

De Oskar Kokoschka a Heiner Müller: de um expressionismo a outro

Prof. Dr. Leonardo Munk (UNIRIO)ⁱ

Resumo:

Por meio de um estudo comparativo entre um texto do autor alemão Heiner Müller, Margem Abandonada Medeamaterial Paisagem com Argonautas, escrito na década de 1980, e o experimento cênico Assassino, esperança das mulheres, do pintor e escritor austriaco Oskar Kokoschka, proponho, em um primeiro movimento, comprovar a permanência e relevância do que se poderia chamar de “sensibilidade expressionista” na obra de um dos mais relevantes dramaturgos de língua alemã da segunda metade do século XX, e, em um segundo movimento, investigar, nos âmbitos da teoria e da encenação teatral, em que medida questões levantadas pelo hoje chamado “teatro pós-dramático” já não haviam sido postas em cena anteriormente por artistas pertencentes ao expressionismo alemão.

Palavras-chave: Modernismo; Expressionismo; Teatro Pós-dramático.

1 Introdução

Datado de 1982, *Margem Abandonada Medeamaterial Paisagem com Argonautas* (*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*), de autoria de Heiner Müller, é uma obra resistente à decifração imediata, alinhando-se a outras produzidas pelo poeta e dramaturgo alemão notadamente a partir da segunda metade da década de 1970. Apesar de escrito para o teatro, o texto em questão não guarda semelhança com as convenções da produção dramática tradicional. Tal escritura, não comprometida com uma unidade de gênero, insere Müller dentro de uma tradição que, remontando a autores revolucionários como Bertolt Brecht e Samuel Beckett, põe em xeque a noção de drama moderno. Servindo-se do fragmento como recurso estilístico, uma vez que o texto é dividido em três blocos, e da contaminação de outros gêneros textuais alheios à forma dramática, Müller rompeu com as normas tradicionais do fazer teatral.

Marcado pela história política da Alemanha e por seus processos de violência, Müller não se limitou a reviver em seus textos temas exclusivamente vinculados à mitologia germânica e aos fatos recentes de seu país. Com o intuito de pensar as tensões do presente, ele se serviu de alguns mitos da antiguidade grega, entre os quais se destacam Prometeu, Édipo, Odisseu e Jasão. E embora o retorno aos heróis gregos remontasse aos tempos do Idealismo Alemão, o contexto da República Democrática Alemã demandava uma abordagem bem menos idealista. Em um contexto social agravado pela censura estatal e pelo cerceamento das liberdades individuais, a proposta estética de Müller se aliava ao desejo de desmontar uma visão de mundo pautada por uma ambição de totalidade.

De uma explosão formal a outra, o pintor Oskar Kokoschka estreou, na Viena de 1909, uma obra que, equivalente ao trabalho de Müller produzido mais de setenta anos depois, resultou igualmente em polêmica e incompreensão por parte do público. Refiro-me a *Assassino, Esperança das Mulheres* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*), peça considerada uma das primeiras manifestações do Expressionismo Alemão no teatro. Filho dos sentimentos de inadequação e pessimismo que contaminaram artistas e intelectuais do *fin-de-siècle*, Kokoschka, embora seja imediatamente

associado ao seu trabalho pictórico, também procurou na poesia e no teatro uma nova linguagem que fosse capaz de apreender todas as complexidades formais e temáticas nascidas do clima cultural e intelectual do modernismo vienense. Apesar de ainda possuir uma estrutura dramática reconhecível, a peça de Kokoschka de modo algum poderia ser percebida como convencional, principalmente se considerarmos que sua estreia ocorreu justamente após a exibição de um drama literário de um autor de renome. No caso, refiro-me à obra *Genoveva*, do alemão Friedrich Hebbel, (SCHORSKE, 1990, p. 316), autor que, como observou o crítico norte-americano Eric Bentley, “(...) descreveu a história do drama em termos hegelianos” (BENTLEY, 1991, p. 75-6).

O fato é que embora tenham surgido em tempo e contexto distintos, as obras aqui focalizadas compartilham questões, bem como afinidades, que dizem respeito não apenas ao estudo da escritura “dramática” produzida ao longo do século XX, como também dão mostra de uma preocupação cênico-poética que contribuiu fortemente para as transformações pelas quais passaram as encenações teatrais das últimas décadas. Este trabalho se propõe a traçar uma linha “afetiva” entre Oskar Kokoschka e Heiner Müller, reconhecendo nestes uma trajetória de questionamento do drama como forma teatral predominante e, sobretudo, de vontade de testar com radicalidade os limites da representação.

