

FRAGMENTOS DO ENCONTRO COM INA CAMARGO COSTA E JOSE FERNANDO DE AZEVEDO. 3 DE NOVEMBRO DE 2008



INÁ CAMARGO COSTA: O principal motivo porque eu tenho o freio de mão puxado em relação ao Heiner Müller é porque eu acho, e isto é verdade, isto não é radicalizar, eu acho mesmo que o Heiner Müller é stalinista. Eu vou tentar, agora sim com provocações, demonstrar esta minha opinião. Só que para vocês entenderem, quero lembrar que muita gente sabe que quando eu digo que acho que fulano é stalinista, eu estou falando de um ponto de vista trotskista e isso quer dizer o seguinte para quem está chegando agora: o critério para avaliar absolutamente qualquer coisa é qual a posição que esta pessoa, especificamente, tem em relação à revolução. Revolução como idéia, como ação e particularmente em relação à única revolução que teve no século XX que é a de 1917. Muitos de vocês e sobretudo as pessoas que lêem Heiner Müller sabem que o passado é matéria de controvérsia e em alguns casos de tiro ou machadada, certo? Não estou falando de brincadeira. Pois bem, eu acho que como muito stalinista, o Heiner Müller tem uma posição ambígua, quer dizer o menos, em relação à questão da revolução. (...) Heiner Müller diz em algum lugar o seguinte: "Depois da Segunda Guerra Mundial a revolução na Alemanha Oriental foi feita *para* e não *pela* classe trabalhadora." Está errado! Eu não concordo. Isto é discurso do partido. Em 1945 a contra-revolução, no ocidente como no oriente, foi feita *contra* a classe trabalhadora. E nesse sentido é que também ele declara que a classe trabalhadora que fez uma greve e foi massacrada pelo Partido Comunista Alemão em 1953, era uma classe que estava deprimida e manipulada por seus inimigos.

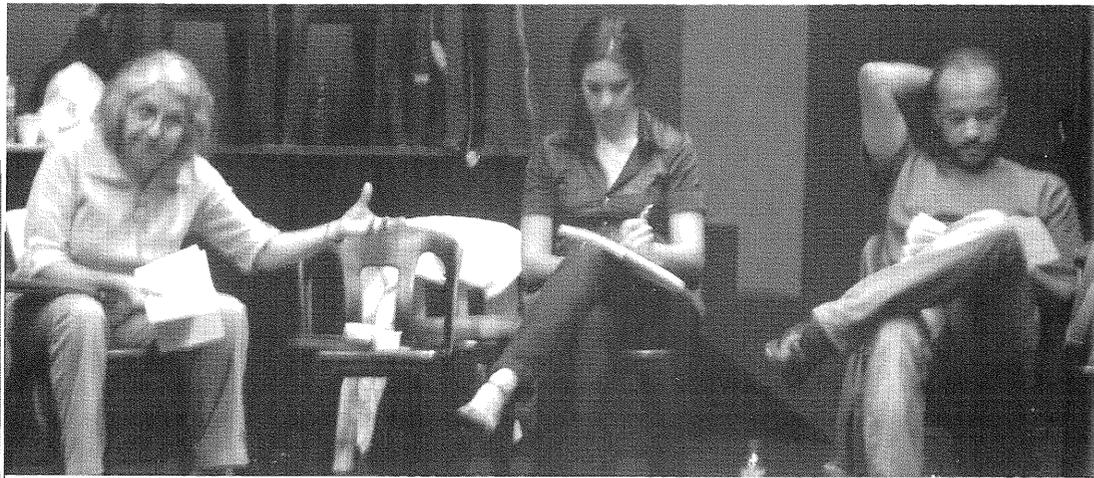
Este é o Heiner Müller. Ele escreveu isso, ou declarou. Isto é, ele desqualifica politicamente a classe trabalhadora alemã. Da mesma maneira, ele se refere à história da Alemanha em 1980 no texto *Fatzer*: "O desastre de mais pesadas conseqüências da história moderna talvez tenha sido o fracasso da revolução proletária da Alemanha e seu aniquilamento pelo fascismo." Discordo também, porque a revolução proletária na Alemanha não *fracassou*, ela foi *massacrada* em 1918 pelos poderes instituídos da classe dominante, com apoio direto da Social Democracia Alemã, que pessoalmente matou a principal líder revolucionária alemã que foi a Rosa de Luxemburgo e o Karl Liebknecht, os principais líderes da revolução que estava acontecendo na Alemanha. Não *fracassou*, ela foi *massacrada* em 1918. Aliás, e para já adiantar a diferença Heiner Müller/Brecht. Brecht atuou nesta revolução de 1918, como deputado do Soviete de Munique que foi *massacrado* pela Social Democracia Alemã e pelos Freikorps, que depois constituíram a base do Partido Nazista. Usar a palavra 'fracasso' é um meio político de desqualificar o derrotado e de dizer que o derrotado foi derrotado porque ele era incapaz, por isso ele *fracassou*. Então, para um poeta como Heiner Müller, a opção pela palavra 'fracasso' não é inocente, não é deslize, não é ambigüidade, é posição política. Quem fala que a revolução de dezoito *fracassou* são os stalinistas.

