenhum sinal de convicções ideológicas firmes ou de motivos maldosos específicos, e a única característica notável (...) era algo de inteiramente negativo: não era estupidez mas irreflexão.*<sup>3</sup> Foi percebido que o Sr. Eichmann reagia como nos tempos do regime nazi, respondia bem somente às questões para as quais existiam procedimentos rotineiros, para as outras, *ficava sem saber o que fazer, e a sua linguagem cheia de clichés encenava na barra das testemunhas, como evidentemente o tinha feito na sua vida oficial, uma espécie de comédia macabra.*<sup>4</sup> Este extremo comportamental encontrado no Sr. Eichmann, despertou em Hannah Arendt o interesse para direcionar esforços para compreender as raízes da irreflexão.

A vida cotidiana de todos os indivíduos carrega em maior ou menor intensidade a irreflexão e muitos conflitos humanos nascem exatamente desta forma de estar no mundo. Por isso, a escolha da arte dramática neste trabalho não é ingênua e muito menos romântica, acredita-se que o teatro (e não só ele, outras manifestações artísticas também) tem a capacidade de criar, através das metáforas apresentadas em cena, espaços de reflexão e diálogo para com a mente dos indivíduos-espectadores. Através da ideia da metáfora compartilhada com o público, o indivíduo sente-se fortalecido e acompanhado para trazer diversos conflitos do campo da irreflexão para a reflexão. Os conflitos humanos são das mais diversas naturezas e pairam nas nossas e nas mentes alheias durante um tempo sobre o qual não exercemos controle algum, por vezes são passageiros e “desaparecem” rapidamente, por outras nos acompanham por um longo

---

<sup>3</sup> ARENDT, Hannah, *A vida do espírito: Volume I - Pensar*, 1971. Tradução de João C. S. Duarte, Lisboa: Instituto Piaget, 1999, 14.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, 14.

período de tempo e podem fazer-se presentes até mesmo durante uma vida inteira. O compasso da irreflexão reside exatamente neste território individual, em que cada indivíduo rege o ritmo da compreensão, assimilação e resolução interior dos conflitos em causa de maneiras sempre muito particulares.

Pode o problema do bem e do mal, a nossa faculdade de distinguir o certo do errado, estar em conexão com a nossa faculdade de pensar? (...) Pode a atividade do pensamento enquanto tal, o hábito de examinar tudo o que calha acontecer ou despertar atenção, independentemente de resultados e do conteúdo específico, pode essa actividade estar entre as condições que fazem com que os homens se abstenham de praticar o mal, ou mesmo que os «condicione» efectivamente contra ele?<sup>5</sup>

A experiência de ter assistido ao julgamento do Sr. Eichmann em Jerusalém, que tratou de conflitos extremos que permearam as fronteiras do bem e do mal, inquietou Hannah Arendt para estudar sistematicamente algo que a filósofa já havia percebido desde a escrita de *A Condição Humana*: a existência de atividades dentro do ser para além das três atividades que contemplaram o seu conceito de *vita activa* (labor, trabalho e ação). A maior preocupação do estudo investigativo da filósofa, foi desvendar a interligação das atividades menos visíveis do ser com questões morais práticas que ocorrem na experiência factual.<sup>6</sup> Ao terminar o livro *A Condição Humana*, Hannah Arendt compartilha a sua inquietação para com as “atividades-paradas” do ser, através de uma citação de Catão – *Nunca ele está mais activo do que quando nada faz, nunca está menos só que quando a sós consigo mesmo*<sup>7</sup> - que já revelava o seu interesse investigativo que viria a ser desenvolvido em seu último livro enquanto viva, *A Vida do Espírito*. Esta inquietação da filósofa aproxima-a de Heiner Müller, pois o seu teatro também tratou de diversas questões envolvendo a esfera das atividades do espírito e a esfera da *vita activa*.

Um criador teatral minimamente preocupado com a funcionalidade social dos seus espetáculos também inquieta-se sobre este território invisível do ser. Como o conteúdo presente em suas peças comunicar-se-ia com o seu público? De que maneira os espectadores conseguiriam fazer uso das temáticas apresentadas em cena em suas vidas particulares? O intuito das representações e apresentações, mesmo das que não

---

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, 15.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, 16-17.

<sup>7</sup> ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, 1958. Tradução de Roberto Raposo, Lisboa: Relógio D'Água, 2001, 395.

assumem tal pretensão, é comunicar-se com esta instância do ser com a qual nos conectamos quando pensamos e refletimos sobre a experiência factual dela distanciados - *Que estamos a fazer quando não fazemos nada além de pensar? Onde estamos quando nós, normalmente rodeados pelos nossos companheiros humanos, estamos apenas junto de nós mesmos?*<sup>8</sup>

Estimular a conexão consciente de cada espectador com as três atividades do espírito – pensar, querer e julgar - significa para o *laboratório de fantasia social* oferecer uma funcionalidade social; incentivando o ser a pensar sobre a experiência prática, a querer transformar o pensado em experiência factual coletiva e a estabelecer juízos próprios sobre a realidade.

### **1.1 O «pensar» na cena teatral**

O teatro é uma entre as diversas manifestações artísticas que trabalha com as relações estabelecidas entre os homens e para elas e tem a capacidade de apresentar novos tons interpretativos para situações cotidianas para as quais os indivíduos encontram dificuldade de relacionamento. Para Heiner Müller isto era uma pré-condição para a existência de um teatro: esboçar vagamente uma outra realidade para acrescentar alguma novidade para o espectador levar para casa depois do espetáculo.<sup>9</sup> Esta necessidade de transcender a realidade cotidiana existe, pois as três atividades básicas da condição humana (labor, trabalho e ação) cansam o homem pela impossibilidade de delas se libertar em vida. Ir ao teatro é uma das formas encontradas pelo ser para transcender mentalmente estas atividades presentes na vida cotidiana, para alimentar a vida do espírito. Assim, o homem regenera-se e recria novas condições para trazer novas ideias e menos tédio para estas três atividades básicas que não podem ser anuladas:

Os homens, embora sejam inteiramente condicionados existencialmente – limitados pela duração do tempo entre o nascimento e a morte, sujeitos ao labor para poderem viver, motivados para trabalhar com o fim de se sentirem bem no mundo, e instigados à ação com o fim de encontrem o seu lugar na sociedade dos outros homens – podem transcender mentalmente todas estas

---

<sup>8</sup> ARENDT, Hannah, 1999, *Op. cit.*, 18.

<sup>9</sup> MENDES, Anabela, *De perfil para os bastidores – três homens de teatro da RDA – Heiner Müller, Volker Braun, Jochen Berg*, In: *Teatruniversitário*, nº 7/8, Coimbra, 1983, pp. 33-44; nº 10, Coimbra, 1984, pp. 27-35, Coimbra, 1984, nº 12, Coimbra, pp. 41-46, 39.

condições, mas só mentalmente, nunca na realidade ou na cognição e conhecimento.<sup>10</sup>

Em sua essência o teatro contempla muitas das condições e situações da vida humana na Terra: atores, espectadores, linguagem, um espaço físico, som, ar, conflitos humanos, objetos materiais e muito mais. O escritor de peças teatrais para dar forma aos seus textos pensa sobre uma ou algumas temáticas que provêm da vida e nela se plasnam, as metaforizam através da linguagem criativa e as apresentam ao público como criação artística. Os espectadores sensibilizados pela temática em cena realizam o seu ciclo particular de apreensão da criação sob o ângulo de quem especta. Na qualidade de quem se relaciona com a criação apresentada, o espectador a descodifica internamente e capta dela o que lhe suscitou interesse. O espectador de teatro ao assistir a experiência da vida esteticamente modificada do seu real em um espaço imaginário-cênico faz como os indivíduos em seu cotidiano para captar o que conseguem da realidade objetiva: estes são ao mesmo tempo sujeitos e objetos da mundanidade, percebem e são percebidos, criam e percebem criações na própria realidade objetiva que revela e é revelada por seres que se espectam uns aos outros.<sup>11</sup> Ao apresentar metáforas da experiência comum em cena, o teatro promove o confronto do indivíduo com a vontade e com o medo da transformação de questões da sua vida particular que, em sua última instância, é a morte. Através da comédia, o teatro deflagra este medo, e através da tragédia, eleva-o - *a fórmula do teatro é só nascimento e morte. O efeito do teatro, o seu impacto, é o medo da mudança porque a última mudança é a morte.*<sup>12</sup> Ao admitir o seu fim fisiológico, o indivíduo regenera-se e se permite a ousar mais em suas criações cotidianas, pois admite que o que é hoje deixará de ser um dia, e assim, projeta-se no território da incerteza e aprende a relacionar-se com ela, já que não tem sequer controle sobre a sua chegada e saída da condição de humano que se encontra.

No teatro a aparição dos atores ao público dá-se como na vida, envolve sempre a presença de outros indivíduos-espectadores para os quais a interpretação do conteúdo da aparência depende do tom interpretativo de cada um e que em conjunto afirmam a pluralidade da apreciação pela diversidade conclusiva para o que ela viria a ser.<sup>13</sup> No teatro *o actor depende do palco, dos outros actores, e dos espectadores, para fazer a*

---

<sup>10</sup> ARENDT, Hannah, 1999, *Op. cit.*, 83.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*, 30.

<sup>12</sup> MÜLLER, Heiner; LOTRINGER, Sylvère, Muros, 1982, in: *Heiner Müller – Teatro da Cornucópia*. Traduções de Anabela Mendes e Rogério Vieira, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984, 10.

<sup>13</sup> ARENDT, Hannah, 1999, *Op. cit.*, 32.

*sua entrada*,<sup>14</sup> assim como todas as coisas vivas precisam de um mundo que caracterize-se como um lugar para aparecerem junto de outros indivíduos com quem representam e de espectadores que confirmem e reconheçam a sua existência.<sup>15</sup>

Os atores, através da linguagem poética metafórica, apresentam em suas falas diversos signos mentais (pensados pelo escritor do texto da peça e aprimorados durante os ensaios pelos atores sob a orientação do encenador), que induzem os espectadores a pensarem sobre eles na direção de suas experiências práticas individuais. O espectador estabelece um trânsito com a sua experiência individual e coloca-se na posição de ator que recapitula diferentes momentos em que relacionou-se com o signo. A linguagem (corporal e da fala) no momento da experiência teatral é um meio encontrado pelas atividades do espírito - *elas próprias invisíveis e ocupadas com o invisível*<sup>16</sup> - para manifestarem-se para os espectadores.<sup>17</sup> A metáfora seria um processo de configuração encontrado pelo espírito que o permite relacionar as suas atividades interiores com as atividades que ocorrem na aparência exterior, ambas representando a sua vida ao mesmo tempo, mas em espaços materiais distintos, um tangível e outro intangível, e que, por isso, requerem auxílio do artifício metafórico para serem referenciadas em conjunto.<sup>18</sup>

No decorrer do seu processo de criação, que consiste no geral em escrever novas aparências e lhes atribuir movimento para apresentá-las em cena, o fazedor de teatro acaba por utilizar muito o pensar. Através da atividade do pensamento atêm-se dentro de si próprio para especular sobre as aparências e interpretá-las, podendo antecipar o futuro, o vivenciando mentalmente como se fosse presente, e pensar o passado como se ele ainda existisse no presente, conseguindo abolir o tempo e o espaço.<sup>19</sup> O pensar para todos os seres e também para o homem de teatro, *não é mais do que uma das muitas faculdades humanas*<sup>20</sup> e para além dele, a profissão teatral congrega outras atividades, a exemplo do fazer, a atividade através da qual o diretor teatral transforma um texto em movimento. Com sua característica plural, no fazer o ser não consegue abolir o tempo e o espaço e as pessoas comuns, ele envolve sempre outros seres sobre os quais o indivíduo não pode criar a partir de como eles pensam. Nesta faculdade do homem é

---

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, 32.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, 32.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, 110.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, 114.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, 122.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, 98.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, 92.

preciso descobrir fazendo, e no produto da ação precedida de pensamento do outro, é que percebe-se o que o ser é naquele momento. Um escritor de obras teatrais pensa sobre a realidade mas não alheia-se do mundo das aparências, dele distancia-se com a intenção de breve retorno com uma proposta artística, e, isto é uma característica da atividade do espírito de «querer fazer»,<sup>21</sup> neste caso, o querer fazer com que uma realidade teatral exista. No pensar o *eu pensante* alheia-se temporariamente do mundo das aparências *sem nunca ser inteiramente capaz de abandoná-lo, por causa de estar incorporado num eu corporal, de ser uma aparência no meio de aparências.*<sup>22</sup>

Juntamente com a criação artística cénica, Heiner Müller não pré-concebía um modelo de teatro puramente estético, realizava cuidadosamente este processo de afastamento reflexivo temporário do real e escrevia de acordo com a pressão nascida do contexto dentro do qual estava a criar. A pressão exercida pelo ato de escrever o afastava da realidade com o intuito de para ela voltar com propostas que condiriam com as necessidades sociais que se adequassem àquele momento; a sua vontade de trazer contributos para a experiência prática enquadra-se na caracterização de Hannah Arendt para a vontade do homem em transformar a realidade: *é caracterizada pela mais forte forma de reflexividade, um reagir sobre si mesmo.*<sup>23</sup> Paradoxalmente, Heiner Müller acreditava que o pensar é o inimigo do viver - este seria um dos paradoxos da existência humana. E a arte, é uma provocação e um ataque à este paradoxo, pois transforma em objeto de arte (peça teatral, pintura, música, etc.) aquilo que o *consciente não suporta mais, esse paradoxo da existência humana, difícil de suportar, o insuportável do ser.*<sup>24</sup> Através do seu processo de escrita dialético, Heiner Müller conseguia conectar-se com este núcleo *insuportável* do ser e, por isso, ele dizia que ao começar a escrever uma peça de teatro, não sabia aonde chegaria, tinha a sensação de que escrevia de um outro tempo e sempre colocava no papel mais do que sabia, o que dificultava inclusive a sua interpretação dos textos que escrevia. Eles tornavam-se estranhos para a sua própria forma de compreender a realidade após o término do processo de escrita.<sup>25</sup>

A linguagem da atividade do pensar é essencialmente metafórica. A metáfora é criada pelo ser com o intuito de comunicar a sua reflexão sobre uma parte do real, e

---

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, 104.

<sup>22</sup> ARENDT, Hannah, *A vida do espírito: Volume II - Querer*, 1978. Tradução de João C. S. Duarte, Lisboa: Instituto Piaget, 2000, 63.

<sup>23</sup> ARENDT, Hannah, 1999, *Op. cit.*, 104.

<sup>24</sup> MÜLLER, Heiner, *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*, 1992. Tradução de Karola Zimmer, São Paulo: Estação Liberdade, 1997, 229-230.

<sup>25</sup> MÜLLER, Heiner; LOTRINGER, Sylvère, 1984, *Op. cit.*, 10.

assim ele garante a unidade da sua experiência frente à pluralidade da realidade.<sup>26</sup> Na linguagem do pensar o *eu pensante* nunca deixa inteiramente o mundo das aparências, pois pensa a partir dela e sobre ela sem a necessidade material de nela estar. Para além disto, *a linguagem, ao adaptar-se ao uso metafórico, permite-nos (...) ter um comércio com as coisas não sensíveis, porque permite uma passagem (...) para as nossas experiências.*<sup>27</sup> As atividades do espírito encontram na linguagem um meio para manifestarem-se. A linguagem, independentemente da visão, tem a capacidade de dar a um objeto um nome comum que proporciona a comunicação intersubjetiva e permite que distintas pessoas compartilhem a apreciação de um mesmo objeto e expressem como ele é recepcionado pelos cinco sentidos, como por exemplo: *doce ou amargo quando o saboreio, brilhante ou sombrio quando o vejo, soando em tons diferentes quando o ouço.*<sup>28</sup> Mas nenhuma destas sensações pode ser perfeitamente descrita por palavras. Pode-se dizer que dos cinco sentidos, a visão e a audição têm uma maior afinidade com a linguagem por serem mais correlatas com a cognição, já o olfato, o gosto e o tato, por serem sentidos mais primitivos e diretos, apresentam menos afinidade com a linguagem e ela os relata com menor riqueza de detalhes.<sup>29</sup> Quando um escritor de teatro escreve textos sobre as relações humanas, por exemplo, ele cria metáforas para comunicar as metáforas criadas pelos próprios homens para comunicarem-se uns com os outros. E os atores interpretam as metáforas do texto também a partir de suas próprias metáforas linguísticas; é por isso que dois atores interpretando a mesma personagem com falas iguais, apresentarão atuações distintas, pois cada um descodifica linguisticamente o mesmo texto para recodificá-lo com as suas interpretações individuais sobre a esfera da realidade à qual as falas da personagem fazem referência.

O pensar é uma *tarefa solitária mas não desacompanhada*,<sup>30</sup> pois o ser faz companhia para si próprio. A solidão só acontece quando o ser torna-se apático para consigo. *O estar desacompanhado acontece quando estou só sem ser capaz de me dividir no dois-em-um, sem ser capaz de fazer companhia a mim próprio.*<sup>31</sup> Isso reforça a ideia de que o homem existe no plural, no sentido de que mesmo sozinho é dois (ou mais do que dois) em um, ou seja, é ator e espectador de si próprio - *É esta dualidade de mim comigo mesmo que converte o pensar numa verdadeira actividade, na qual sou*

---

<sup>26</sup> ARENDT, Hannah, 1999, *Op. cit.*, 122.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, 122-123.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, 131.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, 132.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, 203.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, 203.

*tanto o que pergunta como o que responde. O pensar pode tornar-se dialéctico e crítico porque passa por este processo de perguntas e respostas.*<sup>32</sup> O teatro, com as temáticas apresentadas em cena, incentiva que o espectador realize este diálogo dialéctico e crítico do *dois-em-um* do pensamento consigo próprio a partir do que capta da cena teatral.

Quando um indivíduo comum entra em um elevador também comum e antigo em que as peças metálicas rangem durante a subida<sup>33</sup> na peça *A Missão - Recordações de Uma Revolução*, de Heiner Müller, é este diálogo de *si-consigo-próprio* que a personagem do elevador compartilha com o leitor e com o espectador. E mesmo que encontre-se entre homens que não conhece, seus pensamentos não lhe deixam sentir-se solitário. Uma pequena parte desta cena é apresentada a seguir para que comecemos a entrar aos poucos na atmosfera do *laboratório de fantasia social* e da peça *A Missão – Recordações de Uma Revolução*:

Como é que eu posso explicar a minha presença nesta terra de ninguém? Não tenho nenhum páraquedas para mostrar, nem nenhum avião ou destroços de automóvel. Quem é que acredita que cheguei de um elevador ao Peru (...) A minha missão foi decidida no seu cérebro, que não produzirá mais nada, até que sejam abertos os cofres da eternidade, cuja combinação os sábios do mundo procuram descobrir deste lado da morte.<sup>34</sup>

Nesta passagem da peça, Heiner Müller trabalha o artifício linguístico para estabelecer diálogo frontal com o *eu pensante* do espectador. A personagem do elevador faz perguntas de si para si próprio, que são recebidas pelo espectador, que acaba por as fazer também a si próprio. Uma questão levantada pelo espectador a si, poderia ser: como eu também *posso explicar a minha presença nesta terra de ninguém?* O salto textual de Heiner Müller com a criação desta cena é rico, pois o dramaturgo consegue criar uma sensação de espelho em que algumas vezes torna-se difícil saber quem é o espectador e quem é o ator e se estão ambos vivos ou mortos. Na fala: *cuja combinação os sábios do mundo procuram descobrir deste lado da morte*, o espectador é inquietado com a seguinte questão: estamos ambos mortos ou vivos? O meu lado é o da morte e o do ator o da vida? Ou vice-versa? Este é um exemplo de entre muitos que encontramos nos textos de teatro de Heiner Müller, que são riquíssimos do ponto de vista linguístico e humano, pois o dramaturgo esforça-se para rastrear detalhes que contemplam a vida do espírito.

---

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, 204.

<sup>33</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1980. In: *A Missão e outras peças*. Organização, tradução e posfácio de Anabela Mendes, Lisboa: Apáginastantas, 1982, 68.

<sup>34</sup> *Idem, ibidem*, 71-72.

Uma metáfora encontrada pelo ser para relatar o processo do pensamento é a *sensação de estar vivo*.<sup>35</sup> Sinteticamente, a atividade do pensamento apresenta três características básicas: 1. O pensar é sempre deslocado independentemente de onde estejamos, acompanhados ou “sozinhos”, ele distancia-se mentalmente da experiência prática para realizar as suas reflexões através do duplo diálogo dialético de perguntas e respostas do *eu consigo próprio*; 2. O *eu pensante* tem a capacidade de realizar experiências autênticas como, por exemplo: *as falácias metafísicas, tais como a teoria dos dois mundos (...) as descrições não teóricas do pensar como uma espécie de morte ou, inversamente, a noção que enquanto pensamos somos membros de um mundo diferente*.<sup>36</sup> O intenso estabelecimento de conexão, desconexão e reconexão do processo do pensamento com a realidade faz com que o *eu pensante* facilmente se convença que o que pensa é real, *ao passo que o que simplesmente é parece ser tão transitório que é como se não existisse*,<sup>37</sup> devido à rápida aparição, ou melhor compreensão, de novas informações que compõem o conceito de realidade para o *eu pensante* no presente em que pensa. Este espaço dialogante sobre o que é ou poderia ser o real é quebrado quando a solidão do pensador é chamada pelo mundo dos outros homens que transforma a dualidade do pensar na unidade da experiência prática; 3. O pensar relaciona-se sempre com ausências<sup>38</sup> e isola-se do que “já é”. Está sempre em busca do “ouro perdido” presente na experiência imaginada baseada na vida vulgar, mas ausente do tempo e do espaço inerentes à ela.

Através de sua arte Heiner Müller cria um espaço *fantasmático real*,<sup>39</sup> que incita o espectador a abandonar o processo de pensamento linear (que tenta organizar em sequência os acontecimentos) sobre a peça e sobre a realidade. Para fazer isto, Heiner Müller insere em suas peças novas interpretações sobre a História que vão empurrando o espectador para o diálogo deslocado do tempo histórico e localizado dentro do seu processo de codificação do real. Ele propõe uma reorganização de todos os elementos constitutivos do processo dramaturgico, para o qual não apresenta caminhos (e por isso escreve peças abertas sem um fim conclusivo) e incita a dúvida e a criatividade para a

---

<sup>35</sup> ARENDT, Hannah, 1999, *Op. cit.*, 221.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*, 220.

<sup>37</sup> *Idem, ibidem*, 221.

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*, 221.

<sup>39</sup> MENDES, Anabela, A Desconstrução da História: A propósito de Heiner Müller e de algumas das suas peças. In: *A Missão e outras peças*. Organização, tradução e posfácio de Anabela Mendes, Lisboa: Apáginastantas, 1982, 106.

recriação da História. Tal proposta de desorganização ou *destruição*<sup>40</sup> da História, foi uma maneira encontrada por Heiner Müller para posicionar-se politicamente na sociedade em que estava inserido; responsabilizava-se por ela através de sua escrita que desenvolvia pensamento crítico sobre o seu tempo, a exemplo da História da Alemanha.<sup>41</sup> Heiner Müller exerceu *a revisão do processo histórico alemão (...). Uma destruição de tempo e espaço que rompe com o discurso linear, mas não perde o fio de múltipla condução a uma compreensão reveladora de passado-presente-futuro.*<sup>42</sup>

Para exemplificar a *destruição* da História, acima argumentada, será apresentada uma parte do poema que dá início à peça *A Missão* intitulado *Motivo em A.S.* de Ana Seghers, escritora do conto *A Luz sobre a Força*<sup>43</sup> (texto base para a escrita de *A Missão*):

Em Paris Robespierre  
Com o queixo partido.  
Ou Joana D’Arc quando o anjo não apareceu  
No fim os anjos nunca aparecem<sup>44</sup>

Heiner Müller neste poema apresenta ao leitor histórias conhecidas de duas personagens históricas - Robespierre e Joana D’Arc - com duplas interpretações que induzem o espectador para desconfiar da harmonia da História tradicionalmente contada: Robespierre pode ser visto como o herói da Revolução Francesa, assim como o fanático idealista que antes de ser guilhotinado tentou o suicídio com um tiro por debaixo do queixo e ironicamente não conseguiu se matar. Joana D’Arc pode ser vista como uma heroína revolucionária ou como uma refém do sonho revolucionário, que a levou a acreditar que era guiada por um anjo, e que por ele seria salva, após ter optado por aceitar a condenação à fogueira, em detrimento da negação frente à igreja da existência de vozes que assumia escutar e que guiavam a sua missão revolucionária. Fazendo isto Heiner Müller colhe da história conflitos que repetem-se em tempos diferentes para desconstruí-los junto dos espectadores e incitá-los a reconstruí-los no tempo presente.

Hannah Arendt referencia que o *eu pensante* experiencia a sensação de um tempo interior e isto ocorre *quando não estamos inteiramente absorvidos pelos não-*

---

<sup>40</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 328.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, 105.

<sup>42</sup> PEIXOTO, Fernando, Quando a crítica se transforma em grito, in: *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. XII-XVIII, XV.

<sup>43</sup> SEGHERS, Anna, *A luz sobre a força*, 1961. Tradução de Luís Lima Barreto, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984.

<sup>44</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 54.

*visíveis ausentes em que estamos a pensar mas começamos a dirigir a nossa atenção para a própria actividade.*<sup>45</sup> Este é o momento em que o passado e o presente encontram-se e formam um só, que prepara-se para ser algo futuramente, mas que ainda caracteriza-se por ser um *ainda-não do futuro*<sup>46</sup> que “chama” pela ação para transformar-se em criação (futura) de realidade por parte do espírito. A filósofa faz uso de uma parábola de que Franz Kafka se serviu para retratar poeticamente a sensação de tempo sentida pelo *eu pensante*, assim como Heiner Müller fez uso do estilo textual kafkiano dialético e sem síntese em *A Missão* na cena do elevador, que também retrata o tempo do *eu pensante* através da figura da personagem do elevador, numa adaptação referencial à personagem de Gregor Samsa do conto *A Metamorfose*<sup>47</sup> do autor checo-alemão. Samsa acorda metamorfoseado em inseto, e tal como o homem do elevador, também é pressionado por seu chefe e experiencia o descontrole do seu tempo interior e do tempo exterior.<sup>48</sup> Heiner Müller segue alguns passos de Franz Kafka ao colocar em um elevador um indivíduo comum, que não é nenhum dos personagens da peça (ou talvez possa ser todos eles em um só), que se perde no tempo e no espaço, de tal modo que aterra involuntariamente numa aldeia do Peru:

Tenho a certeza de que já há muito algo não bate certo: com o meu relógio, com este elevador, com o tempo. Entro em especulações fantásticas: a gravitação diminui, uma perturbação, uma espécie de solavanco da rotação terrestre, como se fosse uma câmbra no futebol. Tenho pena de saber tão pouco de física para poder resolver cientificamente a contradição gritante entre a velocidade e o elevador e a velocidade do tempo, que o meu relógio marca. Porque é que não me preocupei com isso na escola? Ou li os livros errados: Poesia em vez de Física.<sup>49</sup>

Esta parte da cena apresentada refere-se à esta sensação do *eu pensante* em processo de decisão, no sentido de que ele dá-se conta que está a pensar sobre um passado que já não faz mais sentido, mas que, entretanto, não consegue transformar em ação, para assim, livrar-se do desconforto do *ainda-não do futuro* referenciado anteriormente.

O homem vive neste intermédio, e aquilo a que ele chama presente é uma luta de uma vida inteira contra o peso morto do passado empurrando-o para a frente com a esperança, e o medo de um futuro (cuja a única certeza é a morte), puxando-o para trás para a «tranquilidade do

---

<sup>45</sup> ARENDT, Hannah, 1999, *Op. cit.*, 225.

<sup>46</sup> *Idem, ibidem*, 225.

<sup>47</sup> KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Versão de Augusto do Carmo Vaz, Almada e Lisboa: Íman Edições e Bedeteca Nacional, 2001.

<sup>48</sup> RÖLL, Ruth, *O Teatro de Heiner Müller – Modernidade e Pós-Modernidade*, São Paulo: Perspectiva, 1997, 132.

<sup>49</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 70.

passado» com a nostalgia da única realidade de que pode estar certo.<sup>50</sup>

A sensação de tempo do *eu pensante* é diferente do tempo da vida vulgar, organizada pelos homens em partes melhor “definidas”: passado, presente e futuro, com datas, calendários, horários etc., em que *o presente é hoje, o passado começa ontem e o futuro se inicia amanhã*.<sup>51</sup> Muitos teatros também organizam seus espetáculos de acordo com o tempo cotidiano estabelecendo um início, um meio e um fim facilmente reconhecíveis. Entretanto, este não é primordialmente o tempo do teatro mülleriano que claramente acompanha o tempo do pensar e por isso muitas vezes proporciona ao espectador uma percepção de descontrole do tempo, o que de fato acontece; o teatro de Heiner Müller descontrola o tempo comum para dialogar com o tempo do pensamento e por isso o dramaturgo alertava seus espectadores sobre a impossibilidade de ordenação do apresentado em cena. A conceituação filosófica de Hannah Arendt auxiliou bastante ao estudo a perceber que a criação artística de Heiner Müller acompanha o tempo “incomum” do pensamento e que é por isso que as suas peças puxam o espectador para junto com ela se entregar à reflexão. Heiner Müller não apresenta material “mastigado” para o espectador, apresenta pensamento em aberto, tempo de pensamento para pensar, por isso para entender os textos müllerianos é preciso “mastigar” o conteúdo e a forma para compreendê-lo. O que não significa aceitá-lo automaticamente. Dizia Heiner Müller sobre a conexão da sociedade do século XX com o tempo: “*o que de pior acontece de momento é que só há tempo ou velocidade ou passagem de tempo, mas não há espaço. É preciso criar espaços e ocupá-los, contra esta aceleração*”. *Só aí pode vir a cultura (...) de um espaço que reaja à ditadura do tempo sem tempo*.<sup>52</sup> O teatro mülleriano pensava para além do tempo usual com o intuito de abrir estes “espaços” para que novas criações pudessem ocupá-los.

O tempo cotidiano é também importante, pois une coletivamente os homens que o organizam e nele vivem. Este tempo representa o esforço humano para organizar questões práticas como, por exemplo: um tempo limitado para trabalhar e outro para o lazer. Para além disto, a vida cotidiana alimenta a faculdade do espírito de pensar, assim como a faculdade de pensar alimenta a vida cotidiana, ambas complementam-se em prol de um objetivo comum: o convívio entre homens mediado por matérias de diversas

---

<sup>50</sup> ARENDT, Hannah, 1999, *Op. cit.*, 227.

<sup>51</sup> *Idem, ibidem*, 227.

<sup>52</sup> MÜLLER, Heiner, 1992, *O Anjo do desespero (Poemas)*. Tradução, posfácio e notas de João Barrento, Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1997, 85-86.

naturezas. O dia-a-dia, por vezes até alivia o pensar da sua limitada abstração, que ganha “tempo material” para voltar a realizar as suas criações no tempo do pensamento. O intervalo entre o passado e o futuro só se abre na reflexão, na vida cotidiana não, pois a reflexão do pensamento é realizada sobre a matéria que está ausente. *A reflexão convoca essas «regiões» ausentes à presença do espírito; dessa perspectiva a atividade do pensar pode ser entendida como uma luta contra o próprio tempo,*<sup>53</sup> que realiza rupturas com a continuidade da vida cotidiana.

Hannah Arendt posiciona os seres pensantes na fenda entre o passado e o futuro intitulado presente, em que tanto o passado quanto o futuro são interpretados como esferas infinitas. Neste presente os seres devem sempre desafiar-se a *descobrir e persistentemente preparar de novo a estrada do pensamento,*<sup>54</sup> localizada no tempo incomum. Sob esta perspectiva, o passado na sua condição fragmentada não tem a necessidade em seguir a tradição transmitida de geração em geração para a sua compreensão, perdendo assim a *certeza de avaliação,*<sup>55</sup> se é que algum dia ela existiu.

Um grande sonho de Heiner Müller era o de conseguir escrever cada vez mais na velocidade do pensamento,<sup>56</sup> para compartilhá-lo mais fidedignamente com os seus espectadores e leitores. Talvez por este esforço do dramaturgo, a sua escrita expressava um elevado grau de angústia que a compreensão de muitas questões da vida o proporcionava: *entre os problemas do texto está a sua injustiça contra as pessoas, também contra a minha pessoa. A tentativa de fazer justiça a todos termina necessariamente na intransigência. Compreender tudo significa não perdoar nada.*<sup>57</sup>

Acompanhados da angústia mülleriana frente à complexidade do viver, seguiremos viagem... Os ventos poderão por hora soprar na direção de um teatro filosófico mas nada os impede de que também soprem ao encontro de uma filosofia teatral.

## **1.2 Dialogar com o «querer» através do teatro**

O que quer o teatro com todas as suas criações? E quem é a figura do artista?

O artista na maioria das vezes é uma personagem “estranha” mas mortal, que não encontra hipótese de não fazer arte, pois é empurrado por si próprio para uma

---

<sup>53</sup> ARENDT, Hannah, 1999, *Op. cit.*, 228.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, 232.

<sup>55</sup> *Idem, ibidem*, 234.

<sup>56</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 265.

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*, 265.

solução encontrar para a imensidão de pensamentos e pessoas que lhe invadem a mente e a vida todos os dias. E por isso o artista cria mundos, para no mundo conseguir estar. Poderia receber outro nome, mas decidiram chamar-lhe artista. E por vezes parece mesmo que vem de outro mundo. Este *outro-mesmo* mundo, explicou-nos Hannah Arendt, chama-se pensar e segue o tempo do *eu pensante*, que convive com um tempo distinto do tempo cotidiano, segue o tempo do pensamento. Talvez seja por isso, que os artistas são considerados livres viajantes, pois visitam diversas vezes um tempo abstrato e esforçam-se para nele conseguirem exercer suas tarefas, mas como todos os humanos, também sentem desconfortos neste tempo do pensamento por nele não haver habitantes tangíveis. Mesmo com todas as grandes pedras que dificultam o seu caminhar, o artista é constantemente questionado pelos homens “comuns”, que vivem mais no tempo cotidiano, com a seguinte questão: porque você é artista? Os artistas dedicam o seu tempo a pensarem e a quererem criar tempo para as relações estabelecidas entre homens, talvez esta seja uma resposta plausível para esta pergunta regularmente feita aos artistas.

A primeira parte do segundo volume do livro *A Vida do Espírito - Querer* de Hannah Arendt foi dedicada à faculdade da vontade (querer) com o intuito investigativo principalmente para com a sua inevitável conexão com a liberdade. Hannah Arendt afirma que tanto o pensar quanto o querer são atividades do espírito conflituosas pela dificuldade em coexistirem, e são antagônicas na maneira como afetam os nossos estados psíquicos. Ambas *tornam presente para o nosso espírito aquilo que está realmente ausente*:<sup>58</sup> o pensar traz para o seu presente algo que existe ou existiu e o querer estende-se para o futuro e se move em uma região na qual não existem certezas. Em ambas as atividades, o espírito alheia-se do mundo das aparências para realizar as suas reflexões.<sup>59</sup> O futuro nesta perspectiva é sempre interpretado como uma incógnita, pois a vontade pode ou não concretizar-se na aparência. A força do *eu-quero-e-eu-posso*<sup>60</sup> nem sempre encontra lugar na aparência, nela é preciso que consiga negociar um espaço para existir junto dos outros homens, também possuidores de suas vontades próprias e propostas particulares.

