



**A RECEPÇÃO DE HEINER MULLER NO BRASIL ATRAVÉS DAS
ENCENAÇÕES DE A MISSÃO¹**

**LA RECEPCIÓN DE HEINER MULLER EN BRASIL A TRAVÉS DE
LA PUESTA EN ESCENA DE A MISSÃO**

**HEINER MULLER'S RECEPTION IN BRAZIL THROUGH THE
STAGING OF A MISSÃO**

Luiz Roberto de Souza (Luiz Pazzini)

*Há um quadro de Klee intitulado Angelus Novus. Ele representa um anjo que parece afastar-se daquilo que está olhando. Seus olhos estão arregalados, a boca e as asas abertas. Assim deve ser o anjo da história. Seu rosto está voltado para o passado. Onde vemos um encadeamento de acontecimentos, ele enxerga uma única catástrofe contínua, que amontoa ruínas sobre ruínas, jogando-as a seus pés. Ele gostaria de se deter um pouco, ressuscitar os mortos, reorganizar os vencidos. Do paraíso, entretanto, sopra um vento de tempestade, que lhe imobiliza as asas, impedindo-o de fechá-las. A tempestade empurra-o, irresistivelmente, na direção do futuro (para o qual ele está de costas), enquanto à sua frente se acumulam ruínas e ruínas, que se elevam até o céu. E essa tempestade que chamamos de progresso
(Walter Benjamin, in KONDER, 1989, 91).*

A vigorosa reflexão de Walter Benjamin em sua IX Tese, Anjo da História, que faz parte das teses Sobre o Conceito de História, continua viva a obra *Der Auftrag* (A Missão, ou o subtítulo *Recordações de uma Revolução*) neste recanto do país, como também o foi para Heiner Müller, quando escreveu em 1979, uma das obras mais representativas da *dramaturgia do fragmento* do autor, em que adota como eixo básico da sua escritura dramática, realizar a *história a contrapelo* defendida pelo seu interlocutor, respondendo a este em 1958, com seu *Anjo Sem Sorte* (in GALISI FILHO, 1995, p. 114-115), quando inicia o resgate da *história dos vencidos*, da então República Democrática Alemã. RDA, socialista.

¹ Este artigo foi originalmente publicado em: SANTANA, A. N. P. de (Coord.); SOUZA, Luiz Roberto; RIBEIRO, Tânia Cristina. *Visões da Ilha: Apontamentos sobre Teatro e Educação*. São Luís: EdUFMA, 2003. A versão apresentada nesta publicação mantém todas as características da sua primeira publicação, inclusive grifos especiais sugeridos pelo autor. Atentando-se apenas a revisão textual de acordo com as novas regras ortográficas vigentes em 2021. Todas as fotos presentes nesta versão são fotocópias da primeira versão e mantém a suas características de cores, entre outros.

Este Colóquio² de teatro tem o mérito de trazer para os maranhenses uma autora desconhecida entre os brasileiros. Susan Glaspell, é uma autora norte-americana, que juntamente com tantos outros escritores daquele país, foram soterrados pela historiografia oficial americana, o que não se passa diferente abaixo dos trópicos onde se localiza nosso país.

Proponho que o leitor interrompa por um minuto a leitura deste artigo, e faça uma reflexão sobre os nossos autores que não constam nos livros escolares, mas que permanecerão sempre vivos na memória histórica de cada um de nós.

A imagem sugerida pela epígrafe influenciou decisivamente meu processo criador como encenador de “A Missão”, realizada em São Luís em 1998, com o extinto Centro de Pesquisas em Artes Cênicas do Maranhão, e que recebeu anos depois o registro com a minha dissertação de mestrado, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos.

Só mais tarde, durante o desenvolvimento da pesquisa na ECA-USP e sua verticalização, através da realização das entrevistas com os diretores e atrizes de São Paulo e Rio de Janeiro, confirmaria a dimensão política e estética do trabalho criador deste autor alemão, um dos mais importantes dramaturgos pós-Brecht, e que tanto nos fascinara com esta sua obra.

Apreendi durante o processo de encenação a obra, e da leitura da mesma em outros estados brasileiros, que lembrar é um ato de resistência, e que deveria preservar, assim, o registro dos processos criadores de nossas pesquisas de teatro desenvolvidas aqui no Maranhão. Neste sentido, além do registra que fiz no mestrado, temos o registro monográfico de Gisele Vasconcelos, com a monografia “Gestos e Gestus Social: uma análise estética”, defendida em 2000, com orientação do Prof. Dr. Arão Paranaguá de Santana.

Objetiva-se explicitar neste artigo o projeto estético-político de Heiner Miller; reunir os fragmentos da história dos processos criadores dos diretores e atrizes de São Paulo, Rio de Janeiro e São Luís, durante a encenação da obra, evidenciando a importância do pensar-fazer teatro que este texto teve para a história pessoal desses profissionais, e a importância nos desdobramentos em suas pesquisas.

Acredito na pesquisa em teatro como mutante, dada como não concluída, sujeita a alterações, mudanças de rota e flexibilização dos processos, pois como diz Heiner Müller em seu artigo “O Novo Cria suas Próprias Regras” (MÜLLER, 1986).

² O presente trabalho foi apresentado no I Colóquio Teatro e Contemporaneidade, promovido pelo Grupo de Pesquisa Ensino do Teatro & Pedagogia Teatral (UFMA, 2002)

Sem o trabalho com a encenação de “A Missão”, e entendamos missão, não só no sentido revolucionário, de análise e reflexão dos momentos onde cintilaram as *centelhas de esperanças* tão caras a todos os que desejam transformações importantes no mundo, que ajudem o homem a encontrar a sua felicidade, pois comungamos com Brecht quando diz que “é impossível matar o desejo de felicidade do Homem”, pois nossa missão, também se aplica no sentido pedagógico da práxis teatral no Maranhão.

