



RDL

REDE BRASILEIRA
DIREITO E LITERATURA

CANON VS. CANNON: A DESMONTAGEM MÜLLER

JOAQUÍN TRUJILLO-SILVA¹

TRADUÇÃO DE HENRIETE KARM

RESUMO: O artigo propõe que a intertextualidade dos materiais em *Die Hamletmaschine* possa ser lida a partir de diferentes máquinas (ou maquinações) presentes em *Hamlet* e que são desmontadas na peça pós-dramática de Heiner Müller. Assim, a própria história e o teatro mesmo, isto é, o significado final de um dramaturgo politicamente engajado, passam por esse procedimento de desmontagem, ao qual, no fundo, é o do próprio príncipe na peça de Shakespeare. Como dramaturgo, por sua vez, o príncipe é um programador, um legislador, um escritor de constituições, um escritor tensionado pela política contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: *Die Hamletmaschine*; *Hamlet*; desmontagem; direito constitucional; herança; história europeia; socialismo.

1 INTRODUÇÃO

Mesmo em seu primitivo momento de ordália, o direito é uma promessa contra o abuso das armas, uma moratória sobre o uso de força ou talvez a improvável possibilidade de interrupção da força (Weil, 2005). Já foi assim na tentativa do príncipe Heitor, como imprevisto e apócrifo *amicus curiae*, que consta no Canto III da *Ilíada* (Homero, 1996), quando oferece as bases de um acordo que permita reduzir o conflito a sua mínima expressão, para poder apelar, assim, à decisão dos deuses mediante um

¹ Mestre em Estudios Latinoamericanos e doctorando en Literatura pela Universidad de Chile (UNICHILE). Pesquisador do Centro de Estudios Públicos (CEP). Professor de Fundamentos Filosóficos del Derecho na Universidad de Santiago de Chile (USACH) e de Derecho y Literatura na Facultad de Derecho de la Universidad de Chile (UCHILE). Advogado, Santiago, Chile. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4370-4959>. CV: <https://www.cepchile.cl/cep/joaquin-trujillo-silva>. E-mail: jtrujillo@cepchile.cl, joaquin.trujillo@usach.cl.

Agradecimentos a Emilia Jocelyn-Holt e a Carolina Brncic. Os equívocos são responsabilidade do autor.

duelo ordálico, procedimento que faz com que os dois exércitos deponham as armas (*Iliada*, III, 86-94).

O caso é que as armas foram se tornando cada vez mais complexas na forma de máquinas sofisticadas. Essa crescente complexidade foi historicamente acompanhada de armistícios e todo o tipo de pactos, ou seja, movimento opostos ao desarmamento, efetivo ou simulado, ações tributárias do discurso do príncipe Heitor.

Essa tentativa principesca atinge um novo marco na figura de Hamlet, Shakespeare. Hamlet quer alcançar a paz, mas uma força poderosíssima o conduz para a guerra, uma tensão entre caos, ordem e justiça própria das tragédias de Shakespeare (Jocelyn-Holt, 2018). Essa guerra, contudo, é mais grave porque travada não tanto contra inimigos estrangeiros, mas, sim, no interior do núcleo mesmo da intimidade do poder que, mais cedo ou mais tarde, ele vai herdar, ou seja, no interior da família real dinamarquesa (e, vale a pena lembrar, no interior de si mesmo).

Embora a leitura tradicional tenha visto em Hamlet um juiz, pode-se dizer também que Hamlet é um autor, um interventor político na forma de um dramaturgo de ocasião. Com Rousseau sabemos que o dramaturgo será a expressão mais próxima da figura do legislador ou, caso se prefira, do programador, que assume as incompatibilidades, as contradições inerentes ao fenômeno social, mas que, ainda assim, procura explorá-las no todo, como trabalho, como projeto social, como constituição total, em suma, como "vontade geral", ou seja, invisível (Rousseau, 2017, p. 77).

É um problema que vai combinar política, direito e história, e que em *Die Hamletmaschine*, de Heiner Müller, encontrará uma importantíssima reformulação do que já estava presente em *Hamlet*.

Seguindo a opção adotada por Leandro Fernández de Moratín em sua tradução de *Hamlet* (de 1798, a primeira ao castelhano), em que aderiu à leitura proposta por Alexander Pope em sua versão da tragédia (1723-1725), na qual registrou *cannon* (canhão) em vez de *canon* (lei) (Deacon, 2012, p. 8)², é que propomos aqui uma releitura de *Hamlet*, desta vez, à luz de

² Cabe lembrar que todas as edições de *Hamlet*, como de outras obras de Shakespeare, passaram pela reconstrução dos editores, seja dos que se ativeram ao quarto de 1604, ao de 1605 ou ao fólio de 1623, seja dos que realizaram versões eletivas, casos em que muitas vezes tinham que preferir algumas palavras a outras, como foi o caso da versão de *Hamlet* preparada por Alexander Pope.

Heiner Müller, porque nela, segundo propomos, a diferença entre *canon* e *cannon* adquire um significado enorme, que o enfoque próprio do movimento Direito e Literatura colabora para definir.

Die Hamletmaschine (a partir de agora *HM*), de Heiner Müller (1929-1995), estreou em 1977 pelo Volksbühne de Berlim Oriental (RDA), sendo considerada, por seu autor, a cabeça reduzida de *Hamlet* (a partir de agora *H*) de William Shakespeare (1564-1616) – como se fosse o resultado de uma cocção típica do Tzantza dos índios Shuar –, e que curiosamente coincide com as iniciais do seu autor: H(amlet)M(achine) é igualmente H(einer)H(üller). Ao que parece, *HM* é a redução de *H* para o tamanho da cabeça de Heiner Müller. De igual modo, encontramos certas simetrias que saltam aos olhos: assim como *H*, *HM* está dividida em cinco partes (atos, no caso de *H*). Suas *dramatis personae* mal se consegue diferenciar: Hamlet, Ofélia, Horacio, Cláudio são personagens cuja designação textual as torna reconhecíveis, mas *HM* dificilmente pode ser considerada uma "reescrita" de *H*. Tratar-se-ia de uma intertextualidade de materiais, os quais no caso de *HM* são essencialmente dois: a história europeia – ou, para ser mais exato, a filosofia de história do materialismo científico – de um lado, e, de outro, a literatura cujos intertextos *HM* põe em jogo³.