2 Pacto com o arcaico

Embora tenha deixado Viena já em 1910, trocando-a pela igualmente fascinante e efervescente Berlim, Oskar Kokoschka, sobretudo em sua tentativa de dar vazão às tensões sexuais reprimidas por uma rígida moral imposta pela sociedade burguesa da época, foi indubitavelmente um fruto da cultura *fin-de-siècle* vienense. Cultura essa que foi marcadamente influenciada por um irreprimível desejo de retorno à Antiguidade greco-latina. A esse respeito, ressaltando uma clara cisão geracional de pais contra filhos, o germanista e historiador francês Jacques Le Rider afirma o seguinte:

A modernidade vienense é caracterizada por uma mudança de paradigma: enquanto que o retorno ao antigo da geração liberal das décadas de 1850 e 1860 tomava por referência os períodos clássicos grego e romano, como também o renascimento, que simbolizavam uma visão do mundo racionalista, confiante no Progresso e fundamentada sobre a educação harmoniosa do gênero humano, - a geração da Jovem Viena se volta para os períodos primitivos e arcaicos que melhor correspondem a sua sensibilidade. (LE RIDER, 1993. p. 251).

Das recém-descobertas peças arqueológicas que fascinavam Sigmund Freud, passando pelas representações de Palas Atena por Gustav Klimt até a Electra do poeta e dramaturgo Hugo von Hofmannsthal, a verdade é que esta onipresença dos mitos gregos revelava um interessante paradoxo presente na obra de tantos vienenses notáveis: o de que a razão poderia conter em si tanto um princípio libertador e civilizatório quanto a sombra de uma ordem repressora e positivista. Conscientes dessa dualidade, muitos se decidiram pela busca idealizada de uma época “primitiva”. Esta consistiria no resgate do culto das civilizações pré-helênicas, onde a inexistência do poder masculino era preenchida por uma autoridade exclusivamente matriarcal.

Distante do ideal clássico de harmonia e disciplina defendido por Winckelmann e, depois, por Goethe¹, a Grécia que interessava naquele momento era a pré-histórica, “descoberta” por Johann Jakob Bachofen em seu livro *O matriarcado*, publicado em 1861. Tendo impactado autores tão díspares quanto Marx e Nietzsche, a obra do jurista e antropólogo suíço propõe a tese de que o modelo de sociedade patriarcal, baseado na propriedade individual e na divisão do trabalho, evoluiu de uma comunidade matriarcal de fundamento agrário. Acerca desta última, Annunziata Rossi, professora da Universidade Nacional Autônoma do México, diz o seguinte:

Bachofen compara matriarcado y patriarcado, su enfrentamiento y su alternancia, las diferencias entre las normas de comportamiento de las dos formas de organización social: la primera natural y consuetudinaria, la segunda civil y positiva, escrita. La etapa primordial, bajo el dominio de la mujer, había mantenido la sumisión a la naturaleza, vivida como la Gran Madre procreadora y nutritiva, el politeísmo, la veneración de los dioses, de los vínculos sagrados de la sangre y el suelo, el culto de los muertos, la comunidad de los bienes, la igualdad social, la fraternidad universal y, por tanto, la estabilidad y la paz (en esa etapa no se conocieron conflictos internos ni guerras). (ROSSI, 2009, p. 280).²

A despeito de certos aspectos nostálgicos presentes na obra de Bachofen, bem como de uma certa complacência para com o primitivo, é natural, no entanto, que sua posição de burguês conservador habitante do século XIX o tenha feito considerar a passagem do matriarcado para o patriarcado como uma necessária evolução da espécie humana rumo à civilização. Trata-se aqui da supressão de um binômio por outro: ao invés de desejo e morte, progresso e esclarecimento. Não foi por acaso que um poeta como Hofmannstahl, talvez o exemplo mais bem acabado do esteticismo vienense, tenha se dedicado a fazer o percurso contrário: da lei do pai ao matriarcado arcaico descrito por Bachofen. A ele interessava a Grécia originária, indomada. Cito-o:

Não somente o helenismo tendo chegado à clareza dominada e à graça da dança (...) mas a Grécia órfica original, escurecida pelas paixões. Estas últimas corriam como bacantes, com pés descalços e cabeleira ao vento; a vida se mostrava sob uma máscara de Medusa, com olhos enigmáticos e angustiantes; como no luto de Adônis, no culto de Cibele, os calafrios da vida mais desenvolvida e os da morte se