Recordo que em 1995, por ocasião da 47ª Reunião Anual da SBPC, realizada no campus da UFMA, como foi importante a presença dos alunos de Interpretação II, levando a peça “O Extensionista” do mexicano Felipe Santander aos bairros de São Luís. Esta pesquisa foi registrada em monografia de Célida Maria Lima, com o título – “Contribuição na Formação do Educador de Cênicas como Tentativa de Superação da Dicotomia Ensino-Pesquisa-Extensão” defendida em 1997, sob a orientação do Prof. MS Luiz Roberto de Souza, com fotografia e filmagem da Profa. MS Denise Bogéa. Era o início de um processo de pesquisa, que desencadearia neste momento atual. A presença de Fernando Peixoto, falando da importância de Bertolt Brecht nos procedimentos dos encenadores, atores, dramaturgos, músicos e cineastas brasileiros foi um marco para as minhas posteriores reflexões.

Depois dessas recordações, iniciemos nossa explanação com a conceituação do que é o fragmento, mas especificamente o *fragmento sintético mülleriano*.

Etimologicamente, a palavra fragmento é derivada do latim *fragmentu*, que significa uma parte de um todo, isto é, um pedaço de uma obra literária ou antiga. Wolfgang Heise, crítico teatral alemão, define os Brochestücke (fragmentos) müllerianos como "minidramas, unidades em si, imagens, cenas fantásticas, visões, precisamente imagens e ações, textos intercalados" (GALISI FILHO, 1995, p. 420).

O projeto estético de Heiner Müller, de trabalhar com os fragmentos sintéticos, tem uma função bem definida, e possui semelhanças com a forma como os românticos alemães escreviam. SCHLEGEL (1997, p. 82) no seu conhecido fragmento 206, diz: "Um fragmento tem de ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um porco-espinho".

Fazendo uma síntese da tradição dramaturgical alemã relacionada à utilização do fragmento, podemos encontrar os seguintes autores na ordem cronológica: Georg Büchner, com Woyzeck, o mais importante fragmento do século XIX e Bertolt Brecht, com o Fragmento-Fatzer, o mais importante do século XX. Este último, encenado pela primeira vez por Heiner Müller, no Berliner Ensemble.

Para a pesquisadora da literatura alemã da Universidade de São Paulo, Ruth Röhl, os românticos foram os fundadores da modernidade na literatura daquele país, e Heiner Müller atribui o caráter fragmentário de sua obra à própria história alemã, também fragmentária, e à consequente ruptura da relação literatura/teatro/público (sociedade). Quanto a isto, Müller esclarece:

(...) A fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento, torna a cópia um campo de pesquisa no qual o público pode coproduzir. Não acredito que uma história que tenha "pé e cabeça" (a fábula no sentido clássico) ainda seja fiel à realidade (KOUDELA, 1997, p. 8).

A opção pelo caráter processual do teatro mülleriano aponta a sua preocupação com a questão social, mutante, dado como não concluído, e à abertura da obra para o receptor.

O projeto estético-político de Heiner Müller, a partir da década de setenta, no trabalhar com o fragmento sintético, era refletir a fragmentação da história alemã também na estrutura cênica, captá-la e exprimi-la de forma sintética por meio de colagens.

Assim, o *fragmento sintético* revela-se para Müller como o modo privilegiado para captar a história alemã em suas fraturas. O processo histórico da Alemanha tem características de descontinuidade, fraturamento, e o que o autor destaca é a cadeia de fracassos acumulados, sobressaindo-se, especial mente, o estrangulamento do movimento do operariado alemão pelo fascismo.

O fragmento tem por função, estimular à abertura da subjetividade do leitor/espectador. Ele torna-se *produtor de conteúdos*, e corresponde ao que Müller chama de *espaços livres para a fantasia*, estando imbuído em primeiro lugar de uma tarefa política, pois que age contra os clichés pré-fabricados e os padrões produzidos pela mídia. RÖHL (1997, p. 21) acentua que "o trabalho com o fragmento provoca a colisão instantânea de tempos heterogêneos, o que nos leva a realizar uma revisão crítica do presente à luz do passado."

O estudioso do autor, o crítico alemão W. Emmerich explica que Müller utiliza uma técnica teatral semelhante à narrativa de Christa Wolf em *Marcas de Infância*, pois que nesta obra, a autora imita o processo psicanalítico não-razional da "reapropriação do recalçado", no qual

(...) a arte deve perturbar, destruir o sentido, desolcultar o não-sentido, antes de se poder pensar em qualquer coisa como a nova construção do sentido. Para isso,

precisa de formas 'selvagens' e de uma linguagem equivalente, quebre as expectativas 'normais' (EMMERICH, 1994, p. 380).

Nesta direção, Müller não encontrará os impulsos para esta renovação nas tradições do realismo socialista, mas na tradição ocidental das vanguardas apodadas de individualistas, decadentes, anárquicas e irracionistas, em Rimbaud, Lautréamont, Kafka, Joyce, Artaud e Beckett. Segundo Genia Schulz, é na estranha liga da prática textual vanguardista e no pensamento marxista que residirá a permanente provocação do autor.

É muito recorrente em sua narrativa a presença do sonho. O autor explica que nos sonhos existe uma falta de conexão, um abandono das relações causais. Neste sentido, os contrastes criam velocidade, e que todo o esforço de escrever pretende alcançar a qualidade dos nossos próprios sonhos, e também a independência da interpretação.

O autor na sua experimentação formal não se furta de utilizar novos instrumentos, como é o caso do *arsenal de formas* que foram conquistados pelos surrealistas. Diz ele que essa experimentação não prejudicará sua fidelidade aos objetivos realistas, isto é, aos aspectos políticos e revolucionários de sua proposta teatral, que é semelhante ao sentido brechtiano de intervir na realidade concreta.

Sobre a escritura dramática, Heiner Müller explica que esta sempre foi um produto tardio, de uma crise, de transição de uma época à outra. Resumo ou a soma de uma época, e por isso, talvez, o surgimento de uma nova, mas que a base é a antiga. E por isso, ele aproveita tudo que existe de antigo, e reforma o já formado.

