

Censura e obsolescência:

o caso em volta de *A Emigrante*, de Heiner Müller

Miguel Ramalhete Gomes
CETAPS / Univ. do Porto

A história da relação entre Heiner Müller e a censura na antiga República Democrática Alemã é complexa e não sem uma série de momentos inesperados. Curiosamente apenas poucas peças terão sido objeto de uma censura explícita que durou até à queda do Muro: mais notoriamente *Mauser*, mas também *O Horácio* [*Der Horatier*], *Cimento* [*Zement*], *Germânia Morte em Berlin* [*Germania Tod in Berlin*], e *A Máquina Hamlet* [*Die Hamletmaschine*]. A partir de finais da década de 1960, repetia-se frequentemente o seguinte procedimento: um teatro propunha-se encenar uma peça nova de Müller, ou de outro dramaturgo, e, como era costume, enviava o texto para ser aprovado pelo Ministério da Cultura; o responsável, por vezes o próprio ministro da cultura, chamava então o diretor do teatro, comunicava-lhe as suas apreensões e dizia-lhe que poderia encenar a peça por sua conta e risco (cf. Müller 2005b: 194, 198). Este encorajamento à autocensura tendia a resultar, exceto em casos excepcionais. A partir da década de 1970, à medida que Müller começa a ser conhecido no Ocidente, em parte devido à ambígua fama de crítico da RDA, a posição dos dirigentes do SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands / Partido Socialista Unificado da Alemanha) muda. Num regime onde por vezes manuscritos tinham de ser passados clandestinamente pela fronteira para serem publicados fora do país, Müller passa a ter a liberdade de publicar e deixar encenar peças suas no estrangeiro, sendo mesmo encorajado nesse sentido. A razão cínica deste comportamento, segundo Müller, dever-se-ia à sua transformação num autor lucrativo. Embora certas peças suas não

pudessem ser encenadas na RDA, qualquer encenação ou publicação no estrangeiro implicaria o pagamento de direitos de autor e, assim, a entrada de divisas na RDA. A partir de 1986, quando Müller recebe o prémio nacional da RDA, tornou-se naturalmente impraticável proibir ou desencorajar a encenação de peças de um autor premiado pelo próprio estado. Um ano depois, Müller era o autor mais encenado da Alemanha de Leste e o conjunto de peças *A Estrada de Volokolamsk* [*Wolokolamsker Chaussee*], que continham material que, publicado dez anos antes, teria sido proibido, já não foram alvo de qualquer ação estatal.

Certamente o mais grave caso de censura de uma peça de Müller ocorre bem antes, em 1961, quando, pouco tempo depois da construção do Muro de Berlin, é encenada a peça *A Emigrante, ou A Vida no Campo* [*Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*] no Teatro Universitário da Escola Superior de Economia de Karlsruh. A notoriedade do caso deve-se certamente em parte à posterior fama de Müller e a história tem vindo a ser discutida em histórias da literatura e do teatro em língua alemã no período do pós-guerra. No entanto, há três textos em que o caso aparece narrado em mais pormenor: a autobiografia de Müller, *Guerra sem Batalha* [*Krieg ohne Schlacht*], publicada em 1992 e revista em 1994, a biografia de Müller da autoria de Jan-Christoph Hauschild, publicada em 2003, e um livro de 1995, escrito por Matthias Braun, com o inspirado título *Drama em volta de uma comédia: A totalidade do SED e Segurança do Estado, FDJ e Ministério da Cultura contra A Emigrante ou A Vida no Campo, de Heiner Müller em Outubro de 1961* [*Drama um eine Komödie: Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium der Kultur gegen Heiner Müllers Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande im Oktober 1961*].