JOSÉ FERNANDO DE AZEVEDO: O Brecht pouco antes de morrer, tem uma conversa com seus assistentes, entre eles o Weckwerth. O Weckwerth pergunta, no meio da conversa – eles estão naquele momento trabalhando sobre *Os Dias da Comuna*: "Disso que a gente está fazendo, do teatro que você escreveu, o que você acha que fica como uma espécie... como um modelo para um teatro que possa falar para o futuro?" E o Brecht diz *A Medida* ou *A Decisão*, como foi traduzida. *A Medida*, e morre... [Risos]

INÁ: As últimas palavras...



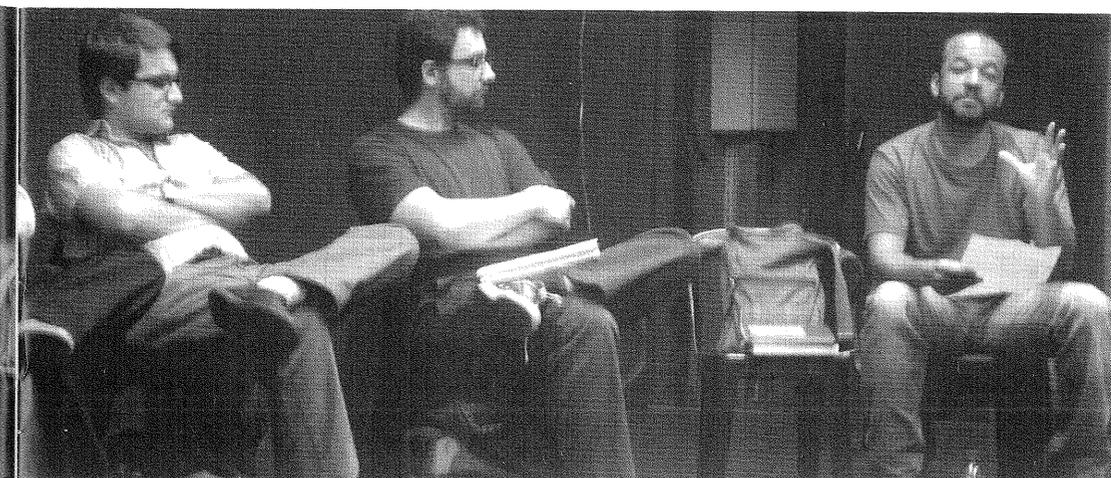
JOSÉ FERNANDO: As últimas palavras de Brecht... Sempre há as últimas palavras... Há aí um aspecto muito importante, porque isso criou um tópico mitológico da crítica brechtiana (...) Por que *A Medida*? Por que *A Decisão*? Por que *A Decisão* é um modelo para o teatro do futuro? É importante dizer que o Brecht andava entusiasmado com o que estava acontecendo na União Soviética e também com as greves que estavam acontecendo pela Europa Oriental, particularmente na Hungria. Portanto, o Brecht via aquele momento de 1956 como a possibilidade de uma abertura política no interior do bloco no campo comunista. (...) Essa era a expectativa; Brecht não viu se isso aconteceu ou não e eu posso garantir para vocês que o Heiner Müller não teve a ilusão de que isso aconteceu. (...) Outro episódio que me interessa está em 1977. Em 1977, Heiner Müller escreve *Hamlet-machine*. Em 1977 a RAF ou o Baader-Meinhof, a Fracção do Exército Vermelho, seqüestra o presidente de uma indústria e chefe da federação dos empresários, como eles chamam, dos empregadores. É como se eles seqüestrassem hoje o presidente da FIESP. (...) Em outubro deste ano um avião da Lufthansa é seqüestrado e vai parar na Somália. Os guerrilheiros ligados à RAF, os seqüestradores, exigem a libertação dos líderes da RAF – nesse momento todos os líderes da RAF estão presos. Eles estão presos desde setenta e dois. Um comando do exército de operações da Alemanha Ocidental, financiado evidentemente pelos Estados Unidos, consegue libertar os reféns e ao mesmo tempo os líderes, entre eles o Andreas Baader, que é assassinado na prisão. Em resposta, "os terroristas" assassinam o "presidente da FIESP". (...) Isso gera uma campanha nacional promovida pelo Estado mais ou menos nos seguintes termos: em nome da democracia, mais polícia. (...) Neste período existe um movimento de aproximação entre o governo da RDA e o governo da Alemanha Ocidental.