Em alguns depoimentos do autor podemos perceber que o seu trabalho com o fragmento propicia uma abertura para o processo de experimentação no teatro - e isto representa uma postura militante frente ao avanço da indústria cultural no século XX. Neste sentido, sua proposta se reveste de um cunho estético-político que é contra o processo reprodutivo imposto pelo capitalismo, contra a forma industrial de produção artística. Vejamos a semelhança com os nossos processos experimentais aqui no Brasil, quando MÜLLER (1986b, p. 7) fala da sua experiência:

Se a questão é dinheiro, mais dinheiro para o teatro, tanto nas duas Alemanhas como em toda parte do mundo, não há espaço para o trabalho experimental. Trata-se apenas de compra e venda. A tendência é apenas comprar e vender, e isso vai contra a qualidade (...) Temos de estar sempre procurando um jeito de não sermos consumidos e de encontrarmos alguns novos obstáculos contra o consumo. Esse é problema. Estou, apenas, sendo um obstáculo- talvez seja a única coisa que possa fazer.

Em relação aos seus textos, nasce a *lenda da dificuldade*, e dizem que sua linguagem é tida como difícil por razões estranhas. Diz ele que a considera simples, direta e precisa, mas que o problema é que as pessoas não estão acostumadas a ouvir textos precisos, e na medida em que se formula algo mais preciso, deixa de ser entendido, porque ninguém acredita que seja aquilo mesmo que se está pretendendo dizer.

Ainda sobre a questão desse hermetismo de seus textos, mas agora relacionado aos espectadores. Quando perguntado como os espectadores poderão superar as dificuldades para se aproximarem de seus textos, dado que ele os expõe a uma pressão permanente, pois que nestes textos quase não existe pausa entre diferentes frases ou sequências, e que ainda eles se apresentam com um aspecto compacto e condensado, MÜLLER (1986, p. 35) responde:

Os espectadores estão habituados, alguns, a absorver enormemente mais imagens em um lapso de tempo que a cinquenta anos atrás graças à televisão, etc. Mas esse fenômeno é acompanhado de um desaparecimento da palavra e da escrita. As imagens assumem cada vez mais a informação. O condicionamento pela televisão faz com que as pessoas captem apenas as informações brutas e não discurso ou textos. É essa a dificuldade (...) Seria necessário apresentar os textos no teatro da mesma forma que as imagens na TV. Não me pergunte como.

O problema para Müller reside no acentuado racionalismo que emperra a percepção sensorial dos seus textos. Diz que existe uma falsa tradição do conhecimento, que ao ler um texto, principalmente poético, no princípio, ele não quer entendê-lo, mas somente percebê-lo sensualmente para entendê-lo mais tarde. Nesse sentido, Müller completa:

Quando escrevo tenho sempre a necessidade de carregar as pessoas com tanta coisa que elas deixam de saber em que é que devem pegar primei preciso apresentar ao mesmo tempo o maior número de aspectos possíveis, para que as pessoas sintam a obrigação de uma escolha (in MOSTAÇO, 1987, A-32).

Ainda relacionado a esta dificuldade do entendimento da obra de Heiner Müller, mas agora olhando da perspectiva do ator, muitos perguntam: que bagagem deve ter o ator para atuar em suas peças? Para ele, nenhuma. O maior problema para o autor, é que os atores trazem muita bagagem e que eles aprendem coisas demais, muitas coisas falsas que eles não podem se liberar com poucos ensaios. Seria necessário que estes atores ensaiassem durante um longo tempo e assim eles sairiam da pressão comercial e/ou imediatista do teatro de repertório.

Na opinião de Marcio Aurélio (in SOUZA, 2002, p. 96), a maior dificuldade dos atores e espectadores entenderem *A Missão* era em relação *ao movimento interno de*

obra, dado a seu caráter fragmentário, que exigia buscar a compreensão do que é que o autor estava fragmentando. Para este diretor, o processo de fragmentação adotado pelo autor, "não é, necessariamente, uma fragmentação pela fragmentação da forma", como muitos podem achar. Mas partindo de Heiner Müller, que tinha um conhecimento extraordinário da evolução da dramaturgia ocidental, e conhecedor dos procedimentos brechtianos, esta fragmentação tem direção certa, será utilizada para falar sobre "a questão do processo, da continuidade dos descompassos históricos entre diferentes realidades." Ainda na opinião do diretor, o que estava em discussão era a diferença de como se processava a realidade na França, no período da revolução (1789), com o processo de transformação da realidade nos trópicos, e esta referência estava explícita no texto, podendo ser contextualizada em relação ao processo revolucionário brasileiro sem grandes dificuldades, como acontecia em relação ao Caribe, especialmente na Jamaica, onde se passa a ação da obra.

Com relação ao trabalho do ator realizado na Cia Ensaio Aberto, no Rio de Janeiro, o diretor Luiz Fernando Lobo explica que o texto de Heiner Müller é muito bom de dizer e o ator tem que tomar determinadas atitudes. Para ele, os atores são muitos passivos do ponto de vista da criação, e solicitam muito a presença do diretor, para que este *mastigue* o trabalho para eles, mas esta prática não deveria fazer parte da atitude do ator, mas sim ir a fundo no que faz. O diretor acentua que a tendência de marcar o espetáculo é muito forte no teatro ocidental, e o ator, que é mais passivo ao ficar esperando a criatividade do diretor, é muito ruim em qualquer tipo de teatro, e para ele, em relação às obras de Heiner Müller, é impossível. Neste sentido, ele completa que o ator precisa assumir uma atitude, o ator precisa se colocar inteiro na obra, fazer sua escolha também, e escolher simboliza em si um ato revolucionário por excelência. Luiz Fernando Lobo finaliza dizendo: "um ator que ouve palavras como as que estão presentes no texto de A Missão e não se coloca de uma outra maneira, é um ator sem nenhuma possibilidade como ator, não é? É um ator que não se deve chamar de ator" (in SOUZA, 2002, p. 96).