¹ Voltando as costas para as pulsões da juventude – aquelas presentes em sua obra mais romântica, *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado em 1774 – Goethe tornou-se o defensor de uma arte equilibrada, cujos principais preceitos, a saber, a harmonia e a simplicidade, norteariam o desejo de retomar o ideal artístico do mundo grego, ideia compartilhada também por seu grande colaborador e amigo Friedrich Schiller. (MUNK in OURIQUE; CUNHA; NEUMANN, 2011, p. 110)

² Bachofen compara matriarcado e patriarcado, seu enfrentamento e sua alternância, as diferenças entre as normas de comportamento das duas formas de organização social: a primeira natural e consuetudinária, a segunda civil e positiva, escrita. A etapa primordial, sob o domínio da mulher, havia mantido a submissão à natureza, vivida como a Grande Mãe procriadora e nutritiva, o politeísmo, a veneração dos deuses, dos vínculos sagrados do sangue e do solo, o culto dos mortos, a comunidade dos bens, a igualdade social, a fraternidade universal e, portanto, a estabilidade e a paz (nessa etapa não se conheceram nem conflitos internos nem guerras). (tradução minha).

confundiam; e Dionísio caminhava, deus risonho e mortal, através de um mundo inquietante e repleto de vida. (HOFMANNSTHAL apud LE RIDER, 1993. p. 259).

Esse caminho contrário ao da evolução grega consagraria a figura feminina como sua natural alegoria. Tal enaltecimento do poder feminino, diriam os admiradores de Bachofen, resultaria de um óbvio enfraquecimento do próprio homem, o que conduziria à crise da civilização ocidental apontada por nomes como Nietzsche e Otto Weininger, autor de *Sexo e Caráter* (*Geschlecht und Charakter*), obra que obteve grande repercussão à época. Para estes, o desejo de feminização do mundo explicitado por Hofmannstahl e seus companheiros da Jovem Viena poderia ocasionar o declínio da cultura europeia e até mesmo o regresso à barbárie. Na concepção de Weininger, a mulher nada era além do que pura sexualidade, sendo consequentemente incapaz de elaborar pensamentos conceituais. Ao homem caberia desta forma uma missão essencial: a educação do ser feminino, sem a qual ele jamais poderia encontrar o caminho para a transcendência. E é justamente pelo viés da propaganda misoginia da época que Frank Whitford, autor de uma biografia sobre Kokoschka, lê *Assassino, esperança das mulheres* (NICHOLLS, 1991, p. 162).

3 Eros em estado bruto

Com os poemas dramáticos *Electra* e *Ariadne em Naxos*, Hofmannsthal buscava a independência do símbolo em detrimento da linguagem lógica, uma vez que, para ele, “a palavra é mais poderosa do que aquele que a fala” (BALAKIAN, 1985, p. 109). Tal idealismo romântico inerente ao teatro simbolista, contudo, não poderia sobreviver ao impasse imposto por uma concepção teatral que acabou paradoxalmente por almejar a própria negação da materialidade cênica (ROUBINE, 2003, p. 125) – da recusa tanto da ação quanto do ator – em detrimento de uma poesia que beirava o esoterismo. Sobre este aspecto, é interessante observar como o crítico Richard Sheppard afirmou que a originalidade da poesia expressionista residia precisamente em ter sido a primeira poesia alemã a ultrapassar o espírito de Rilke, George e Hofmannsthal (SHEPPARD in BRADBURY & MCFARLANE, 1989, p. 313).

Embora a poesia expressionista em sua grande maioria tenha se caracterizado pela busca de temas contemporâneos, como a vida urbana e as crises resultantes do capitalismo industrial, o teatro expressionista não se limitou a essa temática, servindo-se também de figuras míticas e cenários primitivos, muito em conformidade, por exemplo, com a pintura de Klimt e os estudos psicológicos de Freud. Tal é o caso de *Assassino, esperança das mulheres*. Nesta obra, Kokoschka aparentemente reencena um primeiro e emblemático conflito entre os sexos: o de Penteseleia e Aquiles. Contudo, diferentemente da *Penteseleia* de Heinrich von Kleist – obra que, segundo Schorske, teria inspirado *Assassino* (SCHORSKE, 1990, p. 314) –, o texto de Kokoschka elide cenários e personagens, concentrando-se no que mais interessava ao autor: a representação de um desejo incontido. Nesse contexto, não é casual que o crítico teatral lisboeta Luiz Francisco Rebello, tradutor da peça para o português, destaque em nota ao texto que o crítico suíço Bernhard Diebold, falecido em 1945, sublinhara justamente a “inconsistência literária” da obra de Kokoschka (1975, p. 25).