Cada uma destas narrações tem aspetos únicos que fazem com que a leitura de cada uma não substitua as outras. A narrativa de Müller, feita a partir de recordações de acontecimentos que tiveram lugar cerca de 30 anos antes da narração, distingue-se por uma combinação marcadamente literária de lenda e tom cómico – Müller privilegia os momentos climáticos, combinando um lado mítico com um lado cómico, em que a personagem Heiner Müller surge como um anti-herói que escapa ao pior puramente devido a uma combinação de oportunismo e acaso. Alguns episódios são ainda espúrios ou baseados

apenas em boatos. Por outro lado, a narrativa biográfica de Hauschild mantém Müller como ator principal do seu próprio drama, mas complementa a narração pouco fiável de Müller com documentos e testemunhos de outros participantes neste caso, corrigindo e relativizando assim algumas das asserções de Müller. Finalmente, o livro de Braun, todo ele dedicado a este caso, divide-se entre uma narração pormenorizada dos acontecimentos e uma impressionante coleção de documentos que o leitor pode depois consultar. A narração de Braun, ao contrário das outras duas, remove conspicuamente Müller do centro dos acontecimentos e foca-se na dinâmica institucional, conseguindo assim, por via do uso sistemático de documentação, colocar a narrativa de Müller no seu devido contexto. Convém ainda notar que, ao longo do texto, Braun aponta frequentemente para a dimensão manipuladora dos documentos utilizados. Com isto, Braun sugere que, se a narrativa de Müller é naturalmente tendenciosa, então uma análise da documentação e o uso de entrevistas com alguns dos intervenientes estarão sempre limitados precisamente pela mediação discursiva. O meu trabalho consistirá, por isso, numa breve mediação comentada entre estas três fontes principais.

Quando *A Emigrante* estreia em 1961, Müller era ainda um autor pouco conhecido na RDA e sem qualquer projeção internacional. Apesar de ter recebido em 1959 o prémio Heinrich Mann da Academia das Artes da RDA por uma peça escrita em colaboração com Inge Müller, Müller estava ainda no início da sua carreira de dramaturgo. Três anos antes, Müller começara a receber uma bolsa para escrever uma peça que tomaria como ponto de partida uma história de Anna Seghers sobre as migrações forçadas em territórios sob a influência da União Soviética. A peça abordaria ainda a reforma agrária na RDA e seria estreada no Deutsches Theater em Berlin Leste. Num ambiente de descoordenação, desinteresse e negligência institucionais, Müller, alegando dificuldades em tratar o material, consegue arrastar a bolsa durante anos, não cumprindo prazos, “esquecendo-se” de enviar relatórios e esquivando-se a perguntas sobre o progresso do trabalho. Em 1960, surge a possibilidade de encenar a peça num teatro universitário amador e Müller agarra-a provavelmente como forma de acelerar a escrita do projeto inacabado através da interação com atores num contexto mais informal e menos canónico do que o do Deutsches Theater. Como Braun nota, a peça ganhara entretanto uma dimensão atual por causa dos efeitos da coletivização forçada nas zonas rurais (cf.

Braun 1995: 14). A estreia ficou marcada para o final de Setembro, como espetáculo de abertura da semana de teatro da Escola Superior de Economia de Karlshorst. Apesar de algumas críticas à peça resultantes da publicação de uma cena em Abril de 1961, as férias escolares e os acontecimentos de Agosto desse ano fizeram com que o projeto continuasse o seu caminho previsto (cf. *idem*: 17).

