

Anjos Revisitados: Correspondências entre Heiner Müller e Walter Benjamin

Leonardo Munk

Considering that the German dramatist Heiner Müller has treated several times the subject of the angel of history, this essay proposes a comparison between Müller's first angel (*Der glücklose Engel*) from 1958 and the original "angel of history" (*Engel der Geschichte*), a seminal text written by Walter Benjamin in 1940. Benjamin's work reflects the author's thoughts on the corruption of history and the dangerous notion of progress. Müller's angel, on the contrary, despite his beliefs in the destructive force of the history, sees the future in a positive perspective.

Keywords: Angel of history; future; revolution

Walter Benjamin foi o primeiro intelectual europeu a se dar conta da mudança fundamental ocorrida na transmissibilidade da cultura e da nova relação que se estabeleceria a partir de então entre o presente e o passado. Ao longo de sua produção intelectual, a constatação dessa transformação implicou no surgimento de duas leituras aparentemente antagônicas: em um primeiro momento, enquanto diagnóstico de um mundo em crise, onde as forças impulsionadas por uma crença cega no progresso estariam conduzindo inexoravelmente a experiência humana a um beco sem saída; já em um segundo momento, em alguns de seus ensaios dos anos 30¹, tem-se, sob a influência das experimentações artísticas soviéticas e, naturalmente, da ascensão do nazismo, um elogio do progresso, cuja vigência seria definitivamente questionada, alguns anos depois, por intermédio da poderosa e duradoura metáfora do "anjo da história".

Em um ensaio chamado *Sob o signo de Saturno*, Susan Sontag, estudando o desconforto de Walter Benjamin em relação ao despotismo da passagem do tempo e avaliando as consequências desse sentimento para sua escritura, apontou que na perspectiva do pensador judeu alemão "o tempo não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele por trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro".² O trecho citado não deixa dúvidas quanto a sua correspondência com a nona tese do derradeiro trabalho de Benjamin, a saber, *Sobre o conceito da história*, escrito no ano de 1940. Neste trabalho, legou-nos o autor a figura do "anjo da história" (*Engel der Geschichte*), aquele que apreende o progresso como uma tempestade que arrebatava irresistivelmente a tudo e a todos. Cito o famoso fragmento:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O

Mestre em Teoria Literária pela UFRJ. Atualmente redige sua tese de doutoramento sobre o teatro de Heiner Müller pela mesma instituição; e-mail: leonardomunk@gmail.com

anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.ⁱⁱⁱ

Entendida como um movimento violento que afasta esse anjo angustiado do paraíso, a idéia de progresso não poderia nesse aspecto ser vista como algo positivo. Tendo o rosto voltado para o passado e incapaz de vislumbrar o que o aguarda no futuro, esse anjo é refém de uma espécie de angústia da imobilidade, pois apesar de ainda estar em movimento, já que é impelido em direção ao futuro, ele não apenas é incapaz de juntar as ruínas que se amontoam aos seus pés, como também é impedido de usar suas asas a fim de retornar ao paraíso. Essa inação que domina o anjo benjaminiano, transformando-o em objeto da história, pode ser lida através de um processo de concreta desilusão, perceptível a partir do momento em que voltamos nossos olhos para dois pontos importantes no percurso intelectual de Benjamin, a saber, a relação um tanto quanto conturbada entre este e o marxismo ortodoxo e seu desencantamento em relação aos rumos da revolução comunista.

