UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Maria Ceccato

Material Fatzer: Três experimentos com a peça impossível

São Paulo

2020

Maria Ceccato

Material Fatzer: Três experimentos com a peça impossível

Versão original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte. Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

CECCATO, MARIA
Material Fatzer: : Três experimentos com a peça impossível
/ MARIA CECCATO ; orientadora, Profa. Dra. Ingrid Dormien
Koudela. -- São Paulo, 2020.
202 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Pedagogia das Artes Cênicas 2. Peça Didática 3. Bertolt
Brecht 4. Material Fatzer 5. Teatro de Grupo I. Koudela,
Profa. Dra. Ingrid Dormien II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

CECCATO, Maria **Material Fatzer: Três experimentos com a peça impossível**. Tese (Doutorado) apresentada à Escola de Comunicações e Artes para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Para Tereza, minha filha, pela paciência e parceria.

Para Carmen Lúcia Silva Pereira (in memorian). Trabalhadora incansável, companheira,
amiga e fada madrinha.

AGRADECIMENTOS:

Em primeiro lugar quero agradecer a honra de ter como orientadora a Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela. Poderia agradecer sua paciência, generosidade e carinho durante o processo da pesquisa, mas quero agradecer por mais que isso. Quero agradecê-la pelo que fez e faz para a pedagogia do teatro no Brasil e para a difusão da obra de autores como Brecht, Büchner e Müller em nossas bandas.

Agradeço enormemente a generosidade dos meus amigos Artur Kon e Bernadeth Alves. O apoio de Ferdinando Martins, Mariana Senne, Ana Roxo, Renan Marcondes, Cris Rocha, Deborah Lobo, Deise Abreu Pacheco.

Agradeço a generosidade e o entusiasmo de Francimara Teixeira, de Marcio Meirelles, Christine Röhrig e dos meus antigos parceiros Márcio Marciano e Paula Coelho. Também meus companheiros de Coletivo Bruto, Paulo Barcellos, Luiz Henrique Lopes, Ieltxu Ortueta, Wilson Julião, Mariana Sucupira, Alexandre dal Farra, Maria Fernanda Coelho.

Agradeço ao mestre e amigo Sérgio de Carvalho.

E à toda equipe da pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Por fim à minha força vital, minha irmã Joana Ceccato.

DE TODAS AS COISAS

De todas as coisas, as mais queridas
 Por mim são as usadas.
 As vasilhas de cobre com amassos e bordas achatadas
 As facas e garfos com seus cabos de madeira
 Degradados por tantas mãos: essas formas
 Me pareciam as mais nobres. Também os pisos de pedra ao redor
 De casas antigas, pisoteados por tantos pés, desgastados
 E por entre os quais nascem tufo de capim, isso
 São coisas felizes.

Levadas para o uso de muitos
 Alterados amiúde, aprimoram sua forma e se tornam deleitosas
 Porque deleitadas amiúde.
 Até os fragmentos de esculturas
 Com suas mãos decepadas eu adoro. Eles também
 Viveram para mim. Ainda que derrubados, foram carregados.
 Ainda que atropelados, não se ergueram alto demais.
 As edificações semidestruídas
 Têm de novo a feição da inacabada grandeza
 Planejada: suas belas medidas
 Já são perceptíveis; precisam, porém
 De nossa compreensão. Por outro lado
 Já serviram, sim, já foram superadas. Isso tudo
 Me agrada.

Bertolt Brecht -1932

na realidade, dizia Brecht, só o fragmento traz a marca da autenticidade
 Jean-Luc Godard

RESUMO:

CECCATO, Maria. **Material Fatzer: Três Experimentos com a Peça Impossível**. 2020. 202 f. Tese (Doutorado) –Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A pesquisa investiga a utilidade do Material Fatzer, texto teatral fragmentário escrito por Bertolt Brecht entre 1926 a 1931. Estabelece sua associação à teoria das peças didáticas (Lehrstück) do autor, considerando o texto modelo de ação para auto-instrução daqueles que empreendem um experimento estético a partir do mesmo. À essa pesquisa interessa abordar possíveis campos de aprendizado com o Material a partir de três experimentos/montagens brasileiras empreendidas nos últimos vinte anos por três grupos teatrais: Material Fatzer do Teatro Vila Velha – 2001 (BA), O Que está aqui é o Que Sobrou do Coletivo Bruto – 2012 (SP), Desertores do Coletivo de Teatro Alfenim – 2019 (PB). Assim aborda questões como a expectativa de re-funcionalização do aparelho teatral na perspectiva da busca por um Estado coletivista, a concepção materialista da História, a posição dos trabalhadores do teatro e da organização do grupo de teatro dentro das relações de produção estabelecidas e a pertinência da re-contextualização dos temas tratados no Brasil de hoje. Privilegia o diálogo entre o autor e o filósofo Walter Benjamin e visa constituir material para futuros experimentos e que amplie a possibilidade de acesso ao Material Fatzer, considerado cifrado e inacessível.

Palavras Chave; Pedagogia das Artes Cênicas; Peça Didática; Bertolt Brecht; Material Fatzer; Teatro de Grupo

ABSTRACT:

CECCATO, Maria. *Fatzer Material: Three Experiments with Play Impossible*. 2020. 202 f. Thesis (Doctorate) - School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2020.

The research investigates the usefulness of *Material Fatzer*, a fragmentary theatrical text written by Bertolt Brecht between 1926 and 1931. It establishes its association with the author's theory of learning plays (*Lehrstück*), considering the text as a model of action for self-instruction to those who undertake an aesthetic experiment from the same. This research aims to address possible fields of learning with the *Material* from three Brazilian experiments undertaken in the last twenty years by three theater groups: *Material Fatzer* from Teatro Vila Velha - 2001 (BA), *O Que Está Aqui é o Que Sobrou* from Coletivo Bruto – 2012 (SP), *Desertores* from Coletivo de Teatro de Alfenim - 2019 (PB). Thus it addresses issues such as the expectation of re-functionalization of the theatrical apparatus in the perspective of the search for a collectivist state, the materialist conception of History, the position of theater workers and the organization of the theater group within the established production relations and the pertinence the re-contextualization of the themes treated in Brazil today. It privileges the dialogue between the author and the philosopher Walter Benjamin and aims to constitute material for future as well as the possibility of access to *Material Fatzer*, be increased which is considered encrypted and inaccessible.

Key words; Pedagogy of Scenic Arts; Didactic Play; Bertolt Brecht; *Material Fatzer*; Group Theater

INTRODUÇÃO E ESTRUTURA

Em um lugar	12
--------------------	-----------

I. O MATERIAL

1. PROJETO FATZER	17
2. ESCOMBROS FATZER	21
3. USO FATZER	24
4. ENSAIO FATZER	28
5. DIDÁTICA FATZER	35
4. INVESTIGAÇÃO FATZER	52
a. Fluxo, suspensão e espanto	52
b. Associal e revolucionário	56
c. Materialismo, história e tempo	61
d. Maquinaria e violência	65
e. A e B/ F e K	71

II . OS EXPERIMENTOS

1. PRESSUPOSTOS	77
a. Teatro de grupo	77
b. Politização dos coletivos	79
c. Bertolt Brecht, Heiner Müller e Brasil	83
2. EXPERIMENTO I	
FATZER TEATRO VILA VELHA - MATERIAL FATZER - BA – 2001	92
a. Marcio Meirelles e o Teatro Vila Velha	92
a. <i>O Projeto FATZER</i>	94
b. O experimento	98
c. O fragmento como ferramenta de aprendizagem	102
3. EXPERIMENTO II	
FATZER COLETIVO BRUTO - O QUE ESTÁ AQUI É O QUE SOBROU - SP – 2012	111
a. O Coletivo Bruto e o <i>Projeto O QUE ESTÁ AQUI É O QUE SOBROU</i>	112

b. Uma observação sobre um aprendizado possível	117
c. A representação como foco	118
d. A totalização do fragmento	129
 4. EXPERIMENTO III	
FATZER COLETIVO DE TEATRO ALFENIM - DESERTORES - PB	
- 2019	136
a. O Coletivo de Teatro Alfenim	137
b. O <i>Projeto DESERTORES</i>	139
c. A mulher, o sexo, ciúme e propriedade	141
d. O aprendizado da morte como lição dialética	148
 CONCLUSÃO	154
REFERÊNCIAS	168
ANEXO	179
APÊNDICE	191

INTRODUÇÃO E ESTRUTURA

Em um lugar

Em 2011, o Coletivo Bruto, grupo teatral paulistano do qual fazia parte, resolveu construir uma encenação a partir de um texto de Bertolt Brecht. Um texto que só tínhamos uma organização feita por outro dramaturgo e encenador, Heiner Müller. O texto era um “palimpsesto” (como disse Márcio Marciano, do Coletivo de Teatro Alfenim). Feito de fragmentos que não compunham uma fábula, mas um agremiado de recortes, o texto contava a história de quatro soldados que desertaram da Primeira Guerra Mundial, na esperança de que a Revolução Comunista encerrasse a guerra. Entretanto, a Revolução não aconteceu e eles terminaram mortos, isolados e escondidos em um porão numa cidade fronteiriça. Porém, antes de serem presos ou atacados pelo inimigo, realizam o assassinato do mais inteligente dos três, um tipo egoísta que os pusera repetidamente em risco de serem descobertos. Este texto era um complexo de textos escritos por Brecht e que constituíam um grande fragmento ou uma peça inacabada, chamado aqui de Material Fatzer.

A encenação foi levada ao palco em 2012 e fez uma curtíssima carreira. Desde então, estive suspensa em um lugar, na tentativa de assaltar do texto seu melhor proveito. Dizia uma das cenas da encenação chamada “O Que Está Aqui é o Que Sobrou”:

“IELTXU - Hum, sei... Que merda de lugar é esse? Que ponto é esse?

JULIÃO - Eu não sei, acho que é Não é mais aquele que estávamos, mas não chegamos ainda em outro.

LUIZ - Que balela, isso não é resposta.

JULIÃO - Bom, às vezes acontece... é tipo o meio do caminho. (para Paulo) E você, o que achou?

PAULO - Eu estou imperceptível.

IELTXU - Um dia aconteceu comigo, eu estava viajando de um país a outro e passei pela alfândega, aí, do outro lado do rio era outro país. Mas o barco que iria nos levar não veio. E ficamos lá, não dava para entrar novamente no país porque não tínhamos ido para nenhum lugar e ... Sei lá, ficamos lá sem país.

PAULO - Eu não opino sobre isso. Eu estou imperceptível. Assim eu me coloco do meu jeito. Assim vocês não percebem. Tinha um leão e uma hiena. O leão perguntou para a hiena, Do que você está rindo. A hiena respondeu, Eu não estou rindo (pausa).(Referindo-se a um vídeo que Julião editou e acaba de apresentar aos demais)

Está faltando a parte do deserto! Estamos perdidos! É o fim! Deu errado! Errado! Isso não serve pra nada.

IELTXU - Ô, o que é isso?

JULIÃO - Mais respeito, por favor. Assim você me expõe na frente de todos?! Coloquei aí meu trabalho. Tem uma visão. Aí tem uma proposta clara. A sua proposta não é clara.

PAULO - A minha proposta não é clara! Por que você acha que uma proposta deveria ser clara! Eu não quero ser claro! Eu quero que se foda a clareza! A minha proposta é obscura e sem sentido, e sem porra nenhuma! Isso que você fez é realmente claro, de uma clareza aviltante para mim! (aponta o sofá) Você sabe o que é isso? Sabe? Um sofá. E serve para alguém descansar. E isso? (um copo de água) Para reter o líquido enquanto matamos a sede. E isso? (aponta a tela). E isso? (aponta a frase no chão) (Pausa) O que é isso? Na sua clareza, o que é isso, hein???

LUIZ - (sentado numa cadeira com rodas) Isso é o vácuo.” (COLETIVO BRUTO:2012)

O Material e a cena definitivamente não são claros. Mas o Material é antes, talvez, propositalmente, obscurecido.

Cito a cena nessa introdução, porque creio que ela condensa diversos aspectos dessa pesquisa: a permanência em um lugar que para mim era desconhecido, suspensão na instabilidade de lidar com conteúdos muito diversos e complexos - em perigo, na iminência do fracasso; a representação como questão; o assédio da poesia contra a concretude do real e a necessidade de enxergá-lo; o não agir e a necessidade da ação para o aprendizado. A história da fronteira e do rio é real. Aconteceu comigo saindo da Argentina rumo ao Uruguai, nas margens do Rio da Prata. De certa maneira, aconteceu comigo novamente ao sair do processo de encenação e ficar no meio do caminho para outro lugar. Terminar essa pesquisa é uma espécie de visto concedido para seguir em frente.

A presente pesquisa investiga a utilidade do Material Fatzer a partir de algumas premissas. A primeira premissa refere-se à associação dos fragmentos à teoria da peça didática de Brecht (*Lehrstück*). O Material não compõe uma peça didática e tem diferenças estruturais da forma modelo dessa tipologia. Ainda assim, uma versão (referente a 5ª fase de trabalho) foi publicada, constituindo, nas palavras de Brecht, um fragmento a ser estudado por

todos que vierem a fazer teatro por seu mais “alto padrão técnico”, o que indica sua posição como modelo de ação a ser enfrentado.

A segunda premissa é derivada da primeira: o Material tem sua maior utilidade como matéria de estudo. Esse estudo deve ser prático. Ou seja, é necessário encenar Fatzer, para estudar Fatzer. Isso não significa que essa encenação deve conformar-se numa relação tradicional de espetáculo acabado com o compartilhamento com espectadores, embora possa sê-lo. Trata-se especialmente de mover o modelo de ação em toda sua complexidade para tirar dele seu melhor proveito.

Por fim, o Material comunga das expectativas de seu autor, a saber: a necessidade de uma transformação dos modos de produção para o alcance de um Estado coletivista. Desse modo, quando dialoga com a Revolução é do ponto de vista de alguém fortemente interessado em seu logro. Busca um entendimento do mundo a partir de uma concepção materialista da História. Essa concepção é diversa do historicismo e vê a história como não progressiva e homogênea, mas como dialética. Desde esse aspecto, não é conveniente ignorar o contexto histórico em que o Material foi originalmente produzido. O contexto em que os fragmentos foram escritos por Brecht é bastante específico e está no limiar da ascensão nazista pré-Segunda Guerra Mundial.

Nesta pesquisa interessa abordar possíveis campos de aprendizado com o Material a partir de três experimentos/montagens brasileiras empreendidas nos últimos vinte anos por três grupos teatrais. A expectativa é que essa abordagem possa constituir material para futuros experimentos e que amplie a possibilidade de acesso a essa matéria considerada cifrada e inacessível. Ademais, considero importante um diálogo histórico dialético entre o período e o lugar que o Material foi originalmente criado e a nossa história e a realidade nacional. Aproveito para salientar que foi com grande prazer que percebi que as encenações abordadas aqui, com exceção da que o Coletivo Bruto realizou, são nordestinas¹.

Acredito na utilidade do Material para uso irrestrito por artistas em formação ou não, para fins de aprendizagem. Que se volte sempre a ele.

A pesquisa está dividida em duas partes. Na primeira parte, abordarei o Material Fatzer (Documento e Comentários), relacionando-o a perspectiva crítica de Brecht: sua escrita, sua

¹ A intenção inicial da pesquisa era analisar uma quarta montagem, também nordestina. Trata-se da montagem *Máquina Fatzer - Diga que você está de acordo* (2014) pelo Teatro Máquina do Ceará, com direção de Francimara Teixeira, pesquisadora do Material. Porém, a montagem cearense já está brilhantemente analisada na tese de doutoramento de sua diretora (TEIXEIRA:2013), o que me levou a desistir dessa tarefa em privilégio das outras três encenações. De todo modo, é importante agradecer a disposição generosa de Teixeira para o diálogo durante esse estudo e, sobretudo, a sua produção como pesquisadora, sem a qual, essa escrita seria enormemente mais difícil e falha.

forma, seu contexto histórico, as perspectivas de sua produção. Em primeiro lugar, me guio pelo trabalho inestimável de Ingrid Dormien Koudela ao trazer a teoria da peça didática para o Brasil e por entender a total indissociação entre Brecht e a pedagogia. Utilizo, nesse percurso, abordagens de teóricos alemães — Wolfgang Storch, Hans Thies Lehmann, Nikolaus Müller-Schöll, Judith Wilke — assim como a pesquisa dos brasileiros Francimara Teixeira, Pedro Mantovani, José Antônio Pasta Júnior, Luciano Gatti, José Fernando de Azevedo Peixoto, Vicente Concílio.

Nessa primeira parte, privilegio como interlocutor de Brecht seu amigo filósofo Walter Benjamin. Considero a produção de ambos como uma conversa que não prescinde dessa profícua colaboração. Um pensando na cabeça do outro, para usar a imagem do pensamento interveniente que compartilhavam. Esse diálogo se dá no período de 1929 a 1940. Também será nesse período em que concentro a produção teórica de Brecht pesquisada, com algumas incursões por seus escritos publicados em “A Compra do Latão”, de um período posterior (1939-1955).

Na segunda parte, abordo três montagens realizadas a partir do Material: “Material Fatzer” do Teatro Vila Velha com direção de Márcio Meirelles, Salvador - BA - 2001, “O Que Está Aqui é o Que Sobrou” do Coletivo Bruto com direção de Paulo Barcellos, São Paulo - SP - 2012 e “Desertores” do Coletivo de Teatro Alfenim com direção de Márcio Marciano, João Pessoa - PB - 2019.

A partir de um entendimento das especificidades do Teatro de Grupo e em diálogo com a realidade nacional, avalio possíveis conteúdos de uma aprendizagem que visa extrair do texto seus melhores efeitos. Esses efeitos dialogam com o projeto brechtianos do teatro como espaço de aprendizagem, da política como continuação da crítica e do trabalho de criação, da crise como instauradora de potencialidades de transformação, da dialética como método. Para tanto, não avalio as encenações em si, mas favoreço a análise das construções dramáticas. Por essa razão, em anexo, figura as sequências de fábulas e encadeamentos propostas originalmente por Brecht nas cinco fases de trabalho que compõe o todo original do Material, a sequência da organização por Heiner Müller dos fragmentos, a sequência da dramaturgia de “O Que Está Aqui é o Que Sobrou”, e a sequência da dramaturgia de “Desertores”.

A hipótese presente na pesquisa é que o Material constitui campos privilegiados de aprendizado, e defendo a utilidade do mesmo como matéria de estudo notável para o teatro de pesquisa no Brasil, ainda hoje.

I. O MATERIAL

Como se aproximar de Fatzer? Como estabelecer um diálogo com um texto teatral que nas palavras do próprio autor era impossível como peça? Uma enormidade de fragmentos em um todo inacabado. É preciso lê-la. Mas lê-la não é suficiente. É preciso experimentá-la. É preciso tirar dela algo, fazê-la útil, aprender com ela.

Opto por me aproximar aos poucos, abrir suas dobras sem desmanchar a dobradura. Olhá-la pelos lados. E sobretudo, cuidar para que ela não me seduza demasiadamente, pois sua densidade poética pode facilmente esconder redemoinhos e correntezas perigosas.

Mas resta saber como apresentar Fatzer. Um teatro de várias fábulas, nenhuma satisfatória? Um texto filosófico que deve ser atuado? Um trabalho em cinco partes e um rol de instruções? Um documento inventado²? Um teatro sobre a revolução ou um não teatro sobre uma não revolução? Um esconderijo? Uma desistência? Uma espera? Um lugar onde podemos refletir por três minutos³.

Tentarei percorrer algumas etapas de reconhecimento aqui, mantendo uma perspectiva histórica, ou seja, relacionando a sua criação e posterior recepção com questões associadas à história recente da Alemanha, à perspectiva revolucionária, à ascensão do nazismo e à posterior *redescoberta* do material na contemporaneidade. Inicialmente, abordarei o projeto de escrita do Fatzer por Brecht (**Projeto Fatzer**). Em seguida, a questão da fragmentariedade constitutiva do material (**Escombros Fatzer**) e sua recepção mais recente a partir de dois teóricos alemães, Hans Thies Lehmann e Nikolaus Müller-Schöll (**Uso Fatzer** e **Ensaio Fatzer**). Esta primeira aproximação tem um caráter mais livre e visa deslindar, de certa maneira, os cenários possíveis, tanto da escrita por Brecht quanto do interesse na obra inacabada. Em seguida, aprofundarei com maior precisão a leitura a partir da teoria da peça didática brechtiana e dos temas tratados na obra.

²A pesquisadora Judith Wilke, no artigo *The Making of a Document: An Approach to Brecht's "Fatzer" Fragment*, fala sobre certa concepção de documento para Brecht: “Com o Fatzer, Brecht desenvolveu seu próprio conceito de documento em resposta à crescente popularidade do drama documental (teatro documentário) e da literatura na década de 1920. Usando esse termo, ele brinca com seus significados convencionais 'certificado', 'registro' ou 'evidência', expondo-os a uma certa ambiguidade entre verdadeiro e falso, real e fictício.” (WILKE:1999, p. 122)

³Referência ao fragmento B30.

“FATZER: Eu
Não faço mais guerra
É bom que eu
Tenha vindo até aqui, pra um
Ponto do mundo, onde eu
Pudesse refletir por três minutos “
(BRECHT: 2011, p. 105)

1. Projeto Fatzer

Durante 4 anos, Bertolt Brecht, *aquele que escreveu*, escreveu um extenso Material chamado *Material Fatzer*⁴. Este Material deveria em algum momento se tornar um todo representável/jogável⁵. *Aquele que escreveu* desistiu deste propósito após considerar o Material impossível como matéria finalizada. Optou por torná-lo fragmento.

Ingrid Dormien Koudela faz, em 2001, uma pequena crônica do Material, baseada em anotações do próprio autor (cartas, diários de trabalho), outras fontes e nas futuras veiculações da obra:

“Agosto, 1927, Brecht a Helene Weigel: ‘Estou trabalhando muito lentamente no Fatzer, mas não mal. Além disso, como sempre quando desocupado e órfão, sonetos pornográficos. Estarei presente em seus últimos ensaios, caso não esteja afundado no Fatzer ... Agora no Uhu uma foto minha. Leio Tampico (romances da história universal) e o Novo Londres. Mande-me toda literatura marxista. Principalmente os novos cadernos da História da Revolução’.

14 de agosto de 1927, Brecht a Helene Weigel: ‘Estou avançando bem com Fatzer. No mais absoluto tédio aqui’.

Setembro/outubro de 1928, Brecht a Helene Weigel: ‘Aqui é tedioso até o desespero e trabalho. Esse Fatzer é um osso duro. Ainda estou construindo a moldura’.

Outubro de 1928, Brecht a Herbert Jhering: ‘O Fatzer (do qual nem se cogita antes do ano que vem) está caminhando bem...’

Novembro de 1928, Brecht a Helene Weigel: ‘Ainda devo ficar mais quatorze dias. Até lá espero ter um Ur-Fatzer. O papel feminino vai lhe agradar’.

1929, anotação: Fatzer é incenável...

⁴ Coadunado com a opção de nomenclatura feita por Francimara Nogueira Teixeira em sua tese de doutoramento: “O Fatzer foi publicado na íntegra pela primeira vez pela Editora Surkamp, no volume 10 da Grande Edição Comentada das Obras Completas (de Bertolt Brecht) em 1997. Nesta edição os fragmentos aparecem reunidos sob o título Fatzer, apenas. Material Fatzer, como trato aqui nesta pesquisa é uma citação de uma terminologia de gosto mülleriano na tentativa de sintetizar as partes do documento e do comentário no complexo que reúne os fragmentos. Uso o termo material porque ele indica também uma posição diante do texto, assumindo-o literalmente como locus de manejo, corte, montagem, supressão, adaptação.” (TEIXEIRA:2013, p.23) Já Pedro Mantovani intitulará o texto que traduziu em seu mestrado, e de onde baseio as citações aqui presentes, como Complexo Fatzer.

⁵ Utilizo o termo “jogo” em referência direta ao tratamento dado por Ingrid Dormien Koudela, responsável pela apropriação no Brasil da teoria da Peça Didática (Lehrstück). O Material mantém diálogo absoluto com a teoria, embora não tenha sido exclusivamente tratado como Peça Didática. O termo é operacional no sentido em que salienta a ação como via de recepção imprescindível ao Material, como fica claro nas indicações presentes nos comentários.

1930, anotação: a peça toda, já que impossível desmantelá-la para experimento sem realidade! para o autoconhecimento.

4 de junho de 1930: anúncio de jornal no *Münchener Neueste Nachrichten*: Bertold (sic) Brecht trabalha no momento com duas obras cênicas, o espetáculo *Johann Fatzer* e a comédia *De nada, nada virá*. Além disso está trabalhando com uma versão para a ópera *Schweik* e um *libretto* para ópera, *A Padaria*, com música de Kurt Weil.⁶

25 de fevereiro de 1939: As primeiras a serem estudadas são o *Fatzerfragment* e *A Padaria*. Estes dois fragmentos são do mais alto *standard* técnico.

11 de junho de 1951: anotação no *Arbeitsjournal* (Jornal de Trabalho): “O que imagino, formalmente, é um fragmento em grandes e rudes blocos”.

1969-1972, primeiras pesquisas do *Fatzerfragment* por Reiner Steinweg (Steinweg, 1972).

13 de março de 1976, estreia de uma seleção do *Fatzerfragment* na Schaubühne, em Berlim sob a direção de Frank-Patrick Steckel.

1978, Heiner Müller escreve uma versão, a partir dos textos do *Fatzerfragment* para a encenação no Deutsches Schauspielhaus Hamburg de *Decadência do Egoísta Johann Fatzer*, de Bertolt Brecht.

Março de 1978, encenação da versão de Heiner Müller, no Deutsches Schauspielhaus Hamburg, com direção de Karge/Langhoff. (KOUDELA: 2016, p. 97/98)

O Material passou por diversas perspectivas na visão do autor. Iniciou como uma possível peça de espetáculo (em 1927, Piscator estava interessado em encená-lo). Diante da grandeza da matéria que tentava tratar, *aquele que escreveu*, em certo momento, cogita estar escrevendo um possível *Ur-Fatzer*: obra incomensurável, difícil de ser finalizada, quase um “Fausto” (provavelmente comparando sua dificuldade na formatação do seu assunto - o entrave da Revolução - à dificuldade que Goethe encontrou ao tratar seu *Fausto*). Então, em 1929, publica uma primeira versão, de parte do Material, como peça didática (publicada no *Versuche*⁷ número 1, em 1930, referente a 5ª fase de trabalho)⁸. Em seguida, conclui: ‘a peça toda/ já que impossível/simplesmente/desmantelar para experimento/ sem realidade/ para autoconhecimento’. Formula por fim que, partindo da teoria própria a peça didática, o

⁶ É realmente espantosa a proficuidade de Brecht. A escrita de várias obras simultaneamente também esclarece como os temas tratados vão se intercambiando, surgindo aqui e ali, como num esforço de encontrar a forma adequada a cada tema. Muito do *Fatzer* acabou restando como referência mais simples ou modelar em outros textos do autor.

⁷ “Versuche são cadernos numerados, publicados por Brecht a partir de 1930. Neles Brecht publicou materiais e notas de suas peças, poemas, ensaios teóricos e narrativas em prosa.” (TEIXEIRA: 2014, p. 73, nota)

⁸ Ingrid Dormien Koudela traduziu a versão do *Fatzerfragment* publicada no *Versuche*, referente à 5ª fase de trabalho. A mesma está publicada pela Editora Paz e Terra, na coleção Teatro completo de Bertolt Brecht, n 12.

Material constitui matéria de auto-instrução, um modelo de ação para si mesmo. Ou, um modelo de ação feito da matéria da escritura, como um jogo de re-escritura, jogado por meio dos modos da escrita, uma vez que figura no “Comentário 8. Teatro. Aquele que pensa lê um livro que conhece para pôr seus pensamentos em ordem. Ele pensa no modo de escrever do livro” (BRECHT: 2011, p.177). Em 1939, considerando o Material como um fragmento (maneira como passa a tratar o Fatzer desde 1930) ligado à forma da Peça Didática, indica que este, junto a “A Padaria”, tem uma função inaugural para os atadores no corpo das peças didáticas além de “o mais alto padrão técnico”⁹.

Aquele que escreveu reflete em um dos Comentários integrantes do Material:

“A finalidade para a qual um trabalho foi feito não é idêntica à finalidade para qual ele é utilizado. Dessa forma, o Documento Fatzer foi feito, em primeiro lugar, sobretudo para o aprendizado daquele que escreve. Se mais tarde se tornar um objeto de ensino, os estudantes aprendem por meio do objeto algo completamente diferente do que aquele que escreve aprendeu. Eu, aquele que escreve, não preciso concluir nada. É suficiente que eu me instrua. Eu meramente dirijo a investigação, e o método que utilizo é aquele pelo qual o espectador pode investigar.” (BRECHT: op. cit. , p.174)

Este Material (o *osso duro*) foi mantido como projeto, de escrita ininterrupta, no período de 1926 a 1931. E ainda cotejado no retorno *daquele que escreveu* de seu exílio em 1948. São 500 páginas de texto guardadas no arquivo Bertolt Brecht em Berlim, contendo, a partir do modo como *aquele que escreveu* arquivou inicialmente, cinco fases de trabalho, chamadas Documento Fatzer, e “um conjunto de notas que esboçam um projeto didático-político-poético para o teatro” (MANTOVANI: 2011, p. 7) chamado Comentário Fatzer. Reiner Steinweg (que em 1964 iniciou uma extensa pesquisa sobre a Peça Didática e teve um importante papel na definição e requalificação desta como tipologia dramatúrgica) o descreve como “um agregado caótico de cenas, partes de diálogo e monólogo, partes para coro, textos teóricos e semi-teóricos e por volta de 50 esboços de fábulas e resumos de cenas, com muitas repetições, variações, ampliações, diferenças” (STEINWEG apud KOUDELA: 1991, p. 41).

A partir do criterioso trabalho da professora da Universidade Federal do Ceará e diretora teatral Francimara Teixeira, em sua tese de doutoramento em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, *Diga que você está de acordo!: O Material Fatzer de Brecht como modelo de ação* (TEIXEIRA: 2013), reportamos brevemente o corpo do que chamamos Material Fatzer. O “Fatzer” seria

⁹Segundo Teixeira, esta referência de que o Fatzer juntamente com A Padaria seriam textos do mais alto padrão técnico encontra-se no diário do autor referente ao ano de 1939 (TEIXEIRA: 2014, p. 74).

“(...) a reunião de dois projetos incompletos: uma versão para peça de espetáculo, de 1927, e uma versão para peça didática, de 1929. Todo o material é denominado de Documento Fatzer (*Fatzerdokument*), contêm cinco fases de trabalho e uma outra subdivisão chamada Comentário Fatzer (*Fatzercommentar*). O Fatzer foi publicado na íntegra pela primeira vez pela Editora Suhrkamp, no volume 10 da Grande Edição Comentada das Obras Completas, em 1997. Nesta edição, os fragmentos aparecem reunidos sob o título de Fatzer, apenas” (TEIXEIRA, 2013, p. 23).

Para o professor da Universidade Federal de São Paulo Luciano Gatti:

“No Fatzer, Brecht transita entre duas formas e radicaliza o questionamento de seus pressupostos, mas não extrai do processo de trabalho um produto acabado. O Conjunto é composto por um conjunto de cenas, comentários, bem como rico conjunto de anotações teóricas e indicações de encenação, comparável à Compra do Latão e ao Pequeno Organon.” (GATTI: 2013, p. 98)

O Material Fatzer foi escrito nos cinco primeiros anos por Bertolt Brecht (1926-1931), num momento histórico bastante conturbado na Alemanha, em que o futuro da Europa e do mundo se desenhava numa perspectiva trágica. Foi a reflexão sobre o panorama político-social da República de Weimar, naquele momento, que possibilitou uma série de experimentações formais pelo autor, e que talvez alcance no Material Fatzer sua maior radicalidade. Sua forma em fragmentos - que em um primeiro momento aparece como impossibilidade de finalização da obra por Brecht - assume em um segundo momento aspecto de característica intrínseca à matéria tratada e caráter singular.

Para o pesquisador doutor e diretor teatral Pedro Mantovani, é possível também entender neste recorte histórico a fragmentariedade como viés que permite antever nas incompletudes, as possibilidades duplamente abandonadas da revolução socialista na Alemanha (1918, 1923). O vazio deixado pelo não fechamento de uma fábula é também o espaço da espera da revolução que não vem, não veio, não virá. Assim, nesse momento efervescente da Alemanha, se, por um lado, as possibilidades revolucionárias inspiram e aquecem a delineação de um projeto político e possibilitam uma reflexão das formas da arte na obra de Brecht (de sua função e de sua posição frente às questões políticas), por outro, a sua interdição (e sua pior face: a perspectiva de ascensão do nazismo) problematizam de uma

maneira extremamente produtiva o trabalho do teatrólogo. Heiner Müller já dizia que o melhor Brecht é aquele que teve Hitler como seu grande antagonista. Não é o Brecht iluminista, mas o Brecht do terror¹⁰. Esta interdição da perspectiva revolucionária, tornada forma por meio da fragmentação do material, é o que torna a obra extremamente potente e não apenas pelo seu diálogo histórico. E é lá onde a ruptura aparece, onde a interdição interrompe, onde o fragmento não termina, que devemos enfiar a cunha para revolver a matéria histórica e mover um substrato que vai além do contexto imediato de sua escrita, revelando diferentes usos para o Material.

2. Escombros Fatzer

É no ambiente programaticamente progressista da Alemanha dos anos 1920-1930, com um enorme avanço do pensamento e da arte esquerdista, que o embate calculado por *aquele que escreveu* deveria se dar: por um lado com os germes do nazismo (engendrados na constituição da República de Weimar, pelo artigo 48); e por outro, com a tecnocracia que avançava nas estruturas do KPD stalinizado (Partido Comunista Alemão). A esquerda operária havia sido deixada para trás, com seu fulgor revolucionário, agora soterrado com a morte de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht e a derrota da República Socialista da Baviera. *Aquele que escreveu* pôde, neste ambiente, realizar os experimentos mais ousados e contundentes de sua obra, e, especialmente na aproximação com os coros operários, com os sindicatos e com os grupos estudantis, encontrar espaço para a construção de sua “pedagogia”. É neste período que encontramos várias tentativas de Brecht de elaborar o que ele chamou de Grande Pedagogia e Pequena Pedagogia (algumas recolocadas mais tarde na *Compra do Latão*).

Na interpretação de Pedro Mantovani, Brecht buscará um paralelo no processo teatral da organização de ‘conselhos’¹¹, traduzindo-a em processo formal. Eis

“a chave para o desenvolvimento das duas dimensões mais significativas de seu

¹⁰ “Estes são os bons trechos em Brecht, não os amáveis. A força propriamente dita é o terrorismo, o horror. Por isso Hitler foi importante para ele como adversário, também formalmente. Foi um inimigo ideal. Benjamin descreve bem esta luta de trincheiras contra Hitler. É a mesma espécie de maldade, existe aí uma incrível afinidade.” (MÜLLER, 1997, p. 168)

¹¹ Mantovani diz em nota: “A importância dos conselhos para o trabalho artístico e para o marxismo de Brecht, tomadas da sua militância no conselho de trabalhadores de Munique e de seu aprendizado com Karl Korsch (a quem Brecht chamava de ‘meu professor de marxismo’) (...) pode-se dizer que assim como para Korsch, para Brecht os conselhos são o cerne do processo revolucionário” (MANTOVANI, 2011, p.29) Para Korsch, os conselhos eram, na sua aplicação pura e consequente, o socialismo prático.

trabalho teatral posterior, que constituem dois momentos do processo de construção desses conselhos (que podem se dar concomitantemente desde que existam as condições e necessidade histórica para tanto): por um lado a *grande pedagogia* das peças didáticas, a ser realizada exclusivamente no interior do movimento dos trabalhadores, que tem como objetivo abrir espaço para ‘o exercício da dialética’ – que torna evidente e põe em discussão a distância entre as ideias comunistas tornadas moral abstrata e a realidade efetiva – num movimento que abriu mão da democracia em favor do acordo, e que prescinde de atores profissionais e de apresentações para um público. (...) Por outro, a *pequena pedagogia* do teatro épico, feito no interior do aparato teatral burguês refuncionalizado, com atores e público, que visa desnaturalizar o funcionamento da sociedade capitalista (...)” (MANTOVANI: 2011, p.25).

