



«Eu era Hamlet»: o desejo de substituição em *Hamletmaschine*, de Heiner Müller

Miguel Ramalhete Gomes

Doutorando FLUP/FCT

Palavras-chave: reescrita, fragmento, substituíbilidade.

Keywords: rewriting, fragment, substitutability.

Com este texto, gostava de tentar continuar a responder a uma pergunta que se me colocou há dois anos sobre a obra de Heiner Müller e a que tentei na altura responder, também num colóquio, mas com resultados então menos decisivos¹. A pergunta era, como se depreenderá a partir do meu título, sobre aquilo a que chamei o desejo de substituição nos textos de Müller. Talvez menos do que o desejo, interessava-me o conceito e perguntava-me: o que é a substituíbilidade? Conceito forçado provavelmente, e de certeza abstruso, para designar a passibilidade de ser substituído, a abertura para uma substituição. Ora, para que interessa pensar o fenómeno da substituição, hoje ou em qualquer altura? A substituição, e um conceito como a substituíbilidade, lembram-nos descartabilidade, insegurança, ansiedade em relação a ser substituído, todas noções negativas. O lado valorizado, a partir do qual condenamos estas noções, conhecemo-lo bem, é o da insubstituíbilidade do indivíduo, da sua singularidade, do seu valor humano essencial, etc., todo o discurso humanista. Se a substituíbilidade é algo de tão temível, entende-se mal que seja desejada, como vemos no meu título. Aquilo que tentarei aqui defender é que faz sentido pensar a substituíbilidade como algo de positivo, até utópico, e direi que encontramos este conceito de várias maneiras

¹ O resultado desse primeiro encontro pode encontrar-se em Gomes, Miguel Ramalhete (2006). «Ersetzbarkeit: Die Coriolan-Prätexthe bei Heiner Müllers *Germania 3*». In «Theaterwissenschaftliche Beiträge 2006», anexo a *Theater der Zeit*, 05/Maio 2006, 31-33.

nesta breve peça, *Hamletmaschine*, tanto ao nível temático como ao nível da construção da peça e da sua apresentação como aquilo a que o próprio Heiner Müller chamou um *fragmento sintético* (cf. Müller, 2005: 175).

Tenciono, então, abordar esta peça em três momentos: começarei por uma breve contextualização histórica, seguida da leitura de alguns passos da peça à luz daquilo a que chamei o desejo de substituição; o ensaio terminará com algumas considerações ao nível da construção da peça, no contexto de um teatro breve ou mínimo.

Hamletmaschine (A Máquina-Hamlet) foi escrita em 1977, marcando um ponto de ruptura na dramaturgia de Heiner Müller, dramaturgo alemão da segunda metade do século XX que escolheu viver na RDA (República Democrática Alemã). No seguimento de uma tradução de *Hamlet* para uma encenação de Benno Besson em Berlim Oriental, Müller, que já tinha um projecto antigo de reescrever *Hamlet*, escreve rapidamente *Hamletmaschine*, uma peça de apenas nove páginas, por oposição às 200 originalmente projectadas. A peça revelou-se tão radical que só pôde ser encenada no ano seguinte em Bruxelas, traduzida para francês, tendo sido proibida na RDA até à queda do muro de Berlim. A peça só estreou em Berlim Oriental em 1990, no Deutsches Theater, encenada pelo próprio Müller, numa produção gigantesca de oito horas, ainda hoje referida em colecções sobre prática teatral, e em que todo o texto de *Hamlet* era usado, junto com *Hamletmaschine* entre o 4º e o 5º actos da peça de Shakespeare.