O diretor Márcio Aurélio também se refere ao trabalho do ator, destacando a responsabilidade deste em relação ao todo do espetáculo e amplia sua fala:

Nós, no processo histórico também não estamos diferentes disso. Nós temos que viver a responsabilidade do nosso processo, do nosso espaço geopolítico. Nós temos que ser responsáveis por aquilo que a gente faz, por aquilo que a gente pensa. Isso é o ser social. Para mim, isso é o melhor aprendizado sobre uma peça de caráter tão fortemente político (in SOUZA, 2002, p. 102).

A atriz Andréa Egydio explica que depois da proposta de Márcio Aurélio de trabalhar com o revezamento de papéis, durante os ensaios e durante os espetáculos,

(...) baixou muito o ego dos atores, porque pensavam no coletivo, no todo da encenação. Era preciso entender o que se estava fazendo e o que importava era você aprender cada vez com aquelas engrenagens, brincar com elas. Isso ampliava. Você fazia parte de um conjunto. Um conjunto que cada dia se joga de um jeito, e nesse sentido, é que todo o grupo se ampliou. Paramos de fazer pecinha. O teatro virou algo maior (*in* SOUZA, 2002, p. 95).

Sobre o trabalho do ator, a atriz Tuca Moraes cita Oduvaldo Viana Filho quando este se refere à formação dos atores, que o importante para ele era *formar visões de mundo, e não formar atores*. Faz referências aos trabalhos que realizara antes com outros diretores e a importância destes trabalhos, mas que continuava a sentir uma insatisfação muito grande, porque o trabalho do ator é um trabalho em que o retorno não é a curto prazo, a saber:

A questão do estético, isto é, você começa a tentar entender porque você faz assim, fax assado. Você não é só intuitivo e eu tinha uma aflição muito grande porque eu não conseguia ligar isso com uma intervenção no mundo. A Missão trouxe isso muito claramente porque a gente começou a trabalhar a teoria revolucionária, a história, os acontecimentos históricos (SOUZA, 2002, p. 128).

Um depoimento de Luiz Fernando Lobo é muito importante para as reflexões que estamos reunindo sobre o trabalho dos atores, e sintetiza o que os três elencos passaram durante o processo criador de encenar “A Missão” aqui no Brasil:

Eles não viveram uma época bem revolucionária e nem uma época mais progressista. Nós estamos fazendo isso em pleno 1993, quer dizer, em pleno anos 90, com pessoas entre 20, 30 anos, quer dizer, pessoas portanto que viveram um período um tanto complicado da História do Brasil. Na verdade eu queria que eles entendessem que um período revolucionário é um período novo, por um lado, e por outro, é um período de esperança, de expectativa de mudança, de transformação, um período ao mesmo tempo conturbado. Eu queria que eles experimentassem essa sensação das revoluções, e para isso, eles tinham que mergulhar mais nos processos revolucionários (*in* SOUZA, 2002, p. 114).

Uma de nossas preocupações era descobrir como se deu a organização do processo de significação dos textos de “A Missão” para os atores que participaram da montagem. Heiner Müller explica-nos que este deve se realizar numa espécie de proposta coletiva, onde a harmonia e os aspectos dissonantes desses fragmentos acabem implodindo o todo, procedimento este que revelará aspectos contrastantes. E ainda mais, nada seria mais fragmentário, no sentido negativo, que uma peça perfeita e acabada, onde ocorre a supressão do antagonismo entre o ator e o público. Diz ainda que trabalha com um texto, vendo-o como se estivesse inacabado, daí as transformações que poderá operar

nele. Acredita que a teoria da peça didática brechtiana rompe os limites do teatro profissional, o que seria, no caso, um projeto de uma outra cultura:

Os poros que ligam as partes ao todo não deveriam ser fechados, o fragmentário os mantém abertos, o instante reúne as épocas, a verdadeira obra de arte total somente pode nascer da unidade sempre contraditória do palco e do público, o espectador também é um fragmento que entra no jogo dos fragmentos (*in* GALISI FILHO, 1995, p. 21).

Heiner Müller acredita no teatro como *palco experimental*. Wolfgang Heise vê no seu teatro um campo de experimentação, laboratório das fantasias sociais, em um mágico campo de operações, em que o público tem uma participação efetiva, pois sendo ele também um fragmento neste todo, passará a penetrar nas brechas deixadas pelos fragmentos, para realizar a sua reflexão. Dado que a característica básica do fragmento é sua inconclusão e o caminho encontrado pelo autor na busca de fazer com que o público se torne ativo perante o ato teatral, ele propõe que a imaginação coletiva entre no jogo de coprodução no instante mesmo em que ocorre o fenômeno teatral, o que ele dá o nome de *contraprojeto*. Pois para o autor, a verdadeira dramaturgia nasce do confronto entre palco e plateia.

Outro ponto que ressaltamos na proposta teatral de Heiner Müller, e que nos interessa sobremaneira, é como ele trabalha o imaginário do leitor/ espectador, pois como ele mesmo diz, as sociedades capitalistas, ou melhor, todas as sociedades industrializadas, incluindo a RDA, tendem a reprimir e instrumentalizar a imaginação, e para ele, a arte tem uma tarefa eminentemente política hoje, pois que ela necessita precisamente mobilizar a imaginação destes leitores/espectadores das obras de arte.

Outra preocupação que ronda os textos müllerianos, também está relacionada à interpretação que os encenadores darão às suas obras. O autor coloca que um diretor não precisa ter passado pelas mesmas experiências do dramaturgo que ele quer encenar. Acredita que isso seja até uma vantagem para o encenador. Ele diz que explicar é justamente a má atitude do trabalho, que o importante é sublinhar a distância, pois só podemos ver uma coisa quando ela se distancia. Esta ideia está em concordância com os procedimentos brechtianos de encenar um texto. E a compreensão que o espectador passa a der das estruturas que compõem o texto, o ajuda a não ficar unicamente em catados de alma.