Heiner Müller retoma o material do Hamlet e escreve o Hamletmachine, que é uma peça sobre a figura do intelectual, o intelectual que se manteve num campo que ele via como um campo de disputa, mas que nesse momento – e existe na peça uma cena em que ele diz isto – se vê dividido entre o Ocidente e o Oriente. É como se dissesse: “É neste campo, é nesta divisão que eu ainda posso pensar. Porque nem o Ocidente e nem o Oriente são caminhos, (ele usa essa imagem, ele está no aeroporto), caminhos que eu possa tomar.” (...) No ano seguinte, em 1978, o Heiner Müller, no Berliner Ensemble, retoma o material do Fatzer e faz uma encenação. Então vejam, no momento pós massacre dos líderes da RAF, ele estabelece um termo de comparação com aquilo que acontece em 1918 na Alemanha. Para ele, em 1918, com a morte da Rosa Luxemburgo e do Karl Liebknecht, o Partido Comunista foi decapitado e desde lá vive as conseqüências de ser um partido sem cabeça; o que aconteceu em 1977 foi a decapitação da RAF. Como comentário, ele monta o Fatzer, que para ele é também uma peça sobre o sentido da violência, da violência política, agora não praticada pelo partido, mas por um grupo que oscila entre a capacidade de fazer política e a impossibilidade da política. Portanto um grupo que precisa agir, embora não tenha sempre no horizonte a revolução como possibilidade, como evidência. Essa passagem de 1977/1978 é um momento que me interessa, porque é também um momento em que na Alemanha Ocidental as peças didáticas do Brecht voltam à baila. (...) Um crítico – Reiner Steinweg – pede para o Heiner Müller escrever sobre a peça didática e este, que acabou de

escrever o Hamletmachine e está montando o Fatzer, responde em uma carta curta mais ou menos o seguinte: “Meu caro, o tempo da peça didática acabou. Eu não sou filósofo, portanto não preciso de fundamento para pensar. A revolução só tem sentido se ela está na rua e não se ela está no horizonte. Isto posto, a última experiência burguesa relevante é o coquetel molotov.” E não contribui para o livro do Steinweg sobre a peça didática. (...)