É preciso ter atenção para com o querer no *laboratório de fantasia social* (e em outros lugares também), pois ele é um lugar em que a imaginação já é muito

---

<sup>58</sup> ARENDT, Hannah, 2000, *Op. cit.*, 41.

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, 41.

<sup>60</sup> *Idem, ibidem*, 43.

incentivada. Lá os indivíduos estão mais aptos para quererem o invisível, o que está a faltar em suas vidas. O querer é muito positivo por oxigenar e trazer novas ideias práticas para a vida cotidiana, entretanto, há-de pensar-se sempre em um equilíbrio, pois o querer carrega consigo uma característica muito diferente do pensar: *quer sempre fazer alguma coisa e por isso dispensa o próprio pensar*.<sup>61</sup> O *eu que quer*, por vezes, com o seu anseio por transformação pode colocar-se em instâncias de demasiada impaciência e inquietação com relação ao futuro, e em um ritmo desequilibrado pode acabar por atrapalhar a concretização dos seus desejos. Por isso, não é positivo promover em um teatro exageradamente o desejo pelo novo, por isso não apresentar relevância para o relacionamento entre homens e do indivíduo consigo próprio. O teatro de Heiner Müller também criticava esta forma de estar e esforçava-se para inquietar o espectador para que este quisesse equilibradamente e com rigor. Em um trecho de *A Missão* podemos perceber este querer relativizado, que induz o espectador ao equilíbrio:

Eu sou o Antoine que tu procuravas. Tenho de ter cuidado. A França já não é uma República. O nosso Cônsul tornou-se Imperador e conquista a Rússia. É mais fácil falar-se de uma revolução perdida com a boca cheia. Sangue coagulado em medalhas de lata. Os camponeses não sabiam como fazer melhor, não é verdade? E talvez tivessem razão, não acha? O comércio floresce. Aos do Haiti damos-lhes agora a terra a comer. Foi a República dos negros. A liberdade leva o povo às barricadas, e quando os mortos acordam, ela está de uniforme.<sup>62</sup>

Com esta pequena parte da fala de ANTOINE em diálogo com o MARINHEIRO que o procura para lhe entregar uma carta de SASPORTAS, endereçada do seu leito de morte, conseguimos perceber que Heiner Müller não está a levantar nenhuma bandeira revolucionária para despertar nos espectadores a vontade de libertarem-se de qualquer tipo de opressão que pudessem sofrer; muito pelo contrário Heiner Müller está a incitar o MARINHEIRO e o espectador a pensarem e a quererem desconfiar, e talvez suspeitar, dos conflitos e das máscaras que envolveram a Revolução Francesa e que acabaram por “matar” os seus ideias de liberdade, igualdade e fraternidade.

Após assumir o querer, o ser tem a necessidade de libertar-se das atividades invisíveis do espírito e dedicar-se às atividades práticas do fazer, caso contrário se do querer passar para o pensar produzirá uma paralisia temporária da vontade, assim como se o pensar passar para o querer, o *eu pensante* sentirá uma *paralisia temporária da actividade do pensar*.<sup>63</sup> Sob este ponto de vista o querer seria a mola propulsora para o

---

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*, 43.

<sup>62</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 57.

<sup>63</sup> ARENDT, Hannah, 2000, *Op. cit.*, 44.

desequilíbrio da vida do espírito, para a qual *a disposição predominante do eu pensante é a serenidade, o simples gozo de uma actividade que nunca tem de superar a resistência da matéria.*<sup>64</sup> O querer tira o pensar da sua zona de conforto distanciada da aparência e exige aplicação prática para transformar o pensado em concretização factual. Metaforicamente o querer seria como a voz do sonho do pensamento que lhe cobra de dentro do sonho que ganhe vida para estar junto de outros homens, e não somente na mente do *eu pensante*; o *eu que quer* encontra-se muitas vezes em conflito com o *eu pensante*, pois *quando desenha os seus projectos vive realmente para o futuro,*<sup>65</sup> enquanto que o *eu pensante* atem-se ao passado e ao presente. A consciência do espírito para com o *eu que pensa* e o *eu que quer* não separa radicalmente o querer do pensar; o ser pode pensar que quer e querer pensar e assim caminhar mentalmente com estas duas atividades do espírito em conjunto com o intuito de transpor para a realidade criações originais advindas do pensamento e do querer alinhados e sem a ânsia de um ter que ultrapassar o outro ou de ter que parar para que o outro prossiga.

Hannah Arendt escreve um subcapítulo de seu livro sobre Hegel que, segundo a filósofa, foi o pensador que mais inquietou-se com o *eu que quer* no seu conflito com o *eu pensante*. Alguns dos argumentos de Hegel esclarecem perspectivas ao *eu* que vai ao teatro, que também pensa e quer, e muitas vezes não entende muito bem esses processos que acontecem em sua mente, e confunde-se com o que está acontecendo no seu palco interior e em cena. Para Hegel o *eu pensante* só consegue afirmar-se a si mesmo quando o futuro desaparece e o passado começa para o *eu pensante* iniciar um diálogo com o vivido. Assim, o indivíduo que busca a vida estaria destinado muitas vezes ao desassossego, e ao sossego o indivíduo que preza a tranquilidade junto ao mundo morto das memórias.<sup>66</sup> Identificar dentro de nós próprio o *eu que pensa* sobre o passado e o *eu que quer* criar futuro é muito importante, entretanto, não podemos isolá-los um do outro, é importante que tentemos que ambos coabitem nas atividades do espírito ao longo de sua vida, querer que um exista enquanto ainda temos virilidade e o outro só quando já estamos mais próximos da morte, por exemplo, é a pior síntese que poderíamos nos sujeitar a aceitar em nós e nos outros seres.

Quando um espectador senta-se em algum banco ou pedaço de pano e olha para um círculo, um quadrado, um palco italiano, um mambembe ou para um espaço vazio,

---

<sup>64</sup> *Idem, ibidem*, 45.

<sup>65</sup> *Idem, ibidem*, 47.

<sup>66</sup> *Idem, ibidem*, 48-49.

diretamente depara-se com estes dois companheiros de viagem de todo o ser humano: o pensar e o querer, e por isso, a responsabilidade desta arte (e de outras também) é tremenda, pois recebe o ponto de interrogação da existência de cada espectador que já tem um passado construído e um futuro por traçar. Os produtores teatrais também carregam os seus pontos de interrogação para com a vida, para com a História da humanidade construída e para com as suas próprias histórias por construir, e por isso, é importante que as questões tratadas em cena sejam apresentadas com um final em aberto, pois cada espectador e cada fazedor de teatro, deve responsabilizar-se pelo tom interpretativo a dar para as metáforas trabalhadas artisticamente em cena; não deve haver um responsável pelo curso das histórias no teatro e fora dele, esta responsabilidade cabe a cada indivíduo em particular e em coletividade.

Seguindo mais alguns passos de Hegel, que afirma que o homem é tempo e não apenas temporal,<sup>67</sup> podemos estar mais tranquilos com as questões que o tempo exterior hipoteticamente nos cobra, pois se somos tempo também podemos criar tempo e viver tempo, temos a capacidade de visitar mentalmente o tempo que desejarmos. No teatro o homem encontrou, ou melhor, criou um espaço para criar e vivenciar este tempo coletivamente em que os espectadores e os fazedores de teatro compartilham da experiência de sair do tempo cotidiano. O teatro preocupado com os diversos tempos não atem-se em percorrê-los para apresentar para os espectadores propostas que os possam auxiliar. A fala de SASPORTAS apresentada a seguir é interessante por ser uma das sínteses da concepção de tempo em *A Missão*, em que o presente incita a quebra com o passado:

Quem nada possui morre melhor. O que é que ainda te pertence? Diz depressa, a nossa escola é o tempo, que já não volta mais. Aí nem há lugar para didáticas. Quem não aprende morre na mesma.<sup>68</sup>

Heiner Müller nesta passagem exemplifica a necessidade do desapego para com as experiências passadas e para além disto afirma a necessidade de responsabilidade para com o tempo presente, por ser preciso nele aprender, pois no tempo futuro ele morrerá. Unindo esta concepção à de Hegel sobre o homem e o tempo percebe-se que o homem sendo o próprio tempo e tendo a liberdade para transitar nele através do pensamento e do querer, também pode decidir que por vezes é necessário matar alguns tempos passados para que outros consigam ressurgir. Entretanto, por ser um tempo morto por ele próprio, é muito provável que se no futuro acreditar ser necessário possa

---

<sup>67</sup> *Idem, ibidem*, 49.

<sup>68</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 68.

também o ressuscitar. O tempo ao qual Heiner Müller faz referência na peça diz respeito a uma criação no tempo por terceiros, os revolucionários da primeira República Francesa, e do estabelecimento de um acordo neste tempo com os personagens principais SASPORTAS, GALLOUDEC E DEBUISSON. Quando a Revolução Francesa foi derrubada pelo Golpe do 18 de Brumário, SASPORTAS E GALLOUDEC continuaram desejosos de terminar a missão para a libertação dos negros escravizados na Jamaica, já DEBUISSON muito rapidamente traiu os seus dois companheiros com a chamada do “chefe” do outro lado do oceano, e desistiu da missão revolucionária. A traição de DEBUISSON, sem apresentação de argumentos convincentes, fez com que SASPORTAS o condenasse. Na concepção de SASPORTAS, DEBUISSON não aprendeu com o tempo, e assim, o mata metaforicamente, juntamente com o tempo em que compartilhou com ele a missão revolucionária na Jamaica: *O teatro da revolução branca terminou. Condenamos-te à morte, Victor Debuisson. Porque a tua pele é branca. Porque os teus pensamentos, sob essa pele branca, são brancos.*<sup>69</sup>

Para além disto, Heiner Müller nesta passagem está a referenciar uma forma de fazer de teatro que precisou ser morta, do seu ponto de vista, por já não fazer mais sentido existir no contexto da República Democrática Alemã (RDA) na década de 70 e também da sua própria visão sobre o papel da arte em uma sociedade. Esta forma de se fazer teatro chamava-se peça didática, a qual Bertolt Brecht desenvolveu ao longo de sua vida como dramaturgo e encenador. Disse Heiner Müller em uma carta a um amigo chamado Steinweg: *Penso que será preciso dizer adeus À PEÇA DIDÁCTICA (...). A história adiou o processo enviando-o para a rua. (...) Que resta? Textos solitários à espera de história.*<sup>70</sup> Assim, na passagem da peça anteriormente apresentada, Heiner Müller está a fazer referência à sua crença neste novo momento, em que o teatro não poderia mais ensinar didaticamente nada, simplesmente por ter verificado na prática que isto não é possível. No teatro, acreditava Heiner Müller, é preciso dialogar com os conflitos em aberto, fechá-los como a peça didática fazia, ajuda menos o espectador, que já não tem mais nada a fazer a não ser voltar para casa tranquilo. Para Heiner Müller era importante que o espectador fosse confrontado com a possibilidade de aprendizagem no momento em que o espetáculo estava a ocorrer, seu objetivo era

---

<sup>69</sup> *Idem, ibidem*, 68.

<sup>70</sup> MÜLLER, Heiner, *Adeus à peça didáctica*, 1977, in: *A Missão e outras peças*. Organização, tradução e posfácio de Anabela Mendes, Lisboa: Apáginastantas, 1982, 81.

incentivar a atividade do espectador durante a experiência teatral – *a nossa escola é o tempo*.<sup>71</sup>

Hannah Arendt referencia a Revolução Francesa em seu livro *A Vida do Espírito – Querer* para tratar da conceituação do tempo. A Revolução Francesa apesar de ter libertado na prática os filósofos para a possibilidade de pensar sobre o futuro, acabou por produzir um comportamento extremo em que o futuro passou a ser endeusado. Os filósofos Idealistas Alemães do século XIX perceberam isto e se empenharam para desconstruir o conceito de futuro tratado de forma mítica pelos revolucionários franceses. Investigaram acima de tudo sobre o curso da História e concluíram que *nenhuma ação atinge nunca o seu intentado objetivo*<sup>72</sup> e que o sentido das relações humanas só pode ser encontrado quando tenta-se compreender os fatos após a ação entre homens ter sido concretizada; quando a ação já está a ser visitada enquanto história passada, pois no presente, no curso dos acontecimentos tanto o passado quanto o futuro tornam-se infinitos e o que guia os fatos é a vontade dos homens em realizar alguma missão previamente imaginada, pensada e acordada entre homens. Kant, aliás, segundo Hannah Arendt, compreendeu no final de sua vida *que o sujeito da ação da História teria que ser a Humanidade, de preferência o homem ou qualquer comunidade humana que possa existir ou tenha existido*.<sup>73</sup> E, também, salientou que o grande erro do projeto da História que moveu muitas gerações, foi o de acreditar que o que se prepara em uma geração hoje será colhido pela geração futura. Ao fazer isto as gerações em seu presente traçam um futuro que admitem conhecer e esquecem-se que as gerações vindouras trarão consigo os seus conflitos próprios que podem ou não coincidir com os planos realizados para o futuro neste presente que no futuro já será passado.<sup>74</sup>

Não deseja-se, com isto, diminuir a importância de setores da sociedade e áreas de conhecimento que, devido ao grau de complexidade dos estudos em andamento, preparam hoje o caminho para que gerações futuras compreendam os fenômenos em processo de investigação. Devemos estar somente atentos para que os planos para o futuro não impeçam que o hoje aconteça, pois tanto no hoje como no amanhã, haverá homens que podem perfeitamente desejar alterar o curso da História por acreditarem que outros caminhos sejam mais indicados do que os anteriormente pensados. A

---

<sup>71</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 68.

<sup>72</sup> ARENDT, Hannah, 2000, *Op. cit.*, 171.

<sup>73</sup> *Idem, ibidem*, 171.

<sup>74</sup> *Idem, ibidem*, 171.

libertação da noção de progresso na esfera dos assuntos humanos<sup>75</sup> ligou diretamente a filosofia à ideia de liberdade, por ter libertado o espírito para pensar e acima de tudo querer formar um futuro, que no seu extremo pode também causar desequilíbrios, caso os homens deixem-se guiar por elucubrações mentais que os convençam que tudo pode vir a ser resolvido e programado na esfera do pensamento e da vontade.

A filosofia sofreu e se fez sofrer uma grande mudança com a Revolução Francesa e passou a considerar tanto o pensar quanto o agir como atividades do espírito; se tornou mais complexa pela dificuldade em encontrar metáforas que justificassem os conceitos personificados que agem, assim como se tornou também mais viva por tentar expressá-los. Na sua ânsia mais extrema para justificar esta nova faculdade admitida, a vontade, o homem acabou por excluir a si próprio e as suas faculdades em benefício de conceitos personificados,<sup>76</sup> os quais Hannah Arendt satiricamente intitulou de “ponte de arco-íris de conceitos”. Esta forma extrema de pensamento acreditou erroneamente na possibilidade da existência de *um mundo passado ou futuro, no qual o espírito do homem, equipado para se alhear do mundo das aparências, possa ou deva alguma vez sentir-se em sua casa.*<sup>77</sup> O *laboratório de fantasia social* que estamos a imaginar e a desenvolver pensamento crítico ao longo desta pesquisa, clama pelo extremo oposto desta perspectiva, ele tem o intuito de ser uma das casas a qual os indivíduos-espectadores poderão visitar para desfrutarem da criação artística em cena e dela fazerem uso para compreenderem mais o mundo que os rodeia. No *laboratório de fantasia social* os espectadores também serão incentivados à trocaram “fluidos criativos” com a peça em cena e com outros espectadores, para assim realizarem as suas criações para este mundo, para nele se sentirem mais bem acolhidos e para acolherem melhor outros homens.

Prestes a finalizar as suas pesquisas sobre o querer, Hannah Arendt abre um questionamento interessante e nos informa que a faculdade da vontade foi estudada pelos «pensadores profissionais» (nome designado por Kant para os filósofos) que estão mais preocupados em interpretar o mundo do que em mudá-lo; para concretizar as pretensões da vontade poucos eram aqueles que estariam prontos *para pagar o preço da contingência pelo dom da liberdade – o dom do espírito para iniciar algo novo, do qual*

---

<sup>75</sup> *Idem, ibidem*, 172.

<sup>76</sup> *Idem, ibidem*, 172-173.

<sup>77</sup> *Idem, ibidem*, 174.

*sabemos que poderia igualmente não ser.*<sup>78</sup> Isto torna-se especialmente interessante por cruzar-se com um possível posicionamento do “indivíduo comum”, não filósofo, que muitas vezes e na maioria das vezes, apercebe-se da complexidade da realidade em pensamento, mas não consegue coletivamente admitir tal complexidade para assim dar início a algum tipo de atividade que sane ou relativize o peso da convivência coletiva entre homens. Não são todos os indivíduos que ausentam-se da contingência da vida e os que admitem e fazem uso do dom da liberdade são vistos muitas vezes como “heróis da história” e sob a ótica de quem executa ações não realizadas por outros homens, são mesmo, pois contribuem para a construção de histórias dentro da História.

Tentar definir a faculdade da vontade (querer) integralmente é uma forma de reduzi-la, pois o *eu* que é ignorado pela atividade do pensar ao alhear-se do mundo das aparências, *é afirmado e assegurado pela reflexividade da vontade,*<sup>79</sup> e assim ao tentarmos definir a vontade fazendo uso do pensamento anulamos o *eu* do qual a vontade precisa para concretizar na prática os seus feitos através da ação. *Tal como o pensar prepara o eu para o papel de espectador, o querer molda-o num «eu que persiste» e que dirige todos os actos particulares*<sup>80</sup> cognitivos que direcionam o ser para praticar uma ação em particular.<sup>81</sup> A vontade cria um processo de singularização em que o indivíduo é consciente de que poderia ser diferente do que é em caráter e por isso tende sempre a *afirmar um «Si mesmo» contra um «eles» indefinido – todos os outros que eu, enquanto indivíduo não sou.*<sup>82</sup> Cruzar tal constatação com a visão teatral torna-se interessante, pois quando apresenta-se uma temática em cena os *todos os outros* que um indivíduo não é, são despertados, assim como o *Si mesmo*, e por isso o tratamento dado a uma temática ou a um conflito humano deve ser apresentado com muito respeito para estabelecer diálogo com este ser que é e não é, que pode querer ser outros ou não. Tal pretensão não é facilmente conseguida e pouco desenvolvida na prática teatral e muitas vezes, vemos peças a tratar de questões seríssimas e complexas sobre o homem como se tudo pudesse ser regulado e referenciado sob a perspectiva de uma qualquer tragicomédia.

Ao ser apresentado a uma peça de teatro, o indivíduo tem a liberdade de querer ou não assimilar o que está em cena, e algumas temáticas poderão proporcionar-lhe

---

<sup>78</sup> *Idem, ibidem*, 211.

<sup>79</sup> *Idem, ibidem*, 212.

<sup>80</sup> *Idem, ibidem*, 212.

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*, 212.

<sup>82</sup> *Idem, ibidem*, 212.

ansiedade ao querer ser o que está sendo apresentado, pois a vontade é uma faculdade do espírito e por isso reflete sobre si mesma,<sup>83</sup> e o que lhe causa ansiedade é a questão do tempo e da contingência quanto a possibilidade de execução prática da vontade, pois o ser quer ser agora algo que não sabe ser e que terá que testar na prática o que ele acredita estar em sendo apresentado em cena. Ao fazer isto estará “assinando” um contrato com a liberdade de experimentar a contingência da espontaneidade advinda da curiosidade que o convenceu de que sabia o que se passava no espaço cénico. O desejo de testar o gosto que experimentou como espectador da vida em palco, o levará a transformar-se em ator da sua peça de teatro real, que provavelmente desvendar-se-á completamente diferente da experiência da qual foi espectador no teatro.

Hannah Arendt salienta que esta liberdade filosófica do *eu-quiero* só é possível na esfera do homem em geral. Entretanto, quando o indivíduo vive em comunidade é necessário que a liberdade filosófica seja transformada em liberdade política e nesta instância o *eu-quiero* transforma-se em *eu-posso*, pois ao compartilhar um espaço político com a multidão através de leis, costumes, hábitos, etc., estabelece compromissos que envolvem a pluralidade humana e, assim, o *eu-e-eu-próprio dual estende-se a um Nós plural*.<sup>84</sup> Através da ação dos homens que estão a tentar transformar o mundo ao invés de somente analisá-lo, predomina um *Nós* que está empenhado nesse mundo comum que opõe-se completamente à tarefa solitária *do pensamento, que opera num diálogo entre mim e eu próprio*.<sup>85</sup> O pensamento nunca poderá alcançar este *Nós* que representa a verdadeira pluralidade da ação.

A complexidade do viver em uma comunidade ganha corpo, pois para que haja “união” é preciso também que exista consentimento através do qual a obediência simboliza o acordo e a desobediência o desacordo. *O consentimento implica o reconhecimento de que nenhum homem pode agir isoladamente*.<sup>86</sup> Entretanto, este agir coletivo acaba por configurar a limitação e a fragilidade da liberdade política, pois nem sempre o *eu-e-eu-próprio* concorda com o *Nós* e por isso muitas vezes o *eu* rompe com a “comunidade” por prevalecer para si a razão do *eu-e-eu-próprio*. A não ser que neste corpo político seja admitido que o *eu-e-eu-próprio* tenha o direito à liberdade filosófica, nos aspetos que lhe couber posicionar-se individualmente, e à liberdade política quando o *Nós* coletivo prevalecer. Na experiência prática muitas vezes não vemos estas duas

---

<sup>83</sup> *Idem, ibidem*, 212.

<sup>84</sup> *Idem, ibidem*, 216.

<sup>85</sup> *Idem, ibidem*, 217.

<sup>86</sup> *Idem, ibidem*, 217.

liberdades caminharem em conjunto. Ao pensarmos no *laboratório de fantasia social* como um espaço filosófico e político de diálogo, podemos imaginar que ele é um local onde o ser encontra a possibilidade de acesso à sua liberdade filosófica (individual) e política (coletiva), pois na sua qualidade plural, os homens precisam ter a possibilidade de dizer sim e não de acordo com as interpretações do seu espírito sobre a realidade.

Ser livre para Hannah Arendt significa admitir a faculdade da vontade e a sua inevitável ligação com a insegurança e com a contingência, em que a vida é admitida como uma incógnita no sentido de que a sua arbitrariedade é inevitável:

(...) estamos condenados a ser livres em virtude de termos nascido, quer gostemos da liberdade quer detestemos a sua arbitrariedade, estamos «satisfeitos» com ela ou preferimos fugir à sua terrível responsabilidade elegendo uma forma qualquer de fatalismo. Este impasse, se o é, não pode ser aberto ou resolvido excepto por um apelo a outra faculdade do espírito, não menos misteriosa do que a faculdade de começar, a faculdade de Julgar, cuja análise pode pelo menos dizer-nos o que está envolvido nos nossos prazeres e desprazeres.<sup>87</sup>

Assim, finalizamos o presente subcapítulo sobre o teatro e o querer com mais questões em aberto e também mais vitalidade para esclarecê-las em pensamento e em experiência. E para não afastarmo-nos do objeto de estudo aqui em causa - o teatro - finalizaremos com um inquietante “tapa com luvas de renda” de Heiner Müller em *A Missão* na fala da personagem de DEBUISSON sobre o conceito de liberdade que nos põe a refletir sobre a sua arbitrariedade, que pode ser vista como um fardo, se quisermos coordenar em demasia a vida ou como uma aventura se quisermos nos colocar à prova no território das relações humanas. Esta liberdade, que em tempos mais antigos levou e ainda hoje leva milhares de indivíduos para as praças públicas, já seduziu mais. Hoje ela assusta mais. Muitos já perceberam o seu “peso”, ao qual não temos como escapar e, por isso, talvez o melhor caminho seja a sua admissão e afirmação dentro do território da arbitrariedade da vida, para ainda assim, em uma atmosfera de incertezas, conseguirmos estabelecer relações com outros homens:

A liberdade, quando as suas máscaras estiverem gastas, não terá decerto nenhum outro rosto, senão o da traição: aquilo que não atraiçoares hoje, matar-te-á amanhã. (...) Agora temos outros cadáveres sobre a nuca, e serão a nossa morte, se não os empurrarmos para a cova. A tua morte chama-se liberdade, Sasportas, a tua morte chama-se fraternidade, Galloudec, a minha morte chama-se igualdade.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> *Idem, ibidem*, 233.

<sup>88</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 76-77.

E houve um grande tremor de terra e o homem começou a dar-se conta de que a liberdade era a própria vida, não adiantava criar motivos (que logo seriam mortos) para mascarar que o que estava em cena era o próprio ser humano com as suas múltiplas particularidades e complexidades. O mais sincero era criar menores missões dialogantes, pois as grandes missões fictícias defendiam motivos também fictícios e empurravam os homens para lutar contra iguais sobre um mesmo. As muitas missões se entrecrocavam e dirigem-se para uma só Missão: darmos sentido à vida para nela conseguirmos viver em comunidade.

E ouvi uma voz dizer: E HOUVE UM GRANDE TREMOR DE TERRA / ENTÃO O ANJO DO SENHOR DESCEU DO CÉU / APROXIMOU-SE E DESLOCOU A PEDRA DA ENTRADA E SENTOU-SE NELA / E A SUA FORMA ERA COMO O RELÂMPAGO E AS SUAS VESTES BRANCAS COMO A NEVE.<sup>89</sup>

### 1.3 O «julgar», a imaginação e um teatro comunitário

O presente subcapítulo sobre o julgar será mais sintético que os anteriores devido à natureza particular que envolve a sua concepção. Hannah Arendt não teve tempo em vida para terminar a terceira parte do seu livro *A vida do espírito* que trataria da questão do juízo e, assim, a sua grande amiga e revisora Mary McCarthy finalizou esta última parte da obra, que se embasa em aulas que a filósofa preparou para tratar junto de seus alunos sobre a filosofia política de Kant, o filósofo, segundo ela, que mais desenvolveu pensamentos sobre a faculdade do julgar.<sup>90</sup> Para escrever estas aulas a filósofa estudou de maneira aprofundada a obra *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant,<sup>91</sup> com o intuito de perceber as limitações das faculdades do espírito que estabelecem relação direta com o pensamento para retratarem a vastidão de particularidades inerentes ao conceito de realidade. O que sua amiga disponibilizou aos leitores foram os extratos contendo os materiais preparados por Hannah Arendt para estas aulas com pensamentos ainda muito iniciais sobre a faculdade do espírito de julgar que poderiam a ter surpreendido *e acabado por necessitar de um volume inteiro.*<sup>92</sup> O apêndice escrito por Hannah Arendt apresenta muitos saltos entre partes que não se correlacionam, por isso pode ser que sem outra opção este subcapítulo acabe por realizar também estes saltos.

---

<sup>89</sup> *Idem, ibidem*, 78.

<sup>90</sup> ARENDT, Hannah, 2000, *Op. cit.*, 241.

<sup>91</sup> *Idem, ibidem*, 241.

<sup>92</sup> *Idem, ibidem*, 241.

É desolador que não haja mais; qualquer pessoa familiarizada com o seu espírito terá a certeza que o apêndice não esgota as ideias que já deviam estar em azáfama na cabeça dela.<sup>93</sup>

A faculdade do julgar é simbolizada pelo «alargamento do espírito» em que o ser compara os seus juízos com os juízos de outros homens e através da imaginação traz o pensamento dos outros seres para o seu processo individual de compreensão da realidade - *Pensar com o espírito alargado significa que se treina a imaginação para partir em visita.*<sup>94</sup> O pensar alargado não garante que o indivíduo sabe o que se passa realmente na mente dos outros indivíduos. Ao mesmo tempo, ao assumir a impossibilidade de conseguir tal façanha pela imensidão de diferenças que fazem as realidades individuais divergirem (ex.: condições a que estão submetidos, classe, grupo etc.), opta pela atividade do pensar em detrimento da passividade de acreditar que o que é dito em palavras realmente é a realidade e imagina o que está a ser objeto de diálogo e assim pensa por si mesmo: *Aceitar o que se passa nos espíritos daqueles cujo «ponto de vista» (...) não é o meu não significaria mais do que aceitar passivamente o seu pensamento, isto é, trocar os preconceitos deles pelos preconceitos adequados ao meu ponto de vista.*<sup>95</sup> Para conseguir pensar alargadamente é preciso que o indivíduo consiga chegar a um «ponto de vista geral» para assim poder olhar, observar, formar juízos e refletir sobre os assuntos humanos. *[Quanto] mais vasto é o reino em que o indivíduo esclarecido é capaz de se movimentar, tanto mais «geral» será o seu pensamento.*<sup>96</sup> Estando conectados com as condições particulares dos diversos pontos de vista conseguimos chegar ao *nosso próprio «ponto de vista geral»*, que não nos diz como agir, mas que nos ajuda a agir.

Que relação estabeleceria a faculdade do julgar com o *laboratório de fantasia social*? A faculdade do julgar simboliza a vontade do espírito em abandonar a solidão do *eu que pensa* e do *eu que quer* para sair em visita do processo de apreensão da realidade de outros seres. Por isso, o juízo é uma faculdade relacionada com a coletividade, pois quanto mais o espírito sair de dentro de si em visita de outros seres, melhor serão os seus juízos sobre os diversos objetos em questão. A imaginação deste ponto de vista é também uma forma de libertação do ser de si próprio, pois surge da inquietação individual sobre o que é percebido na realidade aparente de outros

---

<sup>93</sup> *Idem, ibidem*, 241.

<sup>94</sup> *Idem, ibidem*, 255.

<sup>95</sup> *Idem, ibidem*, 256.

<sup>96</sup> *Idem, ibidem*, 256.

homens, que só torna-se compreendida através do diálogo entre as duas partes envolvidas: o ser que imagina e o objeto da imaginação; ao pensar com o espírito alargado pela imaginação sobre si e sobre o outro, o espírito consegue perceber melhor a si próprio, ao homem e à humanidade. Isso nos conecta diretamente com o teatro, pois nele o homem imagina as relações estabelecidas entre homens - *o teatro é a arte política por excelência (...) a esfera política da vida humana (...) transposta para a arte (...) é a única arte cujo assunto é, exclusivamente, o homem nas suas relações com outros homens.*<sup>97</sup> Esta imaginação que consegue libertar-se mais facilmente do pensamento em um teatro (ou através de outras propostas artísticas) para seguir em visita do pensamento de outros homens, pode existir a todo momento na vida real, e quanto mais os homens conseguirem alargar esta capacidade, melhor compreenderão a imensidão de particularidades presentes na vida de cada indivíduo e de uma comunidade. Esta perspectiva fortalece a importância social de um teatro filosófico e de uma filosofia teatral que colabore para o auxílio deste processo de alargamento da imaginação por parte do seu público, que conseqüentemente ajudará para a formação de pensamento crítico na comunidade da qual faz parte. Um exemplo com raízes brasileiras e um pouco lusas (o diretor era filho de pai português e mãe brasileira), é o Teatro do Oprimido<sup>98</sup> idealizado pelo sociólogo (falecido em 2009) Augusto Boal. Os *Curingas*, o nome designado aos ativistas deste teatro social e político, desenvolvem no Brasil, na América Latina, em países da África, da Europa e em outras partes do mundo, propostas artísticas com base na Estética do Oprimido, e através do diálogo direto com os espectadores, os atores pensam junto com o público sobre vários tipos de opressão que os espectadores sofrem. E assim, auxiliam no estabelecimento do diálogo crítico e do alargamento do pensamento das comunidades nas quais desenvolvem projetos.

Hannah Arendt comenta sobre a visão de Kant para com a Revolução Francesa e informa que o interesse do filósofo por ela foi despertado não pelos atos ou erros cometidos pelos revolucionários, e sim por ter sido uma amostragem de ação prática da revelação pública dos pensamentos dos espectadores da vida (em desacordo com a realidade) em larga escala. A simpatia dos espectadores para com a revolução refletia a esperança que nutriam para que aquele acontecimento viesse mesmo a ser deflagrado na praça pública, mas não tinham coragem para a sua execução em ato. Entretanto, Kant não estava de acordo com a revolução em ato, pois sabia que ela nutria a esperança da

---

<sup>97</sup> *Idem, ibidem*, 236.

<sup>98</sup> Mais informações em: <http://ctorio.org.br/novosite/>; último acesso em: 31.08.2012.

população para a implementação de uma sociedade no interior da qual as capacidades humanas pudessem ser desenvolvidas, mas não acreditava que a revolução atenderia aos desejos desta esperança.<sup>99</sup> O choque estabelecido entre o princípio segundo qual agimos e segundo o qual julgamos, é um território conflituoso, por isso Kant, por um lado, entendeu, apreciou e estabeleceu o seu juízo do espectador sobre aspectos da Revolução Francesa e, por outro, criticou fielmente a sua execução em ato.

Kant acreditava que os espectadores eram os mais importantes integrantes do espetáculo da vida. A vida sem espectadores para Kant seria um deserto. Na arte o artista e o espectador são importantes, pois ambos possuem duas faculdades de naturezas distintas: o artista, o *gênio* em uma sociedade, possui a faculdade da imaginação produtiva e consegue através dela e da originalidade chegar a uma criação artística e o espectador é o possuidor da faculdade do gosto ao qual se chega através do julgar a obra de arte. A relação que Kant estabelece entre o espectador e o artista afirma a importância do artista para que exista algum material para o espectador julgar. O artista também precisa preocupar-se em julgar a sua autocriação, caso contrário acabará por produzir arte sem utilidade para nenhum público; serão criadas *apenas tolices*<sup>100</sup> se a liberdade da imaginação não for dosada. O gosto e o juízo cortariam as asas do gênio e lhe trariam clareza e ordem aos pensamentos e, para além disso, tornaria essas ideias comunicáveis e capazes de serem seguidas por outros seres.<sup>101</sup> Kant a todo momento salienta a importância do reino público da arte (constituído por críticos e espectadores) com o qual os atores e fabricantes têm que preocupar-se ao realizarem as suas criações, pois eles próprios pertencem a este reino que também tem dentro de si críticos e espectadores e, por isso, a sua arte deve ser sempre feita em prol deste espaço público.<sup>102</sup>

A perspectiva de que o ator precisa se colocar na posição de espectador da sua própria criação para conseguir fazer-se entender e o espectador colocar-se na posição do ator para assim imaginar uma outra realidade, emancipa tanto o ator quanto o espectador: o ator sente-se aliviado por criar algo para um público que também tem o poder de agir como ator e o espectador é emancipado no sentido de que não precisa esperar pela criação do ator, já que ele próprio pode criar e apresentar o “objeto inefável” do espírito ao público de espectadores-atores e atores-espectadores que o

---

<sup>99</sup> ARENDT, Hannah, 2000, *Op. cit.*, 257.

<sup>100</sup> *Idem, ibidem*, 260.

<sup>101</sup> *Idem, ibidem*, 260.

<sup>102</sup> *Idem, ibidem*, 261.

observam. A faculdade de julgar é baseada no gosto por ele ser o sentido mais direto, ou gostamos ou não gostamos. Kant acreditava que por isto, a faculdade de julgar carregava uma grande força representativa do objeto inefável do espírito e trazia informações interessantes do território não conhecido.