A peça de Müller divide-se em cinco cenas, constituídas por quatro monólogos, dois de Hamlet e dois de Ofélia, e um breve interlúdio no centro da peça, apropriadamente chamado «Scherzo». A ligação ao enredo da peça de Shakespeare é mínima, funcionando *Hamletmaschine* sobretudo como um comentário da recepção de *Hamlet* na Alemanha. Aliás, tentar falar do assunto, dos temas, da peça é difícil. De facto, como disse há pouco, trata-se de uma peça de ruptura em vários sentidos, sendo um deles a forma como se relaciona com o teatro e as tradições dramática e teatral, a começar pelo facto de não poder ser encenada tal como o texto escrito exige. Esse facto encontra a sua justificação nas palavras de Müller sobre a necessária *falta* de harmonia entre a literatura e o teatro: «Considero uma necessidade haver peças que não possam ser encenadas na sua forma escrita original. É esta a maneira de fazer com que os teatros progridam e se desenvolvam» (Müller, 2005: 170, minha tradução)². Para o carácter radical da peça contribuem a ausência de enredo, a ausência de unidade nas personagens dramáticas, didascálias impossíveis, mas sobretudo uma construção supostamente fragmentária, circular e repetitiva (cf. Baillet, 2003: 152-156), de uma densidade intertextual notável, o que, pela provável não identificação de muitos passos

² Optou-se por facultar as citações de Müller em tradução no corpo do texto, de forma a facilitar a leitura a quem que não domine a língua alemã. Em nota de rodapé seguem os excertos no original. Neste caso, o original encontra-se em inglês: «I consider plays which cannot be staged in their original written form a necessity. This is the way which leads to progress and development in theatres» (Müller, 2005: 170).

por parte do leitor, leva a uma aparência de absurdo e de solipsismo. E, no entanto, julgo que poderemos ver, até ao fim da minha apresentação, que não há aqui nada de verdadeiramente fragmentário no sentido literal do termo (o texto não está inacabado) e muito menos de absurdo ou de solipsista.

A peça divide-se por dois protagonistas. Por um lado, temos Hamlet que, no primeiro monólogo, intitulado «Álbum de Família», explora o elemento da luta familiar: a sua (ou seja, morte do pai, casamento do tio com a mãe, tal como na peça original), e a da família implícita – a família política do paizinho dos povos, Joseph Estaline, o «eminente cadáver [que] (...) ERA UM HOMEM QUE SÓ TIRAVA TUDO DE TODOS» (Müller, 1983: 43)³. A tragédia psicológica de Hamlet é assim também a tragédia política dos povos tiranizados por Estaline. Esta transição inscreve-se na tradição alemã de recepção da peça *Hamlet*, aludindo Müller, noutro texto, ao famoso poema de Ferdinand Freiligrath, «Deutschland ist Hamlet» (A Alemanha é Hamlet) (cf. Müller, 2005: 292-293). Do outro monólogo de Hamlet falarei daqui a pouco, dizendo apenas, para já, que corporiza a sensação de impotência do intelectual de esquerda no contexto da RDA. Ofélia, por outro lado, demarca-se pelo oposto total da impotência de Hamlet – pela acção, ou melhor, pela oposição, violenta, havendo alusões ao terrorismo e à luta das ex-colónias europeias. Ofélia aproxima-se textualmente de figuras como Ulrike Meinhoff, da RAF (Rote Armee Fraktion), Electra, Susan Atkins, do grupo de Charles Manson, Lady Macbeth, etc. Estas referências (frequentemente contraditórias) ajudar-nos-ão a perceber de onde surge esta imagem de Ofélia, depois de considerarmos o monólogo de Hamlet na 4ª cena, o mais longo, ocupando cerca de metade da peça.

A primeira cena da peça, já referida, começa com a frase que escolhi para título deste ensaio: «Eu era Hamlet» (Müller, 1983: 43)⁴. A colocação da figura «Hamlet» no passado é desenvolvida mais à frente nessa cena, dizendo Hamlet a Horácio: «Eu sabia que és um actor. Também eu o sou. Faço de Hamlet» (ibid.: 44)⁵. Sabendo que estes jogos teatrais abundam na própria peça de Shakespeare, e que em Müller apontam também para a máscara de Hamlet que a Alemanha frequentemente colocou, temos então a necessária ruptura da peça: na 4ª cena, pouco depois do início de novo monólogo de Hamlet, lemos a seguinte didascália: «(tira a máscara e o fato)» (ibid.: 47)⁶, seguida de um texto desta vez lido pelo intérprete de Hamlet:

Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. As minhas palavras não têm mais nada a dizer-me (...). O meu drama já não se realiza. Atrás de mim monta-se a cena. De pessoas a quem o meu drama não interessa, para pessoas a quem ele

³ «des Hohen Kadavers (...) ER WAR EIN MANN NAHM ALLES NUR VON ALLEN» (Müller, 2001: 545).