Outro episódio do Heiner Müller que me interessa está em 1995. Vocês sabem que em 1998 o SPD, o Partido Social Democrata, ganhou as eleições na Alemanha Unificada e é um momento em que, com exceção da Espanha, os partidos de linhagem trabalhista ganham as eleições na Europa. Três anos antes, em 1995, ou melhor, quatro anos antes, em 1994, comentando o destino da esquerda na Alemanha após a unificação, o Heiner Müller retoma o material do Fatzer e encena o Fatzer. Um ano depois, comentando o sentido e as conseqüências da unificação das Alemanhas, ele retoma uma peça do Brecht chamada A Resistível Ascensão de Arturo Ui e a encena. Ele diz: “Poderia colocar em movimento o capital a partir de uma análise econômica, mas se nós queremos ver o que é o futuro do capitalismo na sua fisionomia mais crua, eis o Arturo Ui”. O Arturo Ui é a fisionomia e o futuro do capitalismo. (...) Por que esses três momentos me interessam? Porque são momentos em que uma aposta se dá, há a expectativa de abertura no plano histórico. (...) E no entanto, o Heiner Müller está dizendo: “Eu comecei no bloqueio, eu comecei no campo interdito, a minha obra é uma obra da interdição”.



Isso, em alguma medida, determina a forma. Portanto, quando ele elabora o que ele chama de fragmento sintético – podemos até falar de hiper texto, hiper textualidade, lá, lá, lá... – mas esse fragmento sintético pressupõe interrupção. Interrupção pressupõe interdição, bloqueio. O fragmento sintético é o pedaço de um projeto. Um projeto que nós vemos ou como ruína ou como interrompido. Portanto são pedaços de projetos inacabados, são pedaços de experiência interrompida. A forma do fragmento de Heiner Müller não é nenhum fetiche formal, mas é a tentativa de flagrar essas vozes que estão na história, como dizia Walter Benjamin, e que precisam ser escutadas porque foram silenciadas. Portanto, projetos interditados, interrompidos, fracassados ou derrotados.

(...) Aqui, entre nós, no início dos anos 70, o Vianinha diz: “É preciso encarar a realidade do subdesenvolvimento no Brasil. Só o Glauber foi ao núcleo disso como artista nos anos recentes, mas é necessário olhar no olho da tragédia”. Esse é também o branco do olho da História do Heiner Müller. E o Vianinha percebe: “A gente nos anos sessenta tinha a ilusão de que fazia teatro político e de que fazia política e com isso não se interessava por forma. A gente não sabia que isso era já uma forma”.

INÁ: Posições políticas diferentes produzem interpretações diferentes. Isto é um fato! Isto é um fato! Eu não quero convencer o Zé, o que eu quero é que todo mundo entenda e tome a sua decisão consciente de que tomada uma decisão, ela tem um significado. Então, o que é ser trotskista? O trotskista lê o programa de transição e avalia se cabe ou não cabe. Então primeiro, um trotskista é adepto do programa

de transição para o socialismo, portanto é um programa revolucionário. A segunda diferença: um trotskista acredita, e não é artigo de fé, que ou o proletariado por revoluções se livra do capitalismo e da burguesia ou a humanidade não tem futuro. Portanto o trotskista tem um compromisso com a revolução, não com receita de revolução.

O stalinismo é a contra-revolução na sua forma mais poderosa, mais violenta e mais conseqüente. Por isso que o assassinato do Trotsky é simbólico, neste sentido, porque eles não desistiram enquanto não conseguiram matar o Trotsky, para não ir muito longe.

Só trotskista quem sabe que o poder do Stalin só foi possível porque os social democratas aderiram ao partido do Stalin na União Soviética. Eles se mantiveram separados no resto do mundo, porém, para um trotskista, que cito agora: “Entre um trotskista e um stalinista existe um rio de sangue. Entre um trotskista e um social democrata existem dois rios de sangue.” Por quê? Porque a social democracia foi o primeiro partido construído pela classe trabalhadora que lutou abertamente com arma na mão contra a revolução dos trabalhadores.

É por isso que a gente insiste na revolução de dezoito na qual Rosa e Liebknecht foram executados por social democratas. Então, não sei se eu respondi... Mas então o ponto mesmo, o ponto é a questão da revolução. Um trotskista acha que só revolução resolve. Os não trotskistas tem dúvida, acham que a revolução automaticamente produz assassinos, é a tese do Mauser... Entendeu? (...)