Podemos então chamar-lhe juízo e já não mais gosto porque, embora ainda nos afecte como uma questão de gosto, estabelecemos agora, por meio da representação, a distância apropriada, o afastamento ou não envolvimento ou desinteresse que são requisitos da aprovação ou desaprovação, ou para avaliar algo pelo seu justo valor. Pela remoção do objeto, estabelecemos a condição para a imparcialidade.<sup>103</sup>

A imaginação através da qual julgamos objetos que não estão presentes coloca o espectador na posição libertadora de “poeta cego”, pois ao transformar *o que os nossos sentidos externos perceberam num objecto para o nosso sentido interno, comprimimos e condensamos a variedade do sensivelmente dado, ficamos numa posição de «ver» com os olhos do nosso espírito, isto é de ver o todo que dá sentido aos particulares.*<sup>104</sup>

O juízo em geral e em especial o do gosto precisaria ter em conta outros juízos para que conseguisse existir, isso porque o ser humano tem a capacidade de perceber que não consegue viver longe da companhia de outros homens. O verdadeiro oposto ao belo (juízo estabelecido pelo faculdade de julgar após a apreciação inicial através do gosto) não é o feio e sim a repugnância, ou seja o afastamento advindo de uma reflexão que o sentido inicial captou e percebeu. O juízo assim, seria uma derivação deste sentido inicial.<sup>105</sup> Poderíamos também inferir que o próprio belo não existe e sim a vontade de estar perto de uma arte que acaba por receber o nome de bela por proporcionar esta vontade de “estar com” em oposição à repugnância que deseja “estar sem”.

Kant olha para o gosto também como uma espécie de *Sensus Communis*, através do qual o filósofo deseja retratar uma capacidade extra-espiritual que ajusta os indivíduos em uma comunidade. Deve-se entender que existe um sentido comum a todos os indivíduos que, através da faculdade de julgar, levam em conta a representação do pensamento de todos os outros homens através da comparação do seu juízo com a razão coletiva da humanidade. Esse sentido comum é propício a que o juízo do indivíduo seja comparável aos de todos os outros e, assim, o indivíduo põe-se no lugar

---

<sup>103</sup> *Idem, ibidem*, 263-264.

<sup>104</sup> *Idem, ibidem*, 265.

<sup>105</sup> *Idem, ibidem*, 264.

dos outros homens que só o conseguem fazer através da abstracção das limitações deste mecanismo, devido à limitação do próprio juízo para conseguir julgar tudo o que foi captado mentalmente. Mesmo admitindo as diversas particularidades presentes nos juízos sobre os objetos, esta maneira de pensar o juízo é desenvolvida na tentativa de se chegar a um conceito de juízo universal; a isto seguem-se as máximas deste *sensus communis*: *pensar por si próprio (a máxima do esclarecimento)*; *pôr-se em pensamento no lugar de todos os outros (a máxima da mentalidade alargada)*; e *a máxima de consistência (estar de acordo consigo)*.<sup>106</sup> Esta e outras máximas se tornam importantes para auxiliarem na compreensão das questões de juízo e opinião do modo de pensar do indivíduo sobre os assuntos mundanos regulados pelo sentido de comunidade.<sup>107</sup>

Quanto mais alargamos a comunicação com outros homens, melhor conseguimos realizar um juízo sobre um objeto, pois pomo-nos a conhecer diferentes pontos de vista sobre um mesmo objeto e, através deste ponto de vista, consegue-se perceber a possibilidade de uma “paz perpétua” desde que todos os seres humanos preocupem-se em comunicar uns com os outros. Esta paz surgiria a partir do compromisso da humanidade para com ela própria e, assim, os indivíduos tornar-se-iam ao mesmo tempo atores e espectadores de uma comunidade, pois ao preocuparem-se com as suas ações, com os seus juízos e também com os dos outros indivíduos, ambos se encontrariam em um só indivíduo:

É uma virtude desta ideia de humanidade, presente em cada homem singular, que os homens são humanos, e podem ser chamados civilizados ou humanos na medida em que essa ideia se converta no princípio das suas ações bem como dos seus juízos. É neste ponto que o actor e o espectador passam a estar unidos; a máxima do actor e a máxima, o «padrão», segundo a qual o espectador julga o espetáculo convertem-se numa só.<sup>108</sup>

Tal perspectiva fortalece a ideia da importância social de um *laboratório de fantasia social* que se proponha a incentivar o compromisso da humanidade para com ela própria através do diálogo sobre conflitos humanos, que ajude os homens a seguir com o pensamento em visita do pensamento de outros homens através da imaginação e do pensar alargado. Mesmo que a “paz perpétua” designada por Kant seja uma missão sonhadora, a preocupação do filósofo para com a importância de que cada ser comprometa-se com a sua comunidade, é um bom conselho vindo de tempos mais

---

<sup>106</sup> *Idem, ibidem*, 267.

<sup>107</sup> *Idem, ibidem*, 267.

<sup>108</sup> *Idem, ibidem*, 269.

antigos. Um possível conceito de humanidade, advém deste contexto argumentativo: é a preocupação individual e coletiva com o humano em larga escala, sendo cada indivíduo o ator e espectador de si próprio e de outros atores-espectadores.

A faculdade do julgar até aonde a conseguimos compreender, expressa a capacidade do ser de não aceitar integralmente os juízos de nenhum homem (incluindo o seu próprio juízo) para compreender a realidade. Os juízos são eternamente mutáveis, pois, de acordo com o anteriormente desenvolvido, conhecemos cada vez mais as questões humanas, conforme vivenciamos diferentes experiências da vida. A compreensão completa sobre um objeto é um mito que só torna-se realidade para o solitário que fecha-se na sua concepção sobre o mundo e perde a riqueza das possibilidades presentes na troca do seu juízo com o juízo de outros homens. A faculdade do julgar representa a inevitável necessidade da coletividade para que possamos nos aproximar cada vez mais da compreensão do que acreditamos ser real. Ela também expressa a potencialidade dos homens de criarem as suas próprias realidades, pois se para entender a realidade é preciso que o pensamento saia em visita, para criar a realidade torna-se inevitável que a ação saia em visita na *vita activa*.



## **2. A missão teatral ao encontro da *vita activa***

A presente pesquisa desloca-se da atmosfera invisível da vida do espírito em direção ao território visível da *vita activa*. Foi importante primeiramente compreender como o teatro estabelece relações com a vida do espírito para depois estudarmos a sua relação com as atividades da vida que ocorre na aparência exterior, para termos a clareza para entender que nada do que é trazido pelo espírito para a aparência em forma de labor, trabalho ou ação é uma mera contingência; o ser trabalha muito para comunicar-se com outros seres, assim como consigo próprio, o que torna a realidade exterior mais complexa no sentido de conter sempre mais informações do que conseguimos dela captar. Esta forma de interpretar a realidade nos desafia a nos

questionarmos sempre sobre o que nela encontramos. Outras obras de Hannah Arendt foram lidas antes de eleger *A Condição Humana* e *A Vida do Espírito* como livros base para conduzir os estudos sobre a filosofia e o teatro aqui em curso. Estes dois livros foram eleitos por expressarem estes “dois mundos” presentes no mesmo mundo e com atividades distintas: a atividade interna do espírito e a atividade externa do espírito ativo, com as quais o espectador e o homem de teatro, entram e saem do mundo teatral.

## 2.1 O cotidiano do homem ativo: labor, trabalho e ação

(...) da Bastilha para a Conciergerie (prisão) o libertador transforma-se-á em guarda da prisão. MORTE AOS LIBERTADORES é a última verdade da revolução.<sup>109</sup>

Metaforicamente, a interpretação deste trecho da peça *A Missão* pode apontar para um conceito de prisão, que nos incentiva a começar o presente capítulo de um ponto de vista que nos aproxima do âmbito da discussão presente no livro *A Condição Humana* de Hannah Arendt, e que sendo pensada com a «maturidade espiritual» adquirida no decorrer do primeiro capítulo torna-se ainda mais interessante. O conceito do guarda da prisão neste trecho induz o espectador a imaginar um libertador que vira o guarda da prisão. Este guarda comprime em um só homem a figura de vários homens que, não conseguindo responder às questões básicas sobre a vida e a morte (as quais nenhum homem sabe responder), ao invés de compartilharem esta dúvida com os outros homens, preferem auto-intitular-se libertadores de uma prisão que eles próprios desconhecem. Através desta prisão conseguem convencer homens (e a si próprio) de que existe a possibilidade de agarrarmo-nos a uma missão revolucionária pontual em prol da vida. E desta missão única, que acaba por ser uma nova prisão, tornam-se guardas e sobre ela mantêm vigília para que os “prisoneiros” não descubram que não há missão alguma. Materialmente, fora do mundo imaginário, esta prisão existe e está contextualizada com o tempo histórico ao qual a *A Missão* faz referência: ela é localizada em Paris, tem o nome de Conciergerie e foi um lugar que abrigou muitos presos designados inimigos da Revolução Francesa que de lá saíram para serem guilhotinados em praça pública, de entre eles a Rainha Maria Antonieta, Danton e Robespierre. E, não só na Revolução Francesa, a Conciergerie abrigou muitos prisioneiros desde a sua instauração no século XIV até perder o *status* de prisão no

---

<sup>109</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 77.

século XX, e ser considerada um monumento histórico, tornando-se aberta ao público para visitação e realização de exposições.

Uma exemplificação real deste olhar para a vida no planeta Terra como uma prisão para os seres humanos, aconteceu em 1957, quando a Terra teve os seus limites físicos ultrapassados através do lançamento do satélite artificial Sputnik I pela URSS para o espaço, e a sociedade ocidental da época interpretou o acontecimento como uma simbolização do primeiro passo para a libertação do homem da sua prisão na Terra.<sup>110</sup> Estes tons interpretativos sobre a vida terráquea condicionada visitam as nossas mentes muitas vezes, mas a opção interpretativa mais livre frente a ideia de vida humana é a de que nunca saberemos porque a temos e por quanto tempo ela durará. Sob este ponto de vista o nascimento e a morte seriam as duas condições mais gerais da existência humana,<sup>111</sup> pois ambos acontecem sem que nos programemos ou marquemos hora para que aconteçam. E, mesmo que tais questionamentos sejam carregados de um tom infantil, eles estão na base de muitos movimentos revolucionários, em momentos de guerra e em missões de diversas naturezas, das maiores às mais pequenas. Por os homens nunca conseguirem entender integralmente o que estão aqui a fazer, estes pensamentos surgem constantemente em suas mentes sob diversas máscaras, e através delas, eles repetem o nascimento e antecipam a morte muitas vezes em missões com ou sem significados relevantes para humanidade. Ainda que a estadia na Terra seja em sua natureza incerta, a vida é desejosa no sentido de que os homens temem a morte e aplaudem a vida e também não têm disponível nenhuma outra “prisão” para a qual possam ir, com exceção dos astronautas que têm a chave da porta de saída e estão a tentar encontrar a de entrada para estabelecer vida humana em outros planetas.

Seria muito bom que pudéssemos continuar nesta direção para responder a mais questões que residem na cabeça dos humanos, mas não podemos. É preciso mudar o caminho, entrar dentro do homem e olhar para fora, pois a “prisão” do homem em estudo nesta dissertação está para além do espaço físico da Terra e das prisões materiais por ele criadas, a exemplo da Conciergerie de Paris. O livro *A Condição Humana* de Hannah Arendt trata destas “prisões” criadas pelos homens na Terra, que são fruto das relações que estabelecem com outros homens e consigo próprios e que proporcionalmente a intensidade de entrega à experiência da vida, mais condicionantes acrescentam ao seu cotidiano e mais sentido dão as suas existências, pois estas

---

<sup>110</sup> ARENDT, Hannah, 2001, *Op. cit.*, 13.

<sup>111</sup> *Idem, ibidem*, 20.

condições os ajudam a completar o vazio inerente ao não saber existencial, e assim afirmam para si próprios e para a comunidade que os rodeiam a razão de estarem vivos, admitindo sempre a relatividade de tal sensação, visto que o “guarda da prisão” terráquea os poderá dela tirar a qualquer momento.

O território das atividades humanas é muito complexo, pois é repleto de condicionantes criadas pelo homem ao estabelecer relações interior e exteriormente, que sobrepõe-se umas as outras quase que indiscriminadamente e vão completando o seu cotidiano ao entregarem-se a experiência humana. De entre as diversas atividades exercidas pelo homem iremos trabalhar com três delas que relacionam-se com as condições básicas da vida dada ao homem neste planeta.<sup>112</sup> Cria-se um breve esquema para facilitar a leitura conceptual das três atividades que contemplam a *vita activa* - o labor, o trabalho e a ação – e que relacionam-se respectivamente e dinamicamente com três condições humanas básicas, a vida, a mundanidade e a pluralidade:

<b><i>Vita activa</i></b>	<b>Condição humana</b>
Labor	Vida
Trabalho	Mundanidade
Ação	Pluralidade

A *vita activa* é a síntese de atividades de naturezas distintas que de certa forma forçam o homem a não fugir da sua condição de humano, seja pela necessidade biológica (labor), seja pelo intuito criativo (trabalho), ou pela necessidade em compartilhar com outros homens a condição humana (ação). Este micro-mundo construído através das suas próprias atividades torna-se a sua morada dentro da Terra que distancia-se cada vez mais do mundo “vazio” inicialmente recebido no seu nascimento. *Tudo o que espontaneamente entra no mundo humano, ou para ele é trazido pelo esforço humano, torna-se parte da condição humana.*<sup>113</sup> Sob esta perspectiva não conseguiremos, contudo, responder a questões sobre a natureza humana. Tal pretensão seria como *saltar sobre a nossa própria sombra*<sup>114</sup> e nos direcionarmos a encontrar impasses para responder a questões do gênero: quem somos nós e de onde viemos?, para as quais já admitimos anteriormente que nunca encontraremos respostas satisfatórias, somente se criarmos ou conhecermos o criador e o libertador da “prisão” e dos prisioneiros, os únicos que poderiam nos responder com

---

<sup>112</sup> *Idem, ibidem*, 11-12.

<sup>113</sup> *Idem, ibidem*, 22.

<sup>114</sup> *Idem, ibidem*, 23.

assertividade a tais questões. Admite-se o interesse em investigar o próprio estar no mundo em detrimento da tentativa de descobrir o maior mistério que nos acompanha em vida e que de certa maneira nos incentiva a aproveitar com mais intensidade o tempo que temos por não sabermos quando ele acabará. A vida, a natalidade, a mortalidade, a mundanidade, a pluralidade e o planeta Terra são certamente as condições mais gerais da existência humana.<sup>115</sup> O labor, que corresponde ao processo biológico do corpo humano, o trabalho, correspondente ao processo de criação de um mundo artificial e, a ação, relacionada com a atividade exercida diretamente entre homens sem a mediação de coisas ou da matéria<sup>116</sup> são as atividades mais gerais do homem e relacionam-se diretamente com estas condições mais gerais.

O labor com a sua natureza estritamente ligada à necessidade acaba por caracterizar-se pela atividade que corresponde à experiência de completa ausência do mundo, no qual o corpo humano *se volta para dentro de si mesmo e permanece preso ao seu metabolismo*.<sup>117</sup> Muitos homens, aliás, temem libertar-se do processo vital, pois consideram futilidade o que existe para além dele e preferem carregar o peso das necessidades básicas ao invés de permitirem-se conhecer outras instâncias de estar no mundo para além do labor.<sup>118</sup> O trabalho caracteriza-se pela vontade do *homo faber* (criador do artifício humano) em construir um mundo humano, através da criação que é precedida por um modelo, que carrega a ideia e a forma da construção em questão.<sup>119</sup> A característica básica que distingue o trabalho do labor é a finitude, onde no trabalho a atividade de criação do *homo faber* apresenta um começo e um fim bem definidos, enquanto o labor apresenta um movimento cíclico e compulsório, sem começo e sem fim *no qual o homem deve comer para trabalhar e trabalhar para comer*.<sup>120</sup>

O território que separa o *animal laborans* (homem do labor) do *homo faber* nas atividades humanas não é integralmente bem definido e por vezes um sobrepõe-se ao outro. O *homo faber* tem a necessidade de criar e o *animal laborans* a necessidade de consumir, por isso, por vezes entram em atrito, atrito este que pode ocorrer dentro de um mesmo ser, pois todos somos nutridos de características tanto de um como de outro, assim como em seres diferentes. Em uma sociedade por vezes encontramos mais homens com características do *homo faber* do que do *animal laborans* e normalmente

---

<sup>115</sup> *Idem, ibidem*, 24.

<sup>116</sup> *Idem, ibidem*, 19-20.

<sup>117</sup> *Idem, ibidem*, 138.

<sup>118</sup> *Idem, ibidem*, 145.

<sup>119</sup> *Idem, ibidem*, 180.

<sup>120</sup> *Idem, ibidem*, 182.

estas sociedades são mais criativas do que as compostas por mais homens com características do *animal laborans*. Segundo Hannah Arendt, o artista seria o único trabalhador em uma sociedade extremamente consumista em que todos lavorariam ao invés de trabalharem, e por a arte não estar relacionada com a necessidade, ela seria considerada um *hobby*.<sup>121</sup> Um problema da sociedade em que vivemos, é que ela está aficionada em trabalhar e o perigo é que ela não consiga desligar-se desta necessidade, mesmo depois que o trabalho acabe e perca a riqueza que a “futilidade” de estar “desarmado” entre homens simboliza para os indivíduos.<sup>122</sup>

A passagem a seguir de *A Missão* nos leva a refletir também sobre um outro aspecto do *homo faber*. Ele é uma criatura extremamente esperançosa e através do seu trabalho acredita que conseguirá criar entre os homens o mundo que lhes invade a mente cotidianamente:

Numa linha férrea coberta de erva, dois garotos entretêm-se com qualquer coisa entre máquina a vapor e locomotiva, que se encontra numa via interrompida. Eu, europeu, vejo à primeira vista que o seu esforço é em vão: esta viatura não se moverá, mas não digo isso às crianças, trabalho é esperança, e continuo pelo campo fora, onde não há quaisquer indícios de actividade, a não ser esperar pelo desaparecimento do ser humano.<sup>123</sup>

Esta passagem da peça coloca o espectador para refletir sobre a essência do trabalho que está diretamente relacionado com a esperança, pois sempre que iniciamos algo que intitulamos de trabalho acreditamos que mudará de alguma forma a realidade com que estamos a nos deparar naquele momento. Independentemente da profissão realizada, está presente no *homo faber* a esperança na possibilidade de através do seu trabalho criar um mundo real que está estruturado em sua mente. Esta crença do *homo faber* no trabalho proporciona o encontro entre os homens e também a sua ocupação enquanto ser condicionado na Terra. Em uma entrevista a Heiner Müller, o dramaturgo reforça a ideia de que o trabalho para o *homo faber* é a própria esperança, pois ela está diretamente correlacionada com a atividade de trabalhar. Questionado se não pensava que suas peças eram muito “*dark*”, Heiner Müller responde que o ideal de vida para ele era viver sem esperança e com desespero, pois assim se aprendia, e, que não precisava da esperança para nada, já que tinha projetos futuros suficientes para completar-lhe mais

---

<sup>121</sup> *Idem, ibidem*, 153.

<sup>122</sup> *Idem, ibidem*, 159.

<sup>123</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982. *Op. cit.*, 73.

anos de vida do que o suficiente,<sup>124</sup> ou seja, com isso quis dizer que os seus próprios projetos eram a sua esperança e por isso não precisava imaginar a esperança, ele próprio a criava através do trabalho.

Para além das atividades do *homo faber* e do *animal laborans* que por vezes entram em atrito, porque um quer construir e o outro consumir o construído, existe uma outra atividade humana cuja pluralidade é a sua condição básica. Esta terceira atividade é a ação, através da qual acontece o encontro entre os homens que carregam as suas vontades individuais e que através do discurso revelam-se uns aos outros como sujeitos para que se conheçam e estabeleçam convivência humana.<sup>125</sup> A ação proporciona a esfera dos negócios humanos através de uma *teia de relações humanas*<sup>126</sup> que constrói-se e reconstrói-se através das novas revelações identitárias sob as antigas teias já existentes. A existência destas antigas teias por vezes atrapalha a efetivação de novas ações devido às inúmeras vontades e intenções conflitantes, mas quando as novas relações conseguem superar as amarras das antigas, as novas histórias conseguem dar seguimento às antigas com suas próprias particularidades.<sup>127</sup>

Através da ação o homem constitui o espaço público, pois ele é o local onde o homem político expõe suas opiniões junto de outros homens, em oposição ao espaço privado em que fica resguardado dentro de si próprio, e não se depara com as imprevisibilidades inerentes à interação com outros homens. Esta imprevisibilidade inerente à ação é desconfortável por não ser possível desfazer o que foi feito, e quando o feito não agrada ao *eu*, a única opção é desculparmo-nos através da faculdade de perdoar, pois no momento da decisão para transformar o pensamento e o querer em ação, o ser não consegue prever as consequências posteriores - *Se não fôssemos perdoados (...) a nossa capacidade de agir ficaria (...) limitada a um único ato do qual jamais nos recuperaríamos; seríamos para sempre as vítimas das suas consequências, à semelhança do aprendiz de feiticeiro que não dispunha da fórmula mágica para desfazer o feitiço.*<sup>128</sup>

Para além disto, um outro mecanismo para auxiliar a imprevisibilidade da ação é o estabelecimento de promessas, em que o indivíduo conserva a sua identidade e

---

<sup>124</sup> MÜLLER, Heiner, “The end of the world has become a faddish problem”, 1986, in: *Explosion of a memory: writings by Heiner Müller*, edited and translated by Carl Weber, New York: PAJ Publications, 1989., 163.

<sup>125</sup> ARENDT, Hannah, 2001, *Op. cit.*, 224-227.

<sup>126</sup> *Idem, ibidem*, 233.

<sup>127</sup> *Idem, ibidem*, 233.

<sup>128</sup> *Idem, ibidem*, 289.

encontra uma saída para as suas contradições internas e para os equívocos sobrepostos nas ações realizadas. Ele promete, quando uma ação corre mal, que em uma outra “igual” não agiria da mesma forma; mesmo que essa ação nunca mais venha a repetir-se, a promessa é uma forma encontrada pelo ser para dizer para si próprio que aprendeu com o erro e que desculpa-se por ele. Na esfera pública, este homem “errante” consegue perceber também que, mesmo em erro, ele continua a ser possuidor da sua identidade e, assim, consegue efetivamente perdoar-se e realizar as suas promessas para melhorar na questão em causa. Assim, ambos, promessa e perdão, necessitam da pluralidade humana presente na esfera pública, pois nela estão presentes outros homens, que confirmam mentalmente para o indivíduo a identidade do que perdoa-se, assim como o do que promete e do que cumpre a promessa; *na solidão e no isolamento, o perdão e a promessa não chegam a ter realidade: são no máximo um papel que a pessoa encena para si mesma.*<sup>129</sup> Somente o respeito pela esfera das relações humanas permite ao indivíduo perdoar a si próprio e aos que o rodeiam.<sup>130</sup>

No contexto destas três atividades básicas que contemplam o cotidiano do homem ativo, o fazedor de teatro enquadra-se na perspectiva do *homo faber* que constrói o seu espetáculo. O espectador enquadra-se como um “*homo laborans faber*” que “consume” o espetáculo para trabalhá-lo através da imaginação na criação de novas soluções para a sua vida prática e/ou para a comunidade, para a qual a sua imaginação trabalha. Ambos, fazedor de teatro e espectador, trabalham em prol do mundo invisível da imaginação, para dela trazerem criações interessantes para o mundo visível da *vita activa*.

O labor, o trabalho e a ação interagem de uma forma sutil e cada uma destas três atividades luta pela sua efetivação no mundo dos homens. O homem da ação estaria sempre crente de que o máximo que o homem pode atingir é o aparecimento em público juntamente de outros indivíduos; o *homo faber* defenderia que os produtos de sua criação podem ser mais importantes que o próprio homem; e o *animal laborans* corroboraria o ponto de vista de que a vida é o bem supremo.<sup>131</sup> O aspecto mais interessante deste subcapítulo encontra-se na observação prática, pois argumentar teoricamente sobre o labor, o trabalho e a ação, pode parecer reduzir a imensidão de atividades que realizamos cotidianamente. É libertadora a sensação de conseguimos

---

<sup>129</sup> *Idem, ibidem*, 289.

<sup>130</sup> *Idem, ibidem*, 295.

<sup>131</sup> *Idem, ibidem*, 259.

facilmente identificar quando estamos a laborar, a trabalhar e a agir. Este conhecimento também nos auxilia a nos equilibrarmos, pois percebemos quando estamos demasiadamente a nos relacionarmos com a necessidade (labor), com a criação (trabalho) ou com a imprevisibilidade das relações estabelecidas entre homens (ação), e contrabalançamos uma com a outra com o intuito de explorar diferentes possibilidades para completar os nossos dias:

O labor assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e o seu produto, o artefacto humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao carácter efémero do tempo humano. A acção, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história.<sup>132</sup>

## **2.2 O *homo faber* – o criador teatral**

A *vita activa* representa a vida humana que se empenha ativamente em fazer algo no mundo dos homens<sup>133</sup> e a proposta teatral de um *laboratório de fantasia social* sob o seu ponto de vista embrião representa uma decisão do fazedor de teatro – um *homo faber* - em trazer para a ação a sua necessidade de criar um mundo metafórico em cena. O labor para o homem de teatro está presente no seu próprio processo de criação, pois fazer teatro trata-se quase que de uma necessidade relacionada com o seu processo vital por ser uma maneira encontrada para organizar seus pensamentos e expor a sua aguçada percepção e imaginação criativa sobre a realidade. A decisão pela ação teatral é tomada como uma solução para equilibrar este fluxo, assim como para dar alguma funcionalidade à entrada das diversas características observadas sobre a forma como os homens relacionam-se uns com os outros e interiormente. O teatro para o artista acaba por ser um canal para equilibrar tantos acessos que capta da realidade cotidianamente e através dele, troca com o público o seu olhar sobre ele próprio através da sua criação como *homo faber* teatral.

Este homem (normalmente muito ativo mas por ventura também contemplativo) terá que conseguir firmar-se como *homo faber* no mundo do trabalho das artes para direcionar a sua criação artística para ser útil socialmente e também para dela conseguir sobreviver. Muitos projetos artísticos profissionais relacionam-se com uma grande contradição, pois são endereçados para o *animal laborans* que é o espectador das artes

---

<sup>132</sup> *Idem, ibidem*, 21.

<sup>133</sup> *Idem, ibidem*, 38.

de massa, que busca atender às suas ânsias por uma felicidade que só *pode ser alcançada quando os processos vitais de exaustão e regeneração, de dor e de alívio da dor estão em perfeito equilíbrio*,<sup>134</sup> o que para este *homo faber*, crente na possibilidade de criar um mundo artístico, é muito frustrante, pois o *animal laborans* é o único que contrariamente ao homem da ação ou ao artífice (*homo faber*) nunca pensou em ser feliz realmente e nem desejou que outros mortais também o fossem. Ele sempre esteve mais preocupado em sanar as suas ânsias em vez de sanar as suas necessidades diárias.<sup>135</sup> Obviamente que também há artistas que trabalham com estas características do *animal laborans* no seu processo de criação e para eles o referenciado anteriormente não é incômodo algum; para o *homo faber* teatral que deseja que a sua arte contribua para a criação de um mundo humano artístico, isto é muito agressivo e denigre as suas pretensões para com a arte.

Não se está firmando um tratado contra o labor ou contra o *animal laborans*, mas é importante ter em conta que no processo de estruturação das relações humanas (realizada pela ação) e criação de um mundo humano (realizado pelo *homo faber*) a coletividade está em voga. Quando o *animal laborans* afasta-se das necessidades fisiológicas do corpo privadas para penetrar na esfera pública, carrega consigo a limitação do seu próprio processo cíclico de sanar necessidades e cria uma esfera que não é integralmente pública, apenas as atividades privadas são exibidas em público, onde também os seus objetivos individuais predominam em prol dos objetivos coletivos.<sup>136</sup> O artista precisa ser acima de tudo humilde frente a estas peculiaridades para admitir que mesmo que a sua criação baseie-se em um modelo pessoal e único mental seu, ele nunca encontrará na prática o mundo que imaginou para receber a sua arte, pois todos os homens mesmo em público carregam as peculiaridades do *animal laborans* que têm dentro de si. A figura do *animal laborans*, que pode atormentar a mente do artista por existir dentro de todos os seres (inclusive dele próprio), precisa ser por ele superada e trabalhada; através da arte o artista poderá conseguir ajudar o *animal laborans* a quebrar com este ciclo de consumo ilusório de felicidade que por vezes não sabe o que fazer para se libertar desta instância que não faz bem a ele próprio. E por este aspecto e por muitos outros, a arte (independente de qual seja) precisa ser acima de tudo humanizada, pois ela tem a capacidade de estabelecer diálogo com os desequilíbrios

---

<sup>134</sup> *Idem, ibidem*, 157.

<sup>135</sup> *Idem, ibidem*, 158.

<sup>136</sup> *Idem, ibidem*, 157.

sociais, e o bom artista sabe como pensar em adaptações que possam auxiliar diversos aspectos da relação do ser consigo e com a coletividade.

A importância do *homo faber* no teatro, e também em outras atividades, pode ser vista como um ponto de equilíbrio para as forças predominantes tanto no labor quanto na ação. O *homo faber* ajuda o *animal laborans* a sair do ciclo da necessidade e a atenuar o seu sofrimento, e ajuda o homem da ação a perceber o produto invisível da ação que mesmo que intangível contribui para o convívio entre homens; *isto é, a ajuda do artista, de poetas e historiógrafos, de escritores e construtores de monumentos, pois, sem eles, o único produto da sua actividade, a história que eles vivem e encenam, não poderia sobreviver.*<sup>137</sup>

A atividade do *homo faber* na esfera da *vita activa* não é sagrada e não passível ao desequilíbrio referente ao seu mais forte desejo – a criação de um mundo diferente do qual recebeu em seu nascimento. O *homo faber* por ser *amo e senhor, não apenas porque é o senhor ou se arrogou o papel de senhor de toda a natureza, mas porque é senhor de si mesmo e dos seus actos*<sup>138</sup> é um ser extremamente solitário e insatisfeito com a aparência existente e sem a presença do *animal laborans* e do homem da ação que em termos gerais o fazem parar para alimentar as suas necessidades vitais (labor) e para interagir na esfera pública com outros homens (ação), poderia perder-se na eternidade de seu desejo criativo. O homem de teatro tende claramente a aproximar-se deste comportamento por estar na maioria das vezes insatisfeito com as relações estabelecidas entre homens e, por isso, as recria mentalmente, as transpõe para a sua criação teatral e estando *a sós, com a sua imagem do futuro produto, o homo faber pode produzir livremente; e também a sós, contemplando o trabalho das suas mãos, pode destruí-lo livremente.*<sup>139</sup> Assim, as forças predominantes nas atividades do labor, do trabalho e da ação apresentam sempre dois lados, sozinhas tendem ao desequilíbrio e exercidas em conjunto colaboram para estruturar o funcionamento humano, pois estes três tipos de ação têm a capacidade de auxiliar umas as outras a não tornarem-se plenamente condicionadas a elas próprias.

O espaço público no qual o *homo faber* teatral atua, caracteriza-se pelo local em que os homens optam por expor determinadas informações sobre si, e o privado, o espaço em que optam por ocultar determinadas questões; os parâmetros para tais

---

<sup>137</sup> *Idem, ibidem*, 215.

<sup>138</sup> *Idem, ibidem*, 183.

<sup>139</sup> *Idem, ibidem*, 183.

eleições alteram-se em detrimento das circunstâncias (ex.: culturais, pessoais, de acordo com as leis, etc.). O conceito de público relaciona-se com o comum e faz referência a dois fenómenos: 1. *tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível;*<sup>140</sup> 2. *o termo «público» significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos.*<sup>141</sup> A esfera pública (enquanto mundo comum) teria o papel de ao mesmo tempo reunir os indivíduos e evitar que eles colidissem uns com os outros. Em uma sociedade de massa, por exemplo, não existe uma força política que sustente o convívio entre pessoas de maneira equilibrada: ou elas estão demasiado juntas e asfixiam-se ou estão demasiadamente separadas e isolam-se. Nela o mundo comum pode desaparecer quando os homens deixarem de compartilhar objetos de interesse comum e neste extremo os homens tornar-se-iam seres integralmente *privados de ver e ouvir os outros e privados de ser vistos e ouvidos*<sup>142</sup> e se tornariam prisioneiros das suas próprias subjetividades inerentes a singularidade da existência humana. O teatro tem a capacidade de incentivar a coletividade no espaço comum, mesmo que esteja localizado em uma sociedade de massa, pois ainda assim tem força para reunir indivíduos e fomentar o diálogo entre eles para evitar que colidam uns com os outros.

A cultura de massas é uma preocupação corrente aos artistas minimamente preocupados com um projeto artístico de trabalho social. A cultura de massas surgiu quando a massa da população, aliviada parcialmente do trabalho esgotante, foi se inserindo gradualmente na sociedade e também começou a ter “riqueza” e tempo livre para dedicar a cultura.<sup>143</sup> O que tornou a cultura de massa pobre foi a transformação da cultura popular, que deveria ser uma fonte de desobstrução dos vícios mentais cotidianos em um artigo de desejo da massa e dos ricos. Estas classes vêm a cultura como um *status* determinante de posição social,<sup>144</sup> o que é uma grande idiossincrasia aos olhos de quem nela acredita, pois a arte contém inspirações muito particulares dos artistas que a compõem que não tem relação nenhuma com o consumo, que promove o afastamento e não a aproximação entre os indivíduos.

Todos nós precisamos de divertimentos para quebrar o tédio do ciclo da vida,<sup>145</sup> mas não podemos negar que a cultura é constantemente ameaçada pela infiltração de

---

<sup>140</sup> *Idem, ibidem*, 64.

<sup>141</sup> *Idem, ibidem*, 67.

<sup>142</sup> *Idem, ibidem*, 73.

<sup>143</sup> ARENDT, Hannah, *Entre o Passado e o Futuro*, 1961. Tradução de José Miguel Silva, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006, 211.

<sup>144</sup> *Idem, ibidem*, 211.

<sup>145</sup> *Idem, ibidem*, 216.

produções artísticas sem conteúdo proveitoso para os seus espectadores, pois a indústria do entretenimento tem um apetite muito grande e transforma arte em produto para ser consumido de uma maneira tão voraz que acaba por apresentar mais arte “divertida” do que a arte que inquieta e que auxilia uma sociedade a pensar criticamente. A indústria do entretenimento é tentada a buscar artes que contemplem menos complexidade e que possam ser facilmente consumidas.<sup>146</sup> O problema consiste não na desintegração, mas na perda de qualidade da cultura; os promotores desta cultura de massas são normalmente preocupados em *informar, difundir modificar objetos culturais a fim de convencer as massas de que Hamlet pode ser tão divertido como My Fair Lady e, possivelmente também educativo.*<sup>147</sup> Quem faz arte e acredita no seu papel social simplesmente não acredita que isto seja possível, pois a arte bem feita é um artigo de inteligência que auxilia uma sociedade em diversos aspectos.

A grande ameaça à cultura atualmente é que muitas obras produzidas no passado e no presente estão sendo consumidas como meras funções do processo vital da sociedade, quando na verdade a funcionalidade da cultura é a de realização de ruptura com o processo vital em prol da realização de novas criações.<sup>148</sup> *Um objeto é cultural na medida em que é capaz de perdurar; a sua durabilidade representa o exacto oposto da funcionalidade, que é a qualidade que o faz desaparecer novamente no mundo fenoménico depois de ter sido usado e desgastado.*<sup>149</sup> Toda a discussão sobre cultura deve ter como ponto de partida o fenómeno da arte, pois todas as obras de arte constituem objetos culturais.<sup>150</sup> A cultura de massas é uma preocupação dos que acreditam no papel da arte em uma comunidade:

Acreditar que uma tal sociedade acabará por se tornar «mais cultivada» à medida que o tempo for passando e a educação for desempenhando o seu papel, constitui, a meu ver, um erro fatal. A questão é que uma sociedade de consumidores é possivelmente incapaz de defender um mundo e as coisas que pertencem exclusivamente ao espaço do aparecer no mundo, já que a sua atitude predominante em relação a todos os objectos, a atitude de consumo, condena à ruína tudo aquilo em que toca.<sup>151</sup>

---

<sup>146</sup> *Idem, ibidem*, 217.