1.1 Duas consolidações pendentes

Existem contextos de produção semelhantes em *H* e *HM*. O contexto de produção de *H* - pelo menos o de sua estreia (o momento da escrita é tema de debate) – é o de um contexto transcendental enquadrado em um

³ Seguindo muito de perto Thomas (2014), no que diz respeito à intertextualidade, *HM* possui referências a *Muito barulho e poucas nozes* (comer o coração de Ofélia), alusões ao relógio e à morte no *Soneto XXII* de Shakespeare, às *Bacantes* de Eurípides (mulheres que destroçam seus corpos), *A jornada dos Magos* de T.S. Eliot (o pior momento para a viagem) e aos lobos do Exército Branco no *Doutor Jivago* de Boris Pasternak. Do mesmo modo, mostra-se particularmente importante a alusão ao poema *A canção de amor de J. Alfred Prufrock*: “Não! Não sou o príncipe Hamlet, nem pretendi sê-lo”. A intertextualidade se estende a “Náusea”, como um sistema de pontuação (*A náusea*, de Sartre), a Dostoiévski (o crânio do credor em *Crime e castigo*), a *Angelus Novus* de Paul Klee – de acordo com Adorno, “Anjo da máquina”, uma das teses da filosofia da história de Benjamin (o anjo acumula todas as ruínas sem parar, todas as ruínas do paraíso). Outras intertextualidades menos explícitas são o “assassinato diário” (alusão a Mateus 6:9-13), isto é, o que é morto e que nos permite estar em paz, a guerra oculta que sustenta a paz, o massacre silencioso que faz girar o mundo, a máquina cuja perfeição será trabalhar em completo silêncio sem ser notada, de onde procede a ideia de “Um reino | Para um assassino” em *Macbeth* (Thomas, 2014).

processo geral de transformações políticas na Inglaterra, o que faz do teatro de Shakespeare e o de seu tempo um teatro notoriamente político (Heinemann, 2010). A morte de Elizabeth I (1533-1603) reaviva a subterrânea polêmica sobre a sucessão do trono. A ascensão de James (1566-1625) revitaliza o partido católico, mas não chegará a estragar a consolidação anglicana. Com isso, o legado simbólico-político de Elizabeth será uma estrela muito massiva: depois dela não ocorrerá o *dilúvio*, apesar da revolução puritana do século XVII.

Já o contexto de *HM*, por sua vez, relaciona-se com o projeto comunista pró-soviético da República Democrática Alemã (RDA), que desenhou, a partir de 1961, a divisão também física da antiga Berlim pela construção do muro divisório. Em particular, acontece a ascensão de Erich Honecker como sucessor de Walter Ulbricht na presidência (maio de 1976), além dos atos terroristas da emergente guerrilha urbana (a Rote Armee Fraktion, também conhecida como RAF) no território da República Federal Alemã (RFA), que incluía o suposto suicídio da então presidiária Ulrike Meinhof – a mulher pendurada na corda em *HM* (Thomas, 2014, p. 2) –, investigada como principal membro do grupo. As profundas dúvidas sobre a consolidação do projeto do socialismo real corroeram o sistema – também na URSS, onde ressurgem os nacionalismos e etnicismos hostis à unidade cosmopolita de clivagem imperial –, ocasionando o surgimento de uma temporalidade vertiginosa e de crises dos modelos edificantes do heroísmo bélico, consubstancial para uma união decorrente, paradoxalmente, do pacifismo leninista durante a Primeira Guerra Mundial (Aleksievich, 2015).

Daí que tanto *H* quanto *HM* são fortemente permeados por cenários beligerantes: o da guerra civil-religiosa e o da Guerra Fria, respectivamente, com a ressalva de que, em ambos os casos, a polarização nascida de uma cisão ocidental não se encontra em seu ápice, mas, sim, em um de seus momentos particularmente críticos.

1.2 Uma proposta de leitura

O contexto histórico e a intertextualidade literária poderiam nos levar a perder de vista aquilo que precisamente pressupõem: a exibição das máquinas. Portanto, neste artigo, começaremos revisando a *desmontagem*

que Heiner Müller faz das máquinas de *H* em *HM*. É esse conceito que proponho – ou seja, a *desmontagem*⁴ – uma metáfora para uma *pós-máquina* que vai desconstruindo o conceito e deixando um saldo de materiais. A princípio – e só *a princípio*, como veremos –, o processo de Muller pareceria o inverso daquele que Shakespeare realizou – entendido à luz da metáfora de "forja" (Brncic, 2018) –, não só porque enquanto a forja *sintetiza*, a desmontagem *analisa*, mas porque a *forja* e a *desmontagem* resumem os dois extremos de uma história de construção e desconstrução.

Proponho que essa desmontagem cristaliza uma conjuntura histórica em que o Direito se torna especialmente atraente. O desarmamento pressupõe o estado de direito ou, em vez disso, a mera substituição por novas sínteses controladas armamentisticamente? Este artigo não é capaz de responder a essa pergunta, mas cumpre a função de evidenciar como a proposta de Heiner Müller a coloca em destaque. Trata-se, enfim, de um enfoque que busca pensar um tema literário sob as exigências do Direito.

O artigo está dividido em três partes: na primeira - *Cannon* - identifiquei uma série de máquinas que operam em *H* e que, em maior ou menor grau, *HM* desarma. No segundo – *Canon* –, abordo a própria máquina como um problema para a *HM*. E, na terceira parte, concluo oferecendo uma explicação de por que a desmontagem de Müller é uma espécie de *deus ex machina* que opera de dentro de *H* e que tem o condão de orientar a leitura e problematizar o papel do príncipe-dramaturgo, do escritor-legislador, na linha da mencionada intervenção de Heitor diante dos dois exércitos. Em suma, procuro pensar em algo assim como o antigo *specula principum* na era pós-revolucionária, quando o Direito é uma tentativa de equilibrar *cannon* e *canon*.

2 CANNON: AS MÁQUINAS EM *H* E EM *HM*

2.1 A máquina celeste

As ideias de macro e de microcosmos eram muito poderosas na época de Shakespeare, bem como para seu teatro. O próprio recinto do teatro elisabetano estava simbólica e, muitas vezes, também fisicamente exposto à

⁴ No original, *desarmaduría*, palavra que designa as oficinas de desmanche de veículos e máquinas, termo sem dúvida mais rico do que o adotado (*desmontagem*), em vista do jogo de palavras *desarmaduría/desarme/desarmamiento*, em espanhol (N. do Tradutor).

auscultação: era um teatro aberto ao cosmos, um minúsculo reflexo seu e, de igual modo, uma vigia através da qual a divindade monitorava o mundo. Essa máquina cosmológica (*H* 3.13)⁵ e astral (*H* 4.21), tal qual a concebia Ptolomeu e que ficará menos intrincada com Copérnico (mais tarde, em 1543), é o grande referencial de muitas outras engrenagens, muitas outras máquinas que, como veremos, estão operando no *H* e serão desmontadas em *HM*.