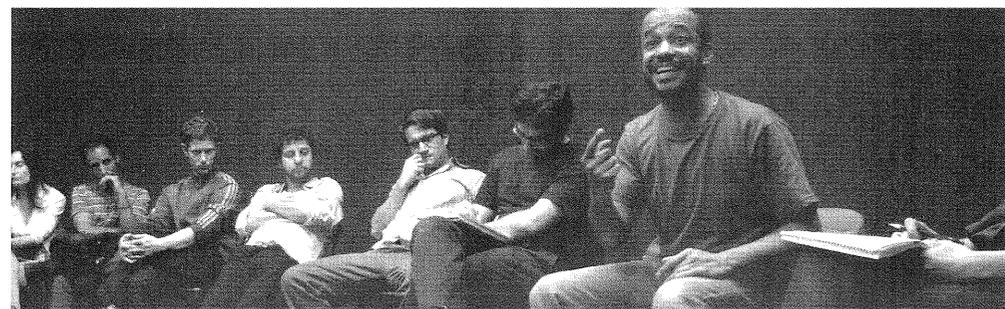
JOSÉ FERNANDO: Eu acho o Heiner Müller muito obscuro. Mas eu também penso que, pelo menos no teatro no Brasil, há muita dificuldade de discutir forma. Dizer que o Heiner Müller é stalinista não me diz nada sobre a forma de seu teatro. Eu cresci numa época, apesar de interessar por Brecht, em que os grandes modelos eram Gerald Thomas e Antunes Filho. Então o fato de eu fazer teatro de grupo significa que em algum momento eu optei por algo que não estava escrito como uma evidência na nossa história. Portanto, para mim, a história não é transparente. Por isso, o que eu vejo em primeiro lugar na, digamos, na dimensão lírica da obra do Heiner Müller – e isso me concerne – é que a experiência não é transparente, ela é um obstáculo. (...) Dizer revolução numa peça do Heiner Müller não é dizer a revolução está aqui. Não é dizer a revolução existe. Não é dizer que nós fizemos a revolução e não é dizer que nós faremos a revolução. É dizer que há uma contradição. (...) A questão é esta. Quando Heiner Müller junta dois autores opostos como ele faz com o Brecht e o Sholokhov, quando ele junta estas contradições, ele está dizendo: "eu sei qual é o destino disso". É esse o destino que precisa ser desbloqueado, porque não se trata de uma tragédia. Portanto, a revolução não está no horizonte, ela é um problema. Ela é um problema porque existem coisas acontecendo no mundo que estão sendo nomeadas revolução. A palavra não é uma evidência. Existe uma obscuridade que é a da própria experiência e se a matéria literária não flagra isso, não dá forma a isso, então nós estamos num outro planeta. É como ler Baudelaire com os olhos do século XIX. É como ler Machado de Assis com os olhos de Astrogildo Pereira, é como ler sei lá, enfim... Existe algo no Heiner Müller que faz com que a nossa leitura deste momento, do seu trabalho, seja pré-Brecht. Nós estamos lendo Heiner Müller com olhos pré-brechtianos e acho que isto é um problema para um autor que começou exatamente ali onde o Brecht travou. E dizer que não travou é dizer que a gente está agindo e a gente não está agindo. É dizer que a gente está fazendo o teatro e a gente está tentando fazer teatro. (...)

INÁ: Eu tinha 16 anos em 1968, quando alguns acontecimentos definiram a minha vida. Eu, desde então passei a lutar contra a ditadura pelos meios que chegaram e foram diversos. Comecei a estudar teatro fazendo para mim a seguinte pergunta: o que é que tem de tão grave numa peça de teatro babaca, como é o Beijo no Asfalto, indiferente como É Pena Que Ela Seja Puta do Sartre? Vai ver que era pelo título... Uma

peça do Gil Vicente! E um festival foi censurado! Não foi esta ou aquela peça.

Pois então, eu queria saber o que é que tem de tão grave num festival, repito: de estudantes de colegial, que a ditadura não deixa fazer? A mesma ditadura que me fez sair correndo de cavalos numa manifestação estudantil. (...) Então eu comecei assim. Portanto, para mim teatro, qualquer que seja a peça, de Gil Vicente a Heiner Müller, tem uma questão política. Porque eu não era tonta a ponto de achar que o delegado de polícia era só uma besta. Não, tem alguma coisa numa apresentação teatral, seja qual for o assunto, que incomoda um poder ditatorial. Esta era a minha convicção desde 1968 e é por ela que eu defendo com todas as armas que eu tiver na mão o direito de qualquer um montar o que quiser. Mas eu tenho também o direito de perguntar para quem monta Nelson Rodrigues, por que você quer montar Nelson Rodrigues? Defendendo o direito de montar... Isto é, eu sou pela liberdade do artista criar o que quiser como quiser, quando quiser, sobre o que bem entender. Repito, por causa desta experiência de repressão.