⁴ «Ich war Hamlet» (Müller, 2001: 545).

⁵ «Ich wußte, daß du ein Schauspieler bist. Ich bin es auch, ich spiele Hamlet» (Müller, 2001: 546).

⁶ «Legt Maske und Kostüm ab» (Müller, 2001: 549).

não diz respeito. A mim também ele já não interessa (...). A montagem cénica é um monumento. Apresenta, cem vezes aumentado, um homem que fez história. A petrificação de uma esperança. *O seu nome é (...) [substituível]*. A esperança não se concretizou. O monumento encontra-se por terra, demolido três anos depois do funeral de estado, esse que foi odiado e venerado pelos seus sucessores no poder (ibid., meu sublinhado)⁷.

O nome substituível é o de Estaline⁸. O monólogo continua e o intérprete de Hamlet diz: «A essa queda do monumento, depois de um tempo conveniente, segue-se a revolta. O meu drama, se ainda tivesse lugar, realizar-se-ia na época da revolta» (ibid.)⁹, sendo a revolta em causa sobretudo a revolta húngara de 1956, mas estando implícitas as de Berlim em 1953 e a de Praga em 1968. Segue-se a descrição da revolta e das forças em conflito: de um lado a multidão, contida pelas forças policiais; do outro, na varanda de um edifício do governo, um homem de fraque. Perante as forças

⁷ «Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen (...). Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nicht angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr (...). Die Dekoration ist ein Denkmal. Es stellt in hundertfacher Vergrößerung einen Mann dar, der Geschichte gemacht hat. Die Versteinerung einer Hoffnung. Sein Name ist auswechselbar. Die Hoffnung hat sich nicht erfüllt. Das Denkmal liegt am Boden, geschleift drei Jahre nach dem Staatsbegräbnis des Gehaßten und Verehrten von seinen Nachfolgern in der Macht» (Müller, 2001: 549-550). Na citação endentada escrevo «[substituível]» para suprir o que foi certamente um lapso: na tradução para português, aparece «insubstituível» como tradução de «auswechselbar», que, na verdade, significa o oposto exacto, ou seja, «substituível».

⁸ O lapso que encontramos na nota anterior pode ter alguma explicação: de facto, por que haveria o nome de Estaline de ser substituível? Não faria mais sentido ser insubstituível, petrificado e perene como o monumento? Lembrado para sempre como o genocida que o 20º Congresso do Partido Comunista, em 1956, denuncia? Seria isso um tipo de insubstituibilidade, o nome inconfundível. E, no entanto, à monumentalização (a petrificação da esperança) segue-se a demolição, acompanhada do ódio ou da veneração por parte dos sucessores no poder. Num sentido que ainda não é o da substituíbilidade de que falei em breve, Estaline é substituível não só pelos seus sucessores como por personagens literárias. Uma das associações famosas de Müller consiste em aproximar o par Estaline/Trotsky do par Macbeth/Banquo (cf. Müller, 2005: 337), numa daquelas actualizações literárias e políticas que abundam na recepção da obra de Shakespeare. A substituíbilidade de Estaline prender-se-ia, assim, com a visão mülleriana da História como máquina, como ciclo imparável e imensamente destrutivo, em que é sempre o mesmo que retorna (cf. ibid.): este «mesmo» seria Macbeth, Estaline, etc. O que se diz com «O seu nome é substituível» é que o nome do ser humano que ocupa um cargo desses é indiferente: o problema está na existência de um tal cargo, daí este tipo restrito de substituíbilidade. Contudo, a substituíbilidade de que falo neste ensaio, repito, não é a que afecta Estaline. Não aparece nomeada no texto, apenas descrita e posta em acção, como factor subversivo de uma lógica de representação, como veremos.