<sup>147</sup> *Idem, ibidem*, 217.

<sup>148</sup> *Idem, ibidem*, 218.

<sup>149</sup> *Idem, ibidem*, 217.

<sup>150</sup> *Idem, ibidem*, 221.

<sup>151</sup> *Idem, ibidem*, 221.

A existência da cultura representa o trabalho realizado pelos homens para criar uma esfera pública para as coisas “belas” aparecerem.<sup>152</sup> Por isso, devemos tratar da cultura com a seriedade. As pessoas cultivadas devem saber escolher bem tanto as pessoas, como os livros, os espetáculos e as obras presentes e passadas que consideram realmente boas para as suas vidas<sup>153</sup> - *O gosto como actividade de uma mente verdadeiramente cultivada (...) entra em jogo quando a consciência da qualidade está amplamente disseminada (...) o que o gosto faz é discriminar e escolher entre diferentes qualidades.*<sup>154</sup> Submetermo-nos à aceitação de uma cultura feita para as massas é o mesmo que não gostarmos de nós próprios.

Este humanismo é resultado (...) de uma atitude que sabe como cuidar, preservar e admirar as coisas do mundo (...) tem a tarefa de arbitrar e mediar as actividades puramente políticas e as actividades puramente fabricadoras, que em muitos aspectos se opõe mutuamente. Como humanistas, podemos erguermo-nos acima desses conflitos entre o homem de Estado e o artista, tal como nos podemos guindar à liberdade elevando-nos acima das especializações que todos devemos aprender e procurar.

Concluimos o presente subcapítulo admitindo que a condição humana é mais que as condições da natureza dadas ao homem, contempla também as criações inerentes às actividades humanas designadas por Hannah Arendt de *vita activa* (labor, trabalho e ação). Da mesma forma que a força das condicionantes naturais se manifesta, estas três actividades também recondicionam a existência humana.<sup>155</sup> Uma questão que antes podia incomodar, agora fica mais clara: o teatro de Heiner Müller assim como a filosofia de Hannah Arendt não se preocupam em responder a o que o indivíduo é, pelo simples fato de que as próprias condições que estão na base da existência humana (vida, natalidade, mortalidade, mundanidade, pluralidade e o planeta Terra) não respondem a tais questões, por não condicionarem o ser humano de modo absoluto<sup>156</sup> e, por isso, a filósofa e o dramaturgo preferiam criar materiais para incentivar os seus leitores e espectadores a compreenderem as condições humanas existentes e para estarem livres para recriarem novas condições humanas quando estivessem motivados para tal fim.

---

<sup>152</sup> *Idem, ibidem*, 228.

<sup>153</sup> *Idem, ibidem*, 235.

<sup>154</sup> *Idem, ibidem*, 233.

<sup>155</sup> ARENDT, Hannah, 2001, *Op. cit.*, 21.

<sup>156</sup> *Idem, ibidem*, 24.

### 2.3 Uma trajetória intelectual: Heiner Müller e o seu conceito de teatro

Heiner Müller não era nada interessado em que falassem sobre ele e anulava-se no singular em prol da preocupação para com o homem no plural. Em sua autobiografia intitulada *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*<sup>157</sup> logo de antemão introduz a sua própria dúvida sobre quem seria ele próprio: *De quem se fala quando De mim se fala Eu quem é.*<sup>158</sup>

A produção literária de Heiner Müller contemplou um pouco mais de 30 textos dramáticos, textos líricos e em prosa poética, peças radiofônicas (*A Correção*, 1957- também peça de teatro; *A Morte não é um Negócio*<sup>159</sup>), uma autobiografia (*Guerra sem Batalha: uma vida entre duas ditaduras*, 1992), e muitos ensaios escritos ao longo de sua vida sobre questões políticas, teatro, sobre o homem e a humanidade. Existe uma edição crítica com toda a obra autor, de recente publicação, em língua alemã, com 12 volumes grossos e anotados. Heiner Müller realizou diversas traduções de autores menos conhecidos e de clássicos do teatro como, por exemplo, *Hamlet* de Shakespeare (1977), de entre outras traduções do próprio Shakespeare como também de Molière, Tchekov, Aimé Cesaire, N. Pagodin.<sup>160</sup> Entre 1983 e 1995 (o ano de sua morte) a obra de Heiner Müller cresceu muito e todo o material pode ser visitado na referida coletânea de 12 volumes. Heiner Müller gostava que conversassem com ele e o questionassem sobre o seu processo de escrita, sobre os problemas que diziam respeito aos homens no mundo e que o ocupavam a todo o momento. É por isso que o gênero entrevista lhe foi sempre muito familiar e desde cedo se tornou num material indispensável ao conhecimento do que pensava este autor. No modo direto, Heiner Müller defendeu (e se defendeu) as suas criações artísticas de natureza sempre muito polêmica por fazerem referência ao seu posicionamento sociopolítico frente ao homem no singular e no plural. Há uma série de 22 entrevistas realizadas por Alexander Kluge à Heiner Müller, entre o período de 1988 à 1995,<sup>161</sup> com muito material para trabalho ao nível teatral, político e humano. O entrevistador é um grande amigo de Heiner Müller, e por este motivo, nestas entrevistas é possível conhecer um Heiner Müller muito a vontade para dialogar sobre

---

<sup>157</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 1997.

<sup>158</sup> *Idem, ibidem*, 17.

<sup>159</sup> *Idem, ibidem*, 140.

<sup>160</sup> MENDES, Anabela, 1983, *Op. cit.*, 44.

<sup>161</sup> Nestas entrevistas o entrevistador e o entrevistado utilizam o alemão como língua falada, mas há legendas e transcrições de todas as entrevistas para o inglês. As 22 entrevistas estão disponibilizadas gratuitamente na internet no site: <http://muller-kluge.library.cornell.edu/en/>.

questões de natureza diversas: o teatro épico, o conceito de ópera, a mitologia, os pensadores que influenciaram a sua produção teatral, sobre a Alemanha após a queda do muro de Berlim, sobre o socialismo, e até sobre a sua própria condição de humano, ao exemplo da entrevista *My Rendezvous with Death*,<sup>162</sup> em que o dramaturgo relata a operação que sofreu para a retirada do seu esófago, devido à presença de um câncer, que o forçou a ter que aprender a funcionar com a “metade da máquina” (como ele dizia), pois reaprendeu a comer, a engolir, de entre outras limitações, que seriam o motivo de sua morte neste mesmo ano da entrevista, em 1995.

Heiner Müller acreditava que para escrever boas peças bastava voltar-se para o pequeno e antigo exemplo da “cópia” de antigas peças que tivessem sobrevivido no mínimo a mais de quinhentos anos de História. Se haviam sobrevivido há tanto tempo era sinal que eram importantes para o homem para além do tempo histórico do qual fazia parte. E foi assim que veio a aprender a escrever peças, traduzindo e adaptando peças principalmente de Shakespeare, que afirmava terem-no ensinado muito mais que qualquer formação académica.<sup>163</sup> O seu primeiro contato com textos de Shakespeare se deu no ginásio, quando começou a estudar inglês e para aprofundar a aprendizagem, fazia visitas à biblioteca da escola. Dizia ele: *naturalmente não entendia quase nada, mas voltei a ler várias vezes. É muito bom, numa determinada fase, quando lemos bons textos numa língua que quase não entendemos ou que só entendemos pela metade. Aprendemos muito mais do que quando entendemos tudo.*<sup>164</sup>

Em linhas gerais, a escrita de Heiner Müller caracterizou-se pela constante confrontação dialética com o conceito de *Homem como transformador – produto da História*,<sup>165</sup> sempre entregando ao leitor textos sem respostas e com conflitos em aberto para que o incentivassem a dialogar com a História e com os seus atores presentes e passados. Heiner Müller enquadra-se no conceito de *avant-gardist*<sup>166</sup> por ter sido inovador no seu processo criativo experimental, estabelecendo sempre interação entre a história do mundo, do teatro e do homem.

Os primeiros contatos de Heiner Müller com a literatura política do início do século XX deram-se sob a influência de seu avô, nas férias que passava em sua casa em

---

<sup>162</sup> MÜLLER, Heiner; KLUGE, Alexander, *My Rendezvous with Death*, 1995. In: Conversations between Heiner Müller and Alexander Kluge, New York and Bremen: Cornell University Library and Universität Bremen, 1988-1995.

<sup>163</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 39.

<sup>164</sup> *Idem, ibidem*, 194.

<sup>165</sup> MENDES, Anabela, 1983, *Op. cit.*, 37.

<sup>166</sup> KALB, Jonathan, *The theater of Heiner Müller*, 2001. New York: Limelight Editions, 19.

Eppendorf na Alemanha. Seu avô era um social-democrata e durante as férias Heiner Müller tinha acesso às antigas revistas social-democratas com textos de Gorki, Romain Rolland, Barbusse, Nietzsche e cartas de leitores,<sup>167</sup> através das quais entre o dez e treze anos de idade Heiner Müller já começava a tecer a colcha de retalhos que mais tarde impulsionaria a sua escrita voraz e extremamente crítica para com o homem de seu tempo. As influências mais contemporâneas para o seu processo de escrita foram claramente as de Antonin Artaud, Lautréamont, Bertolt Brecht e de mais uma outra *lista infundável*<sup>168</sup> e que nela inseria clássicos de escritores “sagrados” para si, como por exemplo Shakespeare, Hebbel, Schiller,<sup>169</sup> Tolstoi, Dostoievski e já um pouco mais velho, Cholókov, Maïakovski, Soergel e Hans Henny Jahn,<sup>170</sup> e também escritores desconhecidos, que lhe despertavam o interesse sem uma preparação prévia e direcionada.

De entre os vários nomes citados acima, podemos dizer que Bertolt Brecht foi um dos dramaturgos mais influentes no processo de afirmação da sua escrita, e mesmo que Heiner Müller não concordasse integralmente com as suas ideias, ele foi um dos pontos de partida para o pensamento mülleriano seguir em visita para construir a sua forma particular de fazer teatro, e de tratar os conflitos humanos em cena. Brecht fomentava o diálogo político através do teatro e obras literárias, e por isso, foi um dos maiores pensadores de teatro político e também um ponto de partida não só para Heiner Müller, como para muitos dramaturgos preocupados com questões políticas. Um exemplo da importância de Bertolt Brecht (mesmo que sempre conflituosa) na argumentação de Heiner Müller sobre o teatro, está na sua própria autobiografia *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*, em que Bertolt Brecht é o pensador de teatro mais citado ao longo de todo livro, seguido de Willian Shakespeare que também foi uma grande influência para o dramaturgo. Para Heiner Müller, os textos de Brecht que lhe despertavam o interesse não eram os *amáveis*,<sup>171</sup> e por isso, estabelecia uma relação sempre seletiva com os seus textos. Dizia que além de Brecht, não havia praticamente autores na RDA que o interessassem.<sup>172</sup> Considerava que a etapa mais importante de sua obra foi a dos anos vinte até 1933, e depois novamente, quando ele se decepcionou com a RDA em 1953, pois neste período ele teria deixado de ser menos

---

<sup>167</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 21.

<sup>168</sup> MENDES, Anabela, 1983, *Op. cit.*, 37.

<sup>169</sup> *Idem, ibidem*, 38.

<sup>170</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 48.

<sup>171</sup> *Idem, ibidem*, 88.

<sup>172</sup> *Idem, ibidem*, 168.

um jovem selvagem de Augsburg, no confronto com a cidade teria se tornado mais agressivo e mais rápido.<sup>173</sup> Para Heiner Müller, *Fatzer* foi o melhor texto de Brecht.<sup>174</sup> Ele próprio deu continuação ao trabalho de escrita iniciado e não terminado em vida por Bertolt Brecht e encenou-o com o nome de *Fatzer-Material* em 1978. Dizia Heiner Müller sobre este texto: *nos anos 50, eu o li, desde então Fatzer foi para mim um objeto de inveja. É um texto do século, pela qualidade da linguagem e da poesia. Essa qualidade tem a ver com o choque com a cidade grande.*<sup>175</sup> O que não admirava no estilo Brechtiano era a simplificação excessiva que muitas vezes induzia a um certo calculismo quanto as possibilidades existenciais humanas.<sup>176</sup>

Seu contato direto com Brecht deu-se através da peça *O Achatador de Salários*<sup>177</sup> nos anos 50. Segundo Heiner Müller, o conceito de fábula de Brecht não permitia um drama sem protagonista – *nesse sentido ainda era dramaturgia burguesa*,<sup>178</sup> esta, de entre outras, eram as suas críticas para um teatro que o condicionava e o limitava em muitos aspectos. Disse Heiner Müller sobre a sua escrita teatral com relação ao teatro desenvolvido por Bertolt Brecht: *onde no meu texto estava escrito “pausa” ou silêncio” havia para Brecht espaço para árias. Suas peças tinham uma estrutura de ária que ele depois destruía com sua dramaturgia de intrigas. Essa dramaturgia de intrigas que vinha da cabeça, do pensamento ideológico, tornou as peças lentas.*<sup>179</sup> O maior empasse da arte brechtiana, segundo Heiner Müller, era o seu rigor para com os ideais marxistas clássicos que não encontravam lugar para existir na realidade da RDA, e por isso, Brecht foi adorado mais como o *Brecht agrário, o Brecht não-industrial, o jovem selvagem ou o clássico, domado pelo estalinismo*;<sup>180</sup> Heiner Müller gostava mais do Brecht livre de amarras, que fazia rimas alternadas em um nível sempre muito alto, tão bom ou melhor que o de Goethe.<sup>181</sup> E por isso, Heiner Müller sentiu a necessidade de “trair” Brecht para assim louvar a sua importância. Brecht teria

---

<sup>173</sup> *Idem, ibidem*, 166.

<sup>174</sup> *Idem, ibidem*, 166.

<sup>175</sup> MÜLLER, Heiner. Prefácio, in: BRECHT, Bertolt, *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. Organização de Heiner Müller, Tradução de Christine Röhrig, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 11.

<sup>176</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 194.

<sup>177</sup> O título *O Achatador de Salários* A tradução do título desta peça em Portugal é *O Fura-Tabelas*. A expressão “fura-tabelas” representa a figura do cidadão que cede à uma greve trabalhista, e volta ao seu posto de trabalho antes que a greve tenha terminado.

<sup>178</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 170.

<sup>179</sup> *Idem, ibidem*, 170.

<sup>180</sup> *Idem, ibidem*, 167.

<sup>181</sup> *Idem, ibidem*, 167.

sido *uma estação intermediária, uma espécie de agente de Shakespeare*.<sup>182</sup> Shakespeare também foi uma grande influência para Heiner Müller e auxiliava-o a equilibrar a demasiada simplificação de Brecht. Gostava da abrangência da sua escrita, não calculista e imensamente complexa. Receava que *Hamlet* fosse a peça mais importante para ele, pois Shakespeare tentou formular nela algo que não dominava.<sup>183</sup>

Até a década de oitenta, os textos de Heiner Müller apresentavam no geral três níveis fundamentais, que os tornam de difícil assimilação e desconstrução direta: 1. A Alemanha; 2. A revolução, o estalinismo e o preço da revolução; 3. A construção socialista. Este *triplo complexo temático*<sup>184</sup> exige dos espectadores e leitores uma aproximação refinada e disponível para a compreensão e representação das obras em apreço. *É assim que, paralelamente, ocorrem na sua escrita os três níveis de um processo histórico a um tempo fantasmático real,*<sup>185</sup> *como resultado do próprio lugar onde escreve, e da sua auto-reflexão.*<sup>186</sup> Durante as suas duas últimas décadas de vida, Heiner Müller expandiu a sua escrita e seguiu em seus textos um estilo mais universal, congregando neles outras temáticas sobre as complexidades inerentes a existência humana, que transcendiam a esfera imaginária alemã (ainda a tendo como ponto de referência), a exemplo das peças: *Quarteto, Margem Decrépita Material de Medeia Paisagem com Argonautas e Descrição de uma Imagem*.

O olhar mülleriano cria uma atmosfera congregadora das relações humanas como se os homens a um labirinto pertencessem e nunca tivessem dado por isso. O que incomodava-o não era estar no labirinto se a sua existência e complexidade fosse admitida, incomodava-o estar no labirinto projetando sonhos que não faziam parte dele, mascarados pelo desejo e concupiscência de felicidade. Já não apresentava sentimento de pertença ao labirinto e firmava abertamente seu distanciamento para com ele para nele conseguir estar: *sou um habitante das cavernas, ou nômade, talvez contra a minha natureza. Não consigo, de qualquer modo, livrar-me da sensação de que não pertença a lugar algum. (...) Posso viver em qualquer lugar onde tenha uma cama e uma mesa para trabalhar.*<sup>187</sup> O dramaturgo sempre retratava este sentimento de complexidade em viver, mas não definia seus textos sob a ótica da dificuldade inalcançável, e sim da

---

<sup>182</sup> *Idem, ibidem*, 167.

<sup>183</sup> *Idem, ibidem*, 195.

<sup>184</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 104.

<sup>185</sup> *Idem, ibidem*, 106.

<sup>186</sup> *Idem, ibidem*, 106.

<sup>187</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 224.

precisão.<sup>188</sup> Heiner Müller compartilha com o público seu olhar profundo em uma tentativa de alerta ou ao menos de protesto para com as contradições da existência que o escandalizavam:

Quando escrevo, tenho sempre a necessidade de carregar as pessoas com tanta coisa, que elas deixam de saber em que é que devem pegar primeiro, e eu penso que é a única possibilidade (...). É preciso apresentar ao mesmo tempo o maior número de aspectos possível, para que as pessoas sintam a obrigação de uma escolha. Ou seja, elas talvez já não sejam capazes de escolher, mas têm de decidir rapidamente o que carregar primeiro.<sup>189</sup>

Uma característica marcante dos textos escritos por Heiner Müller, era a intertextualidade, através da qual estabelecia constantemente diálogo com autores antigos e contemporâneos em busca de conflitos humanos que se repetiam no tempo e que, por isso, se tornavam matéria a não votar ao abandono. A sua escrita abastecia-se de citações de autores de tempos passados, da Antiguidade Clássica como, por exemplo, Sófocles (*Édipo Tirano*, 1967) e Tito Lívio (*O Horácio*, 1968), do Renascimento, como, por exemplo, Shakespeare (*A Máquina-Hamlet*, 1977; *Macbeth*, 1971), das épocas do Iluminismo francês e do Romantismo alemão como, por exemplo Laclos (*Quarteto*, 1981) e Kleist (*A Estrada de Wolokolamsk – Parte V*, 1987). Müller escreveu também a partir de autores mais contemporâneos do século XX como, por exemplo, Anna Seghers (*A Missão*, 1979) e Alexander Bek, Anna Seghers e Franz Kafka (*A Estrada de Wolokolamsk- Partes I, II, III, IV*, 1987). Facultar alguma exemplificação sobre as afinidades literárias do autor com outros autores da sua eleição, é o mesmo que deixar entreaberta a porta que ele sempre assim manteve e que deixa entender com quem e porque ele mantinha esta vizinhança.

A intertextualidade presente nas peças de Heiner Müller é tão intensa, que para escrever uma peça o dramaturgo podia basear-se em diversos textos primários como, por exemplo em a *Estrada de Wolokolamsk*, que ele baseou-se em cinco pré-textos de quatro autores distintos. Também recorria o dramaturgo a pré-textos secundários de outros autores e dele próprio. Em *A Máquina-Hamlet*, de 1977, por exemplo, ele recorreu a tragédia familiar e política que lhe serviu de base, *Hamlet – O príncipe da Dinamarca* de Shakespeare, a dez pré-textos secundários próprios e a dezasseis outras obras de autorias diversas como, por exemplo: a *Bíblia*, *O Nascimento da Tragédia* de

---

<sup>188</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 104.

<sup>189</sup> *Idem, ibidem*, 106-107.

Nietzsche, *Sob o Sol da Tortura* de Jean-Paul Sartre, *O Jato de Sangue* de Antonin Artaud, *Teses Histórico-Filosóficas de Walter Benjamin* e *A Crítica da Filosofia do Direito de Hegel* (introdução).<sup>190</sup>

Uma outra característica marcante nas obras de Heiner Müller foram as suas peças em formato de fragmento, que ganharam mais espaço em sua produção a partir de *A Máquina-Hamlet*, a partir da qual a desconstrução de outros textos para a formação de novos tornou-se mais intensa.<sup>191</sup> Heiner Müller desconstruiu diversos textos que retratavam a cultura ocidental e pôde colaborar para a dramaturgia europeia e ocidental com a atualização de grandes clássicos do teatro, a exemplo de *Hamlet* de Shakespeare, que segundo o dramaturgo foi uma obsessão sua durante trinta anos, e que só terminou quando escreveu *A Máquina-Hamlet*. Ele queria acabar com o território das falsas aparências e desnudar tudo até ao esqueleto,<sup>192</sup> e a desconstrução textual foi um caminho encontrado para realizar seus contributos. *A Missão – Recordações de uma revolução* foi também um exemplo de peça construída como fragmento, que baseou-se em um texto contemporâneo - *A Luz sobre a Força*<sup>193</sup> (1961) – e atualizou a História das revoluções modernas. Heiner Müller partiu de um texto cujo enredo retratava uma missão revolucionária inserida no contexto da Revolução Francesa, o desconstruiu, o fragmentou (inserindo também outras fontes textuais) e atualizou os conflitos sociais presentes neste período atacando um conflito histórico mais recente, o estalinismo. Sob a máscara de personagens de tempos passados (para ultrapassar a censura da RDA que proibia encenações de peças que se manifestassem contra o socialismo realista), Heiner Müller abre espaço nesta sua peça para a criação de paralelismos de intencionalidade política entre percursos de figuras históricas como é o caso de Estaline, no contexto da União Soviética, ou de Napoleão Bonaparte na França pós Revolução Francesa.<sup>194</sup>

As estruturas de seus textos variavam de peça para peça, algumas seguiram a estrutura fabular como, por exemplo, *O Horácio*, de 1968, em que Heiner Müller propõe o diálogo sobre a violência, através de uma peça de natureza didática com a mensagem sintética de que «*Há muitos homens em um só*»;<sup>195</sup> até no mais radical ato de violência para com a vida de outro homem, o assassinato, ainda há espaço para o

---

<sup>190</sup> RÖLL, Ruth, 1997, *Op. cit.*, 56-57.

<sup>191</sup> *Idem, ibidem*, 91.

<sup>192</sup> MÜLLER, Heiner; LOTRINGER, Sylvère, *Muros*, 1982, in: *Heiner Müller: o espanto no teatro*, Organização e tradução de Ingrid Koudela, São Paulo: Perspectiva, 2003, 98.

<sup>193</sup> SEGHERS, Anna, 1984, *Op. cit.*, 1.

<sup>194</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 217.

<sup>195</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 109.

diálogo entre o assassino e a comunidade da qual ele faz parte. *Mauser*, de 1970, foi uma peça de estrutura em prosa poética dialética. Esta peça expõe a dúvida para com o processo revolucionário na figura de dois funcionários de um partido revolucionário (chamados de A e B). B cede à pressão, abandona a missão para a qual foi incumbido e é morto como inimigo da revolução. A não desiste da missão mas relata para o público toda a sua angústia para com os ideais revolucionários. As perguntas e angústias de A vão se elevando até que perde a consciência dos seus atos e não é perdoado pelo partido, que o mata como novo inimigo da Revolução. Por isto, é uma peça que permite a vítima de um processo revolucionário argumentar sobre os seus atos de acordo com as leis da revolução e sobre as suas interpretações e angústias pessoais sobre ela. O fundamento histórico da peça remeteu ao período posterior à Revolução Russa no começo dos anos vinte na União Soviética.<sup>196</sup> A peça retrata uma forte opção artística política por parte de Heiner Müller e por isso, foi proibida de ser encenada durante a existência da RDA; era considerada anti – revolucionária pelo Ministério da Cultura.<sup>197</sup> *A Máquina-Hamlet*, foi um texto de “crueldade”, crueldade para com os que, mesmo vendo a Europa em ruínas como ela se encontrava, não admitiam para si próprios e para os seus compatriotas o que viam. Heiner Müller através desta peça desenterrou da História e do seu inconsciente as imagens que o atormentavam e por isso ela foi um produto da sua autorreflexão.<sup>198</sup> Heiner Müller admitia também a possibilidade de inter-relacionar personagens de peças diferentes. Em *A Missão*, por exemplo, isto aconteceu na figura da personagem do Anjo do Desespero que fez referência à personagem Ofélia/Electra/Anjo de Vingança de *A Máquina-Hamlet*.<sup>199</sup>

A sua disciplina para com o momento da escrita variava de acordo com a natureza dos conflitos humanos em questão. Alguns exigiam mais disciplina mental do que outros. Neste sentido, o dramaturgo acreditava que *Mauser* foi uma das peças que mais disciplinou-o para escrever, visto que contemplava até a data da sua escrita, todos os temas relacionados com a humanidade mais importantes para ele.<sup>200</sup> Heiner Müller acreditava fielmente em uma literatura que representasse o momento histórico e dele participasse, e realizava um trabalho muito intenso para que conseguisse captar a linguagem dos homens de seu tempo. Dizia ele, que os iletrados eram a esperança da

---

<sup>196</sup> *Idem, ibidem*, 110-111.

<sup>197</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 189.

<sup>198</sup> *Idem, ibidem*, 112.

<sup>199</sup> *Idem, ibidem*, 113.

<sup>200</sup> MENDES, Anabela, 1983, *Op. cit.*, 40.

literatura e por isso como autor precisava de desaparecer em sua escrita para que a humanidade aparecesse,<sup>201</sup> e era o que fazia: *desaparecia* e forçava que o leitor e o espectador estranhamente se reconhecessem nas múltiplas facetas de seus textos.

O *laboratório de fantasia social* identifica-se com uma referência de Hannah Arendt a Sócrates apresentada em seu livro *A Promessa de Política*. Sócrates, de acordo com a filósofa, foi contrário à figura de um “rei-filósofo” que necessitasse afastar-se da esfera humana para conseguir pensar e ditar regras para o convívio social. O filósofo deveria viver para o bem-estar da *polis*, não tendo que dela afastar-se para um “outro mundo”. Sócrates não acreditava ser um homem sábio e nem que a sabedoria era para os mortais e por isso duvidou do oráculo de Delfos, que se autointitulava o mais sábio de todos os mortais.<sup>202</sup> É esta ideia simples de uma filosofia que existe para auxiliar o convívio entre homens, que aproxima o *laboratório de fantasia social* da visão política de Hannah Arendt para com a sociedade e para com a importância da filosofia dentro dela. E, assim como Sócrates, um dos primeiros seres a fazer uso da dialética para defender-se perante os juízes em sua acusação (acusado pela sua forma de pensar sobre os deuses e sobre outras descrenças para com o pensamento de sua época),<sup>203</sup> Heiner Müller também fez uso da dialética para defender seus ideais em palco e fora dele.

Para além disto, a descoberta socrática do *dois-em-um* do pensamento, também encontra-se diretamente relacionada com a proposta aqui em causa, pois para Sócrates o filósofo que isola-se da esfera da pluralidade humana para estar só consigo próprio, estará sempre a enganar-se, pois mesmo só terá que relacionar-se com o pensamento puro que é sempre composto pelo diálogo do *dois-em-um* que representa a pluralidade inerente a todo ser humano. A companhia de outros homens força o indivíduo a trazer o diálogo do eu comigo próprio (*dois-em-um*) para fora do pensamento e assim atenua a intensidade conflituosa deste ser, que constantemente observa a si próprio e os outros que estão no seu entorno. Na companhia de outros seres o homem torna-se *único e singular que fala com uma só voz e é reconhecido como tal por todos os outros*.<sup>204</sup> Seguindo estes ensinamentos de Sócrates lidos por Hannah Arendt, sentimo-nos mais firmes para a adentrar nos estudos da filosofia e do teatro aplicados à peça *A Missão Recordações de Uma Revolução*.

---

<sup>201</sup> *Idem, ibidem*, 40-41.

<sup>202</sup> ARENDT, Hannah, *A Promessa de Política*, 1955. Tradução de Pedro Jorgensen Jr., Rio de Janeiro: Difel, 2010, 52.

<sup>203</sup> *Idem, ibidem*, 54.

<sup>204</sup> *Idem, ibidem*, 63.

## 2.4 A *Missão* e o território de uma arte política

Entender *A Missão* como uma proposta artística e política nos aproxima da essência do intuito social de Heiner Müller para escrever esta peça. Pelo motivo básico de que o teatro cria espaços que conseguem unir pessoas, neste subcapítulo o conceito de *A Missão* como uma peça política será aberto com o intuito de captar as suas potencialidades sociais. A seguir é apresentada uma definição de Hannah Arendt sobre política, simples e satisfatória, que nos embasará para seguir adiante com mais firmeza:

Política diz respeito à coexistência e associação de homens diferentes. Os homens se organizam politicamente segundo certos atributos comuns essenciais existentes em, ou abstraídos de, um absoluto caos de diferenças.<sup>205</sup>

Estes homens diferentes que se unem para compartilhar objetivos comuns e para colocá-los em prática, são apolíticos por natureza pelo simples fato de que a política só existe entre homens e não na solidão do *eu pensante* com ele próprio e por isto a política acontece fora do homem e não dentro dele.<sup>206</sup> A política impera em todo o momento em que os homens desejem compartilhar as suas desigualdades e igualdades. O discurso é utilizado com o intuito de compreensão de algum fenômeno agregador para a convivência entre eles. Por tratar-se de formação de opinião entre homens, a política é sempre relacionada com muitos conflitos e por isso muitos homens preferem não envolver-se, e aceitam a ideia de uma História concebida por terceiros. Esta decisão os coloca em uma posição passiva frente as questões do presente. Elegem o conceito de humanidade para abarcar a multiplicidade de muitos homens que não pode ser dissolvida em um único indivíduo humano.<sup>207</sup> Muitos seres confiam em uma norma de comportamento para o humano no plural, como se no plural os homens pudessem perder as suas idiossincrasias e tornassem-se um só corpo.

Um dos intuítos políticos de *A Missão* foi trabalhar coletivamente conflitos mascarados por ideais defendidos por políticos profissionais comunistas no período da Guerra Fria, principalmente no território da Alemanha oriental e isso é um ato essencialmente político, pois compartilha com os envolvidos com a peça (produção e

---

<sup>205</sup> *Idem, ibidem*, 145.

<sup>206</sup> *Idem, ibidem*, 146.

<sup>207</sup> *Idem, ibidem*, 147.

espectadores) questionamentos políticos inerentes à sociedade em que estão inseridos. *A Missão*, não ateu-se ao lado comunista da sociedade ocidental da segunda metade do século XX e tratou da temática da traição, matéria que mais motivou Heiner Müller para a escrita da peça,<sup>208</sup> expondo através dela muitas feridas referentes a temática. Na passagem da peça a seguir conseguimos perceber esta preocupação política do dramaturgo para com a sociedade, em que a traição é visitada como um conflito que pode estar presente na vida de qualquer ser humano. E, mesmo que *A Missão* carregue inevitavelmente as memórias das vivências de Heiner Müller dos tempos do nacional-socialismo e da repressão estalinista, a peça consegue estabelecer comunicação crítica com qualquer público.<sup>209</sup> E, assim, revela ao espectador que as revoluções são traídas devido à usurpação de poder.<sup>210</sup>

DEBUISSON: Fiquem. Tenho medo, Galloudec, da beleza do mundo. Eu sei bem que ela é a máscara da traição. Não deixem a sós com a minha máscara que já me entra pela pele e deixou de doer. Matem-me antes que eu vos traia.<sup>211</sup>

Muitos homens acreditam que para serem seres políticos é preciso que relacionem-se com o sistema político oficial de seu país, e esquecem-se que o conceito de política está para além disto: reside na preocupação de cada ser para com os assuntos referentes a sua comunidade. Os preconceitos para com a política são já apolíticos em sua essência, pois representam um sentimento de repulsa dos cidadãos em geral para com as questões que ocorrem na esfera pública. É preciso que este intuito político não perca-se, pois os indivíduos precisam compreender e participar da organização da esfera pública da qual fazem parte. Por mais que a política oficial existente apresente diversas idiossincrasias, os indivíduos não podem fazer como Hannah Arendt salienta, deixar que o preconceito invada o pensamento e assim leve o indivíduo a “jogar o bebê fora junto com a água do banho”.<sup>212</sup> É preciso que estes preconceitos sejam trabalhados coletivamente, para que o homem não perca a crença na importância do diálogo a travar com os seus iguais sobre a estruturação coletiva do pensamento em função das condicionantes materiais que contemplam o cotidiano da sociedade em que ele está inserido. Sob este aspecto pode-se olhar o teatro de Heiner Müller e também a peça *A Missão* como propostas sociais políticas que não afastam-se integralmente da esfera

---

<sup>208</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 217.

<sup>209</sup> PEIXOTO, Fernando, *Quando a crítica se transforma em grito*, in: *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. XII-XVIII, XIV.

<sup>210</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 115.

<sup>211</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 79.

<sup>212</sup> ARENDT, Hannah, 2010, *Op. cit.* 148.

política oficial, mas que não atêm-se aos seus limites que, por vezes, oprimem as possibilidades dos indivíduos de pensarem para além da política já existente. Com o seu teatro político,<sup>213</sup> Heiner Müller pretendeu criar consciência sobre o entendimento e a complexidade do homem no mundo. A passagem a seguir, que se transcreve de *A Missão*, exemplifica como o dramaturgo conseguia referir-se ao mundo sem ser demasiadamente generalista e tão pouco simplista para com grandes conflitos mundiais, a exemplo das diversas formas de neo-colonialismo que tornam complexo o processo de *emancipação dos povos «em vias de desenvolvimento»*:<sup>214</sup>

Ontem sonhei que passeava por Nova Iorque. O lugar estava em ruínas e não havia brancos. Diante de mim no passeio levantou-se uma cobra dourada e quando atravessei a rua, ou seja, a selva de metal a ferver, que constituía a rua, havia no outro passeio uma outra cobra. Era de um azul brilhante. No sonho eu sabia: a cobra dourada era a Ásia, a cobra azul a África. Ao acordar esqueci-me de novo. Somos três mundos. Porque é que sei isso agora?<sup>215</sup>

Esta passagem demonstra que as concepções e manifestações políticas de Heiner Müller carregam um tom poético imaginário que caracterizam a sua criação. Por vezes conseguimos nos projetar completamente no material de sua imaginação política, por outras, captamos a ideia geral da crítica, sem conseguirmos, racionalizar integralmente a compreensão do conteúdo em causa. Percebe-se neste fragmento a essência política de *A Missão*, como uma produção que documenta um tempo em crise que espera por História. Os países emergentes eram vistos por Heiner Müller como um solo propício para a mudança devido à presença de povos diversificados da história e da cultura, aonde o novo teria mais espaço para ser criado.<sup>216</sup>

A estrutura de *A Missão* seguiu como um todo sem a preocupação com o encadeamento de relações causais, pois agradava a Heiner Müller a estrutura narrativa própria dos sonhos, em que os contrastes acabam por proporcionar velocidade ao texto, o que demonstra o esforço da escrita para alcançar a qualidade dos próprios sonhos e também permite ao espectador uma certa independência de interpretação.<sup>217</sup> A estrutura fragmentada de *A Missão* também caracteriza-a como uma peça política, pois uma das funções do fragmento é *impedir a indiferenciação das partes numa aparente totalidade e ativar a participação do espectador*,<sup>218</sup> chamando-o, assim, para dela participar. A

---

<sup>213</sup> PEIXOTO, Fernando, 1987, *Op. cit.*, XV.