Muito bem, esta minha pergunta foi sendo respondida aos poucos porque então eu me liguei no que estava acontecendo. Então eu sou testemunha, não ocular, mas de leitura de jornal, da prisão do Boal e da tristeza que se abateu sobre todo mundo. Quando chegou de maneira clandestina nas nossas mãos o relato do Boal sobre a experiência no presídio. Tiradentes, etc. Aliás, é por isso que hoje, mesmo discordando do caminho, eu apoio no que eu puder a luta dos sobreviventes da tortura, pela declaração de tortura como crime. Então eu me formei politicamente e para o resto da vida como uma pessoa que lutava contra a ditadura militar no Brasil. Não demorou muito para eu descobrir que a ditadura era o aparato militar para defender os interesses do capitalismo no Brasil. O passo seguinte foi me tornar anticapitalista. O passo seguinte foi me tornar anti-stalinista. Porque eu percebi neste meio tempo como é que as coisas iam e não demorou muito, porque aí eu vim para a USP quando você nasceu [dirigindo-se à Mariana Senne]... Eu entrei em contato direto no confronto em assembleia com as diferentes táticas de intervenção política. Eu vi quem levava uma proposta conseqüente, quem levava uma proposta covarde e quem levava uma proposta para esvaziar uma assembleia. Então, ninguém me ensinou a separar trotskista de stalinista, de conservador, de filha da puta, que tinha também.



Eu aderi ao trotskismo com o movimento estudantil, por total identificação com o discurso e com o modo de intervir. A favor de assembleia, por exemplo, e não votação de cabala nos centros acadêmicos. A favor de peitar a ditadura e não reuniãozinha, tal e tal e lançar jornal de formação política para o século trinta e dois. Eu sou a geração que pôs o movimento estudantil na rua e desmoralizou a ditadura. Nós desmoralizamos a repressão. Eu tenho esta experiência. Nós derrotamos os stalinistas em assembleia e tiramos o movimento estudantil da covardia, do pavor, do medo. Desmoralizamos Erasmo Dias. Vocês acham que isso é pouca coisa? Pois bem, o contra-vapor veio, ele veio em setenta e sete e foi piorando. Depois que nós apanhamos e o momento máximo foi a invasão da PUC, é claro que aí os do "espera lá", "não está na hora" e não sei que mais prevaleceram. Neste momento o PT se fundou e dissolveu todas as linhas revolucionárias. Porque em setenta, até setenta e nove havia linhas revolucionárias atuando no movimento da luta contra a ditadura e foi justamente desta terrível combinação de reação da ditadura com o fortalecimento das linhas políticas pautadas por aquilo que a gente chamava de reforma que se produziu o clima do esvaziamento (da pauta revolucionária). Não por coincidência entramos em oitenta, a ditadura não caiu, saiu de cena e tivemos então o teatro pós-moderno. Por quê? Porque junto conosco, todas as manifestações mais radicais do teatro foram devidamente tiradas de cena. Ou por prisão...

JOSÉ FERNANDO: Tem uma peça muito boa sobre isto chamada Hamletmachine, é de 1977... [Risos] de um autor chamado Heiner Müller.

INÁ: Ele não adere e rejeita revolução.

JOSÉ FERNANDO: Ele rejeita revolução como ela foi dita durante cinqüenta anos na Alemanha.