2.2 A maquinária bélica

A segunda máquina a ser mencionado é a mais óbvia: a da guerra, essa que atrai milhares de homens para suas sepulturas, como se fossem as camas de um agradável descanso (*H* 4.10). As guerras da Dinamarca com a Noruega e da Noruega com a Polônia são o pano de fundo de *H* (*H* 4,8-9). No âmbito da guerra, a incorporação de máquinas bélicas é mais importante no período do Renascimento. Essas máquinas são, em sua variante mais estrondosa, os canhões que, através de todo o *H*, ouvimos trovejar, que acompanham como imagens (*H* 4.2) ou inclusive sonoramente a demonstração de esgrima de Hamlet e Laertes, o brinde mortal de Cláudio (*H* 5.9) e que a ordem de Fortimbrás após sua estrondosa entrada (*H* 5.10-11). Esse estado de ruído artificial é também a inovação da guerra moderna que, aos poucos, deixa de ser uma arte desportiva, praticada por cavaleiros e espadachins, para surgir o que *HM* põe em cena, ou seja, um genomassacre holocástico com risco de culminar em uma catástrofe nuclear. A atmosfera de *H* é sempre maquinariamente estrondosa.

2.3 A maquinação da biosfera e da necropolítica

A terceira máquina é a Terra (*H* 2.8), a vida na terra, a da natureza que precede a eternidade (*H* 1.4), a do aqui, que avança com passo inexorável e sem compaixão (*H* 4.24), que mantém vigentes todas as hierarquias cuja orden a norte subverte.

O Hamlet de *H* é um pensador bastante monotemático da economia-política da morte. A justiça é uma engrenagem da máquina da morte. A força, por exemplo, é uma fábrica da morte, que subsiste a mil inquilinos

⁵ A ordem das cenas corresponde à ordem da edição traduzida por Leandro Fernández de Moratín (Shakespeare, 2007).

porque é a máquina do castigo. Da mesma forma, as casas que os coveiros constróem duram até o dia do Juízo Final: a morte é o vórtice para o qual tudo se dirige (*H* 5.1). A máquina social tenta impedir essa homogeneidade da morte: os coveiros observam que os suicidas da nobreza detêm privilégios – Ofélia é sepultada em solo sagrado (*H* 5.1) -. O Hamlet de *H* inclui a maquinária da vida em uma maquinária de horizontes mais amplos: no reino da morte e, portanto, a longo prazo, no da vida, lugar onde o único soberano absoluto é o verme.

2.4 A máquina necrointelectual da lectoescritura

O "Scherzo" – que é o nome de *HM* 3 – é uma paródia de uma piada sinfônica, de ritmo acelerado, é o nome que *HM* dá ao humor negro de Hamlet, seu humor necrológico. Os filósofos mortos que leram Hamlet, reduzidos a pó, lançam, de seus púlpitos-sepulturas, seus libros a Hamlet. Hamlet, o terceiro grande leitor moderno (Schmitt, 1993, p. 45), deveria lê-los? relê-los? Ao descobrir as cartas carregadas por seus falsos amigos Rosencrantz e Guildenstern, Hamlet reconhece o quanto saber escrever lhe beneficiou (*H* 5.4) porque – e aqui está um ponto importante – Hamlet não é um mero leitor: ele é um escritor e, para ser mais preciso, um dramaturgo (*H* 2). Vendo-o apenas como leitor, o jurista favorito do Terceiro Reich engana-se novamente.

Heiner Müller retomou o tópico de seu compatriota e colega Gerhart Hauptmann sobre a vida de Hamlet na Alemanha como estudante da Universidade de Wittenberg (*Hamlet in Wittenberg*, 1935). Na "Universidade da morte" (*HM* 3) – que não é *a universidade da vida* – os túmulos estão abertos, como os dos hereges materialistas em Dante (*Inferno*, Canto X), entre os quais deveriam estar Marx, Engels e Lenin). Se a corrente material da história falha, a isso fica reduzida a consciência da matéria?

2.5 As maquinações da *genetrix* e o *pater familias*

A perspectiva da reprodução para o Hamlet de *H* tem muito de ilusão, e nessa ilusão a mulher aparece como a isca. Seu reiterado conselho à Ofélia de que se enclausure em um convento (cinco vezes em *H* 3.4) é uma maneira de dizer a ela que seu amor e sua maternidade nada mais são do que a máquina que organiza o banquete para o verme. Hamlet se recusa a

participar da máquina da reprodução: "DEVO | POR SER COSTUME, ENFIAR UMPEDAÇO DE FERRO NA | CARNE PRÓXIMA OU NA SEGUINTE | AGARRAR-ME A ISSO PORQUE O MUNDO GIRA" (tal como está, com letras maiúsculas no *HM 1*). Daí o Hamlet de *HM* pode gritar: "Dever-se-iam costurar as mulheres, um mundo sem mães" (*HM 1*), uma alusão também ao I *Fausto* de Goethe (2010), cuja escuridão é impressionante⁶.

Como recapitulador sumário da recepção romântica alemã do *H*⁷, Schmitt (1993) explica que para o problema *H* houve – até Shakespeare – duas possíveis soluções: matar a mãe e o assassino (como Orestes) ou matar o assassino em cumplicidade com a mãe (como em o Amleth da saga nórdica). Shakespeare – defende Schmitt está inclinado a seguir uma terceira opção: o problema da culpa da mãe é "evitado até ficar sem resposta" e, na vingança, a mãe é "cuidadosamente distanciada da missão". Por quê? Porque um tabu político teria proliferado: James, o sucessor de Elizabeth por volta de 1603, que é a de *H*, era filho de Mary Stuart (1542-1587), acusada pelo partido protestante de ter instigado o assassinato do pai de James (Schmitt, 1993, p. 12-18). Por meio desse tema, e de outros como o da figura do vingador, Schmitt conclui que o tabu histórico é o que permite observar um diálogo criativo entre Shakespeare e seu contexto, enquanto que problematiza interpretações psicologicistas e historicistas de *H*⁸.

Pois bem, em *HM 1* Müller pulveriza toda essa discussão tradicional da recepção alemã de *H*.

Em *H* há três funerais aparecem ou que são mencionados (o do rei Hamlet, o de Polônio e o de Ofelia), mas no *HM 1* presenciamos uma

⁶ Mefistófeles explica que "as mães" são deusas que vivem fora do tempo e do espaço, deusas cuja simples menção assusta, ao que Fausto exclama: "As mães! As mães! Isso soa de tão estranha maneira!" (Goethe, *Fausto*, Parte 2, ato 1, versos 6210-6225).

⁷ Schmitt vê em Hamlet a Alemanha: "A Alemanha é Hamlet", diz o poema de Ferdinand Freiligrath (Schmitt, 1993, p. 9).