A 13 de Agosto, a população de Berlin acordou numa cidade definitivamente dividida, à medida que se começou a erigir o Muro. Curiosamente a construção do Muro foi recebida inicialmente com entusiasmo por parte de muitos artistas, que julgavam que, com o fim de uma perigosa porosidade fronteiriça, se poderiam finalmente dedicar a discutir a construção de um país socialista de forma consequente, sem interferências externas. Müller conta que partilhou essa opinião na altura. Por outro lado, conta Müller, nesse mesmo dia, Otto Gotsche, o secretário de Walter Ulbricht, terá dito que, agora que tinham o Muro, poderiam esmagar quem quer que estivesse contra eles (cf. Müller 2005b: 398). Braun acrescenta que, com a construção do Muro, se inicia uma “limpeza” entre as hostes do SED e a maior onda de prisões desde o levantamento de 17 de Junho de 1953 (cf. Braun 1995: 19). Muitos dos artistas que estavam para participar no Festival do Outono desse ano na Alemanha de Leste, do qual a acima referida semana de teatro fazia parte, compreensivelmente cancelaram a sua participação e, num esforço para manter a aparência de normalidade, as autoridades cederam à pressão do teatro universitário no sentido de manter a estreia da peça e a semana de teatro sensivelmente inalteradas. A peça foi sendo escrita à medida que ia sendo ensaiada e beneficiando do material produzido nesses ensaios. O estado quase permanentemente inacabado da peça e da encenação de Bernhard Klaus Tragelehn – os ensaios arrastaram-se durante um ano e meio – serviu para adiar inspeções das autoridades e para evitar qualquer tipo de discussão com o partido sobre a adequação do espetáculo naquele momento. Na véspera da estreia, vários responsáveis do Ministério da Cultura e da FDJ (Freie Deutsche Jugend / Juventude Livre Alemã), o movimento comunista oficial da juventude da RDA, tentam assistir ao ensaio geral numa última tentativa de se assegurarem que o espetáculo não causaria problemas. Aí chegados, são confrontados com o adiamento

sistemático da hora do ensaio e acabam por sair do teatro já de noite e profundamente irritados, sem terem visto o espetáculo completo.

Dados estes antecedentes, o que se seguiu não é nenhuma surpresa. De facto, olhando para este acontecimento com conhecimento da história da RDA, o que surpreende é a atitude de Müller e do encenador, Tragelehn, cujas táticas de ocultação do conteúdo da peça até à estreia certamente partiam da consciência do potencial efeito polémico da peça num momento sensível. Talvez os dois esperassem, não sem alguma ingenuidade, que, uma vez apresentada a peça em público, as autoridades limitassem a sua ação censória no sentido de manter a aparência de normalidade. A peça estreia a 30 de Setembro perante um público composto de numerosas figuras destacadas da área cultural e de vários informadores. Por via de um ponto de vista plebeu que satiriza um estado dito dos operários e dos camponeses, Müller tinha escrito uma peça que, em alguns aspetos, lembra o fôlego das peças históricas de Shakespeare (cf. Bonnaud 2007: 21). A personagem Fondrak, que não gosta de trabalhar e que não perde uma oportunidade de satirizar o partido, chega a ser caracterizada por Irène Bonnaud como uma espécie de Falstaff de Mecklenburg (cf. *ibidem*); por outro lado, Jan-Christoph Hauschild refere-se à peça como uma “comédia histórica” [“Geschichtskomödie”] (Hauschild 2003: 187). Na peça, é nomeada a penitenciária de Bautzen (cf. Müller 2000: 197, 233), destinada a presos políticos, e podemos ler piadas constantes parodiando aspetos do dogma e teoria do socialismo.¹ Três breves frases, retiradas da peça sem contextualização, à maneira dos relatórios elaborados na altura, demonstrarão certamente o género de humor sarcástico que abunda nesta peça:

C'est contre la nature, mais c'est dialectique. (Müller 2007: 52)

[Es ist gegen die Natur, doch dialektisch.] (Müller 2000: 204)

Montre-moi un trou de souris et je baise le monde. (Müller 2007: 115)

[Zeig mir ein Mausloch und ich fick die Welt.] (Müller 2000: 252)

¹ Uma outra frase pode ainda ser interpretada como uma referência, porventura inocente, ao recém-construído Muro de Berlim: “Possible que l’herbe entre nous devienne subitement une frontière d’État” (Müller 2007: 102) [“Kann sein, der Rasen zwischen uns wird Staatsgrenze plötzlich”] (Müller 2000: 243). Em citações retiradas da peça, optei por não traduzir os excertos para português, usando em alternativa a tradução francesa de Irène Bonnaud e Maurice Tazsman.