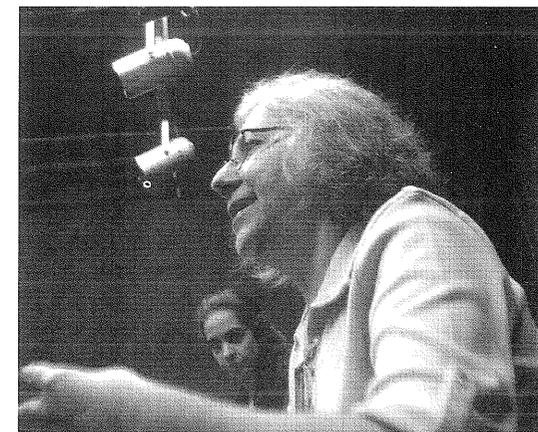
INÁ: Do jeito que ele entende. E ele entende revolução como um stalinista, como um social democrata, como um cientista político.

JOSÉ FERNANDO: Bom, ele entende revolução como alguém que vive em uma cidade que, se você for lá hoje, existe um shopping chamado Sony em cima do

que antes foi o muro de Berlim... Em toda Berlim, onde era o Muro, você tem uma linha vermelha. Em cima o capitalismo construiu o Centro Sony. É um monumento dizendo "vocês perderam". Este cara está num teatro do lado oriental e escreve a partir desta experiência que é concreta. Então quando você fala deste lugar, quando o cemitério é real, assim como quando você mora na frente de um cemitério e neste cemitério tem Hegel, Brecht, Hanns Eisler, Heinrich Mann... Quando você fala daí, você tem que lidar com os seus mortos efetivamente.

INÁ: Na minha opinião, insisto, na minha opinião de trotskista, se ele fosse um crítico radical do Estado onde ele vive, ele nem sequer usaria a palavra revolução. Não usaria! (...)

JOSÉ FERNANDO: E eu só estou querendo dizer que o Heiner Müller é um autor que colocou em discussão o sentido do stalinismo. Metade da crítica que se diz brechtiana diz também que o Brecht era stalinista porque escreveu A Decisão e um livro chamado Me-Ti, O Livro da Reviravolta. Só que ninguém percebe que a figura que está no Me-ti chama Nien. Nien ao contrário – isso é um trocadilho que não precisa ser Oswaldiano ou concretista para perceber – é NEIN. Portanto, toda vez que aparece a figura do Stalin ali, no Me-Ti, o Brecht diz: "não".



FRAGMENTOS DO ENCONTRO COM CELSO FRATESCHI, RICARDO GALLI, LENERSON POLONINI, MARCELO GIANINI, TABLADO DE ARRUAR. 20 DE OUTUBRO DE 2008



CELSO FRATESCHI: (...) Já é daí a frase "usar o Brecht sem transformá-lo é uma traição", um conceito extremamente interessante que ele (Heiner Müller) coloca, quando a gente aborda o clássico. E ele de alguma forma também consegue formular de uma maneira clara a idéia de que não existe mais nada original. Não existe mais nada que possa ser criado de uma maneira pura, fresca. Quer dizer, necessariamente, qualquer traço que a gente fizer, qualquer coisa que a gente criar vai estar referenciado em algum momento da história da humanidade, não é? Então essas provocações que ele colocava nos interessavam de uma maneira bastante radical. E a nossa idéia foi tentar pensar mesmo o mundo em que a gente estava vivendo. Acho que por identidade de raiz, o Heiner Müller, sem dúvida nenhuma, a raiz dele, o desenvolvimento de toda a teoria dele tem a origem marxista bastante clara, definida, cristalina. Como ponto de partida de um pensamento. (...) Ele fala num momento do Mauser que o trabalho é o ser humano. Toda a nossa perspectiva de artista, de filósofo, de homem é de alguma forma entender o ser humano dentro do seu processo histórico. E ele fala que nós não

sabemos o que é isso no ser humano. Ele é o nosso trabalho, aquele que está enterrado na lama da sua história, aquele verdadeiro desconhecido por debaixo da lepra, o ser vivo dentro das petrificações. E aí ele propõe que é preciso arrancar as máscaras, queimar a lepra, lavar a sua imagem da empedernida merda da nossa história. E propõe que apareça o homem "com unhas e dentes e baioneta e metralhadora emergindo da cadeia das [ruído na gravação] num raio de verdadeiro início, reconhecendo a si mesmo, uns reconhecendo os outros segundo sua própria diferença. "Com a raiz desenterrar do ser humano um humano ser". Esse desespero que eu acho que ele tem, no período quase final de stalinismo, quando ele percebe toda a experiência socialista de alguma forma se corroendo com suas contradições internas. E ele com a base de socialista que é, percebendo esse caminho que talvez seja interessante para a gente discutir ou pra pensar a experiência humana no começo do século XXI. Com o quê nós estamos nos armando? uma vez que já acaba a contradição existente durante a guerra fria, que foi o grande período em que ele construiu a sua obra.