<sup>214</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 115.

<sup>215</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 78.

<sup>216</sup> KOUDELA, Ingrid D., organizadora, *Heiner Müller: o espanto no teatro*, São Paulo: Perspectiva, 2003, 31.

<sup>217</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 218.

<sup>218</sup> RÖLL, Ruth, 1997, *Op. cit.*, 121.

peça estimula a predisposição do espectador para a atividade política perante a proposta artística mostrada em cena com materiais que revelam um alto nível de conteúdos sociopolíticos. Através da estrutura de fragmento, em *A Missão*, Heiner Müller realiza a colisão entre diferentes tempos que presentificam o fluxo da História à luz do passado.<sup>219</sup> A preocupação do dramaturgo com a sua escrita teatral era atravessar a superfície da História (coberta com carne e pele) para conhecer a sua estrutura,<sup>220</sup> e assim tornar-se sujeito da história e não mais objeto,<sup>221</sup> e levar junto dele os seus espectadores para tornarem-se também sujeitos das suas próprias histórias junto dos homens que os rodeassem. Através da escrita dramática, Müller acreditava ser possível esclarecer as contradições presentes na História da humanidade.<sup>222</sup>

O interessante de pensarmos o teatro como um espaço físico e mental fomentador do encontro entre seres para a formação de pensamento político encontra reforço quando constatamos que a força que os indivíduos têm coletivamente nunca pode igualar-se ao poder individual de cada ser. Assim, pensando em conjunto em um *laboratório de fantasia social*, os seres humanos desenvolveriam capacidades para a efetivação de um posicionamento político conciso, realizado por *seres atuantes que conferem aos assuntos humanos uma permanência que de outra forma não teriam*.<sup>223</sup> O poder e a política, sob este ponto de vista, talvez não atinjam proporções tão alargadas como as de um governo central de um país, por exemplo. Provavelmente as propostas atingirão menores proporções, mas não menos importantes socialmente. Heiner Müller fazia teatro para grupos muito restritos, acreditava que para as massas já não havia a possibilidade de criar bons espectáculos há muito tempo, e assim, reproduzia espaços livres de fantasia, contra o que chamava de *imperialismo da distribuição da fantasia*. Acreditava que este era o dever político primário de sua arte, mesmo quando os conteúdos de suas criações não referenciavam nenhuma realidade política específica.<sup>224</sup> Em uma entrevista em que foi abordada, de entre outras questões, a preocupação de Heiner Müller para com o impacto político das suas peças, ele foi questionado se preferiria encená-las em um plenário das Nações Unidas ou em um campo de concentração; Heiner Müller respondeu que com certeza preferiria encená-las em um

---

<sup>219</sup> *Idem, ibidem*, 121.

<sup>220</sup> MÜLLER, Heiner; LOTRINGER, Sylvère, 2003, *Op. cit.*, 99.

<sup>221</sup> *Idem, ibidem*, 85.

<sup>222</sup> *Idem, ibidem*, 90.

<sup>223</sup> ARENDT, Hannah, 2010, *Op. cit.*, 148.

<sup>224</sup> MÜLLER, Heiner, *Rotwelsch*, 1982. Berlim: Merve Verlag, in: CORNUCÓPIA, Teatro da. *A Missão: Recordações de uma revolução - Programa da peça encenada em 1984*. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 15.

campo de concentração (mesmo que pagasse menos), pois lá haveria muito mais trabalho a nível social e político para ser feito.<sup>225</sup> Este é o retrato do espírito politicamente ativo mülleriano, que desejou chegar a todos os lados, introduzindo na história novos pensamentos efervescentes.

MULHER voz: Sou o anjo do desespero. Com as minhas mãos distribuo a embriaguês, o atordoamento, o esquecimento, prazer e dor dos corpos. O meu discurso é o silêncio, o meu canto o grito. O medo habita na sombra das minhas asas. A minha esperança é o último sopro. A minha esperança é a primeira batalha. Sou a faca com que o morto abre o caixão. Sou o que há-de vir a ser. O meu voo é a revolta, o meu céu o abismo de amanhã.<sup>226</sup>

Assim como a MULHER em *A Missão* é para Antoine o anjo do desespero, que lhe proporciona o atordoamento, o esquecimento, o prazer e a dor, a História para Heiner Müller é o abismo do amanhã que só é construída frente à revolta do homem perante o que acredita estar errado hoje, visitando o passado para compreendê-lo ao invés de esquecê-lo na sombra das asas do anjo do desespero. É este senso crítico e político para com o presente que o dramaturgo exige de seus espectadores, o que o caracteriza essencialmente como um fazedor de teatro político.

Ainda fazendo referência à abrangência de projetos políticos, Heiner Müller comenta sobre um comício em que falou para mais de 500 mil pessoas. Este comício aconteceu em 04 de Novembro de 1989 na manifestação pacífica pela reunificação da Alemanha na praça central de Berlim – Alexanderplatz, cinco dias antes da queda do muro de Berlim. Heiner Müller relatou que a sensação que teve foi que a abrangência do que havia falado em seu discurso não foi captado por mais de 100 pessoas que ali o conheciam e, por isto, não acreditava em uma manifestação política daquela abrangência, pois ela representava uma experiência completamente abstrata de uma pronúncia para uma massa de pessoas que provavelmente nunca estariam a desenvolver nenhuma atividade concreta em conjunto.<sup>227</sup> Isto nos faz refletir que a direção para menores missões talvez seja mais sincera, pois através delas conseguimos estabelecer diálogo direto com outros seres atuantes politicamente que identificam-se uns com os outros e não se vêem como massas de pessoas juntas sem os devidos espaços estabelecidos para as revelações particulares acontecerem. Na Alexanderplatz em 04 de

---

<sup>225</sup> MÜLLER, Heiner, 1989, *Op. cit.*, 161-162.

<sup>226</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 51.

<sup>227</sup> MÜLLER, Heiner; KLUGE, *The Garath Interview with Heiner Müller*, 1990. In: *Conversations between Heiner Müller and Alexander Kluge*, New York and Bremen: Cornell University Library and Universität Bremen, 1988-1995, 10.

Novembro de 1989 estavam *500 mil manifestantes que queriam ser felizes*,<sup>228</sup> e talvez, esta seja a resposta para a limitação deste ato idealmente político mas limitado ao nível político prático. Este número exagerado de pessoas não têm capacidade de comunicar-se diretamente uns com os outros, precisam de altifalantes para se ouvirem, e isto é limitador para exercerem ativamente os seus potenciais políticos individuais; ao voltar para casa o indivíduo precisa ter em mente que comunicou-se e comunicar-se-á com pessoas com histórias e que compartilham questões visíveis e invisíveis inerentes às suas condições de humanos.

A seguir é apresentada uma parte de um poema de Heiner Müller intitulado *Coração das trevas segundo Joseph Conrad para Gregor Gysi*, escrito em 1989, ano da queda do muro de Berlim, que retrata este sentimento conflituoso de Heiner Müller para com a descrença política neste período e nas consequências que estavam por vir na sequência desse acontecimento histórico-político:

Na estação do metro JARDIM ZOOLOGICO / FRIEDRICHSTRAßE  
Conheci dois cidadãos da RDA  
Um deles conta O meu filho que tem três semanas  
Nasceu com um cartaz no pescoço  
ESTIVE NO OCIDENTE NO DIA NOVE DE NOVEMBRO  
A minha filha da mesma idade Eu tenho gémeos  
Traz no peito EU TAMBÉM  
THE HORROR THE HORROR THE HORROR<sup>229</sup>

A união política pode também criar novas máscaras, como aconteceu, por exemplo, após a queda do muro de Berlim. Em muitos processos revolucionários e em outros momentos históricos repete-se o figurino, o que acaba por incentivar que os indivíduos criem preconceitos para com a política. Estes preconceitos para com a política hoje instituída, não devem, entretanto, ser aniquilados, pois representam a presença de conceitos passados que de alguma forma influenciam a concepção sobre o presente. Eles guardam possibilidades de novas efetivações políticas, e por isso, é preciso descobrir dentro deles o juízo passado e desvendar as informações que neles possam estar contidas para fazer-se uso delas para a realização de novos juízos na experiência política presente.<sup>230</sup> Sob este ponto de vista *A Missão* defendeu-se como uma proposta de arte política ao levantar a bandeira de uma revolução falida retratando o descontentamento presente de Heiner Müller para com um pensamento político-social

---

<sup>228</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 258.

<sup>229</sup> MÜLLER, Heiner, 1997(2), *Op. cit.*, 64-65.

<sup>230</sup> ARENDT, Hannah, 2010, *Op. cit.*, 153-154.

revolucionário que um dia já foi aceite por um grupo político, destruindo dele o que não podia ser politicamente reaproveitado sob o seu ponto de vista, e assim, Heiner Müller não ausentou-se de seu posicionamento político no presente por não concordar integralmente com o sistema político oficialmente instaurado na RDA e em outras partes do mundo. Ele acreditava que este exercício de olhar para o passado era muito importante, pois somente o conhecendo era possível livrar-se do pesadelo da História dando-lhe o devido valor,<sup>231</sup> para a partir do passado, construir novos juízos. A escolha pelo fragmento em seus textos, reforça a vontade Heiner Müller de estimular a criação inventiva de uma nova realidade cênica que retrate a complexidade da existência (fragmentada em sua essência) para a instauração de um novo processo artístico imprevisível.<sup>232</sup>

Na passagem da peça a seguir, conseguimos perceber a descrença do dramaturgo no ideal revolucionário da Revolução Francesa e de todas as revoluções ocorridas na História que prometem mais do que conseguem sustentar no tempo e no espaço humanos:

DEBUISSON: Foi essa a nossa missão, já só sabe a papel. Amanhã seguirá o caminho que outras já seguiram, toda a ascensão tem uma direcção e provavelmente a estrela já vem a caminho dos frios do universo, um meteoro de gelo ou de metal que faz o buraco definitivo no fundo dos factos, onde nós continuamos a plantar as nossas débeis esperanças.<sup>233</sup>

Para Hannah Arendt a esfera pública é o ponto de intersecção básico entre a arte e a política, pois ambos são fenômenos desta esfera onde tanto os artistas como os homens da ação compartilham de uma mente que se ocupa de um mundo de aparições.<sup>234</sup> Os artistas politizados são também homens da ação e preocupam-se com o que aparece e têm gosto por aparecer na esfera pública, o espaço que se introduz entre os homens, que os une e os separa, o local onde os assuntos humanos são conduzidos.<sup>235</sup> Heiner Müller foi um artista politizado e por isso apareceu bastante na esfera pública da Alemanha e em diversas partes do mundo. E, continua a aparecer através de seus textos ainda muito encenados por homens e mulheres de teatro do mundo politicamente preocupados, a exemplo da encenação de *A Missão – Recordações de Uma Revolução* pelo Teatro da Cornucópia em Portugal, em 1984 e em 1992, sob a direcção de Luis

---

<sup>231</sup> RÖLL, Ruth, 1997, *Op. cit.*, 121.

<sup>232</sup> PEIXOTO, Fernando, 1987, *Op. cit.*, XVIII.

<sup>233</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 77.

<sup>234</sup> ARENDT, Hannah, *Entre o Passado e o Futuro*, 1961. Tradução de José Miguel Silva, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006, 228.

<sup>235</sup> ARENDT, Hannah, 2010, *Op. cit.*, 159.

Miguel Cintra e no Brasil, em 1989, sob a direção de Márcio Aurélio.<sup>236</sup> Heiner Müller preocupou-se com a liberdade dos pensamentos sobre os conflitos humanos desenvolvidos em seus textos, e na maioria das vezes não os condicionou a uma só realidade, o que permite a adaptação das suas peças para contextos sociais completamente distintos, em que através da mesma linguagem os homens de teatro comunicam-se com diferentes públicos.

*A Missão, uma arte política? As evidências apresentadas anteriormente, apontam para uma resposta afirmativa; o dialogismo intertextual, a acentuação do processo de representação e das tensões e contradições manifestas, sem qualquer conclusão avaliatória, revelam o caráter político da peça.*<sup>237</sup>

Terminamos o presente capítulo com uma sensação revolucionária diferenciada, voltada menos para grandes missões e mais para a *vita activa* cotidiana, menos comprometida com grandes feitos...

PRIMEIROAMOR: (...) A escravatura é uma lei natural, velha como a humanidade. Porque é que a revolução há-de acabar com ela? Olha para os meus escravos, meus e teus, a nossa propriedade. Durante toda a vida foram animais. Porque é que têm de ser seres humanos? Porque em França isso consta num papel? Praticamente ilegível de tanto sangue, mais do que correu aqui pela escravatura, na tua e na minha bela Jamaica.<sup>238</sup>



### 3. A Missão em contexto

O EU luso-brasileiro, nascido no Brasil de uma família de imigrantes portugueses, está de volta a este lado do oceano, em Portugal, para falar sobre uma missão revolucionária francesa na Jamaica para libertar homens negros sob a dominação colonial inglesa. Algo estranho não?! Não estaria o EU a induzir a leitura da História ou a querer também revolucionar? Mas revolucionar o quê? Existe alguma opressão? Quem é o opressor (se é que ele existe)? - *Encontro-me entre homens que não conheço,*

<sup>236</sup> RÖLL, Ruth, 1997, *Op. cit.*, XVI.

<sup>237</sup> RÖLL, Ruth, 1997, *Op. cit.*, 138.

<sup>238</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 64.

*num velho elevador em que as peças metálicas rangem durante a subida*<sup>239</sup> - O quê? Entre homens que não conhece? Já está a começar a perder-se no tempo. A missão começou ou sempre existiu? A missão terminou OU nunca existiu? A missão está acontecendo agora?! AVISEM-ME PARA NÃO PERDER-ME NO TEMPO! - *Calculo que se trata de uma missão, que me vai ser comunicada. (...) Determinante é o factor tempo. SE NÃO QUERES CHEGAR ATRASADO / VEM CINCO MINUTOS ADIANTADO.*<sup>240</sup>

Talvez tenha o EU vindo encontrar o chefe da missão que descobriu o território de índios de onde veio - *Tenho um encontro marcado com o chefe (em pensamento chamo-lhe o Número Um), o seu escritório é no quarto andar, ou era o vigésimo; mal penso nisso, deixo imediatamente de ter certezas*<sup>241</sup> - O EU está então no vigésimo ou no quarto andar? Já não tenho também certezas. E para além disto, está atrasado no tempo, a missão foi vencida em 1500, abortada pelo INDEPENDÊNCIA OU MORTE, traidor do chefe novo-chefe, em 1822, e agora já é 2012, os cinco minutos ficaram há muito tempo para trás.

A missão só revelou-se agora! O EU pôs-se a pensar ESPIRITUALMENTE dentro do conflito – *vita activa* - condicionado pela História e de lá imaginou COMO SERÁ O AMANHÃ RESPONDA QUEM PUDER<sup>242</sup> - talvez tenha o EU pensado muito alargado - DESCULPE Hannah Arendt – e, seguiu com o pensamento em visita...

Não estaria o EU nesta missão tentando ser o OUTRO do elevador MISSIONÁRIO? - *Qualquer dia O OUTRO virá ao meu encontro, o antípoda, o duplo, com o meu rosto de neve. Um de nós há-de sobreviver*<sup>243</sup> - O EU trouxe a esperança ou o terror? Não é antípoda, seu rosto de meluco é amarelo como a neve, e, não preto como o petróleo. De qual mundo - primeiro ou terceiro – faz o EU parte? Isto ainda existe? Não seria melhor falarmos em países emergentes? Sim, os BRICS. Por isso, talvez o EU não saiba para onde ir e nem qual missão seguir. Na condição de meluco carrega as três raças de tribos rivais em um passado-PRESENTE. A sua pele é ÍNDÍGENA – NEGRA - BRANCA. A indiferença do OUTRO desfez a sensação de ameaça do europeu e o devolveu para si mesmo liberando-o do espírito missionário e da

---

<sup>239</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 68.

<sup>240</sup> *Idem, ibidem*, 69.

<sup>241</sup> *Idem, ibidem*, 69.

<sup>242</sup> Trecho da música *O Amanhã* do compositor João Sérgio e que foi consagrada na voz da cantora brasileira Simone.

<sup>243</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 73.

missão agora sem chefe.<sup>244</sup> E o EU que nunca teve chefe (somente um pai - NAVEGADOR - que não existe mais), AGORA está à procura de MISSÕES entre homens sem terra, nação e sem missão oficial. O EU compartilha que viu em *A Missão – Recordações de uma Revolução* uma missão de entre muitas possíveis, um líbio ou um africano do norte, por exemplo, talvez estes vissem outras missões com ares de primavera...

O EU despede-se e dá início à missão dentro de *A Missão Recordações de Uma Revolução* de Heiner Müller.

### 3.1 A Missão perdida no tempo e no espaço

Iniciar o presente capítulo “sozinha” seria uma grande traição para com o teatro e para quem nele acredita como uma força política e social criada pelo homem, pois a sua essência não é solitária, envolve indivíduos no plural e plurais. Se para Heiner Müller *não se pode escrever um texto dramático sentado*<sup>245</sup> por ser uma linguagem do corpo, também não conseguimos lê-lo sem nos projetarmos mentalmente para o lugar em que ele realizava as suas peças: a cena teatral. Para começar, o estudo agarrou-se a um calhamaço de folhas produzidas para auxiliar os que produziram e assistiram a *A Missão - Recordações de Uma Revolução*, em 1984, no Teatro da Cornucópia em Lisboa – Portugal, para que com um pé lá, onde os corpos se movem e o outro cá, onde o pensamento sai em visita, nos aventurarmos neste grande texto filosófico-teatral que por si só já é uma grande missão. Entre as folhas do programa dos textos de apoio da peça *A Missão* encontrava-se, entre o passado e o futuro, um texto de Hannah Arendt intitulado: *O que é a Liberdade?*<sup>246</sup> E, por isso, seguimos ao encontro de DEBUISSON, GALLOUDEC E SASPORTAS na Jamaica com este material (e alguns outros) junto ao rosto como máscaras à procura da missão perdida no tempo e no espaço.

A atmosfera «*fantasmática real*»<sup>247</sup> de *A Missão - Recordações de Uma Revolução* retrata uma missão falida, que de tão falida funciona como um choque de alerta para as missões cotidianas que acontecem na *vita activa*. Heiner Müller destrói o sonho revolucionário pontual em prol da necessidade de uma realidade constantemente

---

<sup>244</sup> RÖLL, Ruth, 1997, *Op. cit.*, 133.

<sup>245</sup> MÜLLER, Heiner; LOTRINGER, Sylvère, 1984, *Op. cit.*, 9.

<sup>246</sup> ARENDT, Hannah, 2006 (2), *Op. cit.*, 155.

<sup>247</sup> Cf. Subcapítulo 2.4, 52.

revolucionária. Em linhas gerais a estrutura da peça é apresentada a seguir, estes são os caminhos em que as personagens e os espectadores encontram-se e perdem-se:

1º Poema: choque e alarde revolucionário;

2º Carta: Introdução à temática de uma missão não executada;

3º Futuro pós missão: acontecimentos posteriores referenciam o fracasso da Revolução Francesa;

4º O Anjo do desespero culpa ANTOINE pela traição dos ideais revolucionários;

5º No contexto da Revolução Francesa ocorre em um tempo presente a missão francesa para a libertação dos escravos sob dominação colonial inglesa na Jamaica;

6º Primeira aparição da traição e da culpa para DEBUISSON em um mundo onírico metaforizado pelo regresso do filho pródigo e pelo PRIMEIROAMOR;

7º Jogo de máscaras político realizado por SASPORTASROBESPIERRE e GALLOUDECANTON, duas vítimas históricas do sonho revolucionário apaixonado;

8º Primeira condenação à morte de DEBUISSON por SASPORTAS;

9º O mundo onírico do elevador em um tempo qualquer de um homem comum em processo de conflito existencial;

10º DEBUISSON informa SASPORTAS e GALLOUDEC de que a missão para a organização de uma revolta de escravos foi cancelada, pois o novo chefe - Napoleão Bonaparte - destituiu o Diretório e deu fim à Revolução Francesa. Ele tenta convencer os dois que o melhor é aceitarem o fim da missão;

11º SASPORTAS e GALLOUDEC duvidam de DEBUISSON pela desistência da missão libertadora, encontram-se confusos entre a culpa e o perdão;

12º SASPORTAS e GALLOUDEC, por fim, condenam DEBUISSON pela traição e o deixam só com a sua culpa;

13º DEBUISSON implora em vão para que SASPORTAS E GALLOUDEC não o deixem sozinho com a traição;

14º Um mundo onírico invade a cena e metaforiza o processo de traição sendo completado: primeiro DEBUISSON esquece-se das ações revolucionárias realizadas na Revolução Francesa, depois dos indivíduos que compartilharam com ele os ideais revolucionários e no fim do processo, ele fica com as *Recordações de uma Revolução* e com a traição personificada na imagem de uma *vagina aberta*;<sup>248</sup>

15º FIM e COMEÇO de missões fora de *A Missão*.

---

<sup>248</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 80.

Em tom de intensa ironia, Heiner Müller dá início à peça através de um poema próprio e introduz o espectador no contexto social em questão, a Revolução Francesa, a Jamaica e a História com os seus personagens e conflitos humanos em aberto, desconstruídos e à espera de reconstrução:

Debuisson na Jamaica  
Entre peitos negros

Em Paris Robespierre  
Com o queixo partido.  
Ou Joana D'Arc quando o anjo não apareceu  
No fim os anjos nunca aparecem  
DANTON MONTE DE CARNE NÃO PODE DAR A RUA À CARNE

VEDE AFINAL A CARNE NA RUA  
CAÇA AO VEADO DE SAPATOS AMARELOS  
Cristo. O diabo mostra-lhe as riquezas do mundo  
RENEGA A CRUZ E TUDO SERÁ TEU  
Em tempo de traição  
São belas as paisagens.<sup>249</sup>

Uma voz, que poderia ser a de Dom Pedro I quando desistiu de ser príncipe regente de Portugal e declarou a independência do Brasil, ou a de qualquer revolucionário que desistiu ou não conseguiu realizar uma missão, lê uma carta enviada por GALLOUDEC a ANTOINE. GALLOUDEC informa sobre a impossibilidade de cumprir uma missão confiada pela Convenção de Paris a mando de ANTOINE – *Talvez outros a executem melhor*<sup>250</sup> - devido à morte de dois dos três missionários e a traição do terceiro - *os traidores passam bem, enquanto os povos se esvaem em sangue.*<sup>251</sup> O espectador e o leitor são incitados à sentirem raiva dos traidores da História – *O mundo é assim, e isso não está certo.*<sup>252</sup>

O contexto da Revolução Francesa foi escolhido por Heiner Müller para *A Missão*, por ter sido um exemplo de missão revolucionária para a sociedade do século XVIII, para a história das revoluções e para as gerações subsequentes. Tanto a Revolução Francesa, como a Revolução Americana, quanto a Revolução Russa, bem como outras revoluções modernas poderiam estar presentes nesta peça, pois todas elas carregam em comum uma característica um tanto trágica para com o seu resultado prático. Inicialmente prometiam quase que o oposto do que proporcionaram e poderiam, por isso, ser escritas em forma de parábolas, como a lenda de um tesouro muito antigo

---

<sup>249</sup> *Idem, ibidem, 54.*

<sup>250</sup> *Idem, ibidem, 55.*

<sup>251</sup> *Idem, ibidem, 55.*

<sup>252</sup> *Idem, ibidem, 55.*

perdido que *aparece de repente, de uma forma inesperada, para desaparecer de novo, sob diferentes e misteriosas condições, como se de uma miragem se tratasse.*<sup>253</sup> Este tesouro pode nunca ter sido real e continua até hoje desprovido de nome - *Os licornes e as rainhas dos contos de fadas parecem possuir mais realidade que o tesouro perdido das revoluções.*<sup>254</sup> E o que havia feito e que continua a fazer com que o tesouro perca-se e desapareça no tempo é o simples fato de que nada e nem nenhuma tradição consegue ou conseguiu prever a sua realidade.<sup>255</sup>

A perda (em termos políticos) da força criada nestas revoluções ocorre, pois tanto os seus atores como os seus espectadores parecem sofrer de um lapso de memória em que sem a recordação, o pensamento não consegue reter sua atenção para o que criaram, que torna-se estranho de tal forma que os primeiros a esquecerem o tesouro são aqueles que o haviam possuído. Os revolucionários durante a revolução normalmente esquecem-se de olhar o passado e de preparar o futuro para os que vêm depois da revolução, talvez por acreditarem que a revolução será o futuro - *A acção que tem um sentido para os vivos, apenas para os mortos tem valor, e só se cumpre na consciência daqueles que a herdaram e a questionam.*<sup>256</sup> E por isso, uma revolução passada só ganha importância política no presente para os vivos que a colocam em causa e a desconstroem, buscando compreender a sua essência para a partir dela estabelecerem juízos próprios que condigam com os novos tempos. Caso contrário, se aceitarem a revolução como uma história fechada, estarão a matar a possibilidade de ação presente (não necessariamente revolucionária).

Uma revolução tem como resultado sempre a morte, podendo ser material ou não. Quando é material, os mortos simbolizam o fechamento da instabilidade da vida e da possibilidade de argumentação (a instância viva do ser) sobre os conflitos humanos que impulsionaram a revolução - *É mais fácil falar-se de uma revolução perdida com a boca cheia. Sangue coagulado em medalhas de lata.*<sup>257</sup> As mortes tornam-se a sua síntese e matam ainda mais a sua essência, que é a de libertar vidas de alguma opressão política, e, não libertar vidas da própria vida. A morte não material é outra limitação do ideal revolucionário, que em nome da liberdade leva o povo à luta e quando a luta termina, é constituída uma nova forma de organização social ainda não livre, pois a vida

---

<sup>253</sup> ARENDT, Hannah, 2006 (2), *Op. cit.*, 18.

<sup>254</sup> *Idem, ibidem*, 19.

<sup>255</sup> *Idem, ibidem*, 19.

<sup>256</sup> *Idem, ibidem*, 20.

<sup>257</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 57.

é condicionada em sua natureza pela própria matéria e pelos homens que nela relacionam-se politicamente, logo uma liberdade total significaria a aniquilação da espécie humana e dos seus conflitos inerentes, o que só se consegue integralmente com a morte da vida material: *A liberdade leva o povo às barricadas, e quando os mortos acordam, ela está de uniforme. (...) ela também não passa de uma puta.(...) Mas aqui há qualquer coisa vazia que viveu.*<sup>258</sup> A coisa vazia que viveu após a revolução é a própria sensação de estar vivo no vazio sentida por todo o ser humano todos os dias, sendo ele revolucionário ou não. Sente que está vivo, pois caso contrário estaria morto, e sente-se vazio, pois precisa preencher o tempo de um dia de vida com atividades que lhe façam sentido. E este é um grande perigo de toda missão revolucionária, pois elas acabam por prometer algo que já faz parte da vida humana sob a máscara de uma grande novidade, prometem uma nova ordem política e entregam somente uma nova forma de poder a ser negociado “da mesma forma” por homens ativos.

Lampejos de memória da História apresentam características comuns entre as revoluções modernas: revelam uma mudança; a violência é empregada para a constituição de um novo governo completamente diferente; o intuito é formar *um novo corpo político onde a libertação da opressão visa, pelo menos, a constituição da liberdade.*<sup>259</sup> Estas revoluções preocuparam-se tanto com a liberdade quanto com a libertação, conceitos que entrelaçam-se: a libertação, por um lado, liberta a sociedade de um sistema político opressor, enquanto o estabelecimento da liberdade dá-se através da implementação de um novo modelo político. Estas concepções tiveram grande representatividade na Revolução Americana e na Revolução Francesa, nas quais através da libertação do poder opressor do colonos ingleses na primeira e da libertação do poder aristocrático na segunda, os cidadãos de ambas as nações depararam-se com a possibilidade de transformar os ideais de liberdade em um realidade tangível e visível, o que fez de ambas as revoluções um exemplo histórico da capacidade humana para trazer a novidade para o terreno da *vita activa.*<sup>260</sup>

O espírito revolucionário pode ser visto como uma síntese da ingênua e ambiciosa tentativa do homem em buscar a liberdade política para todos os seres de uma sociedade. Este espírito, porém, muitas vezes não consegue sustentar-se na vida prática, pois deseja a rutura e não o aprimoramento das relações entre homens já estabelecidas.

---

<sup>258</sup> *Idem, ibidem, 57.*

<sup>259</sup> ARENDT, Hannah, *Sobre a Revolução*, 1962. Tradução de Ivo Morais, Lisboa: Moraes Editores, 1971, 34.

<sup>260</sup> *Idem, ibidem, 33-34.*

As suas ideias englobam o geral e deixam escapar as complexidades do homem particular, que existem antes, durante e depois de uma revolução. No cotidiano do homem ativo as grandes missões desaparecem e as pequenas imperam e, por isso, este salto em prol da liberdade política inevitavelmente leva o revolucionário para um lugar para além das condições humanas existentes. Neste contexto, Hannah Arendt entra com um grande contributo para esclarecer filosoficamente o que paira por trás deste conceito de liberdade tão buscado e desejado pelo homem ao longo da História.

No seu livro *Entre o Passado e o Futuro* (composto por oito ensaios de exercícios políticos) a filósofa dedica um capítulo para desenvolver o conceito de liberdade. E já na primeira linha inicia o capítulo enfraquecendo a nossa esperança em compreendê-lo: *Colocar uma questão como esta – O que é a liberdade? – parece uma missão sem esperança.*<sup>261</sup> A busca pela compreensão integral do conceito de liberdade é impossível, pois por um lado, a nossa consciência e o nosso conhecimento nos dizem que somos livres e por isso responsáveis por nossos atos e pelo rumo que queremos dar para a nossa história mas, por outro, a experiência cotidiana do mundo exterior nos informa constantemente que somos seres condicionados. O pensamento também nega a liberdade de que o *eu* age livremente, pois depara-se com a causalidade da motivação interior e com os princípios que regem o mundo exterior. E o homem sem certezas encontrar sob a sua real liberdade de estar em um mundo, em que já foi posto sem ser consultado, e ser dele retirado sem aviso prévio, ao pensar sobre a liberdade sente-se intimado a conceber um “círculo quadrado”.<sup>262</sup> E talvez seja neste círculo quadrado que os revolucionários sentem-se após a cerimónia de derrubada do antigo poder. Estão livres mas do quê e de quem? Seguem na posse de uma liberdade que nem eles próprios conseguem definir, pois a liberdade é orgânica, não é um troféu que pode ser preso ao peito ou colocado na estante como honra ao mérito pela derrubada de um suposto grupo de inimigos. Ela, a liberdade, não pode ser o *sangue coagulado em medalhas de lata* referenciado por ANTOINE em *A Missão*, pois o ser humano precisa que a liberdade exista todos os dias, e por ela sente a necessidade de cotidianamente “lutar” (encontramo-nos no terceiro momento de *A Missão*, estamos com ANTOINE e com o MARINHEIRO a dialogar sobre os ideais revolucionários não concretizados).

A liberdade é um conceito que pode ser visitado de muitos ângulos, dois dos mais gerais são a liberdade interior e a liberdade exterior, na primeira o ser refugia-se

---

<sup>261</sup> ARENDT, Hannah, 2006 (2), *Op. cit.*, 155.

<sup>262</sup> *Idem, ibidem*, 155-156.

dentro de si próprio da coerção exterior, sente-se livre mas não manifesta-se exteriormente e por isso não há participação política, na liberdade exterior o ser liberta-se de suas elucubrações solitárias e encontra no espaço público um local para compartilhar com outros seres o pensamento, a ação e a estruturação social e por isso constitui-se como uma liberdade política.<sup>263</sup> Este duplo efeito contrasta-se na vida dos seres a todo momento: por um lado, nos libertamos dos juízos de outros indivíduos nos atendo aos nossos e, por outro nos libertamos de nós próprios estando na companhia (ativa) de outros seres. Hannah Arendt tece um comentário sobre a liberdade de criação das artes interpretativas (música, teatro, dança etc.), que diferentemente de outras artes têm afinidade com a política, pois precisam de audiência e de um espaço público para os artistas realizarem o seu processo criativo que permanece à mostra para o público.<sup>264</sup>

A liberdade para Hannah Arendt estaria também diretamente relacionada com a coragem, pois a sua busca fortalece o indivíduo a abandonar a proteção do seu espaço individual para abarcar na esfera pública esse outro espaço que o completa, libertando os homens da sua relação direta com o processo vital em favor da “liberdade do mundo” - nas relações políticas estabelecidas entre homens a vida de todos seres referentes a mundanidade está em causa.<sup>265</sup> A vontade também relaciona-se com a liberdade através do *eu que quer* que encontra-se constantemente em conflito com o *eu que age*. O querer fica sempre submetido ao *eu*, nunca consegue dele libertar-se e por mais longe que vá a vontade, ela continuará sedenta de poder não concretizável.<sup>266</sup> O *eu que age* acaba por ser o libertador da vontade na perspectiva do *eu que quer*, mas não necessariamente para o *eu* em uma completude existencial, no sentido de que o *eu que quer* pode ter desejado algo que aprisione-o ainda mais. Este é um outro aspecto que torna a questão da liberdade ainda mais complexa, pois ela refere-se a um aprisionamento interno ou externo a partir do qual o ser sente a necessidade de libertação não tendo garantido que a libertação, conquistada pelo *eu que age* seja outra forma de aprisionamento ainda pior.

A figura do MARINHEIRO em *A Missão* pode ser interpretada como a de um homem “livre” das condicionantes espaciais, do relacionamento cotidiano com as leis de um só país, e descrente da política oficial instaurada em França, um viajante destemido que vive em muitos lugares do mundo e dos mares em uma só vida: *Sou marinheiro*,

---

<sup>263</sup> *Idem, ibidem*, 156.

<sup>264</sup> *Idem, ibidem*, 165.

<sup>265</sup> *Idem, ibidem*, 168.

<sup>266</sup> *Idem, ibidem*, 174.

não acredito na política. Por toda a parte o mundo é diferente.<sup>267</sup> Se tal posição do MARINHEIRO é sustentável emocionalmente em sua *vita activa*, não temos como saber. Curiosamente ele é a personagem que fica para contar o desfecho da missão revolucionária falida para ANTOINE, um outro traidor da revolução. Talvez seja menos conflituoso assumir a posição “apolítica” do MARINHEIRO que tem como missão contar a história de missionários. ANTOINE que inicialmente negou conhecer GALLOUDEC, quem lhe enviou a carta, admite o seu conhecimento e da designada missão. Vive agora em Paris afastado das revoluções e das suas consequências que obrigaram-no a esconder o seu passado - *Eu sou o Antoine que tu procuravas. Tenho de ter cuidado. A França já não é uma República.*<sup>268</sup> O MARINHEIRO entrega a carta a ANTOINE e o deixa só com sua mulher.<sup>269</sup> Com a saída do MARINHEIRO, ANTOINE reconhece a sua culpa e sua mulher oferece-lhe o corpo para que esqueça o peso da História.<sup>270</sup> O Anjo do Desespero interrompe a relação sexual dos dois, culpa ANTOINE pela traição para com a Revolução Francesa e desespera-o ainda mais.<sup>271</sup> O seu encontro com a traição é inevitável, a Revolução Francesa foi em um passado remoto a sua grande história e a não ser que perdoe-se e prometa que irá realizar novos feitos na sua *vita activa* (de acordo com o que foi referenciado no subcapítulo 2.1 ao tratarmos a ação como uma das três atividades da *vita activa*) a culpa estará sempre lá a perseguir o diálogo *dois em um* do seu pensamento consigo próprio.