É certo que a visão apocalíptica da história como vislumbrada por Benjamin em sua observação do quadro de Paul Klee também muito se deveu ao seu profundo interesse pelo messianismo judaico. Como bem nos lembra Michael Löwy, em um enriquecedor livro sobre o assunto^{iv}, a chegada do Messias para a tradição judaica só poderia ser representada por uma irrupção catastrófica. Para Benjamin, no entanto, pensador também comprometido com as mazelas políticas de seu tempo, a citada irrupção não se limitaria apenas a uma questão de conteúdo messiânico – embora este, como apontarei mais abaixo, acabará por se impor como alternativa a um mundo cada vez mais desencantado –, consistindo também em um rompimento revolucionário entre o presente histórico e um futuro utópico de viés marxista. A aproximação do materialismo marxista não se revelaria, nesse contexto, uma surpresa, haja vista a convergência de idéias em torno do projeto de realizar na Alemanha uma revolução que fosse capaz de superar os limites políticos da revolução francesa.^v

No caso do *Angelus Novus*, contudo, parece-me que a Benjamin a possibilidade de construção de uma comunidade sob o signo do marxismo não se revelou como auspício, mas sim como uma profunda perda histórica, a qual deu lugar a uma destrutiva mitologia do progresso, alimentada não apenas pelos fascistas alemães, como também pelos dirigentes do partido comunista. Sua décima tese seria bastante clara quanto a isso:

(...) Neste momento, em que os políticos nos quais os adversários do fascismo tinham depositado as suas esperanças jazem por terra e agravam sua derrota com a traição à sua própria causa, temos que arrancar a política das malhas do mundo profano, em que ela havia sido enredada por aqueles traidores. Nosso ponto de partida é a idéia de que a obtusa fé no progresso desses políticos, sua confiança no

“apoio das massas” e, finalmente, sua subordinação servir a um aparelho incontrolável são três aspectos da mesma realidade. Estas reflexões tentam mostrar como é alto o preço que nossos hábitos mentais tem de pagar quando nos associamos a uma concepção de história que recusa toda cumplicidade com aquela à qual continuam aderindo esses políticos.^{vi}

Naturalmente que o “degenerado anjo da história” de Benjamin e Klee^{vii} não só seria estrangeiro em relação ao que era considerado o panteão das obras artísticas dos nazistas, como, sobretudo, enfatizaria a sensação de *displaced person* daqueles que testemunharam a tentativa de extermínio de toda uma geração que embora se acreditasse assimilada, permanecia estranha ao desejo alemão de eugenia. Em sua alegoria do “anjo da história”, Benjamin retrata precisamente essa perda de ligação do homem com seu meio de origem, produzindo naquele com isso uma sensação de desoladora estrangeiridade.

É nesse sentido que esse anjo, assustado ante o horror produzido pelos homens e consciente de sua incapacidade em interromper a implacável roda da história, tornou-se, extrapolando sua relevância temporal, uma imagem recorrente dos cenários de adversidade e desespero que se seguiriam ao desaparecimento de Benjamin e de muitos outros. E certamente que à questão judaica se somava o flerte com o odiado bolchevismo soviético. Vulnerável nesses dois flancos, Benjamin, talvez ironicamente inspirado por seu “anjo da história” e desconfiado de catástrofes vindouras, viraria as costas para o futuro, esquivando-se, deste modo, do abismo de amanhã. E foi, de fato, o que ocorreu, pois, no mesmo ano da escritura de suas teses, ele encontraria a morte pelas próprias mãos ao imaginar malograda sua tentativa de fuga da França.

Podendo ser interpretado de duas maneiras, esse abismo a que me refiro estaria associado tanto a uma visão messiânica da história enquanto ruína – pois, como observa o comentarista norte-americano Peter Osborne, “*Toda a história aparece como destruição do ponto de vista da redenção*”^{viii} –, quanto a uma profunda desilusão histórica causada pela constatação de que as doutrinas do progresso haviam sido incorporadas incondicionalmente e de maneira totalmente acrítica pelo partido comunista, igualando-o, deste modo, aos fascistas e aos social-democratas. Nesse sentido, em alusão ao impacto do acordo de não-agressão entre Stalin e Hitler, restaria aos comunistas alemães, desiludidos com a traição de seus camaradas soviéticos, aqueles em quem se depositavam as maiores esperanças na luta contra o fascismo, apenas a desesperante constatação do fracasso da revolução socialista tão longamente desejada. Mortas as esperanças de construção de um mundo condicionado por ideais de justiça e liberdade, restaria ao “revolucionário” Benjamin apenas o mundo da transcendência; em outras palavras, a saída messiânica simbolizada pela densa metáfora do “anjo da história”. É, sobretudo, através dessa percepção apocalíptica da história, a qual seria composta de um amálgama de idéias romântico-revolucionárias e messiânicas, que se encontraria a força e a permanência do pensamento de Walter Benjamin, não apenas para seus contemporâneos, como, sobretudo, para os possíveis interlocutores de décadas seguintes.