⁹ «Mein Drama, wenn es noch stattfinden würde, fände in der Zeit des Aufstands statt» (Müller, 2001: 550).

em causa, a posição é hamletiana na escolha e ocupação de todos os posicionamentos possíveis:

O meu lugar, caso o meu drama se tivesse realizado, seria dos dois lados da frente, entre as frentes, por cima. Encontro-me no odor da transpiração da multidão e atiro pedras a polícias, soldados, blindados, vidros à prova de bala. Olho através da porta de dois batentes em vidro à prova de bala a multidão que aflui e cheiro o meu suor frio. Sufocado pelo vômito, agito o meu punho contra mim mesmo, eu que estou por detrás do vidro à prova de bala (...). Sou o soldado na torre do blindado, a minha cabeça está vazia debaixo do capacete (...). Sou o meu prisioneiro. (ibid.: 48)¹⁰

A reacção do intérprete de Hamlet, a ter tido lugar, seria de mobilidade total, de impossível representação, ocupando todos os lugares e posições e não permanecendo em nenhum deles, substituindo-se a todos os intervenientes, a partir de uma indeterminação primeira e essencial – aquilo a que chamo *substituibilidade*. Em termos conceptuais, a substituibilidade prende-se com outras duas noções que já foram sendo aqui afloradas e complicadas: a de representação e a de indivíduo. Por Müller nem sempre articular claramente aquilo que pretende opor a estes dois conceitos, socorro-me aqui de um texto de Giorgio Agamben que, com as devidas diferenças, se aproxima surpreendentemente daquilo que Müller parece estar a propor, no livro *A comunidade que vem*. Nesta comunidade o «ser que vem é o ser qualquer» (Agamben, 1993: 11) o qual se aproxima do homem sem qualidades de Musil: uma pura potência, um «ser *tal qual é*» (ibid.). O «ser qualquer», derivado de «quodlibet ens» (ser qual se quer), implica vontade e desejo, visto que «o ser (...), seja como for, não é indiferente» (ibid.). No seguimento desta exposição, Agamben recorre ao Talmude e refere que aí o «que uma criatura tem de mais próprio torna-se assim a sua substituibilidade, o seu ser no lugar do outro» (ibid.: 25), elaborando, em seguida que:

À hipócrita ficção da insubstituibilidade do indivíduo, que na nossa cultura serve apenas para garantir a sua universal representabilidade, [opõe-se] (...) *uma substituibilidade incondicionada*, sem representante, sem representação possível, uma comunidade absolutamente não representável (ibid.: 26-27, meu sublinhado).

Isto parece paradoxal à primeira vista. Normalmente o fenómeno da representação dar-se-ia pela substituição do representado: aquele que fala fala por alguém, fala a par-

¹⁰ «Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber. Ich stehe im Schweißgeruch der Menge und werfe Steine auf Polizisten Soldaten Panzer Panzerglas. Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge und rieche meinen Angstschweiß. Ich schüttele, von Brechreiz gewürgt, meine Faust gegen mich, der hinter dem Panzerglas steht (...). Ich bin der Soldat im Panzerturm, mein Kopf ist leer unter dem Helm (...). Ich bin mein Gefangener» (Müller, 2001: 550-551).

tir do lugar do representado, substituí-o. Pelo contrário, Agamben diz claramente que a representabilidade precisa da ficção da insubstituibilidade do indivíduo, e de facto é isso que se passa, porque a representação assenta numa estrutura não de substituição, mas de sobreposição. O representante fala não a partir da posição do representado, mas a partir de um ponto acima deste (uma sobre-posição), em cima dessa posição, que funciona como base. Representante e representado não estão, assim, ao mesmo nível e seria por o representado ser um indivíduo único, insubstituível, que ele/ela necessitaria de representação, alguém que fale por ele/ela sem ocupar o seu lugar, mas a partir de outro lugar, mais acima.

Contudo, aquilo que encontramos na substituíbilidade incondicionada que impede qualquer tipo de representação é uma base móvel, um conjunto de sujeitos que não é um conjunto, em que cada um pode ocupar outras posições (e ver a sua posição ser ocupada). Este ser é uma singularidade qualquer, potencial, indeterminada, substituível, «uma singularidade sem identidade» (ibid.: 52). Nesse caso, não há representação possível, porque não há nada que representar – não há uma base fixa em que um representante se possa apoiar. A consequência lógica deste raciocínio é exposta por Agamben num capítulo intitulado «Tienanmen», onde se diz

[O] facto novo da política que vem é que ela não será já a luta pela conquista ou controlo do Estado, mas luta entre o Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal (ibid.: 67, itálico no original).