Infelizmente a liberdade carrega este ônus de não sabermos do que exatamente estamos nos libertando e no que estamos começando a nos aprisionar exteriormente ou interiormente. É preciso mesmo experienciar e testar a qualidade da liberdade em questão: *Desconfiemos das lindas palavras; dos Mundos melhores criados pelas palavras. A nossa época sucumbe por um excesso de palavras. Já não há outra Terra Prometida senão a que o homem pode encontrar em si mesmo.*<sup>272</sup> Na esfera dos assuntos humanos o próprio homem é o autor dos milagres criados a partir da liberdade e da ação para criar uma realidade própria, *só deles.*<sup>273</sup>

Heiner Müller escreveu *A Missão* em um momento em que o mundo estava atravessando o período da Guerra Fria e que a paz reinava sob a ameaça da aniquilação

---

<sup>267</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 58.

<sup>268</sup> *Idem, ibidem*, 57.

<sup>269</sup> *Idem, ibidem*, 58.

<sup>270</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 116.

<sup>271</sup> KALB, Jonathan, *The theater of Heiner Müller*. New York: Limelight Editions, 2001, 129.

<sup>272</sup> CARPENTIER, Alejo, *El Siglo de las Luces*, 1983, in: *Programa da peça A Missão encenada em 1984*. Traduções de Anabela Mendes e Rogério Vieira, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984, 20.

<sup>273</sup> ARENDT, Hannah, 2006 (2), *Op. cit.*, 182.

total da sociedade e muitas reflexões que a integram remetem a esta tensão: *Por detrás da questão guerra ou paz, esconde-se com a ameaça nuclear a questão ainda mais terrível (...) O fim da humanidade como preço para a sobrevivência do planeta.*<sup>274</sup> No século XX voltou-se a utilizar o argumento de guerra pela liberdade e a arriscar a própria existência da espécie humana pelo mesmo fim,<sup>275</sup> e após a Segunda Guerra Mundial, estabeleceu-se a substituição das guerras «quentes» pela «guerra fria».<sup>276</sup> A estratégia da intimidação (através da corrida ao armamento) preparava uma possível guerra, que desejava-se que nunca ocorresse; a corrida ao armamento simbolizava o desejo da manutenção da paz: *os exércitos já não se preparam para uma guerra que os estadistas esperam que nunca se desencadeie; o seu objetivo tornou-se aperfeiçoar armas que tornem impossível a guerra.* A guerra e a revolução representaram os desejos de aniquilamento (através da guerra) e a esperança de emancipação da espécie humana (através da revolução), ambas sempre existiram pela mesma causa política: a luta da liberdade contra a tirania.<sup>277</sup>

A guerra e a revolução não fazem parte da dimensão política, pois ambas são concebidas no âmbito da violência, e, por isso são separadas de todos os outros fenómenos políticos. Para que elas existam, deve existir também uma zona de “silêncio” sem argumentos que as justifiquem, característica que impossibilita o ser político de existir, por ser necessariamente dotado do dom da fala: *o problema é que a própria violência é incapaz de falar, e não simplesmente que a fala é impotente perante a violência.*<sup>278</sup> Em *A Missão*, através de uma fala de DEBUISSON, Heiner Müller sinaliza indiretamente a característica apolítica da revolução: *MORTE AOS LIBERTADORES é a última verdade da revolução.*<sup>279</sup> A própria libertação é apolítica, pois advém da insatisfação de seres humanos que não encontraram ou não procuraram espaço para diálogo com a parte opressora.

No momento em que SASPORTAS, GALLOUDEC E DEBUISSON encontram-se para iniciarem a missão revolucionária na Jamaica para salvar os escravos da dominação colonial inglesa em nome da República da França (parte cinco da nossa divisão), passemos às máscaras:

---

<sup>274</sup> MÜLLER, Heiner, *A paz na europa*, 1982, in: *Programa da peça A Missão encenada em 1984*. Traduções de Anabela Mendes e Rogério Vieira, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984, 14.

<sup>275</sup> ARENDT, Hannah, 2006 (2), *Op. cit.*, 13.

<sup>276</sup> *Idem, ibidem*, 16.

<sup>277</sup> *Idem, ibidem*, 11.

<sup>278</sup> *Idem, ibidem*, 17.

<sup>279</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 77.

DEBUISSON: (...)Eu sou aquele que fui: Debuisson, filho de um possuidor de escravos na Jamaica, herdeiro de uma plantação com quatrocentos escravos. Regressado ao seio da família para entrar na posse da sua herança, de uma Europa com o céu encoberto, perturbado pelo fumo dos incêndios e pelo vapor sangrento da nova filosofia, no ar puro das Caraíbas, depois dos pavores da revolução lhe terem aberto os olhos para a verdade eterna, de que tudo o que é velho é melhor que o novo.

(...)

GALLOUDEC: Um camponês da Bretanha, que aprendeu a odiar a revolução sob a chuva sangrenta da guilhotina. Fiel e servidor de Sua Excelência o senhor Debuisson. Acredito na ordem sagrada da monarquia e da igreja.

(...)

SASPORTAS: Ao fugir do Haiti da revolução negra triunfante, juntei-me ao senhor Debuisson, porque Deus me criara para a escravatura. Sou seu escravo. Isto basta?<sup>280</sup>

O trabalho revolucionário da peça *A Missão* foi designado pela Convenção de Paris no período da Revolução Francesa e dos posteriores movimentos emancipatórios nas colónias inglesas e francesas no mar do Caribe. Na grande História as revoluções modernas têm suas raízes na experiência colonial na América, que preparou o palco para as revoluções modernas, intuídas pela convicção de que a vida na Terra poderia tornar-se abundante ao invés de amaldiçoada com a penúria.<sup>281</sup> Foi no decorrer das revoluções do século XVIII que os homens se capacitaram de que *um novo começo poderia ser um fenómeno político*,<sup>282</sup> não no sentido de reinvenção de uma nova história, e sim de ações que indivíduos conscientes das contingências presentes na sociedade em que estavam inseridos poderiam começar a fazer para alterá-la e redirecionar a sua rota.<sup>283</sup> *Desde aí, já não eram necessários um «novo continente» e um «novo homem» dele nascido para insuflar uma esperança numa nova ordem de coisas.*<sup>284</sup> A virada da concepção na História do conceito de revolução na Idade Moderna na Europa deu-se na noite de 14 de Julho de 1789 em Paris, quando Luís XVI soube da *tomada da Bastilha, da fuga de alguns prisioneiros e da derrota das tropas reais frente a um ataque popular*,<sup>285</sup> e em que o conteúdo simbólico do diálogo estabelecido entre o rei e o seu mensageiro diz muito por sintetizar em palavras o diferente conceito de revolução que insurgia na história, intimamente ligado aos elementos de novidade, começo e violência. O rei exclamou: *É uma revolta*<sup>286</sup> e o mensageiro respondeu: *Não, majestade, é uma Revolução.*<sup>287</sup> A recusa à pobreza pode confundir-se com os ideais em prol da liberdade política, a necessidade coloca os

---

<sup>280</sup> *Idem, ibidem*, 60-62.

<sup>281</sup> ARENDT, Hannah, 1971, *Op. cit.*, 22-23.

<sup>282</sup> *Idem, ibidem*, 45.

<sup>283</sup> *Idem, ibidem*, 45.

<sup>284</sup> *Idem, ibidem*, 45.

<sup>285</sup> *Idem, ibidem*, 46.

<sup>286</sup> *Idem, ibidem*, 46.

<sup>287</sup> *Idem, ibidem*, 46.

homens sob a ditadura absoluta de seus corpos. No caso da Revolução Francesa foi o que aconteceu, uma vez que os novos corpos políticos deram prioridade à urgência do processo da vida em prol da liberdade política: foram os fatores necessidade e carências urgentes do povo *que soltaram o terror e conduziram a Revolução à sua ruína fatal*.<sup>288</sup>

Em *A Missão*, DEBUISSON representa a desistência da luta do homem ativo frente ao fluxo “natural” da História e o comportamento oposto reside na personagem SASPORTAS, um escravo lutador pela liberdade que compromete a concretização livre de seus dias de vida;<sup>289</sup> ele, sim, tem ódio suficiente para com a História para não trair a missão. Afinal a traição de SASPORTAS não representaria voltar para o PRIMEIROAMOR, como para DEBUISSON, e sim para o primeiro terror, a escravatura. Para ambos a revolução representa o segundo amor, mas os seus passados são de naturezas opostas, um domina e o outro é o dominado. SASPORTAS é claramente a voz de um negro que luta em prol da liberdade da raça negra.<sup>290</sup> GALLOUDEC seria uma figura intermediária, que mesmo tendo pele branca e sendo um camponês da Bretanha, decide não trair a revolução em prol do ideal de liberdade e do espírito de solidariedade para com o sofrimento do amigo SASPORTAS e dos outros escravos.

Heiner Müller balanceia ao longo de toda a peça a questão da dominação dos homens de cor negra pelos homens de cor branca tentando sempre desmascarar os preconceitos e a desumanização presentes no próprio homem que transcende a desculpa encontrada na cor (negra, branca, mesclada etc.) da pele para praticarem o mal uns aos outros. A cor da pele assim como muitos outros preconceitos são ótimas máscaras - motivos para os homens justificarem a sua dificuldade em abrirem-se livremente para relacionarem-se com quem quer que seja, independentemente de onde se nasça e com que cor que se venha pintado. Talvez aí resida a bandeira da liberdade que a maioria dos homens não têm coragem para levantar e, por isso, dão preferência a bandeiras pintadas com cores de sangue. O diálogo estabelecido entre SASPORTAS e GALLOUDEC a seguir exemplifica isto em *A Missão*.

SASPORTAS: Sou da opinião que, para uma pele branca, não há como uma jaula, quando o sol está bem alto.

GALLOUDEC: Cidadão Sasportas, não estamos aqui para nos agredirmos uns aos outros com a cor da nossa pele.

SASPORTAS: Não somos iguais até termos tirado a pele uns aos outros.

---

<sup>288</sup> *Idem, ibidem*, 60.

<sup>289</sup> *Idem, ibidem*, 15.

<sup>290</sup> RÖLL, Ruth, 1997, *Op. cit.*, 135.

DEBUISSON: Isso foi um péssimo começo.<sup>291</sup>

O texto a seguir reflete este ideal não discriminatório de raças que Heiner Müller pretendia transmitir para os espectadores. Este texto fez parte do programa de *A Missão* encenada por Heiner Müller e foi disponibilizado já traduzido pelo Teatro da Cornucópia em 1984 no programa da peça *A Missão*:

A infelicidade do homem de cor é ter sido escravizado.

A infelicidade e a desumanidade do Branco é ter matado o homem em qualquer parte.

Falta, ainda hoje, organizar racionalmente essa desumanização. Mas eu, homem de cor, na medida em que se torna possível viver absolutamente, não tenho o direito de me espartilhar num mundo de reparações retroactivas.

Eu homem de cor só quero uma coisa:

(...)

Que acabe para sempre a sujeição do homem pelo homem.

Ou seja de mim pelo outro. Que me seja permitido descobrir e querer o homem, esteja onde ele estiver.

O Negro não existe o Branco também não.

Têm ambos que se afastar das vozes desumanas dos seus antepassados respectivos para que surja uma verdadeira comunicação.<sup>292</sup>

Os questionamentos de Heiner Müller rondam muito a atmosfera das contradições do homem, por vezes trágico e por vezes herói, que realiza ruturas e as reestabelece com a História dos homens. Isso acompanha todo o seu processo de trabalho. Heiner Müller entende que o teatro tem uma função para com a História e por isso conduz até ao limite junto do espectador as possibilidades de formular uma nova realidade. O teatro para o dramaturgo era um lugar de *conversação e de formação de “laboratórios de fantasia social”*.<sup>293</sup> O trabalho de Heiner Müller caminha sempre por estes dois territórios de compromisso social e recusa entre “missão” e “traição”.<sup>294</sup>

DEBUISSON: Tira as mãos do rosto e observa a carne que morre na jaula. Tu também, Galloudec. É a tua carne e a minha carne. (...) Nesta jaula muitos morrerão, antes de o nosso trabalho se ter completado. Nesta jaula muitos morrerão, porque fazemos o nosso trabalho. É isso o que fazemos pelos nossos semelhantes com o nosso trabalho, e talvez apenas isso. O nosso lugar é a jaula, se as nossas máscaras se desfizerem antes do tempo. A revolução é a máscara da morte. A morte é a máscara da revolução.<sup>295</sup>

### 3.2 *A Missão e o fim da História*

O homem espírito-ativo pronuncia-se da plateia, deseja matar a História! Descobriu que o tesouro perdido das revoluções está dentro da sua própria vida comum, no pequeno exemplo do cotidiano. Sem grandes promessas de um CHEFE imaginário,

<sup>291</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 60.

<sup>292</sup> FRANZ, Fanon, 1952, *Rio-me do negro que se quer tornar branco com a liberdade*, 1952, in: *Programa da peça A Missão encenada em 1984*. Traduções de Anabela Mendes e Rogério Vieira, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984, 21.

<sup>293</sup> WIEGHAUS, Georg, 1984, *Op. cit.*, 15.

<sup>294</sup> *Idem ibidem*, 16.

<sup>295</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, p 62-63.

ele tem vontade de compartilhar as forças e fragilidades existenciais que carrega dentro de si. MATAMOS A HISTÓRIA HANNAH ARENDT E HEINER MÜLLER e iniciamos o presente em que cada um de nós encontra-se agora livre de qualquer passado ou futuro imaginado. Prometemos criar condicionantes que consideremos de dentro da vida do espírito interessantes para a *vita activa* coletiva até que nos chegue um fim:

Todo o fim na História constitui necessariamente um novo começo; esse começo é a promessa, a única «mensagem» que o fim pode produzir. O começo, antes de se tornar evento histórico, é a suprema capacidade do Homem; politicamente, equivale à liberdade do Homem. (...) Cada novo nascimento garante esse começo; ele é, na verdade, cada um de nós.<sup>296</sup>

ADEUS À PEÇA DIDÁTICA - Vamos nos conectar com os *textos solitários à espera de História*<sup>297</sup> e a partir deles iremos fazer novas histórias para um público que acredita que o teatro é um espaço político POSSÍVEL. Assumimos também a morte futura para que morrendo desde já em vida, consigamos nos libertar do medo do fim, morreremos quantas vezes for preciso em vida para darmos novo sentido à existência. Quando os antigos sentidos já não completarem os espaços vazios da *vita activa*, criaremos mais condicionantes, com a consciência de que estas precisarão ser bem trabalhadas pelo espírito antes de serem trazidas para a aparência, para conseguirem colorir as paredes do mundo com um tom de vermelho que não tem relação alguma com o sangue humano e sim com a regenerações dos pensamentos, das vontades e dos juízos. *Quando os vivos não puderem lutar mais, lutarão os mortos.*<sup>298</sup> - NOS MATAMOS HEINER MÜLLER, já não há mais volta a dar, mas ainda estamos vivos, te assustamos? Somos mais eficazes que os gatos: temos mais de sete vidas - *Com cada enfarte da revolução nasce nova carne dos seus ossos, sangue nas suas veias, vida na sua morte.*<sup>299</sup> Ah sim, já estava à espera que voltássemos. A revolução enfartou e dela nascemos nós, somos a vida da morte revolucionária, a revolução não funciona, não queremos mais revoluções, entendemos que existe algo dentro delas mas não para além delas. Dentro delas estão as missões, isso sim queremos! Revoluções não.

---

<sup>296</sup> ARENDT, Hannah, *As Origens do Totalitarismo*, 1973. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006, 634.

<sup>297</sup> MÜLLER, Heiner, *Adeus à peça didáctica*, 1977, in: *A Missão e outras peças*. Organização, tradução e posfácio de Anabela Mendes, Lisboa: Apáginastantas, 1982.

<sup>298</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 79.

<sup>299</sup> *Idem, ibidem*, 79.

WOYZECK é a ferida aberta. Woyzeck habita aonde o cão é sepultado, o nome do cão: Woyzeck. Aguardamos a sua ressurreição com medo e/ ou esperança. (...) Quando o Sol estiver alinhado com o seu zénite, ele será um com a nossa sombra e na hora do calor branco a História começará. Não antes que a História comece, a nossa destruição será compartilhada no gelo da entropia, ou abreviada pela política, na luz nuclear (...) A destruição será o fim de todas as utopias e o início de uma realidade para além da humanidade.<sup>300</sup>

Recado recebido, Heiner Müller. As histórias começarão agora em nossas mãos, não as deixaremos ser abreviadas pela política vulgar, e a realidade será criada junto da humanidade e não para além dela. Destruímos desde já quem nos criou para criarmos o que será o amanhã. Agora, nos lembre - quem traiu a missão de *A Missão*? Na peça a personagem ganhou o nome de DEBUISSON, não é verdade? Na vida real não conseguimos formular uma só lista, ela está sempre a crescer. Parece que o grande traidor da História são os próprios homens. Os erros inerentes às ações bem intencionadas não são considerados traições. Os agentes desconhecem o desfecho da história e não sabem se irão inferir em erro ou não. A traição ocorre quando o traidor sabe que está errado e mesmo assim segue o caminho da traição. Pensando rapidamente podemos vir a acreditar que o traidor é o vencedor de uma história, mas isto não é verdade, pois o traidor é punido com a pior das punições. Detentor da crença de sua superioridade para com a humanidade, torna-se um “génio” solitário, preso na prisão que criou para si próprio, na qual segue acompanhado do *dois-em-um* do pensamento, que não o perdoa da traição e o culpa ainda mais por ela. O traidor tenta de maneiras artificiais estar com outros homens com o intuito de provar para si próprio que ainda é detentor de uma identidade e que não é tão mau quanto o seu *dois-em-um* do pensamento o tenta avisar. *Para a confirmação da minha identidade, dependo inteiramente de outras pessoas; e o grande milagre salvador da companhia para os homens solitários é que os «integra» novamente; poupa-os do diálogo do pensamento no qual permanecem sempre equívocos e restabelece-lhes a identidade.*<sup>301</sup> Não que os não traidores também não precisem estar com outros homens para afirmarem a sua identidade, mas não com o intuito de provarem para si próprios que não são traidores e sim com o intuito de compartilharem as criações de condicionantes boas para todos.

---

<sup>300</sup>MÜLLER, Heiner. *The Wound Woyzeck For Nelson Mandela*, 1985, in: *Explosion of a memory: writings by Heiner Müller*, edited and translated by Carl Weber, New York: PAJ Publications, 1989, 106. Tradução da versão inglesa para português realizada pela aluna.

<sup>301</sup> ARENDT, Hannah, 2006, *Op. cit.*, 631.

“Missão” significa o acordo do indivíduo, o seu compromisso, digamos mesmo sacrifício pela causa do progresso histórico. “Traição” remete para o protesto, recusa do indivíduo perplexo, ligado a um desespero auto - dilacerador. Estes conceitos testemunham o grau de obrigatoriedade da “missão” e o respectivo empenhamento do emissário por esta.<sup>302</sup>

A peça segue, e inicia-se a cena intitulada *O Regresso do Filho Pródigo*, em que o PAI e a MÃE encontram-se em um armário aberto. DEBUISSON, SASPORTAS E GALLOUDEC são disfarçados por escravos que entram em cena para vesti-los. DEBUISSON é transformado no que era, um detentor de escravos. GALLOUDEC é disfarçado de guarda e utiliza um chicote e SASPORTAS é transformado também no que era, um escravo.<sup>303</sup> *A revolução e o seu ideário são revistos através de imagens que vazam a inscrição psíquico-cultural: a revolução, cobra com sexo sugador de sangue, nada pode em face da lei da natureza, que impõe a escravidão; o primeiro lar do homem é a mãe eterna, a prisão.*<sup>304</sup> O PRIMEIROAMOR entra em cena e incita às lembranças longínquas de DEBUISSON regressando da Europa enganado pela Revolução Francesa.<sup>305</sup> Esta personagem identifica o seio da família, os ideais “escravocratas” e a antiga vida de DEBUISSON antes de aderir à Revolução Francesa. O PRIMEIROAMOR tenta convencer DEBUISSON de que a missão para a libertação dos negros não faz sentido, pois *a escravatura é uma lei natural velha como a humanidade*<sup>306</sup> e que, por isso, a revolução não conseguirá com ela acabar. DEBUISSON não cede à sedução do PRIMEIROAMOR, não trai-se e continua fiel à revolução, o seu *segundo amor coberto de sangue*,<sup>307</sup> segundo as palavras do PRIMEIROAMOR.

Posteriormente os escravos reorganizam novamente a disposição da cena teatral e as máscaras das personagens. DEBUISSON é colocado em um trono, a porta do armário do PAI e da MÃE é fechada e o PRIMEIROAMOR serve de banquetta para DEBUISSON pôr os pés. GALLOUDEC E SASPORTAS são transformados em DANTON e ROBESPIERRE e inicia-se o «*teatro da revolução*» – parodiando o drama *A Morte de Danton*<sup>308</sup> de Georg Büchner.<sup>309</sup>

<sup>302</sup> WIEGHAUS, Georg, 1984, *Op. cit.*, 16.

<sup>303</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 64.

<sup>304</sup> RÖLL, Ruth, 1997, *Op. cit.*, 129.

<sup>305</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 117.

<sup>306</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 64.

<sup>307</sup> *Idem, ibidem*, 64.

<sup>308</sup> BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*, 1835. Tradução de Orlando Neves, Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1967.

DEBUISSON presencia a condenação do teatro da revolução branca através do jogo de máscaras (que não distinguem-se facilmente do rosto) político realizado por SASPORTASROBESPIERRE e GALLOUDECANTON, que são apresentados como duas vítimas do sonho revolucionário apaixonado, brigam em cena pela Revolução Francesa perdida e tentam enviar a cabeça um do outro para a guilhotina para que prevaleça o seu ideal revolucionário. No final, os dois personagens histórico-fictícios caem na pancada e tiram as cabeças um do outro. Os escravos tiram DEBUISSON do trono, colocam nele SASPORTAS, GALLOUDEC é posto sobre a banquetta aos pés de SASPORTAS que é o coroado como o rei do «*teatro da revolução*». Os PAIS de dentro do armário são vozes para o público. O PAI fala: *Isto é a ressurreição da carne (...)* Ofereço-ta, meu filho. Ofereço-te ambas, preta e branca<sup>310</sup> e a MÃE argumenta: *Tirai-me a faca da barriga. Vocês putas pintadas. (...) NOS MONTES JÁ SOPRA O VENTO NOS CÉUS / MARIA ESQUARTEJA O FILHO DE DEUS,*<sup>311</sup> o pai pede que calem a boca à MÃE e a cena dá lugar à SASPORTAS, que como novo rei condena pela primeira vez DEBUISSON *porque os teus pensamentos, sob essa pele branca, são brancos.(...)* *A vossa miséria está em que não conseguem morrer.*<sup>312</sup> SASPORTAS começa a perceber que DEBUISSON levanta uma bandeira revolucionária que não consegue sustentar, pois ainda encontra-se preso ao seu passado que não morreu, o de um filho de um dono de escravos que aceita a escravidão como uma lei natural.

Um homem (que poderia ser qualquer um de nós) entra em um elevador. Nesta cena não se ouve falar em SASPORTAS, GALLOUDEC OU DEBUISSON, nem da Revolução Francesa. Ouve-se a respeito de uma missão sem nome para com um chefe que *em pensamento chamo-lhe número um.*<sup>313</sup> Este indivíduo acredita ter um encontro marcado com o chefe, posteriormente este chefe desaparece, talvez tenha morrido, não se sabe como: se suicida, o homem comum o mata, já havia morrido antes ou nunca existiu? *A minha missão que era tão importante, que o chefe me queria comunicar pessoalmente, deixou de ter sentido,*<sup>314</sup> durante a viagem do indivíduo comum dentro do elevador com destino ao chefe. Ele sente-se só na figura de seu próprio chefe e em alguns momentos ainda espera receber uma missão de algum novo chefe que não seja ele próprio. Esta cena compartilha com os espectadores o peso de que qualquer missão

---

<sup>309</sup> RÖLL, Ruth, 1997, *Op. cit.*, 130.

<sup>310</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 65-66.

<sup>311</sup> *Idem, ibidem*, 65.

<sup>312</sup> *Idem, ibidem*, 68.

<sup>313</sup> *Idem, ibidem*, 69.

<sup>314</sup> *Idem, ibidem*, 71.

sem chefe carrega, pois exige do missionário responsabilidade para com o objetivo proposto por si próprio, e quando algo não corre bem, não há chefe para culpabilizar, será preciso que repense sobre a missão que ele próprio criou; a traição da missão seria como uma traição do próprio sentido de sua existência. Da vertical este indivíduo passa para a horizontal, do elevador para uma aldeia do Peru, encontra-se perdido no tempo e no espaço e em um ótimo lugar para começar uma nova história com “h” pequeno, o “H” grande já não existe mais, ele próprio se impôs o fim da História. A cena *termina com a recusa da sua identidade aparente*,<sup>315</sup> e já fora do elevador sente-se um indivíduo qualquer que prevê a chegada de um OUTRO - *O outro é o próximo na medida em que pertence ao género humano, e é-o também no desprendimento e na explicitação que derivam do isolamento que efectua o ser particular*.<sup>316</sup>

Nesta cena impera claramente o tempo do pensamento que foi referenciado antes.<sup>317</sup> A cena do elevador pode ser interpretada também como um momento de regeneração após a morte de um chefe de uma missão que exercia o controle do tempo do pensamento deste indivíduo. Agora, sem a figura do chefe, que pode ser entendida como muitas formas de opressão mental, através das quais impelimos a nós próprios limitações no relacionamento interpessoal, é mais fácil estabelecer diálogo direto com outros homens que também já desceram do elevador (mesmo que em parte) e sentem-se sós em aldeias vazias pelo mundo - mesmo que estas aldeias possam ser a nossa própria casa e estejam cheias de pessoas.

O confronto proposto por Heiner Müller em relação à questão dos países em desenvolvimento é aparente na cena do elevador, quando este indivíduo apresenta-se como um intelectual branco no Peru - uma terra que acredita ser estranha e de ninguém, por desconhecer como os habitantes desta terra, os peruanos, regem as suas *vitas activas* – *Eu, europeu, vejo à primeira vista que o seu esforço é em vão*.<sup>318</sup> Neste lugar o europeu com a sua tendência racionalista perde a sua função social e a própria identidade,<sup>319</sup> pois acabou de chegar e não consegue entender o que está para além de um convívio entre homens que aparenta ser meramente “natural”. Talvez por sentir a ausência dos livros, de máquinas ou de qualquer outra coisa que os países menos

---

<sup>315</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 117.

<sup>316</sup> ARENDT, Hannah, *O Conceito de Amor em Santo Agostinho*, 1929. Tradução de Alberto Pereira Dinis, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, 171.

<sup>317</sup> Cf. Capítulo I, 18-19.

<sup>318</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982, *Op. cit.*, 72.

<sup>319</sup> VASSEN, Florian, *A Morte do Corpo na História*, 1982, in: *Heiner Müller – Teatro da Cornucópia*. Traduções de Anabela Mendes e Rogério Vieira, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984, 14.

desenvolvidos não conseguem oferecer-lhe. Heiner Müller tem o intuito de trazer para a cena teatral este conflito, pois sabe que a relação com os países em desenvolvimento envolve homens comuns, que estão para além dos territórios longínquos da África ou dos países da América Latina: *A referência do Terceiro Mundo não é de todo romântica. O Terceiro Mundo não existe apenas em África e na América Latina, também está a nascer em Zurique, Berlim e Hamburgo, tal como aconteceu primeiro em Nova Iorque e Itália.*<sup>320</sup>

Heiner Müller encontrou a forma para esta parte da peça que retrata o “terceiro mundo” em uma viagem à Cidade do México, em uma caminhada noturna em uma aldeia afastada – *passando por um caminho rural entre campos de cactáceas, sem lua, nenhum táxi,*<sup>321</sup> na qual Heiner Müller assume que foi como uma *viagem do medo pelo Terceiro Mundo.*<sup>322</sup> *A Missão* nos inquieta e parece que Heiner Müller sentiu medo da atmosfera deste novo mundo ao qual foi apresentado e também de si próprio dentro dele, por estar descontextualizado e por acreditar não ter importância para ninguém nele, a não ser para ele próprio. Os recortes da peça apresentados a seguir, demonstram este descontentamento do homem do elevador ao chegar em uma terra que acredita ser de ninguém, na qual, inicialmente, sente medo dos habitantes por acreditar que eles desejam o fazer mal, quando na verdade eles são completamente indiferentes à ele, pois não o conhecem de lugar nenhum, o que o faz sentir-se ainda pior, pelo desprezo recebido de pessoas que não lhe dão nenhuma importância:

Diante de uma parede (...) encontram-se dois enormes habitantes (...) Penso se devo voltar para trás, ainda não fui visto. Como é que eu posso explicar a minha presença nesta terra de ninguém? (...) Quem acredita que cheguei de um elevador ao Peru (...) Hesitei demais: os homens (...) vêm em diagonal pela rua direitinhos a mim, primeiro sem me olharem. O prateado passa por mim, seguido do negro. O meu medo desaparece e dá lugar a uma desilusão: será que não valho uma faca ou a estranguladela de mãos de metal? Não havia no olhar silencioso que à distância de cinco passos me atingia, qualquer coisa como desprezo? Que crime cometi eu? Afinal o mundo não acabou, pressupondo que isto não é um outro mundo.<sup>323</sup>

Esta passagem da peça remete a desilusão de um ser intelectualizado que acredita que em um outro país menos desenvolvido e com uma cultura diferente da sua, irá ser reconhecido como detentor de algo distinto dos outros homens que lá nasceram. Mas quando chega ao Peru ou em qualquer outro país em desenvolvimento, percebe que os nativos destas terras têm um ritmo de vida próprio, com as suas rotinas e rituais.

---

<sup>320</sup> *Idem, ibidem*, 14.

<sup>321</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, 217.

<sup>322</sup> *Idem, ibidem*, 217.

<sup>323</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982. *Op. cit.*, 71-73.

Estas terras distantes não são o final do mundo e os seus habitantes não querem atacar os visitantes por motivos da História passada, a exemplo das colonizações e das missões imperialistas. Esta é a causa da indiferença retratada em *A Missão* sob a ótica do europeu que chega ao Peru. Tal indiferença é sentida também por muitos imigrantes de países em desenvolvimento em países desenvolvidos. Saem de seus países acreditando que irão conhecer o “pai criador” da História de suas nações, e quando chegam à casa do pai, percebem que o pai é tão humano quanto eles, e também é indiferente, assim como os nativos do Peru, filhos do pai intelectual. E o imigrante faz a mesma pergunta a si próprio: - será que o “pai” não gosta de mim? Estes imaginários de possíveis encontros com a História passada estão presentes nas mentes de todos os indivíduos, independentemente do continente que residem e da posição passada-presente de opressor ou de oprimido; todos os seres precisam acreditar que são percebidos por outros seres em todos os lugares do mundo e encontram na referência contemplativa da História passada alguma segurança, mas que não serve de nada no presente, pois o presente cobra a ação para a transformação das ideias individuais, o *ainda-não do futuro*, em relações entre pessoas que constituirão o futuro compartilhado por diferentes indivíduos. A questão política desta cena está na intonação interpretativa que cada indivíduo irá transpor para a sua vida prática. O espectador desta cena, poderá acreditar que é importante em qualquer região desconhecida (dentro ou fora do seu país), ou, poderá desenvolver a consciência de que em qualquer lugar do mundo precisa se dar a conhecer, assim como, tentar conhecer os que estão a sua volta, para ser merecedor do convívio social na região em questão.

O homem do elevador desaparece, não sabemos para onde ele seguiu, se continua solitário no Peru, se já conheceu novas pessoas ou se decidiu sentar-se ao lado dos outros espectadores para assistir ao desfecho de *A Missão* em cena. A História mudou rapidamente, o chefe mudou de nome, agora chama-se general Bonaparte e acabou com a missão e dissolveu o Diretório. A liberdade já não é verdade política, outra admitirá o seu posto. DEBUISSON decide trair a missão e ordena que todos tirem as suas máscaras. SASPORTAS e GALLOUDEC desconfiam da abrupta mudança de posição de DEBUISSON, encontram-se confusos entre a culpa e o perdão e duvidam de DEBUISSON:

GALLOUDEC: (...) quem te ouve falar, Debuissou, poderia pensar que estiveste todo o tempo à espera deste general Bonaparte.

DEBUISSON: Talvez eu tenha estado mesmo à espera deste general Bonaparte. Tal como metade da França esperou por ele. A revolução cansa, Galloudec. Enquanto os povos dormem, os generais levantam-se e quebram o jugo da liberdade, que é tão difícil de suportar. (...)

SASPORTAS: Penso, que também não te entendo, Debuissou. (...) Os escravos não têm pátria, cidadão Debuissou. E enquanto houver senhores e escravos, não estamos desligados da nossa missão. O que é que tem a ver em Paris um golpe de estado de um general com a liberdade de escravos na Jamaica, que é a nossa missão?<sup>324</sup>

SASPORTAS começa a dar sinais de que não desistirá da missão e romperá com o fluxo “natural” da História – *Do vosso General, cujo nome já esqueci, não se falará mais, quando o libertador de Haiti vier em todos os livros escolares.*<sup>325</sup> Afirma a virilidade do seu pensar, querer e julgar na *vita activa* para continuar lutando pelos seus ideias de liberdade, que para ele, sim, não carregavam muitas máscaras. Ele era realmente oprimido e lutava junto de seu maior conflito em vida para dele se libertar. SASPORTAS titubeia e quase cede à opressão de DEBUISSON e se coloca novamente na posição de oprimido – *Não passei a prova, não é? (...) A minha pele é negra mas duvidei de ti e isso não é bom. Desculpa-me DEBUISSON,*<sup>326</sup> e abraça DEBUISSON. E DEBUISSON, na figura de um opressor convicto e de mãos dadas com a crença na grande História, se fortalece na posição aparentemente confortável e argumenta em prol do ideal não revolucionário:

A revolução já não tem pátria (...) aquilo que nós tomamos pela aurora da liberdade, não passava de uma nova escravatura ainda mais horrível (...). Agora temos outros cadáveres sobre a nuca, e serão a nossa morte, se não os empurrarmos para a cova. A tua morte chama-se liberdade, Sasportas, a tua morte chama-se fraternidade, Galloudec, a minha morte chama-se igualdade. (...) um futuro que voltou a ser passado como os que o antecederam. (...) Foi essa a nossa missão (...) Amanhã seguirá o caminho que outras já seguiram (...)<sup>327</sup>

O *dois em um* do pensamento de DEBUISSON começa a estabelecer diálogo com ele sobre a traição para com a missão revolucionária abortada e ele inicia o processo de culpabilização de si próprio, dos OUTROS dois missionários, SASPORTAS e GALLOUDEC, e da História que voltou a acreditar que existia – *Que querem de mim? – Morram a vossa própria morte, se a vida não vos agrada.*<sup>328</sup> Justifica-se pelo caminho escolhido e tenta convencer-se de que foi uma grande escolha:

A tua pele continua negra, Sasportas. Tu Galloudec, continuas um camponês (...) Debuissou, senhor de mais de quatrocentos escravos, só preciso dizer sim sim e sim à ordem sagrada da escravatura (...) Quero

---

<sup>324</sup> *Idem, ibidem, 75.*

<sup>325</sup> *Idem, ibidem, 75.*

<sup>326</sup> *Idem, ibidem, 76.*

<sup>327</sup> *Idem, ibidem, 76-77.*

<sup>328</sup> *Idem, ibidem, 78.*

a minha fatia do bolo do mundo. Vou cortar a minha fatia da fome do mundo. Vocês, vocês, não têm faca.<sup>329</sup>

SASPORTAS posiciona-se, abandona DEBUISSON, e afirma que a pátria dos oprimidos é a revolta e lhe agradece por ter posto uma faca em suas mãos. Os países em desenvolvimento aparecem em sua fala como uma oposição ao espírito racionalista Europeu<sup>330</sup> - *Eu serei bosque, montanha, mar, deserto. Eu, ou seja a África. Eu, ou seja a Ásia. As duas Américas sou eu.*<sup>331</sup> SASPORTAS será mais natural que racional, uma vontade romântica na figura de um revolucionário tentando livrar-se da razão, o esforço do homem em tentar perceber a realidade para não aceitá-la como paisagem. GALLOUDEC o acompanha, admite a morte em vida e dá seguimento à missão revolucionária: afinal *todos temos de morrer, Debuissou. E é tudo o que ainda temos em comum.*<sup>332</sup>

DEBUISSON ao ver-se sozinho é atormentado por sua própria traição,<sup>333</sup> desespera-se e começa a culpar-se pela ruptura com o compromisso revolucionário que havia estabelecido com GALLOUDEC e SASPORTAS em nome do novo-CHEFE-da-NOVA-nação:

DEBUISSON: Fiquem. Tenho medo, Galloudec, da beleza do mundo. Eu sei bem que ela é a máscara da traição. Não me deixem a sós com a minha máscara que já me entra na pele e deixou de doer. Matem-me antes que eu vos traia. Sasportas, tenho medo da vergonha que é ser feliz neste mundo.<sup>334</sup>

A culpa de DEBUISSON e de muitos outros seres humanos, advinda da traição de suas próprias histórias, pode aparecer sob muitas máscaras em suas vidas e em diferentes períodos históricos com maior ou menor intensidade. A conceituação de Hannah Arendt apresentada a seguir nos esclarece um pouco sobre este território da culpa e da traição: *culpa e inocência tornam-se conceitos vazios; «culpado» é quem estorva o caminho do processo natural ou histórico que já emitiu julgamento quanto às «raças inferiores», quanto a quem é «indigno de viver», quanto a «classes agonizantes e povos decadentes».*<sup>335</sup> Hannah Arendt teceu este comentário para fazer referência aos opositores dos regimes autoritários da primeira metade do século XX entre a primeira e a segunda grande guerra mundial. Os culpados para os regimes totalitários eram

---

<sup>329</sup> *Idem, ibidem*, 78.