Depois destas explicações sobre a reflexão mülleriana sobre o seu próprio teatro e seu processo criador, passaremos a explicitar as quatro encenações de *A Missão*

ocorridas no Brasil, em sedem cronológica, inclusive encenação de Natal-RN, que não constou de nossa dissertação de mestrado, pois que não mais poderíamos contar com a entrevista de diretor e do ator, ambos falecidos, e do qual dedicamos nosso trabalho *in memoriam*.

Proposta Cênica de Carlos Nereu (Natal-RN)

O trabalho foi planejado para o palco italiano. A presença do sonho, isto é, do onírico é bastante evidenciada. A simplicidade, a nudez do palco, somente com uma cadeira de rodas no centro, com um único foco de h branca delimitando o espaço cênico, e ao redor escuridão completa, deixam somente aos espectadores a visão dos fantasmas dos dois revolucionários mortos (Sasportas e Galloudec) dialogando com Debuissou (no centro).

A ideia original era que somente um ator representasse todos os personagens. Mas, foram necessários mais dois atores para completar o elenco no decorrer dos ensaios. As músicas foram criadas especialmente para o espetáculo, e a característica básica, era a repetição. O ator Fernando Athayde que interpretava todos os personagens, como num passe de mágica, surgia das sombras e numa rapidez extraordinária, mudava completamente o figurino e se transformava na personagem que protagonizava a cena. Era a própria solidão do intelectual diante das decisões que teria que tomar, frente aos acontecimentos revolucionários em marcha.

A cadeira de rodas, o foco circular da iluminação delimitando o espaço cênico, as evoluções do ator em movimentos também circulares, o diálogo de três personagens, sendo representado pelo mesmo ator, a preparação física e vocal do ator eram surpreendentes e provocavam espanto e admiração nos espectadores. Mesmo porque, o ator recebeu todos os prêmios de melhor interpretação em todos os Festivais nacionais e internacionais ocorridos no Brasil naquele ano.

Encerramos com o esclarecedor depoimento de um ator que também participou da encenação de Natal/RN, Marcos Bulhões que diz:

Em maio de 1989, a Stabanada Cia de Teatro apresenta sua primeira versão da montagem no Solar Bela Vista. No dia 01 de julho, faz sua estreia oficial. Em 21 de julho A Missão recebe cinco prêmios no XVII Festival Nacional de Teatro de Campina Grande: melhor espetáculo, ator, música original, ator coadjuvante, iluminação. Em outubro e novembro, o espetáculo viaja para

participar de vários festivais de teatro, como o Internacional de Pelotas- RS; o Nacional de Resende RJ: o Tropeiro em Sorocaba - SP, e outros. A montagem recebeu sempre o prêmio de melhor espetáculo e melhor ator, dentre outros. A partir de 1990, o então Presidente da República do Brasil, Fernando Collor de Mello acaba como Projeto Mambembão, projeto este que dava oportunidade para os interessados de São Paulo e Rio de Janeiro conhecerem parte dos habitantes da margem teatral nordestina. A Missão encenada por Carlos Nereu, foi indicada para este projeto, mas como não aconteceu nestas capitais, desta forma desaparece, naturalmente, da história do teatro nacional (*in* SOUZA, 2002, pp. 17-18).

Louros e honras para todos aqueles que fazem do teatro nacional um caminho de esperança e nosso repúdio pela insensibilidade de nossos governantes.

Proposta Cênica de Marcio Aurelio (São Paulo-SP)

O diretor Marcio Aurélio parte da ideia de *modelo de importação*, já que no texto fica explícito, os modelos de revolução burguesa - a francesa - e a da Revolução Russa (1917), este último foi transplantado para a RDA, e estes modelos também terão seus reflexos na política da América Latina.

Para concretizar esta ideia, o diretor utilizará uma sala totalmente preta, denominada como salas laboratórios na Escola de Comunicações e Artes da USP. Espaço completamente nu, apenas dois engradados (*containers*) de importação e exportação de mercadorias de porto, que no decorrer do espetáculo se transformam em palcos.

Falando de modelos, o diretor utilizou o espaço da sala de diferentes formas, circular, elizabetano e italiano, fazendo assim referência à evolução do espaço cênico desde os gregos até a contemporaneidade. Os atores não saem de cena, realizam as trocas e fazem as arrumações dos espaços onde acontecerão as cenas, à vista do público. O espectador ajuda os atores a arrumar os banquinhos que carregam, e escolhem o lugar onde querem ver a cena, mais próximo, mais longe, ficando completamente à vontade para escolher a perspectiva e ver o espetáculo. Cada sequência de cena se passa em um espaço diferente, assim, a sala se transforma literalmente em uma área de jogo.

Durante os ensaios e as apresentações do espetáculo, os atores se revezaram nos papéis, utilizando a troca de papéis, proposta esta da peça didática brechtiana. Ressaltamos que este procedimento cênico levará o coletivo a se responsabilizar pela criação do *gestus social* presente em cada personagem.

Na entrevista com o diretor pudemos perceber que o ponto de partida para encenar o texto, estava diretamente ligado ao fragmento que foi escolhido para iniciar os

trabalhos de encenação. Para este coletivo, foi escolhido o texto de Fernando Peixoto - Teatro da Revolução -, exatamente no momento em que os dois revolucionários Galloudec e Sasportas se transformam em Galloudec-Danton e Sasportas-Robespierre que passam a jogar bola com a cabeça um do outro. O modelo importador de revolução burguesa fica evidenciado desde o início dos trabalhos.



A Atriz Andréa Egydio encenando o Anjo do Desespero – Grupo Razões Inversas, fotografia a partir de VT cedido por Antonio Rocco.