Estas singularidades quaisquer, substituíveis e irrepresentáveis, são uma ameaça clara à entidade Estado e, como tal, onde «quer que estas singularidades manifestem pacificamente o seu ser comum, haverá um Tienanmen e, tarde ou cedo, surgirão os tanques armados» (ibid.: 68).

Voltando à peça de Müller, podemos dizer que este tipo de singularidade, incondicionalmente substituível e irrepresentável, uma ameaça ao Estado e reprimida por tanques armados, é uma descrição exemplar¹¹ do papel que o intérprete de Hamlet

¹¹ É interessante que, pouco antes de falar da substituíbilidade, Agamben fale do caso do «exemplo», adiantando logo alguns elementos necessários para entender as suas breves considerações sobre a substituíbilidade, nomeadamente o argumento «espacial» que usei há pouco. Vale a pena citar Agamben quando este fala da «pregnância do termo que em grego exprime o exemplo: *para-deigma*, o que se mostra ao lado (como o alemão *Bei-spiel*, o que joga ao lado). Porque o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola a sua vida inqualificável e inesquecível» (Agamben, 1993: 16). A confirmar este estatuto paradoxal do exemplo, surge a seguinte consideração de Jacques Derrida, que, referindo-se ao testemunho e ao exemplo, acaba por tocar na questão da substituíbilidade: «O exemplo não é substituível; mas, ao mesmo tempo, e é sempre a mesma aporia que subsiste, essa insubstituibilidade deve ser exemplar, isto é, substituível. O insubstituível deve deixar-se substituir *in loquo*. Ao dizer: juro que digo a verdade aí onde fui o único a ver ou a ouvir, e onde sou o único a poder

desempenharia, caso o seu drama tivesse tido lugar, caso o manuscrito não se tivesse perdido (cf. Müller, 1983: 48). Mas a admissão do fracasso faz-se com o retorno ao fato, à máscara e ao papel de Hamlet – nova substituição, de facto, só que desta vez é o retorno à máscara do ressentimento em relação à figura paternal («ÀS COSTAS O FANTASMA QUE O FEZ» [ibid.: 50]¹²), que culmina com machadadas nas cabeças de Marx, Lenine e Mao.

Este fracasso da figura do intelectual, representado por Hamlet, é um tema recorrente em Müller que, num texto sobre Althusser, fala do «talvez necessário fracasso do intelectual. (...) um fracasso de representação» (Müller, 2005: 241, minha tradução)¹³. Referindo-se mais à frente a Michel Foucault, Müller desenvolve a tese de que «o intelectual não pode mais ser um representante» (ibid.: 244, minha tradução)¹⁴, devendo entender-se aqui o termo «representação» como na exposição de Agamben, ou seja, não podendo este continuar a ser alguém que, numa posição acima, fala por um indivíduo insubstituível. Müller desenvolve este tema noutra texto ainda, afirmando que a «nossa civilização é uma civilização de representação. E representação requer selecção; Auschwitz e Hiroshima são produtos finais de um pensamento selectivo» (Müller, 2003: 314, minha tradução)¹⁵. Colocar a máscara de Hamlet é admitir o fracasso, o retorno à cena da selecção e da representação, àquilo que Müller e Agamben pretendem deixar para trás. Mas o outro fracasso, o fracasso do próprio sistema de representação e selecção que a substituíbilidade incondicionada precipitaria, está já avançado hipoteticamente pelo intérprete de Hamlet (nos seus múltiplos posicionamentos na cena da revolta) e, como vimos há pouco, caberá à figura de Ofélia, na quinta cena, a continuação desta revolta através do jogo de máscaras e substituições, num texto saturado em termos de densidade intertextual.

A própria figura de Ofélia na peça de Müller tem sido objecto de algumas discussões. Se Ofélia dá continuidade ao jogo da irrepresentabilidade iniciado pelo intérprete de Hamlet, afastando-se de qualquer programa político definível, compreende-se mal que esta fale «Em nome das vítimas» (Müller, 1983: 51)¹⁶, afinal a estratégia de representação por excelência. Jean-Pierre Morel explica que vários comentadores tentaram, a partir desta frase, identificar os grupos representados por Ofélia (cf. Morel, 2003: 42). Contudo, o

atestá-lo, é verdade na medida em que quem quer que estivesse *no meu lugar*, nesse instante, teria visto ou ouvido ou tocado a mesma coisa, e poderia repetir exemplarmente, universalmente, a verdade do meu testemunho» (Derrida, 2004: 38).