<sup>330</sup> VASSEN, Florian, 1982, *Op. cit.*, 14.

<sup>331</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982. *Op. cit.*, 79.

<sup>332</sup> *Idem, Ibidem*, 79.

<sup>333</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 118.

<sup>334</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982. *Op. cit.*, 79.

<sup>335</sup> ARENDT, Hannah, 2006, *Op. cit.*, 615.

exatamente os traidores do fluxo da História ou da Natureza, os que não aceitaram o papel passivo das forças “invisíveis” que regiam o convívio entre homens. A culpa em termos gerais é a máscara da culpabilização, ou seja, envolve o agente e o receptor da culpa, o agente culpa o intitulado culpado por ter alterado o “fluxo” de alguma história, sendo ela grande ou pequena, envolvendo muitas ou poucas pessoas, e o culpado pode ou não sentir-se culpado por ter alterado este “fluxo”. Aceitar a culpa é acreditar que o fluxo pelo qual foi responsável pela alteração, foi uma má opção de ação e não aceitar é acreditar que alterou o fluxo do rio com um pedacinho de pedra ou com um pedregulho para uma melhor direção.

A culpa guarda uma relação direta com a ideologia (lógica de uma ideia) que pretende conhecer os mistérios do processo histórico: *os segredos do passado, as complexidades do presente, as incertezas do futuro – em virtude da lógica inerente das suas respectivas ideias.*<sup>336</sup> As ideologias relacionam-se com a culpa, pois o seu rompimento proporciona, para quem nela um dia acreditou, uma sensação de culpa por ter acreditado e ter que desacreditar em algo que parecia explicar o rumo da história. A essência de uma ideologia é um instrumento de explicação; o racismo, por exemplo, seria a crença de que existe um movimento inerente à ideia de raça.

Hannah Arendt salienta que esta forma de pensar logicamente tornar-se uma camisa de força que acabará por subjugar o homem, pois as ideologias contêm elementos totalitários, e ela define três elementos ideológicos pertencentes às ideologias: 1. Pretensão de explicação total – analisa o que vem a ser e não o que é; 2. Emancipa o homem da realidade e insiste em uma realidade mais verdadeira regida pelos seus próprios ideais; 3. Libertação do pensamento da experiência, arrumando os fatos logicamente a partir de premissas previamente aceites e agindo com uma coerência que não existe na realidade.<sup>337</sup>

A tirania da lógica tem início com a submissão da mente à lógica em que o pensamento passa a funcionar sem autonomia e sempre que necessário, visita a ideologia para agarrar-se a algo para elaborar os seus pensamentos, e assim a mente renuncia à sua liberdade interior. *A liberdade, como capacidade interior do Homem, equivale à capacidade de começar, do mesmo modo que a liberdade como realidade política equivale a um espaço que permita o movimento entre os homens.*<sup>338</sup> A culpa

---

<sup>336</sup> *Idem, ibidem*, 621.

<sup>337</sup> *Idem, ibidem*, 622-624.

<sup>338</sup> *Idem, ibidem*, 627.

aparece, assim, como apareceu para DEBUISSON em *A Missão*, após os ânimos das ideologias baixarem. A culpa sinaliza que não é possível analisar a realidade logicamente em sua completude por ela ser composta por muitos seres que nela agem e reagem através das atividades da *vita activa* e das atividades da vida do espírito. O culpado culpa-se por ter sido objeto de sua própria ingenuidade para com a complexidade da realidade a qual tentou linearizar e simplificar.

A traição causa o terror e afasta os homens da ideia de coletividade, traz o “mal” para a *vita activa*, no sentido de que o indivíduo traidor descompromete-se em fazer o bem para si e/ou para outros homens, traindo assim as promessas realizadas para si e/ou para outros homens. O indivíduo muitas vezes tem ânsia em se libertar deste compromisso para com a humanidade, crendo que esta libertação lhe proporcionará felicidade de alguma maneira, acredita ser possível adiar o seu tempo de sujeito da história em prol de um tempo pacífico e não revolucionário, afinal *a revolução cansa*, GALLOUDEC.<sup>339</sup>

Um bom exemplo desse mal realizado na *vita activa* são os regimes totalitários, que isolam os homens e os incentivam a estar uns contra os outros, pois somente assim tornam-se impotentes e incapazes para agir em prol do equilíbrio da *vita activa*. O totalitarismo para além do isolamento, invade o campo da solidão para conseguir isolar as capacidades políticas dos homens de agirem com outros homens, e interfere em sua vida privada e faz o homem sentir-se sozinho no mundo, acreditando que não faz parte dele, e por isso, acaba por ser uma das mais radicais experiências que o homem pode ter.<sup>340</sup> Esta e outras formas totalitárias encontram-se em muitos lados, em diversas relações estabelecidas entre pessoas e até mesmo na mais louvada missão revolucionária. Por isso, sempre que um ideal for levantado, por quem quer que seja, é importante questionarmo-nos sobre a valência coletiva do ideal; se é bom ou não para uma *vita activa* coletiva equilibrada.

GALLOUDEC E SASPORTAS foram-se embora juntos, deixaram Debuissou com a traição que se tinha chegado a ele (...) Debuissou fechou os olhos para não olhar nos olhos o seu primeiro amor que era a traição. A traição dançava. Debuissou comprimia as mãos contra os olhos. Ouvia o seu coração marcar o ritmo dos passos de dança. Com a palpitação, eles tornavam-se mais rápidos.<sup>341</sup>

---

<sup>339</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982. *Op. cit.*, 74-75.

<sup>340</sup> ARENDT, Hannah, 2006, *Op. cit.*, 629.

<sup>341</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982. *Op. cit.*, 80.

Assim, a peça *A Missão - Recordações de Uma Revolução* mata o sonho revolucionário e a visão romântica de que sempre algo vive das revoluções.<sup>342</sup> Heiner Müller apela à consciência do espectador para que compreenda que as revoluções matam pessoas e criam máscaras ainda mais cruéis, pois o problema da humanidade não é pontual e sim cotidiano. A revolução não faz magia e em alguns dias não consegue tirar coelhos da cartola, a revolução exige o esforço do constante comprometimento com a *vita ativa* e com a vida dos espíritos. A Revolução liberta o homem do passado e o oprime no momento em que consegue o seu objetivo, pois congela o tempo futuro e eterniza o passado revolucionário no presente em nome de uma bandeira revolucionária que já está morta, pois o próprio homem é livre e precisa de liberdade política para seguir viagem e construir coletivamente as condicionantes que acredite serem necessárias. *Um novo teatro, uma nova realidade se levanta para talvez acabar com os textos solitários que esperam pela História.*<sup>343</sup>

### **3.3 A Missão esvaziada?! O sonho anti – revolucionário sem máscaras**

Quem esvaziou a Missão? Por favor se acuse no exato momento! Ela era cheia de ambições, com cores de diferentes origens, com força, vitalidade e mentes intelectualmente ativas. Aonde foi parar a Missão com M grande?! Tudo isto está muito estranho, nada e nem ninguém mostra-se, parece que estou só com meus pensamentos e não vejo bandeiras de cor nenhuma. Ganhamos ou perdemos a batalha? Aonde encontra-se o inimigo da nação? Volto para o lugar de onde nunca saí e sem nenhuma medalha sequer, com o usual sorriso desbotado à procura de qualquer vestígio de vida, até que paro para refletir na presença de minha constante companheira – a solidão.

Criámos tantas missões até agora que precisamos refletir um pouco sobre a base de natureza generalizadora do porquê de nós humanos termos a necessidade de oficializarmos tantas missões em uma só vida. Em *A Missão*, os fragmentos das cenas nos impulsionaram a dialogar sobre diversos temas políticos, fomos confrontados diretamente com a possibilidade de exportação de um modelo revolucionário para um contexto diferente, criámos debate sobre a inútil existência de missões, a sua inevitável traição ou a sempre necessária criação de novas missões. A consciência do espírito

---

<sup>342</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 118.

<sup>343</sup> *Idem, ibidem*, 117.

revolucionário foi muitas vezes posta em confronto com o processo histórico<sup>344</sup> e com a possibilidade de sua permanência na vida prática.

Foram encontrados argumentos para tatearmos um pouco o território das pequenas e grandes missões no livro *As Origens do Totalitarismo* de Hannah Arendt, em que a filósofa desconstrói junto com o leitor o que está por trás das atrocidades ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial pelos regimes totalitários da Alemanha e da Rússia e de outros diversos países que também relacionaram-se com esta ocorrência a nível planetário. Em maior ou menor escala o espírito totalitário é quem enche e esvazia missões, pois ele acompanha a necessidade individual de cada ser de eleger caminhos para a sua grande História de vida: - a minha História seguirá por aqui - diz o ser ao tomar conta com autoridade da sua História. Este processo individual é positivo por representar a preocupação do homem com o curso da sua vida. O problema reside, quando esta necessidade perpassa o território do desespero latente, deflagrado pelo medo do homem de não haver mais história nenhuma em sua vida; nestes momentos o espírito totalitário ganha espaço para instalar-se na esfera pública e/ou na privada.

No território privado do indivíduo, em que ele pode ou não conseguir criar as suas próprias missões individuais e coletivas, reside o perigo público: a dissimulação de poderes políticos mal intencionados que pretendem tornar os indivíduos passivos socialmente. A existência de governos totalitários é um alerta para o perigo da ausência (em geral) de missões políticas criadas pelos indivíduos para fomentar o diálogo e ações de responsabilização comunitária. Sem esta micro-organização informal as grandes organizações políticas ganham mais espaço para exercerem poder através de muitas manobras sociais, diplomáticas, económicas e ideológicas. Foi o que ocorreu com o nazismo, por exemplo; *o terror é a essência do domínio totalitário (...) O seu principal objectivo é tornar possível à força da Natureza ou da Humanidade propagar-se livremente por toda a Humanidade sem o estorvo de qualquer acção humana espontânea.*<sup>345</sup> Neste ímpeto os homens que faziam parte dos partidos totalitários, tentaram através do terror “estabilizar” os indivíduos através da justificativa da existência de forças que regiam os homens, que intitulavam ser da Natureza (nazis) e da História (bolcheviques).<sup>346</sup> Essas forças mascaravam o intuito de poucos homens que desejavam tornar-se os donos da História, e para este objetivo alcançarem, selecionaram

---

<sup>344</sup> PEIXOTO, Fernando, 1987, *Op. cit.*, XVII.

<sup>345</sup> ARENDT, Hannah, 2006, *Op. cit.*, 615.

<sup>346</sup> *Idem, ibidem*, 613.

inimigos da Humanidade com os quais desencadearam o terror que não pôde ser interrompido até que esse inimigo (de classe ou de raça) fosse completamente eliminado, para que não se apresentasse mais nenhum risco para o fluxo “natural” da História ou da Natureza.

Este caminho foi aberto para exemplificar um acontecimento social extremo em que alguns indivíduos forçaram um rumo da história e outros com medo deste terror, se submeteram a ele. No meio disto encontra-se uma questão ainda mais profunda, os inimigos artificiais foram as máscaras de um “inimigo” que aterroriza a todos humanos: o rumo da história. Todos os indivíduos cotidianamente questionam-se sobre o que fazer com a história de suas vidas e realmente gostariam que existisse um inimigo para que lhes tirasse o peso da responsabilidade de criarem as suas próprias realidades. Este aspecto é mais aterrorizante para alguns homens do que um partido político que assume o papel de “pai” da História e oferece de bandeja uma História. Manifestar um “Heil Hitler” torna-se mais fácil do que dar sentido à existência.

Não só a criação de regimes totalitários como também a sua “aceitação” (está entre aspas, pois sabemos que muitos indivíduos não a aceitaram e sofreram consequências terríveis, a aceitação também foi acompanhada da imposição) é caótica, pois significa que estes indivíduos de certa maneira têm dentro de si um espaço para a passividade do “Heil Hitler”, e isso é grave. Este é um grande motivo para a importância da existência de trabalhos sociais de responsabilização política, como, por exemplo, o exercido por Heiner Müller através do seu teatro. Projetos como este atacam na vida prática a passividade social, e, mesmo que a grande massa continue justificando que homens de teatro não têm importância social, eles conseguem fazer alarde para questões políticas importantes.

O terror manda cumprir esses julgamentos, mas no seu tribunal todos os interessados são subjectivamente inocentes: o assassino porque nada fez contra o regime e os assassinos porque realmente não assassinaram, mas executaram uma sentença de morte pronunciada por um tribunal superior. Os próprios governantes não afirmam nem serem justos ou sábios, mas executores de leis históricas ou naturais; não aplicam leis mas executam um movimento segundo a sua lei inerente. O terror é a legalidade quando a lei é a do movimento de alguma força sobre-humana, seja a Natureza ou a História.<sup>347</sup>

---

<sup>347</sup> *Idem, ibidem*, 615-616.

Este terror extremo presente nos regimes totalitários do início do século XX demonstra na prática que nem todas as ações e missões humanas são regidas em prol do bem-estar dos homens. Podem mascarar a vontade de fabricação de uma Humanidade, que para existir precisaria eliminar alguns indivíduos pelo bem da espécie, e sacrificar partes pelo benefício de um todo que acreditam ser a real personificação da Humanidade.<sup>348</sup> Até o conceito de Humanidade, de que falamos bastante durante toda esta dissertação também mascara muitos desejos humanos “maléficos”, pois existem homens que fazem uso do intuito de coletividade sob a máscara da humanidade para alcançar objetivos extremamente individualistas. O terror total instalado destrói o espaço entre os homens, restringe os direitos e as liberdades essenciais e *consegue erradicar do coração dos homens o amor à liberdade, que é simplesmente a capacidade de se mover, a qual não pode existir sem espaço.*<sup>349</sup> Nestes extremos totalitários os homens não são excluídos de suas responsabilidades frente ao seu papel na sociedade, continuam a precisar de encontrar formas de se moverem dentro dos conflitos, caso contrário estarão abrindo uma brecha no tempo para que a força da Natureza ou da História ganhe espaço.

Esta missão, do nosso ponto de vista, caracteriza-se como a mais importante missão do ser humano e que nunca poderá ser esvaziada, pois o homem nem sequer tem direito a isto. A *vita activa* invade os seus olhos e por vezes quando ele os fecha as missões tornam-se ainda mais intensas. E, é por isso, que nos governos totalitários e nas relações estabelecidas entre pessoas totalitárias, a liberdade é tolhida e mascarada através de mitos criados pelos “donos da História”. Uma ilusão de homens que creem na possibilidade de uma superioridade impossível, pois a liberdade não é criada, ela simplesmente existe. Ela está aonde eles não estão e existe para as pessoas que permitem-se criar novos começos em seus cotidianos. Estes governos e pessoas que não admitem a constante presença da liberdade de criação de realidade são surpreendidos pelas duas criações mais extremas, diante das quais não conseguem exercer controle nenhum. São o nascimento e a morte, as ocorrências através das quais novos homens iniciam suas missões de vida e antigos homens terminam as suas missões. *Do ponto de vista totalitário, o facto de homens nascerem e morrerem não pode ser senão um modo aborrecido de interferir com forças superiores,*<sup>350</sup> pois os homens autoritários através

---

<sup>348</sup> *Idem, ibidem*, 616.

<sup>349</sup> *Idem, ibidem*, 617.

<sup>350</sup> *Idem, ibidem*, 615-617.

das “forças superiores” acreditam poder tomar posse de uma outra grande força sobre a qual não exercem poder algum, a força da liberdade humana de se auto-reger sem a necessidade de forças superiores que direcionam o rumo da história para o umbigo de poucos. Na *gaiola de ferro do terror*<sup>351</sup> destrói-se a pluralidade humana e faz-se do “todos” um “um” que agirá como se ele próprio fosse parte da corrente da História ou da Natureza e assim cria-se realmente uma prisão na Terra com poucos porteiros (de luxo).

Heiner Müller em seu processo de criação artística tentava emancipar o seu público para a vida fora do teatro, desejava que essas pessoas conseguissem encontrar essa força da liberdade humana dentro de si próprios para tornarem-se seres menos vulneráveis a qualquer força política mal intencionada. E com este intuito, fez muitas vezes o uso metafórico da morte e da sexualidade, corporeidades difíceis de disciplinar e planificar, para proporcionar ao público esta *oportunidade de romper a ‘racionalidade’ (...) e de encontrar na perturbação do negócio em curso, na denúncia do consenso (...) um potencial de resistência menos integrável do que na oposição racional ou no protesto crítico.*<sup>352</sup>

Revolucionar “silenciosamente” talvez seja uma saída para filtrar a força do espírito revolucionário existente em todos os seres. Ela pode ser realizada em telas de pintura, peças de teatro, músicas ou em outros tipos de artes e em outras missões humanitárias. O processo revolucionário envolve muitas questões do próprio espírito em constante aprendizagem na *vita activa*, por isso não é sustentável trazer a ferida aberta ainda a escorrer sangue para o espaço público. É mais eficaz tratá-la dentro do espírito para depois ela ser trazida para o convívio coletivo. Se para todas as feridas humanas revolucionássemos publicamente, já haveríamos acabado com a espécie humana e a teríamos transformado em medalhas de lata pintadas com cor de sangue. Em um teatro consegue-se dialogar sobre o que está oprimido no espírito, a exemplo de: preconceitos raciais, regimes totalitários, corações partidos e a existência humana, sem a necessidade de revolucionar bruscamente nada. O tempo que cada ser leva para acertar os ponteiros consigo mesmo e com os corpos políticos, é o homem quem o define.

O quadro apresentado a seguir tem o intuito de demonstrar, em outra arte que não o teatro, uma pequena missão política que desejou proporcionar o diálogo no espaço público sobre questões políticas sem a necessidade de uma revolução de grande

---

<sup>351</sup> *Idem, ibidem*, 617.

<sup>352</sup> VASSEN, Florian, 1982, *Op. cit.*, 14.

escala. O quadro a seguir tem aproximadamente dois metros de altura e fez parte da exposição *O Grito* que ocorreu na Praça do Rossio em 16/06/2011. Esta foi uma “pequena” missão política da pintora polaca Gabriela Pienias que estava a viver em Lisboa, enquanto cursava um semestre do seu mestrado em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. A pequena missão revolucionária da pintora teve o intuito de estabelecer no espaço público diálogo entre os cidadãos preocupados com os protestos realizados na Europa em 2011 - Palavras da pintora no programa da exposição:

Esta não é uma arte de contemplação estética, seu objectivo é construir consciência ética, levantar a discussão sobre problemas reais. A arte pública é para todos, não somente para uma classe “tradicionalmente educada”, é uma tentativa de tocar a nós cidadãos para nos preocuparmos com questões que dizem respeito a nós mesmos.<sup>353</sup>



A revolução material que destitui poderes oficiais, talvez tenha mesmo que ficar para trás e o homem precisará admitir que a limitação quanto à solução dos tempos, encontra-se dentro dele próprio, o único ser vivo no presente capaz de trazer para a realidade o que ele acredita fazer sentido. Unindo-se a corpos políticos compartilha as suas vontades, pensamentos e juízos que já não precisam mais ir à rua acompanhados de altifalantes. Eles podem ser expostos em pequenas rodas de discussão entre pessoas conhecidas. Talvez esta forma mais simples de solucionar problemas entre homens possa parecer romântica e utópica, mas não é e pode auxiliar o homem a encontrar um centro de equilíbrio para construir os seus dias.

---

<sup>353</sup> Mais fotos da exposição *O Grito* disponível em <http://www.facebook.com/media/set/?set=a.222803491072674.63015.100000290738610&type=3>. É necessário solicitar acesso as fotos à pintora através do seu Facebook.

Não é de se estranhar que Hannah Arendt tenha apresentado em seu livro *Sobre a Revolução* que trata das três grandes revoluções modernas: a Revolução Americana, a Revolução Francesa e Revolução Russa, que o espírito revolucionário foi esquecido pela incapacidade de pensamento e recordação sobre estas revoluções por parte dos indivíduos. O que restou deste espírito foram consequências dos princípios com os quais estabelecia relação a liberdade pública (para os franceses), a felicidade pública (para os americanos), e as suas consequências após a revolução foram uma grande invasão da esfera pública pela sociedade.<sup>354</sup> O que nos serve de argumento para reforçar a ideia anterior, de que uma revolução quando acaba torna-se um acontecimento pontual na História, sabendo-se que ela escondia a vontade de estar na esfera pública pacificamente com outros homens. Exatamente por isso, é bom que tenhamos a consciência de que talvez não seja necessário que ela aconteça para admitir os conflitos humanos com os quais ela estabelece relação. Não deseja-se crucificar a História, pois sabemos que há momentos em que a opressão é tanta que o ódio e a vontade de libertar-se do poder instituído cresce de tal modo que a sociedade não encontra outra solução a não ser descer fogo e queimar literalmente quem está travando a possibilidade de acontecimento das histórias.

Quando não for este o caso e mesmo quando seja este o caso, é preciso sempre pensar que no momento depois da revolução os conflitos humanos continuarão a existir e cobrarão compromisso por parte principalmente dos revolucionários que deles se ocupem; se não poderá parecer que a revolução é uma festa que convida pessoas para a sua estreia, as coloca para comer e beber desmedidamente e depois as manda para casa para curarem-se do banquete e esquecerem do que aconteceu. Afinal era somente uma festa. Uma revolução tem que tratar muito disto, pois representa o encontro de pessoas desejosas por revolucionarem primeiramente a si próprios, uma missão possível e que leva tempo e por isso não é possível que aconteça em um dia e nem em um ano. A previsão dessa revolução são aproximadamente cem anos, por vezes leva mais tempo, por vezes menos tempo - *Por vezes o homem quase não resiste, outras resiste de mais. A vida é uma infâmia.*<sup>355</sup> Uma infâmia grande que assola a nossa existência individual e coletiva durante toda a travessia do rio.

O espírito revolucionário perde-se e é esvaziado pelo próprio homem, pois envolve duas motivações de naturezas antagônicas. Por um lado, existe a vontade do

---

<sup>354</sup> ARENDT, Hannah, 1971, *Op. cit.*, 218-219.

<sup>355</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982. *Op. cit.*, 56.

homem em criar novas condições na Terra e, por outro, existe a preocupação com a estabilidade e estruturação do novo corpo político fundado.<sup>356</sup> Quando a fundação da criação da nova estrutura política dá-se de maneira muito brusca como, por exemplo, através de um golpe de Estado, as chances dos que encontram-se com a posse do novo poder tornarem-se os novos opressores é enorme, pois tentarão manter as ideias que existiram no momento da criação. Por isso, é importante que uma revolução não mascare o que vem depois dela, a “estabilidade”, no sentido de que após o frenesi inicial da novidade gerado por uma nova ideia política trazida para a esfera pública, vem o momento de trabalho para a sua estruturação social. A revolução sob este aspecto não é romântica como os revolucionários de bandeirinha acreditam. Revolucionar não é só queimar bandeiras na rua e dar as mãos à massas de pessoas, revolucionar exige acima de tudo comprometimento social para com questões sérias que envolvem o homem no seu comprometimento individual e coletivo.

A animação claramente faz parte deste processo, mas não pode estar desacompanhada do trabalho social, que envolverá também as outras atividades da *vita activa*, o labor e a ação. Por isso, também talvez faça mais sentido nos animarmos com novidades em grupos menores, pois assim temos mais facilidade de estabelecer compromisso com as novas ideias políticas, que junto de grandes massas de pessoas acabam por perder-se e dissipam-se nas mãos de poucos que exercem a ação política. E assim, não incorreremos no mesmo erro dos revolucionários da Revolução Francesa, por exemplo, que agarraram-se demasiadamente ao espírito de começar algo novo e não perceberam que qualquer instituição duradoura que se firmasse e encorajasse novas realizações estaria cavando a sua própria destruição,<sup>357</sup> pois acima desta promessa para com o novo é preciso que exista um corpo político que identifique-se e no qual os indivíduos compartilhem pequenos detalhes das suas *vitas activas*. *Apenas os representantes do povo, e não o povo propriamente dito, tinham oportunidade de se empenhar nessas actividades de «expressar, discutir e decidir», as quais, no sentido positivo, são actividades da liberdade.*<sup>358</sup>

Mesmo que possa parecer que o presente estudo esteja a negar a História das revoluções na tentativa de matar qualquer possibilidade positiva de um passado revolucionário, a intenção aqui presente não é esta, o ímpeto está em falar sobre novas

---

<sup>356</sup> ARENDT, Hannah, 1971, *Op. cit.*, 220.

<sup>357</sup> *Idem, ibidem*, 229.

<sup>358</sup> *Idem, ibidem*, 232.

possibilidades e não sobre possibilidades que não deram certo. Olhar para as revoluções passadas e tratar dos seus detalhes seria uma traição, pois já foi admitido que as suas principais limitações, foram incitar massas de pessoas a lutar por questões que levam tempo para serem resolvidas. Prefere-se visitar o sumo das revoluções para delas tirar a parte boa do ser e não os equívocos. A revolução não resulta, pois os poucos que chegam ao poder acabam por se proteger na ilha de liberdade conquistada ao se preocuparem com o destino dos indivíduos que não o fazem.<sup>359</sup> E, o problema está neste “que não o fazem”, pois os que se preocuparam, acabaram por conhecer-se uns aos outros e estabeleceram relações políticas e por isso têm o direito de se isolarem na ilha de liberdade, que representa a ilha que criaram para o convívio entre eles. A atividade política deve ser realizada por todos os cidadãos para que represente realmente a voz do povo, mesmo que para isso seja necessário criar pequenas missões humanitárias, pois em grandes movimentos políticos, *mesmo que haja comunicação entre representante e votante (...) esta comunicação nunca se dá entre iguais, mas entre aqueles que aspiram ao governo e os que consentem em ser governados.*<sup>360</sup>

No poder consignado em instituições políticas formais atualmente e nas revoluções modernas reside o problema da falta de espaços públicos para o público expressar-se politicamente.<sup>361</sup> Este é um argumento a mais para o teatro, que é um espaço público em que os seres podem se encontrar para dialogar sobre as questões políticas. Para que uma revolução seja realmente verdadeira é preciso que muitos cheguem ao poder e o teatro tem o poder de fomentar a inserção política dos cidadãos. O espírito revolucionário perdeu-se quando não conseguiu encontrar uma instituição apropriada para aterrar,<sup>362</sup> pois ele encontra-se dentro do espírito e não fora dele e por isso não pode aprisionar-se em nenhuma condicionante material: *Nada há que possa compensar este fracasso (...) excepto a memória e a recordação. (...)o armazém da memória é mantido e cuidado pelos poetas, cuja função é encontrar e criar as palavras de que vivemos.*<sup>363</sup> O teatro existe para lembrar que o tesouro perdido foi encontrado dentro da vida do espírito. Mesmo que não tenha mais cor de ouro, ainda brilha de dentro para fora quando os espíritos olham-se nos olhos e tentam ajudar-se mutuamente. O teatro substitui a bandeira revolucionária por aplausos.

---

<sup>359</sup> *Idem, ibidem, 272.*

<sup>360</sup> *Idem, ibidem, 272.*

<sup>361</sup> *Idem, ibidem, 273.*

<sup>362</sup> *Idem, ibidem, 275.*

<sup>363</sup> *Idem, ibidem, 275-276.*

Hannah Arendt termina o livro *Sobre a Revolução* com a citação de uma peça de teatro – *Édipo em Colona* de Sófocles, de que citaremos uma parte, pois ela fortalece a importância do espírito revolucionário para incentivar o homem a seguir em visita nas suas missões sem necessariamente ter que sair do espírito de maneira violenta: *o que é que possibilitava ao comum dos homens, novos e velhos, suportarem o fardo da vida: era a pólis, o espaço das acções livres e das palavras vivas dos homens, aquilo que poderia dotar a vida de esplendor.*<sup>364</sup> O teatro no mundo atual pode funcionar como uma *polis* atualizada, um local onde os seres encontrem a possibilidade de pensar livremente sobre qualquer conflito humano sobre o qual desejarem estabelecer diálogo. O sonho revolucionário ao avesso deseja agarrar-se mais às relações humanas para de dentro delas criar arte, criar vida e não morte (a não ser que seja metafórica).

Para continuar a defender este assunto poderíamos entrar na conceituação política sobre leis que garantissem a existência desta liberdade entre homens, entretanto, é neste ponto primordial que entra o papel do teatro. O teatro não tem a obrigação direta, mesmo que o possa conseguir fazer (e isto é ótimo), de garantir direitos iguais para homens de um país ou região, ele não assegura nada, tenta incentivar (através da inquietação gerada no espectador) que ele próprio crie ou alimente com novas ideias o corpo político ao qual pertence. O teatro não vê nações ou instituições já formadas com conflitos antigos, vê cidadãos com a possibilidade potencial de criar realidades e de se engajar em movimentos políticos em que acreditem em sua substância. Mesmo que à primeira vista pareça que tal decisão seja um descompromisso do teatro para com a realidade dos fatos, não é, ela é em prol da liberdade. A entrega de respostas fechadas seria em sua natureza autoritária e estaria corrompendo a possibilidade criativa de todos os homens. Um *laboratório de fantasia social* que honre o seu nome, pensa junto com o espectador e não em separado dele, deslocado da sua realidade particular.

Com o intuito de nos aproximarmos da receptividade de *A Missão* em uma sociedade real, comentaremos um pouco sobre a encenação desta peça em Portugal em 1984 e 1992 pelo Teatro da Cornucópia, uma companhia de teatro que realiza espetáculos essencialmente filosóficos e políticos. *A Missão* foi dirigida e encenada pelo Senhor Luis Miguel Cintra que também atuou como DEBUISSON em ambas as encenações. Através desta peça e de muitas outras este teatro trabalha em prol do homem e da humanidade em suas complexidades inerentes ao próprio viver em

---

<sup>364</sup> *Idem, ibidem, 277.*

comunidade. O diretor e encenador do Teatro da Cornucópia teceu um comentário sobre a encenação de *A Missão* muito interessante e que nos aproxima da prática teatral:

Continuamos a reivindicar para o teatro o único grande tema, o próprio homem, a sua luta pelo seu próprio nascimento. MAUSER e a Missão falam de revolução. O nosso teatro ainda quer falar disso. (...) De A MISSÃO, quisemos fazer um espectáculo sobre a memória da História num tempo cada vez mais sem memória. (...) A MISSÃO pressupõe já na sua escrita um público de memória perdida, uma sociedade da traição. Por isso se podia dizer de A MISSÃO que era um panfleto, uma arma apontada ao espectador.<sup>365</sup>

Para além disto, o Senhor Luis Miguel Cintra informa no programa da peça encenada em 1984 no Teatro da Cornucópia que gostou de trabalhar este texto, pois muitas vezes os atores não o entendiam, a dramaturgia só pôde dar-lhe um corpo, no caso o corpo dos atores, mas as soluções eram sempre provisórias: *no momento em que o fazemos logo nos achamos provisórios, o texto continua lá para nos devorar outra vez.*<sup>366</sup> Tal informação vinda do mundo da prática é muito rica, pois deste lado da teoria também deparamo-nos com o mesmo conflito, em que a cada releitura da peça encontramos um novo tom interpretativo para os mesmos conflitos em questão – *Este teatro, estas imagens, estes enigmas, exigiam uma relação verdadeira com a vida.*<sup>367</sup>

Muitas vezes nos sentimos actores perdidos, desorientados, incapazes. Tentámos muitas, muitas versões de cada coisa. Perdemo-nos outra vez ao tentar jogar umas cenas com as outras (...) ensaiamos muito. (...) O que acabou por ficar é apesar, de tudo, simples, pobre. Provisório Contraditoriamente trabalhado contra o provisório. Como se fosse a última vez que trabalhamos. Não sabemos fazer de outra maneira. Porque as imagens ficaram a base do nosso trabalho, o cenário assina também a encenação.<sup>368</sup>

O interessante disto tudo é que no presente estudo, realizado vinte anos mais tarde, a sensação frente a *A Missão* continua exatamente a mesma, em uma determinada etapa da pesquisa o estudo sentiu-se tão pequeno frente à grande *Missão* de Heiner Müller, que até desejou sabotá-la, ou melhor traí-la, mas, não poderíamos fazer como

---

<sup>365</sup> CINTRA, Luis Miguel; *Teatro da Cornucópia: espetáculos 1973-2001*, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 2002, 278.

<sup>366</sup> CORNUCÓPIA, Teatro da. *A Missão: Recordações de uma revolução*, Programa da peça encenada em 1984. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 4.

<sup>367</sup> SERÓDIO, Maria Helena, *Questionar apaixonadamente: O teatro na vida de Luis Miguel Cintra*, Lisboa: Maria Helena Seródio e Edições Cotovia, Lda., 2001, 68.

<sup>368</sup> CORNUCÓPIA, Teatro da., 1984, *Op. cit.*, 7.

fez VITOR DEBUISSON com seus dois amigos revolucionários SASPORTAS E GALLOUDEC. A missão continuou e não admitiu dar um passo atrás ao que havia sido proposto. Talvez foi isto mesmo que Heiner Müller desejou: fazer com que os seus espectadores e leitores se sentissem pequenos frente a *A Missão* na cena teatral (por ela tratar de muitos conflitos humanos) para saírem mais fortes da sala de espetáculo para enfrentarem a grande missão da *vita activa* cotidiana com as suas pequenas missões.