O trabalho realizado com A Missão abriu novas possibilidades de pesquisa da linguagem cênica para o diretor e para a atriz entrevistada. Ambos, se reportam à esta obra, como um campo especial de *autoconhecimento* estético-político para as suas experimentações futuras. Segue a ficha técnica da encenação em São Paulo. Elenco: Adalberto Palma; Andréa Egydio (entrevistada por nós); Charles Geraldi; Isabel Catunda; Isabel Cueva; Jose Parente; Josué Correia; Leonardo Medeiros; Marcelo Gianinni; Ricardo Castro. Tradução: Fernando Peixoto; Direção Geral: Márcio Aurélio; Assistente de direção: Antonio Reccp; Cenário e figurino: o grupo; Sonoplastia: Wanderley e Márcio Aurélio; iluminação: Hamilton Saraiva e Marcio Aurélio (entrevistado por nós).

Proposta Cênica de Luiz Fernando Lobo (Rio De Janeiro-RJ)

A concepção cênica idealizada por Luiz Fernando Lobo para A Missão, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, parte da ideia de *revolução traída*. Então o fragmento que o diretor trabalhou no início dos ensaios, foi o fragmento final, onde Debuísson trai seus companheiros. Lobo explica que ele queria dar maior concretude ao texto

mülleriano, por achá-lo onírico, não que isto retirasse as qualidades do texto, mas gostaria de trazê-lo para mais próximo do público brasileiro. Neste sentido, a escolha do espaço cénico foi fundamental. Escolheu o Paço Imperial, onde tantos acontecimentos históricos ali aconteceram, inclusive foi a morada da família real, que fugiu da Restauração de Napoleão Bonaparte na Europa, local onde foi assinada a Lei Aurea e outros acontecimentos políticos importantes nos quais podemos estabelecer relações com o texto de Müller.

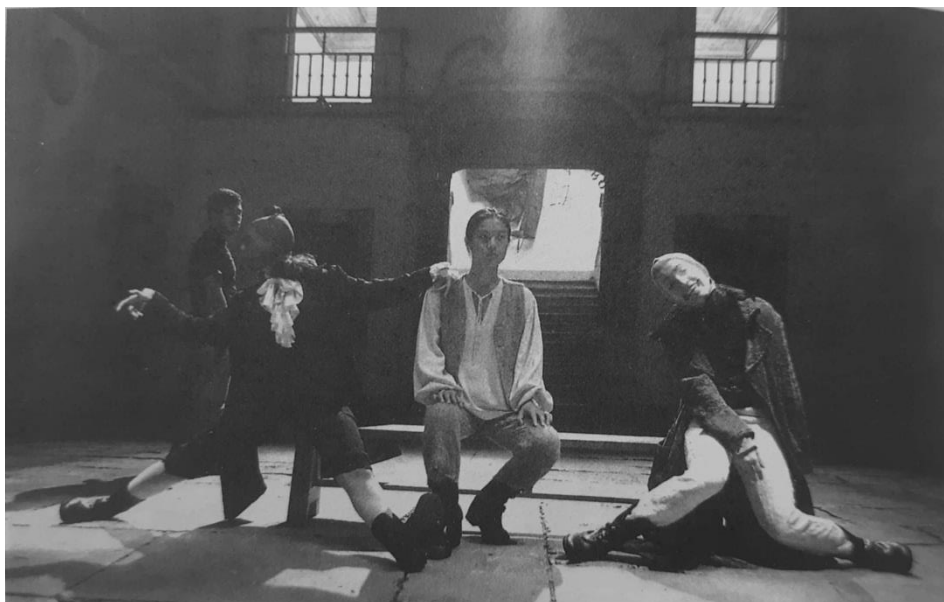


Encenação de A Missão no Paço Imperial – Grupo Ensaio Aberto, fotografia de Antonio Augusto Fonte.

O espetáculo adquiriu características de itinerante, percorrendo os espaços internos do Paço Imperial. O público acompanha o desenrolar do espetáculo, escolhendo o local que melhor lhe aprouver, e em determinadas cenas do texto, o diretor escolheu espaços onde o espectador pudesse ter uma visão contrastantes das duas arquiteturas - os gigantescos edifícios do século XX, de vidro fumê, que circundam o Paço Imperial e os enormes janelões gradeados, incrustados em grossas paredes com o aspecto rústico da arquitetura do século XVIII.

Assim, o simbolismo de cada cena passou a ser estudado minuciosamente de acordo com os espaços do Paço Imperial. Por exemplo, a cena do Primeiro Amor, acontecia na sala nobre do Paço, onde há uma cúpula central de vidro. A cena do elevador, acontecia no próprio elevador de armação metálica citado no próprio texto. A cena final,

da traição, localizava-se no pátio do Paço, onde Debuissou era protegido por um batalhão de choque, todo armado com metralhadoras, e falava com megafone aos outros revolucionários. No final desta cena, os dois revolucionários, Sasportas e Gralloondee saiam do pátio e eram recebidos por um forte jato de água, trabalho esse realizado pelos homens do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, que simbolizava a *tempestade*, referência explícita no texto, e que inundava toda a Praça XV, na frente do imenso portão de ferro. O público era convidado a sair com os revolucionários, ou ficarem protegidos pelo batalhão de choque, juntamente com Debuissou. Mas somente as crianças que circulavam pela Praça XV é que brincavam debaixo da "chuva torrencial". Os revolucionários desaparecem da vista do público e não voltam mais, pois, foram ambos mortos na luta pela libertação dos escravos negros da Jamaica, e a revolução fracassa.



Cena: Chegada na Jamaica – Grupo Ensaio Aberto, fotografia de Antonio Augusto Fontes.