Ao contrário do drama tradicional, leia-se aqui “drama literário” – ou, como bem salientou Hans-Thies Lehmann em seu volumoso ensaio sobre o teatro pós-dramático, “espetáculo burguês sério” (LEHMANN, 2010, p. 54) –, o texto de Kokoschka, certamente um dos mais radicais de todo o movimento expressionista, comprime a ação original, propondo uma extrema estilização capaz de corresponder às intensidades emocionais e aos gestos e efeitos não textuais que compõem o jogo cênico. Ao se evadir propositadamente do ato de narrar uma história, Kokoschka subverte o ideal de

visão conjunta que remonta a Aristóteles: um todo lógico que possui início, meio e fim. (LEHMANN, 2010, p. 63). Retornando à concepção misógina de Weininger, ter-se-ia a mulher como reino do corpo e do inconsciente. Em *Assassino*, no entanto, sobra muito pouco espaço para aquilo que não seja precisamente corporal e inconsciente. Da Mulher, dizem os guerreiros:

1º Guerreiro – Ela advinha o que os outros não entendem.

2º Guerreiro – E aprende o que ninguém viu nem ouviu.

3º Guerreiro – Dizem até que os pássaros mais tímidos se acercam dela e deixam-se agarrar.

(...)

Os guerreiros, hesitantes, avançam. As mulheres assustadas agrupam-se a um canto. A Mulher aproxima-se do Homem a passos lentos, cautelosos, como um caçador atrás de sua presa. (1975, p. 24).

Como Kassandra, a Mulher vê o que ninguém vê. Da mesma forma, para Weininger, adquirindo uma significação estritamente negativa, o som e o ornamento obstruem a claridade conceitual da mente masculina, proporcionando nada além de visões (NICHOLLS, 1991, p. 164). Aqui cabe recordar o manifesto de Kasimir Edschmied: os expressionistas não veem, eles têm visões (SHEPPARD in BRADBURY & MCFARLANE, 1989, p. 226). Libertando-se de um ordenamento centrado em uma visão de mundo logocêntrica, a experiência cênica de Kokoschka se afasta do paradigma dramático e se abre para as outras artes. Deste modo, à linguagem falada se superpõe o grito e o canto, do mesmo modo que sobre os valores literários se impõem a importância dada aos elementos plásticos e visuais. Ao invés de um conflito entre Penteseleia e Aquiles, míticos habitantes de uma sociedade arcaica que se via a caminho da maioridade civilizacional, tem-se a Mulher e o Homem que, com suas respectivas tribos, limitam-se a agir de modo exclusivamente instintivo, desvelando um desconcertante misto de desejo sexual e destruição, o qual é levado ao paroxismo com o massacre final perpetrado por um Homem demoníaco.

O Homem agora está de pé, abre o portão de ferro, com os dedos toca na mulher – que recua rigidamente, mortalmente pálida, sentindo que se aproxima o seu fim, numa tensão que depois de atingir o paroxismo decresce num grito estrangulado. A Mulher cai e, na sua queda, arrasta consigo o archote aceso do guia do coro masculino. O archote apaga-se e uma chuva de centelhas inunda o palco. O Homem está no degrau superior; os guerreiros e as mulheres numa tentativa de fuga, acabam por se lançar no caminho gritando:

CORO DOS GUERREIROS E DAS MULHERES – O demônio! Domina-o!
Salvem-se! Salve-se quem puder! Tudo está perdido! (1975, p. 24).

É certo que muito do irracionalismo defendido pelos expressionistas – fruto da desconfiança do materialismo naturalista e do ódio à sociedade burguesa – e sua subsequente visão apocalíptica do mundo terminou por perder sua significação no confronto com um apocalipse real: a irrupção da Primeira Guerra Mundial. A esse respeito, Sheppard ressalta que como uma natural consequência da desilusão política do movimento, deu-se a percepção, pelo menos para alguns, de que “a arte (...) devia efetuar uma revolução psíquica no indivíduo, e não projetar possibilidades revolucionárias ideais em algum futuro desconhecido” (SHEPPARD in BRADBURY & MCFARLANE, 1989, p. 228). Para outros, o desejo de revolução se apresentará como uma passagem ora para o comunismo, ora para o Nacional-Socialismo (FURNESS, 1990, p. 36).