Em uma crítica sobre a peça *A Missão* de Heiner Müller encenada pelo Teatro da Cornucópia, em 1992, intitulada *Revolta dos escravos foi cancelada*, realizada pelo Senhor Manuel João Gomes, conseguimos perceber um pouco da abrangência da recetividade social que uma peça com este conteúdo desperta nos espectadores. O crítico tece, de entre muitos comentários, um que merece aqui estar por apresentar ao leitor a interpretação política de *A Missão* fora do contexto alemão, que reforça a possibilidade de adaptação desta peça em diferentes sociedades, devido a preocupação de Heiner Müller em escrevê-la abordando os conflitos humanos de maneira universal: *A Missão é um “ponto de situação” das “revoluções” do século XX: as que se tinham transformado em regimes governamentais no Leste e as que esses regimes apadrinhavam no chamado Terceiro Mundo (incluindo Portugal, se revolução houve, algum dia, cá...)*.<sup>369</sup>

Para além disto, o Senhor Manuel João Gomes informou que Heiner Müller incitou o público a pensar sobre os problemas que todas as revoluções suscitam: a violência revolucionária, a afoiteza com que as mortes são realizadas e a falta de tempo para contar os mortos que ela leva da Terra. Em *A Missão* e em seu teatro como um todo, diz o crítico de teatro, Heiner Müller demoliu princípios sagrados - “*as revoluções nunca foram forças de aceleração, mas sim a tentativa para reter o tempo*”. *A Missão*, na perspectiva deste crítico de teatro, diz muita coisa que muitos espectadores não querem ouvir e definitivamente não era uma peça para cabeças fechadas. Com relação à encenação de *A Missão* pelo Teatro da Cornucópia, em 1992, diz o crítico: *Uma estética leve ao serviço de um texto incómodo*.<sup>370</sup>

Na foto a seguir o Senhor Luis Miguel Cintra está a recitar a famosa frase filosófica mülleriana que sintetiza a contradição inerente ao espírito revolucionário

---

<sup>369</sup> GOMES, João Manuel, *Crítica de teatro: Revolta dos escravos foi cancelada* in: Jornal Público, 19 de Janeiro de 1992, p. 26-27, Lisboa, 1992, 26.

<sup>370</sup> *Idem, ibidem*, 27.

como *um fio que se desenrola e não tem fim*.<sup>371</sup> O problema da máscara aparece em destaque ao longo de todo o texto e não somente nesta passagem da peça, *não é possível distinguir realmente a máscara do rosto*.<sup>372</sup> As máscaras escondem o que o indivíduo não consegue admitir como conflito humano por ignorância ou covardia. Se pensarmos que todos iremos morrer um dia e tudo isso acabará, o importante é não escondermos quem somos para nos entregarmos ao presente, pois esta é a única forma de tentarmos acabar com o que causa incômodo: *A REVOLUÇÃO É A MÁSCARA DA MORTE A MORTE É A MÁSCARA DA REVOLUÇÃO A REVOLUÇÃO É A MÁSCARA DA MORTE A MORTE É A MÁSCARA DA REVOLUÇÃO A REVOLUÇÃO É*.<sup>373</sup>



A *Missão* foi escrita na atmosfera da curiosidade para com a virada do século XX para o XXI e este contexto de curiosidade social que acompanha todas as viradas de século, também influenciou o processo de criação artística de Heiner Müller,<sup>374</sup> e talvez, este tenha sido um grande tempero para termos em mãos esta peça tão rica a nível criativo, político, filosófico e anti – revolucionário, em que Heiner Müller se confrontou com os fantasmas do passado e do futuro.<sup>375</sup>

A missão quase tornou-se esvaziada, mas voltou a encher-se quando o homem percebeu que viver a sós, poderia levá-lo à solidão - *Os que vivem sozinhos correm sempre o risco de se tornarem solitários, quando já não podem alcançar a graça redentora de uma companhia que os salve da dualidade, do equívoco e da dúvida*.<sup>376</sup> E,

---

<sup>371</sup> MENDES, Anabela, 1982, *Op. cit.*, 117.

<sup>372</sup> Idem, *Ibidem*, 116.

<sup>373</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982. *Op. cit.*, 63.

<sup>374</sup> MÜLLER, Heiner; KLUGE, Alexander, *Anti-Opera / Mechanized Warfare in 1914 / A Flight over Siberia / Interview with Heiner Müller*, 1993. In: Conversations between Heiner Müller and Alexander Kluge, New York and Bremen: Cornell University Library and Universität Bremen, 1988-1995, 16-17.

<sup>375</sup> MÜLLER, Heiner; KLUGE, Alexander, *Anti-Opera / Mechanized Warfare in 1914 / A Flight over Siberia / Interview with Heiner Müller*, 1993. In: Conversations between Heiner Müller and Alexander Kluge, New York and Bremen: Cornell University Library and Universität Bremen, 1988-1995, 18.

<sup>376</sup> ARENDT, Hannah, 2006, *Op. cit.*, 631.

assim, o homem subiu o monte Evereste e de lá do alto viu que mesmo quando a mais nobre e radical das *missões* foi alcançada, ainda assim teve vontade de voltar para dentro de si e para perto dos que na pequenez de sua condição de humano completavam os seus dias. Do alto do monte Evereste decidiu que sonhar alto no alto de nada adiantava, sonhar alto no baixo sim, pois tinha com quem partilhar as missões vitoriosas e também as derrotas das missões falidas, mas que na sua crença ingênua por vitória até fazia rir os que nela acreditaram um dia. O homem saiu de dentro de si, para dentro de si voltar, pois percebeu que mesmo que muitas vezes não gostasse de si próprio, de nada adiantava de si fugir, já que até no monte Evereste, continuava a ser quem era e que os seus conflitos continuavam lá na plateia a olharem para ele. Percebeu que *em tempo de traição são belas as paisagens*,<sup>377</sup> e que elas nos ajudam a refletir sobre as nossas traições para conosco e para com os que nos rodeiam, assim como dos que nos rodeiam para conosco. Do monte Evereste agradeceu a sua existência e a do monte, pois sem ele a traição seria só traição, sem um pano de fundo branco, alto, gelado, com animais exóticos, com respiração ofegante e com muito frio. Admitiu também que precisava voltar para os conflitos que estavam por serem resolvidos dentro da esfera das relações humanas da qual havia saído e não de fora delas. Este era o segredo da magia que o homem só pôde perceber quando ao monte Evereste chegou e conseguiu cessar a brutalidade com que era atingido piamente sobre conflitos que começaram como pequenas fagulhas e que transformaram-se em um grande fogaréu. O homem desceu e na descida percebeu que todas as personagens que pairavam em sua mente também o monte desciam, segurando grandes mangueiras para apagar as suas fogueiras. E até que um novo fogaréu tenha um novo começo, os homens estarão lá na base da montanha a olharem uns pelos outros. Sem que nenhum ser vivo se desse conta, iniciou uma enorme avalanche que deixou tudo tão branco que nenhuma letra preta mais foi possível escrever...

Adeus! Espero e desejo que tenham desfrutado e se refrescado na avalanche de ideias aqui apresentadas de dentro de muitas fogueiras com o intuito sempre de tentar delas sair (ou encontrar uma maneira de nelas ficar) de mãos dadas comigo, com você e com a humanidade. E o fim do mundo?! Quando seráaaah? O fim do mundoooo é uma experiência acima de tudo individual. Não se esqueça! Todo ser humano é consciente sobre a sua mortalidade, quando você morre o mundo acaba!<sup>378</sup> Por isso, busque sempre

---

<sup>377</sup> MÜLLER, Heiner, *A Missão*, 1982. *Op. cit.*, 54.

<sup>378</sup> MÜLLER, Heiner, 1989, *Op. cit.*, 159.

a política na *vita activa* coletiva, aí está a vida! As máscaras escondem trabalhos sociais, tirá-las e ajudar outros indivíduos a tirarem as suas, o libertará da *vita contemplativa*. Você se sentirá tão grande como uma formiga e tão leve como um elefante. Boas MISSÕES e CONSTRUA BONS DIAS!



### **Conclusões: Um teatro humanizado em prol da vida do espírito e da *vita activa***

Os pensamentos desenvolvidos sobre o *laboratório de fantasia social* ao longo deste estudo, apanharam e foram apanhados muitas vezes de surpresa pela complexidade inerente ao viver. Em alguns momentos foi mais fácil entrar e sair de dentro dos conflitos humanos e dos conceitos filosóficos, em outros, fomos soterrados e ficamos com as feridas abertas. Finalizamos esta dissertação com estas feridas abertas, para que em uma próxima oportunidade seja possível as fechar ou as abrir ainda mais. Concluiu-se que a vida como um todo é muito mais complexa do que conseguimos sustentar através de palavras escritas ou orais, criações artísticas e missões revolucionárias. Qualquer tentativa sincera de compreendê-la através da ação ou do pensamento tira o ser da posição de passividade e o coloca ativo frente às imprevisibilidades inerentes ao viver condicionado por questões sobre as quais muitas vezes o homem não exerce controle algum, e por isto, esta intenção é sempre positiva.

O teatro é uma alternativa eleita por alguns homens (nas posições de trabalhadores do teatro e/ou espectadores) para compartilhar conflitos inerentes à vida, que na solidão não conseguem nada fazer, para além de permanecerem na companhia de oscilações de pensamentos, as quais os inclinam para o afastamento de si próprios e de outros seres, por não saberem o que fazer com as dificuldades para as quais a própria condição humana os impele. O teatro dá forma e movimento aos conflitos humanos através do corpo, do espaço, do diálogo e de outras atividades do espírito que são trazidas à *vita activa*. O *homo faber* teatral carrega sempre a esperança de que através

do diálogo propiciado pelas propostas artísticas apresentadas, os espectadores consigam compartilhar e transformar incômodos solitários em trabalho político comunitário. A filosofia é uma alternativa buscada também por seres que interessam-se ou têm a necessidade de aprimorar o conhecimento sobre o homem e a humanidade, que quando permeiam a incompreensão apresentam dificuldades ao viver. Por isso, o desenvolvimento de pensamento filosófico é de suma importância em uma sociedade, pois os filósofos são seres *silenciosamente* comprometidos com a humanidade e com o “curso” da História dos homens.

Através do capítulo um foi possível compreender a funcionalidade social do teatro para com a vida invisível do ser. Ao trazer os conflitos humanos para o espaço cênico, o teatro conecta-se com a faculdade do pensar, do querer e do julgar de cada espectador, e assim, ajuda-os a resolverem interiormente as suas incompreensões para com a realidade. Estabelecer diálogo desde o início da pesquisa sobre o território invisível do ser, mesmo que com um grau de aprofundamento ainda muito inicial, auxiliou a pesquisa à comprometer-se até o final do estudo, com a complexidade inerente ao processo de apreensão da realidade por parte dos indivíduos e dos espectadores de teatro.

O capítulo dois desmistificou o caos aparente que por vezes o convívio coletivo nos proporciona. Saber identificar na vida prática as atividades que caracterizam-se como labor, trabalho ou ação, nos torna seres mais livres para decidirmos sobre as direções que desejamos dar aos nossos corpos: trabalhar, laborar e agir, de forma mais consciente na *vita activa*. Entender que o artista tende a comportar-se mais como um *homo faber*, ajuda o artista compreender a si próprio e a se *policar* para não fazer uso do seu extremo comportamental, equilibrando-o com as outras duas atividades da *vita activa*. Dialogarmos sobre a sociedade de massas pela qual somos invadidos cotidianamente, tira-nos o peso de um juízo solitário que por vezes parece-nos descabido. Falar sobre o que incomoda na sociedade atual, extremamente laboriosa, aconchega no mundo os seres com pensamento crítico e que acreditam que é possível criar realidades na Terra sem a necessidade de consumi-las. Estudar o conceito geral da arte dramática de Heiner Müller nos aproximou do dramaturgo e dos bastidores do seu teatro. Perceber que *A Missão – Recordações de Uma Revolução* de Heiner Müller é uma arte política antes de entrar na leitura filosófica desta peça, esclareceu a sua importância a nível social e político.

O capítulo três foi uma interessante experiência teatral, filosófica e política. Nele nos projetamos em um universo de muitas possibilidades interpretativas, que por vezes agarramos e outras não. Estabelecer diálogo argumentativo entre a filosofia de Hannah Arendt de dentro da peça *A Missão – Recordações de Uma Revolução* de Heiner Müller, foi muito engrandecedor para o corpo e para o espírito, pelo desenvolvimento de pensamento crítico sobre conflitos humanos juntamente com a imaginação. Foi possível compreender filosoficamente e de maneira aprofundada neste texto teatral, os conflitos humanos propostos para serem estudados com profundidade no início do estudo, além de outras facetas que contemplam a existência humana, a exemplo dos seguintes conceitos: «revolução», «missão», «traição», «culpa», «liberdade», «História», «máscaras sociais», «sonho revolucionário» e outros. Este capítulo confirmou que é possível estabelecer diálogos entre a filosofia e o teatro, pois ambos tratam de um mesmo: o ser humano. A diferença entre os dois, talvez consista em que a filosofia relaciona-se silenciosamente com a vida do espírito e com a *vita activa*, e o teatro aplica movimento à elas e traz os conflitos humanos para a cena teatral. O homem do teatro absorve a filosofia de um modo diferente – *Quando escrevo, a filosofia é um meio nutritivo, húmus. Eu posso aproveitá-la.*<sup>379</sup> Este homem do teatro sente a necessidade de experienciar em movimento a vida por ele imaginada, importa-se menos com o critério dos conceitos e preza mais por entender o mundo sem perder a oportunidade de colocar o corpo a mexer-se, mesmo que para isso seja preciso criar uma atmosfera «*fantasmática real*»<sup>380</sup>!

Não me interessa como funciona a eletricidade, o importante é que a luz funcione quando aperto o interruptor. Não quero saber o que mantém o mundo coeso. Quero saber como ele se desenvolve. Trata-se mais de experiência do que de conhecimento.<sup>381</sup>

A vida do espírito guarda tesouros que aparecem na vida material sob as máscaras de rostos humanos. Os rostos humanos guardam por isso, grandes tesouros. Conectar-se com a vida visível ou com a vida invisível dos seres, é sempre uma conexão. Seguir com o pensamento em visita, talvez seja um dos ensinamentos mais teatrais da filosofia; sentar em uma plateia para ver a vida metaforizada na cena teatral, talvez seja um dos ensinamentos mais filosóficos do teatro.

---

<sup>379</sup> MÜLLER, Heiner, 1997, *Op. cit.*, 198.

<sup>380</sup> Cf., Subcapítulo 2.4, 52.

<sup>381</sup> *Idem, ibidem*, 198.



## Bibliografia

ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, 1958. Tradução de Roberto Raposo, Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

\_\_\_\_\_ *As Origens do Totalitarismo*, 1973. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.

\_\_\_\_\_ *A Promessa de Política*, 1955. Tradução de Pedro Jorgensen Jr., Rio de Janeiro: Difel, 2010.

\_\_\_\_\_ *A vida do espírito: Volume I – Pensar*, 1971. Tradução de João C. S. Duarte, Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

\_\_\_\_\_ *A vida do espírito: Volume II – Querer*, 1978. Tradução de João C. S. Duarte, Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

\_\_\_\_\_ (2) *Entre o Passado e o Futuro*, 1961. Tradução de José Miguel Silva, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

\_\_\_\_\_ *O Conceito de Amor em Santo Agostinho*, 1929. Tradução de Alberto Pereira Dinis. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

\_\_\_\_\_ Prefácio, in: BRECHT, Bertolt, *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. Organização de Heiner Müller, Tradução de Christine Röhrig, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_ *Sobre a Revolução*, 1962. Tradução de Ivo Morais, Lisboa: Moraes Editores, 1971.

BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*, 1835. Tradução de Orlando Neves, Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1967.

CARPENTIER, Alejo, El Siglo de las Luces, 1983, in: *Programa da peça A Missão encenada em 1984*. Traduções de Anabela Mendes e Rogério Vieira, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984.

CINTRA, Luis Miguel; *Teatro da Cornucópia: espetáculos 1973-2001*, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 2002.

CORNUCÓPIA, Teatro da, *A Missão: Recordações de uma revolução*, Programa da peça encenada em 1984. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984.

FRANZ, Fanon, 1952, Rio-me do negro que se quer tornar branco com a liberdade, 1952, in: *Programa da peça A Missão encenada em 1984*. Traduções de Anabela Mendes e Rogério Vieira, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984.

GOMES, Manuel João, *Crítica de teatro: Revolta dos escravos foi cancelada* in: *Jornal Público*, 19 de Janeiro de 1992, p. 26-27, Lisboa, 1992.

KAFKA, Franz, *A Metamorfose*. Versão de Augusto do Carmo Vaz, Almada e Lisboa: Íman Edições e Bedeteca Nacional, 2001.

KALB, Jonathan, *The Theater of Heiner Müller*, New York: Limelight Editions, 2001.

KOUDELA, Ingrid D., (org.), *Heiner Müller: o espanto no teatro*, São Paulo: Perspectiva, 2003.

MENDES, Anabela, A Desconstrução da História: A propósito de Heiner Müller e de algumas das suas peças. In: *A Missão e outras peças*. Organização, tradução e posfácio de Anabela Mendes, Lisboa: Apáginastantas, 1982.

\_\_\_\_\_ De perfil para os bastidores – três homens de teatro da RDA – Heiner Müller, Volker Braun, Jochen Berg, in: *Teatruniversitário*, nº 7/8, Coimbra, 1983, pp. 33-44; nº 10, Coimbra, 1984, pp. 27-35, Coimbra, 1984, nº 12, Coimbra, pp. 41-46.

MÜLLER, Heiner, Adeus à peça didáctica, 1977, in: *A Missão e outras peças*. Organização, tradução e posfácio de Anabela Mendes, Lisboa: Apáginastantas, 1982.

\_\_\_\_\_ *A Missão*, 1980. In: *A Missão e outras peças*. Organização, tradução e posfácio de Anabela Mendes, Lisboa: Apáginastantas, 1982.

\_\_\_\_\_ A paz na europa, 1982, in: *Programa da peça A Missão encenada em 1984*. Traduções de Anabela Mendes e Rogério Vieira, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984.

\_\_\_\_\_ *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*, 1992. Tradução de Karola Zimber, São Paulo: Estação Liberdade, 1997

\_\_\_\_\_ (2) *O Anjo do desespero (Poemas)*, 1992. Tradução, posfácio e notas de João Barrento, Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1997.

\_\_\_\_\_ The Wound Woyzeck For Nelson Mandela, 1985, in: *Explosion of a memory: writings by Heiner Müller*, edited and translated by Carl Weber, New York: PAJ Publications, 1989.

\_\_\_\_\_ “The end of the world has become a faddish problem”, 1986, in: *Explosion of a memory: writings by Heiner Müller*, edited and translated by Carl Weber, New York: PAJ Publications, 1989.

\_\_\_\_\_ Rotwelsch, 1982. Berlim: Merve Verlag, in: CORNUCÓPIA, Teatro da. *A Missão: Recordações de uma revolução - Programa da peça encenada em 1984*. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984.

\_\_\_\_\_ *I do not believe in a harmony between theatre and literature*, in H. M., *Werke 8, Schriften*, Frank Hornigk (ed.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

MÜLLER, Heiner; LOTRINGER, Sylvère, Muros, 1982, in: *Heiner Müller – Teatro da Cornucópia*. Traduções de Anabela Mendes e Rogério Vieira, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984.

MÜLLER, Heiner; LOTRINGER, Sylvère, Muros, 1982, in: *Heiner Müller: o espanto no teatro*, Organização e tradução de Ingrid Koudela, São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando, Quando a crítica se transforma em grito, in: *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Hucitec, 1987.

RÖLL, Ruth, *O Teatro de Heiner Müller – Modernidade e Pós-Modernidade*, São Paulo: Perspectiva, 1997.

SEGHERS, Anna, *A luz sobre a forca*, 1961. Tradução de Luís Lima Barreto, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984.

SERÔDIO, Maria Helena, *Questionar apaixonadamente: O teatro na vida de Luis Miguel Cintra*, Lisboa: Maria Helena Serôdio e Edições Cotovia, Lda., 2001.

VASSEN, Florian, A Morte do Corpo na História, 1982, in: *Heiner Müller – Teatro da Cornucópia*. Traduções de Anabela Mendes e Rogério Vieira, Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984.

WIEGHAUS, Georg, Entre Missão e Traição, in: *A Missão: Recordações de Uma Revolução - Programa da peça encenada em 1984*. Lisboa: Teatro da Cornucópia, 1984.

## **Índice remissivo**

*animal laborans* - 38, 40, 41, 42, 43, 44.

antigo - 12, 49, 69, 72.

anti-revolucionário – 4.

aparência - 8, 9, 10, 18, 20, 34, 44, 79.

argumentação - 3, 50, 70.

arte política - 30, 57, 63, 64, 105.

atividades humanas - 37, 38, 47.

ativo - 35, 41, 42, 49, 61, 71, 76, 78, 104.

ator - 2, 9, 11, 12, 26, 31, 34.

belo - 32.

bem - 5, 6, 7, 20, 24, 33, 38, 41, 43, 46, 56, 58, 69, 77, 79, 80, 82, 87, 88, 92.

branco - 78, 79, 83, 103, 107.

Brasil - 30, 64, 65, 68.

cena teatral - 7, 12, 66, 81, 83, 100, 106.

coletividade - 3, 29, 34, 43, 45, 88, 92.

começo - 38, 55, 76, 77, 78, 103.

comédia - 5, 8.

comum - 3, 8, 11, 12, 15, 16, 24, 26, 32, 44, 49, 67, 69, 78, 82, 87, 98.

comunicação - 11, 33, 58, 78, 98.

comunidade - 23, 26, 28, 30, 32, 33, 36, 41, 46, 55, 59, 99.

condição humana - 7, 37, 47.

condicionantes - 2, 3, 36, 37, 47, 59, 73, 78, 79, 80, 90.

conflito humano - 2, 25, 99, 101.

contemplação - 94.

contemporâneo - 54.

cor - 77, 90, 94, 98.

coragem - 30, 72, 77.

corpo - 2, 26, 38, 43, 58, 66, 70, 73, 96, 97, 99, 100, 104, 105.

criação - 3, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 22, 24, 31, 38, 41, 42, 43, 44, 54, 59, 63, 72, 90, 92, 93, 96, 102.

criador - 3, 6, 37, 38, 42, 84.

crueldade - 55.

culpa - 4, 67, 68, 73, 80, 85, 87, 88, 106.

culpabilização - 86, 87.

cultura - 3, 16, 45, 46, 54, 60, 84.

decisão - 15, 40, 42, 56, 99.

desconstrução - 52, 54.

desejo - 19, 44, 45, 53, 74, 103.

dialética - 49, 55, 56.

diálogo - 2, 5, 12, 13, 19, 20, 25, 26, 29, 33, 43, 45, 50, 53, 55, 57, 59, 62, 75, 76, 77, 80, 83, 86, 91, 94, 99, 104, 105.

*dois-em-um* do pensamento - 5, 12, 56, 80.

drama - 51, 81.

dramaturgo - 2, 12, 16, 17, 22, 39, 47, 48, 50, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 78, 105.

encenador - 9, 22, 99.

escravidão - 81, 82.

escravos - 64, 67, 75, 77, 80, 81, 85, 86, 101, 107.

esfera pública - 40, 43, 44, 45, 46, 59, 64, 72, 91, 95, 96.

espaço - 3, 4, 8, 9, 13, 15, 16, 18, 20, 21, 26, 31, 36, 40, 44, 46, 51, 54, 55, 60, 63, 64, 66, 67, 72, 75, 79, 82, 88, 91, 92, 94, 98, 99, 104, 105.

espectador - 2, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 22, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 41, 42, 56, 58, 60, 68, 69, 78, 85, 89, 99, 100, 105.

esperança - 15, 30, 39, 56, 61, 66, 71, 74, 76, 79, 104.

espírito revolucionário - 71, 90, 94, 95, 96, 98, 101.

eu - 1, 2, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 25, 26, 29, 40, 51, 53, 57, 58, 59, 71, 73, 77, 84, 85, 86, 87.

*eu pensante*, 13, 15, 20.

*eu que julga*, 2.

eu que pensa - 2, 20.

*eu que quer*, 2, 20, 29, 73.

*eu-e-eu-próprio*, 26.

Europa - 30, 55, 75, 76, 81, 94.

existência humana - 10, 36, 38, 45, 47, 52, 94, 106.

exterior - 9, 15, 21, 34, 71, 72.

*fantasmático real*, 13, 52.

fazedor de teatro - 9, 21, 41, 42, 61.

filosofia - 4, 5, 17, 24, 28, 30, 35, 47, 56, 57, 75, 104, 105, 106.

fim - 4, 7, 8, 13, 14, 16, 38, 46, 47, 68, 74, 78, 79, 82, 101, 103.

força política - 45, 66, 93.

fragmento - 54, 60.

fraternidade - 19, 27, 86.

futuro - 3, 9, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 44, 67, 69, 78, 85, 86, 88, 89, 102.

gosto - 11, 26, 31, 32, 47, 64.

governo - 61, 70, 98.

guerra - 36, 74, 75, 87.

história - 2, 14, 22, 23, 25, 42, 44, 49, 60, 61, 69, 70, 71, 73, 76, 80, 82, 87, 88, 89, 91, 93.

histórias - 2, 4, 14, 21, 25, 40, 60, 62, 79, 87, 96.

homem - 3, 4, 7, 9, 10, 11, 15, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 55, 56, 57, 59, 61, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 102, 104, 106.

*homo faber* - 3, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 104, 105.

humanidade - 3, 21, 30, 32, 33, 36, 48, 49, 56, 58, 60, 64, 74, 79, 81, 89, 92, 99, 103, 104.

humano - 3, 8, 12, 16, 21, 27, 32, 34, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 47, 48, 57, 58, 70, 72, 79, 83, 84, 93, 102, 103, 106.

identidade - 40, 80, 82, 83.

ideologias - 88.

imaginação - 2, 3, 18, 28, 29, 31, 32, 33, 41, 42, 59, 105.

imprevisibilidade - 40, 41.

individual - 6, 9, 26, 29, 34, 60, 72, 90, 96, 103.

indivíduo - 2, 4, 5, 8, 9, 12, 15, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 33, 34, 40, 42, 47, 57, 58, 59, 62, 72, 80, 82, 83, 85, 88, 91, 101.

interior - 3, 6, 14, 20, 30, 37, 72, 88.

interpretações - 11, 13, 14, 27, 55.

intertextualidade - 53, 54.

invisível - 2, 4, 6, 9, 19, 34, 41, 44, 105, 106.

isolamento - 41, 83, 89.

julgar - 2, 5, 7, 28, 29, 31, 32, 34, 85, 105.

labor - 3, 6, 7, 34, 35, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 47, 97, 105.

*laboratório de fantasia social* - 4, 7, 12, 18, 24, 26, 29, 33, 42, 60, 99, 104.

lei natural - 64, 81, 82.

liberdade - 3, 4, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 31, 47, 64, 70, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 85, 86, 88, 89, 92, 93, 95, 97, 99, 106, 107.

libertação - 22, 24, 29, 36, 67, 70, 73, 75, 81, 89.

linguagem - 5, 8, 9, 10, 51, 56, 64, 66.

livre - 27, 36, 45, 52, 70, 72, 73, 76, 78, 89.

luta - 15, 17, 41, 70, 74, 76, 99.

mal - 5, 6, 40, 65, 77, 80, 84, 88, 89, 91, 93.

máscara - 54, 58, 70, 78, 87, 92, 101.

massas - 3, 45, 46, 47, 61, 62, 96, 97, 105.

medo - 8, 15, 58, 61, 79, 84, 87, 91.

memória - 69, 70, 98, 100.

mente - 5, 18, 20, 29, 39, 43, 47, 62, 64, 88, 103.

metáfora - 5, 9, 10, 13.

missão - 1, 4, 12, 14, 22, 23, 33, 34, 35, 54, 55, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 93, 94, 96, 100, 102, 106.

missionário - 66, 82.

missões - 28, 36, 62, 64, 66, 67, 68, 71, 79, 84, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 101, 102, 104.

morte - 7, 8, 12, 13, 15, 19, 20, 22, 27, 35, 36, 48, 67, 69, 70, 78, 79, 81, 83, 86, 87, 92, 93, 99, 107.

mundo - 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 20, 24, 25, 26, 30, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 58, 59, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 77, 79, 83, 84, 86, 87, 89, 99, 100, 103, 105, 106.

mundo artificial - 3, 38.

mundo visível - 41.

mundos - 13, 18, 35, 59.

nações - 71, 84, 99.

nascimento - 3, 7, 8, 36, 37, 44, 78, 93, 99.

natural - 76, 83, 85, 86, 87, 91.

natureza - 28, 36, 37, 38, 44, 47, 48, 53, 55, 56, 57, 70, 81, 90, 99.

nazis - 91.

necessidade - 7, 11, 17, 19, 21, 34, 37, 38, 41, 42, 52, 53, 67, 72, 73, 76, 90, 93, 94, 104, 105, 106.

negro - 77, 78, 84, 107.

novo - 2, 17, 19, 22, 24, 55, 59, 60, 63, 65, 67, 69, 70, 75, 76, 78, 79, 82, 84, 87, 90, 96, 97, 100, 103.

opressão - 19, 30, 65, 70, 83, 86, 95.

opressor - 65, 71, 85, 86.

outro - 9, 10, 16, 18, 20, 22, 27, 29, 31, 38, 39, 40, 55, 56, 59, 67, 71, 72, 73, 77, 81, 82, 84, 96.

países em desenvolvimento - 83, 84, 86.

passado - 9, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 46, 60, 61, 63, 66, 67, 69, 73, 78, 82, 86, 88, 89, 97, 102.

paz - 2, 33, 74, 108.

peça de teatro - 10, 25, 48, 98.

peça didática - 22.

pele, 22, 58, 60, 66, 77, 82, 86, 87.

pensamento - 6, 9, 13, 16, 17, 18, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 40, 50, 51, 56, 57, 59, 60, 63, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 74, 80, 82, 83, 86, 88, 95, 104, 105, 106.

pensar - 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 29, 33, 43, 46, 56, 66, 72, 85, 88, 96, 99, 101, 105.

perdão - 41, 68, 85.

personagem - 11, 12, 15, 17, 27, 55, 73, 76, 80, 81.

planeta - 36, 37, 38, 47, 74.

plural - 9, 11, 26, 27, 47, 48, 58, 66.

pluralidade - 8, 11, 26, 37, 38, 40, 41, 47, 57, 93.

política - 3, 4, 5, 26, 28, 30, 50, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 85, 88, 89, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 103, 105.

Portugal - 64, 65, 67, 68, 99, 101.

preconceito - 58.

presente - 3, 4, 6, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 27, 28, 33, 34, 35, 39, 41, 42, 46, 47, 54, 58, 61, 63, 64, 66, 67, 70, 78, 85, 88, 89, 92, 95, 97, 101.

prisão - 35, 36, 37, 80, 81, 93.

privado - 40, 44, 91.

problema - 6, 39, 46, 51, 75, 89, 91, 97, 98, 101.

processo histórico - 14, 52, 88, 90.

promessa - 41, 78, 97.

público - 3, 5, 6, 8, 30, 31, 35, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 53, 55, 58, 72, 79, 81, 91, 93, 94, 98, 100, 101.

querer - 2, 5, 7, 10, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 40, 65, 73, 77, 85, 105.

cotidiano - 8, 16, 18, 21, 35, 36, 37, 41, 59, 71, 73, 78, 89.

raça - 77, 88, 91.

realidade - 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 20, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 39, 41, 42, 51, 61, 63, 64, 67, 69, 71, 74, 79, 87, 88, 93, 95, 99, 105.

reflexão - 5, 10, 16, 17, 32, 50, 52, 86.

regimes totalitários - 87, 89, 90, 92, 94.

revolução - 19, 22, 30, 35, 52, 54, 55, 61, 63, 64, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 106, 107, 108.

revoluções modernas - 69, 70, 75, 95, 98.

sangue - 64, 69, 72, 77, 79, 81, 94.

singular - 33, 47, 48, 57.

sociedade - 7, 14, 16, 22, 23, 30, 31, 36, 38, 45, 46, 58, 59, 69, 71, 74, 76, 93, 95, 97, 99, 100, 105.

sofrimento - 44, 77.

solidão - 3, 11, 13, 29, 41, 57, 89, 90, 102, 104.

sonho - 4, 14, 17, 20, 59, 67, 81, 89, 90, 99, 106.

teatral - 2, 3, 4, 6, 9, 10, 17, 23, 25, 30, 34, 35, 42, 43, 44, 48, 51, 60, 67, 99, 104, 105.

teatro - 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 30, 34, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 56, 57, 59, 60, 64, 66, 72, 78, 79, 81, 90, 92, 93, 94, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109.

tédio - 7, 45.

tempo - 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 25, 28, 29, 33, 35, 36, 38, 42, 45, 46, 49, 50, 52, 53, 56, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 78, 82, 83, 85, 89, 93, 94, 96, 97, 100, 101, 103.

terra - 12, 19, 27, 66, 83, 84.

terror - 2, 66, 76, 88, 91, 92, 93.

tesouro - 69, 78, 98.

tirania - 75, 88.

trabalho - 3, 5, 6, 7, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 56, 61, 75, 78, 96, 97, 100, 104, 105.

tragédia - 8, 54.

trágico - 78.

traição - 4, 22, 27, 58, 66, 67, 68, 69, 73, 76, 78, 80, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 97, 100, 103, 106.

utopia - 4.

vazio - 2, 20, 36, 37, 70.

vida - 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 45, 47, 48, 50, 52, 55, 56, 58, 64, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 96, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109.

vida do espírito - 2, 4, 5, 7, 10, 12, 20, 28, 34, 78, 88, 98, 104, 106, 107.

vida visível - 3, 4, 106.

violência - 55, 70, 75, 76, 97, 101.

*vita activa* - 3, 6, 34, 37, 41, 42, 44, 47, 64, 66, 67, 71, 73, 78, 79, 85, 88, 89, 93, 94, 97, 101, 103, 104, 105, 106.

vontade - 8, 10, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 29, 32, 38, 49, 73, 78, 87, 92, 95, 96, 97, 102.

## **Índice onomástico**

ARENDT, Hannah, - 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 28, 31, 36, 40, 45, 47, 56, 59, 61, 63, 64, 67, 69, 71, 74, 76, 78, 80, 83, 87, 89, 91, 95, 96, 102, 107.

BÜCHNER, Georg, - 81.

CARPENTIER, Alejo, - 74.

CINTRA, Luis Miguel, - 100.

CORNUCÓPIA, Teatro da, - 8, 14, 61, 74, 78, 83, 100.

FRANZ, Fanon, - 78.

GOMES, Manuel João, - 101.

KAFKA, Franz, - 108.

KALB, Jonathan, - 49, 73.

KOUDELA, Ingrid D., - 60.

LOTRINGER, Sylvère, - 8, 10, 54, 60, 66.

MENDES, Anabela, - 7, 13, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 73, 81, 82, 87, 89, 101.

MÜLLER, Heiner, - 4, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 27, 35, 39, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 96, 102, 103, 106.

PEIXOTO, Fernando, 14, 58, 59, 63, 90.

RÖLL, Ruth, - 15, 54, 64, 66, 77, 81.

SEGHERS, Anna, - 14, 54.

SERÔDIO, Maria Helena, - 100.

VASSEN, Florian, - 83, 86, 94.

WIEGHAUS, Georg, - IV,78, 80.

### **Índice de tabelas**

*Vita activa* e Condição humana, 37.