Le travail est un crime contre l'humanité. (Müller 2007: 115)
[Arbeit ist ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit.] (Müller 2000: 252)

Naturalmente este tipo de representação do socialismo e da reforma agrária não podia senão ofender os dirigentes do partido, que nunca se terão distinguido por um sentido de humor particularmente desenvolvido, e que, em termos culturais, sempre privilegiaram um drama linguisticamente burguês por oposição à linguagem plebeia que alguns dramaturgos da Alemanha de Leste tinham ido buscar, entre outros, a Shakespeare. Não deixa de ser irónico que, quando, em 1964, Shakespeare é declarado um modelo para toda a dramaturgia da RDA, esse modelo seja claramente mediado pelas traduções românticas de Schlegel e Tieck, que notoriamente suavizaram a linguagem das peças. Ao apropriar-se de alguns modelos shakespearianos, Müller teria por isso uma noção de Shakespeare evidentemente diferente da dos dirigentes culturais do SED.

No dia seguinte à estreia inicia-se o ataque da máquina burocrática do partido aos participantes no espetáculo. Segue-se uma série de reuniões e interrogatórios com o dramaturgo, o encenador, os atores, os trabalhadores do teatro e a direção da escola. Este aspeto do processo é narrado por Braun em grande pormenor, mas a nós basta-nos saber que a maioria dos participantes foi punida com despedimentos, expulsões do partido e a necessidade de escrever autocríticas. Tragelehn, o encenador, foi expulso do partido, viu o seu contrato de trabalho com o teatro ser anulado, e foi enviado para trabalhar nas minas de Klettwitz, onde terá sido ridicularizado e, segundo Müller, até espancado pelos outros trabalhadores por, apesar de tudo, continuar a defender a RDA e o partido (cf. Müller 2005b: 133-134). Ao longo de uma série de reuniões produziram-se acusações de que Müller escrevera um texto criminoso e antirrevolucionário, comparável à propaganda anticomunista. Em algumas dessas reuniões, ter-se-á sugerido que Müller fosse preso e, noutra ocasião, ter-se-á dito, a crer na lenda divulgada por Müller e desmentida por Braun, que se estava perante um caso não de crítica literária, mas de segurança do estado (cf. idem: 132-133; cf. Braun 1995: 8, 79). Fazendo-se uso de um discurso ominosamente jurídico, caso se apurasse que a peça era objetivamente antirrevolucionária, seria apenas um caso de estupidéz por parte de Müller;

caso fosse considerada subjetivamente antirrevolucionária, Müller poderia ser preso. Gerhard Piens, dramaturgo principal do Deutsches Theater, fora encarregado de elaborar um relatório em que se provariam as duas, mas Piens recusou-se a declarar a culpa subjetiva de Müller (cf. Müller 2005b: 134). Após ser dito a Müller que deveria entregar às autoridades o manuscrito da peça e as notas de trabalho, Müller e Inge Müller passam uma noite a escrever uma cópia da peça. Após uma série de telefonemas absurdos em que amigos lhe perguntavam se ele já tinha sido preso, ao que Müller respondia naturalmente que, nesse caso, não estaria a falar com eles, Müller decide visitar uma esquadra e perguntar se, por parte da STASI, há algum processo contra ele, ao que lhe respondem que não, que por parte da STASI não há nada contra ele (cf. idem: 137). Ajudado por Helene Weigel, Müller escreve então uma autocrítica que é depois lida numa reunião de artistas e funcionários culturais e que é considerada insuficiente.² Mais tarde, Müller terá dito que o texto não o envergonhava, porque se tratava de uma questão prática: a da sua sobrevivência como artista. Na autobiografia, Müller justifica-se com um típico adágio mülleriano: “Para mim a escrita era mais importante do que a moral” [“Mir war das Schreiben wichtiger als meine Moral”] (Müller 2005b: 140). Finalmente, a 28 de Novembro, decide-se expulsar Müller da Associação de Escritores (cf. Braun 1995: 74), o que efetivamente o impedia de trabalhar oficialmente como escritor durante os dois anos seguintes. Foi-lhe ainda dito que deveria fazer por conhecer em primeira mão a realidade que supostamente distorcera (cf. Müller 2005b: 144), em mais um sinal de que um Estado que encorajava de forma abstrata o realismo se dava mal com os resultados concretos de uma abordagem realista. Nos dois anos que se seguiram, Müller e a mulher passaram dificuldades consideráveis e Müller viu-se obrigado a trabalhar sob pseudónimo. Só em finais de 1963 é que Müller começa a poder trabalhar novamente no mundo teatral, tendo ao longo desse período de tempo escrito *Philoktet*, uma adaptação de Sófocles que iniciava uma série de adaptações e traduções que eventualmente o tornariam famoso. Por outro lado, o