¹² «IM RÜCKEN DAS GESPENST DAS IHN GEMACHT HAT» (Müller, 2001: 553).

¹³ «das vielleicht notwendige Versagen von Intellektuellen. ... ein stellvertretendes Versagen» (Müller, 2005: 241).

¹⁴ «der Intellektuelle kein Repräsentant mehr sein kann» (Müller, 2005: 244).

¹⁵ «Unsre Zivilisation ist eine Zivilisation der Stellvertretung. Und Repräsentation bedingt Selektion, Auschwitz und Hiroshima sind Finalprodukte selektiven Denkens» (Müller, 2003: 314).

¹⁶ «Im Namen der Opfer» (Müller, 2001: 554).

próprio Morel avança que não há aqui qualquer identificação com uma comunidade real ou virtual, mas apenas uma «identificação impossível», no sentido de Jacques Rancière (cf. *ibid.*), sendo possível aproximar esse conceito do de Agamben: uma pura pertença, sem identidade nem «uma representável condição de pertença» (Agamben, 1993: 67). O interesse de Müller pelos grupos terroristas das décadas de 1960 e 1970 (sobretudo a RAF) percebe-se, assim, pelo facto de estes actuarem em seu próprio nome, sem delegação ou representação (cf. Morel, 2003: 41) e, mais ainda, por se tratar de actos sem qualquer tipo de sentido. Segundo Müller, «Que 100 pessoas entrem em confronto com um tal aparelho de estado [aqui a RFA] não faz sentido. É o sem-sentido que torna isso agressivo» (Müller, 2005: 342, minha tradução)¹⁷. Müller avança então para um entendimento destes grupos, bem como da recente revitalização dos fascismos, como um sintoma de que há necessidades que os estados ocidentais não conseguem satisfazer, surgindo assim aquilo a que Müller chama «ilhas da desordem» (*ibid.*: 245, minha tradução)¹⁸, grupos com filiações instáveis e sem identidade sólida. Voltamos à Tienanmen de Agamben e reencontramos, então, as suas singularidades quaisquer, substituíveis e irrepresentáveis, talvez a maior ameaça contemporânea à entidade estado, e, nas palavras de *Hamletmaschine*, «ESPERANDO FURIOSAMENTE» (Müller, 1983: 51)¹⁹.

Percorrido este caminho, falta então ver de que forma a técnica do fragmento sintético de Müller se adequa a esta nova expressão da revolta. Müller começa por lembrar que a literatura dramática alemã é particularmente rica em fragmentos (pense-se em Büchner e no fragmento *Fatzer* de Brecht, por exemplo), por ser um reflexo do carácter fragmentário da própria história da Alemanha e do teatro alemão, criando rupturas e interrupções nas relações entre literatura, teatro e público. Mas a «necessidade de ontem é a virtude de hoje: a fragmentação de um fenómeno acentua o seu carácter de processo» (Müller, 2005: 175, minha tradução)²⁰, pelo que o projecto de Müller começa então a passar pela fabricação de fragmentos, ou seja, pela escrita de fragmentos sintéticos, artificiais. Na expressão de Florence Baillet, «Ceci n'est pas vraiment un fragment» (Baillet, 2003: 156). *Hamletmaschine* oferece-se-nos assim como um texto com as características do fragmento: descontínuo, desequilibrado nas proporções, hermético, enigmático, pleno de referências obscuras e contradições. Mas é o próprio texto, em toda a sua breve extensão, que nos aparece como um fragmento dessa outra peça de 200 páginas, que Müller dizia pretender escrever sobre o príncipe da Dinamarca. O projecto revela-se impossível em 1977, pelo menos nos termos de uma peça com iní-

¹⁷ «Das 100 Leute gegen einen solchen Statsapparat antreten, ist sinnlos. Das Sinnlose ist es, was aggressiv macht» (Müller, 2005: 342).

¹⁸ «Inseln der Unordnung» (Müller, 2005: 245).

¹⁹ «WILDHARREND» (Müller, 2001: 553).