Segue a ficha técnica da encenação do Rio de Janeiro. Elenco: Anapaula Abranches; Ana Paula Botelho; Bruno Dias; Camila Avelar; Daniella D'Andrea; Francisco Rocha; Gisela Cataldi; Giselda Mauler; Marcelo Mello; Miwa Zanagizawa; Roberto Guimarães; Simone Ribeiro; Tuca Moraes (entrevistada por nós); Cantora: Agnes Moço ou Gabriela Geluda. Tradução: Fernando Peixoto; Direção: Luiz Fernando Lobo (entrevistado por nós); Consultoria: Otoni Araujo; Música: Mário Vaz de Mello; Cenografia: Cláudio Moura; Figurinos: Mauro Leite; Iluminação: Renato Machado; Assistência de Direção: Daniella D'Andrea; Assistência de Iluminação: Francisco Rocha; Projeto Gráfico: Cristóvão Martins; Divulgação: Giselda Mauler/ Roberto Guimarães; Direção de Produção: Miwa Yanagizawa / Tuca Moraes; Fotos: Antonio Augusto Fontes;

Cenotécnico: Humberto; Alfaiate: Joaquim; Costureiras: Conceição/ Tiana; Bilheteria: Léo Bezerra; Maquiagem: Beto Carramanhos; Sonorização: D'Angelo; Perucas: Divina Suárez e Manuel Prôa; Cabeças: Antonio Carlos e Clóvis; Paineis de Fachada: Ruço.

Proposta Cênica de *A Missão* em São Luís-MA

A proposta cênica de Luiz Pazzini, parte da ideia da *responsabilidade do intelectual frente ao processo revolucionário*. Este intelectual está preso no elevador, como aconteceu com o próprio Heiner Müller, quando foi entrevistado por Honecker, então Número UM, da RDA. O intelectual questiona o modelo de importação de revolução transplantado para o seu país. Assim como nas outras duas encenações anteriores, este fragmento foi o escolhido pelo grupo para iniciar os trabalhos. Este fragmento foi apresentado diversas vezes para público em locais completamente inusitados. Estando já presente no processo da encenação de *A Missão* - a encenação em movimento -, pesquisa esta que continua nas disciplinas ministradas no Curso, e também no *Grupo de Pesquisa Cena Aberta*.

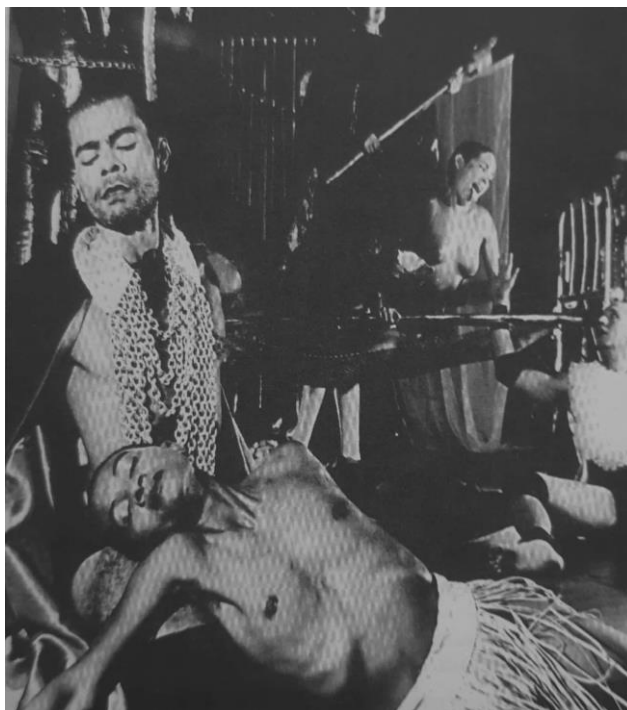
O modelo seguido buscava nas orientações da peça didática brechtiana, nortes que pudessem ser modificados e desenvolvidos durante os ensaios. Assim foi feito, troca de papéis, objetos expostos em cena, troca de roupas, maquiagem, mudanças de espaços cênicos, tudo era realizado à vista do público, semelhanças com os alguns procedimentos cênicos das outras duas montagens.

A estreia, se é assim que podemos chamar, aconteceu no Teatro Arthur Azevedo. Mesmo porque, o processo criador pelo qual o grupo passou não tinha em vista estreia, era um aprendizado em constante mutação, dado que os fragmentos foram sendo apresentados no decorrer de toda a evolução do processo de ensaios.

Optou-se por escolher apenas um objeto cênico que adquiria funções diferenciadas em cada cena. A cama no início era a porta gradeada onde estava Antoine, prisioneiro em sua própria casa, sendo cassado pelos policiais do ministro Fouché. Cama propriamente dita, função primeira do objeto, onde Antoine realiza o ato sexual com sua mulher; referência ao navio que trouxe os revolucionários para a Jamaica; pelourinho onde ficava preso o escravo negro no meio da praça, com fios de eletrochoques e aparelhagem de tortura; trono do Primeiro Amor e dos revolucionários que se revezam

no poder, pau de arara de Debuisson; elevador metálico; máquina destruída no Perú e no final, cama de prazer e dor de Debuisson e Primeiro-Amor Traição.

Não poderíamos deixar de citar os laboratórios que o grupo realizou em diferentes espaços de São Luís, além das ruínas, pelourinho e outros locais de Alcântara-MA. Estes espaços são ideais para um espetáculo itinerante, como era a proposta inicial da encenação, devidamente contextualizada, tanto na arquitetura como nos aspectos históricos levantados pelo texto de Müller, além de projetar um olhar crítico sobre Alcântara, dada sua importância no cenário internacional, com a instalação do Centro de Lançamento de Foguetes, num dos pontos mais estratégicos do Brasil e próprio para lançamentos de mísseis e foguetes de sondagens interplanetárias.



A Missão no Teatro Arthur Azevedo (São Luís) – Grupo Ya’Wara, cena Primeiro Amor, fotografia Márcio Vasconcelos.