A Grande Pedagogia só poderia ser alcançada, contudo, após a superação da fase anterior, a fase da Pequena Pedagogia, em que o teatro, mesmo atuando no círculo de amadores, forçando os limites do aparelho teatral, ainda não dialogava com uma sociedade pós-revolução. Assim, no período em que *aquela que escreveu* produziu os *Versuche*, ainda era o tempo da Pequena Pedagogia e o entrave da revolução permanecia na ordem do dia. Ou, como disse o pesquisador doutor, diretor teatral e professor da Escola de Artes Dramáticas da USP, José Fernando Peixoto de Azevedo (AZEVEDO:2015), o entrave se traduzia exatamente pela necessidade de coexistência da Grande e da Pequena Pedagogia. Assim, sempre é curioso perceber que face a face, nesse momento de perigo iminente, entre a derrota e a aniquilação, se constituíam terrenos tão férteis para o pensamento sobre a forma estética progressista. Em um tempo envolto pela fantasmagoria do ‘quase lá’, relampeja a oportunidade do levante mesmo após a expedição prévia de seu atestado de óbito.¹²

Wolfgang Storch, em conferência realizada em 2001, pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, num ciclo chamado “O Teatro e a Cidade”, assim descreve o início do período da República de Weimar:

¹² Dos anos que seguiram, após Brecht ter interrompido a escrita do Material, encontro uma imagem muito significativa no filme “Kuhle Wampe” (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*[#] - 1931/1932). O filme, com roteiro *daquele que escreveu*, tem inspiração num filme documental de Slatan Dudow – “Como vive o trabalhador berlinense” (*Zeitprobleme: wie der Arbeiter wohnt*[#] – 1930), que é uma denúncia assustadora sobre as condições de vida do trabalhador numa Alemanha em crise econômica crescente. O filme de Brecht acompanha a mudança de uma família empobrecida, após o suicídio do filho que estava desempregado, para um antigo acampamento de férias, convertido numa espécie de “campo de refugiados” para sem tetos, numa favelização do refúgio bucólico. A imagem a que me refiro é a cena de chegada da família desempregada ao acampamento-colônia-de-férias Kuhle Wampe, onde, animado por uma música quase de fanfarra vinda de um rádio, lê-se na placa de uma espécie de túmulo na entrada: “Aqui jaz nossa última esperança de trabalho: Kuhle Wampe”. Túmulo alegórico de um projeto que já estava morto no momento da filmagem. O longa, que fora inicialmente produzido por uma produtora ligada ao KPD que falira, teve que ser finalizado por uma produtora comercial. A Tobis Klang-Film, que monopolizava as aparelhagens de som para cinema, contudo, tentou impedir sua finalização, alegando se tratar de um filme desinteressante comercialmente, porque “o comunismo não representava mais nenhum perigo para a Alemanha” (BRECHT: 1971, p.97-98 apud SANTANA: 1993, p.80)

“OS 14 ANOS DA REPÚBLICA DE WEIMAR: UMA ÉPOCA RICA EM APOSTAS E QUE PERDEU TUDO

1919. A derrota militar da Alemanha levou à revolução. Agora, a guerra acontecia nas ruas de Berlim. O assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht equivaleu a decapitação do movimento revolucionário dos operários. Logo depois aconteceu o assassinato de Kurt Eisner. A resposta foi a criação de uma república de conselhos. Eugen Leviné, seu chefe, tinha consciência de que eles, os comunistas, governando como que uma pequena ilha, não poderiam manter-se. ‘Somos mortos que estão de férias’, dizia. Com a supressão brutal da República dos Conselhos de Munique, liderada sobretudo por judeus, a reação conseguiu destruir tudo o que tinha engrandecido Munique.(...) A entrada dos corpos de voluntários em Munique, no ensolarado dia 1º de maio de 1919, serviu de escola para Hitler. Seguindo esse exemplo haveria de dar cabo a todo império alemão 14 anos mais tarde, em Berlim.” (STORCH: 2004, p.175)

Heiner Muller, também, falando sobre o Material Fatzer, escreve em 1980:

“Por volta de 1948, a NDR (programa televisivo alemão) transmitiu um programa dedicado a dois representantes da literatura engajada, o católico Eliot e o comunista Brecht. Uma frase de Eliot servia de gancho . “Poetry doesn’t matter” (a poesia não importa). Lembro-me de uma frase da entrevista com Brecht: ‘A continuidade engendra a destruição’. Mais tarde, num texto que fala da situação do teatro na Alemanha do pós-guerra, Brecht explicitou mais pormenorizadamente essa ideia. Os escombros ainda não tinham sido removidos e já se construíam novas casas sobre eles. Salta aos olhos o paralelo com a observação de Thomas Mann sobre a História alemã, segundo a qual nenhuma época foi vivida até o fim porque nenhuma foi bem sucedida, o que pode ser verificado na fisionomia das cidades alemãs.” (MÜLLER: 2003, p. 59)

O Material permaneceu fragmentário. Tornou-se um fragmento saturado de suas impossibilidades como um material de potência ímpar. Acredito que a qualidade de seu caráter irresoluto e de sua matéria inconclusa repõe, na forma, o diálogo com a própria falência do projeto revolucionário. Isto faz dele um interlocutor extremamente útil no debate sobre as intersecções entre o projeto político revolucionário e suas interdições e o projeto estético progressista em seus entraves. O que nos conduz para outros momentos de suspensão ou bloqueio, para além das rupturas formais. A resposta pode ou não se adequar às novas conformações políticas, pós avanços do neoliberalismo radical no mundo, mas a pergunta permanece. Qual uso faremos da discussão proposta por *aquela que escreveu*?

Interdição e entrave ocupam lugares muito próximos, podendo assumir, por vezes, um espelhamento - sendo o segundo metáfora do primeiro - e por outras uma causalidade recíproca: a interdição da revolução leva ao entravamento da forma progressista, assim como o entrave formal gera uma ideologia impeditiva ao rompimento revolucionário. E não digo isso por considerar a arte assim tão importante, mas porque, como se verá, estamos falando de

aparelhos em que a forma estética encontra molde e, por sua vez, também modela.

Evidentemente, as opções de Brecht não são ingênuas, e quando ele nomeia o Material como impossível opera o gesto de articulação forma-conteúdo. Tratar o assunto fragmentariamente reflete, em certo aspecto, a única possibilidade de antever a perspectiva revolucionária nas fraturas históricas. A derrota anunciada na impossibilidade de lidar com o material é a derrota da perspectiva revolucionária, neste sentido. Mas também reflete o experimento de um método próprio de abordagem de uma matéria que era “um vaso em que se podia enxergar o estado em que a Alemanha se encontrava. Um laboratório, uma caixa preta, o quarto em Mülheim – Mülheim escrito de propósito com ortografia errada, com um h a mais, para significar Mühle (moinho)” (STORCH:op cit, p. 193) . O quarto-moinho, onde as personagens são moídas, é também imagem para a decomposição da forma em fragmentos menores. Segundo Wolfgang Storch,

“Fatzner envolveu Brecht como nenhum outro tema. O material o conduziu e se expandiu ao ser invadido pelo presente imediato. Revelou-se nele o fundo obscuro da República de Weimar. Brecht não conseguiu livrar-se desse tema, nem tampouco achou a forma adequada para expressá-lo. O tempo, a evolução dos fatos políticos, tudo foi mais rápido (...)”(STORCH: op.cit., p. 191).

3. Uso Fatzner

Um pretenso “fracasso” dessa escrita em busca de um Material acabado, ou de uma peça “possível”, longe de caracterizar a derrota do texto, o alça a um estatuto diferenciado no bojo de um dos momentos mais profícuos da carreira *daquele que escreveu*. Trata-se do período de 1926 a 1931, que divide a pena do autor com “O Homem é o Homem” (1924/1926), “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny” (1929/1930), “A Ópera dos Três Vinténs” (1928) e “O Processo do Filme da Ópera dos Três Vinténs” (1930/1931), “Santa Joana dos Matadouros” (1929/1931), as peças didáticas “O Vôo Sobre o Oceano” (1928/1929), “A Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo” (1929), “Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não” (1929/1930) e “A Decisão” (1929/1930).

Sua incompletude e as características da tentativa de sua escritura fizeram pelo menos dois autores contemporâneos, Hans Thies Lehmann (LEHMANN, 2009) e Nikolaus Müller-Schöll (MÜLLER-SCHÖLL, 2013), tratarem o Material em um diálogo teórico entre si, como uma obra de grande potência e que merece nossa atenção tardia pela qualidade de seu experimentalismo, “um fragmento radical que deve ser continuado a considerar e pensar”

(LEHMANN: 2009, p. 276). Ambos os autores o veem como matéria, entre outras, para recepção do que chamam “o outro Brecht”¹³.

“O outro Brecht seria aquele do qual continuam válidas as perguntas e a inteligência da descrição do mundo, todavia não sem a verificação mais severa dos ideais do coletivo, da política comunista-leninista. Daquilo que restou, exatamente das análises políticas e das ideias e utopias, a gente não pode tirar uma conclusão apressada” (LEHMANN: 2009, p. 220).¹⁴

Lehmann prossegue em sua descrição:

“O outro Brecht: é aquele território imaginativo, água de palavras, paisagens de texto, onde as teses “oficiais” sempre se perdem na selva das palavras, onde os territórios, aparentemente bem cartografados, apresentam-se confusos” (LEHMANN: 2009, p. 220).

Nikolaus Müller-Schöll, ao localizar o contexto histórico de uma nova recepção do teatrólogo, talvez tenha sido mais operativo em sua configuração deste “outro Brecht”:

“A descoberta do fragmento *Fatzer*, a redescoberta da peça didática, a publicação do *Jornal de Trabalho* (*Arbeitsjournal*) e dos trabalhos de Walter Benjamin sobre Brecht motivaram uma geração de leitores que desejavam se libertar das sobras das frentes criadas pela guerra fria, ou que haviam se criado com o tão conhecido cansaço em relação a Brecht, a examinar de forma nova e diferente o trabalho teatral de Brecht, seus esboços de peças e concepções tanto políticas quanto pedagógicas do período

¹³ A ideia de “outro Brecht” surge como sugestão de Hans Thies Lehmann que junto com Renate Voris reúne diversos papers a partir do 8º Simpósio Internacional da Brecht International Society ocorrido em Augsburg em dezembro de 1991 e que são publicados por Marc Silberman nos volumes 17 e 18 do Brecht Yearbook. Vale observar que este “outro Brecht” dialoga com a recepção do autor, especialmente na Alemanha. Sobre este recepção diz Silberman: “By the mid-sixties Brecht had become petrified in the East as an official icon of Socialist Realism, while in the West he was on the verge of being discovered by the young generation of politically motivated students as an alternative to the stuffy and dominant heritage of middlebrow humanism. In the seventies a generation of young writers in East Germany, schooled in Brecht’s dialectical thinking and language, extended his legacy into the present (e.g. Peter Hacks, Heiner Müller, Volker Braun); in West Germany the initial enthusiasm for the classical Brecht Berlin Ensemble in the meantime had paled and during the seventies it was the early Brecht and his learning plays – largely repressed in the East – which dominated the attention of progressive theatres and scholars. By the eighties Brecht had become in both Germanys part of respective, but different canons, an object to be deconstructed from a critical distance. In the East this was most effectively undertaken by outsiders, that is, both by scholars and directors of Third World countries who demonstrated a different political understanding of Brecht, while in the West Brecht was ‘read’ against the grain through various filters: feminism, the body, humor, etc. An ongoing interest in Brecht cannot be motivated by nostalgia for the apparently clear lines of distinction in this past nor is it simply a matter of turned the canonized Brecht back on his feet as a iconoclast. The pre-Classic Brecht, the students movements’ Brecht, the Brecht ‘against-the-grain’ were historically mediated and now obsolete responses to present challenges, while the widely acknowledged Brecht ‘exhaustion’ or the museum-Brecht simply refers to the half-life of most intellectual reasoning.” (SILBERMAN: 1992, p.vii)

¹⁴ Entendo esta colocação como uma tentativa de atualização dos conteúdos que, talvez, resvale no risco de um certo obscurantismo. Mas reproduzo aqui porque, bem ou mal, e para fins um tanto diferentes, a evocação deste Brecht contemporâneo nos auxilia na compreensão do Material para além de sua versada inviabilidade.

tardio da República de Weimar. Sob signo de ‘um outro Brecht’, a pesquisa das últimas décadas sobre Brecht se concentrou principalmente no Brecht dos anos entre 1926 e 1933, entre *Hauspostille* (Devoções para o Lar), a invenção do ‘teatro épico’ em *O Homem é o Homem* e a emigração de Brecht. Com boas razões, ela viu neste Brecht o Brecht das peças didáticas e do fragmento ‘Fatzler’, o Brecht mais atual do ponto de vista do teatro e das teorias contemporâneas.” (MÜLLER-SCHÖLL:2013 p.78/79).

Mas lançar a obra fragmentária ao convite das teorias contemporâneas como índice de sua qualidade, ainda que em alguns casos salutar - pelo contato com a produção brechtiana que possibilita aos mais jovens - , parece-me redutor e de certa forma perigoso. A fragmentariedade, característica de uma escrita que se caracterizou nos anos 1980 e 1990 como pós-moderna, já ensejou estudos muito produtivos da obra brechtiana como vemos em Koudela (KOUDELA: 2016), que localiza nas peças didáticas um Brecht em que “teatralizar é engajar-se em uma experimentação, por meio da interação entre linguagem e experiência, para explorar o próprio sentido da representação” (Idem, p.20). Para Koudela, um diferente encontro com o texto - em que a fábula, central nos textos épicos do autor, abre espaço como modelo de ação para uma experimentação ligada ao próprio sentido do aparelho teatral - nos traz este Brecht que não é aprisionado no seu modernismo. Este Brecht das peças didáticas e dos *Versuche*, que propõe uma percepção que se constitui continuamente no jogo como o outro, é uma percepção não unificadora ou possivelmente dogmática.

Todavia, creio que esta atualização não pode se confundir com o sentido primário da obra e sim deve ser encarada como a possibilidade de estabelecer diferentes usos para esta, como bem pedia *aquela que escreveu*, em um dos comentários. E talvez, esta definição não seja contraditória às leituras atualizantes, mas apenas busque não substituir o dogma moderno por outros dogmas contemporâneos, numa visão apressada, pois os usos se estabelecem pelo seu contexto. Assim, não me parece operativo perder o vínculo primário que engendra o texto para defender sua atualidade. Esta pesquisa busca de certa forma, revolver essa matéria e compreender essas linhas de força que tornam a obra útil para tempos, conjunturas e localidades diversas.

No comentário C7 do Material, o próprio Brecht, em uma reflexão sobre a verdade das ações narradas e a uma verdade potencial concebida nas ações, instrui futuros jogadores/atuadores:

“Determinadas imagens que os homens fazem de si mesmos são características de determinadas épocas, nas quais observam-se entre eles certos gestos, justamente porque esses gestos são importantes. Portanto, os homens reconhecem em certos

caracteres as imagens mais verdadeiras de suas vidas e, em composições de personagens em determinadas atitudes, quais são os verdadeiros interesses que os homens dessa época mostram” (BRECHT: 2011, p.175).

No comentário C17, Brecht novamente reforça a existência de contextos distintos de recepção: “A compreensão pode ser usada num lugar diferente daquele em que foi descoberta” (Idem, p. 181). Deste modo, *aquele que escreveu* se abre para futuras leituras, não contradizendo a ideia de que diferentes recepções podem colher da obra seu melhor proveito. O “outro Brecht”, neste sentido, não deixa de ser o Brecht de sempre, sobre o qual Müller aconselhava a crítica como forma de respeito¹⁵. Mas isso unicamente, porque talvez, desenhasse a luta pelo alcance da Grande Pedagogia a longo prazo. Seu projeto não se encerrava no teatro, e portanto a forma teatral poderia mudar totalmente, mas sua obra não deveria ignorar o caráter de sua utilidade – e isso sim pode contradizer uma leitura que se aproxima do formalismo para negar sua intencionalidade.

Na obra *daquele que escreveu*, a técnica e a produção de modelos estão na base de seu pensamento *didático-político-poético*. E nesse caso, como já dito, o sentido formal da obra não é subalterno ao conteúdo político ou mesmo ideológico da obra. Brecht é claro no que concerne esta indissociabilidade e dedica seu experimentalismo, na busca de uma refuncionalização do teatro em direção à pedagogia, sobremaneira ao que ele chama de técnica. Trata-se da busca por técnicas que mobilizem os conteúdos sociais num processo de expressão crítica e engajada. Nesse percurso, se aproxima de diversos meios de expressão, como o rádio, o cinema – meios claramente relacionados ao progresso humano e ao homem da era científica – e a literatura – à qual dedicará grandes apanhados de textos, desde críticas literárias propriamente, até reflexões mais livres. A questão é que forma e técnica para o autor não se encerram na forma estética e sua expressão, mas dialogam e se alimentam das formas que as relações sociais assumem e as refletem, assim como utilizam as técnicas que ensejam a dominação ou a emancipação da classe trabalhadora.

Em 1929, no artigo “O Assunto e a Forma”, *aquele que escreveu* afirmava:

“Uma vez que possamos dominar os novos assuntos, podemos passar às novas relações, que no momento são imensamente complicadas e só podem ser simplificadas por meios *formais*. À forma em questão só pode ser conseguida, entretanto, através de

¹⁵ Diz Müller no ensaio “Fatzner +- Keuner”, de 1980: “Brecht um autor sem presente, uma obra entre o passado e o futuro. Hesito em formular isto como uma crítica. O presente é a época das nações industriais, a história está por vir e, assim espero, não será por elas realizada. Dependerá de sua política se deverá ser temida. As categorias de verdadeiro e falso passam à margem da obra de arte. A estátua da liberdade de Kafka enverga uma espada em lugar de uma tocha. Usar Brecht sem criticá-lo é traição” (MÜLLER: 2003, p. 55).

uma mudança completa no objetivo do teatro. Só um novo objetivo pode conduzir a uma nova arte. O novo objetivo é a pedagogia” (BRECHT: 1967, p. 48).

4. Ensaio Fatzer

Tribulações

Claro, todo escritor sofre tribulações, mas é melhor incluí-las no livro que os afastá-las.
(BRECHT: 1984, p. 72)

Em 2013, Müller-Schöll, em palestra realizada no âmbito do 14º Simpósio Internacional da Brecht Society, em Porto Alegre (MÜLLER-SCHÖLL, 2013), retoma para o público brasileiro a definição do que convencionou-se desde 1991 chamar de “Outro Brecht”. Nesse contexto ele faz uma leitura sobre o Material Fatzer. O primeiro ponto que localiza no texto é uma inversão cronológica que deveria ser bastante significativa. Algo como começar pelo fim, pelo declínio, pelo fracasso. Para o professor, isto fica bastante claro na leitura de uma das formulações da fábula que aparece no fragmento A32 da 4ª Fase de Trabalho. O fragmento está intitulado como Declínio do “egoísta” Fatzer:

“Em Müllheim do Ruhr, na época despida de toda moral da Primeira Guerra Mundial, sucedeu uma história entre quatro homens que terminou com o completo declínio de todos os quatro, mas que em meio a assassinato, perjúrio e depravação mostrou os vestígios sangrentos de uma época de nova moral. No terceiro ano da guerra, durante um ataque com tanques diante de Verdun sumiram quatro homens da tripulação de um tanque, foram dados como mortos e, no início de 1918, surgiram em total clandestinidade em Müllheim, onde um deles possuía um cômodo num porão. Dali em diante, sob constante ameaça de serem presos e fuzilados como desertores, tinham muita dificuldade em arranjar algo para sua subsistência, ainda mais por serem quatro. Mesmo assim eles deliberaram, não e de maneira nenhuma se separar, uma vez que sua única perspectiva consistia num levante geral do povo que terminasse a guerra sem sentido e aprovasse a deserção. Em quatro tinham esperança de que pudessem participar desse levante aguardado por eles. Durante duas semanas, noite após noite, procuraram uma possibilidade de obter provisão, e só próximo ao final da segunda semana o mais sagaz dos quatro, Johann Fatzer, o mesmo que lhes aconselhara a deserção e os conduzira através do cativeiro de guerra francês à pátria ou perto de lá (pois suas cidades eram Liegnitz, Passau e Berlim), travou conhecimento com um soldado do transporte de munições e víveres. Na noite seguinte, os quatro, sob liderança de Fatzer, deveriam aparecer na estação de trens de carga. Mas apesar de terem discutido tudo com exatidão, essa empreitada, da qual tudo dependia, foi por água abaixo, porque Fatzer se envolveu numa briga, bem diante da vista de seus amigos. Somente o autodomínio destes três impediu que todos os quatro fossem imediatamente capturados: eles agiram como se não conhecessem Fatzer” (BRECHT: 2011, p. 124).

O que destaca nesta formulação da fábula, é o fato de ser descritiva do que Brecht chamou “declínio”. O fim já está enunciado de antemão. Trata-se da descrição da derrocada. Não é preciso percorrer o texto para saber que a expectativa do levante já está perdida. O “egoísta” e os três soldados saem do interior do tanque para o interior do porão. A atitude suspensiva dos quatro, ensejada pelo caráter associal do Fatzer, depende, no entender dos outros três, da sujeição deste mesmo caráter. Fatzer, ao salvá-los da guerra, os condena em definitivo.

Mas para Müller-Schöll esse fragmento também é exemplar do método *daquele que escreveu*, utilizado para organizar a desordem de materiais colhidos durante períodos extensos, por meio da formulação de fábulas. Podemos ver isso claramente nas diferentes fases de trabalho, em que a fábula vai se transformando. Atrevo-me a dizer que é exatamente esta luta dramatúrgica, do escritor com os diferentes materiais, que alça o texto para um lugar de grande interesse. É possível observar, para além da matéria fabular em si, o esforço do método empregado para construí-la. Mesmo que este não tenha sido o objetivo do autor, que se esforça nas diferentes versões para alcançar algo exemplar a seu modo, permanece o Material como matéria plasmada não apenas pelo fracasso, mas, sobretudo, pelo esforço ordenador empregado em sua construção.

Esse esforço abriria no texto um plano de grande interesse do ponto de vista da discussão acerca do próprio teatro. Não à toa, o comentário C8, já citado, é intitulado TEATRO:

“Aquele que pensa lê um livro que conhece para pôr seus pensamentos em ordem, Ele pensa no modo de escrever do livro.

Se alguém tem que proferir um discurso à noite, vai ao *pädagogium*¹⁶ pela manhã e profere os três discursos de Johann Fatzer . Com isso, põe seus movimentos, seus pensamentos, e seus desejos em ordem” (BRECHT: 2011, p. 177).

Logo, a peça também é sobre um conflito no plano da linguagem e no plano da própria ideia de teatro, exemplificada pelo autor nos “Dois Coros” (presente na 4ª fase de trabalho, fragmento B58):

“DOIS COROS

Mas depois de tudo acontecido, havia

Desordem. E um quarto

Que estava totalmente destruído e dentro dele

¹⁶ Estabelecimento de ensino em latim.

Quatro homens mortos e
 Um nome! E uma porta sobre a qual estava escrito
 Algo incompreensível.
 Mas vocês vêem agora
 O tudo. Tudo o que aconteceu, nós
 O reconstruímos
 No tempo, na sequência exata
 Nos lugares exatos e com as
 Palavras exatas que
 Tinham sido pronunciadas. E o que vocês vão ver sempre,
 No fim vocês verão o que nós vimos:
 Desordem. E um quarto
 Que está totalmente destruído e dentro dele
 Quatro homens mortos e
 Um nome. E nós o reconstruímos para que vocês
 Venham a decidir
 Através das falas das palavras e
 Ouvindo os coros,
 O que na realidade aconteceu, pois
 Nós estávamos em desacordo” (BRECHT apud LEHMANN:2009, p.272/273)

Este coro, curiosamente chamado de duplo, descreve a cena final da possível peça e destaca o esforço por uma reconstrução na cena do acontecido. No fragmento, apesar do anúncio de dois coros, aparece apenas uma voz. A análise de Müller-Schöll parte da percepção de que haveria uma disputa temporal ali enunciada quando o coro esclarece que: houve um tempo anterior ao qual se opõe por um “mas” inicial - “Mas depois de tudo acontecido” - que permanece misterioso, uma vez que une a primeira oração a uma oração antecedente que se mantém desconhecida. O “mas” remete a um esforço prévio por alguma ordem, que não ocorreu, pois depois de tudo “havia desordem”. E ainda, o coro não sabe esclarecer o que realmente aconteceu. Ele apenas apresenta o todo “no tempo e na sequência exata, nos lugares e com as palavras exatas o que aconteceu”. O coro inicia a fábula pelo seu final, a desordem, e a projeta para o futuro que é a execução de tudo o que ocorreu no passado. É um coro sísifíco, pois, ao final, ainda não saberá o que houve e deverá percorrer a fábula mais uma vez, para *pôr seus movimentos, ações e desejos em ordem*. A ação antecede a organização. A ação é o próprio ato organizativo, pois é preciso reproduzir as ações de modo exato antes mesmo de compreendê-las: “C5 COMENTÁRIO FATZER Os Alunos deverão decorar, antes de apreender, aqueles trechos do comentário que os professores reconhecerem como difíceis” (BRECHT:2011, p. 175).

No comentário C6 o autor instrui:

“O COMENTÁRIO FATZER

O Documento Fatzer inclui o Comentário Fatzer. O Comentário Fatzer contém duas espécies de instruções para os atuantes: as que se referem à apresentação e as que se referem ao sentido e à aplicação do documento. O estudo das instruções sobre o sentido não é necessário para a compreensão das instruções sobre a apresentação e, portanto, também não é necessário para a apresentação, enquanto que o estudo das instruções sobre o sentido, sem o estudo das primeiras, que também abarcam a atuação, é até perigoso. Portanto, primeiro devem ser lidas as instruções para a atuação, e só depois que aquele que estuda apresentou o documento é que deve ocorrer o estudo do sentido e da aplicação.” (Idem *ibidem*)

Esse trecho indica claramente o caráter de “modelo de ação”¹⁷ do Documento, o que o aproxima das peças didáticas, independente das fases do trabalho. Só é possível compreender seu sentido mais estrito por meio da atuação (ou como dizia Koudela, *em uma experimentação, por meio da interação entre linguagem e experiência, para explorar o próprio sentido da representação*), por meio da imitação¹⁸, da repetição.

Müller-Schöll observa nesse traço a presença do ensaio, da repetição, do experimentar, como atividade pedagógica alvo.

“Escrever o *Fatzer* significa ensaiar a rebelião. Assim poderíamos definir o que Brecht revela à pessoa que, como ele mesmo sugere, examinar seu método no *Fatzer*. Ensaia a rebelião – assim pelo menos se pode resumir o que Brecht busca sob todos os aspectos quando, entre 1926 e 1931, escreve mais de 500 páginas para a peça com o nome completo de *O Declínio do Egoísta Johann Fatzer*, mas tarde abandonada por ele. Como já sugere o título, o fim é o ponto de partida de Brecht em termos de conteúdo” (MÜLLER-SCHÖLL:2013, p. 79).

Contudo, sua leitura caminha para uma abstração que difere de um sentido prático do traço pedagógico em Brecht. O autor soluciona sua hipótese aproximando o caráter didático

¹⁷ Nas palavras do professor Vicente Concílio: “O termo original para modelo de ação é *Handlungsmuster*. A palavra em alemão é composta pelas palavras “ação” (*Handlung*) junto a palavra que significa “padrão” ou “modelo” (*Muster*). Em inglês, o termo é traduzido como *action model*. Ou seja, nesses dois casos há ênfase na ação a ser estabelecida sobre e com o modelo. O modelo de ação é, na verdade, um ponto de partida a ser imitado e transformado junto à ação cênica, ou seja, improvisações. Para isso, as improvisações partem de tentativas de compreendê-lo, elaborando a crítica proposta pelos agentes que investigam os sentidos possíveis que ao texto possam ser atribuídos. Dessa forma, o texto do modelo de ação pode ser considerado um ponto quase embrionário, uma matriz que instiga o processo de conhecimento.” (CONCÍLIO: 2016, p.73)

¹⁸ A imitação em Brecht não pode ser entendida como simples cópia, mas como a utilização de modelos. Concílio aponta no artigo “Sete Vezes Sr. Schmitt”: O Modelo de Ação e o Jogo da Encenação com a Peça Didática de Bertolt Brecht: “A ideia de “modelo”, para Brecht, é diferente da noção de cópia. O dramaturgo alemão compreendia a imitação como uma estratégia de aprendizado que não renegaria o valor da obra de arte, mas sim re-colocaria o papel dos clássicos dentro de uma outra avaliação, ligada justamente a seu papel no processo de construção na consciência crítica.” (CONCÍLIO:2011. p.159)

do Material, do *pädagogium*, de um exercício quase jesuítico¹⁹ em que, frustrada a possibilidade real da revolução, se aproximaria de uma prática metafísica com um Deus ausente. Reproduzindo um trecho possivelmente do diário de Brecht, em que *aquele que escreveu* diz que o “ser humano massificado é concebível sem Deus” (BRECHT apud MÜLLER-SCHÖLL: 2013, p. 87), mas não prescinde de ídolos, o professor propõe que talvez este “estabelecimento pedagógico poderia ser entendido como igreja após a morte de Deus, como um local onde se *ensaia* uma responsabilidade pelo outro” (MÜLLER-SCHÖLL: 2013, p. 86). Este ensaio é compreendido como algo ritualístico, uma vez que deve ser repetido mesmo que seu sentido não se revele ao final, como já anunciado de saída: “pois nós estávamos em desacordo”. O professor lembra o que Brecht haveria dito sobre “A Decisão”: trata-se de um exercício de relaxamento para atletas intelectuais. “O que se ensaia aqui é a percepção de um limite ou de um marco modificável, que revoga a base de qualquer medida ou decisão e transforma sua revisão em tarefa” (MÜLLER-SCHÖLL: 2013, p. 87/88). Considerando que Brecht escrevia nesse momento mirando a possibilidade da revolução, essa revisão como tarefa, não alcança hoje o propósito da politização proletária para a ação revolucionária, mas se torna um ensaio de potência: “teatro que ainda está por vir, como um teatro do futuro ou da potencialidade” (MÜLLER-SCHÖLL: 2013, p. 87/88). A hipótese de Müller-Schöll é rebuscada e acredito que contribua mais para um jogo de reflexão, que visa escandir o Material para descobrir os escombros que se cristalizam em sua fundação, do que para um uso imediato. Teatro do futuro e não apenas do agora.

Walter Benjamin diria que o exercício aqui, é o experimento da *atitude*. Em um comentário que analisa os *Versuche*, o filósofo esclarece que o desvio da intencionalidade política de Brecht – isto dito no calor do momento em que viviam ambos os amigos – não era uma opção, pois a literatura “sabe que a única chance que lhe restou é tornar-se um produto secundário num processo muito ramificado para a mudança do mundo” (BENJAMIN:2017, p. 33). E que talvez, na Alemanha, o “fenômeno difícil” que era Brecht (como caracteriza o filósofo), fosse o único que realmente se perguntava “onde empregar seu talento” e o único que só o empregava se estivesse “convencido da necessidade de fazê-lo”. Dito por um contemporâneo *daquele que escreveu*, podemos questionar se tal exercício não encontraria novos contornos no futuro. Porém, a assertividade de Benjamin neste comentário não pode nos deixar dúvidas sobre o caráter da obra e o estatuto deste *ensaiar*.

¹⁹ Acerca da palavra exercícios empregada por Brecht “não parece implausível que, com essa palavra, ele esteja pensando menos em exercícios esportivos ou musicais, e sim nos ‘exercícios’ dos jesuítas” (MÜLLER-SCHÖLL: 2013, p. 86)

Voltando ao “Dois Coros”, talvez essa divisão faça referência ao desacordo do final, mas não fica claro. O que Lehmann destaca (lembrando que na 4ª fase de trabalho Brecht diminui os diálogos no material e passa a utilizar muitos coros ou monólogos) é uma posição radicalmente diferente em “Fatzter” do que *aquele que escreveu* faz em “A Decisão”, quando também o final é descrito – morte de um companheiro pelos demais por faltas cometidas pelo morto – e a história recontada para o encontro de julgamento do ocorrido. Em Fatzter diferentemente, o julgamento ocorre não pela elaboração e narrativa de uma fábula linear, de acontecimentos geradores, mas pela ação quase ritual de repetir o acontecido.

“O coro indica o modelo da antiga tragédia, no sentido dramático preciso de sua característica como cerimônia e ritual. Os coros são índices de uma forma de representação, na qual os acontecimentos não são representados e elucidados como acontecimentos singulares, encerrados em uma lógica que tende ao final de uma fábula, porém como um ato de repetição, exposto e apresentado diante e junto como uma comunidade”(LEHMANN:2009, 40-41).

Concordo que, excetuando-se o conteúdo ideológico ou observando a falência do projeto revolucionário, a práxis no Fatzter, diferentemente de outras peças didáticas solucionadas em esquemas modelares finalizados, se torna movediça se não considerarmos o exercício da dialética e das atitudes como um fim pedagógico em si. Nesse caso, talvez o modelo que Fatzter se aproxima é mais o oriental do que jesuítico. Mais da prática, do que da pregação. Meditação ativa no lugar de catequese. O que podemos depreender do Material é uma centralidade do pensamento como ação que figura claramente nos comentários:

“C23 Teoria das PÄDAGOGIEN

Os filósofos burgueses traçam uma distinção notável entre aqueles que são ativos e aqueles que são contemplativos. Aqueles que pensam não traçam essa distinção. Se essa distinção é traçada, então se deixa a política para aqueles que são ativos e a filosofia o para aqueles que são contemplativos, quando na realidade os políticos devem ser filósofos e os filósofos políticos. Não existe diferença entre a verdadeira filosofia e a verdadeira política. Do conhecimento disso segue a proposta daquele que pensa, de instruir os jovens por meio da atuação teatral, a saber, tornando-os ativos e contemplativos ao mesmo tempo como está proposto nos preceitos para as pädagogien. O gosto pela contemplação por si só é prejudicial ao Estado, mas o gosto pela ação por si só também é. A realização de atos por jovens, numa atuação que eles mesmos submetem a contemplação, os instrui em prol do Estado. Essas ações precisam ser inventadas e executadas de modo que o Estado tire proveito delas. Portanto o valor de uma frase, de um gesto, de uma ação não é determinado pela

beleza, mas sim pelo proveito que o Estado tira quando aqueles que atuam, proferem a frase, executam o gesto e se lançam à ação. (...)” (BRECHT: 2011, p. 184-185)²⁰

No comentário acima, o jogo entre política e linguagem se recrudesce e temos de um lado o exercício do pensamento indiferenciado da prática – o filosofar como ação, a ação como filosofia – e do outro, uma recusa de qualquer contemplação hedonista como inimiga do Estado. Parece-me que é realmente difícil arrancar “o político” *daquele que escreveu*, por mais que ele utilize uma “linguagem que não formula resultados do pensamento” (MÜLLER: 2003, p.54). Todavia, devemos considerar também que o Material foi escrito por um longo período e que o cenário político foi se tornando cada vez mais assustador, e a urgência de uma crítica que fosse operativa se asseverou. Deste modo, há uma distinção entre as primeiras fases do trabalho e as últimas, em que a 4ª e 5ª fases (1928, período em que os comentários começaram a ser escritos) tratam de forma mais assertiva a questão da organização política, introduzindo claramente a ideia de utilidade para o Estado.

O traço notado, possivelmente, por Müller-Schöll, ou localizado por ele como certa ausência fundante – que ele lê metafisicamente (mesmo com um Deus morto) -, é de alguma maneira observado por Lehmann ao caracterizar um processo pedagógico não autocrático, em que Documento e Comentário, no conjunto do Material, não desempenham papéis de autoridade entre si.

“Os comentários ficam com os mesmos direitos dos documentos ou fazem parte dos mesmos. Fica claro a partir deste princípio por que – o que deve de início parecer estranho – Brecht tantas vezes acentua que os comentários, os ensinamentos, não devem servir para a interpretação autoritária, mas que eles existem para ser criticados e vencidos. Eles não são a última palavra de fora (ou de cima) sobre a encenação, mas são parte integrante e, portanto, não cobertas por alguma autoridade. Fica claro, e isso diversas vezes, que a relação tradicional de acontecimento e interpretação, representação e exegese pode quebrar”(LEHMANN:2009, p.268).

²⁰ Opto por registrar aqui a tradução de Mantovani por estar no corpo dos Comentários do Material. Porém, esta definição, presente em outros fragmentos do autor, no Brasil, ganhou uma tradução de Koudela, presente em Brecht, Um Jogo de Aprendizagem, que reproduzo aqui: “Os filósofos burgueses estabelecem uma grande diferença entre o atuante e o observador. Essa diferença não é feita pelo pensador. Se mantivermos essa diferença, então deixaremos a política para o atuante e a filosofia para o observador, quando na realidade os políticos deveriam ser filósofos e os filósofos, políticos. Entre a verdadeira filosofia e a verdadeira política não existe diferença. A partir desse reconhecimento, aparece a proposta do pensador para educar os jovens através do jogo teatral, isto é, fazer com que sejam ao mesmo tempo atuantes e espectadores, como é sugerido nas prescrições da pedagogia. O prazer de observar apenas é nocivo ao Estado, assim como é o prazer da atuação apenas. Ao realizar, no jogo, ações que são submetidas à sua própria observação, os jovens são educados para o Estado. Esses jogos devem ser inventados ou executados de forma que o Estado tenha um proveito. Sobre o valor de uma frase ou de um gesto não decide portanto a beleza, mas sim se o Estado tem algum proveito quando os jogadores enunciam a frase, executam o gesto e entram em ação”(KOUDELA: 1991, p. 15).

O que Lehmann destaca neste processo pedagógico, ou nesta prática de aprendizagem, é que o conteúdo não está pré-estabelecido. Chega a afirmar perplexidade diante a absoluta primazia que Brecht dá a representação em relação ao sentido. “Não é o sentido que é aplicado na representação, mas a performance que gera o sentido, não é o teatro dentro do enquadramento que o assegura, mas um teatro no qual o sentido é inventado primeiramente através da representação”(LEHMANN:2009, p.268-269)

Ainda assim, a definição não me parece distante do entendimento do modelo de ação. que Lehmann acaba por afirmar é que o gesto da encenação, ou o *ensaiar* da encenação, é uma realização que emana do ato de pensar: aquele que deseja agir, que pensa o agir, vai ao teatro e ensaia a ação. Ação e pensamento, como na Teoria das PÄDAGOGIEN, intrinsecamente ligados.

“O que atraía Brecht ao gesto, era seu enigma, não aquilo que o faz assemelhar a outros procedimentos teatrais ou discursivos. ‘Para pôr em ordem os pensamentos, o pensante lê um livro que ele já conhece. Ele pensa no modo de escrita do livro.’ É o modelo de leitura do teatro. ‘Para pôr em ordem os seus pensamentos do que é político, o público representa por linguagem e por gestos, um processo teatral que ele já conhece de antemão. Ele pensa no modo da representação gestual e discursiva do processo’”(LEHMANN:2009 p. 268).

O aprendizado político, neste caso, estaria menos ligado ao conteúdo ideologizado, mas ao aprendizado da ação como maneira de ordenar o pensamento. Atitude como modo de ordenar o pensamento na ação.

5. Didática Fatzer

Diante da obra de um autor tão profícuo quanto Brecht (e toda sua fortuna crítica) e diante da complexidade do Material (por sua enorme envergadura e caráter por vezes enigmático), separar em categorias os temas abordados resulta de certa maneira num jogo vertiginoso. Tentando manter um percurso, sigo esta leitura do Material desenhando uma bifurcação em dois enfoques: a pedagogia proposta por Brecht, não apenas no Fatzer, mas nas peças didáticas, que será abordada agora no que chamarei de **Didática Fatzer**; e os temas de investigação do texto, que chamarei adiante de **Investigação Fatzer**.

Retomando, *aquele que escreveu* tinha propósitos que ultrapassavam a encenação como ato isolado em um projeto maior. A saber: A re- funcionalização do teatro, nos termos da apropriação pelos criadores e espectadores dos meios de produção. Essa re-funcionalização

tinha por fim superar um entrave histórico impeditivo do alcance do socialismo engendrado nas bases sociais da própria Alemanha e não nos moldes do partido comunista stalinizado²¹. Não desvinculava essa superação, da mudança objetiva das relações de produção. Partia de um entendimento da “resolução do entrave como possível somente através da luta de classes pela superação da contradição entre capital e trabalho” (MANTOVANI: 2011, p. 24). O trabalho investigativo mais avançado rumo à Grande Pedagogia como já referimos, na busca desta suplantação no campo da cena, se dá no período dos *Versuche* e da escrita das peças didáticas. Tratava-se de entender também o teatro como aparato, aparelho. O projeto apontado tematicamente no teatro épico de Brecht e vinculado ao tempo da Pequena Pedagogia abria campo para a prospecção de formas mais radicais.

“Brecht entendia o trabalho artístico como produção. A defesa conseqüente do ponto de vista do produtor, levou-o a uma ampliação significativa das reflexões político-estéticas, que estavam voltadas para a realização do teatro épico (...) A experiência com o público de teatro da época, com a crítica teatral, mas principalmente com os próprios *aparatos* (mídia), induziu Brecht a modificar a ênfase de sua teoria – de uma discussão sobre opiniões, ela passou a ser uma luta pelos meios de produção. O primado dos *aparatos* e a monopolização dos meios de produção faziam com que a obra de arte assumisse o caráter de mercadoria. Seu valor passava a ser determinado por sua utilidade, sua adequação. (...) A realização do ponto de vista do produtor de arte tinha como premissa a apropriação dos *aparatos*”(KOUDELA: 1991, p.10-11).²²

Mantovani considera o Material Fatzer, por exemplo, “um objeto pedagógico para outros produtores , que neste contexto não significa doutrinação, mas sim organização”. O modelo de investigação Fatzer orienta os produtores para que “este se torne um meio de produção a favor do produtor e possa contribuir para a *libertação da produtividade*.”

²¹ Segundo Mantovani, a questão da busca por um socialismo nos moldes germânicos mobilizava certos setores da esquerda quando já se havia perdido as condições revolucionárias de 1917 e 1923; “num momento em que a perspectiva revolucionária não mobilizava o proletariado organizado, e na qual o partido comunista alemão stalinizado só conseguia atrair para o seu campo de influência ‘intelectuais, pequeno-burgueses falidos, assalariados e técnicos desempregados (...) pessoas pertencentes à classe média esmagada e que antes eram indiferentes’, que ‘se revoltam agora contra uma miséria surgida brutalmente e pesam que é preciso que alguma coisa aconteça’, igualmente mobilizadas pelos nazistas, e que, salvo engano, não eram muito diferentes das massas corrompidas nos tempos da primeira guerra em prol da *acumulação primitiva*, seguindo aqui a formulação de Rosa Luxemburgo” (MANTOVANI:2011, p 10-11).

²² No Brasil, a grande responsável por trazer-nos a teoria da Peça Didática é Koudela. Em 1991, publica *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem*, livro que veiculou uma série de materiais sobre a Peça Didática, que até então eram desconhecidos na recepção de Brecht no Brasil, e estabeleceu importante reflexão sobre a pedagogia brechtiana. Entre 1989 e 1991, trabalhou na pesquisa que origina *Um Vôo Brechtiano*, publicado em 1992. Quando Reiner Steinweg publica *Lehrstück und Episches Theater: Brechts Theorie und die Theater-pädagogische Praxis* em 1995, o autor refere-se ao trabalho realizado na ECA/USP, a convite de Koudela. Já em 1996, publicou *Texto e Jogo*, onde registra o trabalho realizado com os grupos de formação da ECA/USP entre 1994 e 1996. Por fim, e essencial para esta pesquisa, registro que em 2001, Koudela publica *Brecht na Pós-modernidade*, em que faz uma análise muito precisa do Material.

(MANTOVANI:2011, p.12).

Não é possível abordar o tema do trabalho artístico como produção em Brecht sem referir-se ao ensaio de Walter Benjamin “O autor como produtor” (1934), que figura como um dos textos do filósofo sobre o dramaturgo. Este ensaio foi elaborado para uma palestra no “*Institut pour l’étude du fascisme*”, e foi proferido para um público de operários no exílio de Benjamin em Paris. O professor Elcio Cornelsen (CORNELSEN:2010), da Universidade Federal de Minas Gerais, faz uma avaliação primorosa do contexto da escritura deste ensaio que colabora para o entendimento do projeto *didático-político-poético* ao qual Brecht se vinculava:

“De certo modo, a discussão que Benjamin promove com o seu texto retrata um momento de crise da esquerda política alemã, gestada ao longo da República de Weimar. Cabe lembrar que o Partido Comunista da Alemanha, fundado no final de 1918, por assim dizer, levou para o cenário político-partidário as reivindicações da Liga Espartaquista, formada por dissidentes do Partido Social-Democrata da Alemanha em 1917, que pretendiam promover uma revolução na Alemanha após a derrota na Primeira Guerra Mundial. Entretanto, por um acordo entre a social-democracia e o exército, os espartaquistas foram combatidos e seus líderes, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, assassinados por membros dos Corpos Francos (Freikorps) em janeiro de 1919 (Almeida, 1999, p. 30). Como define o historiador Claude Klein (1995, p. 26), baseado no jargão social-democrata da época, “[o] bolchevismo é o inimigo comum da social-democracia e do exército. A partir daí não lhes restará outra alternativa senão unir-se para salvar o país do contágio bolchevique”. Importante, nesse caso, como componente para a reflexão sobre o ensaio de Benjamin, escrito 15 anos mais tarde, é ter no horizonte que essa cisão da esquerda político-partidária teve reflexos também no âmbito cultural. Em termos políticos, não é por acaso que a esquerda cindida não tenha conseguido fazer frente à ascensão do nazismo a partir de 1929, com a crise econômica mundial e o desemprego em massa” (CORNELSEN:2010, p. 3).

Esse entendimento do impasse político a que os intelectuais progressistas se encontravam, frente à fragmentação da esquerda alemã (na década de 1930 já iniciando sua dispersão no exílio), se aproxima muito da leitura que Mantovani faz da substância do Material Fatzer. É curioso perceber como aspectos da luta entre as frentes progressistas germânicas pós-primeira guerra irão predispor a investigação de Brecht no Material e ao mesmo tempo pautar, nos anos seguintes, os contornos do próprio embate no campo da forma e da crítica. “No âmbito artístico e literário, Benjamin chama a atenção no ensaio ‘O autor como produtor’ para a necessidade do engajamento dos intelectuais no sentido de modificarem os meios de produção, conforme ele argumenta ao longo do texto” (CORNELSEN:2010, p. 8). Benjamin nomeia Brecht, por seu projeto de coletivização dos

meios de produção e re-funcionalização do teatro, como o artista realmente engajado e progressista na cena daquele período. Ainda que no ensaio se concentre nas características do teatro épico, o projeto de espectro mais amplo, *didático-político-poético*, é tracejado claramente:

“Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém. Assim, é decisivo que a produção tenha um caráter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores. Já possuímos um modelo deste gênero, mas só lhe posso fazer aqui uma breve referência: trata-se do teatro épico de Brecht. Continuam a escrever-se tragédias e óperas que dispõem aparentemente de um aparelho cênico consagrado pela experiência, quando, na realidade, estas obras não fazem mais do que fornecer um aparelho cênico caduco. ‘A falta de esclarecimento acerca da sua situação, que reina entre músicos, escritores e críticos’, diz Brecht, ‘tem consequências tremendas, que não são suficientemente tidas em conta. Pensando possuir um aparelho que na realidade os possui, defendem um aparelho que já deixaram de controlar, que já deixou de ser, como ainda julgam, um meio para os produtores, para se tornar um meio contra os produtores’. E uma das razões principais por que este teatro de maquinarias complicadas, de enorme aparato de figurantes, de efeitos refinados, se tornou um meio contra os produtores, foi o facto (sic) de os tentar aliciar para a luta de uma concorrência sem sentido, na qual o cinema e a rádio o enredaram. Este teatro – quer se trate do teatro ‘sério’, quer do teatro de entretenimento: ambos são complementares, ambos se completam um ao outro – é o teatro de uma camada social saturada, para a qual tudo aquilo em que põe a mão se torna excitante. A sua causa é uma causa perdida. Não se passa o mesmo com um teatro que, em vez de entrar em concorrência com aqueles recentes instrumentos de publicação, os tenta aplicar e aprender com eles; numa palavra, um teatro que procura entrar num confronto produtivo com esses instrumentos. O teatro épico empenhou-se neste confronto” (BENJAMIN:2017, p.95/96.).

Este confronto se extremara na pesquisa com as peças didáticas, e a razão do seu radicalismo pode ser entendida tanto como uma resposta a fragmentação da esquerda, como um embate com a crise acirrada por esta própria fragmentação.

Na biografia de Brecht, que Frederic Ewen escreveu (EWEN:1991), o autor afirma que o início da pesquisa com as peças didáticas por *aquela que escreveu* foi o momento da crise social e política na Alemanha (EWEN: 1991). A questão da crise acompanha a produção brechtiana e é tematizada muito claramente num período subsequente à escrita destas peças. É possível encontrar anotações nítidas, por exemplo, no projeto da revista Crise e Crítica (*Krise und Kritik*), que envolveu Brecht e Benjamin nos anos de 1930 e 1931. Erdmut Wizisla (WIZISLA:2013) nos dá pistas importantes sobre o entendimento da crise num certo apanhado das discussões sobre o tema entre os dois amigos. O projeto da revista não se

efetivou, mas existe bastante material acerca dos propósitos, temas e possíveis colaboradores. Diz Wizisla que a ideia era “constituir uma instância de juízo decisiva de acordo com a tradição filosófica do conceito, na qual ‘crise’ está vinculada às funções do conhecimento como separar, decidir, regulamentar, julgar, postular” (WIZISLA: 2013 p. 129). Essas funções, parece-me extremamente íntimas à teoria da peça didática e é realmente curioso que um autor que se dispõe a enfrentá-las de modo tão consequente seja, ainda hoje, considerado por alguns teóricos e artistas, como possivelmente aprisionado a seu dogmatismo. Sobre o tema da crise no projeto da revista,

“Max Rychner²³ informa acerca de uma conversa entabulada no outono de 1931, entre Benjamin e Bloch²⁴, na qual Bloch expressa que não entende ‘como a moral alemã chegou de maneira tão veloz a uma derrocada, em todos os seus âmbitos, inclusive nos âmbitos políticos’ Benjamin reage com assombro: ‘Como é que não entendia, haja vista que a profunda crise econômica tinha que gerar, forçosamente, manifestações de crise na superestrutura’. A crise da vida social com todas as suas manifestações era um dos motivos para se fundar a revista, mas também – conforme se depreende de uma anotação programática – seu objeto: ‘O campo de trabalho da revista é a *crise* atual, em todos os âmbitos da ideologia, e a tarefa de revista é constatar ou provocar essa crise, mediante métodos críticos”²⁵ (WIZISLA: 2013, p. 128).

O propósito manifesto de provocar a crise demonstra um entendimento da mesma como momento de culminância perigosa, de acirramento de forças contrárias, que pode resultar em uma solução emancipatória ou de capitulação. E é curioso iluminar o trabalho que Brecht estivera realizando no Material, até então, com essa perspectiva, pois, como escrevi anteriormente, tratava-se de *um tempo envolto pela fantasmagoria do ‘quase lá’*, em que relampejava *a oportunidade do levante mesmo após a expedição prévia de seu atestado de óbito*. Outro ponto que também destaca Wizisla, é que:

“O conceito de ideologia parece ser usado em sentido pejorativo, como ‘falsa consciência’. Portanto, provocar a crise ‘em todos os âmbitos da *ideologia*’ significaria ‘dissolver’ a ideologia, ‘demoli-la’, conforme Heidegger tinha proposto em 1930. Promover esse procedimento de dissolução talvez tenha sido para os organizadores da revista o pressuposto para uma teoria autêntica, orientada rumo à verdade e à práxis. Era um propósito declarado elaborar uma postura geral filosófica, capaz de substituir a ‘falsa consciência’” (WIZISLA: 2013, p. 129).²⁶

²³ Max Rychner (1897-1965). Publicou as memórias de Walter Benjamin. Era escritor, jornalista, tradutor e crítico literário suíço. Trabalhava na Alemanha e foi um dos mais prestigiosos críticos literários por décadas.

²⁴ Ernst Bloch (1885 -1977). Um dos principais filósofos marxistas alemães.

²⁵ A frase final é de Walter Benjamin, em carta 2470 do Arquivo Walter Benjamin.

²⁶ Nos diálogos de Svendborg, em que Benjamin relata uma série de encontros entre o filósofo com Brecht na cidade dinamarquesa nos anos de 1934 e 1938, encontra-se uma anotação de 26 de julho de 1938: Brecht, ontem

Para Brecht, a crítica deveria ser consequente e apontar a política como sua continuação por outros meios.

“A crítica deve ser concebida de tal modo que política seja sua continuação por outros meios. A crítica, de nenhuma maneira, extrai leis eternas, cujos resultados estejam além do tempo e do espaço (do acontecer histórico), e sim (...) o fato, acessível a qualquer um, de que há diversas crises (da matemática, da medicina, do comércio exterior, do casamento etc) não conduz, senão, ao conhecimento da grande crise geral, cuja forma de manifestação são essas crises – com frequência momentâneas, que aparecem e voltam a desaparecer, aparentemente desvinculadas entre si. Este fato costuma impedir, inclusive esse conhecimento.” (BRECHT apud WIZISLA:2013, p. 127)

A crise da coisa pública mobilizava no período um círculo de intelectuais que entendiam ser necessário substituir uma práxis crítica que não conseguia dar conta da extensão do problema. Neste sentido, era preciso construir uma crítica com fundamento filosófico que fosse capaz de reagir à crise ampla instaurada. Brecht, obcecado por critérios científicos (o homem da era científica é seu interlocutor primeiro), propunha a busca por métodos e instrumentos confiáveis para a realização do trabalho crítico. “Brecht sentia a necessidade de uma ‘postura científica’ de um interesse pelo experimento na investigação dos fenômenos sociais e de certo ‘empirismo no comportamento crítico’, distanciado do gosto individual (...)” (WIZISLA:2013, p. 133). É esclarecedor perceber a centralidade do experimento na tarefa que o autor se propunha. Tarefa, como se vê, muito mais ampla que a produção artística. O caráter dos *Versuche* (em alemão, experimentos) com as peças didáticas, a fim de operar uma *investigação dos fenômenos sociais* por meio de um *empirismo crítico*, é bastante perceptível e pode ser deduzido pelo estudo das mesmas, e também, dos comentários do Fatzer que se dedicam à pedagogia.

Brecht e Benjamin tinham por referência a crítica como intervenção. Dessa maneira, não posso deixar de lembrar ambos defendendo o pensamento como intervenção. Nos arquivos de Walter Benjamin, Wizisla encontra pistas nos diálogos que ambos empreenderam acerca dessa formulação e o questionamento sobre se o pensamento filosófico, científico e as criações artísticas, igualmente, poderiam ser realizáveis em uma sociedade.

à noite: “Não é mais possível duvidar de que o combate à ideologia tornou-se uma nova ideologia”. (BENJAMIN:2017, p. 112). A frase parece dialogar com a rápida ascensão do totalitarismo. Hitler estava no poder desde 1933 e esta frase foi dita um pouco mais de um ano antes da invasão da Polônia. Também na recém formada URSS, desde 1924 Stalin estava no comando. Como bem disse Storch em trecho já citado, “O tempo, a evolução dos fatos políticos, tudo foi mais rápido”.

“A situação histórica parecia não fornecer espaço para a criação artística e intelectual sem consequências. O pensamento não deveria desenvolver-se isolado da ação. O pensamento, assinala Brecht àquela época, é um ‘comportamento social’. Os documentos programáticos também atestam o mesmo: a revista mostra ‘o pensamento como intervenção’, dá conta dos conhecimentos que permitem à intelectualidade ‘uma produção com caráter de intervenção, com consequências, em oposição às produções habituais, arbitrárias e sem consequências’. O conceito de *pensamento como intervenção* provém de conversas entre Benjamin e Brecht tendo sido redigido pela primeira vez em um caderno de anotações de Brecht, cuja a primeira marcação temporal data de maio de 1929. Aliás, ali se lê antes mesmo da primeira anotação sobre a revista (...) que o pensamento do indivíduo ‘é indiferente’ e ‘quase sempre carente de valor’, ‘valioso é quando os vários interessados contribuem com argumentos, isto é, com intervenções’” (WIZISLA: 2013 , p. 136).

A práxis do pensamento como intervenção, pelo menos no que concerne à criação artística consequente, assim descrita, encontrava contornos claros nos experimentos já realizados com as peças didáticas por Brecht. O dramaturgo não estava apenas dialogando sobre um projeto futuro com o filósofo, mas refletindo sobre seu próprio experimentalismo e sobre as tentativas que vinha acessando por meios diversos. É realmente possível desenhar um trinômio, que aqui já foi referido como *projeto didático-político-poético*, nos termos aprendizagem-ação-pensamento crítico.

“Através do empenho de Brecht em reconhecer e representar criticamente a realidade com a ajuda da arte, pode-se observar o desenvolvimento de um processo de aprendizagem. Na fase subscrita com o título de *Versuche* (tentativas /experimentos), que vai de 1926 a 1932, a aprendizagem é tematizada de várias formas. A unidade desta fase resulta do caráter experimental da produção que deve ser considerada uma tentativa de traduzir os conhecimentos adquiridos, principalmente a dialética materialista, em formas dramáticas. Várias estratégias político-poéticas foram ensaiadas por Brecht simultaneamente, como a ópera, a peça didática, o “experimento sociológico”. É preciso sublinhar a simultaneidade de tais experimentações porque essa fase de desenvolvimento do dramaturgo foi muitas vezes mal interpretada. Se, por um lado, a peça didática foi tomada pejorativamente como etapa de transição, tendo em vista o alvo do caminho – o teatro épico - , por outro, ela, que foi uma das estratégias políticas no final da República de Weimar, foi tornada absoluta como “modelo do teatro do futuro”. Apontar para o caráter experimental dessa dramaturgia não significa efetuar sua relativização, mas sim uma qualificação que permite discernir as contribuições específicas que as “sugestões” de Brecht são capazes de trazer, justamente a partir de sua radicalidade” (KOUDELA: 1991. p. 10).

Contrapondo esse perfil experimental das peças didáticas ao rigor que o próprio autor se propõe na tarefa crítica, temos a dimensão da centralidade que os *Versuche* assumem em seu trabalho.

“Heiner Müller viria a corroborar essas teses ao anunciar que os Versuche (experimentos) são ‘(...) a parte viva de seu trabalho; no sentido da compreensão marxista de Benjamin, constituem o *theologischer Glutskern* (núcleo incandescente teológico) da obra de Brecht’. À releitura de Brecht como autor pós-moderno foram abertas as portas através de seu parceiro congênial, abrindo um leque de questões referentes à implicação dos procedimentos estéticos e à historização dos conteúdos de seu ensinamento” (KOUDELA: 2013. p.28).²⁷

No corpo dos comentários de “Fatzner”, vários trechos apontam para a inclusão tanto do sentido coletivista da experiência de aprendizagem em Brecht, como do uso da crítica como ferramenta de intervenção. No comentário C6, já citado, temos:

“(...) Aqueles que estudam devem criticar, oralmente e por escrito, a apresentação feita pelos artistas de primeira linha de seu tempo, mas de toda forma devem imitá-la até que a crítica a modifique. Propostas para a modificação de gestos ou entonações devem ser feitas por escrito; não podem interferir nos exercícios em si. Dessa forma, as instruções do comentário também podem ser modificados a qualquer hora. Elas estão cheias de erros quanto a nossa época, e suas virtudes são inutilizáveis quanto a outras épocas” (BRECHT:2011, p.175).

Novamente figura a consciência do momento histórico como determinante dos usos empregados pela obra. A crítica, assim, se abre para além de seu tempo e é determinante dos processos de transformação, que já se anunciam como necessários. “A preocupação em ‘protocolar’²⁸ as reações das pessoas submetidas ao ‘experimento’”, lembra Koudela acerca da peça e contra-peça *Aquele que diz Sim/Aquele que diz Não*, “revela o caráter científico dos *Versuche*, que continham uma proposta programática” (KOUDELA: 1991, p. 21). Isto indica, que para além do aprendizado através da assunção das *atitudes* no jogo com os *modelos de*

²⁷ O termo pós - moderno aqui é empregado no contexto da escritura por Koudela de “Brecht na Pós-modernidade”, de 2001, em que a professora propõe, entre outros, um diálogo entre obra de Brecht e Müller. Três anos antes, a pesquisadora Ruth Rohl publicara “O Teatro de Heiner Müller, Modernidade e Pós - modernidade”, em que lia a obra de Müller por este viés.

²⁸ “A origem dos protocolos remete às avaliações solicitadas por Bertolt Brecht aos alunos da Escola Karl Marx, em Neukölln (Colônia Nova)³, a partir de experimentos com a escritura processual da peça didática. Nesse texto, portanto, apresentamos a tradução de trechos dessas avaliações, até então praticamente inéditos em língua portuguesa, considerando o contexto e as intenções em que Brecht escreveu a peça didática *Aquele diz sim e aquele que diz não* (1929-1930). A peça didática em questão é uma “ópera escolar”⁴, conforme denominação de Brecht. Até chegar em sua forma final, o texto passou por um processo de elaboração, iniciado com a primeira versão de *Aquele que diz sim*, construído em parceria com o músico Kurt Weill (1900-1950), a partir da tradução que Elizabeth Hauptmann (1897-1973) havia feito da versão em inglês (realizada por Arthur Waley [1889-1966]) de Taniko, ou O Lançamento do Vale, uma peça de Teatro Nô.” (CONCILIO;KOUDELA:2019, p.248)

ação, também existe, como pedagogia das peças didáticas, a necessidade da observação, do registro, crítica e experimentação de hipóteses fundamentadas. O pensamento se constitui como matéria desse experimento que é essencialmente coletivo e responsivo ao momento histórico.

“C16

Quando aquele que pensa ensina um ensinamento, ele o faz porque é preciso. Aquele que pensa, pensa comissionado. O pensamento não visa à difusão de um determinado conhecimento, mas a execução de uma determinada atitude humana” (BRECHT: 2011, p. 181).

O professor Luciano Gatti, que tem vasto estudo acerca do Material, fala sobre o momento de colaboração entre Brecht e Benjamin:

“A exigência político-artística de transformação das condições de produção e recepção artísticas, de modo que o teatro pudesse exercer algum papel no processo de esclarecimento do público, orienta os esforços de Bertolt Brecht durante os anos de colaboração intelectual com Walter Benjamin. Esta exigência se traduz numa concepção pedagógica do trabalho artístico e da obra de arte, bem como na crítica às obras e às concepções estéticas, antigas ou contemporâneas, aquém desta exigência” (GATTI:2008, p.51).

Sobre esse período, e especialmente sobre a peça didática, temos que considerar os diversos trabalhos que, ao tratar desta, ou refletir sobre o teatro brechtiano como um todo, trazem a tona que “o urgente (...) é promover uma alteração radical na forma de percepção do que é político. Buscar essa alteração já indica uma ação política” (TEIXEIRA: 2012, p.4).

A professora Francimara Teixeira, aborda a teoria das peças didáticas também pautada por este olhar de Benjamin, mas a partir de dois outros textos, nos quais localiza os conceitos de *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência). Tais conceitos surgem atrelados às “Teses Sobre o Conceito de História” (BENJAMIN: 1996), outro ensaio seminal do filósofo.²⁹ Para a

²⁹ Em artigo com considerações sobre o ensaio de Benjamin, o arqueólogo e professor da Universidade Estadual de Campinas, Pedro Paulo A. Funari afirma que “Benjamin atribua à social-democracia alemã a culpa pela visão otimista do progresso inculcada na classe trabalhadora” (FUNARI:1996, p.48). Diz Benjamin no ensaio: “O conformismo, que sempre esteve em seu elemento na social-democracia, não condiciona apenas suas táticas políticas, mas também suas ideias econômicas. É uma das causas do seu colapso posterior. Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã que a opinião de que ela nadava com a corrente. O desenvolvimento técnico era visto como o declive da corrente, na qual ela supunha estar nadando. Daí só havia um passo para crer no trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico, representava uma grande conquista política. A antiga moral protestante do trabalho, secularizada, festejava uma ressurreição na classe trabalhadora alemã.” (BENJAMIN:1996, p.227) Funari complementa: “A transformação da social-democracia de um movimento fundamentado numa teoria radicalmente crítica aos desmandos do Império alemão na segunda metade do século XIX e início do século XX até assumir o caminho de um partido de massa às vésperas da

pesquisadora esses conceitos são centrais para compreender o projeto teórico das peças didáticas, e o ensaio “Experiência e Pobreza” (BENJAMIN: 1996), escrito em 1933, seria uma chave especial para isso.

Benjamin vê a *experiência* como algo transmissível e ligado a tradição. É um conhecimento que, advindo da prática, adquire seu estatuto pela possibilidade de sua coletivização via narrativa (principalmente). Neste caso, seria interessante pensar na função de um modelo de ação textual, que pode e deve ser repetido como exemplar para o acionamento de uma máquina de fala (como poderíamos, por sugestão de Koudela (KOUDELA:2016) caracterizar a pesquisa de Andrejz Wirth, na Universidade de Standford, EUA, em 1976)³⁰. Ou seja, uma *vivência*, ocorrida na imediatez do ato, só se torna *experiência* quando passível de transmissão, isto é, após sua organização como discurso. Seria então a perda da capacidade narrativa que impediria, na visão de Benjamin, a *vivência* de se tornar *experiência*. Daí também podemos entender o foco que Brecht dá para as etapas de registro e imitação das *vivências* até que elas se tornem *citáveis, reproduzíveis*. A utilização por Brecht do recorte do pensamento como operação discursiva, aparece tanto na imagem daquele que *pensa lê um livro que conhece para pôr seus pensamentos em ordem*; quanto no que Benjamin chama em Brecht de “teatro literário”. “ ‘A literalização é a mescla do que foi figurado (*Gestalteten*) com o que foi formulado (*Formulierten*) e possibilita ao teatro estabelecer um contato com outras instituições dedicadas a atividades intelectuais’. Com instituições, inclusive com o livro em si. Também na dramaturgia há de se inserir a nota de rodapé e o folhear das páginas para o cotejo” (BENJAMIN, 2017, p.15-16).

O objetivo não é fazer uma defesa de uma organização apenas dramatúrgica dos

Primeira Guerra Mundial foi, por assim dizer, uma passagem das aspirações revolucionárias para uma crença ‘evolucionária’ das soluções econômicas (‘statt Revolution Evolution’ – conforme o lema defendido por Eduard Bernstein, teórico ‘revisionista’ da social-democracia, na obra *Die Voraussetzungen des Sozialismus und die Aufgaben der Sozialdemokratie* – Os pressupostos do socialismo e as tarefas da social-democracia, de 1899). É a crença no progresso técnico e econômico que tornou a social-democracia alvo de críticas para aqueles que defendiam as propostas dos primórdios do movimento socialista (cf. Miller; Potthoff, 1991, p. 66-67)” Este entendimento corrobora as críticas sobre a fragmentação da esquerda presentes como motor do texto “O Autor como Produtor” e que surge como uma das discussões de fundo do Material. O texto foi escrito menos de um ano antes do suicídio do filósofo, num ano particularmente depressivo para a intelectualidade ocidental por conta dos avanços irrestritos dos governos totalitários.

³⁰ “In 1976 at Stanford University, I arranged the Fatzer Lehrstück fragments (an unpublished translation by myself, A. Leslie Willson, and David J. Ward) in a television studio, the result of semester-long work with the students (see Wirth 1978). About two dozen invited guests from the campus were allowed to interact with the performers, according to the rules of the performance. They could recite chorus fragments with the actors and were encouraged to ad-lib interruptions during the short dramatic scenes. Cast and guests were gathered in front of the music stands holding the text scores. The circle this formed became the actual performance space. It was an attempt to bring the guests and performers together in performance, another contrast to the New York experiment, where the guests were, in a manner of speaking, played over by the performers” (WIRTH: 1999, p. 117).

materiais produzidos no confronto com os modelos de ação das peças didáticas; mas associar a função destes modelos ao pressuposto do exercício de organização do discurso como organização do pensamento crítico. Organização em atitude, em uma confrontação entre gesto e discurso. Este exercício seria exatamente o processo pedagógico que acompanha os modelos. Ele utiliza da literalização, na ação a partir do modelo, para se tornar matéria crítica do pensamento e, portanto, ter continuidade como ação política.

Seguindo ainda Benjamin, para Teixeira o político, neste caso, trataria de libertar a história do historicismo - usando os termos que o filósofo emprega em suas *Teses* - e torná-la novamente preta de reminiscências. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN: 1996, p. 225). Ou como Koudela lembra Benjamin acerca do Teatro Épico/Dialético:

“O gesto crítico da *Historisierung* (historização) do teatro Épico/Dialético constitui uma intervenção eficaz, até brutal que interrompe a história da história. Essa intervenção não significa no entanto a oferta apressada de uma narrativa substituta. O conhecimento do passado não é um fim em si. Ao contrário, a interrupção da história visa inscrever nesta narrativa silêncios e fraturas eficazes por meio da *Verfremdung* (estranhamento) dos acontecimentos do passado” (KOUDELA: 2012, p. 33).

A operação é, portanto, perfazer a *crise* a partir dos pressupostos já mencionados: *separar, decidir, regulamentar, julgar, postular*. *Separar* a ação modelar - portanto, já concebida e pretérita - por meio das interrupções; *decidir* sobre a próxima atitude, o próximo gesto; tornar o gesto citável por meio do reconhecimento de seu *estatuto*; observar os resultados a fim de poder emitir *juízo*; e tornar a atitude *premissa*. Dessa forma, é possível compreender o acontecimento pretérito por meio da ação (e sua repetição) e da operação crítica e reflexiva a um só tempo.

Teixeira faz também um exercício de contraposições no artigo citado. Trata-se de contrapor indivíduo e coletivo. Ela lembra Wirth, que nomeia as peças didáticas como “teatro de experiência” em contraponto a um “teatro de vivência”, por recuperar elementos da linguagem narrativa na estrutura épica (basta pensar na presença dos coros) e na sua proposta pedagógica de jogo entre atores, “justamente por ser um teatro que opera, a partir da identificação e do estranhamento, com figuras que se contrapõem de forma individualizada às questões coletivas” (TEIXEIRA:2012, p.3). Mas essa contraposição não surge apenas como tema das peças ou discussão filosófica (daquele tipo que só observa). Ela se politiza. Politiza-

se no entendimento de que o exercício da experiência como ato coletivo³¹ é também, e sobretudo, um exercício de coletivização dos meios de produção. Deste modo, o debate que se constituía nas experimentações de Brecht ultrapassava o teatro como instituição. Tratava-se de discutir a coletivização dos meios de produção no âmbito de um projeto de superação da sociedade de classes. A questão não é a recepção ou não pelo espectador, mas a refuncionalização da relação de consumo estabelecida entre produção poética e fruição. Assim como a aprendizagem assume o foco da experimentação em lugar de um “cultivo do espírito” por meio da matéria estética (e nem sempre a aprendizagem de outrem, e sim daquele mesmo que dirige a investigação), a relação ator-espectador é questionada perante o projeto de refuncionalização dos aparelhos ou aparatos³².

Para o professor José Fernando Peixoto de Azevedo³³, Brecht levava a sério o princípio formulado por Engels, em 1847, em que “o comunismo é a aprendizagem das condições de libertação do proletariado” (ENGELS:2006, p 1). Ou seja, aprendizagem e libertação conjugadas num só tempo. Não se trata de aprender para libertar, mas ambas as ações concomitantes, aprendizado e emancipação simultâneos. Cabe esclarecer, por meio do exemplo que o próprio Azevedo utiliza em sua palestra, ao lembrar na Tese 3, *Ad Feuerbach*, na Ideologia Alemã de Marx e Engels:

“A doutrina materialista sobre a modificação das circunstâncias e da educação esquece que as circunstâncias são modificadas pelos homens e que o próprio educador tem de ser educado. Ela tem, por isso, de dividir a sociedade em duas partes - a primeira das quais está colocada acima da sociedade. A coincidência entre alteração das circunstâncias e a atividade ou auto modificação humanas só pode ser apreendida e racionalmente entendida como *prática revolucionária*” (MARX/ENGELS:2007, p. 533-534).

Azevedo destaca o período em que Brecht formula sua teoria das pedagogias, um período em que Erwin Piscator diz estar caindo sobre o mundo *uma enorme tensão*. Era 1929,

³¹ Segundo Koudela: “É preciso ressaltar o caráter revolucionário do *Lehrstück* que se realiza no limiar da esfera de autonomia estética. No *Kollektiver Kunstakt* (no ato artístico coletivo) que Brecht propõe como forma de encenação para a peça didática o receptor/leitor passa a ser ator/autor do texto.” (KOUDELA:2016, p 36)

³² Walter Benjamin, re-dimensiona a questão do público de maneira clara, a partir do entendimento crítico desta relação no contexto do aparelho: “The essential reason why the didactic play falls into a category of its own is that, through the exceptional austerity of its apparatus, it facilitates and encourages the interchangeability of actors and audience, audience and actors. Every spectator can become one of the actors” (A razão essencial pela qual a peça didática se enquadra em uma categoria própria é que, através da austeridade excepcional de seu aparelho, facilita e encoraja a intercambiabilidade de atores e público, público e atores. Cada espectador pode se tornar um dos atores). (BENJAMIM: 1998, p.20)

³³ Em palestra no II Seminário de Estética e Crítica de Arte, no dia 16 de setembro de 2015, no Departamento de Filosofia da FFLCH/USP.

quando o autor de “Teatro Político” alertava para o fato da social-democracia estar facilitando a união entre os grandes industriais alemães e a direita nazista. Com o acirramento das forças em jogo, seria necessário rever estratégias de uma maneira muito mais conseqüente, mesmo que sob grande pressão. Nesse momento, o interesse pelos temas da *atualidade* no teatro, ganham força até mesmo no teatro profissional e não está mais restrito a uma reivindicação do teatro operário. O que ocorre porém, é que as formas progressistas dos teatros documentais ou de atualidades não atingem o núcleo necessário de modificação das relações estabelecidas no funcionamento do aparelho. Assim, Brecht fará uma defesa da coexistência entre um teatro épico, ligado a forma da pequena pedagogia - teatro profissional-, e um teatro radicalmente experimental que investigaria os vínculos estabelecidos nas maneiras de produção do teatro: especialmente no que diz respeito às relações entre palco e platéia, no contexto dos grupos operários e estudantis.

A discussão sobre a forma progressista que posteriormente vai ser empreendida por Benjamin, e todas as reflexões sobre a necessidade de se qualificar uma crítica, estão postas sob este ponto problemático que a arte de esquerda enfrentava. Todavia, a recolocação do problema nos termos materialistas e da realidade política que estava deflagrada em 1929, pode esclarecer assertivamente o que *aquela que escreveu* defendia em sua teoria da pedagogia. Não seria possível enfrentar a questão do rompimento revolucionário sem, a um só tempo, formar os agentes deste rompimento. Todavia, o tempo da “grande tensão” a que remete Piscator, colocava diante dos artistas progressistas um espaço de indefinição adiante, em que o próprio desenvolvimento do processo revolucionário se encontrava entravado. Azevedo, via Francisco de Oliveira (OLIVEIRA: 2006), espelha esse momento no que chama “Momento Lênin”:

“As Teses de Abril³⁴ revolucionaram a tática e a estratégia bolchevique. Percebendo que a queda do tzarismo prolongava-se numa longa agonia que ia muito além de uma simples exaustão do sistema apenas saído do absolutismo, e que não havia como simplesmente apoiar uma revolução burguesa, as Teses de Abril sustentam agora que o objetivo é ir além da democracia burguesa e instalar uma república de sovietes sob uma ditadura do proletariado para a criação de uma economia socialista. É o Momento Lênin, em que este percebe que o ‘desigual e combinado’ é incapaz de sustentar as formas institucionalizadas da democracia, que a tradição marxista, nas pistas de Marx, considerava uma ditadura da burguesia e o governo como seu comitê executivo” (OLIVEIRA:2006, p.2).

³⁴ As Teses de Abril, de Lênin foram publicizadas em 17 de abril de 1917 e dirigiam-se aos bolcheviques, fundamentado o plano concreto da passagem da revolução democrática burguesa, já realizada, para a revolução socialista.

Esse momento aparece como conteúdo do Material, como veremos no item seguinte, quando a figura de Koch/Keuner resolve instaurar uma espécie de soviete no porão. E existe mesmo um conflito pelo estabelecimento de um sistema de votos.

Azevedo evoca esta indistinção, esse momento do *desigual e combinado*, como núcleo da problemática enfrentada no momento em que *aquele que escreveu* se debruça sobre as peças didáticas. Isso pelo desafio que se apresentava à esquerda: se tratava de modificar as circunstâncias e a educação ao mesmo tempo em que se educasse também o educador, lembra Azevedo.

Entendo, assim, que a questão não poderia ser resolvida sem um choque que redefinisse os termos, possibilitando o enfrentamento dessa indistinção. Para Azevedo, o trabalho *daquele que escreveu* com as peças didáticas, confrontava a impossibilidade de uma simples alternativa entre “a Grande e a Pequena Pedagogia”, sendo a primeira a superação da distinção entre atuantes e espectadores e a segunda, ainda seu estágio anterior, apenas uma democratização do teatro:

“a grande pedagogia modifica totalmente o papel da atuação. Ela supera o sistema de atuantes e espectadores. Só conhece atuantes que são ao mesmo tempo estudiosos, a partir da lei fundamental – onde o interesse de cada um equivale ao interesse do Estado e o gesto compreendido determina a maneira de agir de cada um – o jogo de imitação se torna uma das partes mais importantes da pedagogia. Enquanto isso, a pequena pedagogia realiza, durante o período de passagem para a primeira revolução, apenas uma democratização do teatro, mas a divisão permanece. Os atuantes serão formados, na medida do possível, a partir de amadores (os papéis serão construídos de forma que amadores permaneçam amadores). Os atores profissionais e todo o aparato teatral precisam ser utilizados com o objetivo de enfraquecer as estruturas ideológicas burguesas. As peças e a forma de interpretação precisam transformar o espectador em homem de estado. Por isso não devem apelar para o sentimento do espectador, o que lhe permitiria reagir esteticamente, mas sim para a sua razão. Os atores devem estranhar personagens e processos para o espectador, de forma que chamem sua atenção. O espectador precisa tomar partido em vez de se identificar” (KOUDELA:1991, p. 13).

Seguindo Azevedo,

Talvez pudéssemos falar aqui de um ‘Momento Brecht’. Os experimentos com a peça didática explicitam, no trabalho de Brecht, um momento de indeterminação. O balanço empreendido por Piscator impõe a Brecht algo além de uma simples alternativa: não há escolha possível *entre* a ‘pequena’ e a ‘grande pedagogia’. Se a estratégia se inscreve no contexto da luta anticapitalista, então temos aí *táticas de um artista no interior do combate* (AZEVEDO: 2015, p.4).

Isto é, o projeto da esquerda dependia de, a um só tempo, atuar em duas frentes: mudar

as circunstâncias simultaneamente à automodificação dos agentes dessa mudança. Neste caso, caberia falar em binômio “intrigante”, como diz Teixeira, acerca da conjunção *experiência* e *vivência*?

“O que defendo é que Brecht, no projeto das peças didáticas transita de forma bastante intrigante entre a noção de experiência (*Erfahrung*) e a noção de vivência (*Erlebnis*). Ao definir a forma épica para seus textos, Brecht se lança contra a atrofia da experiência, pela inclusão de vozes narrativas como as do coro, por exemplo, enquanto as atitudes dos personagens, como os associativos, recebem um tratamento individualizado, como quando tomam decisões particulares e ilustrativas da noção de *Erlebnis*. Não há, claro, a defesa da *Erlebnis* como experiência contemporânea, mas há um uso explícito do ato egoísta para refletir sobre o paradoxo da experiência” (TEIXEIRA:2012, p.3/4).

Ou seria mais adequado perceber essas contraposições como pontos de um problema posto, igualmente, como matéria de alteração das circunstâncias (coletivo x indivíduo/ produção x trabalho, palco x plateia) e modo de aprendizado (aprendizado coletivo x esclarecimento individual/posse dos meios de produção x alienação/produtor x consumidor)? Ou seja, não era possível eliminar a *vivência* como pressuposto da *experiência*, e, todavia, o lugar da *experiência* deveria ser construído coletivamente num embate à própria ideia de *vivência*. Para Teixeira isto aparece como disputa entre indivíduo e coletivo nas peças, como embate entre os interesses do Estado e o princípio do associativo, na busca de um acordo entre ambos. A pergunta é, portanto: seria possível seguir nesta conjunção sem a prática revolucionária, como fala Marx e Engels? Ou: *aquele que escreveu*, ao expor a dificuldade do Acordo, estaria, como defende Azevedo, tratando de um impedimento?

Para Azevedo, a peça didática é sempre a discussão sobre um aparelho e sobre seu funcionamento. Ou sobre o momento em que – e como – um aparelho emperra. E, diante deste emperramento, empreender as tentativas de sua *re-funcionalização*.

A experimentação da peça didática, a partir desse ponto de vista, trata da experimentação de uma dialética interditada, irresoluta. Não somente a dialética em suspensão da qual fala Benjamin³⁵ acerca da peça épica de espetáculo brechtiana. O debate que então se estabelecia era especialmente a respeito do Acordo. Um Acordo impossível, pois significaria negar o núcleo contraditório do próprio movimento dialético. E ainda um Acordo num cenário de indeterminação.

³⁵ Walter Benjamin, no ensaio “O que é o teatro épico”: “Quando o fluxo real de vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso” (BENJAMIN: 1996, p. 89-90).

Para Azevedo, o sentido do aprendizado da peça didática exige que haja uma compreensão da relação entre *ensinamento*, *experiência* e *dialética*. Assim, mesmo seguindo e destacando a especificidade formal das peças didáticas, não podemos negligenciar seu conteúdo. A dialética não é apenas um mecanismo discursivo e estrutural da peça, mas também seu conteúdo. Ou seja, isto indica que a peça não pode ser desconectada de seu pressuposto e adotada irrestritamente como uma espécie de dispositivo performativo. Mas o ensinamento também não se reduz ao plano do enunciado, ele é um resultado – o que não significaria uma solução, segundo Azevedo. Portanto, a dialética estabelece um mecanismo ativador de uma experiência que é, ao fim e ao cabo, um confronto com a aprendizagem da própria dialética. Um jogo de presenças, acionado pelos corpos que se dispõem, a cada novo momento, numa cena coral. Pensando na questão da re-funcionalização do teatro, essa cena coral, para Azevedo, cria um campo vivo de discussão em que os jogadores, afirmando a atualidade de sua presença, criam uma comunidade de interesses. Reproduzo *ipsis litteris*, aqui, a fala de Azevedo:

“Com isso, esboça-se uma espécie de comunidade de interesses, provisória, certamente, mas definida por sua capacidade de elaboração dos vínculos que a presidem. Difícil transposição essa, em que aquele que produz e aquele que consome subvertem o vínculo que os une no interior de um aparelho teatral, a rigor, o anterior vínculo de troca, e deslocam-se juntos, para um campo imaginado, em que uma nova produtividade precisa ser instaurada, já em outro nível, pois afirmada no reconhecimento dessa co-presença, portanto a partir de um duplo engajamento. Essa nova produtividade não é uma evidência, sendo antes, a instauração permanente de um campo de elaboração de experiências.” (AZEVEDO: 2015)

Assim, a peça didática, visando a transformação do espectador em homem de Estado, entende e faz uso do teatro como campo privilegiado de organização da experiência: a saber, o palco como arena pública de uma arte essencialmente pública. Se, como já referido, a peça didática é o campo da discussão sobre um aparelho e seu emperramento, sobre algo interdito, trataria também da brutalidade de uma maquinaria. Essa maquinaria pode ser chamada de dialética, história ou partido (LEHMANN/LETHEN:1968). Ela é instaurada pelo aparelho, sobre os corpos, confrontando-os com a morte, uma vez que o Acordo é também sobre a morte. “Você está de acordo com a sua morte?” é a pergunta que se repete sempre em cada texto. A síntese não chega. Uma experiência que força o limite no horizonte extremo, a saber, o fim do indivíduo. Mas este indivíduo: Não Está de Acordo! Da capo, então, como diriam os músicos quando percorrem suas pautas, soprando seus instrumentos de latão, pois não há nenhuma antecipação “senão o índice de um bloqueio não compreendido, de um aprendizado

interrompido”, segundo Azevedo. Seria então, talvez, a peça didática sobre o aprendizado da dificuldade de se aprender? Ou estaríamos, considerando o campo de indefinições, mirando no olho do furacão da questão do avanço progressista em seu paradoxo de emancipação, em que a prática revolucionária nos conduz a uma necessária divisão, que ao ser conjugada de maneira concomitante *só poderá ser apreendida* por esta mesma *prática revolucionária*? Pois, como escrevera Marx/Engels, *a modificação das circunstâncias e da educação esquece que as circunstâncias são modificadas pelos homens e que o próprio educador precisa ser educado*.

Ou seja, a consciência desta divisão é necessária na prática da luta por sua dissolução. Desse modo, no esforço emancipatório, o aprendizado difícil precisa ser experienciado. E não apenas uma vez.

O texto da peça didática é um modelo de ação a ser experienciado na sua repetição. Algo como fazer e fazer de novo. Ou como diz Walter Benjamin acerca da brincadeira/jogo infantil (BENJAMIM: 2002)³⁶:

“é preciso fazer de novo, transformar a experiência em hábito. A atividade com a Peça não almeja o produto, mas a produção em si. E por isso é modelar. E também por isso rompe a relação mercadoria-consumo. Não é negado ao jogo, com o modelo de ação da peça didática, a mais alta elaboração poética (ainda que “através de pobreza de aparatos, simplificando e aproximando a relação do público com os atores e dos atores com o público” (BENJAMIN apud KOUDELA: 1991, p.4).

Mas esta elaboração, esta criação, não se pretende fechada ou finalizada. O que importa para sua utilização é a elaboração da experiência num jogo de repetição contínua do processo de aprendizagem por meio da vivência poética. O teor é o próprio processo de aprendizagem. Mas a matéria, os modelos usados por Brecht, dizem respeito ao difícil aprendizado da dialética irresoluta e a vivência de uma “dinâmica a espera de uma contra-prova”, nas palavras de Azevedo. Neste sentido, é quase pueril observar a estrutura das peças e contra-peças nomeadas como peças didáticas, como uma dramaturgia reducionista ou dogmática. Será que é possível dizer: a “lição” não está aparente e não é inequívoca; a “lição” está intrincada aos gestos que moverão o modelo e o tornarão, a cada vez, um experimento? Talvez se trate de debruçar-se cientificamente sobre os modelos, seguindo uma abordagem

³⁶ Walter Benjamin, no ensaio “Brincadeiras e Jogos: Observações marginais sobre uma obra monumental”: “A essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito.” (BENJAMIM:2002.p.102)

crítica que subverta a relação produtores-fruidores numa comunidade temporária de pesquisadores, pensadores ativos, no enfrentamento do aprendizado difícil que é ir além da morte, além da maquinaria bruta do aparelho. A re-funcionalização do aparelho é a tarefa coletiva, difícil para todos e somente praticável por meio da apropriação do material, que precede seu entendimento apenas intelectual. Trata-se da matéria dos corpos afetada pelo texto e posta em ação a partir e pela enunciação deste.

4. Investigação Fatzer

a. Fluxo, suspensão e espanto

Diz Benjamin,

“Os Versuche 1-3 são pontos em que seu talento foi empregado. A novidade aqui é que esses pontos surgem com toda a importância; motivado por eles, o poeta licencia-se de sua ‘obra’ e, como um engenheiro que começa a realizar perfurações para descobrir petróleo no deserto, assume suas atividades no deserto do presente em pontos meticulosamente calculados – o teatro, a anedota, o rádio” (BENJAMIN:2017, p.33).

A investigação *daquele que escreveu* é prospectiva. Ele perfura o deserto do presente em crise, a fim de ultrapassar os substratos da “falsa consciência”. Sobre o Material, Heiner Müller chega a afirmar que, por ser um texto pré-ideológico, “é neste texto que Brecht pertence menos aos marxistas que foram o último pesadelo de Marx.” (MÜLLER: 2003, p. 54):

“Ele tem a autenticidade do primeiro olhar sobre o desconhecido, o espanto da primeira aparição do novo. Com os tópicos do egoísta, do homem da massa, do novo animal, aparecem, sob o modelo dialético da terminologia marxista, os princípios dinâmicos que, na história moderna, perfuraram esse esquema. O gesto da escritura é aquele do investigador e não o do erudito que interpreta resultados da investigação, ou do professor que os transmite” (MÜLLER: 2003, p. 54).

Também Benjamin fala originalmente sobre o espanto, que surge de uma interrupção, em sua descrição do teatro épico de Brecht. Para o filósofo, a consciência nunca abandonada da realidade da representação enquanto tal, do teatro na sua realidade nunca obliterada de ser teatro, permite ao teatro épico tratar “os elementos do real no sentido de uma ordem experimental, e as situações estão no final dessa experiência, não em seu início”. As imagens deste teatro estariam afastadas do espectador e não aproximadas. “O espectador as reconhece como verdadeiras - não com complacência do teatro do naturalismo, mas com espanto. A

partir disso, o teatro épico honra uma prática socrática de maneira firme e pura. O interesse é despertado naquele que se espantou; nele está o interesse em sua forma primordial”. (BENJAMIN: 2017, p. 19).

“O estancamento no fluxo da vida real, o momento em que seu transcurso cessa, torna-se perceptível como refluxo: o espanto é o refluxo. A dialética na cessação é seu real objeto. É a rocha a partir da qual o olhar se volta para aquele fluxo de coisas, abaixo, evocado por uma canção da cidade de Jehoo “que está sempre cheia e onde ninguém fica” e que começa assim: Não te demore sobre a onda que rebenta a teus pés/Permanecendo n’água, novas ondas rebentarão sobre eles”. Mas, se o fluxo das coisas se choca contra essa rocha do espanto, não há diferença entre a vida humana e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas a crista da onda. Esse teatro faz com que a vida jorre para o alto do leito do tempo e, por um átimo, brilhe no vazio, para depois deita-la novamente” (BENJAMIN: 2017, p.20-21).

A perfuração do esquema a qual se refere Müller poderia, quem sabe, ser descrita como este jorro para fora do tempo, numa suspensão que indica que, talvez, o rio não corra em sua direção habitual. O investigador prospecta o ponto de interrupção através do gesto da escritura. Deste modo, como descrevemos no item sobre a didática, é o percorrer do modelo de ação textual - que plasma em si o gesto da escritura - e sua afetação por meio da ação repetida que levará aqueles que investigam, sob o efeito do espanto, aos princípios dinâmicos da História.

A imagem do rio, do fluxo, e do inconformismo com os percursos da natureza, são recorrentes na obra de Brecht e também no Material. Já me referi à inversão temporal que Müller-Schöll aponta nos “Dois Coros” (BRECHT: 2011, p. 132) entendida até aqui como necessidade de percorrer uma ação pretérita para prospectá-la, pois a conclusão, embora posta, não pode ser explicada: está interdita, suspensa. Trata-se da própria natureza épica, que também povoa as peças didáticas, impregnando o modelo de ação com sua narratividade. O teatro de Brecht sempre prevê um tempo revisitado. Mas esse percurso deverá ter início por uma interrupção. O espanto se instaura quando a chuva está caindo de cima para baixo e alguém diz, para mim isto não é natural. Fatzer esbraveja (1ª fase do trabalho):

“B3
FATZER
Pois estou me sentindo mal, acreditem em
Mim: estou me sentindo mal.
Já não posso fazer
O que me faz bem e a mim é predestinado
E aquilo que em nada
Importa para vocês: que a chuva

Caí de cima pra baixo
 Para mim
 É totalmente insuportável. Que no
 Alfabeto
 Venha o B depois do A e nada
 Mais, para vocês está certo
 Mas para mim é mesquinho demais.” (BRECHT apud MANTOVANI: 2011, p. 33-34).

Brecht duvida, interrompe, investiga. O gesto brechtiano da investigação é um gesto de inconformismo e suspensão. O espanto é seu reagente. Aquele que investiga sabe que é mesquinho demais não des-conhecer, não estranhar. No fragmento B22, da 3ª fase do trabalho, Fatzer faz referência a este momento de paragem, num dos trechos que considero dos mais belos do Material:

“FATZER
 O amanhã me imobiliza e,
 Neste hoje, descompromissado! Assim sentado
 Entre o ainda não é o já não mais
 Eu não acredito no que penso!
 Certamente é um erro, amanhã já estará
 Evidente! Porque então / falar hoje? De que
 Esse construir de barcos em
 Rio secando? Quando vejo vocês comendo,
 Vejo outros digerindo atrás de vocês
 Diferente de vocês. Mas eu não me vejo comendo. Eu não ouço a vos-
 Sa voz, coberta pelo barulho de muitos
 Passos dos tais que não conheço.
 De muitas redondas bocarras caem
 Grandes palavras quadradas, de onde elas vêm?
 Me parece que sou provisório
 Mas o que / vem a seguir?

Ele impede que eles o entendam.” (BRECHT:2011, p.91)

Há uma melancolia em Fatzer, talvez também um traço de seu individualismo, que aparece nos momentos reflexivos da personagem. Mas esta voz, curiosamente contraposta a voz racional de Koch nas diversas fábulas, tem um tom do olhar do próprio autor acerca da matéria histórica sobre a qual se debruça. Sempre é difícil separar os fragmentos do grande corpo do Material, tentando - lhes dar um sentido organizativo do todo, mas é curioso perceber nestes, os momentos em que *aquela que escreveu* reflete sobre o sentido, o uso e a operatividade desta própria escrita. De certa forma, fica um alerta, o autor impede que os

demais o entendam. É preciso percorrer o caminho do estranhamento antes de querer descolar dele algum sentido.

Koudela (KOUDELA:1991) lembra que Brecht usava muitas vezes a expressão *ein greifendes Denken* (pensamento operativo) que seria um pensamento a partir de um objetivo. “Implica a relação dialética entre teoria e prática, visando interferir no contexto das contradições sociais.” (KOUDELA: op. cit., p. 35). Para a professora, Brecht realiza um processo em que estranha o próprio estranhamento para mostrar a ação que o originou.

“‘Quem diz A, não necessita dizer B. Pode reconhecer que A estava errado’. O ‘velho costume’ pode ser substituído por um novo, o de ‘pensar de novo a cada nova situação’. O novo costume só é possível se A for corretamente reconhecido, isto é, se for estranhado do ponto de vista da razão – para que não mais pareça evidente” (KOUDELA :1991, p. 36).

O inconformismo, a interpelação, advém de uma energia revolucionária, que aqui poderia ser entendida também poeticamente com seu significado astronômico (revolução dos corpos): retorno periódico de um corpo astral a um ponto da própria órbita. Há o ponto do impulso que reverte e questiona o fluxo e, especialmente, a partir da teoria da peça didática, há um percorrer das ações pretéritas a partir deste estranhamento. É preciso refazer o caminho, retomar a órbita, sob a égide da desnaturalização.

O fragmento B79, da 4ª fase de trabalho, é muito elucidativo desse procedimento. Ele está arquivado logo após uma fala de Fatzer, mas aparece como uma fala sem sujeito, com características de uma fala narrativa. Há no fragmento este processo de estranhamento e experimento. É preciso experimentar “dois” sem o saber e mesmo não o querendo.

“B79
Eles sentem um e sentem dois
Sabem um e não sabem dois
Experimentam um e dois
Não querem saber de dois
Experimentam porque não querem saber de dois e nesse
Instante eles sabem de dois” (BRECHT:2011, p 153/154)

Estes fragmentos corroboram a necessidade de ação para a compreensão do modelo. Falam da fábula ou mesmo da matéria histórica, sobretudo seus processos, mas falam também do modo de percorrer e abordar esses processos. E é possível defender que este seja, de fato, o conteúdo subjacente que dirigiria um uso consequente do modelo. Sua razão e utilidade. Dessa forma, a imagem do fluxo e da suspensão tornam-se essenciais, e o espanto só nos leva

a necessidade de desnaturalizar o conteúdo a que se está tratando. E como alerta Benjamin, os elementos do real e as situações se completam no final da experiência e não no seu início, como pressuposto. Para Benjamin, quando Brecht em seu teatro épico propõe uma matéria histórica a ser perscrutada, o dramaturgo sugere mesmo que este conteúdo seria salutar por ser conhecido de antemão pelo espectador. Dessa forma, a ação na cena não buscaria o horizonte resoluto e conhecido, mas um escandir de possibilidades remanescentes nos pequenos gestos: foi assim, mas poderia ter sido de outro modo. Para Benjamin, contudo, não se trata apenas de reportar os acontecimentos históricos. O radicalismo de Brecht se apresenta nas peças didáticas exatamente por elas superarem uma oposição produtiva entre um teatro dramático que busca os fatos da atualidade e este teatro épico gestual. Elas são o desvio necessário através do teatro épico que a peça com uma tese deve tomar, dizia Benjamin, pois diferentemente de um outro teatro engajado do período, elas estabelecem um método dialético que é essencialmente crítico:

“Um desvio se comparado aos dramas de Toller³⁷ e Lampel, exatamente como o pseudoclassicismo alemão, que ‘concedendo o primado à idéia, faz com que o espectador almeje sempre determinado objetivo, criando, por assim dizer, uma demanda cada vez maior pela oferta’. Em vez de abordar nossas condições a partir do exterior, como os assuntos citados, Brecht faz com que elas se critiquem umas às outras dialeticamente, que seus diversos elementos se confrontem de maneira lógica (...)” (BENJAMIN: 2017, p 17).

Mas qual seria exatamente o conteúdo que propõe a experiência? Quais condições se confrontam no Material?

b. Associal e revolucionário

O impulso disruptivo, aquele que interrompe e estabelece o espanto, em diversos trabalhos *daquele que escreveu* assume a forma de impulso associal. É a atitude da personagem associal que deve muitas vezes ser experimentada na sua ambivalência: a energia revolucionária que assume em seu contrapasso um caráter irremediavelmente conservador.

³⁷ Ernst Toller é figura importante tanto na paisagem cultural quanto política do período. Poeta, dramaturgo, político e revolucionário alemão de origem judaica. Participou na Liga Espartaquista e escreveu várias obras expressionistas, dentre elas O Homem Massa, de 1921. Após participar da Revolta da Baviera, chegou a ser por alguns dias presidente da República Conselhistas da Baviera. A experiência da República da Baviera e seus conselhos foi, decerto, central na formação política de Brecht.

Pois é uma energia indômita que nasce como traço individualista. Com caráter de egoísmo³⁸ Benjamin, citado por Koudela, faz referência a esta inquietação do autor, que

“transfere o princípio teórico de Marx, de que a Revolução se desenvolverá a partir do sistema capitalista, para a esfera humana, ‘ele quer deixar que o revolucionário emerga do tipo malvado, egoísta, e sem qualquer ética. Assim como Wagner desenvolveu o homúnculo na retorta, a partir de uma mistura mágica, Brecht quer desenvolver o revolucionário na retorta a partir da baixeza e da vulgaridade’”(KOUELA:1991, p 36).

A referência ao fluxo, às ondas - que no Material, aparece em diversas imagens de rios - encontra uma semelhança longínqua com a imagem de se lançar ao curso das águas, d’O Barco Bêbado³⁹ de Rimbaud: aquele que se liberta dos rebocadores e, indiferente aos propósitos comerciais daquilo que transportava, vê os rios se abrirem de uma vez para si. Mantovani cita esta referência em diálogo *daquele que escreveu* com Benjamin, na busca de

³⁸ Acho necessário mencionar que o termo ocupa trecho significativo da Ideologia Alemã de Marx/Engels. Na obra, na parte dedicada à crítica à filosofia de Max Stirner, parte intitulada: “Novo Testamento: Eu , 2. Fenomenologia do egoísta em acordo consigo mesmo ou a doutrina da justificação”, observamos de imediato a utilização também do termo *acordo*, como pista curiosa a qual caberia um estudo aprofundado que não compete empreender aqui. Todavia, faz-se necessário mencionar os dois tipos de egoísmo caracterizado na obra de Stirner e analisado por Marx/Engels. Seriam o *egoísta abnegado*, aquele que submete tudo a uma única paixão, a quem o filósofo associa à figuras revolucionárias como Robespierre e Saint Just, e os *egoístas comuns*, que não são abnegados à um ideal mas que, como classe burguesa, submetem suas ações apenas à obtenção de vantagens próprias. Não é possível determinar, ao menos pela presente pesquisa, que Brecht tivesse utilizado a obra diretamente em sua produção, embora diversos traços correspondentes surjam no decorrer do texto. Todavia, tais termos constituíam matéria da tradição marxista e com certeza habitavam as discussões da esquerda na época. Também não é possível saber se o contato de Brecht com os termos tenha sido mediado por Karl Korsch, mas sabe-se que havia em sua biblioteca particular um exemplar da obra. Mantovani esclarece que lê o Material utilizando uma conceituação do egoísmo encontrada no ensaio de Max Horkheimer “Egoism and the Freedom Movement: On the Anthropology of the Bourgeois Era”. No ensaio, podemos localizar algumas definições que se aproximam bastante da que encontramos na Ideologia Alemã de Marx/Engels. Ao citar o pensamento do revolucionário Robespierre por exemplo, cita Horkheimer: ‘There are ‘two kinds of egoism: the one base and cruel, which separates man from his own kind and strives for a solitary well-being purchased with the hardships of others; the other magnanimous and beneficial, which dissolves our personal happiness into the welfare of all while linking our reputation with the fatherland’s.’”(HORKHEIMER: 1982, p. 5). Percebe-se assim que a associação do impulso egoísta com a ação revolucionária, não é matéria nova nem ao menos aos pais do marxismo. Horkheimer segue sua análise da questão até alcançar termos psicanalíticos, que aqui não cabe analisar. Mas a leitura de Mantovani, conjugando aspectos do caráter da figura Fatzer diante da necessidade de obtenção de satisfação de seus desejos, encontra decerto um apoio substancial no ensaio de Horkheimer.

³⁹ O Barco Bêbado - Arthur Rimbaud trad. Augusto de Campos

Quando eu atravessava os Rios impassíveis,
Senti-me libertar dos meus rebocadores.
Cruéis peles-vermelhas com uivos terríveis
Os espetaram nus em postes multicores.

Eu era indiferente à carga que trazia,
Gente, trigo flamengo ou algodão inglês.
Morta a tripulação e finda a algaravia,
Os Rios para mim se abriram de uma vez.(...)” (RIMBAUD:2001, p.19)

compreender como Brecht pensava o associal. Mas para compreendê-la é preciso seguir o raciocínio do pesquisador, para quem o Material trata exatamente da investigação da possibilidade de se converter o associal em revolucionário (no sentido concreto de agente da Revolução).

Brecht conversa em 1934 com Benjamin sobre o tema, “a possibilidade de transformação revolucionária do criminoso, presente no poema “Le Bateau Ivre” de Rimbaud (em termos impressionantemente semelhantes aos que trata a questão no Complexo Fatzer)” (MANTOVANI: 2011, p. 13). Neste momento sua visão já era a da impossibilidade desta comutação.

“Ele pensava que se os próprios Marx e Engels, tivessem lido o *Bateau Ivre*, teria sentido nele o grande movimento histórico do qual era expressão. Teriam claramente reconhecido que não descreve um poeta excêntrico saindo para um passeio, mas a fuga de um homem que não suporta mais viver no interior das barreiras de uma classe que – com a Guerra da Criméia, com a aventura mexicana – estava então começando abrir para seus interesses comerciais até os mais exóticos continentes. Brecht pensa que é impossível transformar a atitude de Rimbaud – atitude do vagabundo desimpedido que se põe à mercê do destino e vira suas costas para a sociedade – numa representação modelo do lutador proletário” (BENJAMIN apud MANTOVANI: 2011, p. 13-14).

Mantovani salienta que, posteriormente, em 1939, no seu diário, Brecht vai além e descarta completamente a ideia da conversão do associal em revolucionário, por considerar ideologicamente contra-revolucionária. O autor descarta “(...) a ideia anteriormente aventada de que existiria no criminoso um elemento ‘egoísta, associal’, potência ambígua que poderia tanto ser destrutiva quanto ser canalizada para ‘o estado ou o caminho para se chegar até lá (a revolução)’”. Esta nota trata do projeto iniciado em 1930, posteriormente abandonado, de escrever as pequenas peças didáticas sobre “O maligno Baal, o associal”, como cita Koudela. Brecht detecta no equívoco de sua hipótese sobre o associal, o fracasso fundante da escrita deste Baal: pois pessoas associas seriam, em verdade, as possuidoras dos meios de produção e outras fontes de renda. “Como tais são associas, como também são seus auxiliares e os auxiliares dos auxiliares, mas apenas como tais. É justamente este o evangelho do inimigo da humanidade, o fato de existirem impulsos associas, personalidades associas etc.” (BRECHT apud KOUDELA: 1991, p 37). O associal, embora potencialmente revolucionário, contribui com sua energia para a alimentação do sistema produtivo e seus aparelhos. Talvez, a indiferença aos propósitos comerciais do início do barco bêbado seja, por fim, dispersa em uma melancolia que vira as costas para a sociedade e se diz vencida pelo comércio de

algodão. É preciso estranhar A, mesmo que seja para discordar se B vem a seguir. Não se ignora A para afirmar B. Talvez o caráter do egoísmo, que é o grande traço associal de Fatzer, ao fim e ao cabo, seja fundante e esteja desenhado no maior espectro de sua potência no momento da abdicação da guerra, mas se esvai na espera da revolução. A espera é melancolicamente individualista. Por mais que os quatro sejam obrigados a permanecer juntos, eles já se separaram da massa. Então, quem sabe, a grande pergunta seria: como e quando um impulso associal deixaria de ser traço individual para alcançar o coletivo? Ou o traço individualista deveria conviver com a organização coletiva, como remanescência da possibilidade emancipatória, mesmo que posteriormente fosse comprovado seu reacionarismo?

Aqui, me parece, encontra-se um grande nexos da investigação de Brecht, que pode mesmo ser traduzida na recorrência do termo “Acordo”. O Acordo, como já apontamos, é também um acordo acerca da coexistência da vivência individual e da experiência coletiva. Pequena e grande pedagogia convivendo, mesmo que no intuito da derrocada de uma ordem estabelecida, para que uma nova ordem, que está sendo construída, possa por fim prevalecer. Um acordo com os termos dados pelo real. Assim, também para tentar refuncionalizar os processos produtivos, é necessário afirmar a produtividade. Ainda sobre o Maligno Baal, em trecho do diário de 1941, Brecht é esclarecedor:

“O grande erro que me impediu de realizar as pecinhas didáticas de O Malvado Baal, o associal provinha da minha definição do socialismo como uma GRANDE ORDEM. É preciso defini-lo, no entanto, de uma forma mais prática como uma GRANDE PRODUÇÃO. Produção deve ser entendida naturalmente no sentido mais amplo, e a luta é dirigida a libertação da produtividade, de todos os homens, de todos os grilhões. Os produtos podem ser pão, lâmpadas, chapéus, peças musicais, partidas de xadrez, irrigação, beleza, caráter, jogos etc etc” (BRECHT apud KOUDELA: 1991, p. 37)

De todo modo, este substrato a ser perfurado e investigado - a questão da ligação entre as atitudes disruptivas engendradas no caráter associal - tematiza por longo período a escrita do autor, especialmente no que diz respeito às peças didáticas. Koudela localiza o termo em diversos escritos da teoria própria às peças.

“As peças didáticas oferecem como modelo de imitação modelos ‘associais mas altamente qualificados’, segundo Brecht. O princípio da aprendizagem dialético rompe com a relação maniqueísta de valores (bom/mal, certo/errado). Ao experimentar, no jogo, o comportamento negativo, ‘os impulsos associais’, o atuante conquista o conhecimento no sentido da comunidade e coletivo. As ações socialmente ‘úteis’ não são propostas como modelares em si, mas devem ser conquistadas através da

representação do ‘associal’ – o atuante experimenta a contradição proposta pelo ‘modelo de ação’ (texto) refletindo sobre ela”(KOUDELA:1991, p. 37).

Na volta do exílio em 1948, já na Alemanha Oriental, que alcançara o regime “socialista” por capitulação ao modelo soviético e não por meio da revolução, escreve Brecht em seu Pequeno Organon para o Teatro:

“25

O teatro pode, assim, levar seus espectadores a fruir a moral específica de sua época, a moral que emana da produtividade. Tornando a crítica, ou seja, o grande método da produtividade, um prazer, nenhum dever se deparará ao teatro no campo da moral: deparar-se-hão, sim, múltiplas possibilidades. A sociedade pode mesmo extrair prazer de tudo o que apresente um caráter associal, desde que o apresentem como algo vital e revestido de grandeza; assim se nos revelam, com frequência, forças intelectuais e inúmeras capacidades de especial valia, empregadas porém, evidentemente, com propósitos destruidores. Ora bem, a sociedade pode mesmo gozar livremente, em toda sua magnificência, dessa torrente que irrompe catastroficamente, desde o momento que lhe seja possível dominá-la, passando nesse caso a corrente ser sua” (BRECHT: 1978, p. 109/110).

Seria possível esse domínio? Como, neste momento de retorno à Alemanha, Brecht elaborava o que havia acumulado de seus experimentos anteriores, ou apenas transformava a radicalidade desta experiência em um programa menos inquisitivo? A pergunta em aberto permaneceria na suspensão dialética do grande Material? De certa forma a própria torrente, a “força intelectual de grande valia” *daquela que escreveu*, também retornava numa certa domesticação, num tempo de prevalência da Pequena Pedagogia apenas.

Todavia, espere. Interrompa o fluxo. É preciso estranhar sempre a torrente, pois, como surge novamente na metáfora do rio, Brecht diz no mesmo Pequeno Organon:

“41

Identicamente, o técnico de obras fluviais, vendo o rio, vê, ao mesmo tempo, seu leito primitivo e ainda vários outros leitos fictícios, possíveis se a inclinação do planalto ou o volume da água fossem outros. Enquanto ele vê em pensamento um outro rio, o socialista ouve, em pensamento, uma nova espécie de diálogo entre os trabalhadores rurais à beira do rio. Do mesmo modo, o nosso espectador devia encontrar no teatro esboços e ecos de acontecimentos que se desenrolam entre os referidos trabalhadores rurais” (BRECHT: 1978, p. 115).

E quais ecos encontramos na investigação empreendida acerca do caráter revolucionário que poderia (não assim, antes, pelo contrário) ter nascido do caráter associal?

c. Materialismo, história e tempo

No ano de 1940 (dez anos após o abandono de Brecht de suas tentativas com o Material), Benjamin escreve suas “Teses sobre o Conceito de História”, chegando a uma síntese de sua visão sobre o historiador materialista. Parte de seu raciocínio porém, já aparece nos anos anteriores em seus arquivos das “Passagens” (BENJAMIN: 2006). A amizade e a intensa troca intelectual entre Brecht e Benjamin só se efetiva a partir de 1929, mas nota-se que um pensamento já se construía no momento em que Brecht enfrenta seu *osso duro* e Benjamin coleciona textos e comentários na grande obra.⁴⁰ Nos fragmentos reunidos nas “Notas e Materiais Organizados”, em 36 arquivos temáticos e os esboços do projeto escritos entre 1927 e 1930, para a obra que Benjamin nunca completou, organizados no item “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, sob as denominação de “Resíduos da História” e “Despertar”, temos:

“Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. * Despertar *” (BENJAMIN: 2006, p. 504).

A descrição do filósofo se assemelha bastante aos elementos que elogia no teatro épico de Brecht. Mas o que sobressai, neste contexto, é sua referência a um transcorrer histórico que não deve ser lido como progressivo, mas por meio de imagens que saltam.

A afirmação da imagem como dialética suspensa e como linguagem poderia render uma interessante pesquisa em contraponto a sua descrição da cena épica clássica: “O exemplo mais simples: uma cena de família. de repente entra um estranho. A mulher estava em vias de pegar uma estatueta de bronze e lançá-la contra a filha; o pai, de abrir a janela e chamar um policial. Nesse instante o estranho surge na porta. ‘*Tableau*’, como se costumava falar por volta de 1900.” (BENJAMIN: 2017, p. 26). Em fragmento anterior, ele aborda um olhar que

⁴⁰ “Segundo Erdmunt Wizisla, Benjamin e Brecht se encontraram pela primeira vez em 1924 quando então o filósofo já havia esboçado suas ideias de interrupção, principalmente no ensaio “Afinidade eletivas” de Goethe, de 1921. (WIZISLA, 2009, p. 31) No entanto, certo distanciamento de Brecht impediu no começo um diálogo mais estreito. Somente em 1929 a relação dos dois se consolida, quando Benjamin então já estava afeito às leituras marxistas.” (SILVA: 2016, p. 79/80)

novamente se aproxima muito de sua descrição do épico e culmina com uma valorização da forma comentário, como olhar ao detalhe sintético, quase como um enquadramento do gesto.

“Um problema central do materialismo histórico a ser finalmente considerado: será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço da visibilidade (*Anschaulichkeit*) da história? Ou: de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização do método marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir dos elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário. * Resíduos da história *.” (BENJAMIN: 2006, p. 503)

Acerca do gesto, que aqui considero esse elemento diminuto na construção da cena, na sua análise do teatro épico, é também assim descrito:

“O gesto demonstra o significado social e a aplicabilidade da dialética. Testa as condições com os homens. As dificuldades que o diretor encontra no ensaio não são possíveis de ser resolvidas sem uma percepção concreta do corpo da sociedade. Mas a dialética pretendida pelo teatro épico não depende de uma sequência temporal das cenas; ela se manifesta especialmente nos elementos gestuais que estão na base de toda sucessão cronológica - são chamadas, de maneira imprópria, de elementos por serem mais simples que essa sucessão. Aquilo que se revela na condição (*Zustand*) num flash - pela reprodução da mímica humana, de atitudes e de palavras - é o comportamento dialético imanente. A condição revelada pelo teatro épico é a dialética em repouso. Assim como em Hegel a passagem do tempo não é a mãe da dialética, mas apenas o meio no qual ela se apresenta, no teatro épico a mãe da dialética não é o curso contraditório dos enunciados ou os modos de comportamento, mas os gestos em si” (BENJAMIN: 2017, p. 19/20).⁴¹

Diante dessas imagens recorrentes, entre a visão do materialismo histórico e as descrições dessa dialética em suspensão, é possível entrever uma correspondência entre o fluxo remetido na escrita de Brecht e um conceito de História ou de historicismo, que os amigos só iriam debater nos anos seguintes, na década de 1930 e que, posteriormente, seria sintetizada nas Teses de Benjamin. É possível ler o Material, também, e de certa forma, como uma espécie de disputa pelo tempo; sobre observar o tempo e a temporalidade a partir da cena. Sobre como, desde de Benjamin, conseguimos desvelar um regime que guia nossa percepção destas categorias.

⁴¹ Segundo Wizisla, a primeira versão deste ensaio é redigida em resposta a estreia de “Um Homem é um Homem” em 1931.

O filósofo analisa, em suas teses *Sobre o Conceito da História*, as diferenças entre o historicismo e o materialismo histórico, partindo especialmente de uma distinção na maneira de cada abordagem metodológica se relacionar com o passado. Contrariamente ao historicista, diz o autor, o materialista histórico - que não perde de vista as coisas brutas e materiais - não realiza um esforço estéril para conhecer o passado como ele de fato foi. Segundo Benjamin, o materialista deve estar atento para se apropriar de reminiscências que “relampejam num momento de perigo” (Ibid, p.224) ; para fixar uma imagem, como ela se apresenta no momento crítico para aquele que deseja recuperar uma narrativa: a narrativa soterrada pela dos vencedores, e que se insinua no agora como resíduo, como fragmento pleno da força do gesto revolucionário.

Nas teses o autor dispõe, além de uma advertência para a mirada do passado, para uma “obtusa fé no progresso” (Ibid, p.227) (uma crença em certo horizonte posto a frente como promessa do futuro) que, durante a República de Weimar, fora adotada, não só como ideologia dominante para o avanço e manutenção do capitalismo, mas comungada pela social-democracia que prostrou-se numa “subordinação servil a um aparelho incontrollável” (Ibid, p.227). Esta subordinação, garantida pela sua traição às massas, abriria muito brevemente as portas para o fascismo que assolava a Europa no momento da escrita do filósofo.

“Nada mais corruptor para a classe operária alemã que a opinião de que ela nadava com a corrente. O desenvolvimento técnico era visto como declive da corrente, na qual ela supunha estar nadando. Daí só havia um passo para crer que o trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico, representava uma grande conquista política” (Ibid, p.227).

Na obra de Brecht, a descrição da corrente, da enxurrada, da mecanização e da tecnocracia, germinadas nessa temporalidade, é abusivamente usada como imagem evocatória. Fluxo-rio que deve ser desnaturalizado. Daí a importância da interrupção deste fluxo. Do espanto pela aparição da possibilidade de uma nova ordem (talvez refletida em uma reminiscência do gesto revolucionário passado), pelo estranhamento da ordem estabelecida pelo aparelho, seja ele o mercado, o Estado, o partido, ou o próprio teatro. Neste sentido, a investigação Fatzer passa necessariamente por uma relação de estranhamento temporal, interrupção de fluxo e inconformismo em relação a uma visão positivada do futuro.

O fragmento B48 é claramente referido nessa perspectiva. Como na 3ª fase do trabalho já temos uma certa mistura entre fragmentos do tipo A, que dariam conta da construção dramatúrgica, e fragmentos do tipo B, referente às cenas, este fragmento inicia como uma fala de Fatzer chamada “FATZER LAMENTA SEU BANIMENTO”, e termina como descrição

de cena em que não é possível saber se é orientação ao encenador ou uma espécie de narrativa, misturadas a uma enunciação característica da personagem. De todo modo, segue a segunda parte do fragmento:

“O terceiro ato está cheio de visões de Fatzer

Em seu (segundo) discurso sobre o homem massa ele conta desse “Espírito”
Assim como antigamente os espíritos vinham do passado
Agora vêm do futuro, do mesmo modo
Queixosos, conjurantes e impalpáveis
Constituídos unicamente de sua própria matéria espiritual
De seu temor sobretudo. Pois o temor sempre
Indica o que virá, diretamente do olho
Saí um nervo até o temor. Esse espírito do homem-massa
Me paralisa particularmente
Seu modo mecânico
Ele se mostra unicamente através do movimento

Cada membro substituível, mesmo a pessoa

Sem centro

Não é espírito o que lhe falta para a perfeição
Mas só matéria

Esse tempo só vai durar quatro anos...” (BRECHT apud MANTOVANI:2011, p. 119/120)

Este trecho dialoga com uma crítica ao idealismo em contraponto à realidade material, concreta. A atividade humana aqui é posta, a partir de uma visão marxista, como sujeito histórico, e diante desta condição irá disputar com dois aspectos a interpretação crítica da realidade. Por um lado, a prevalência (que aparece como possível ironia do autor) de um mundo espiritual que se constitui de matéria apenas espectral e impõe o medo (poderia dizer e não o espanto) como filtro da imagem do real. E por outro lado, traz para cena, a imposição ideológica de progresso. O futuro como ponto de mirada da História, tal como referimos: tempo histórico como sucessão progressiva e não acúmulo e salto. O homem-massa, projetado como puro espírito sem matéria, traz a violência da maquinaria, do aparelho, nesta imposição do progresso. O dialético aqui é como Brecht articula, por um lado este *ideal do progresso técnico*, descarnado e ausente de matéria - como ideologia -, e por outro, esta relutância de Fatzer em se submeter às necessidades da maquinaria do Estado. E sobre esta maquinaria que

impõe a morte e afeta os corpos, como disse Azevedo (AZEVEDO:2015), é necessário abrir uma reflexão.

d. Maquinaria e violência

Müller dirá que a grande crítica de Brecht seria a imposição mecânica da ação revolucionária (como a terceirização da violência para uma instituição sem rosto), pautada pela tecnocracia que avançava nas estruturas do KPD stalinizado (Partido Comunista Alemão), e a violência como monopólio do Estado. Quando Müller organiza o Material em 1977, calcula sua analogia quase imediata com a ação das Brigadas Vermelhas (RAF - *Rote Armee Fraktion*) na Alemanha Ocidental⁴², e o assassinato de uma das líderes da RAF, Meinhof, na prisão em 1976, numa situação que nunca foi oficialmente esclarecida. Decerto, Müller encontra também similaridades nos discursos originários da RAF e certos trechos dos Comentários de Material. Em 1967, a futura líder da RAF, Gudrun Ensslin, discursa em manifestação para estudantes dizendo que “a única forma de responder à violência seria com violência”. A discussão é antiga em qualquer movimento revolucionário e já surgia de maneira quase catequética no comentário C18 do Material, em um diálogo entre a Massa e o Ensino:

“M: Nós ouvimos dizer que é possível sem violência.
E: Quem disse a vocês que é possível sem violência?
M: O / tipo dominante/ nos disse que/ é possível em violência
E: Então de que maneira se reconhece o tipo dominante?
M: O tipo dominante se reconhece nisso: ele diz que é possível sem violência
E: Mas quem sabe que só é possível através da violência?
M: Nós, a grande massa indivisível e indestrutível.” (BRECHT: 2011, p.182)

Müller, sobre as Brigadas, identifica uma base ideológica que, para si, é ponto central em Fatzer: trata-se de adquirir a capacidade de matar, como traço de humildade. É preciso se apropriar do assassinato, pois legá-lo à maquinaria do Estado significa abrir mão de seu próprio comprometimento revolucionário⁴³. O dramaturgo cita o fragmento B28 da 3ª da fase do trabalho, que ele localiza como fala de Koch:

⁴² Müller faz referência, em seu prefácio para a edição de sua organização do Material, aos incêndios de 2 de abril de 1968 provocados em duas grandes lojas de departamentos, sem vítimas, mas com grande prejuízo material, assumidos por Ensslin ao ligar para uma agência de notícias e informar: “Foi um ato de vingança política!”.

⁴³ Em A decisão, inclusive o ato regulatório da sentença de morte é oferecido ao próprio condenado: “O JOVEM CAMARADA - Sim. Vejo que agi erradamente.
OS TRÊS AGITADORES - Não sempre.
O JOVEM CAMARADA - Eu queria tanto ser útil, apenas trouxe prejuízo.
OS TRÊS AGITADORES - Não apenas...”

É bem fácil dizer: tudo isso
 Não é sério, descarnado, mortal
 Por sua própria fraqueza - mas
 Vós não deveis falar isso. Mas tomem isso
 A sério. Não sejais altivos, irmãos
 Mas humildes e praticai homicídio
 Não altivamente, mas: inumanamente

Não façais duas coisas, mas
 Uma. Não viver e matar, mas
 Somente matar. Um é um
 Preto é preto e sonoro não é silencioso.(BRECHT apud MANTOVANI: 2011, p. 101/102)

Em trecho do fragmento B27 da 3ª fase de trabalho, intitulado a “Última cena” (cena da condenação de Fatzer por seus companheiros e consequente assassinato), a personagem Büsching chama para o grupo a responsabilidade sobre o juízo e a condenação daquele que os põs em risco. Na iminência da entrada dos soldados que os levarão para a prisão por deserção, ou talvez mesmo a morte, os três companheiros de Fatzer não se entregam até finalizarem o que entendem ser sua responsabilidade:

BÜSCHING
 Nós ficamos.
 Que mais?
Grita pra fora
 É, estamos aqui,
 Mas espere só um instante

O JOVEM CAMARADA - Mas agora seria melhor que eu não existisse.

OS TRÊS AGITADORES - Sim. Quer fazê-lo sozinho?

O JOVEM CAMARADA - Ajudem-me.

OS TRÊS AGITADORES - Encoste a sua cabeça em nosso braço. Feche os olhos.” (BRECHT: 2004, p. 265)

Anteriormente, os quatro haviam concluído:

“OS QUATRO AGITADORES:

(...)

Portanto decidimos separar

Agora nosso próprio pé do corpo

É terrível matar.

Mas não somente os outros, também nos mataríamos,

caso fosse necessário,

Já que só com violência é possível transformar

Esse mundo assassino,

Como sabe todo ser vivo.

Ainda não nos foi dado, dissemos

Não matar. Unicamente

Pela vontade inabalável de transformar o mundo é que justificamos

A decisão.” (BRECHT:2004, p. 264)

Se não a gente atira
 Até que a gente tenha despachado uma coisa,
 Que precisa ser acabada.
 Então a gente vai
 Por conta própria
Atiram
 Então atire Kaumann!

Nas palavras de Müller no prefácio da publicação de sua organização do Material:

“Pessoas que têm de se forçar a si próprias para matar. Também é disso que se trata em *Mauser* e em *A decisão*. Na verdade a violência política caiu em descrédito pelo fato do Estado ter tomado nas mãos a matança e tê-la burocratizado por meio do monopólio estatal da violência. Vivemos numa civilização da representação. A civilização cristã é a civilização da representação, do delegar, do um por todos; por todos os outros apenas um está pendurado na cruz” (MÜLLER: 2002, p 14/15).

Esta é a base da civilização cristã europeia que se confronta com outras culturas, em que a lógica não é de representação e onde, talvez, a questão de matar seja traduzida da seguinte forma: “Quando achamos necessário, não temos o direito de não sermos nós a fazê-lo: delegá-lo a outros seria imoral” (MÜLLER: 2002, p. 15). A reflexão do dramaturgo percorre a ideia de revolução a partir de Carl Schmitt⁴⁴ em *Teoria do Guerrilheiro*, para quem a imagem do inimigo total é engendrada na revolução, especificamente na Revolução Francesa. Até então, as guerras tinham caráter de duelo entre exércitos, mas a Revolução, ao instaurar a guerra civil, opera uma cisão entre o civil e o soldado, ou seja, sem este aspecto, não haveria bombardeamentos das cidades ou guerras de guerrilha. Ao ultrapassarmos, como civilização, o patamar da guerra atômica, se estabelece a ideia do inimigo total, ou seja, é instaurado o fundamentalismo. Trata-se de uma ideia de representação, e representação prevê seleção. Num raciocínio típico de Müller, que sintetiza uma diversidade enorme de referências artísticas e teóricas,

“Pensar é um perigo mortal. Há uma diferença entre pensar e ser, entre pensar e viver. É esse o paradoxo da existência humana. Flaubert disse que o individualismo é a barbárie. A consequência é o pensamento de Foucault, o humanismo é a barbárie, porque humanismo também significa seleção, exclusão. A humanidade estabelece para si um objetivo, o caminho para a meta exige controle, organização, disciplina, seleção. Quando se trata da emancipação da humanidade, o inimigo é o inimigo da humanidade, por isso não é humano. Essa é a questão essencial. Mas como podemos desviar do estabelecimento de objetivos? Esse é um pensamento com o qual crescemos. Como é que aprendemos a nos conformar e a aceitar as coisas como são, a

⁴⁴ Carl Schmitt foi um dos mais importantes juristas alemães especializados em direito constitucional na Europa do século XX, apesar da sua controversa proximidade com o regime nazista.

regulá-las só mais ou menos? Mas nas expressões “regular” e “mais ou menos”, nada bate” (MÜLLER: 2002, p 16/17).

Na organização por Müller do Material, há uma grande fala de Fatzer, em que o teatrólogo une diversos fragmentos. É nessa fala que Müller utiliza o trecho sobre ser insuportável aceitar que a chuva caia de baixo para cima, mas finaliza com outro trecho onde figura:

“Fatzer, você tem
De fazer uma conta
Com toda sabedoria e experiência
De sua idade, que
Não bate” (BRECHT: 2002, org. MÜLLER, p. 207)

A fala seguinte, será nesta versão, de Büsching:

“BÜSCHING
Outro dia, quando a gente
Estava andando na ponte de ferro
Ao anoitecer às sete horas e
Por não saber
O que fazer, ficamos parados
Olhando a água
A gente olhou, Kaumann e eu,
Para o lado claro
Enquanto ele
Olhava para o escuro
E falava sombrio
Dos tempos que virão.” (BRECHT: 2002, org. MÜLLER, p. 207)

A conta não bate, aceite Fatzer! Estando já, quem sabe, navegando no lado escuro do rio, Müller carrega a esperteza de Fatzer - o mais inteligente e capaz entre eles - de uma melancolia premonitória. O teatrólogo completa seu prefácio com uma exortação a potência da arte e, por conseguinte, ao caráter inconclusivo do Material.

“Acredito que a arte seja um ataque a esse paradoxo; no mínimo uma provocação que remete a esse paradoxo. Essa é uma função da arte, possivelmente associal ou no mínimo antisocial, mas uma função moral da arte. Moral não é social, não podem equiparar-se. Considero a indignação moral a propósito do terrorismo irrelevante e hipócrita, por isso me parece tão importante a palavra humilde no centro da fala de Fatzer: ‘Matar com humildade’. É essa a chama teológica do terrorismo. Não há solução, esse é o paradoxo humano. Mas na arte não se pode escapar dele por meio moral; de qualquer modo, não no sentido da moral social estabelecida. Talvez a arte também seja uma tentativa de animalização, na perspectiva do livro de Deleuze e

Guattari sobre Kafka. Receio que tenhamos de deixar isso assim, no escuro” (MÜLLER: 2002, p 16/17).

No escuro, novamente não é possível destacar um único aspecto do texto para aqui defender uma ideia. Os usos de *Fatzer*, deste modo, se multiplicam. Os fantasmas do passado e do futuro se confrontam com aspectos semelhantes, mas com objetivos diversos. A conclusão não é absoluta. *Fatzer*, o tipo egoísta, enxerga o que os outros não veem e se recusa a adesão a esse futuro positivado como também se contrapõe a maquinaria do Estado, (“Sou contra o modo mecânico de vocês, pois o homem não é uma alavanca” diz *Fatzer* no fragmento B77). Um Estado que retira aos homens, por representação, a responsabilidade pela consecução da violência. Koch, como veremos adiante, que assume e realoca o ponto. A ação deverá ser coletiva, o individualismo de *Fatzer* entrava a adesão do grupo ao processo revolucionário e os põe em risco. Na 3ª versão, a resposta de Koch aparece delineada no que Brecht chama de *Centro de Temor da Peça* (fragmento A9). Aproveitando-se das dificuldades que unem os quatro, Koch utiliza todas as situações para levar ao revolucionamento, e assim propõe a criação de um soviete. Para Mantovani, este soviete representa a referência que Brecht tinha dos Conselhos, como forma de organização popular nos momentos de irrupção revolucionária. Para Karl Korsch⁴⁵, a quem Brecht considerava como professor de marxismo, essa era a base da organização revolucionária: uma organização que se dava de baixo para cima, em pequenos núcleos, “um espaço de mediação entre teoria e prática revolucionária e uma forma de organização política superior à do estado burguês”. (MANTOVANI: 2011, p. 199 notas). Mas Koch instaura a partir desta “espécie de soviete” o terror, desde um porão totalmente deslocado e inoperante junto à massa. É dele a fala, com o nome trocado pra Keuner na 4ª fase do trabalho, em resposta a *Fatzer*:

“FATZER

Keuner, você não consegue

Cuidar de si mesmo e quer

Ajudar o mundo todo

KEUNER

Nossa situação, *Fatzer*, é tão ruim que

Menos do que o mundo todo não pode nos ajudar.

Logo, uma plano para nos ajudar

Tem que ajudar o mundo todo.” (BRECHT: 2011, p. 149)

⁴⁵ O filósofo alemão Karl Korsch, autor de “Marxismo e Filosofia” e “Teoria Marxista e Ação Política”, foi representante do chamado marxismo ocidental e era considerado por Brecht como seu professor de marxismo.

Brecht descreve a seguir : “Keuner é rejeitado. Um é um comunista selvagem. Büsching se torna revolucionário. Irrupção. Fatzer zomba dele na frente dos soldados. Comentário: O soterramento do ensinamento!!!⁴⁶ Keuner combate o anarquismo, o radicalismo e oportunismo. (...) Conversa pacifista de Keuner sobre a guerra.” (BRECHT:: 2011 , p. 149)

O trecho dialoga com famoso ensaio de Lênin: “Esquerdismo, Doença Infantil do Comunismo”⁴⁷. Keuner neste momento seria um duplo de Lênin, ou um duplo um tanto paródico no seu debate com as tendências internas do movimento operário e especialmente em sua crítica direta à cisão no Partido Comunista Alemão e às posições da Liga Espartaquista, que exigia uma maior descentralização do Partido e maior poder de decisão ao proletariado⁴⁸. Neste diálogo, é possível ver a reprodução que Brecht faz nas figuras, nessa fase do trabalho, das atitudes e posicionamentos criticados por Lênin: o oportunismo, que teria origem na social-democracia (apesar de alinhada à esquerda não abrisse mão da atitude imperialista que alimentara a Primeira Grande Guerra); o radicalismo da pequeno-burguesia empobrecida e raivosa; o anarquismo. Keuner irá se opor aos três tipos de desvios apontados por Lênin, todavia sua conclusão é absolutamente risível e inoperante: “conversa pacifista sobre a guerra”. A frase é contraditória. Por um lado, vincula-se à tomada disruptiva de Fatzer, que segue, ela em si, uma reivindicação de Lênin, feita em discurso de 1912 na II Internacional. Antevendo a futura guerra imperialista, Lênin propõe que os movimentos de trabalhadores fossem contra a guerra. Em setembro de 1914, com a deflagração efetiva da guerra, tendo a adesão da social-democracia, Lênin escreve um panfleto convocando os trabalhadores a romperem com os sociais democratas e, clandestinamente, incitar a guerra

⁴⁶ “C20 O SOTERRAMENTO DO ENSINAMENTO

A punição faz do criminoso um criminoso e do homem bom um criminoso

A criminalidade faz o criminoso e a punição também faz o criminoso.” (BRECHT:2011, p. 83)

⁴⁷ Todo o Material está entrecortado por estas referências, que naturalmente deveriam atravessar os debates da esquerda alemã na época. Não aprofundo o tema, sob risco de perder a objetividade da pesquisa, mas saliento que um estudo comparativo das discussões engendradas no contexto da II Internacional Comunista e da fundação do Komintern, em diálogo com o Material, assim como a referencialização por Brecht no pensamento de Karl Korsch, para além da relação mais evidente das figuras de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht com o Material, seriam de grande interesse.

⁴⁸ Assim descreve Lenin o que caracterizaria como infantilidade no interior do Partido Comunista Alemão: “Negar a necessidade do Partido e da disciplina partidária: eis o resultado a que chegou a oposição. e isso equivale a desarmar completamente o proletariado, em proveito da burguesia. Equivale precisamente à dispersão, instabilidade, incapacidade de dominar-se para unir-se e atuar de modo organizado, defeitos tipicamente pequeno-burgueses, que, se formos indulgentes com eles, causam inevitavelmente a ruína de todo o movimento revolucionário do proletariado. Negar a necessidade do partido, do ponto de vista do comunismo, é dar um salto das vésperas da derrocada do capitalismo (na Alemanha) não até a fase inferior ou média do comunismo, mas até sua fase superior. Na Rússia (depois de mais de dois anos de derrubada da burguesia) ainda estamos dando os primeiros passos na transição do capitalismo para o socialismo, ou fase inferior do comunismo. (LÊNIN: 1978, p.31)

civil contra as burguesias nacionais. Por outro lado, a frase, deslocada desta maneira, se torna risível porque está totalmente desvinculada da real situação dos quatro desertores. Sua clandestinidade não é estratégica, é apenas circunstancial. Na cena, vemos o combate à maquinaria que não se confronta com a própria estrutura burguesa e seus aparelhos. Assim também o terror, que a frente será implementado, atuará unicamente de maneira autofágica. A posição de Keuner, que neste momento encarna Koch, não se antepõe em ação e permanece, idealisticamente, pregando a ampliação da prática de leitura e chegando a ler em voz alta o Manifesto Comunista para seus companheiros, a partir de seu esconderijo-buraco. A cena é antológica, ele prega a literalização enquanto costura as próprias calças. Em fragmento subsequente, confessa sua imobilidade:

“KOCH
Frühhaupt, Frühhaupt, sossegue!
Eu também conheço essa dúvida sobre a razão. Numa tal
Confusão
Está este mundo onde ora acontece isso ora aquilo, quase nunca
O que se poderia prever, que ser racional
Já é quase irracional ou parece assim mesmo.
Você como pedreiro
Sabe o que é um ângulo, mas um ângulo é tática
Numa parede empenada. esse repicar dos sinos
Nos confunde, o que nós pensamos aí não vale nada. nas redondezas da
Grande desrazão é difícil pensar. Melhor é
Não pensarmos em nada agora e costurarmos algumas calças. De acordo? (BRECHT:
2011, p. 151)

e. A e B/ F e K

Mantovani dirá que Brecht se identifica em períodos diferentes com diferentes personagens. Mas a questão de fundo é que, em se tratando de uma dialética irresoluta (em suspensão ou interdição), a síntese não pode ser determinada. Podemos somente aferir os aspectos postos em jogo, que necessariamente deverão ser jogados para que a investigação se complete em experimento.

Para Mantovani, as duas primeiras fases do trabalho dedicam-se a perscrutar as consequências irremediáveis da dialética entre marginalidade e conformismo. Em sua leitura, o pesquisador destaca a contraposição entre um tempo gerado pela guerra, que representa uma reificação absoluta, onde tudo - homem e natureza – encontram a aniquilação e uma perspectiva subjetiva, dada pela decisão da deserção. Decisão esta que se mostra equivocada

desde seu princípio, porque prevê uma posição de antagonismo à guerra que se dissolve pela separação dos quatro soldados da coletividade. A atitude associal do rompimento concerne igualmente uma crítica e a apresentação de sua dimensão emancipatória. Esta dimensão “nega em absoluto a moral burguesa idealista que sustenta a guerra e que reprime os interesses materiais do associal, assim como sua organização coletiva em função desses interesses” (MANTOVANI: 2011). A questão então aqui, volta-se para a coexistência, na figura do associal, da negação de uma moral idealista burguesa com a não negação de uma moral econômica burguesa. Se Fatzer se contrapõe à guerra e a sua temporalidade aniquiladora e totalitária, não se opõe à destruição do próximo em razão dos seus interesses imediatos. Seu egoísmo é grande o suficiente para salvar os camaradas do front, mas é esse seu mesmo egoísmo que os leva à derrocada. Isto não significa, porém, que haja nessa derrota um sentido de combate aos traços associiais. Para Mantovani, o que se passa no quarto dos desertores é o choque entre duas modalidades de comportamento associal: por “um lado, comportamento representado pela figura de Fatzer, que naturaliza a existência da guerra com fins de acumulação, encarna alegremente seu princípio destrutivo e procura se acomodar ao presente do modo mais perfeito possível” (MANTOVANI: 2011, p.19); por outro lado a modalidade daqueles, representados nas figuras de Koch/Keuner/Kaumann/Büsching, que permanecem inativos, esperando a solução para salvarem-se a si mesmos. Em ambos os casos, o comportamento associal tende a naturalizar a História. E em ambos os casos a relação com o presente se intensifica. Fatzer se apegue a esse presente, o qual chama de irresponsável, e adere ele mesmo a destruição como uma força natural. Para ele, a sociedade é tornada natureza assim como ele: “torna-se coisa em uma sociedade coisificada com aparência de natureza”⁴⁹ (MANTOVANI: 2011, p. 20). Os outros desertores encarnam essa naturalização como comportamento de autopreservação, seu anseio revolucionário, neste caso, é no sentido da manutenção de suas existências.

Mantovani segue para o que considera a questão nuclear das demais fases do trabalho: a possibilidade de conversão do associal em revolucionário. Em sua leitura, localiza a paródia que Brecht faz da fundação do *soviète* no interior do esconderijo dos quatro. Assim, eles usariam as ideias novas – o comunismo – para justificar atitudes bárbaras relativas a velhos comportamentos. Assim, pretendem garantir sua sobrevivência. E é a partir da terceira fase do trabalho que as figuras começam a transitar de posição e vemos diversas tentativas *daquele que escreveu* de planificar sua hipótese, a fim de experimentá-la. Neste contexto, cria-se uma

⁴⁹ Mantovani cita aqui Furio Jesi, em seu livro “Bertolt Brecht” de 1974.

espécie de embate permanente entre as figuras de Koch e Fatzer, a qual, segundo Mantovani, pode ser lida em certa medida, como uma cisão entre a ação (Fatzer) e a teoria (Koch). Fatzer encarna o impulso violento que, se os salva num primeiro momento, os destrói, como a si mesmo, em nome de seu desejo imediato. Koch vai adquirindo o aspecto de uma espécie de leninista, que, todavia, se pauta por uma moral abstrata. Em relação ao inimigo exterior e comum, o inimigo de classe determinado pela primeira tomada de consciência de Fatzer – o ponto Fatzer -, o Material apresenta dois tipos de ação, igualmente abstratas. A primeira ação é a espera a fim de garantir a preservação dos quatro a qualquer custo; e a segunda seria a incitação para que Koch abandone Fatzer e siga para a realização da revolução com os poucos companheiros que aliciar. Não é preciso dizer o quão abstrata e risível é a segunda opção. De toda maneira, o que aqui sobressai é que a oposição entre Fatzer e Keuner, nas palavras de Mantovani, “se configuram como uma contradição” (MANTOVANI: 2011, p 23).

Para Müller, Fatzer teria sido no início da escritura uma figura de identificação para Brecht, mas vai perdendo importância de uma fase para outra da escrita. “Depois Koch passou a ser o protagonista. Na última versão, da qual só há um pequeno trecho, Koch torna-se Keuner; Keuner como Lenin, o pragmático, o que tenta o possível. Fatzer é um complemento de Koch e vice-versa. Koch, o terrorista, Fatzer, o anarquista, Koch/Keuner, a ligação da disciplina e do terror” (MÜLLER; 2002, p. 12). Müller esclarece posteriormente sua leitura do Material no contexto de 1977:

“Para mim também era uma peça sobre as Brigadas Vermelhas, numa tradição muito alemã, que vem dos nibelungo até as peças Os Ladrões (de Schiller), Fausto (de Goethe), A Morte de Danton (de Büchner) e Gotland (de Grabbe). Dramas da divisão da Alemanha, Franz e Karl Moor, Fausto e Mefistófeles, Danton e Robespierre, Gotland e o negro Berdoa, a aspiração de Danton à felicidade e o sacrifício dessa aspiração em nome de um futuro pensado, em nome de um programa.”(MÜLLER; 2002, p.12)

O futuro pensado e programado da revolução está interdito. Já sabemos de antemão. Mas a crítica de Brecht, embora claramente beba da tradição a que Müller se refere, não tem os mesmos traços trágicos, a não ser, como disse *aquela que escreveu*, de um modo dialético.