²⁰ «Die Not von gestern ist die Tugend von heute: die Fragmentarisierung eines Vorgangs betont seinen Prozeßcharakter» (Müller, 2005: 175).

cio, meio e fim, algo de que Müller desiste, por se ter tornado perfeitamente obsoleta (cf. Müller, 2005: 175). A fragmentação e a redução, enquanto técnicas literárias, servem então para transferir a fragmentação histórica da Alemanha (e a fragmentação da relação da Alemanha com o mito de Hamlet) para o próprio corpo do texto. Para permanecer na prosopopeia, será este mesmo corpo do texto que, mutilado e travestido, se oferecerá como substituto (e como admissão do fracasso de uma tentativa de substituição) de um texto (*Hamlet*, de Shakespeare) que se ligou, como poucos outros textos, aos fracassos e derramamentos de sangue na Alemanha, numa ligação instável e inquietante entre barbárie e alta cultura: no fundo, o lugar do intelectual. Encontramos uma das descrições mais anatomicamente exactas dessa ligação na epígrafe que abre outra reescrita shakespeariana de Müller, desta vez *Anatomie Titus Fall of Rome*, a partir de *Titus Andronicus*:

Abrir as veias
À humanidade como um livro
Folheá-lo num rio de sangue (*apud* Cintra, sd: sp)²¹

Bibliografia:

- AGAMBEN, Giorgio (1993). *A comunidade que vem*. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.
- BAILLET, Florence (2003). *Heiner Müller*. Paris: Belin.
- CINTRA, Luís Miguel (s.d.). «86 – Anatomia Tito Fall of Rome – Este espectáculo». In <http://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EEluAVpEIVKiquta aF.shtml> (visto a 19 de Outubro de 2007).
- DERRIDA, Jacques (2004). *Morada. Maurice Blanchot*. Viseu: Vendaval.
- MOREL, Jean-Pierre (2003). «Repräsentation, Demokratie». In LEHMANN, Hans-Thies, PRIMAVESI, Patrick (eds.). *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 39-45.
- MÜLLER, Heiner (1983). *A Missão e outras peças*. Trad. de Anabela Mendes. Lisboa: apáginas-tantas.
- (2001). *Werke 4 – Die Stücke 2*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (2002). *Werke 5 – Die Stücke 3*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (2003). *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen – Eine Autobiographie*. Colónia: Kiepenheuer & Witsch.
- (2005). *Werke 8 – Die Schriften*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

²¹ «Der Menschheit / Die Adern aufgeschlagen wie ein Buch / Im Blutstrom blättern» (Müller, 2002: 99). A tradução deste excerto, bem como da peça de onde este se retirou, *Anatomie Titus Fall of Rome*, na sua encenação pela Cornucópia, é de João Barrento.

Resumo: Neste ensaio proponho-me elaborar uma leitura da peça *Hamletmaschine* (1977), de Heiner Müller, entendendo-a como um exercício radical de reescrita de *Hamlet*, de William Shakespeare. No seguimento da sua tradução de *Hamlet* para alemão, Müller escreve esta peça de apenas nove páginas como um comentário à situação política da Europa de Leste nas décadas de 1960 e 1970. A peça, pela sua brevidade, surge também como uma forma densa e próxima do fragmento, configurando a aproximação ao pós-modernismo que caracterizará a escrita de Müller nas décadas seguintes. *Hamletmaschine* será, assim, considerada como fragmentação e substituição da peça de Shakespeare, focando-se sobretudo a importância da figura da substituição para a compreensão da peça de Müller.

Abstract: «*I was Hamlet*»: *desire for substitution in Heiner Müller's Hamletmaschine*

In this essay I propose a reading of Heiner Müller's play *Hamletmaschine* (1977) as a radical exercise in rewriting William Shakespeare's *Hamlet*. As a follow-up to his translation of *Hamlet* into German, Müller writes this nine-page play as a comment to the political situation in Eastern Europe in the 1960's and 1970's. Because of its size, the play strikes us as a dense form, close to the fragment form, foreshadowing Müller's growing immersion in post-modernism, which will characterize his writing during the following decades. I will then stress *Hamletmaschine's* fragmentation and substitution of Shakespeare's play, focusing above all on the importance of the concept of substitution for our comprehension of Müller's play.