4 Visões da opressão

Das visões de um onirismo libertário dos primeiros expressionistas à ascensão do tirano controlador de sonhos Caligari, protagonista do célebre filme de Robert Wiene, o cenário cultural alemão viu o nascimento e o ocaso do movimento expressionista. Em seu lugar, instaurou-se o realismo social de tons caricaturais e surrealistas de pintores como George Grosz e Otto Dix. O rótulo de “arte degenerada”, no entanto, relegou tanto expressionistas quanto neo-realistas às masmorras do Estado Nazista. Tinha-se o início de uma racionalização da barbárie. A ponte entre Caligari e Hitler foi estabelecida por Siegfried Kracauer em seu famoso estudo sobre o cinema alemão. Cito-o:

Caligari é uma premonição muito específica, no sentido de que usa poder hipnótico para forçar seu desejo sobre seu instrumento – uma *técnica* pressagiando, em conteúdo e propósito, a manipulação da alma que Hitler foi o primeiro a colocar em prática em escala gigantesca. (KRACAUER, 1988, p. 89. Grifo meu)

Sob a ditadura nazista Heiner Müller vivenciou a experiência da perda. Menino ainda, ele testemunhou a prisão do pai por homens da polícia nazista. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a subsequente divisão da Alemanha em dois países, decidiu-se pela participação em uma sociedade comunista. No entanto, é fato que, a exemplo do que fez a tirania direitista implantada por Adolf Hitler, a ditadura comunista também impôs um determinado padrão estético sob o qual os artistas e intelectuais deveriam se expressar. Como observei em outra ocasião: os

(...) intelectuais e escritores deveriam adequar suas obras ao gosto popular e aos critérios da inteligibilidade e do herói positivo. Dentro desta premissa, tudo aquilo que não estivesse de acordo com a linha do partido seria considerado burguês, ou seja, decadente e formalista (MUNK in OURIQUE; CUNHA; NEUMANN, 2011, p. 107).

É curioso observar como os adjetivos “decadente” e “degenerado” se assemelham neste contexto. Desiludido com a repressão imposta pelo Estado socialista e compartilhando da visão nietzschiana de que os conceitos escravizam o homem, Heiner Müller abandonou já nos anos 60 o dogma do Realismo Socialista em nome de uma poética comprometida com a escritura cênica, não mais refém de uma fábula com início, meio e fim. Para Müller, como salienta Lehmann (LEHMANN, 2010, p. 77), o teatro equivalia a uma verdadeira experiência de metamorfose, análoga, portanto, ao processo de criação e destruição.

Negando-se a uma falsa unidade, pois incapaz de apreender as complexidades do contemporâneo, Müller, à maneira de Walter Benjamin e dos primeiros românticos, fragmentou o discurso, produzindo vozes que ecoam pelos tempos passados e futuros, atuando como instrumentos de desejo e de desespero. Como Kokoschka, ele se serve de um mito conhecido, a história de Medeia e Jasão. Como seu compatriota espiritual, ele também se concentra no essencial: a crítica do processo civilizatório levado a cabo pelo europeu. A Mulher, no caso Medeia, representa a alteridade, seja o negro, o judeu, o imigrante. Seu destino estará definitivamente marcado pela presença do Homem, Jasão, figura predatória que a conquista, bem como a todos os outros homens e mulheres. Trata-se aqui da mesma crítica de Müller à figura do conquistador encontrada, por exemplo, em seu texto *Filoctetes*, trabalho concebido no final dos anos sessenta. A respeito deste, afirmo que:

Tem-se não mais a valorização das potências da razão e do homem enquanto agente destruidor da natureza e de seus pares, mais sim a desconstrução desses mesmos heróis que nos trágicos correspondiam a membros de uma casta dominante que não poderia jamais ser contestada. (MUNK in OURIQUE; CUNHA; NEUMANN, 2011, p. 110).