E foi durante muito tempo um cartão de visita como o Brecht, pra dizer que na Alemanha socialista se produzia arte de extrema qualidade, e se produzia evidentemente. Mas ele, de alguma forma, coloca questões desse ponto. (...) Mas, sinceramente... (E eu estou aqui pra gente falar... Sei que vocês estão enfrentando a fera...), a sensação é que, principalmente no Mauser nós não enfrentamos a questão vital que o Heiner Müller colocava. Não enfrentamos! A gente de alguma forma se colocava com o texto distante da gente. Colocava o espetáculo como "lá", e não traduzia aquelas questões para o nosso corpo de ator. E não é a palavra dele que é ininteligível ou que é provocante. Acho que a grande força do Heiner Müller são questões extremamente viscerais e que nem sempre a gente tem coragem de enfrentar de uma maneira brutal como é a questão, de uma maneira radical, como ele coloca. (...)

E aí foi um texto (Horácio) que, não pelo espetáculo, mas por esses outros vinte anos, me sugeriu uma pesquisa, que a gente desenvolve até hoje. É da forma narrativa de interpretar, a forma narrativa de estar enfrentando as questões que não é o enfrentamento visceral das personagens, mas é o enfrentamento visceral das questões que o autor está colocando. (...) A sensação que a gente tem ao montar, ou visitar, ou ler o Heiner Müller, digo... Pela peça às vezes a gente se frustra. A gente lê e adora, mas quando vai assistir se frustra. Porque ele tem essa característica quase que de literatura que te permite como espectador, criar um espetáculo muito próprio. E quando você vai assistir, percebe que não se aborda todas as possibilidades daquele texto. A gente acaba tendo um processo redutor ao montar o espetáculo dele. Então, mesmo espetáculos lindíssimos que a gente vai e se comove e tal, mas a sensação é que se tem uma visão a respeito. Mas às vezes, a visão a respeito – e aí eu falo como autocrítica do nosso, do meu processo, não falo nem do processo do Márcio, nem do Cássio, nem da Mônica – é que antes de entender o cerne da questão do texto de uma forma orgânica eu tive uma opinião. Eu tive uma visão, não sei se preconceituosa, mas eu resolvi rápido demais, um parti pri a respeito daquele objeto. E aí eu acho que perdi uma oportunidade de ser mais radical. Eu estou colocando isso de uma forma franca, porque se não a gente fica se vangloriando. Mas acho que são colegas que estão aqui que estão enfrentando uma barra. (...)

O Heiner Müller, a base, o humanismo dele é marxista. Não dá para a gente fingir que não. Quando ele propõe esse nível de questionamento está propondo a partir de uma base filosófica bastante sólida. Às vezes, nós, a sensação que eu tenho, e tive isso em outros espetáculos, é que não enfrentamos a questão que ele estava colocando. Também acho que tem que mudá-lo, assim como ele mudou o Brecht. Mas acho que tem que enfrentar primeiro a questão que ele coloca. E primeiro tem que identificar plenamente essa questão. Ele não é um autor amador. Ele não é um autor que vem propor coisas pueris. Ele tem a pretensão clássica, erudita. Pretensão que não é a de um teatro que se passa de forma digestiva, comercial, simples, "para estudantes". Não. Ele está dialogando com todos os grandes autores da humanidade. Então, quando ele dialoga com o Hamlet, a gente acha divertido aquela geladeira lá, de onde aparece o Mao Tsé Tung, o Marx, mas aquilo tem uma razão de ser que não é uma brincadeira. Tem uma proposta aí filosófica e estética em que o buraco é mais embaixo.