⁸ Escribe Schmitt: "Las interpretaciones psicoanalíticas, con sus complejos paternos y maternos, fueron el momento último y el espasmo mortal del período de las interpretaciones de Hamlet puramente psicológicas". Su idea es despejar también la interpretación historicista (similar a "inyectar sangre a un fantasma, una forma de vampirización") para dejarle el camino despejado a la obra pura (Schmitt, 1993, pp. 43-44).

marcha fúnebre do Rei Hamlet que é interrompida: a espada cravada no caixão, o cadáver desmembrado e distribuído para a multidão, em clara alusão ao tabu freudiano do canibalismo filial da horda primitiva ("reparti [o corpo d]o procriador falecido"). Não satisfeito com isso, pretende vedar, com os restos do falecido pai, os canais de esgoto do palácio de Helsingør (referindo-se a tapar com lodo, que é pó de cadáver, um barril de cerveja em *H* 5.2).

E, finalmente, em um ato de dissolução final, o tabú da mãe também é exposto em toda a sua aberração: "em cima do caixão o assassino trepou com a viúva PRECISO AJUDÁ-LO A LEVANTAR TIO ABRE AS PERNAS MÃEZINHA", é o que grita Hamlet, "o fruto do seu ventre" (*HM* 1).

2.6 A repudiada máquina da impressão como *Ghostmaker*

No entanto, além do problema do tabu psicológico ou histórico, o que a recepção alemã resumida por Schmitt levanta, a respeito do caso de Mary Stuart e seu filho James, é o de uma linhagem europeia confiscada por causa da divisão religiosa e o fato de que essa profunda divisão é a única capaz de gerar o mito moderno chamado Hamlet (Schmitt, 1993, p. 45).

Don Quixote, Fausto e Hamlet seriam as novas figuras míticas *sine qua non* da modernidade, "[n]a divisão que determinou o destino da Europa": os três são leitores de livros impressos, isto é, de artefatos em propriamente modernos, carregados de historicidade. Em *HM* 1, essa herança cultural, esse gabinete que é transportado sobre as costas, é uma corcunda, porque o cérebro de Hamlet é uma corcunda. É assim que o problema de Hamlet em *H* é tratado como se fosse uma acumulação espectral nefasta, que se apresenta a ele como uma herança abominável mas inevitável: Hamlet é um ente mecanizado, desenhado pela intriga de um fantasma (*H* 1.1); "Eis que vem o fantasma que me fez" (*HM* 1).

Segundo Hegel (2011), "não devemos ser enganados por historiadores de ofício" e levados a admitir que a visão da história não pode ser senão racional. A história é um espírito que se auto-gera em seu autoconhecimento, um espírito que, além de todo impulso histórico, é o "mercúrio" dos povos, que corre ao longo das margens dos mares da Europa. Em Marx, essa realidade espiritual tomou forma material e a consciência de sua materialidade se tornou para os reacionários "um

fantasma que viaja pela Europa" (Marx e Engels). O que aconteceu com esse materialismo herdeiro do espírito, ou, se preferir, do fantasma? Tornou-se "CARNE" (assim, com letras maiúsculas). O fantasma fabricou a carne, e a carne será carniça. O espírito se tornou matéria, e a matéria se fez ruína, para não dizer podridão; o que permaneceu em pé, como um gladiador na arena romana, não é um herói: é uma carne que diz já não ser mais o herdeiro, que renunciou a ser Hamlet. Trata-se, do ponto de vista do patrimônio cultural europeu, da herança cosmopolita europeia, do legado socialista europeu (três lados da mesma herança), um repudiador de herança que nem mesmo se socorre das vantagens de um inventário. Em *HM*, o repúdio da herança atinge a imprensa, como a máquina de reprodução menos afeita aos laços de família.

2.7 A máquina homoerótica da maquinação internacionalista

Esse dismantelamento da herança familiar, política e até mesmo cultural radicalizou: Horácio, o amigo, está "no coração do coração" de Hamlet (*H* 3.10), mas em *HM* 1 ele já não tem espaço na tragédia: Hamlet o abraça e abra um guarda-chuva para ambos. Horácio, o informante, o amigo sensível às previsões, o leitor da máquina cosmológica, o segundo examinador das as reações de Cláudio (*H* 3.15) e, finalmente, o apóstolo que deve propalar a verdadeira história de Hamlet (*H* 5.9) já não existe enquanto tal. Além disso, nem mesmo como membro da companhia teatral, como ator de *H* e *HM*: "Eu sabia que tu eras um ator. Eu também, interpreto Hamlet", ele diz em um acesso de *cinismo* (enquanto rompe a *hipocrisia* do ator). Ele acrescenta: "A Dinamarca é uma prisão, entre nós cresce um muro" (*HM* 1), praticamente uma citação de *H* 2.8 na qual consta que o mundo também vai ser uma prisão. Como será possível a amizade apregoada pela *Weltrepublik* socialista⁹ se um muro for erguido entre velhos amigos? E a Dinamarca-prisão (ou o armamentista "império dinamarquês" do hipotexto), é a RDA, armada e cercada por uma potência

⁹ Veja a canção "Der heimliche Aufmarsch", com texto de Erich Weinert, música de Hanns Eisler e interpretação de Ernst Busch.

teoricamente "amiga", a URSS? Não é preciso citar Zbigniew Brzezinski (1989) para argumentar que o fracasso da amizade internacional que o comunismo oferecia é o seu fracasso final.

A irmandade comunista internacional, da qual a amizade fraterna que une Hamlet e Horacio é uma metáfora adequada, terá seus dias contados¹⁰.

2.8 A maquinação da verdade: espionagem versus teatro

Existe em *H* uma máquina de espionagem montada pelo rei Cláudio e por Polônio (*H* 3.3, 3.4, 3.7, 3.21, 3.26), da qual resulta que não precisem de quem lhes conte algo porque ouviram tudo eles mesmos (*H* 3.6). É uma maquinária cortesã de bisbilhotar: eles acreditam que, espionando o príncipe por trás da cortina, poderão saber aquilo que Hamlet lhes esconde, talvez porque o próprio comportamento de Hamlet já não é crível. A máquina de espionagem (que é o caso evidente da Stasi da RDA, a qual também vigiou Heiner Müller) contrasta com a máquina do teatro. Ambas as máquinas correspondem a concepções inteiramente distintas, e é muito significativo que nas fontes que Shakespeare utilizou não houvesse nenhuma alusão a montagens dramáticas ou cômicas a serviço do príncipe. Embora seja uma fórmula que encontramos em outras peças, como em *Sonho de uma noite de verão*, o teatro dentro de *H* é uma completa invenção de Shakespeare, uma máquina essencial e original dele, uma engrenagem-chave entre as engrenagens que compõem a peça.