Nesse caso, tem-se, como importante exemplo desse diálogo, a correspondência entre o “anjo da história” benjaminiano e uma trilogia sobre anjos elaborada por Heiner Müller ao longo de quase quatro décadas de produção artística. Um aspecto diferenciador das figuras müllerianas residiria, no entanto, em um impulso de

vanguarda que se caracterizaria pela crença na violência enquanto instrumento necessário à transformação da ordem das coisas, pois como ele próprio afirmaria em uma intervenção na Nova Torque de final dos anos 70:

Os bons textos ainda crescem em solo sinistro, o mundo melhor não será obtido sem derramamento de sangue, o duelo entre indústria e futuro não terá seu ajuste de contas através de cantos nos quais é possível permanecer sentado.^{ix}

O anjo de Benjamin, por sua vez, investir-se-ia de um papel de testemunha^x do ocaso de uma civilização, compreendendo-se nesse sentido toda a inação que sua figura angelical representaria. É nesse contexto que se poderia aqui opor a imobilidade do anjo benjaminiano à ânsia de movimento dos anjos müllerianos. Seja na espera por um evento histórico transformador, no caso de *O anjo sem sorte* (*Der glücklose Engel*), seja na crença da transformação pela violência, em *O anjo do desespero* (*Der Engel der Verzweiflung*), o fato é que mesmo se deparando com a estagnação do socialismo real da RDA e da opressão da ditadura comunista, poder-se-ia supor que Müller não ousou abandonar sua confiança na mudança do *status quo* e no papel subversivo e emancipador do fenômeno artístico, haja vista que a concepção mülleriana de teatro se caracterizaria pela missão de levar a sociedade até os seus limites.

Escrito no ano de 1958, *O anjo sem sorte* foi o primeiro texto da trilogia sobre anjos de Müller. Sirvo-me aqui da tradução do germanista português João Barrento.

O ANJO SEM SORTE. Atrás dele o passado dá à costa, acumula entulho sobre as asas e os ombros, um barulho como de tambores enterrados, enquanto à sua frente se amontoa o futuro, esmagando-lhe os olhos, fazendo explodir como estrelas os globos oculares, transformando a palavra em mordaca sonora, estrangulando-o com o seu sopro. Durante algum tempo vê-se ainda o seu bater de asas, ouvem-se naquele sussurrar as pedras a cair-lhe à frente por cima atrás, tanto mais alto quanto mais frenético é o escusado movimento, mais espaçadas quando ele abranda. Depois fecha-se sobre ele o instante: no lugar onde está de pé, rapidamente atulhado, o anjo sem sorte encontra a paz, esperando pela História na petrificação do vôo do olhar do sopro. Até que novo ruído de portentoso bater de asas se propaga em ondas através da pedra e anuncia o seu vôo.^{xi}

Ao contrário do “anjo da história”, cujo rosto está voltado para o passado, impossibilitando-o de enxergar o que vem à frente, o “anjo sem sorte” se encontra, por sua vez, posicionado frente a um futuro que lhe esmaga os olhos e o amordaa, sufocando-o. Certamente que tal percepção do futuro não poderia ser considerada de bom augúrio, e nisso a visão de Müller pouco diferiria da profecia benjaminiana, acarretando, em ambos os casos, uma idéia conjunta da história como um *continuum* ininterrupto de catástrofes. Contudo, ao passo em que para o anjo de Benjamin não haveria uma possível redenção, já que o curso da história estaria irremediavelmente comprometido com a produção de ruínas que cresceriam até o céu, para o anjo mülleriano, no entanto, restaria a esperança de que esse mesmo processo histórico,

devidamente problematizado, pudesse ocasionar a oportunidade de novos vãos, contribuindo, dessa forma, para a manutenção de um desejo de utopia.

Desejo esse que, já no contexto da Alemanha Oriental de final dos anos 50, encontrar-se-ia em um estado de suspensão devido ao congelamento do processo revolucionário comunista. Poder-se-ia compreender, desse modo, a “petrificação do anjo sem sorte” como uma consequência direta desse congelamento levado a cabo pelo regime da RDA, cuja subserviência ao legado stalinista da URSS nunca passou incólume ao olhar dessacralizador de Heiner Müller. Nesse sentido, reporto-me a uma fala do próprio Müller, publicada originalmente no ano seguinte à queda do muro de Berlim, onde ele analisaria as origens da dependência do comunismo alemão.

Do ponto de vista histórico, a tragédia do comunismo alemão começa com o assassinato de Karl Liebknecht e de Rosa Luxemburgo, o que levou à total dependência de Lênin e, respectivamente, do partido comunista da União Soviética. Desde então, nenhuma cabeça dirigente independente do movimento comunista alemão voltou a crescer, e quando acontecia de alguma despotar, era logo decepada, ao menos na época de Stalin.^{xii}

O assassinato de Rosa Luxemburgo, naquele momento a figura mais destacada do Partido Comunista Alemão, representou, em 1920, a pá de cal na derrota da Revolução Alemã, cuja eclosão, ao final da Primeira Guerra Mundial, não conseguiu sobreviver aos acordos políticos da conservadora burguesia alemã^{xiii}. Disso decorreu a natural dependência de Lênin e, posteriormente, da ditadura de Josef Stálin, cuja origem remontaria ao isolamento da experiência comunista nas regiões politicamente subdesenvolvidas que compunham a União Soviética. É sintomático, nesse contexto, que a arte sob o comunismo da RDA, contrariamente aos primeiros anos da revolução soviética, nunca tenha desfrutado da liberdade vivida, por exemplo, pela vanguarda russa nos primeiros anos da década de 1920. E foi, desse modo, no cenário da Berlim Oriental dos anos 50, período no qual Müller iniciou seu trabalho literário, que Bertolt Brecht, de volta do exílio, foi acusado de formalista e decadente pelo Partido Socialista Unificado da Alemanha (*SED – Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*), partido que passou a governar a RDA a partir de outubro de 1949. Sobre a política cultural da RDA àquela época, Eduard Beaucamp, crítico de arte do jornal *Frankfurter Allgemeine*, disse o seguinte:

A política de Walter Ulbricht para a arte culminou no Caminho de Bitterfeld, aprovado na primeira Conferência de Bitterfeld, em 1959. Foram lá que se lançaram motes do tipo “Do eu para o nós”, “Ultrapassar, não equiparar”. O que se proclamava era a consonância de trabalho material e trabalho artístico, a junção de forças entre união dos sindicatos e associação dos artistas, entre arte popular, arte leiga e arte profissional. O sonho era alcançar uma *união mística* de artistas e operários.^{xiv}

Essa “união mística”, no entanto, em nome de uma cultura progressista e otimista, caracterizar-se-ia *a priori* pelo apoio dado somente àqueles vinculados às

realizações artísticas que estivessem de acordo com o realismo socialista, norma estética adotada pela União Soviética a partir de 1932 e que consistiria em representar uma realidade em concordância com as diretrizes do partido, através da qual este pudesse viabilizar a implementação de mudanças sociais e econômicas. Nesse contexto, tudo aquilo que não estivesse em conformidade com uma estética não-problematizada estaria fadado à denominação de arte “formalista” e “decadente”. Em sua autobiografia *Guerra sem Batalha: uma vida entre duas ditaduras*, Müller diria o seguinte: “A luta contra Brecht começou nesta época. Brecht era formalista, decadente, um trânsfuga”.^{xv} Naquele momento histórico, duas forças contrárias pairavam sobre as cabeças dos aspirantes a escritor: por um lado a imponente presença de Brecht e, por outro lado, a limitante doutrina do realismo socialista.

Seguindo inicialmente os princípios do método brechtiano^{xvi}, Müller vislumbrou não apenas o horizonte da utopia revolucionária, como também vivenciou seu reverso, ou seja, os aspectos negativos e as angústias de um sistema calcado em um espírito contra-revolucionário. E embora tenha guardado expectativas positivas em relação à RDA – sua permanência consciente no lado oriental antes mesmo da construção do Muro de Berlim em 1961 corroboraria a crença no potencial transformador da ideologia socialista –, mesmo apesar daquela ter tornado a revolução em ruína, ele, já em suas primeiras obras, conhecidas pela expressão “textos de produção” (*Produktionsstücke*), nunca se comprometeu com o naturalismo programático do realismo socialista.^{xvii} Não seria surpresa constatar que em função disso Müller ficaria conhecido como partidário do “teatro formalista” de Bertolt Brecht; mesma definição, aliás, não por acaso atribuída também ao cinema de Sergei Eisenstein na URSS dos anos 20. Em relação a esse cenário de censura estética, cito um comentário de Müller sobre a não-premiação de duas de suas primeiras peças, *O achatador de salários* (*Der Lohnprücker*) e *A correção* (*Korrektur*), em um evento do final dos anos 50 sob a chancela da organização oficial que reunia os sindicatos da RDA.

A previsão era de que deveríamos receber o prêmio da FDGB [Freier Deutscher Gewerkschaftsbund] (...). Mas não recebemos o prêmio pois logo em seguida [Walter] Ulbricht abriu a luta contra o assim chamado “teatro didático-pedagógico”, cujo nome já era um feito. (...) Em oposição a uma representação plena, generosa, roliça do ser humano, esse teatro didático-pedagógico seria seco, abstrato, distante dos trabalhadores, aquém da realidade e assim por diante (...) *O achatador/Correção* era teatro didático-pedagógico e por isso foi-lhe negado o prêmio da FDGB.^{xviii}

Ainda segundo Müller, a questão de se saber se uma obra pertencia ou não ao realismo socialista se resumiria exclusivamente a um diagnóstico ideológico dado por determinados grupos rivais que, vez ou outra, digladiavam-se nos bastidores do partido. Esse fato por si só já investiria o papel da arte sob a ditadura alemã de uma insuspeitada importância política, haja vista sua ressonância em um cenário no qual lutas ideológicas eram muitas vezes travadas no campo da cultura. É o que se depreende, inclusive, das palavras de Müller a respeito da dificuldade de publicação na Alemanha Oriental.

Tudo aquilo que você escreve no Oriente é muito importante para a sociedade, ou ao menos a sociedade acredita que o seja. É difícil ser publicado aqui porque isso tem grande impacto. Você não tem quaisquer problemas em ser publicado na Alemanha Ocidental, exceto quando se escreve algo sobre terrorismo.^{xix}

Desse modo, na tentativa de driblar as limitações impostas pela censura oficial, os autores da Alemanha Oriental recorriam ora à abordagem de temas históricos, ora à adaptação de clássicos da literatura e do teatro. O recurso ao “diálogo com os mortos”, nesse sentido, dado a recorrência com que fatos do passado se reproduziriam no presente, revestir-se-ia de uma profunda necessidade política, pois ao parecer “ausentar-se” (*sich entfernen*) do presente, Müller se empenharia em uma crítica distanciada dos conflitos de seu tempo, provocando, por intermédio da reflexão estética, o despertar da saudade de uma “outra revolução”. Nesse aspecto é que o anjo mülleriano, “de pé” e “esperando pela História”, ainda incorporaria a perspectiva de que uma verdadeira revolução poderia ocorrer, ocasionando, com isso, a retomada das mudanças históricas propostas pela revolução comunista.

No entanto, se por um lado, a promessa de um novo vóo do “anjo sem sorte” corresponderia à retomada de ideais inerentes ao movimento socialista e sua conseqüente concretização, por outro lado, o desespero de seu sucessor, *Eu sou o anjo do desespero* (*Ich bin der Engel der Verzweiflung*), texto de 1979 que integra a peça *A missão*, aproximar-se-ia da percepção algo desencantada de que o homem do século XX não apenas testemunhou o fim do mito da revolução, como também viu como decorrência disso a perda de prestígio dos grandes projetos de mudar o mundo que haviam até então guiado as ações humanas desde modernidade. Desencantamento esse que levaria o Stálin de *Germânia 3. Fantasmas junto ao homem morto* (*Germânia 3. Gespenster am toten Mann*), último texto de Müller, publicado em 1996, a dizer as seguintes palavras: “O último vencedor é a morte”.^{xx} Essa analogia entre o período de estagnação da RDA e a morte já havia sido mencionada por Müller na entrevista de 1990.

Pois essa identidade é ficção, tudo o que está vivo se modifica a cada segundo. A eternização do instante é um pecado mortal, segundo Lukács. “Permaneça, você é tão bela” é a fórmula da decadência. É a retirada do instante do decorrer do tempo, que representa essencialmente a destruição. Quem for idêntico a si próprio, este pode ser colocado no caixão, este já não existe mais, não está mais em movimento. Idêntico é um memorial. O que precisamos é do futuro, e não da eternidade do instante.^{xxi}

Como contraponto a esse tempo de estagnação (*Zeit der Stagnation*) caberia aos autores contemporâneos a tarefa de, segundo palavras de Müller, “(...) desenvolver uma nova dramaturgia ou abandonar a escritura de peças”.^{xxii} Tal afirmativa, de 1978, corresponderia ao interesse de Müller, sobretudo a partir dos anos 70, na busca de uma nova linguagem para a literatura e para o teatro. Nesse aspecto, *Hamlet-Máquina*, de 1977, *A missão*, de 1979, e *Quarteto*, de 1980, alguns de seus textos mais conhecidos e encenados, seriam três exemplos dessa nova escritura

marcada pela crítica radical de um projeto racional de modernidade adotado tanto pelo socialismo real quanto por sua contrapartida capitalista.

O fato é que fatores como o uso da violência enquanto instrumento político, a domesticação do corpo e o controle do imaginário colaborariam em grande medida para a formação de um sistema altamente homogeneizador e destrutivo, seja no âmbito de uma sociedade mercantilizada, seja na esfera de uma comunidade limitada em sua liberdade política. Tratar-se-ia, afinal, da mesma razão iluminista a qual se refere Robert Kurz em um trecho extraído de seu livro *O colapso da modernização*, de 1991.

O que está aqui atuando é ainda a mesma razão abstrata do iluminismo, que se tornou destrutiva e à qual se passou a recorrer somente numa forma diminutiva e decadente, acompanhada de constantes desculpas e teoricamente malbaratada, porque o sujeito, apesar de reconhecer sua desrealização e heteronomia, agarra-se desesperadamente a essa sua forma. A redução da razão subjetiva desemboca na apoteose da lógica objetiva do mercado, à qual as pessoas acabam se sujeitando com um prazer quase masoquista.^{xxiii}

Consciente desse mesmo beco sem saída, a poética de Müller proporia a desestabilização de um sistema de valores calcado em um comportamento ditado por diretrizes patriarcais e por uma razão de viés instrumental. Ao negar a linguagem convencional, pois refém do estado das coisas, caberia ao artista contemporâneo a construção de sua crítica negativa do real por intermédio de “uma outra linguagem”. Uma linguagem construída por intermédio da escolha de elementos extraídos de outros textos e reduzidos a cenas lacunares, as quais deveriam ser preenchidas pelo espectador a fim de estabelecer uma conexão entre fragmentos aparentemente desconexos. Nesse sentido, a dramaturgia de Müller, dialogando com a tendência contemporânea do *work in progress* e a crítica do discurso lógico cooptado pela sociedade capitalista, caracterizar-se-ia por um não acabamento que só poderia vir a ser desenvolvido em cena e em sua co-autoria com o trabalho do encenador, desenvolvendo, com isso, um diagnóstico crítico sobre uma sociedade que se encontraria sob o signo da falta.

Notas

ⁱ Refiro-me especificamente aos ensaios “Que é o teatro épico?” (1931), “O autor como produtor” (1934) e, sobretudo, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935).

ⁱⁱ SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. P. 91.

ⁱⁱⁱ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. P. 226.

^{iv} LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo*. P. 134.

^v FURET, François. *Marx e a Revolução Francesa*. P. 8.

^{vi} BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. P. 227.

^{vii} “Na exposição “Entartete Kunst” (Arte Degenerada), os quadros de Klee tinham sido comparados à arte dos doentes mentais. Já em 1933, tinha sido qualificado de Judeu da Galícia; agora, embora a intenção fosse a mesma, limitavam-se a relacioná-lo com os “comerciantes” judeus”. PARTSCH, S. *Paul Klee, 1879-1940*. P. 82.

- ^{viii} OSBORNE, Peter. “Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala”, in: BENJAMIN, A. e OSBORNE, P. *A filosofia de Walter Benjamin: Destruição e experiência*. P. 104.
- ^{ix} MÜLLER, H. “O espanto como a primeira aparição do novo”, in: KOUDELA, I. *Heiner Müller: o espanto no teatro*. P. 46-7.
- ^x HÖRNIGK, F. „Texte, die auf Geschichte warten...“, zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller“, in: MÜLLER, H. *Material*. P. 125.
- ^{xi} MÜLLER, H. *O anjo do desespero*. P. 31.
- ^{xii} MÜLLER, H. “Necrofilia é amor ao futuro: entrevista a Frank M. Raddatz”, in: *Vintém: Companhia do Latão*. P. 25-26.
- ^{xiii} ANDERSON, P. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. P. 26.
- ^{xiv} BEAUCAMP, E. “Encarcerado em gaiolas de ouro”, in: *Humboldt 84*. P. 64.
- ^{xv} MÜLLER, H. *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*. P. 51.
- ^{xvi} A complexa relação de dependência e autonomia de Müller com respeito à obra de Bertolt Brecht será analisada com mais vagar em capítulo *a posteriori*.
- ^{xvii} RIECHMANN, J. “Presentación de un autor incómodo”, ...
- ^{xviii} MÜLLER, H. *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*. P. 115
- ^{xix} KOUDELA, I. *Heiner Müller: o espanto no teatro*. P. 69.
- ^{xx} MÜLLER, H. *Germania 3. Gespenster am toten Mann*. P. 14. „Der letzte Sieger ist der Tod.“
- ^{xxi} MÜLLER, H. “Necrofilia é amor ao futuro”, in: *Vintém: Companhia do Latão*. P. 34-5.
- ^{xxii} MÜLLER, H. *Gesammelte Irrtümer*. P. 54. „ (...) eine neue Dramaturgie zu entwickeln oder das Stückeschreiben aufzugeben.“
- ^{xxiii} KURZ, R. *O colapso da modernização*. P. 231.