A referência à obra de Kokoschka, em texto homenagem ao Teatro-dança de Pina Bausch³, é um bom exemplo de uma afinidade que ultrapassa o tempo e os movimentos estéticos. Ao dar voz a Medeia, Müller se serve de uma escritura que se opõe ao diálogo dramático. Reconhecível apenas na segunda parte da obra, “Medeamaterial”, que se constitui de um breve diálogo entre Jasão e Medeia seguido por um longo monólogo desta última, a fábula original se esvai em meio ao ruído de vozes dissonantes que promovem a dissolução de sentidos imediatos. A dialética não se encontra, portanto, mais no diálogo tradicional, mas sim na imagem poética. A primeira parte, a “margem abandonada”, remete o leitor/espectador aparentemente a um aterro sanitário onde estão dispostos resíduos de uma civilização destruída. “Sangue das mulheres da Cólquida”, a própria Medeia derramou sangue de seus parentes em nome de um desejo desmedido.

Os mortos não olham pela janela
Não tamborilam na privada
É isso que eles são Terra cagada pelos sobreviventes
ALGUNS PENDURADOS EM POSTES DE LUZ LÍNGUA DE FORA
NA BARRIGA O LETREIRO EU SOU UM COVARDE

Mas no chão Medeia o irmão despedaçado
Nos braços A perita
Dos venenos (MÜLLER, 1993, p. 14)

A última parte da obra, “Paisagem com Argonautas”, é composta por um longo monólogo que propõe a dissolução do falante em várias outras vozes. Ao negar a figura do herói tradicional, plasmado ora na figura de Jasão, ora na de Odisseu – grande protagonista da razão instrumental segundo Adorno e Horkheimer no clássico *A Dialética do Esclarecimento* –, Müller abraça a voz coral, recusando-se a preterir apenas uma voz. Por outro lado, em busca de uma poética corporal, esses fragmentos repletos de significação, à maneira do gestual defendido pelos primeiros expressionistas, propõem o desmonte de uma ordem imposta por intermédio de imagens que não se deixam apreender com facilidade, expressando com grande vitalidade todas as camadas e referências que compõem a cena contemporânea, lugar que, ao “dialogar com os mortos” no sentido desejado por Müller, permite ao teatro a possibilidade de combater o esquecimento das barbáries do passado, contribuindo, desta feita, para a construção de uma cena crítica, porém decididamente mais esperançosa.

³ “(...) Nós apostamos no cavalo errado e talvez a corrida já tenha acontecido. Antes da liquidação o teatro dança o inventário, os rituais representam a bancarrota. *Assassina esperança das mulheres*: o que é isto que dentro de nós deseja e odeia, ama e estupra” (MÜLLER in KOUDELA, 2003, p. 61. Grifo meu).

Referências Bibliográficas

- 1] BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- 2] BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Tradução de Ana Zelma Campos. RJ: Civilização Brasileira, 1991.
- 3] FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. SP: Perspectiva, 1990.
- 4] KOKOSCHKA, Oskar. Assassino Esperança das Mulheres. In: *Cadernos de Teatro N. 66*. RJ: O Tablado, 1975. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. SP: Cosac Naify, 2007.
- 5] KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução de Tereza Ottoni. RJ: Jorge Zahar Editor, 1988.
- 6] LE RIDER, Jacques. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Tradução de Elena Gaidano. RJ: Civilização Brasileira, 1993.
- 7] MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. Tradução de Christine Roehrig et alii. RJ: Paz e Terra, 1993.
- 8] _____. Sangue na sapatilha ou o enigma da liberdade. In: KOUDELA, Ingrid (org.). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. SP: Perspectiva, 2003.
- 9] MUNK, Leonardo. O Filoctetes de Heiner Müller ou sobre a eficácia da mentira. In: OURIQUE, João Luis P.; CUNHA, João Manuel dos S.; NEUMANN, Gerson (orgs.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Editora Universitária PREC/UFPEL, 2011.
- 10] NICHOLLS, Peter. Sexuality and Structure: Tensions in Early Expressionist Drama. In: *New Theatre Quarterly N. 26*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- 11] ROSSI, Annunziata. J. J. Bachofen y el retorno de las madres. In: *Acta Poetica N. 30-1*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rap/article/view/23140>. Consultado em 10/07/2011.
- 12] ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- 13] SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução de Denise Bottman. SP: Companhia das Letras/Unicamp, 1990.
- 14] SHEPPARD, Richard. O expressionismo alemão. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. SP: Companhia das Letras, 1989.

i Leonardo Munk, Doutor

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Departamento do Teoria do Teatro

leonardomunk@gmail.com