² A autocrítica pode ser lida em Müller 2005a: 150-152. O reverso desse texto encontra-se em “Grussadresse an eine Akademie”, um texto sarcástico e amargo do mesmo período (cf. idem: 154).

caso foi eficazmente abafado e, na altura, não houve ecos dos processos na Alemanha Federal.

Catorze anos depois, em 1975, publica-se finalmente a peça na RDA e, no ano seguinte, esta é encenada na Volksbühne de Berlin Leste, com um nome diferente, *Os Camponeses* [*Die Bauern*], para evitar novos confrontos com o partido (cf. Hauschild 2003: 219). Müller era já um autor conhecido fora da RDA e este período tem sido visto, na história da cultura na RDA, como um de relaxamento por parte do Estado em relação a questões culturais. Por outro lado, aquilo que tinha sido uma peça atual em 1961 era agora um objeto distante, que já muito pouco dizia ao público. Como Jan-Christoph Hauschild explica, “Após 15 anos pôde entender-se *Die Bauern* como um drama histórico dos difíceis primeiros anos” da RDA [“Nach fünfzehn Jahren können *Die Bauern* als historisches Drama aus der schweren Anfangszeit begriffen werden”] (idem: 222). A peça tinha-se tornado obsoleta e poderia agora ser apreciada da mesma forma que se apreciaria uma peça histórica de Shakespeare ou Schiller. A peça perdera qualquer relação direta com os camponeses de Mecklenburg que a haviam inspirado; estes pertenciam agora a um passado quase arcaico do qual os espetadores se podiam finalmente rir. Que as personagens falassem em verso não pareceu estranho a ninguém e encenações posteriores fora da RDA e após o fim da RDA acentuaram a dimensão de conto de fadas da peça (cf. Müller 2005b: 145; cf. Braun 1995: 81-82). Por um lado, perdera-se qualquer relação entre a peça e uma realidade histórica; por outro, os próprios encenadores da peça ter-se-ão esforçado por reforçar o lado mítico e possivelmente quase irreal da peça.

Com esta combinação de estratégias, a peça começou a deixar de ser incómoda e pôde enfim iniciar a sua carreira como objeto da crítica literária. E, no entanto, a memória do acontecimento continuou a produzir os seus efeitos. Como Hauschild laconicamente explica, “a dissertação de Marianne Streisand, em Berlin [Leste], em 1983, *Peças iniciais de Heiner Müller. Análise da obra no contexto da sua receção coeva*, com uma documentação detalhada dos processos da altura, não pôde ser publicada” [“Marianne Streisand kann ihre Berliner Dissertation von 1983, *Frühe Stücke Heiner Müllers. Werkanalysen im Kontext zeitgenössischer Rezeption*, mit einer

ausführlichen Dokumentation zu den seinerzeitigen Vorgängen, nicht veröffentlichen”] (Hauschild 2003: 222).

Bibliografia

BONNAUD, Irène – “Préface”, in MÜLLER, Heiner – *La Déplacée*. Trad. Irène Bonnaud & Maurice Taszman. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007, 11-24.

BRAUN, Matthias – *Drama um eine Komödie: Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium der Kultur gegen Heiner Müllers Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande im Oktober 1961*. Berlin: Christoph Links, 1995.

HAUSCHILD, Jan-Christoph – *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2003.

MÜLLER, Heiner– *Werke 3 – Die Stücke 1*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

_____ – *Werke 8 – Die Schriften*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005a.

_____ – *Werke 9 – Eine Autobiographie*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005b.

_____ – *La Déplacée*. Trad. Irène Bonnaud & Maurice Taszman. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