Segue a ficha técnica da encenação em São Luís. Elenco: Abdel Santos; Adelia Strentzke; Auro Juriciê; Dathy Bezerra; Gisele Vasconcelos; Guilherme Telles; Luiz Pazzini; Maria Braga; Maria Ethel; Mônica Hingrid; Tradução: Fernando Peixoto; Direção Geral: Luiz Pazzini; Coreografia: Guilherme Teles; Figurino: Cláudio Vasconcelos; Confecção de adereços: Dathy Bezerra, Mônica Hingrid e Maria Braga; Cenário: Aura Juriciê, Guilherme Telles e Luiz Pazzini; Som: Chico Nô; Plano de Luz: Marcelo Flecha e Raimundão; Fotografia: Márcio Vasconcelos; Cabelo e Maquilagem:

Oficina do Cabelos; Costureira: Fortunata; Assessoria de Imprensa: Garrone; Assessoria de Marketing: Opendoor; Produção Executiva: Gisele Vasconcelos; Assessoria de Produção: Maria Ethel e Guilherme Telles; Produção de Vídeo: Condor.

Um Olhar de Esperança sobre A Missão No Brasil

- Eu era Hamlet, e estava à beira-mar, e falava BLA-BLA com a ressaca da Praia da Baronesa, Alcântara, Maranhão. Às minhas costas a resistência cultural sob as ruínas da Europa, à minha frente a Base de Lançamento de Foguetes do Brasil (SOUZA, 2002, p. 131).

A História não parou. Ela continua em aberto para aqueles que desejam ser o sujeito da sua própria história em construção. A "tempestade" que é a metáfora do progresso que sempre precisou manter a ordem estabelecida, às custas de escombros que sobem até o céu, tentando sufocar o Anjo. O olhar de espanto deste é quando olha para o passado, com o amontoado de "escombros que sobe até o céu", e não menos terrível, é o seu de desespero quando olha para o futuro que se avizinha, com o eminente perigo da continuação das catástrofes. Não é o novo que o assusta, mas é a permanência do velho, das máscaras sempre renovadas do terror que os homens têm cultivado entre os homens. "O homem ajuda o homem?"

Mas nas margens existe movimento, lá onde habitam os anjos excluídos. As asas que lentamente, incessantemente, adquirem movimento. Que vem das pedras, buscando retomar o ritmo abafado de tambores enterrados. Será a rebelião das paisagens e a ressurreição dos mortos que explodirá o núcleo centralizador, catalisador e gerador do terror?

O porvir está em fazer-se renascer as centelhas de esperança do passado, para que se possa construir um futuro de possibilidades de sobrevivência na terra. A estratégia dos vencedores continuou sempre a mesma durante dois milênios, isto é, fazer com que esqueçamos a luz que foi enterrada com os nossos mortos.

A missão ainda não foi concluída. Enquanto houver luta contra o conformismo, contra o status quo reinante, ainda restará esperança.

A missão está em processo, porque ainda não explodimos o *continuun* da história dos vencedores. Meu compromisso, como diz Heiner Müller, é ser um obstáculo, e é tudo que ainda resta neste início de novo milênio que se inicia com uma nova máscara de terror, mais terrível, pois bombas inteligentes em operações cirúrgicas atingem alvos programados, mas elas nem sempre são tão inteligentes nem mesmo são cirúrgicas. Basta lembrar Brecht, quando este afirmava em 1934, que o gás venenoso não localiza os culpados quando mata. Mas estamos na era do cinismo, como diz Heiner Müller, que alerta "(..) a indústria de armamentos do mundo capitalista sustenta e produz muitos empregos. O oposto ainda deve ser provado. O armamento de nosso mundo não diminui apenas o nível material de vida. Isso se manifesta em nosso cotidiano" (*in GALISI FILHO, 1995, p. 227*).

Assim, o olhar de esperança sobre as encenações de *A Missão* se transformou em um ato de resistência contra o esquecimento. Se a tempestade *empurra e anjo irresistivelmente em direção ao futuro*, ele não cansa de perceber o que está atrás, pois as ruínas que o acompanham mostram-lhe existir muitas outras, à frente, no que se chama de *progresso*, como pontifica Heiner Müller:

Atrás dele, a rebentação do passado despeja cascalho sobre as asas e sobre os ombros, com o ruído de tambores enterrados, enquanto, diante dele, se acumula o futuro, que lhe esmaga os olhos, fazendo saltar as pupilas como uma estrela, transformando a palavra numa mordaca sonora, sufocando-o com sua respiração. Por um momento, vemos ainda o bater de asas, e escutamos o ruído do cascalho caindo à sua frente, sobre, atrás dele, ainda mais alto, quanto mais se exaspera a inútil movimento: interrompido, quando ele fica mais vagaroso. Então, o instante se fecha sobre si mesmo: rapidamente encoberto, o anjo infeliz entra em repouso, seu voo, seu olhar, seu suspiro são de pedra. Ele espera a História. Até que ele retome o batimento de asas, que se comunica em ondas à pedra, e indica que ele vai alçar voo (*in GALISI FILHO, 1995, p. 114-115*)

Referências

- EMMERICH, Wolfgang. A literatura da RDA. *In: História da literatura alemã*, v. 2. Lisboa: Cosmos, 1994.
- GALISI FILHO, José. **A constelação do zênite**: imaginação utópica e histórica em Heiner Müller (anos setenta e oitenta). 1995. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- KONDER, Leandro. Walter Benjamin: marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **A obra fragmentada de Heiner Müller**. Jornal da Universidade de São Paulo. São Paulo. 26 maio a 01 jun. 1997. MOSTAÇO, Edelcio. A máquina teatral de Heiner Müller. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 maio 1987, Ilustrada, p. A-32.

MÜLLER, Heiner. **Le nouveau crée ses propres règles**. Théâtre/public, França, n. 67, jan. -fev., 1986.

MÜLLER, Heiner. O teatro como obstáculo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 ago., 1986b

RÖHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo, Iluminuras Ltda: 1997.

SOUZA. Luiz Roberto de. **Heiner Müller no Brasil: a recepção de A Missão (1989-1998)**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo.