

HEINER MÜLLER (\*)

### SOBRE O PÓS-MODERNISMO

#### 1

Orfeu, o cantor, era um homem incapaz de esperar. Tendo perdido a mulher, por dormir com ela cedo demais depois do parto ou por, ao ascender dos Infernos após tê-la libertado da morte com o seu canto, infringir a proibição de a olhar, regressando ela ao pó antes de ser outra vez carne, ele inventou a pederastia, que dispensa o parto e está mais próxima da morte do que o amor a mulheres. As que desprezara perseguiram-no: com as armas dos seus corpos ramos pedras. Mas a canção protege o cantor: o que ele tinha celebrado com o seu canto nem a pele podia arranhar-lhe. Camponeses, assustados com o barulho da caçada, abandonaram os arados, para que não houvesse lugar na canção. Assim, o seu lugar foi debaixo dos arados.

---

(\*) Heiner Müller, nascido em 1929 em Eppendorf, na Saxónia, desempenha actualmente as funções de dramaturgista na Volksbühne de Berlim (R.D.A.). Um dos mais importantes dramaturgos de língua alemã dos nossos dias, ele tem sido publicado e representado, a partir, sobretudo, dos anos setenta, não só na R.F.A. como noutros países, nomeadamente nos E.U.A. As suas peças, concebidas como contribuição para um teatro que seja um «laboratório de fantasia social» e não um «mausoléu da literatura», inserem-se na tradição brechtiana, mas numa perspectiva de originalidade crítica que se demarca claramente da hagiografia oficial. Trata-se, para Müller, de re-pensar a função do teatro (e da arte em geral) num tempo e num lugar bem determinados (antes de mais, na sociedade do «socialismo real» da R.D.A.), o que implica necessariamente uma problematização profunda e dolorosamente lúcida, não apenas da tradição literária nas suas diferentes formas, mas também da cristalização de todo um passado histórico nos vários mitos que marcam o quotidiano dessa sociedade. Nesta perspectiva se inserem peças como *Mausier*, *Zement* (Cimento), *Germania Tod in Berlin* (Germânia Morte em Berlim), *Die Schlacht* (A Batalha), para citar apenas alguns títulos.

*A literatura compete ao povo (Kafka).*

Escrever em condições em que a consciência do carácter associal da escrita já não pode ser reprimida. O talento é já em si um privilégio; os privilégios, há que pagá-los: o contributo que se dá para a expropriação de si próprio é um dos critérios do talento. Com a economia de mercado cai também a ilusão da autonomia da arte, uma condição prévia do modernismo. A economia planificada não deixa a arte de lado, dá-lhe de novo uma função social. Enquanto não deixar de ser arte (uma actividade limitada, como a via Marx), ela não pode ser libertada dessa função.

Entretanto, esta actividade é desempenhada — também no país donde venho — por especialistas mais ou menos qualificados para ela. O nível de cultura não pode ser aumentado se não for alargado. No *smog* dos meios de comunicação, que também no país donde venho rouba às massas a visão da situação real, lhes apaga a memória e lhes torna a fantasia estéril, o alargamento faz-se à custa do nível. No *reino da necessidade*, realismo e carácter popular da arte são duas coisas distintas. O corte passa através do autor.

No que se refere às condições do meu trabalho, encontro-me, para já, desfasado quanto ao problema que vos ocupa. O meu papel não é o de Polónio, o primeiro comparatista da literatura dramática, e menos que tudo no seu diálogo com Hamlet sobre o aspecto de uma certa nuvem, diálogo que demonstra, na miséria da comparação, a miséria real das estru-

---

O esforço para pensar rigorosamente as possibilidades e limites concretos da arte e da literatura perante as exigências e condicionalismos concretos do aqui e do agora é bem patente no texto que apresentamos em tradução e que constitui a intervenção de H. Müller no congresso de 1978 da Modern Language Association, associação que anualmente organiza em Nova Iorque uma reunião magna de especialistas de literatura dos mais diferentes ramos, divisões e subdivisões. É deste contexto ecléctico que Müller se distancia ironicamente, ao afirmar que não está ali para fazer o jogo da «política colonialista» de uma pseudo-ciência ocupada com esmiuçar, ao sabor das conveniências, este ou aquele pormenor (embora seja forçado a reconhecer que, «infelizmente», também não está em posição de assumir uma marginalidade radical, o que é sintomático, aliás, da sua própria situação no sistema político-cultural da R.D.A.), e é neste contexto que temos de compreender a sua crítica ao modernismo e ao pós-modernismo. Crítica que prolonga, embora necessariamente num plano diferente, a atitude do próprio Brecht na «polémica sobre o Expressionismo» dos anos trinta: oposição à tendência para denunciar e condenar em bloco o modernismo, mas também à tendência para

turas de poder. Mas também não é, infelizmente, o do cigano da peça em um acto de Lorca que transforma o oficial da *guardia civil* que o interroga num feixe de nervos aos gritos, ao dar respostas absurdamente surrealistas às perguntas da polícia sobre a data e o local de nascimento, o nome, o apelido, etc.

Não sou capaz de separar a questão do pós-modernismo da política. A periodização será uma política colonialista enquanto a história não for história universal, o que pressupõe a igualdade de oportunidades, mas sim o domínio de elites através do dinheiro ou do poder. Talvez noutras culturas volte a surgir, sob diferente forma, enriquecido desta vez pelas aquisições técnicas da era moderna, aquilo que, nas culturas marcadas pela Europa, precedeu o modernismo: um realismo social que ajude a tapar o fosso entre a arte e a realidade, a *arte sem esforço que trata a humanidade por tu* com que sonha Leverkühn antes de o diabo o vir buscar, uma nova magia que sane a cisão entre o homem e a natureza. A literatura da América Latina poderia representar esta esperança. A esperança nada garante: a literatura de Arlt, Cortazar, Marquez, Neruda, Onetti não é uma alegação a favor da situação no seu continente. Os bons textos crescem ainda num chão sombrio, um mundo melhor, não o teremos sem derramamento de sangue; o duelo entre a indústria e o futuro não se resolve com canções em que nos possamos instalar. A sua música é o grito de Mársias, que rebenta as cordas da lira do seu algoz divino.

#### 4

As sete características fundamentais do modernismo ou da sua variante pós-modernista, segundo o mandato de captura formulado por Ihab Hassan, descrevem tão bem Nova Iorque

---

o feiticizar como paradigma absoluto de uma arte radicalmente crítica e subversiva. A utopia de uma arte do futuro, ainda não possível, está *para além* do modernismo. Este é então perspectivado como fenómeno histórico com raízes concretas nos condicionalismos específicos de uma época de transição, a da pré-história da humanidade que (ainda) vivemos. Por enquanto, há que colher do modernismo a lição da rejeição do canto de uma harmonia fictícia, centro de um silêncio cúmplice: o escritor que queira estar com o seu tempo, e com a possibilidade de futuro que este encerra, escreve, como nos diz Heiner Müller noutro local, «com a sucata da literatura como pano de fundo», na fronteira entre a vida e a morte, entre a linguagem e o silêncio. O seu paradigma é o do mito de Dédalo, construtor paciente de uma esperança de vida nas próprias entranhas do monstro.

O texto foi aqui traduzido a partir da versão original, publicada como separata de *Geländewagen 1* (Berlim, 1979), número dedicado ao quinquagésimo aniversário do autor.

como descrevem o mito de Orfeu na versão de Ovídio ou a prosa de Beckett. Uma cidade que se constitui a partir da própria ruína. Um sistema que consiste na sua própria explosão. A metrópole do diletantismo: a arte é o que se quer, não o que se é capaz de fazer. Uma cidade isabelina: a aparência da livre opção é uma ilusão de liberdade.

Warhol em Basileia, Rauschenberg em Colónia, são acontecimentos; no contexto de Nova Iorque, reduzem-se a sintomas. O teatro de Robert Wilson, tão ingénuo como elitista, dança em pontas infantil, jogo matemático de criança, não faz distinção entre amadores e profissionais. Perspectiva de um teatro épico como Brecht o concebeu e não realizou, com um mínimo de esforço de direcção e superior à perversidade de transformar um luxo em profissão. As pinturas murais das minorias e a arte proletária do metropolitano, anónimas e feitas com tintas roubadas, ocupam um espaço que o mercado já não abrange. Antecipação, na miséria dos desprivilegiados, do *reino da liberdade*, que está para além dos privilégios. Paródia da visão marxista da superação da arte numa sociedade cujos membros são, entre outras coisas, também artistas.

## 5

Enquanto a liberdade se basear na violência e o exercício da arte em privilégios, as obras de arte tenderão a ser prisões e as obras-primas cúmplices do poder. Os grandes textos do século trabalham para a liquidação da sua autonomia, produto do boche com a propriedade privada, trabalham para a expropriação e, em última análise, para o desaparecimento do autor. O que permanece é o que é fugaz. O que está em fuga permanece. Rimbaud e a sua evasão para África, da literatura para o deserto. Lautréamont, a catástrofe anónima. Kafka, que escreveu para a fogueira, porque não queria conservar a alma como o Fausto de Marlowe: recusaram-lhe as cinzas. Joyce, uma voz para além da literatura. Maiakovski e o seu voo em queda livre dos céus da poesia para a arena das lutas de classes, o seu poema *150 Milhões* traz o nome do autor: *150 Milhões*. O suicídio foi a resposta à assinatura que não veio. Artaud, a linguagem do sofrimento sob o sol da tortura, a única que ilumina todos os continentes deste planeta ao mesmo tempo. Brecht, que viu o Animal Novo que virá substituir o homem. Beckett, a tentativa de toda uma vida para silenciar a própria voz. Duas figuras da poesia que, na hora da incandescência, se fundem numa só: Orfeu, que canta sob os arados, Dédalo, voando pelos intestinos labirínticos do Minotauro.

## 6

A literatura participa da História participando do movimento da língua, que começa por se processar nos usos quotidianos, e não no papel. É neste sentido que ela compete ao povo e que os analfabetos são a esperança da literatura. Trabalhar para o desaparecimento do autor é resistir ao desaparecimento do homem. O movimento da língua é alternativo: o silêncio da entropia ou o discurso universal que nada deixa de fora e ninguém exclui. *A primeira forma da esperança é o medo, a primeira manifestação do novo é o horror.*

(tradução de António Sousa Ribeiro)