Enquanto a máquina de espionagem pretende ter acesso ao ser real *ocultando a sua captura*; a máquina do teatro procura acessar o ser real *exibindo sua captura*. A máquina de teatro é tão primordial porque permite substituir a máquina do corpo de Hamlet; são os outros que vêm falar por ele (*H* 2.9), à maneira de um dramaturgo que elude seu eu poético. Hamlet pode permanecer calado, pensando no fenômeno, em um grau mais alto de observação, acima de Claudio e Polonio. A máquina da mera espionagem

¹⁰ Esse tema foi consagrado no mural *Mein Gott hilf mir, diese tödliche Liebe zu überleben* de Dmitri Vruble – também conhecido como *Bruderkuss* –, localizado na East Side Gallery de Berlim. O mural de 1990 reproduz a fotografia que retrata “o beijo fraterno” entre Leonid Brznev e Erich Honecker, durante o Trigésimo Aniversário da RDA, em 1979.

assume que a verdade é revelada na solidão ou na privacidade; a do teatro, que a verdade é ensaiada na intersubjetividade. E essa diferença é em grande parte uma profissão de fé, tanto de Shakespeare quanto de Heiner Müller: ambos, como dramaturgos, são Hamlet, mas, mais importante do que isso, ambos são ensaístas da verdade. Expressando em termos indecorosos: ambos são exibicionistas da verdade, e não voyeuristas da informação. Eles não acreditam que a máquina da espionagem seja superior à máquina de teatro. Assim, a posição autoral de Shakespeare é a defesa da confraria. Vê nos atores um poder de mundo em pleno desenvolvimento. É preferível – consta em *H* – um mau epitáfio a se tornar odioso aos atores, porque para a memória do mundo os atores são os epitomes da história. Atores são seres que devem ser julgados além do mérito que brilham na imanência, pensa Hamlet. Todos os seres humanos mereceriam ser açoitados, se a vara fosse o critério de medida (*H* 2.10).

2.9 A máquina das razões do coração

A razão para o tempo – especificamente para a métrica de tempo – é inegável em *H*. Ela se apresenta com os horários das aparições do espectro do Rei Hamlet (*H* 1.10), bem como no dos seus retornos ao Inferno (*H* 1.12). Em *H* 1.7, o coração de Ofélia foi protegido pelo conselho de Laertes, com essa razão que tem forma de armadura, ao passo que em *HM*, porém, o *coração-relógio* de Ofélia é um coração delator, seu tic-tac é o sinal ainda vivo da maquinária que é preciso desmontar. Quando o coração é arrancado, como em um sacrifício humano, a personagem termina com o que ainda era lúcido em sua loucura hipotextual. A máquina da razão é apresentada como um amálgama desprezível – o entendimento é o que prostitui o coração, diz Hamlet em seu diálogo a sós com Gertrudes (*H* 3,26). O *coração-relógio* é, portanto, um motivo antigo, é a "razão do coração" (Pascal, 1977, *Pensamientos*, frag. 397), é o "rigor sensível" (Goethe) e, para ser mais exato, é a *métrica do sentimento alemão*. Quando é arrancada essa última mola da máquina, não pode continuar batendo fora de sua máquina e se liquefaz em uma hemorragia que banha o corpo (observe-se, em *H* 1.12, que o sangue do rei Hamlet coagulou).

3 CANON: A PRÓPRIA MÁQUINA COMO PROBLEMA

As máquinas são versões exacerbadas da *phýsis* que permanecem constantes e podem ser ativadas à vontade. Frente a essas máquinas e maquinações, renova-se a antiga resistência dos *nómos* à *phýsis*.

A desmontagem – pensada a partir desse clássico enfoque - é uma estratégia do *nómos* para não ser afogado pela *phýsis*. Mas o risco desse exercício é que ele caia na irrelevância. Até certo ponto, o que a história da ciência mostra é que para fazer frente à máquina da *phýsis* é preciso outra máquina da *phýsis*¹¹; é preciso, em outras palavras, dividir os poderes da natureza, torná-los parcialmente incompatíveis entre si para que fiquem a serviço do *nómos*. É exatamente o que acontece com as máquinas voadoras: pressão, velocidade, densidade e altura explicam essa façanha da criatividade. O que os princípios da aerodinâmica demonstram, assim como todas as estratégias de *nómos*, é que o *nómos* pode atuar graças ao equilíbrio criativo alcançado entre as manifestações da *phýsis*.

Logo no início do *Manifesto comunista*, Marx, Engels (e se deveria acrescentar, para fazer justiça, a baronesa Jenny von Westphalen) argumentam que a máquina superou a manufatura e que ela é o emblema da era revolucionária. Em sua fase imatura, o proletariado luta contra os inimigos de seus inimigos, ou seja, a nobreza, porque, em suma, a voz cantante da história ainda é carregada pela burguesia. Esse é o proletariado infantil que destrói as máquinas (Marx; Engels, 2017).

Em *HM 2*, constatamos a deserção das engrenagens da máquina, dos operários especializados da história material, não mais em um ato imaturo. *HM* é a paródia de um enredo que não estava em *H*: a possibilidade de *não ser*. Em *H*, essa *possibilidade* é uma engrenagem da máquina montada pelo espectro do pai, o rei Hamlet. É, além disso, uma engrenagem nos planos de sua mãe, a rainha Gertrudes, e de seu tio, o rei Cláudio. É, inclusive, uma engrenagem na maquinação que Polônio tenta montar através de sua filha Ofélia.

¹¹ Um exemplo é a teoria dos jogos aplicada para a solução de problemas de livre competência. Se o mercado – descrito pela ciência econômica – é uma máquina da *phýsis*, a máquina da *phýsis* que deve zelar pelo seu funcionamento é a figura da “delação premiada” mais que a simples persecução da infração à livre competência por parte do *nómos*, que é a acusação.

Em *HM 4*, estamos em "BUDA" (Budapeste). Será tratado o processo crítico que vai de 23 de outubro até 10 de novembro de 1956 (Thomas, 2014). "A praga em Buda" seria a revolução esmagada pelos soviéticos em janeiro de 1957 e que deixou cerca de 200 mil húngaros exilados (Thomas, 2014, p. 12). A crise na Hungria – e logo em seguida em Praga – será um irrefutável sintoma de que algo está errado com o processo do socialismo real, de que as identidades nacionais e os indivíduos, ainda mais as massas, se reúnem pela atração viciante do consumo: "Com as cicatrizes da batalha de consumo", ou seja, "Miséria sem dignidade" (*HM 4*). Para Müller, essa sede pelo mercado é equivalente a uma insensatez totalitária, a um "Heil para a COCA-COLA" (*HM 4*). Esses elementos constituem um problema *real* para o socialismo real. O dilema não é mais ser uma dúvida, uma decisão, uma vontade. Esse problema é infantil, um problema que, na nova máquina amniótica, já não é mais relevante. O problema agora é um pouco mais difícil. O dilema é querer ou não ser uma máquina. Müller refere-se a *Jivago* e seus lobos, a *Rodia Raskolnikoff* e à velha usurária a quem ele mata com um machado, duas personagens do romance russo, dois protótipos do indivíduo indestrutível e inegável, em cujo ideal apoia-se a revolução, mas não é um modelo para ela. "Meu nojo | é um privilégio Meu Nojo" e o machado de *Raskolnikoff* acaba partindo os crânios de Marx, Lenin e Mao (*HM 4*). Cada *Jivago*, cada *Raskolnikoff* é um Hamlet, é um privilegiado que não quer, porque talvez não possa, ser uma máquina, fazer-se engrenagem, se tornar funcional e universal, sem privilégios para si mesmo: "Os pensamentos são feridas em meu cérebro Meu cérebro é uma cicatriz". Esse pensamento-cicatriz em *H* corresponderia ao problema da memória do pai; em *H 1.5*, Hamlet se pergunta por que ele mantém essa pesarosa memória, que, como diz um dos comediantes, orienta os desejos (*H 3.13*). Além disso, o sentimento é uma ameaça para esse corpo porque a tristeza do suspiro ameaça desfazer a máquina física (*H 2.2*). O mesmo amor possível que Hamlet declara a Ofélia, e que Polônio lê na carta de Hamlet a ela, depende da existência de seu ser enquanto "máquina" (*H 2.6*). "Eu quero ser uma máquina", diz ele (*HM 4*). Mas, que tipo de máquina? Uma máquina que não pode ser desmontada pelo pensamento, uma máquina que não é feita de carne e sangue, uma máquina, enfim, que não seja um cérebro, uma máquina com um cérebro material, não humano, não

imperfeito, nem ferido, preciso e exato: "sem nenhuma dor, sem nenhum pensamento". Um robô. O problema adicional é que Hamlet, o grande dismantelador de máquinas, o designante delas, não pode ele próprio ser um uma máquina. Dizer *Máquina Hamlet* é dizer um oxímoro, a menos que todo o seu propósito seja apenas *deixar de ser não sendo*.

3.1 Desarmando a máquina de história

Por que Hamlet começa a aparecer em *HM* assim: "Eu era Hamlet"? Por que, ao invés disso, não é *eu sou Hamlet*? A pergunta pelo ser no caso de Hamlet refere-se ao famoso monólogo: "Ser ou não ser". Enquanto a questão era "ser ou não ser", Hamlet ainda habitava um futuro. A angustiante pergunta em *H* 3.1 supõe um futuro, até certo ponto, aberto, disponível para sua decisão premente. Mas, no caso do *HM* 1, o futuro foi fechado. O que vemos aparecer é um Hamlet que foi Hamlet, ou seja, que já esteve e, portanto, não se encontra mais nessa encruzilhada. O Hamlet de Müller já não tem nada de fundamental para decidir: ele é um habitante das "ruínas da Europa" (*HM* 1) e descreve a si mesmo de costas para ela.

Mas voltemos ao tema do *coração-relógio*, dessa vez para abordar mais o relógio do que o coração. Thomas (2014, p. 9) postula que possivelmente trate-se de uma alusão ao episódio da destruição dos relógios durante a Revolução Francesa de 1848, mencionada em uma das teses de Walter Benjamin sobre a filosofia da história. Os revolucionários dispararam contra os relógios porque, ao que parece, queria destruir o íntimo mecanismo da temporalidade histórica, essa métrica tinha dado uma ordem aos eventos, mas tinha, também, oferecido a possibilidade de radicalizar a revolução depois que Napoleão a deu por terminada. De fato, após a Revolução Francesa de 1789, tem existido tanto pessimistas que decretaram sua permanente radicalização quanto aqueles que, além de tê-la considerado totalmente concluída, também chegaram a sugerir que som essa foram sugeridas que esta conclusão se encerraria a própria história – sem ir mais longe, a relação entre infância e história, em Agamben (2001). Entre os pessimistas da radicalização da revolução estiveram Marx, Lenin e Mao, a ponto de grupos subversivos como o Sendero Luminoso, por

exemplo, se autopromoverem como a quarta coluna desse refinamento gradual da matéria consciente. No entanto, em *HM*, os relógios são o coração e esse coração já não bombeia mais o sangue. O fim da história chegou, mas não porque a revolução não seja mais necessária: o que chegou é a ruína total da história, porque, sendo a revolução necessária, todos os seus herdeiros capitularam, como uma criança cujo desenvolvimento para na adolescência, enquanto seus saudáveis pessimistas estão também mortos pelo machado. Os galos, que em *H* 1.1 são a trombeta da manhã, a saudação da noite, antídotos das influências de planetas e bruxas; em *HM* 1 "foram abatidos. Não há mais amanhecer" (alusão a *Macbeth*, o galo não cantará, o tempo é prisioneiro do crime, tudo é noite).

3.2 Problemas na administração da herança

HM, assim como *H*, também expõe o problema do autor, o da autoria, o da criação, o de gerar uma realidade política ou estética. Heiner Müller foi um herdeiro, "o único sucessor possível de Brecht" (Matthias Langhoff) e nessa condição tornou-se diretor do Berliner Ensemble. Quando a RDA caiu, ele foi acusado de ter colaborado com a Stasi e admitiu que era impossível evitar a consulta da polícia secreta em sua posição: "Me perguntaram minha opinião sobre esse ou aquele caso. Eu sabia que não estava falando com o Exército da Salvação, e precisava saber quando era melhor mentir", disse ele a *Le Monde* (13 de janeiro de 1993). É precisamente essa a posição do príncipe Hamlet, a do herdeiro que ocupa uma posição desconfortável e que, conseqüentemente, cauteloso com o poder, deve calcular quando for melhor mentir. De resto, é esse o aspecto que releva Salvador de Madariaga em seu ensaio sobre *Hamlet*: o príncipe da Dinamarca, segundo Madariaga (1949), é antes de tudo um príncipe renascentista, politicamente responsável.

Como a posição de herdeiro (político) pode ser conciliada com o do artista Müller? Como, em frios termos weberianos a ética da responsabilidade (a do príncipe) está associada com a convicção (a do artista)? Como podem se confundir em uma só máquina do poder ou, para ser mais preciso, a máquina da filiação dinástica (Rei Hamlet-Hamlet = Bertolt Brecht-Heiner Müller) e a máquina do teatro?

Hamlet pode herdar de seu tio mais do que de seu pai? E, por outro lado, de quem Müller é o herdeiro? Da Alemanha, da RDA (da Stasi a que prestou informações), de Brecht? Através de Shakespeare defende-se ser a herança de Bertolt Brecht. Ele é um herdeiro que, através do pai, prefere herdar o avô.

Ofélia, em cadeira de rodas, à margem de um rio cheio de peixes mortos e cadáveres, no qual ela aparentemente não se afoga, é aquela cuja morte não foi anunciada por Gertrudes, porque ela não irá atravessar as águas cantando, não como uma sereia (*H* 4.24). Ofélia é agora uma paciente psiquiátrica numa cadeira de rodas. "Aqui fala Electra", diz ela. Electra é filha de Agamenôn e Clitemnestra (nas *Electra* de Sófocles e de Eurípidés e na *Oresteia* de Esquilo), semelhantes ao rei Hamlet e Gertrudes (como Claudio é de Egisto), mas Ofélia é filha de Polônio, mortalmente ferido por Hamlet, isto é, por alguém como Orestes. Além da figura retórica de Claudio, segundo a qual Gertrudes era sua irmã (*H* 1.2), como poderia Ofélia se casar com seu próprio irmão quando, de fato, ele é, e não Egisto-Claudio, o assassino de seu pai? "Do coração das trevas [talvez em alusão a Joseph Conrad]. Sob o sol da tortura [talvez referindo-se a Georges Bernanos]. Para as capitais do mundo. Em nome das vítimas. Rejeito todo sêmen que recebi. Transformo o leite dos meus seios em veneno mortal [*Macbeth* 1.5]. Renego o mundo que pari. Sufoco-o entre as minhas coxas. Enterro-o no meu útero. Morte para a alegria da escravidão. Viva o ódio e o desprezo, a rebelião e a morte. Quando atravessar o quarto empunhando a faca, distinguirão a verdade" (*HM* 5, os comentários entre colchetes são meus).

3.3 Desarmando a máquina do iusteatro

Em resumo, são várias as máquinas de filiais-sucessórias montadas sobre a personagem Hamlet.

Em *H*, Hamlet também monta uma máquina: a máquina de um teatro projetado para desvendar a farsa de seu tio, um teatro (cena) para mostrar o teatro (máscara), como em Brecht, uma arte não para esconder a arte, mas que para expô-la, evidenciar suas costuras. Os comediantes de Hamlet fazem dele um dramaturgo, determinado a ver os efeitos de sua representação da representação. *HM* vai mais longe, porque nesse caso são os próprios atores que não irão mais desempenhar seu papel. Hamlet não

quer interpretar Hamlet, é agora um ator que faz o seu trabalho. Ofélia também não quer ser Ofélia (*HM 2*), ou seja, as peças da máquina já não compõem a máquina como um todo.

O teatro de Shakespeare é uma religião de dissimulação que pode se estender para toda a sociedade e pacificá-la através de sua dupla face, mas há aqueles que já não querem participar do ritual, querem quebrar as máscaras. Eu não sou Hamlet, diz Hamlet.

E eis aqui o ponto principal para o qual nos conduziu a enigmática leitura de Heiner Müller que se tentou desmontar. Esse ponto não é outro senão o *escritor da lei*.

Os planos ilustrados do dramaturgo e jusfilósofo radical J. J. Rousseau vai colocar todos a participar da grande atividade social para a glória do contrato social, como no ensaio e na apresentação de uma ópera. Afirma, em suas *Confissões*:

Você alguma vez viu a ópera na Itália? Nas mudanças de cenário, paira sobre esses grandes teatros uma confusão desagradável que dura bastante tempo; todas as decorações estão misturadas, em todos os lugares se vê um dolorosa vaivém, parece que tudo desmorona; mas gradualmente tudo se recompõe, nada está faltando, e fica-se surpreso ao ver, depois da prolongada bagunça, um espetáculo maravilhoso (Rousseau, 1980, p. 173).

Como se vê, estamos diante da mais perfeita metáfora de um sistema em que, "tendencialmente[,] todos os comportamentos humanos estão sujeitos a normas jurídicas" (Guastini, 2004, p. 275), e os arquivos da Stasi são uma espécie de bitaco-biomecânica de uma representação que aspira cristalizar-se em realidade, a vontade do Estado como um *regisseur* total, mas realizada a partir da intriga.

Como se pode alcançar essa representação do mundo que é o mundo que gira, cujos mais mínimos detalhes são regidos pela máquina, se suas engrenagens tornaram-se rebeldes à sua mais favorável função?

O teatro será como a manifestação de um espírito do inferno, mostrará a verdade do mundo, a consciência do Estado, ou a do rei, diz Hamlet (*H 2.11*). Essa tarefa chegou ao teatro a partir dele mesmo: "Ator Hamlet: Eu não sou Hamlet. Eu não represento mais nenhum papel. Eu não jogo mais". E, é claro, o próprio Hamlet em *H 1.4* havia declarado não saber aparentar.

4 CONCLUSÃO: DIREITO - O SENTIDO DE *H* REVELADO POR *HM*

Cláudio e Polônio são especialistas na máquina da armadilha, ou seja, de manter a máquina ativa, o que é chamado na França de "a má-fé". Polônio, especificamente, quer descobrir tudo o que Laertes fará em Paris, contratando um espião, para o qual ele ordena que empregue, inclusive, a mentira (*H* 2.1). Cláudio faz com que uma carta secreta acompanhe Hamlet em sua viagem para a Inglaterra (*H* 4.7) e é Claudio que tem a ideia do veneno na espada e na taça. Por outro lado, no ato IV, Hamlet refere-se às vidas exemplares que o encorajam, essas em que se realiza a melhor expressão humana. Ser grande é saber encontrar um motivo de discórdia, pensa. Desse ponto de vista, e até certo ponto, a personagem Hamlet parece ser uma resposta à personagem Macbeth. A pretensão de Macbeth, segundo a qual ele necessita de tempo adicional para fazer Lady Macbeth aplaudir seu crime, pensada hipoteticamente na boca de Claudio a consideração do aplauso de Gertrudes, mostra-nos Hamlet como um grande estragaprazeres: uma personagem movida, além de qualquer dúvida, pelo desejo de esvaziar a tentativa de legitimação que Cláudio e Gertrudes procuram dar à sua união. Essa legitimidade depende de obter a permissão do herdeiro, de tal modo que possa servir-lhes de enxada. E não podemos esquecer que "o rei [Cláudio] é o criminoso" (*H* 5.9). Durante muito tempo, o Direito foi a legitimidade exclusiva, a legitimidade que excluía outras legitimidades possíveis. Os grandes debates jusfilosóficos, por exemplo, estavam relacionados às linhas de sucessão. Certamente, a modernidade fez deixar para trás esses problemas de legitimidade tradicional, mas os substituiu por novos, menos *historicizantes* e mais sistêmicos. Mas mesmo nesse último cenário, o Direito continua compartilhando com Hamlet o contra-voluntarismo, sua capacidade real de frustrar a festa do poder que não está em conformidade com o Direito ou, em outras palavras, que não está obedece às leis da história descobertas pelo socialismo, especialmente se esses poder se funda em facilitar que essas leis da história se cumpram.

Dessa forma, Shakespeare seria o autor da máquina Hamlet, o que sugere uma "pedra angular defeituosa" (De Man, 1979, p. 17). Heiner

Müller, entretanto, seria o Hamlet, ou seja, seu *desarmador*. Cabe esclarecer, também, que o próprio Hamlet de Shakespeare fez a sua adaptação de uma tragédia, “A morte de Gonzaga”, para que se assemelhasse à sua tese acerca da morte de seu pai: (des)arma essa tragédia para desarmar Cláudio, armando-se, ele mesmo, de um novo conhecimento que a máquina lhe revelou. *HM* será, então, um *deus ex machina* de *H*, que vindo de fora fará emergir em *H* nada muito diferente do que não podia deixar de já estar ali. Por isso, parece-me que ver em *HM* a *desmontagem* de Müller é *uma maneira de ver o que Müller vê que pode ser desmontado*, da mesma forma como Hamlet vê que ele pode fazer emergir uma verdade política que o afeta servindo-se do teatro, de tal modo que a desmontagem opera mais de dentro da máquina do que de fora, como se um ator-autor, um dramaturgo, fosse removendo as máscaras, vozes, figurinos, até desaparecer completamente, junto com o teatro e a sociedade à qual ele quis governar com boa-fé, frustrando assim a festa, a farsa dos hipócritas.

Até que ponto *o príncipe dividido*, o *autor-autorizado* que é o Direito pode se desarmar a si mesmo? Essa é uma pergunta que todas as teorias biopolíticas deveriam ter respondido. E, além disso, até que ponto, isso que os operadores chamam “Direito” nada mais é do que um príncipe local que busca se tornar justiceiro quando ele não é mais tão soberano quanto costumava ser? Será sua justiça um sinal de sua fraqueza?

No contexto da Guerra Fria, uma desmontagem corresponde à artesanaria do desarmamento, ao fato de que devolver às máquina suas simples partes, inúteis sem o todo, é uma belicosa ação de paz em cuja tarefa o trabalhador-artesão, tanto a do mecânico quanto a do dramaturgo, pode penetrar profundamente, talvez a ponto de inutilizar sua própria atividade, ficando sem Estado, teatro, trabalho, ou seja, sem tudo o que era.

Na medida em que os atores deixam cair suas máscaras, ou seja, deixam de ser atores, eles se tornam soldados, isto é, tornam-se as armas. As armas são o correlativo inverso proporcional das máscaras. É a transição do poder para a mera força ou, até mesmo, da força para a violência. Daí que a responsabilidade do desmascarador terá que ser também a de desarmador e sua desmontagem, de tal modo que deixe em pé os cínicos sem a

engrenagem de hipocrisia (ou seja, a obrigação de atuar [simular, fingir]). Sem essa engrenagem, a máquina pode muito bem ser uma arma, uma arma que já não é mais controlada pela revolução – no caso de Müller – ou – no nosso caso – pelo Estado de Direito burguês, ou seja, nem mesmo pela máscara. Essa distinção tão fundamental entre *desmontagem* e, por assim dizer, *desmascaragem* se tornará ineficiente se o *desmascaramento* não for também, pelo menos em algum grau, *desarmamento*. De de outra forma, a primeira não será e a segunda será somente um ritual nihilista. A essa confortável ausência de autocontrole, em certa medida ainda um pouco mascarada, chamou-se facismo, mas o seu antigo nome é precisamente o que poderia torná-lo irreconhecível no futuro. O discurso inaugural do príncipe Hector continua tão válido quanto naquele remoto dia, porque ele propunha a inação de armas desmascarando seus inimigos, mas, pelo mesmo ato, ao seu próprio exército. A guerra que se seguiu foi o fracasso dessa primeira tentativa pacifista, mas qual conquista não nasceu mil fracassos?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

ALEKSIEVICH, Svetlana. *El fin del 'homo soviéticus'*. Barcelona: Acantilado, 2015.

BRZEZINSKI, Zbigniew. *El gran fracaso, nacimiento y muerte del comunismo en el siglo XX*. Buenos Aires: Verlap, 1989.

BRNCIC, Carolina. “Shakespeare Falsificado”. Seminario, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2018.

DEACON, Philip. “*Hamlet*” de W. Shakespeare, en la traducción de Leandro Fernández de Moratín (1798). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

DE MAN, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1979.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Madrid: Abada, 2010. [Edición bilingüe]

GUASTINI, Riccardo. Proyecto para la voz *ordenamiento jurídico* de un dicionário. *Doxa*, n. 27, p. 247-282, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía de la historia universal*. Madrid: Losada, 2011.

HOMERO. *Ilíada*. Madrid: Gredos, 1996.

JOCELYN-HOLT, Emilia. *Del caos al imperio del derecho: la búsqueda de la justicia en Shakespeare*. Santiago: Rubicón, 2018.

MADARIAGA, Salvador de. *Hamlet*. Buenos Aires: Sudamericana, 1949.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifiesto comunista*. Barcelona: Ediciones Península, 2017.

MÜLLER, Heiner. Máquina Hamlet. In: MÜLLER, Heiner. *Máquina Hamlet/Cuarteto/Medeamaterial*. Buenos Aires: Losada, 2012.

MÜLLER, Heiner. *Máquina Hamlet*. Trad. de Sergio Santiago Madariaga. Disponível em:

<http://21091976.blogspot.com/2003/10/mquina-hamlet-de-heiner-mller-1977.html>. Acesso em: 20 nov. 2019.

PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Gallimard, 1977.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confesiones*. Madrid: Edaf, 1980.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *El contrato social*. Madrid: Akal, 2017.

SCHMITT, Carl. *Hamlet o Hecuba, la irrupción del tiempo en el drama*. Trad. de Román García Pastor. Valencia: Pre-Textos; Universidad de Murcia, 1993.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Madrid: Cátedra, 1997. [Edición bilingüe preparada por el Instituto Shakespeare].

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Madrid: Cátedra, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: tragedia*. Trad. de Leandro Fernández de Moratín. Madrid: Biblioteca Nacional, 2007.

THOMAS, Aaron C. *Hamletmachine Glossary by line number*, 2014. Disponível em: <http://aaronctomasphd.com/wp-content/uploads/2014/10/Die-Hamletmaschine-Glossary2.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2019.

WEIL, Simone. La Ilíada o el poema de la fuerza. In: WEIL, Simone. *La fuente griega*. Madrid: Trotta, 2005.

Idioma original: Espanhol

Recebido: 09/05/19

Aceito: 29/12/19

TITLE: Canon vs. Cannon – the Müller disassembly

ABSTRACT: This paper defends the idea that the intertextuality of materials in *Die Hamletmaschine* can be read based on different machines (or machinations) present in *Hamlet* that are disassembled in the post-dramatic play by Heiner Müller. Thus, history and theater themselves, that is, the ultimate meaning of an engaged playwright, go through this disassembly process, which, in the end, is the disassembly of the prince from Shakespeare's play himself. As a playwright, in turn, the prince is a programmer, a legislator, a constitution writer, a writer who is tensioned by contemporary politics.

KEYWORDS: *Die Hamletmaschine*; Hamlet; disassembly; Constitutional law; heritage; European history; socialism.