A investigação necessita dessa paragem entre tempos, da fixação da imagem. Se não habitar essa suspensão, não será possível operar o acordo com o tempo concreto em que o modelo de ação é jogado (como o era no momento da escrita e que permanece como margem imaginada de um rio que não está mais lá). Nesse sentido, quando Mantovani diz que o tema

central do Material é o entrave, me soa correto. Mas não apenas. Vale o resumo do próprio autor presente na 4ª fase de trabalho:

“A31

A Odisséia deles começa com o equívoco, provocado pelo individualista Fatzer, de que poderiam, individualmente, interromper a guerra. deste modo, quando eles *se separam da massa* para sobreviver, perdem a vida de antemão. Nunca mais retornam à massa.

Por isso:

Contínuas tentativas e deliberações para regressar!

Tais tomadas de consciência ganham caráter de literatura. Mais tarde eles citam as ‘passagens’, providenciam alterações.

Fatzer crê na fúria cega do acaso, ‘o que está aqui é o que restou’, o caos. Koch é aquele que reconhece a necessidade da guerra e que toma a *resolução* de liquidá-la.

A frase que eles escreveram no tanque - ‘nós paramos’ - agora é corrigida (caráter de literatura!) por Koch para ‘nós paramos com a guerra’, escrita na parede do quarto.

O trágico da parte final é dialético!

na medida em que a nocividade de Fatzer (como tipo) se torna evidente quando ele enreda todos os outros três privadamente - ao aliciá-los para aniquilá-lo, ele os aniquila -, *certo* seria nunca perder ‘a conexão com o amanhã’, nunca esquecer o que se quer, ver todo o resto como entrave, nada além de algo sobretudo a superar, que se torna então o objetivo, certo para eles seria se escafer e negar ao tipo Fatzer qualquer consideração. Com isso arruinam-se, pois dão sua solidariedade a alguém que não a tem. Para ele é ponto pacífico: ou saem todos junto ou ninguém sai. Eles querem levá-lo com eles até o fim, quer queira ou não”(BRECHT: 2011, p. 122-123).

A conexão com o amanhã, aqui impregnada com a fantasmagoria progressiva, já está perdida. O programa, este futuro pensado, no percorrer do texto em escombros, leva novamente ao buraco-porão num presente eternizado. Não virá. Não virá a revolução. Não virá nada que não sejam fantasmas do *delta do rio*. Não à toa, diz uma anedota, que quando Brecht assistiu “Esperando Godot” de Beckett, anos depois (que inicia exatamente com uma árvore partida qual a imagem do tanque parado no nada da cena da deserção) teria dito: eu já escrevi esta peça, é o Fatzer.

Lehmann, mais radicalmente, falará de uma espera transformada em uma recusa, em uma desintegração. Para Lehmann, Fatzer trata de uma revolução antecipada em que Brecht plasmou a imagem da revolução como a imagem da deserção, “como uma literal ‘destituição’, como largar, não fazer nada, deixar de fazer”. O professor esclarece que o modelo básico da deserção teria como consequência uma dramaturgia de intermediação, já que os desertores encontram-se num país de ninguém, num inter-território.

“Fica claro que, sob estas circunstâncias, o conteúdo principal e o gesto básico da peça Fatzer, é *a espera*. Os desertores esperam pela revolução, pelo fim da guerra, num

sentido que para eles seria a salvação. Fatzer espera a ajuda dos outros soldados. os outros esperam por Fatzer, é a sua atividade principal. A sua ausência é o cerne de tudo: ‘Porque Fatzer você não veio como tínhamos combinado?’. Brecht encontrou aqui um terreno ideal para as ‘antíteses’, como se pode mencionar junto com Nikolaus Müller-Schöll. Fazer é desertar, os que agem esperam, o verdadeiro tema do dramaturgo é a desintegração, como se desintegra a unidade ainda existente dos quatro desertores. O conteúdo político parece compreensível unicamente como finalização e interrupção (deve-se pensar na representação de Benjamin da greve geral como figuração de uma omissão de agir, como o único agir puramente revolucionário)” (LEHMANN:2009, p.269).

A obra de Brecht é, no meu entender, um universo vasto, composto como resposta a um projeto consequente de coletivização. Suas diversas facetas mostram uma maneira única de construção de um processo de aprendizagem para esta coletivização. Aprendizagem de quem faz uso dela para organizar o pensamento de maneira crítica e apurar o olhar para o mundo. A dialética é sua ferramenta. Seu aprendiz pode ser o escrevinhador (como Koudela chama Brecht), pode ser o atuador/jogador ou o leitor/espectador/ouvinte. Assim, para se aproximar deste grande corpo de fragmentos, é possível escolher diversas frestas, portas, janelas ou ângulos. Mas sobrevém sempre a essa aproximação, mesmo involuntariamente, seu caráter utilitário (no melhor dos sentidos, no sentido de algo que serve ao uso). É possível sim chegar-se a ela apenas por sua grande beleza (e quem negaria isso como utilidade também), mas acredito que o Material também possa ser chamado de *labirinto-arapuça*. Não se passa incólume por ele. Pois nele, por menos que isso importe ao artista desavisado, subjaz um projeto urgente e extremo, que poderia ser traduzido no limiar entre libertação e sobrevivência. Um projeto que iniciara como forma de *transformar* o mundo e se encerrara num momento em que a pauta se transformou na necessidade de se *permanecer* mundo (pois decerto algo que se conheceu como mundo não sobreviveu à Segunda Guerra). É possível assim se aproximar dele por seu caráter formal, ou por seu conteúdo programático, mas não é possível sair dele sem fazer confluir esses dois aspectos. É espantoso. E sim, é inconcluso. Não creio que seja justo considerá-lo como o restante da obra *daquele que escreveu*, como um ponto de vista claro e eficientemente operativo. Ele não o é. Ele é falho, é manco e desajambrado. Mas ele possui a enorme riqueza de plasmar um esforço empenhadíssimo de compreensão de mundo. E como diz o Filósofo de “A Compra do Latão”:

“Não são apenas problemas resolvidos que o teatro apresenta aos seus espectadores, mas também outros, não resolvidos. Quem se opõe ao emaranhamento da descrição não se decide, com isto, contra a descrição do emaranhamento” (BRECHT:1999, p. 34).

PARTE II . OS EXPERIMENTOS

1. PRESSUPOSTOS

Na segunda parte desta pesquisa, pretendo analisar possíveis campos de aprendizado a partir do trabalho de reescrita do texto, procurando a utilidade do Material a partir do relato sobre a construção da dramaturgia de três encenações. Para tanto, será necessário aclarar alguns pressupostos sobre as três obras: *Material* Fatzer do Teatro Vila Velha (2001), *O Que Está Aqui é o Que Sobrou* do Coletivo Bruto (2012), *Desertores* do Coletivo Alfenim (2019). Trata-se de três montagens brasileiras. Este dado estabelece que o processo de interlocução dessas obras se deu com um contexto, a princípio, bastante diverso do contexto de criação e interlocução de obras na Alemanha. Tal consideração pode parecer óbvia, mas ganha contorno objetivo se considerarmos a produção crítica em relação tanto a obra de Brecht, quanto a obra de Heiner Müller, produzida a partir da Europa. É mister realizarmos um recuo analítico quando se contrapõe os conteúdos da aprendizagem desejada a partir da perspectiva histórica de territórios bastante diversos. Reitero esse aspecto, especialmente, para ser cautelosa no tratamento da imagem da revolução ou da guerra presentes no *Material*, pois podem criar recepções bastante diversas no contexto dos dois continentes, América Latina e Europa.

a. Teatro de grupo

Destaco de início o primeiro pressuposto a ser considerado: as três encenações analisadas são oriundas de uma maneira de produção específica, organizada em coletivos, baseadas em um envolvimento criativo não alienado de todos os artistas produtores envolvidos. Ou seja, os três coletivos estão inseridos em um pensamento sobre o fazer teatral essencialmente coletivo e colaborativo. Também os artistas envolvidos não têm uma atuação limitada a sala de ensaio ou às apresentações: são pessoas engajadas na discussão sobre política cultural e a função política do teatro - seja na cena ou no interior dos processos produtivos da arte. Os três experimentos compartilham uma percepção de que o trabalho teatral enquanto arte, deve ser alimentado pela pesquisa e que os processos de criação não são inferiores ao resultado enquanto obra, sendo o fazer teatral um todo que articula pesquisa-ensaio-encenação-compartilhamento com o público. Melhor dizendo, as obras aqui analisadas, tendem a ser compreendidas como momentos de um processo que não se encerra na estreia dos espetáculos, mas prossegue num contínuo de pesquisa e revisão. Entendem o

teatro como arte pública que atua no comum, que se efetiva no encontro com o outro e que o pensamento gerado pelas encenações é obra coletiva gestada neste encontro. Tal perspectiva, esclarece porque os participantes dessas experiências também tem atuação junto à pedagogia do teatro. O entendimento deste conhecimento comungado e a atitude questionadora desses artistas traz traços próprios à apreensão dos processos de aprendizagem. Os três grupos dependem em seu trabalho de pesquisa de financiamento público e se mantém na contramão do teatro como mercadoria. Em uma generalização poderia afirmar que os três coletivos ou agrupamentos fazem parte do que se convencionou chamar, de algumas décadas para cá, de Teatro de Grupo. Localiza-se normalmente a gênese deste modo de fazer teatro no final da década de 1950, caracterizando muitas vezes, como seu marco fundador, a encenação de “*Eles Não Usam Black Tie*”, texto de Gianfrancesco Guarnieri, pelo Teatro de Arena em São Paulo⁵⁰. O grupo teatral adota uma maneira coletiva de produzir no teatro, que prescinde da figura de um empresário que subsidia as produções e determina os rumos artísticos de uma companhia. Normalmente, o grupo se lança às empreitadas financeiras de cada criação com risco e ganho divididos também de forma coletiva. Tal afirmação pode parecer redundante para aqueles habituados a fazer e frequentar apenas esse tipo de produção teatral, mas é informação relevante para compreensão do interesse despertado nesses artistas pela obra de Brecht e especialmente pelo Material. Sendo assim, destaco a pertinência, principalmente dos Comentários do Material, no que concerne ao entendimento da aprendizagem como ponto de chegada⁵¹; a importância da função social do teatro como elemento de aprendizagem⁵²; a necessidade de uma construção coletiva em função de um projeto político maior; e por fim, um enfrentamento da verdade a partir de um teatro que não se isola da realidade em que está inserido permanecendo apenas no campo da ficção. Também esclareço que tomo alguns pontos relativos aos trabalhos desses coletivos para apontar correlações com o debate sobre esse fazer do teatro de grupo, a fim de ancorar as experiências em seus contextos e seus campos de diálogo.

Ademais do apontado, é importante considerar esse teatro de grupo como um teatro que necessariamente questiona o aparelho teatral e sua possível refuncionalização com

⁵⁰ “Há conceitos variáveis, no tempo e no espaço, revestidos pela palavra ‘grupo’, e os recortes cronológicos são, antes de tudo, convenções adotadas por historiadores e críticos como instrumentos para abordar um campo semântico expandido. Para a historiografia do teatro ano de 1958 tornou-se um marco consagrado porque a encenação da peça *Eles Não Usam Black Tie*, pelo Teatro de Arena de São Paulo, dramatizou os dilemas do operariado brasileiro.” (LIMA: 2011, p. 55)

⁵¹ Ensino e aprendizagem aparecem como termos na maioria dos comentários, assim como diversos trechos em diálogos com perguntas e respostas visando o entendimento de alguma colocação.

⁵² As referências à necessária formação de cidadãos para o Estado coletivista por meio do teatro.

maiores ou menores consequências em sua prática de sala de ensaio. Poderíamos assim, estabelecer uma escala que teria como primeiro ponto a assunção de que a cena produzida por esse teatro está na contramão da mercantilização de suas criações; a sua linha média, o objetivo de desalienação de todos os agentes envolvidos na criação; e seu ponto máximo, a revisão absoluta da ideia de distinção entre produtores e apreciadores. Pensando nesse índice, é necessário fazer referência a um processo de politização em relação a maneira de produção dos grupos, como enunciada, que teve lugar crescente nos últimos 20 anos (período compreendido na pesquisa).

Sérgio de Carvalho fala acerca de três ciclos de politização do movimento teatral brasileiro, em texto publicado em 2011, chamado “Atitude Modernista no Teatro Brasileiro” (CARVALHO: 2011). Localiza o primeiro ciclo, no final de década de 1920 e na década de 1930, numa espécie de teatro virtual (uma vez que as experiências mais radicais, como a dramaturgia de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, nunca chegaram a ser encenadas nos palcos da época); o segundo na década de 1960, com grupos como o Arena e, especialmente, o CPC da UNE; e um terceiro, que estaria sendo vivido na atualidade pelo movimento do Teatro de Grupo⁵³:

“Sobre o terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro, é difícil falar no tempo restrito de um breve comentário. Teve início há poucos anos como uma espécie de reação improvisada aos excessos da mercantilização da cultura ocorridos na década de 1980. Seu anti-modelo era, de um lado, o comercialismo teatral pós-televisivo e, do outro, o encenador-virtuoso esteticista, figura emblemática do teatro experimental da época. De qualquer modo sua história liga-se a uma renovação do ideal de ‘pesquisa em arte’ através da difusão local das escolas e universidades de teatro”⁵⁴ (CARVALHO: 2011).

b. Politização dos coletivos

Estabeleço como marco desse processo, ainda que incorrendo no risco de concentrar o olhar para São Paulo, na elaboração do “*Manifesto Arte Contra a Barbárie*”, por ser um exemplo de síntese do primeiro ponto dessa possível escala.

⁵³ Importante ler o texto de Carvalho na íntegra para entender estes dois primeiros ciclos. O pequeno artigo é de grande contribuição para um olhar político da dramaturgia brasileira. Não me alongarei nele aqui, para não perder o foco.

⁵⁴ Ao mencionar as escolas e universidades, certamente, Carvalho tinha em vista, não apenas a história emblemática da Escola Livre de Teatro de Santo André, como também sua própria geração, formada em escolas como a Escola de Comunicações e Artes e a Escola de Arte Dramática da USP, e o Instituto de Artes da UNICAMP.

Em 1998, iniciou-se um processo de reuniões entre algumas pessoas de alguns grupos de teatro da cidade de São Paulo⁵⁵. Em 1999, estes artistas e coletivos trouxeram a público o “*Primeiro Manifesto Da Arte Contra a Barbárie*”. Diz o *Manifesto*, que os artistas signatários:

“(...) vêm a público declarar sua posição em relação à questão Cultural no Brasil: O Teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo. (...) É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística. Nosso compromisso ético é com a função social da arte. (...) Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em produto "cultural". E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje. A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento à produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios. (...) A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego. Hoje, a política oficial deixou a Cultura restrita ao mero comércio do entretenimento. O Teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista. (...) Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. (...) Apoio constante a manutenção dos diversos grupos de Teatro do país. (...) Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral. Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos Teatros públicos. (...) Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a idéia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie - oficial e não oficial - que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo Brasileiro.” (PRIMEIRO MANIFESTO DA ARTE CONTRA A BARBÁRIE:1999)

O princípio de que o teatro de pesquisa continuada se reconhecia como não mercadoria em um pretenso mercado teatral e que considerava sua produção como elemento de uma política pública, estabelecia de pronto duas consequências: a primeira, mais objetiva, em relação a necessidade de financiamento dessas produções; e a segunda, de que o teatro de pesquisa figurava como ação pública a se constituir no campo público. Tal configuração ratificava sua co-existência aos processos pedagógicos e de ação social por meio da formação crítica e estética da população.

Tratava-se do entendimento e assunção da demanda produtiva – e com isso, econômica e política –, no interior dos grupos, que os coloca diante do impasse dos artistas

⁵⁵ Este grupo de artistas era composto por Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa, Márcia de Barros e Umberto Magnani. Eram assim representados os Grupos: Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Grupo TAPA, União e Olho Vivo e Monte Azul.

serem donos de sua força de trabalho, mas não dos meios de produção. Ou seja, o limite da sobrevivência que impõe aos grupos a sua politização e vice-versa. E este limite não advém de uma negativa explícita ao mercado teatral, mas da própria falência deste mercado, ou no máximo, em seu encolhimento aberrante (pois não podemos negar que existem alguns poucos artistas profissionais e produtores que recebem muito bons dividendos de seu investimento).

O objetivo aqui é explicitar que o engajamento dos coletivos a este primeiro ponto não significa, necessariamente, um projeto de revisão total da função do aparelho e muitas vezes resume-se a um estratégia de sobrevivência. O que decorre, todavia, desta assunção, é a possibilidade de compreensão dos elementos envolvidos no processo de criação sob o ponto de vista da produção, ou seja, da força de trabalho empregada pelos envolvidos. Assim, não será surpresa se ecoar nesse processo o texto de Benjamin (um texto ademais sobre o projeto de Brecht) citado na primeira parte da pesquisa, *O Autor como Produtor* (BENJAMIN:2017). Há de se pensar então nessa correlação entre a ideia mais progressista presente no texto e o caminho de politização dos coletivos, pois para Benjamin, é a aceitação de sua posição dentro das relações de produção de uma determinada época que possibilitará o posicionamento crítico em relação a função exercida pela obra:

“Sabemos que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção. Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava se perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. É uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata. Uma pergunta mais modesta, de vó mais curto, mas que em minha opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? - em vez dessa pergunta ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras.

Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto, a uma análise materialista” (BENJAMIN: 2017 p. 87).

É portanto, possível consequência do processo de questionamento das demandas das relações de produção, em razão da necessidade de contrapor-se às relações estabelecidas pelo princípio mercadológico, a abertura para o questionamento sobre a função das obras produzidas *dentro* dessas relações. Ora, esse processo não é sem efeito inclusive para o

questionamento de como se estabelecem as relações no interior dos grupos ou como os artistas se posicionam em conexão com um sentido crítico mais amplo no contato com o público. Mas a resposta não é simples.

Azevedo, analisando o histórico de implementação e existência da Lei de Fomento da Cidade de São Paulo (Lei 13.279/02), problematiza essa questão apontando seus limites na experiência concreta das lutas por políticas públicas.

“Ora, a Lei forçou intensificar na experiência do teatro de grupo contradições até aqui incontornáveis. O grupo como força produtiva desenvolve-se a partir de um impasse – até segunda ordem um impasse que indica uma *chance histórica* (grifo no original). Os artistas apresentam-se como donos de sua força de trabalho; negada a figura do empresário, o grupo não é todavia, inteiramente dono dos seus meios de produção. Resulta que a continuidade do trabalho – baseada na *intermitência* (grifo no original), inclusive da Lei – se dá ao custo de negociações e vínculos precários (o que vai desde as condições para a manutenção de um espaço de trabalho, em geral alugado, até as condições mínimas de produção e circulação, muitas vezes sob o signo da submissão). Tais negociações e vinculações, quase sempre conformam um campo meramente econômico, restrito às necessidades imediatas de sobrevivência. O que, portanto, está em jogo, é o teor da negociação e do vínculo, ou a capacidade dos grupos de os converterem em alianças, definindo nesse movimento quais são seus *aliados* (grifo no original)” (AZEVEDO: 2012, p.214).

Azevedo esclarece que, diante da dificuldade dos grupos em posicionarem-se para além do campo da experiência teatral, a resposta dada a este impasse tem que ser avaliada na elaboração da cena criada por estes grupos. Fala sobre um recuo para o campo da cena - mesmo que esta estivesse sendo o tempo todo chamada ao engajamento real, ao engajamento com os movimentos sociais e a cidade - pautas que surgiam da própria urgência em sobreviver. Pois se, por um lado, a luta determinou uma mobilização sem precedentes com o “Movimento Arte Contra a Barbárie”, por toda uma geração de fazedores de teatro, por outro, as demandas advindas do alinhamento à luta (diga-se de passagem, não necessariamente escolhido, mas imposto por uma impossibilidade de seguir sem ele) preencheram o espaço do fazer e o passo seguinte - a discussão do campo de alianças - foi adiado. Portanto, no panorama dessa escala que desenhamos, temos necessariamente um ponto de recolhimento relativo à identificação dos grupos teatrais no todo das relações produtivas. E este ponto talvez impeça o avanço também no campo da cena de uma maior radicalização.

Parto para o último grau dessa escala, ou pelo menos o grau que consigo antever como horizonte radical do processo: a modificação completa das relações de consumo no interior do aparelho e a conversão de todos em produtores. A teoria da peça didática aponta para esse

limite. E no histórico da politização dos grupos, mesmo considerando que esse ponto não foi alcançado, tenho que fazer referência a um certo campo de experiências que poderiam dialogar com essa perspectiva. Trata-se do campo pedagógico e do teatro amador ou vocacional. No encontro dos grupos com realidades diversas, seja via movimentos sociais, seja por meio de ações públicas, é possível antever experiências em que o nexo não se dá propriamente na relação entre artista e espectador, mas se converte em experiências comunitárias em que o foco subverte-se na possibilidade de ocupação dos espaços públicos, na produção de conhecimento e na troca não hierárquica de saberes.

Faço destes apontamentos pressuposto porque acredito num diálogo do material com este cenário constituído por uma espécie de “cultura do teatro de grupo”. Nesse sentido, haverá como ponto de partida para qualquer tipo de aprendizagem promovida no contato com o Material, este saber que foi se construindo nos avanços da politização dos coletivos.

c. Bertolt Brecht, Heiner Müller e Brasil

Abordo o segundo pressuposto. A questão de tratar-se de produções brasileiras a partir do texto brechtiano. Faço essa localização especialmente em razão de possíveis críticas a utilização da versão mülleriana do texto. Do mesmo modo que acredito que não possamos adotar universalmente as considerações críticas produzidas por uma teoria europeia contemporânea, como é o caso de Lehmann e Müller-Schöll, presentes na Parte I dessa pesquisa, sobre a maior atualidade da produção brechtiana mais experimental em relação às formas mais consagradas de sua dramaturgia como o teatro épico ou a peça didática. É preciso lembrar permanentemente que estamos dialogando com o universo cultural brasileiro.

Acerca de Müller, creio ser salutar uma localização dessas críticas, particularmente por ser sua versão a base textual da montagem do Teatro Vila Velha e do Coletivo Bruto. Cabe mencionar que o texto integral de Brecht continua inédito no país e tive acesso a ele em português apenas por leitura da dissertação de mestrado de Pedro Mantovani (MANTOVANI: 2011).

Ainda assim, a organização do Fatzer por Müller, como texto dramaturgico base para uma encenação, não é uma opção neutra. Müller como Brecht é um autor grandioso e é impossível *escovar* ou apagar sua autoralidade da dramaturgia resultante de suas escolhas diante do Material. São, ele e Brecht, autores em diálogo, mas não são equivalentes. Ambos se propuseram, como já dito anteriormente sobre a produção de Brecht, uma tarefa que não permite que isolem ao teatro sua concepção do homem e do mundo. O teatro, ou o *taetro* - como o filósofo da *Compra do Latão* (BRECHT:1999) chama a arte da encenação das

atitudes humanas - é uma ferramenta poderosa na mão de ambos, mas o alvo está além. Há sempre um debate que se estende para mais, que invade o campo da política, da filosofia. Outrossim, faz destes campos o território do teatro. Os dois mantêm uma interlocução muito forte com a História e com o tempo. O vendedor de latão, afinal, está pouco interessado na sonoridade dos instrumentos, mas antes no peso do metal do qual são feitos⁵⁶. Está interessado na matéria histórica destas atitudes. Deste modo, quando tratamos da opção dos coletivos pela versão mülleriana do Fatzer, não podemos ignorar todo *contrabando* de matéria que isto significa, pois questões articuladas no texto se enunciavam para ambos, mas em momentos e paisagens diversos.

A professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e pesquisadora Silvia Fernandes, em razão da publicação em 2002 da tradução de Röhrig pela Editora Cosac&Naif, assim descreve a intervenção de Heiner Müller no Material deixado por Brecht, em artigo para a Folha de São Paulo:

“No prefácio à edição atual, Müller informa que, em sua versão, procurou combinar os fragmentos estabelecendo "relações arbitrárias" entre as muitas variantes do texto, compondo um quebra-cabeça com que Brecht, provavelmente, não teria sonhado. A confissão de arbitrariedade não impede, entretanto, que o transgressivo autor de "Quartett" seja absolutamente fiel a seu predecessor no Berliner Ensemble, à medida que realiza uma intervenção contemporânea num texto cujo inacabamento é, em parte, exigência intrínseca do material. Recusando-se a completar a obra, Brecht indica claramente que Fatzer é apenas um recorte dos processos inconclusos de uma época complexa demais para permitir fechamentos prematuros. Por isso trabalha os fragmentos como "blocos rudes" da história alemã do princípio do século 20, elegendo quatro desertores da Primeira Guerra Mundial como protagonistas de um jogo de experimentos teatrais, com estatuto de modelo.” (FERNANDES:2002)

Deve-se considerar esta leitura de Müller sobre Brecht como um olhar específico e não uma verdade incontestável. Então, a escolha pela versão mülleriana não significa afastamento em relação a Brecht. Nem mesmo podemos falar da decorrência da dificuldade que caracteriza o enfrentamento por qualquer artista ao Material integral da peça impossível - tarefa que Müller já tomara para si. Ademais, o histórico de encenações do texto na RDA, tem essa versão como referência principal, embora o texto tenha sido apresentado primeiro no ocidente.

⁵⁶“Sinto tão fortemente a singularidade deste meu interesse que me comparo, digamos, a um comerciante de latão que se dirige a uma banda de música para comprar não por exemplo um trompete, mas simplesmente o latão. O trompete do trompetista é feito de latão, mas este não vai querer vendê-lo como latão, pelo valor do latão, a peso. É assim que ando aqui à procura destes acontecimentos entre os homens, acontecimentos que vocês imitam de alguma maneira, embora com uma finalidade que não é de maneira alguma a de me satisfazer.” (BRECHT:1999, p.86)

A organização de Müller foi elaborada em 1978 por encomenda de Mathias Langhoff e Manfred Karge, para ser encenada juntamente com o *Príncipe de Homburg*, de Kleist, na *Hamburger Schauspielhaus*, no lado ocidental - uma vez que não obtiveram autorização para representá-la na *Volksbühne*, na RDA. Como já mencionado, a referência que Müller faz no texto é à RAF (*Rote Armee Fraktion*) e ao Outono Alemão que ocorrera na Alemanha Ocidental. Pedro Mantovani (MANTOVANI:2018) afirma que a montagem de 1978 de ambos os textos articulados, visava uma confrontação entre aspectos das duas Alemanhas. Posteriormente, em 1987, Manfred Wekwerth reelabora a mesma versão de Müller na primeira montagem da RDA pelo Berliner Ensemble. Em sua versão, se contrapondo ao organizador, Wekwerth relaciona o texto ao iminente fim da RDA, fazendo menção à necessidade de se evitar o engolfamento por um cotidiano que naturalizava a situação de crise. Em razão de um acirramento das disposições armamentistas nucleares nas Alemanhas, por imposição americana e soviética, surgia no lado oriental uma movimento pacifista que forçava a abertura política.

A observação aqui será de Mantovani, em uma análise que parece-me sintetizar e concretizar com muita clareza às possíveis críticas a opção pelo texto do Material via Müller:

“A operação de produção de um enunciado formal dramaturgico e cênico novo, que tira de cena a perspectiva brechtiana sobre a experiência histórica dos anos vinte, ou dialoga com a mesma de forma polêmica, projetando no material os problemas relativos à história contemporânea, é absolutamente legítima (do nosso ponto de vista, a encenação de um material do passado só ganha relevância na medida em que ela o torna um instrumento para a crítica do presente). No entanto, os discursos sobre a mesma operação, produzidos pelos artistas em questão, muitas vezes tomados fora de contexto pela crítica, lançaram uma névoa tanto sobre os esforços de reelaboração, quanto sobre o material brechtiano” (MANTOVANI:2018, p. 22-23).

Mantovani contudo, se posiciona frontalmente em contrário a certo procedimento mülleriano que o pesquisador caracteriza como, senão ambíguo, mal intencionado. Assim, para ele, estes anuviamentos do Material original,

“(…) muitas vezes enredam (às vezes de caso pensado) o leitor interessado no material dos anos vinte em uma enorme confusão, na medida em que afirmam que os problemas atuais projetados sobre o material são os mesmos problemas tratados por Brecht nos anos vinte. A responsabilidade por tal mistifório, é importante frisar, não é somente dos leitores pósteros que não reconstituíram os contextos desses discursos. O imbróglio ocorre também em função de um certo modo de argumentação que mistura a perspectiva brechtiana com a própria, ora para usar uma afirmação de Brecht em nome próprio, ora para que a perspectiva própria seja vista como a de Brecht. Essas malversações são típicas do *modus operandi* de Heiner Müller. Por um lado, Müller

permitiu que sua primeira versão do *Fatzer* fosse lida como o *Fatzer* de Brecht, num momento em que o material inédito só era acessível aos visitantes do arquivo Brecht em Berlim. Por outro lado, no seu polêmico ensaio *Fatzer+Keuner*, publicado em 1980, texto chave que explicita sua apropriação de Brecht, Müller põe afirmações suas na boca do autor, que escamoteiam a relação entre texto e nexos social do original brechtiano. No intuito de apresentar aqui a sua visão trágica da derrota da revolução alemã (que consequentemente o levou ao descarte do teatro épico em favor do fragmento sintético) (...)” (MANTOVANI:2018, p. 22-23).

Não discordo completamente de Mantovani sobre uma recepção apressada de um Material ao qual não tivéramos acesso até muito pouco tempo. Mas não me detenho aqui em questões sobre a intencionalidade de Müller, sendo este aspecto especificamente relacionado ao objeto de Mantovani em sua pesquisa de doutorado (a saber, o caráter de agitprop do Material originário⁵⁷). Faço menção a este aspecto apenas para não incorrer no erro de conjugar como de Brecht uma produção e um pensamento que são de Müller.

Müller defende o *fragmento sintético* enquanto forma dramática⁵⁸ como continuidade necessária, ainda que diversa, ao teatro épico: como uma reposição, em nova ferramenta, das razões do efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*). Diz em entrevista publicada em 1986 que após estudar a obra de Brecht, percebeu que muitas coisas só são possíveis de uma maneira diferente, pois haveria em seu tempo um período que era de transição, o que efetivava uma mudança de função na literatura (KOUDELA:2003). Para o teórico literário José Galisi Filho, sobre o percurso criativo de Müller:

“Aqui, é a noção de material que se afirma em todo seu vigor com funcionalidade estratégica no arranjo da obra e mais especialmente em sua relação com Bertold (sic) Brecht. Müller não foi apenas um ‘discípulo’ de Brecht, o que enfatizaria a continuidade orgânica de uma tradição e o caráter derivado de suas ideias, mas radicalizou as premissas do projeto de seu mestre a ponto de implodi-lo por dentro, justamente no território de uma compreensão esclarecida da ‘matéria alemã genuína’: o fascismo. O repertório épico, elaborado no exílio forjou uma imagem ideal e abstrata da experiência fascista, amparada por um referencial teórico à época já anacrônico. A noção de ‘fragmento sintético’, definida por Müller como programa a partir dos anos setenta, em especial no tríptico da história germânica (*Germania - Tod in Berlin*, 1971; *Die Schlacht*, 1975; *Gundling*, 1976), busca corrigir este ‘modelo’ a ser a negação determinada de sua ‘intenção’ em Brecht, isto é, de sua distância esclarecida em relação à ‘forma concreta de aparição do fascismo’” (GALISI FILHO: 1996, p.98).

⁵⁷ A hipótese da tese, apresentada por Mantovani ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, é que os fragmentos da quinta fase de trabalho do Material, publicado nos Versuche em 1930 podem ser entendidos como uma obra de *agitprop* brechtiana em defesa da Frente Única.

⁵⁸ Trataremos do fragmento sintético no Experimento I, adiante na pesquisa.

Para Koudela, em relação especificamente ao abandono posterior da peça didática como tipologia, Müller demonstra a falência de uma esperança na história progressiva⁵⁹ quando opera esta mudança. Para ele:

“O objetivo perene é a transformação da história. Em lugar da peça didática aparece o fragmento sintético. (...) O fragmento sintético de Müller persegue uma dupla função. Por um lado, auxilia o autor, através de um processo dialético de conhecimento e de visão de mundo, e por outro serve como experimentação de um modelo de prática teatral coletiva. Como um grito do autor, o fragmento de Müller é também um diálogo com a sociedade, um diálogo que é preenchido de forma crescente com imagens irritantes e metáforas provocativas” (KOUDELA:2003, p.29).

De todo modo, Fatzer estabelece um espaço distinto nesse processo, uma vez que, já é em sua origem fragmentário e ocupa em suas diversas fases de escrita lugares diversos na tipologia dramatúrgica de Brecht: Não é teatro épico e não se configura apenas como peça didática. E mesmo que Müller (como sugere a crítica feita por Mantovani, entre outros) o envolva em um discurso (especialmente no artigo Fatzer+-Keuner) que o alça em uma categoria pré-ideológica - e portanto, na visão dele, ainda viva ou utópica -, o Fatzer se mantém como matéria fragmentária tão prenhe do gesto produtivo de quem investiga que sobressai, no meu entender, até as tentativas de obscurecimento de Müller. A peça é um *osso duro*.

A questão aqui é que a defesa de Müller do Material caminha numa argumentação que o contrapõe ao que o autor nomeou criticamente como: retorno ao classicismo por Brecht. Para Müller, tal recuo seria a única resposta possível a um Brecht que não vivera o fascismo real e suas consequências imediatas no território alemão e no panorama político no bloco socialista. Ou como já citamos de Storch: “O tempo, a evolução dos fatos políticos, tudo foi mais rápido”(STORCH: 2004, p.191). Mas Brecht, como lembra, opta por este desvio como estratégia de sobrevivência e não por uma capitulação apática, mas por um necessário

⁵⁹ Seria necessário talvez aqui retomar Benjamin e a abordagem acerca das *Teses sobre o Conceito de História* presente na primeira parte desta pesquisa (p.43). Neste sentido também cabe observar a colocação de Müller sobre Brecht nos anos da RDA. Seguindo o raciocínio de uma história alemã construída sobre escombros, dirá sobre o dramaturgo: “O estado de sítio em que se encontrava a República Democrática Alemã, em virtude da guerra fria, exigia e exige a ideologia. A experiência de Brecht na República Democrática Alemã encontra-se entre a afirmação feita em Leipzig * e a frase do prefácio tardio escrita por ocasião da edição de suas peças, no qual formula a renúncia ao ideal da tábula rasa, do exemplo. “Talvez a história vire a mesa, mas ela teme a mesa vazia...” Uma parte essencial dessa experiência reside na descoberta da *Freundlichkeit* (amabilidade) como categoria política. O trabalho de Brecht no teatro: uma tentativa heróica de desentulhar os porões, sem colocar em perigo a estabilidade das novas construções.” (MÜLLER: 2003, p. 52)

* “No mesmo ano de 1948, numa discussão com estudantes em Leipzig, Brecht assim formulava suas metas de trabalho na zona alemão de ocupação russa: vinte anos de demolição ideológica e a necessidade de dispor de um teatro para a ‘produção científica de escândalos’, visando à divisão política de seu público, em vez de uma ilusória unidade na aparência estética.”(Ibidem, p. 51)

reposicionamento diante da matéria histórica com que lidava: “A expulsão da Alemanha, o distanciamento das lutas de classe alemãs e a impossibilidade de continuar seu trabalho na União Soviética significaram para Brecht a emigração para o classicismo” (MÜLLER:2003 p.49) ⁶⁰

Müller abandona o Brecht classicista pelo Brecht dos experimentos, do qual faz parte o Fatzer, e repõe o projeto brechtiano em novas estratégias. Mas decerto, tal imbricamento crítico não significa muito no solo brasileiro. Tanto a experiência socialista, quanto a própria construção de um classicismo em tudo deslocado no Brasil, não nos permite tomar tal discussão como régua e compasso.

Não é apenas via Müller que os coletivos acessam essa intensidade que nasce do que é fragmentário. Acessam numa dupla mão dos dois dramaturgos. Para sermos justos, inclusive ao Müller, poderíamos nos perguntar que ferramentas seríamos capazes de usar no Brasil dos anos 2000 para enfrentar este debate, pois se as que Brecht usara no tempo da escrita não eram mais totalmente eficientes na visão de Müller da década de 1970, supõe-se que as que Müller usara nos anos da RDA em meio a Guerra Fria, também não teriam total precisão hoje, muito menos no Brasil. Evidentemente, a crítica de Müller se volta para a questão específica do enfrentamento do fascismo. Mas também aqui, alguns enfrentamentos têm sido filtrados por lentes diversas das que se enunciam. E não é a toa, que o próprio Müller volta os olhos para a América Latina como “ilha de desordem” e como fermento do novo⁶¹. Talvez

⁶⁰ O período pós-exílio de Brecht, na RDA, é um período controverso. Do mesmo modo que Müller irá caracterizar o que chama de recuo ao classicismo, outros críticos irão mencionar uma possível traição ao proletariado alemão por meio de uma adesão ao governo autoritário de Walter Ulbricht e à União Soviética. Dentre os críticos famosos ao dramaturgo deste período estão Hanna Arendt e Theodor Adorno. A crítica se estende de certa maneira para uma falta de posicionamento que teria tido o autor em relação às ligações Hitler-Stalin. Esta controvérsia se agudiza com a crise de 1953, quando Brecht teria tomado o lado do Partido e não dos trabalhadores berlinenses. De todo modo, este debate tem vertentes distintas e não cabe aqui uma conclusão precipitada. É possível ter um panorama dos aspectos desta polêmica no artigo do professor associado e chefe do Departamento de História e Filosofia da University of Virginia's College, em Wise, Mark W. Clark, *Herói ou vilão? Bertolt Brecht e a crise de junho de 1953* (CLARK:2007)

O Professor José Antonio Pasta Jr, que certamente tem opinião diferente de Müller e trata no excelente *Trabalho de Brecht* (PASTA JR: 1986) o classicismo em Brecht de maneira totalmente diversa. Para o professor a classicidade sempre foi um projeto brechtiano e o dramaturgo, nas diversas incursões de sua profícua gama de linguagens, irá dialogar com a tradição em busca de uma classicidade contemporânea.

“O projeto de Brecht é, assim, a empresa de uma domada impaciência histórica, que intenta concentrar o tempo e fazê-lo saltar. Dito de maneira muito simplificada, este intento aparece como o de já surgir como um clássico, sem ‘aguardar’ o trabalho do tempo.”(PASTA JR: 1986, p. 22) Sobre o retorno ao classicismo ainda diz Pasta: “A recuperação brechtiana do Classicismo é um desses momentos luminosos em que se juntam a clareza da análise e a transformação do objeto observado, alterando-se tanto a composição da herança clássica quanto o regime de sua transmissão. Pode-se dizer que no mesmo movimento pelo qual Brecht vincula seu projeto clássico à ‘palavra de ordem dos clássicos nacionais’ - através da recuperação do Classicismo -, neste mesmo movimento ele produz sua diferença em relação a eles.” (PASTA JR: 1986, p. 209)

⁶¹ “A *Missão* (*1979/80) insere-se na produção literária e teatral contemporânea, como documento de um tempo em crise, em que ‘tudo espera por história’. É nesse contexto de um estado em suspenso que Müller situa o Terceiro Mundo. ‘E história é agora a história do Terceiro Mundo com todos os problemas de fome e

exatamente por este “descabimento” criado nas terras de cá pela importação de um ideário muito distinto das condições produtivas reais do continente. A utilização, inclusive de ferramentas teóricas em deslocamento pode ser considerada quase fundante do Brasil moderno. Diz Roberto Schwarz no seu clássico artigo “Ideias Fora de Lugar” em que analisa a obra de Machado de Assis:

“Que valiam, nestas circunstâncias, as grandes abstrações burguesas que usávamos tanto? Não descreviam a existência mas nem só disso vivem as idéias. Refletindo em direção parecida, Sérgio Buarque observa: Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra. Essa impropriedade de nosso pensamento, que não é acaso, como se verá, foi de fato uma presença assídua, atravessando e desequilibrando, até no detalhe, a vida ideológica do Segundo Reinado” (SCHWARZ: 2014, p.12-13).

Se considerarmos este prólogo ao século XX brasileiro, tais aspectos têm de ser considerados, creio, em qualquer recepção que se empreenda de um pensamento marxista em nossas terras.

Na palestra “Uma Experiência com Teatro Dialético no Brasil”, realizada por Sérgio de Carvalho na Casa Brecht de Berlim em 2007 (CARVALHO:2009), o diretor da Cia do Latão de São Paulo, elabora a questão dos experimentos com Brecht no país, a partir de sua experiência, de modo interessante para pensarmos nesta recepção do autor. O diretor aponta que mesmo a Cia do Latão não encenando seguidamente textos do dramaturgo, “(...) sempre utilizamos sua obra como modelo de gestualidade dialética”. Para Carvalho, “Isso nos exigiu uma atualização de seus princípios em relação às nossas condições históricas de país inscrito no capitalismo periférico” (CARVALHO:2009, p. 25) O diretor considera uma das atitudes mais importantes de Brecht seu combate a ideologia dominante, “tanto nos discursos como nas formas sensíveis de representação” (CARVALHO:2009, p. 25) . Explica que no Brasil, periferia do capitalismo, a dissolução do idealismo burguês não é novidade. “Na formação colonial, ideais clássicos da burguesia europeia nunca tiveram peso ideológico. A elite culta do país importou o romantismo, e só depois o iluminismo. O atraso cultural da razão burguesa, seu caráter postiço, estava em relação dialética com o avanço técnico da exploração” (CARVALHO:2009, p. 26). Assim:

superpopulação’. De um lado objeto de colonização, exploração e refugio, de outro, lugar de caos e desordem, o Terceiro Mundo é visto por ele como fermento do novo - ‘ilhas de desordem’, espécie de tumores benignos na medida em que, forçando o convívio com camadas diversificadas de história e cultura, preparam o solo para a mudança.” (KOUDELA: 2003, p. 31).

“A teatralidade anti-ideológica de Brecht, baseada no diálogo com os valores clássicos, na expectativa da visão humanista, foi, portanto, atualizada por nós. Mas seu ponto mais radical como método continua válido: cabe à arte não só desmontar os discursos ideológicos dominantes, mas os padrões e formalizações sensíveis da classe dominante, que seguem se expandindo como naturais. O tema da bondade impraticável, tão recorrente nas grandes peças de Brecht, perdeu o impacto de mobilização. Mas o modelo dramático de individualização moral continua a dominar o imaginário. Em suas peças, Brecht armou arapucas morais embaixo dos temas como a não-violência. Cada pergunta moral enunciada em cena é impossível de ser respondida em termos puramente ideais. O espectador se depara com uma armadilha ideológica, que o obriga a negar a posição convencional em favor de indagações materiais e políticas. Essa desmontagem ideológica ainda é um elemento artístico muito potente desde que atenta às novas conformações do idealismo naturalizador (de ares materialistas) e desde que capaz de expor a ideologia oculta nas formas sensíveis e nos ritmos emocionais da representação ficcional.” (CARVALHO:2009, p. 26)⁶²

Ou seja, toda inadequação metodológica que Müller encontra num Brecht realizado acriticamente nos anos de 1970 na Alemanha, pautada pelo que descreveu como - “As malhas da rede dramaturgical de Brecht eram demasiado largas para a microestrutura dos novos problemas” (MÜLLER: 2003, p.53) - não tem muito sentido para nós. Talvez nossos novos problemas sejam peixes ainda bem grandes, ou tenhamos problemas diversos para peixes distintos de um mesmo oceano. Isto é, as operações de atualização crítica devem ser outras. E mesmo Müller tendo alçado o Material a um status diferenciado - como obra invejável por pôr a ideologia em contra-pé - ainda é necessário observar os procedimentos diante do texto por um ângulo que será sempre brasileiro⁶³.

Para Carvalho, esta atualização e territorialização de Brecht tornou necessário encontrar, por ocasião de duas montagens de textos do dramaturgo por sua Companhia, em 2001 e 2006, uma maneira de: “de um ponto de vista cênico, formular de modo novo algumas das velhas questões, assim como formular de maneira antiga - a título de distanciamento - algumas das novas”. O diretor fala da importância de uma categoria poética que Brecht utilizou em alguns dos seus textos épicos, que é “a ingenuidade como ferramenta de geração

⁶² Em Fatzer, não há a questão da bondade impossível, mas está presente a mesma indagação, via figura do associal, e sobre a legitimação da violência.

⁶³ É importante lembrar que Brecht sempre teve uma recepção bastante frutífera no solo nacional. Não posso deixar de mencionar a incrível contribuição para esse acolhimento de pessoas como Fernando Peixoto e Luís Antônio Martinez Corrêa. Brecht é autor de diversos textos paradigmáticos da história da encenação brasileira, especialmente na década de 1960, como *Os Fuzis de Dona Tereza*, do Teatro dos Universitários de São Paulo, *Na Selva das Cidades* do Teatro Oficina, além de toda sua influência no Teatro de Arena e na produção posterior de Augusto Boal. Ingrid Dormien Koudela no 14^a Simpósio da Internacional Brecht Society menciona: *Costumo dizer que Brecht é um autor brasileiro se observamos a profunda influência que exerceu na história do teatro brasileiro. Foram inúmeras as proposições estéticas e políticas realizadas à luz do pensamento brechtiano.*” (KOUDELA:2013)

de espanto dialético”. Segundo Hanns Mayer⁶⁴, “a ingenuidade do teatro dialético é uma categoria que não se estabiliza: resulta de um conhecimento concreto da vida dos homens e das possibilidades da arte enquanto reinventa sua função”.

Seria bastante útil a adoção da categoria da ingenuidade como procedimento de aproximação ao Material, assim como a insistência para que essa ingenuidade se converta em espanto. A permanência em uma zona instável, como define Mayer, possibilita aos experimentos um desdobramento de significações que seriam atingidas tão somente pela ação a partir de um modelo a espera de uma resolução que não virá. A forma fragmentária do Material impede a adesão irrestrita ao ensinamento único mas repõe a cada gesto o aprendizado difícil da dialética. Nesse sentido, talvez a organização de Müller, nos seja menos eficaz por conter em si alguma definição, algum posicionamento, mesmo que impreciso, em relação à Revolução (decerto advindo de sua própria experiência no socialismo)⁶⁵. É possível entrever nas suas entrelinhas uma espécie de intertextualidade que a liga, por exemplo, a Büchner e seu “Danton” com a imagem da Revolução devorando os próprios filhos, ou “Os Ladrões” de Schiller - referências que ele mesmo cita na introdução à edição brasileira, como representantes de uma “tradição muito alemã”. O *Fatzer* de Müller, por mais que o dramaturgo tenha escolhido enfrentar os fragmentos brechtianos exatamente por sua irresolução, me parece mais resolvido e sutilmente mais ideológico que o brechtiano. Acredito que essa impressão surja pela presença de uma espécie de cinismo - possivelmente surgido na interlocução do texto com a realidade da RAF que ele pretendia referir - que o distanciaria de nós mais que o emaranhado de becos sem saída presentes no original.

Ou quem sabe, eu devesse considerar, assim como estou considerando cada um dos experimentos desta pesquisa, a versão de Müller como retrato de seu próprio aprendizado com o Material. E assim, as soluções encontradas seriam apenas índices desse processo. E que talvez, a sua utilidade tenha sido exatamente a consolidação da opção do autor por seus fragmentos sintéticos. Fique claro que esse é apenas um jogo de suposições, mas não deixa de ser divertido. O que importa ao menos, quem sabe, seja perceber a versão mulleriana também como percurso e não como ponto de chegada.

⁶⁴ Hans Mayer é biógrafo de Brecht, professor de literatura e crítico socialista.

⁶⁵ Se compararmos *A Decisão* de Brecht com a contra-peça didática escrita por Müller, *Mauser*, talvez encontremos indícios dessa reposição a que me refiro.

2. EXPERIMENTO I

FATZER TEATRO VILA VELHA - MATERIAL FATZER - BA - 2001

Adentrar neste espaço da experiência com o Material olhando para o experimento capitaneado por Marcio Meirelles é extremamente prazeroso e abre caminho para um debate que ultrapassa a simples utilização dos fragmentos como base fabular. Não será necessário reiterar que a natureza do Material seduz os seus “aprendizes” promovendo e se amoldando a discussões que são refratárias, ou pelo menos não afeitas, a uma simples transposição para o palco da matéria. Ou seja, não é nenhuma surpresa, descobrir nos artistas aqui citados que escolheram enfrentar o Material, uma disposição e inquietude de pesquisadores com uma atuação para além da cena. Ainda assim, a conexão dos artistas baianos envolvidos na montagem de 2001 do Teatro Vila Velha é exemplar para esta pesquisa em diversos sentidos. Assim, faz-se necessário recorrer à história do encenador Marcio Meirelles e do Teatro Vila Velha.

a. Marcio Meirelles e o Teatro Vila Velha

Arquiteto de formação e ligado às artes visuais, Meirelles começa a atuar no teatro em 1972. Em 1976, funda o Grupo de Teatro Avelã & Avestruz, que trazia em seu elenco algumas das figuras que seriam fundamentais para o teatro baiano nos anos seguintes, tais como Maria Eugênia Millet, Fernando Fulco e Hebe Alves⁶⁶. Segundo Meirelles, esta experiência do grupo diferiu muito do teatro que hora acontecia na Bahia. Era uma forma diferente de produzir no contexto da época, pois não era nem teatro amador, nem estudantil, nem empresarial. Era um teatro coletivo. De todo modo, a experiência de Meirelles com o teatro estudantil e o teatro amador pode ter colaborado para engendrar essas novas formas de organização coletiva de criação.

A qualidade do teatro que resultou desta empreitada coletiva, acaba levando Meirelles para vários estados brasileiros até ser convidado para ingressar no I Curso Livre de Teatro, do

⁶⁶ Maria Eugênia Viveiros Millet é atriz, arte-educadora e diretora de teatro. Após anos de experiência com o grupo Avelã & Avestruz, passa a trabalhar como arte educadora. Trabalha no Projeto Axé e é co-criadora do Bando de Teatro Olodum, voltado para adolescentes; organiza o Centro de Referência Integral de Adolescentes (Cria), no Pelourinho, na década de 1990. Trabalha como professora da UFBA na área de Licenciatura. Cria várias redes de arte-educação, entre elas a Rede Latino-Americana de Arte e Transformação Social. Fernando Fulco, falecido em 2016, atuou na cena baiana desde a década de 1970. O Teatro Vila Velha Publicou em seu blog, por razão do seu falecimento, que o ator foi um ‘artista de importância única na história deste teatro e na história do teatro e cinema baianos’ (<http://blogdovila.blogspot.com/2016/08/nota-de-pesar-fernando-fulco.htm>). Também teve atuação de destaque no cinema nacional. Hebe Alves é atriz, diretora de teatro, e docente da UFBA desde os anos de 1990. Como diretora teatral é internacionalmente premiada. Artista muito reconhecida da cena baiana, desenvolve trabalho de pesquisa, entre outros, a partir da obra de Nelson Rodrigues.

Teatro Castro Alves, onde nos primeiros anos, trabalhou como cenógrafo e figurinista. Em 1982, funda um espaço cultural e de formação chamado: “A Fábrica”. E na mesma época, desenvolve um projeto para a Fundação Gregório de Matos (quando monta *Gregório de Matos de Guerras*). Dessa forma, dá relevo, para além da sua qualidade de artista inquieto, para o educador e gestor de projetos. *Gregório* foi também sua primeira incursão mais aprofundada na pesquisa de uma identidade baiana ligada à tradição afro-brasileira. Em 1987, assume a direção do Teatro Castro Alves, e em seguida, cria o Bando de Teatro Olodum apoiado pelo bloco afro de mesmo nome e buscando uma ação de afirmação da identidade afro-baiana. São as montagens do Bando, dirigidas por Meirelles, que impulsionam diversos artistas locais para o cinema e a televisão, e que fazem o resto do país reconhecer a identidade negra e própria do teatro baiano. Em 1992, Meirelles trabalha ao lado do cineasta alemão Werner Herzog⁶⁷ na montagem de um espetáculo grandioso: *Floresta Amazônica em Sonho de Uma Noite de Verão*, uma adaptação do original de Shakespeare, por ocasião da ECO 92⁶⁸ no Rio de Janeiro. Em 1995, escreve com o Bando e Aninha Franco, além de criar cenário e figurinos, o texto *Zumbi*, que foi encenado pelo Black Theater Co-op em Londres.

A produção de artigos acadêmicos, textos publicados em revistas de arte e cultura e mídia nacional também é vasta. Meirelles aprimorou sua formação em diversos intercâmbios nas décadas de 1980 e 1990⁶⁹ e sempre realizou palestras pelo Brasil e pelo exterior.

Em 1994, assume a coordenação do Teatro Vila Velha. O Vila, como é chamado, foi criado pelo Teatro dos Novos em 1964, que havia surgido no final da década de 1950, por iniciativa de ex-alunos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, liderados pelo

⁶⁷ Herner Werzog é um dos principais nomes do movimento cinematográfico alemão do pós-guerra.

⁶⁸ “A Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (Cnumad), realizada em junho de 1992 no Rio de Janeiro, marcou a forma como a humanidade encara sua relação com o planeta. Foi naquele momento que a comunidade política internacional admitiu claramente que era preciso conciliar o desenvolvimento socioeconômico com a utilização dos recursos da natureza. Na reunião — que ficou conhecida como Rio-92, Eco-92 ou Cúpula da Terra —, que aconteceu 20 anos depois da primeira conferência do tipo em Estocolmo, Suécia, os países reconheceram o conceito de desenvolvimento sustentável e começaram a moldar ações com o objetivo de proteger o meio ambiente. Desde então, estão sendo discutidas propostas para que o progresso se dê em harmonia com a natureza, garantindo a qualidade de vida tanto para a geração atual quanto para as futuras no planeta. (www.senado.gov) ”

⁶⁹ Marcio Meirelles fez residência artística nos Estados Unidos (1983); Bolsa CAPES/Fullbright de aperfeiçoamento em Artes, com estágio na Circle Repertory Company, em Nova York (1986), visita de intercâmbio na Alemanha, a convite do Instituto Goethe e da Casa das Culturas dos Mundos (Berlim), em 1990. Também foi convidado para o programa Exploring Roots, do London International Festival of Theatre (LIFT); em 1993, deu palestra no evento Daily Dialogues – Black to Brazil e participou do Business Art Fórum, ambos no London Internacional Festival of Theatre (LIFT); em 1995, novamente palestra no Daily Dialogues e ministrou um workshop no Shared Values; além de coordenar o encerramento do festival com Carnaval, um desfile percussivo coreográfico, do London Internacional Festival of Theatre, em 1996.

professor João Augusto⁷⁰. O desejo destes ex-alunos - Carlos Petrovich, Sônia Robatto, Tereza Sá, Carmen Bittencourt, Ecchio Reis e Othon Bastos - era aproximar a arte erudita da cultura popular e iniciaram suas atividades como Sociedade Teatro dos Novos, realizando diversas leituras dramáticas em regiões periféricas de Salvador, em escolas, praças, auditórios. (RATTES:2007).⁷¹ Ao assumir a coordenação do Projeto Novo Vila, Márcio Meirelles prevê a revitalização do teatro histórico no Passeio Público de Salvador. Segundo o jornal on line da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em artigo de março de 2019, em razão do recebimento do título de *Doutor Honoris Causa* por Meirelles:

“Sua experiência na área fez ressurgir um dos teatros mais produtivos do Brasil, servindo como usina de criação e palco de espetáculos de teatro, dança, música, performance, envolvendo artistas de variadas trupes, funcionando ainda com grupos residentes estáveis que participam do conselho gestor e da administração do teatro” (FERREIRA:2019).

No encontro entre a experiência artística, pedagógica e de gestão de Meirelles - alicerçada num fazer coletivo e na perspectiva política e social - com a vocação do Vila, criou-se em 2000, o cenário perfeito para a acolhida do Projeto FATZER.

b. O Projeto FATZER

Meirelles se mantém coordenador do Vila até 1999. Em 2000, num programa do Instituto Goethe, vai para a Alemanha e de lá volta com o projeto de montar o *Fatzer*. Assim,

⁷⁰ João Augusto Sérgio de Azevedo Filho nasceu no Rio de Janeiro, em 1928. “A trajetória artística de João Augusto começou ainda jovem ao fundar o Teatro de Fantoches de Brighela na capital carioca (ANTUNES, 2008: 31). Quando ele completou 23 anos, atuou na peça inaugural d’ O Tablado, grupo teatral carioca criado em 1951 por Aníbal Machado, Martins Gonçalves e Maria Clara Machado (www.itaucultural.com.br). O jovem João Augusto participou nas seguintes peças do grupo: O Moço Bom e Obediente (Nô Japonês), de Betty Barr e Gould Stevens, em 1951; Nossa Cidade, de Thornton Wilder em 1954; A História de Tobias e de Sara, de Paul Claudel, em 1955; Pluft, O Fantasminha, de Maria Clara Machado, em 1955. Dessas peças, duas delas foram dirigidas por Martins Gonçalves que, posteriormente, em 1956 o convidou a participar do projeto de criação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia³. João Augusto inicia, assim, uma nova etapa da sua carreira profissional e artística ao fazer parte do corpo docente da primeira escola de teatro do Brasil e tornando-se responsável pelas cátedras de Formação do Ator e História do Teatro”. (SILVA:2011, p.1)

⁷¹ Sobre a história do grupo dos Novos e de João Augusto, diz a pesquisadora Denise Pereira Silva: “João Augusto se tornou um dos diretores de teatro mais importantes da Bahia na contemporaneidade. Ele foi um dos principais responsáveis, também, pela construção do primeiro teatro profissional da Bahia, o Teatro Vila Velha. Em 1959, grande parte dos alunos da primeira turma concluinte da Escola de Teatro se desvincularam da instituição e acabaram não participando da formatura. Foram eles: Othon Bastos, Sonia Robatto, Carlos Petrovich, Carmem Bittencourt, Echio Reis, Teresa Sá, Maria Francisca, posteriormente, juntam-se ainda ao grupo Nevolanda Amorim, Marta Overbeck, Mario Gusmão, Mário Gadelha e Wilson Mello. Segundo Raimundo de Matos Leão, ainda não se tem certeza e foram os próprios alunos junto com o professor João Augusto que decidiram abandonar a instituição por não concordar com a metodologia e a forma de dirigir de Martins Gonçalves, que para eles seria autoritária, ou se foi o próprio diretor que os expulsou da Escola (LEÃO, 2006: 148). Sonia Robatto, uma das alunas na época, relata que realmente eles tiveram um desentendimento com Martins Gonçalves e decidiram abandonar a Escola para fundar uma companhia profissional de teatro. (SEMINÁRIO, 2008: 8). De qualquer forma, liderados por João Augusto estes alunos-atores organizaram a Sociedade Teatro dos Novos, grupo que em 1964 fundou o Teatro Vila Velha#.” (SILVA:2011, p.2)

no final de 2000, Meirelles escreve um artigo endereçado ao ator e jornalista Gideon Rosa⁷² por solicitação deste e já menciona o projeto em um balanço de fim de ano do Teatro Vila Velha⁷³

“Gideon, acho que você poderia falar um pouco como o ano 2000 foi difícil para a cultura baiana. E então falar como o Vila atuou neste ano.

Marchamos contra corrente ao:

- Produzir espetáculos sempre com elencos numerosos, ao invés da tendência a monólogos e diálogos.
- Apoiar grupos e artistas: Bando de Teatro Olodum, Viladança, Cia Teatro dos Novos, Jarbas Bittencourt, Nelson Vilaronga, Sérgio Almeida, Cecília Haffer, Simone Erbeck – dispondo de espaço para ensaios e apresentações e infraestrutura administrativa e técnica;
- Manter projetos sem nenhum retorno financeiro
- **Tomaladacá** - que abriga grupos emergentes da periferia, de escolas e entidades culturais ou sociais; numa troca sistemática de experiências e informações, promovendo oficinas, debates, mostra de cenas e de espetáculos, acesso aos espetáculos realizados no teatro para os integrantes dos grupos e da comunidade à qual estão ligados;
- **Curta Vila** - mostra mensal de vídeos, seguida de debates e reflexão
- **O Que Cabe Neste Palco** - mostra da produção que está sendo gerada por jovens universitários no âmbito das Escolas de Teatro, Dança, Música e Belas Artes principalmente, mas também em outras unidades da Universidade ou fora das escolas. Este projeto é coordenado, programado e produzido pelos Diretórios Acadêmicos das referidas escolas. O TVV cede o Cabaré dos Novos e o suporte técnico necessário para sua realização. Toda semana;
- **Choro no Vila** - grupos e músicos dedicados ao chorinho se reúnem semanalmente para mostrar e ouvir clássicos e novas composições dessa expressão musical popular brasileira, a um público aficionado.
- Manter projetos que proporcionem a experimentação e a discussão sobre as linguagens e sistemas e políticas de produção cultural;
- **Improvisação** - dançarinos, músicos, atores e artistas plásticos se reúnem uma vez por mês para sessões de improvisação coletiva, seguida de discussões sobre os processos criativos. Projeto apoiado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia;
- **Falavila** - palestras e/ou debates sobre temas de interesse imediato dos artistas para embasar montagens, ou menos ligados à um projeto específico, mas que geram reflexões sobre as atividades culturais. Este ano foram realizados dois ciclos: política cultural e estratégias de combate ao racismo, além de eventos pontuais (Peter Palitzsch e o teatro de Brecht, Martha Graam e Pilatice, entre outros);
- Oficinas de formação e aperfeiçoamento para artistas e iniciantes.
- Co-produções com grupos e artistas internacionais: **Supernova** com o Teatro São João, Dramat, Assédio e Cendrev, de Portugal; Início do processo do **Projeto**

⁷² Gideon Rosa é jornalista, ator e professor baiano.

⁷³ É essencial citar, quase na íntegra, porque desenha um perfil de resistência cultural e demonstra a potência de espaços como o Vila.

Fatzer, com direção de Peter Palitzsch (colaborador de Bertolt Brecht), com o Instituto Goethe; (...)” (MEIRELLES, 2000)

Meirelles ainda enumera diversas programações regulares, com grandes sucessos do Bando de Teatro Olodum e trabalhos de jovens artistas. Finaliza com um protesto em relação a falta de financiamento e ao enfoque equivocado da política cultural na cidade. E é neste contexto - de embate por políticas culturais, uma forte vertente inclusiva e pedagógica na configuração da programação do teatro e uma disposição a resistência - que inicia o Projeto Fatzer.

Sobre o Projeto e a participação do diretor e dramaturgo alemão Peter Palitzsch, Meirelles conta em entrevista para esta pesquisa⁷⁴:

“Em 2000 estive na Alemanha num programa de visitas do Instituto Goethe. Num café do Berliner Ensemble ou num café próximo ao teatro ícone tive um encontro com Peter Palitzsch. Conversamos sobre muitas coisas e aconteceu o impulso de convidá-lo à Bahia para dirigir uma peça de Brecht e noutro impulso falei do FATZER. Ele aceitou e como planejado veio em 2001 para uma oficina de uma semana com atrizes e atores do teatro Vila Velha. Para conhecer o material humano e conhecermos o material dramático.”

É necessário também localizar Peter Palitzsch e sua posição no Berliner Ensemble junto à Brecht para destacar a importância e o prestígio do projeto, que antecede as demais montagens abordadas nesta pesquisa em pelo menos 10 anos.

Hugh Rorrison, editor de várias obras de Brecht no Reino Unido e colaborador do jornal inglês *The Guardian*, por razão da morte do diretor no final de 2004 (RORRISON: 2004), o descreve como grande contribuição ao teatro alemão do pós-guerra: primeiro no grupo fundado por Brecht, na República Democrática Comunista (RDA) - como um dos primeiros dramaturgos colaboradores do Berliner Ensemble -, depois na República Federal Alemã (RFA) em teatros como o Staatstheater Stuttgart, Schauspiel Frankfurt e como *freelancer* em montagens internacionais.⁷⁵

⁷⁴ Optei por manter a forma de escrita de Meirelles. De certa modo, sua maneira de escrever me conectou com seu pensamento, além de, muitas vezes, ter força poética. Meirelles abrevia os nomes dos dramaturgos, sendo BB: Brecht, HM: Heiner Müller, e PP: Peter Palitzsch.

⁷⁵ Palitzsch inicia o trabalho com Brecht em 1949, quando o Berliner ainda não possuía sede. Foi o diretor que criou, inclusive, o logotipo do teatro posteriormente, em 1954, quando o Berliner passou a ocupar o Theater am Schiffbauerdamm. Realizou diversas direções juntamente com Manfred Wekwerth, outro colaborador memorável de Brecht, com quem manteve a parceria mesmo após a morte do fundador do Berliner. Ambos dirigiram juntos a premiere de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* em Stuttgart após Brecht falecer em 1958. Em 1961, mais uma vez junto a Wekwerth, Peter Palitzsch filma *Mãe Coragem e Seus Filhos*, com Helene Weigel, Angelika Hurwicz, Regine Lutz, Ernst Busch, Wolf Kaiser, Ekkehard Schall e Heinz Schubert. Trabalhou intensamente com textos de Shakespeare, além dos textos de Brecht, e tentava adotar as técnicas elaboradas por

“Palitzsch nunca teve medo de provocar hostilidade. No final de 1967, sua produção de *Macbird*, uma sátira política ardilosa do presidente dos EUA Lyndon Johnson, provocou uma oposição furiosa dos democratas-cristãos. Uma versão provocativa e não convencional de *Hamlet*, em 1972, causou furor e levou à sua demissão. Ele manteve o Teatro Estadual de Württemberg no topo da classificação na Alemanha por seis temporadas.

De 1972 a 1980, Palitzsch foi diretor do Teatro de Frankfurt. Ele simpatiza com o movimento de protesto de 1968 e com o papel da introdução de procedimentos democráticos nas estruturas autoritárias que prevaleciam no teatro alemão. Em 1972, ele iniciou uma política de participação inclusiva que deu a todos os funcionários uma voz na direção do teatro.” (RORRISON:2004)

Essa exposição do dramaturgo e encenador, visa enraizar a forte tradição de um teatro de contestação e crítica teórica extremamente qualificada, um teatro essencialmente ligado a coletivização do pensamento das formas de produção, que se uniu a equipe do Vila para a empreitada da montagem.

Meirelles conta que na época “Conhecia o fragmento do FATZER que está nas obras completas⁷⁶. Apenas nada mais do que isso e o fato de que são fragmentos nunca organizados pelo próprio Brecht numa peça. Algo como esboços, rascunhos, nem uma obra inacabada sequer. Uma obra em gestação”. (MEIRELLES: 2019). Porém Palitzsch trouxe para o Brasil a organização de Heiner Müller para os fragmentos em alemão e Christine Röhrig o acompanhou com a tarefa de traduzir o texto e a oficina.

“Gostaria de trabalhar com os fragmentos soltos e montar nossa própria edição mas a proposta de HM é fascinante, é concreta, sólida, é como uma ponte construída com as pedras espalhadas por BB. Uma ponte para o próprio BB.” (MEIRELLES: 2019)

Constantin Stanislavski a partir da visão brechtiana. Teve importante papel na internacionalização da produção a partir do Berliner. Em 1962, em Oslo, dirigiu a grande atriz norueguesa Liv Ullmann, ainda desconhecida do grande público, em *O Círculo de Giz Caucásiano*. Rorrison, no obituário citado, diz que “Palitzsch representava um teatro destemido, estimulante e politicamente desafiador”, sempre permanecendo fiel à máxima de Brecht de que o teatro deveria mudar o mundo. “Ele achava que o teatro deveria fazer mais do que simplesmente entreter”. Em 1977, Palitzsch encena *Os Dias da Comuna* de Brecht mesmo sofrendo grande pressão política para não fazê-lo, em razão dos ataques que a RAF (Rote Armee Fraktion) havia realizado no período conhecido como Outubro Alemão e em especial o sequestro e assassinato de Martin Schleyer, então presidente da *Confederação de Associações de Empregadores da Alemanha*. Na década de 80, trabalhou como diretor convidado em diversas produções na Alemanha e na Áustria. Em 1992, pós queda do muro de Berlim, foi chamado a assumir com um grupo de cinco diretores (Peter Zadek, Fritz Marquardt, Matthias Langhoff, Eva Mattes e Heiner Müller) a intendência do Berliner Ensemble, recém privatizado, substituindo seu antigo parceiro Wekwerth. Sua última produção na Alemanha foi *It's Just Theatre*, em Düsseldorf, em 1999, baseada na carreira de Gustav Grindgens, o diretor que monta sua colaboração com os nazistas pela necessidade de manter acesa a chama teatral; uma afirmação final controversa mas que mostra seu apreço às questões não simplistas. Assim, quando vai para a Bahia em 2000, já não dirigiria mais nada na Alemanha.

⁷⁶ Se refere a publicação pela Editora Paz e Terra em que, no volume 12, figura a tradução feita por Ingrid Dormien Koudela da 5ª Fase de Trabalho do Material. (BRECHT: 1995)

Christine Röhrig também conhecia o texto, inicialmente, por meio da coleção da Paz e Terra.

“Conheci o Fatzer quando coordenei a coleção de teatro completo de Brecht pela editora Paz e Terra a partir do volume 4. Na época, fui convidada pelo mestre Fernando Peixoto para continuar com ele a coleção. Algumas traduções já existiam ou estavam encomendadas quando cheguei e, entre elas, Fatzer. Traduzido pela Ingrid, eram alguns fragmentos dos fragmentos e este texto sempre me intrigou. Anos depois, fui convidada pelo Márcio Meirelles a traduzir a versão integral, mas na ordem de Heiner Müller. Na época, o Peter Palitzsch, diretor de teatro alemão que trabalhou com Brecht e que desenhou o símbolo do Berliner Ensemble também havia sido convidado a trabalhar com o grupo de teatro do Teatro Vila Velha num projeto chamado Material Fatzer. Eu tive a sorte de poder acompanhá-lo como tradutora nesse período. Pura sorte. Eu gostei muito de ambas incumbências e aprendi muito com elas. Sorte grande também de trabalhar com Brecht sob o olhar de Heiner Müller, dois autores que estudei e traduzi bastante” (RÖHRIG: 2019).

Meirelles lamenta que Palitzsch nunca voltou à Bahia, por questões de saúde, para efetivamente dirigir a encenação, o que ficou a seu cargo. Mas sua colaboração foi seminal ao Projeto.

“A oficina foi muito boa. PP trouxe muitas novas informações sobre os processos criativos e método de trabalho de BB. Sobre como falar poesia em versos, sobre os nomes dos personagens que só se consolidavam a partir do trabalho com os atores, por isso tantos nomes para Koch e seus companheiros. Sem os atores que o fariam não havia definição possível. Exceto o Fatzer este tinha nome e era. PP nos trouxe o Brecht com quem conviveu e trabalhou e que mantinha em sua memória. Compartilhou o companheiro conosco. Voltaria meses depois que tivéssemos traduzido o texto e eu tivesse trabalhado com os atores para prepará-los para o Fatzer.”

c. O experimento

Nos meses que seguiram a partida de Palitzsch, o trabalho foi intenso, influenciado pela maneira possível de se empreender uma encenação grandiosa. Eram 50 artistas no palco, entre personagens, musicistas e coros. A possibilidade de se experimentar num contexto que, por força da precariedade, estava aquém de uma produção estruturada nos moldes de mercado, ensejou novas formas de organização do trabalho vindo ao encontro do projeto mais radical de Brecht: fazer para aprender, filosofando e agindo a um só tempo.

“O elenco. Não tínhamos nenhum tostão para contratar ou remunerar um elenco. Deixamos saber que estávamos nesta aventura e quem se interessasse podia aparecer. Muitos e muitas artistas apareceram. Jovens iniciantes atores e atrizes experientes e consagrados. Velhos companheiros do Bando de Teatro Olodum e do Teatro dos

Novos. Muitos vinham e iam até que um dia fechei a porteira. Não entra mais ninguém e quem está dentro resolve se vai até o fim e fica, ou sai. Ficaram muitos. 21 ao todo. Vários faziam o mesmo personagem e todos faziam vários personagens em várias cenas ou na mesma cena e a cada dia o elenco tinha uma escala diferente que era apresentada no mesmo dia no camarim antes de começar a peça. Fazia parte da preparação do elenco saber em que cenas estaria fazendo o quê. Por exemplo, o mesmo ator fazia Fatzer ou Koch ou quem quer que seja numa mesma cena. Hoje ele fazia um deles. Daqui a 3 dias faria outro. E na próxima cena, faria outro personagem e assim havia um revezamento de atores para personagens em cada cena e em cada dia a composição era outra. Todos usavam camisetas brancas com os nomes de quem faziam naquele momento e trocavam as camisetas de maneira a ter sempre no peito o nome do personagem que fazia.” (MEIRELLES:2019)

Como descreve Meirelles, o trabalho era fortemente colaborativo e exigia uma apropriação do todo pelos participantes, assim como uma disposição renovada a cada dia para o jogo e a experimentação. Princípios próprios da tipologia da peça didática. O texto foi deslindado passo a passo por cada um dos envolvidos. Assim, questiona-se: onde começa realmente o jogo com o Material? Decerto não fora apenas no momento de sua veiculação para o público. O enfrentamento dos “blocos rudes”, como disse Brecht a respeito do Material em 1951 no seu diário de trabalho, foi abrindo um leque de parcerias que multiplicava as possibilidades de acesso ao texto. Os jogadores foram dispostos, na experimentação dos fragmentos, num tabuleiro “branco com vários bancos vermelhos onde se movia o elenco que no fim era apagado por um pano branco que ia cobrindo a cena vindo do fundo até a frente do palco e tornando as e os participantes em sombras até que o branco do tecido era iluminado de frente e as sombras sumiam” (MEIRELLES:2019). E assim também, com o desaparecimento dos elementos do experimento diante do público, confirmavam a processualidade e mutabilidade de uma experiência em movimento. Sim, é possível se referir a este desaparecimento como referência direta a inconclusão do Material, ou mais produtivamente dizendo, a sua abertura, ao seu caráter lacunar que convida o público também ao trabalho produtivo. Em carta ao crítico teatral Martin Linzer, editor de revista *Theater der Zeit*, Heiner Müller afirmara em 1975:

“A necessidade de ontem é a virtude de hoje: a fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto, o mercadejamento torna a cópia num campo de pesquisa no qual o público pode co-produzir. não acredito que uma história que tenha ‘pé e cabeça’ (a fábula no sentido clássico) ainda seja fiel a realidade” (MÜLLER in ROHL: 2003, p. 34).

Para Meirelles, o que saltava no experimento, era o caráter fragmentário que imprimia, em suas *frestas*, este modo coletivo do fazer, o enfrentamento das questões enunciadas pelo

texto. Assim, podemos imaginar este processo de aprendizagem também como ato coletivo e poético no sentido de estruturar conjuntamente um percurso. No Comentário C2, sobre o Documento Fatzer, Bercht afirma: “Eu meramente dirijo a investigação, o método que utilizo é aquele pelo qual o espectador pode investigar” (BRECHT: 2011, p. 174).

Meirelles aponta que uma das dificuldades na aproximação com o texto era “entender o contexto histórico de quando foram escritos os fragmentos e todo o período em que BB esteve semeando falas, poemas, frases. Convidamos um historiador para nos contextualizar sobre o período imediatamente anterior à (segunda) guerra mundial” (MEIRELLES: 2019). Mas também compreender a guerra retratada na cena, “os sinais motivações oficiais e reais a guerra de trincheiras as consequências”. Este processo de aprendizagem histórica “foi tão importante que por fim incluí em vídeo fragmentos das conversas com ele abrindo o espetáculo para que o público tivesse a mesma base que tivemos.” Sobre as dificuldades, ademais, a própria forma do texto, para além de sua fragmentariedade ou incompletude, não permitia um acercamento unívoco ou suave. É da construção da dramaturgia brechtiana este processo de *obscurecimento* do texto, pois, como diz Müller, sobre uma observação de Wekwerth durante a encenação de *Santa Joana dos Matadouros*: “A partir daquilo que Brecht havia esclarecido, ‘era preciso obscurecer para que pudesse ser visto de novo’. De acordo com Hegel, aquilo que é *bekannt* (familiar/conhecido) não é *erkannt* (reconhecido)” (MÜLLER: 2003, p. 50-51).

Prossegue Meirelles:

“A tradução de Röhrig é preciosa. Trabalhamos colaborativamente com todo o elenco. Ela mandava partes da tradução e vinha passar alguns dias conosco num trabalho insano de tirar todas as nossas dúvidas sobre as opções da tradução de explicar que o original não é escrito de uma forma fácil e cotidianamente fluente ao contrário são construções estranhas em sua origem. BB/HM fizeram opções de deixar muitas sujeiras narrativas. Nem tudo é dito de forma direta algumas palavras poderiam ser outras e simplificar o entendimento mas preferimos deixar o estranhamento a dificuldade seria um problema nosso de encenador e atrizes e atores manter esse estranhamento e tornar o discurso denso e com muitas encruzilhadas. Chris voltou algumas vezes até que concluímos a tarefa que ainda vez por outra era aberta e alterada depois de um telefonema ou e-mail.”

Os textos dos coros foram enviados por Meirelles para vários compositores, para os quais o encenador explicava que estava montando o Fatzer e pedia a musicalização de trechos, sem maiores esclarecimentos. Todos os convidados aceitaram a proposta e ao todo dez compositores diferentes acabaram por compor, mesmo sem contato entre si, um todo bastante

coeso em termos musicais. “Vieram todos compostos por 10 compositores e é impressionante como guardavam uma identidade como se tivessem sido compostos pelo mesmo autor.” A música era executada ao vivo, tendo cantos entoados pelos atores, além de um grupo de RAP, uma banda de rock, e música incidental eletrônica. Algumas cenas eram veiculadas em vídeo, realizadas por âncoras jornalísticos de televisão de noticiários locais e alguns atores. Segundo Meirelles, muitos vídeos tinham função narrativa ou estabeleciam uma complementariedade com o que ocorria na ação. “Tudo isso manteve o caráter de fragmento. Tudo eram fragmentos”.

Valmir Santos dá a notícia da estreia no jornal Folha de São Paulo do dia 05 de julho de 2001, “*Vila Velha monta ‘Material Fatzer’ a partir de fragmento de Brecht*”:

“Salvador confere hoje a nova montagem do teatro Vila Velha, espaço que marca a cena independente desde sua reforma, em 94, mantido pela Sociedade Teatro dos Novos - leia-se grupos como Bando do Teatro Olodum, Simples Rap'Ortagem, Vila Vox e Cia. Teatro dos Novos. Todos estão reunidos em "Material Fatzer", espetáculo inspirado em "O Declínio do Egoísta Johann Fatzer", texto inacabado que Bertolt Brecht (1898-1956) escreveu entre 1927 e 1931. O diretor Márcio Meirelles, 47, guia-se pelo espírito da fragmentação (Brecht, propositadamente, não levou seu texto a cabo) e incorpora leituras de dois dramaturgos alemães para a obra, Heiner Müller e Peter Palitzsch” (SANTOS:2001).

Ainda Christine Röhrig enfatiza, acerca da tradução, o caráter fragmentário que, para além do Material escrito por Brecht, caracteriza a organização de Müller:

“Sempre gostei de fragmentos. Traduzi Fausto Zero, Woyzeck, Na Selva das Cidades. São textos em que existem lacunas e as lacunas cooptam o leitor/público a preenchê-las com suas próprias experiências e provocam a possibilidade de reflexão e de empatia” (RÖHRIG: 2019).

Dado exemplar do respeito ao trabalho coletivo, ou coletivizado - uma vez que este traço não é casual, mas conjuga todo o processo de experimentação -, é a presença expressa de todos os envolvidos na ficha técnica divulgada, que reproduzo na íntegra:

“MATERIAL FATZER

Com o Bando de Teatro Olodum / Cia Teatro dos Novos / Vila Vox / Simples Rap'ortagem, atrizes e atores convidados.

Texto: Bertolt Brecht / Heiner Müller

Tradução: Christine Röhrig com a colaboração de Roland Albrecht

Direção, coordenação do núcleo de cenário e figurino, convite e cartaz: Marcio Meirelles

Núcleo de cenário e figurino: Arita Andrade, Gaio, Luciana Aquino e Márcio Lima
 Núcleo de vídeo: Cacilda Povoas, Marcos Povoas, Sofia Federico, Amaranta César e Frederico Vaccarezza
 Núcleo de iluminação e palco: Valmyr Ferreira, Rivaldo Rio
 Núcleo de música: Jarbas Bittencourt, Pedro Amorim Filho, Luciano Caroso, Leandro Moraes, Pablo Sotuyo Blanco, Simples Rap'Ortagem, Carlos Alberto Augusto, Ângelo Rafael, Josinaldo Gomes, Paulo Rocha e grupo Vila Vox
 Núcleo de interpretação: Alex Muniz, Carolina Ribeiro, Cássia Valle, Cell Dantas, Chica Carelli, Cláudio Machado, Érico Brás, Fernando Araújo, Gordo Neto, Iara Colina, João Vicente, Jorge Washington, Lucci Ferreira, Lucio Tranchesi, Manhã Ortiz, Margareth Santos, Rosa Espinheira, Ruy Manthur, S.L. Laurentino, Valdinéia Soriano e Vinício Oliveira
 Participações em vídeo: Caco Monteiro, Liliane Reis, Oscar Paris, Marcelo Praddo, Daniela Prata, Carla Araújo, Érica Saraiva, Antônio Pastori, moradores do subúrbio ferroviário.
 Estréia: 05/07 a 12/08/2001
 Teatro Vila Velha (SSA – Ba)
 05/01 a 03/02/2002
 Teatro Vila Velha (SSA – Ba)
 Indicação para o Prêmio Copene de Teatro (2001) para ATOR (Lúcio Tranchesi)”

d. O fragmento como ferramenta de aprendizagem.

Exposto o caráter do experimento, gostaria de abordar um possível campo de aprendizado constituído pelo coletivo do Teatro Vila Velha, a partir da ideia de *fragmento*, destacada pelo encenador Marcio Meirelles. Para tanto, será necessário determinar as concepções de Brecht e de Müller sobre *fragmento*, para em seguida, entender de que modo a forma leva ao encontro de certos conteúdos subjacentes ao Material.

Parto da própria afirmação de Brecht em seu diário de trabalho em 1930, como já citada: “A peça toda, já que impossível desmantelá-la para experimento sem realidade! para o auto-conhecimento” (BRECHT in KOUDELA: 2016, p.98). Esta frase, de certa maneira, resume todo o contorno que adoto nesta pesquisa. Primeiro a disposição de que o Material se constituiria de pedaços ou fragmentos ao afirmar a necessidade de “desmantelar” o seu corpo. Em segundo, o seu caráter de experimento. E por fim, a assunção de que se trata de um auto-aprendizado e não de um experimento dirigido a outrem.

Mais tarde, o autor assume o caráter fragmentário e passa a tratar o Material como fragmento, chamando-o de *Fatzerfragment*. Em 25 de fevereiro de 1939: “As primeiras a serem estudadas são o *Fatzerfragment* e *A Padaria*. Estes dois fragmentos são do mais alto *standard* técnico” (BRECHT in KOUDELA: 2016, p.98). E por fim, já em 1951, como anteriormente referido, “O que imagino, formalmente, é um fragmento em grandes e rudes blocos”.

Pois bem, de início é preciso reiterar a concepção de experimento pelo autor. Em *A Compra do Latão*, fragmento B16, da primeira fase de trabalho dessa obra, realizada de 1939 a 1941, figura o seguinte trecho do diálogo entre o dramaturgista (conforme edição portuguesa)/dramaturgo (conforme tradução de Koudela) e o filósofo:

“FILÓSOFO: Aí devemos examinar como se aprende através da experiência, sem que elementos de comentário sejam nela introduzidos. Existem muitos momentos que impedem o aprender e/ou tornar-se mais esperto ao experimentar. Por exemplo, quando determinadas mudanças da situação se processam de forma demasiado lenta, imperceptivelmente, como se costuma dizer. Ou quando, através de outros incidentes, a atenção é dispersada. Ou quando se buscam as causas em acontecimentos que não eram as causas. Ou quando aquele que experimenta tem fortes preconceitos.

DRAMATURGO: Ele não pode abandonar seus preconceitos através de determinadas experiências?

FILÓSOFO: Só se tiver refletido. Mesmo assim ainda pode esbarrar em obstáculos.

DRAMATURGO: Mas então ‘fazer por si mesmo’ não é a melhor escolha?

FILÓSOFO: A experiência que é transmitida através do teatro não é um fazer por si mesmo. É errado acreditar que toda experiência é um experimento. Há uma enorme diferença entre uma experiência e um experimento.” (BRECHT in KOUDELA, 1991, p. 24)

Cito o trecho a partir de Koudela, pois sua tradução dos termos *Erlebnis* (experiência) e *Experiment* (experimento) me parecem mais elucidativas do que na tradução portuguesa (BRECHT, 1999)⁷⁷. Contudo, creio que a última frase expressa pelo Filósofo, fica mais clara, no presente texto, na seguinte tradução: “O espectador, ao receber a experiência que lhe é transmitida pelo teatro, não faz as coisas ele próprio” (BRECHT: 1999, p.27), o que indica que sim, o fazer é necessário ao experimento.

O que importa aqui é o entendimento da aprendizagem como oriunda do experimento, como já mencionado na primeira parte da pesquisa no estudo preciso de Teixeira sobre a concepção dos termos por Benjamin (ver p.43), quando circunscreve o termo *Erlebnis* como vivência e *Erfahrung* como experiência. Brecht indica a necessidade de dismantelar o Material para experimento, empregando assim a concepção científica que tornaria, para usar os termos de Benjamin, a vivência em experiência, ou a experiência em experimento. Assim indica que é necessário partir a matéria para estudá-la cientificamente. Como se fosse necessário trabalhar com amostras ou sob um microscópio. Jogar com os reagentes, contrapor as substâncias. E observar os resultados se abrindo para as surpresas e abandonando certezas.

Quando Koudela expõe a metodologia empregada por seu estudo prático das peças

⁷⁷ Na tradução portuguesa, os termos se tornam “experiência vivida” e “experiência científica”.

didáticas, faz referência a esse despedaçar em relação a adoção dos fragmentos como modelos de ação:

“No jogo com a peça didática, é possível tomar como ponto de partida pequenas unidades dos textos de Brecht que servem como modelo de ação no jogo. O caráter épico dessa dramaturgia, que pode ser cortada com a tesoura, permite esse procedimento, sendo que às vezes pequenos fragmentos de algumas linhas constituem-se em modelos de ação” (KOUDELA: 1999, p. 19).

Do mesmo modo, está claro que para Brecht o *fragmento* compõe matéria apropriada para o experimento. E quando mencionamos a concepção de *fragmento* por Müller, não estamos nos afastando diametralmente de Brecht, mas apontando um projeto de radicalização, ainda que bastante diverso, propositivo de uma evolução do procedimento.

A partir de meados da década de 1970, Heiner Müller passa a adotar em sua escrita dramática a forma do “fragmento sintético”. Cabe ressaltar, que sua adaptação do Material data de 1978. Segundo Wolfgang Heise, filósofo e interlocutor de Müller, ao optar pelo “fragmento sintético” como forma que contrapõe ao teatro épico brechtiano, o autor está deliberando por uma dialética poética do fragmento. Heise enraíza esta dialética em uma tradição literária alemã que já se enuncia desde Schlegel e Novalis. “Em texto de 1975, o autor (Müller) observa que nenhuma literatura é tão rica em fragmentos como a alemã, fenômeno que atribui ao caráter fragmentário da história alemã e a consequente ruptura da relação literatura-teatro-público (sociedade)” (RÖHL: 2003, p. 33). Para Heise, o *fragmento* mülleriano constitui unidades em si, como minidramas, imagens, cenas fantásticas ou visões. Esta opção pelo *fragmento* tem várias funções. Por um lado, como já mencionado, possibilitar a participação do espectador impedindo que a indiferenciação de uma totalidade inviabilize o acesso a produção de novos significados.

Neste sentido, Ruth Röhl esclarece:

“Na verdade trata-se de uma continuação radicalizada do teatro praticado por Brecht, visando igualmente a uma abertura para efeitos, de forma a evitar que a história se reduza ao palco. O fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se a subjetividade do receptor, correspondendo ao que Müller chama de ‘espaços livres para a fantasia’, em sua opinião uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia. Como mostram as palavras do autor, o trabalho com o fragmento provoca a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado. (...)” (RÖHL: 1997, p. 121).

Segundo Röhl, a visão de Müller se dirige a um necessário trabalho com a memória da nação. E está claro que seu esforço se volta para um diálogo com a história alemã a fim de aclarar sua própria experiência de vida, que em suas palavras, se localiza entre duas ditaduras (MÜLLER:1997). Para a pesquisadora, sua concepção de história:

“insere-se na tradição dos oprimidos, seguida pela filosofia marxista. ‘Marx fala do pesadelo de gerações mortas, Benjamin, da libertação do passado. O que está morto não o é na história. Uma função do drama é a evocação dos mortos - o diálogo com os mortos não deve se romper até que eles tornem conhecida a parcela de futuro que está enterrada com eles’ afirma Müller em 1986. Impõe-se pois, por sugestão do próprio autor, um paralelo com o pensamento de Benjamin, para quem a história não é apenas uma ciência, mas também uma forma de rememoração, capaz de reverter a balança entre o positivo e o negativo contestável no decurso histórico. O olhar político do presente detecta na história a imagem que lhe são sincrônicas e lhe permitem um auto-reconhecimento”(RÖHL: 1997, p. 121).

O que temos, desse modo, no encontro do coletivo do Teatro Vila Velha com os fragmentos do Material organizados por Müller é a confluência destas duas visões. Por um lado a confiança em que a matéria fragmentada abria possibilidades pedagógicas no sentido do estudo científico das atitudes entre os homens, por meio do experimento (Brecht); e por outro, a possibilidade de rememoração da história num processo de choque entre temporalidades, presentificando a potência de futuro subjacente nos escombros do passado (Benjamin/Müller). Para ambos os dramaturgos o trabalho com fragmento também propiciaria janelas de participação ativa do espectador.

Em conformidade com Meirelles, o *fragmento* é o ponto essencial da encenação. É importante lembrar que sua montagem é de 2001 e essa cena fragmentária, jogada aos olhos do público, era então absolutamente inovadora no contexto em que estava inserida:

“Fatzer tem tantas coisas. A estrutura montada por HM para conter os fragmentos sem deixar de nos mostrar a cada letra que estamos tratando de fragmentos. Os grandes discursos coletivos de pequenos trechos de frases soltas de palavras dispersas as numerações os coros.” (MEIRELLES:2019)

O que destaco nesse processo é o estabelecimento de um campo de aprendizagem provocado pelo experimento dessa matéria de fragmentos.

Em primeiro lugar, o próprio Meirelles relembra que o processo se constituiu sempre como um jogo, ao determinar que personagens eram distribuídas a cada dia no camarim: “Por exemplo, o mesmo ator fazia Fatzer ou Koch ou quem quer que seja numa mesma cena. Hoje

ele fazia um deles. Daqui a 3 dias faria outro. E na próxima cena, faria outro personagem e assim havia um revezamento de atores para personagens em cada cena e em cada dia a composição era outra.” (MEIRELLES:2019). Assim, a matéria sofria re-combinações e os fragmentos eram experimentados por diversos ângulos por cada ator.

É importante salientar que esse procedimento faz parte da metodologia de trabalho com a peça didática e está na base de sua teoria, não se tratando de uma opção formal do encenador. Brecht esclarece especialmente esse jogo de troca de papéis quando trata de *A Decisão* (BRECHT: 2004) defendendo seu caráter de jogo voltado aos jovens “que queiram se dar ao trabalho de estudá-la”, em 1956 numa entrevista a Pierre Abraham:

“Cada um deles deve passar de um papel ao outro e assumir, sucessivamente, o lugar do acusado, dos acusadores, das testemunhas, dos juízes. Nestas condições, cada um deles irá submeter-se aos exercícios da discussão e terminará por adquirir a noção - a noção prática do que é a dialética.” (BRECHT apud KOUDELA: 1991, p.66)

Tal procedimento levado a cena, e não mais apenas como exercício entre jogadores/atores, poderia ser entendido como determinante de um frescor para a cena ou mesmo como uma espécie de vertigem compartilhada com o espectador, uma vez que a cada noite algo se renovava e poderia produzir reações diversas (para usar a ideia do experimento como em um laboratório). Todavia, o que interessa aqui, é o efeito que tal procedimento gerava em cada ator e no coordenador do experimento, o encenador.

Diz Meirelles sobre estes princípios e procedimentos.

“O material se transformou no MATERIAL FATZER, o espetáculo feito mantendo essa qualidade de fragmento, de inacabado, do a ser criado, do mutável, do rearrumável, dos muitos modos de dizer aquilo, de questionar, criar questões, se perguntar, procurar respostas. O MATERIAL FATZER entre outras coisas tinha a utilidade de dizer que podemos rearrumar o mundo, que mudamos de papéis, que hoje somos um, amanhã outro e o outro, amanhã será um.”

O espanto diante deste sempre novo rearranjo, talvez, garantisse a ingenuidade (como categoria, referida por Carvalho) necessária a uma leitura verdadeiramente dialética do Material. E assim, como afirma Azevedo na primeira parte desta pesquisa, pode tratar-se da instauração de uma comunidade temporária de pesquisadores no momento que se estabelece, via cena, uma relação entre palco e plateia cuja tarefa coletiva é exatamente subverter esta relação. O rearranjo das relações, como do mundo, também é “fazer” a ser enfrentado.

“Exercício de agilidade, destinados àquele tipo de atletas do espírito como devem sê-lo os bons dialéticos” (BRECHT apud KOUDELA:1999, p.66).

Quando questionei Meirelles sobre a forma ter ou não ter sido determinante para sua aproximação ao texto, ele me respondeu:

“A forma dele é uma não forma. Tive acesso aos fragmentos em alemão. As centenas de páginas ou pedaços de páginas ou pedaços de papel marcados pela máquina *abrechtfatzermuller* são como peças de um quebra cabeças é incrível como são e como estão, mesmo sendo publicadas com alguma ordem definida pelo editor. Gostaria de ver os originais, de poder embaralhar materialmente o material. Mas estou feliz por HM ter juntado as peças e criado este novo quebra cabeças para ser armado. A forma dele é seu conteúdo. O mundo fragmentado disperso em atrito, em conflito, complexo, alucinado, aparentemente as vezes sem sentido é revisto retomado repaginado”

Tratava-se de um campo em que o labor da escrita e dos procedimentos do operador do experimento não se extinguíam. Antes sim, o próprio experimentador era diretamente afetado pelo experimento, assim como os atores.

Há dois trechos de textos de Brecht que exprimem de maneira belíssima a afetação que o experimento causa naquele que o empreende. Especialmente aqueles experimentos que dividem seu objeto em pequenos pedaços, tal como “cada letra, os pequenos fragmentos, as frases, palavras” que Meirelles reconhece no contato com Müller. Em a *Compra do Latão*, trecho escrito entre 1939 e 1941, no fragmento B45, diz o filósofo:

“Os físicos contam-nos como, ao observar as partículas mais pequenas, de repente lhes veio a suspeita de que o objecto (sic) a examinar pudesse ter sido modificado pelo exame. Aos movimentos que observavam debaixo do microscópio acrescem movimentos que são causados pelos microscópios. Por outro lado é provável que também os instrumentos sejam modificados pelos objetos para os quais são focados. Isto acontece quando são instrumentos a observar, quanto mais não acontecerá quando são homens que observam?” (BRECHT: 1999, p. 42).

Em *Conversas de Refugiados*, a personagem, o físico Ziffel, elabora algo semelhante, mas mais contundente:

“Um exame da situação ia de encontro a dificuldades muito particulares. Penso aqui em uma descoberta da física moderna. O princípio de indeterminação de Heisenberg. Eis do que se trata: no domínio atômico, para observar os processos ao nível das menores partículas, somos obrigados a usar lentes de aumento de alta potência: este fato entrava nossas pesquisas. O foco luminoso dos microscópios precisa ser tão potente que provoca elevações de temperatura e graves alterações, verdadeiras

revoluções no mundo dos átomos. Observando, colocamos fogo naquilo que queremos observar. Por isso, não é a vida normal desses microcosmos que temos sob os olhos, mas uma vida perturbada pela nossa observação. Ora, parece que existem, no plano social, fenômenos análogos. O exame dos processos sociais, longe de deixá-los intactos, tem sobre eles incidências não negligenciáveis. É sem dúvida por isso que os meios dirigentes encorajam tão pouco, em matéria social, os exames em profundidade.” (BRECHT:2017, p. 44-45)

Cabe saber se esta afetação, absolutamente evidente nos depoimentos de quem se aventura com o Material, surge na cena em toda sua intensidade, pois, talvez, não seja a cena de uma montagem finalizada o território desta afetação, e sim, um processo de aprendizagem empreendido pelos produtores do experimento.

Pensando no experimento do Vila Velha, realizado com a determinação de manter a fragmentariedade em toda sua potência, suponho que o contato com o Material tenha favorecido um experimento de observação da vida atômica de uma escrita, tanto e tão detidamente, que, qual o microscópio do tal princípio de Heisenberg, não seria possível não se encender de algum modo. Resta seguir na esperança de que os artistas, junto com os olhos do público, também possam causar nos átomos as verdadeiras revoluções. Mas sem desejarmos determinar aqui as transformações que o Material causaria no público, nos voltamos para os olhos que dirigem o experimento.

Para deslindar esse processo que descreve Meirelles (um processo sobretudo de auto instrução) a partir do modelo de ação dos fragmentos, sugiro empregar uma ideia oriunda da narratologia, e explicitada por Umberto Eco em “*Lector in Fábula*” (ECO: 2004). Trata-se de um deslocamento do conceito e, portanto, não me deterei nas questões semióticas abordadas por Eco. O esforço aqui é de perscrutar a potência do *fragmento* como uma forma capaz de projetar maneiras de “rearrumar o mundo”, como diz Meirelles. A ideia que empresto é de que um texto promove um processo de atualização contínua pelo leitor, numa operação que articula seus conhecimentos prévios, previsões e intertextualidades, num andamento que se dá no presente, passo a passo. O que sugiro a partir de Eco, é compreender a cena/jogo com o modelo de ação como um procedimento de atualização que visa constituir uma narrativa coesa. Esse jogo necessariamente se dá no *tempo presente*. Ao oferecer para o jogador uma narrativa fragmentária, o modelo força uma atualização muito mais radical. O jogador não está realizando previsões (utilizando seu conhecimento e derivando novos textos por meio de sua fantasia) que serão complementadas num fechamento inequívoco. O jogador está vivendo um contínuo de choques entre suas atualizações e o que não foi previamente resolvido. O *fragmento*, e isso Müller defende bem, obriga o jogador a lidar com a matéria sempre no

presente. Esse efeito se intensifica com o jogo que se renova a cada apresentação ou ensaio, como propôs Meirelles no experimento do Vila Velha. O modelo lhe oferece presentificar suas previsões a partir de ângulos diversos conforme assume diferentes personagens. Ademais, suas previsões, que diante de uma narrativa literária seriam atualizadas mentalmente, no jogo, devem necessariamente projetar atitudes. Assim, o jogador é obrigado a planejar várias atitudes e relações, permanecendo neste território instável que, idealmente, lhe ensinaria o pensar dialético.

Voltando a imagem do experimento microscópico, os átomos aqui estariam sempre prestes a se comportar de uma maneira espantosa e o microscópio viveria num contínuo de ajuste de foco que o obrigaria ao desenvolvimento de novas habilidades e capacidades de marcação. Experimentador e experimento permaneceriam em estado de dupla afetação.

Outro aspecto a ser destacado sobre a presentificação realizada pelo ator/jogador do experimento, se refere a certo impeditivo ao aprendizado, lembrado pelo Filósofo de *A Compra do Latão* no texto citado acima. Um dos empecilhos mencionados é a lentidão que interfere na percepção dos processos. Aqui, pela via do *fragmento*, assim como na imagem da interrupção épica a que Benjamin se refere em *O Que é o Teatro Épico?* (BENJAMIN:2017), força-se uma aceleração que comprime o tempo no imediato. Algo semelhante a visão benjaminiana das mônadas. Os processos estão comprimidos no tempo presente porque não há uma derivação, ou um continuum. O que resta é um pedaço. E toda leitura só será possível a partir dessa parte. A incompletude estabelece assim um agora que obriga o jogador a agir.

No Material, a cena inaugural de uma tomada de consciência disruptiva, ocorre pela figura Fatzter ao descrever a luta de classes em meio a uma planificação da batalha. Para desenhar o posicionando dos soldados rasos na estrutura da guerra entre os povos, Fatzter se auto-desenha: este ponto é Fatzter⁷⁸. Dentre as perguntas enviadas aos encenadores, de maneira metafórica, decidi por fechar o questionário com a pergunta: Qual é hoje para você o *Ponto Fatzter*?

⁷⁸ “Mas desde ontem me lembro
De um desenho, que eu vi
Num livro
Um assim
Eu quero mostrar para vocês.
O ponto significa
Fatzter.” (BRECHT: 2002, p. 39)

Meirelles responde:

“O ponto FATZER para mim hoje é o mesmo de 2001 quando escrevi para o programa da nossa montagem:

‘Durante o processo de caminhada pelo labirinto Fatzer, ao tentar entender tudo que estava ali, deparamo-nos com vários problemas e várias respostas. Entendemos agora que entender Fatzer é entender o século XX e o que ele nos legou.

Por que Brecht não terminou Fatzer? Por que este fragmento nos interessou tanto? Por que nos interessou tanto a incompletude deste processo histórico?

Encontramos algumas pistas, algumas linhas que nos ajudaram a caminhar, em livros, em falas, em documentos e principalmente no mundo real. No aqui, agora. Este material Fatzer também para nós está incompleto. Não procuramos concluir o que Brecht não concluiu e Müller somente organizou, sem fechar. Porque isto não tem fecho, nem fechadura. Mas muitas chaves que podem nos ajudar a abrir portas. Podem nos ajudar a olhar os negros, os Sem Terra, as privatizações, a batalha entre a polícia e o morro no Rio, os desastres ecológicos, a eterna seca do Nordeste, as revoltas e a organização dos presídios, o desvio do Rio São Francisco, o Senado e o circo armado, os índios diante do exército, a crise de energia, a situação de guerra em que o Estado brasileiro nos coloca - num estado de guerra não há moral. A ética é a sobrevivência. É assim que estamos (parodiando Brecht):: primeiro vem a vida e depois vem a moral. É para onde o Estado brasileiro nos empurra, para um novo tempo de guerra, ou seja - um tempo sem moral. A quem pode interessar este tempo? mm - junho 2001’

O ponto fatzer é o lugar do observador sujeito e objeto da ação é o lugar de onde se pode mas não adianta de onde se esgotam as possibilidades sem conclusão onde é possível a lucidez mas a um alto custo é um ponto na trincheira com o pé numa mina acionada que explodirá se o pé for retirado” (MEIRELLES:2019).

3. EXPERIMENTO II

FATZER COLETIVO BRUTO - O QUE ESTÁ AQUI É O QUE SOBROU - SP - 2012

Em 2010-2012, o Coletivo Bruto, do qual fazia parte, realizou uma montagem inspirada no Material. O projeto gerou uma série de atividades que incluíram uma ocupação artística, *Habitação Bruta*, no Centro Cultural São Paulo, dentro do Projeto Zona de Risco (82 dias, 31 atividades entre programas performativos, apresentações de espetáculo, aberturas de experimentos e encontros de improvisação⁷⁹, com parcerias convidadas dos artistas Cássio Santiago, Elisa Band e Grupo Ueinzxxx, e Les Commediens Tropicales); três experimentos cênicos no TUSP - Teatro da USP (Tese, Contra Tese e Saída); uma montagem que realizou curta temporada no Folias D'Arte em 2012 (*O Que Está Aqui é o Que Sobrou*).

Participei como proponente e atuante nas fases da *Habitação Bruta*, em 2010. Em 2011, quando o projeto foi selecionado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, já estava numa posição de observadora, pois trabalhava para o município. Ademais iniciava uma gravidez de risco que me impossibilitava de me deslocar. Assistia apenas os ensaios e debatia a respeito com Paulo Barcellos que acabou por assinar a direção.

A história que envolve o Coletivo e o texto é curiosa porque reflete um pouco o conteúdo do processo. Após iniciar a formação de um coletivo que pretendia ser multidisciplinar, encontramos grande dificuldade em realizar a manutenção dos desejos entre artistas de diferentes linguagens. Assim, frustrado o primeiro desejo de um grupo multidisciplinar, iniciamos o projeto, após a primeira montagem do Coletivo Bruto que eu assinara a encenação, estabelecendo um coletivo de direção artística com membros vindos da linguagem teatral. O projeto seria capitaneado por mim, Paulo Barcellos e Wilson Julião. Mantinha-se como ator e apoio teórico, o professor de lógica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Luis Henrique Lopes dos Santos. Como ator convidado: Ieltxu Ortueta. Apoio dramaturgico: Alexandre dal Farra. Participação na criação, a bailarina e cineasta Mariana Sucupira. Em cena, quatro homens: Barcellos, Julião, Ieltxu e Luis Henrique. O processo de aproximação com o texto foi longo e extenuante. Diversas discussões sobre tarefas do trio de coordenação do projeto, opiniões discordantes e um clima bélico instaurado, acredito, pela própria natureza do Material, que levou o Coletivo a um

⁷⁹ Conforme blog do Coletivo: 82 dias; 11 semanas e meia; 04 Observações ativas; 05 Observações passivas; 03 Programas coletivos; 05 apresentações de GUERRA CEGA SIMPLEX; 02 Ensaios Nômades (dias 03 e 12 de novembro); 08 proponentias artísticas individuais (mínimo), todas apreciadas pelo fórum crítico do Coletivo Bruto; 01 coquetel/programa de abertura (dia 18 de setembro, das 19h30 as 21h30); 04 proponentias "EI!" (Encontros de Improvisação); 02 amostragens finais dos materiais criados dentro da Habitação Bruta; 01 espetáculo/experimento.

ponto de dissolução. A violência, como no texto, se tornou entrópica. De resto, as personalidades sobrepostas aos personagens criavam situações quase risíveis, uma vez que as discussões no palco se espelhavam na sala de ensaio e vice versa. Fatzer é, afinal, repito, o *osso duro*.

a. O Coletivo Bruto e o Projeto *O QUE ESTÁ AQUI É O QUE SOBROU*

Diz o blog do Coletivo Bruto:

“O Coletivo Bruto é um coletivo de artistas que se dedica à criação de matérias poéticas em diálogo com demandas contemporâneas, utilizando certa perversidade de imagens e discursos. A revelação das estereotípias e dos fetiches nas aglomerações urbanas, os entraves da representação, assim como a perseguição de um entendimento mais amplo das dinâmicas que sustentam a vida coletiva e a sobrevivência, têm sido matérias bastante caras às nossas pesquisas.”

O Que Está Aqui é o Que Sobrou dava continuidade a uma linha mais ampla de pesquisa, que se iniciou com o processo de montagem do espetáculo, *Guerra Cega Simplex Feche os Olhos e Voe ou Guerra Malvada*, de Fritz Kater (pseudônimo de Armin Petras⁸⁰) e Pernille Sonne (2008). Tratava-se então de pesquisar formas de tratamento estético da guerra, enquanto fenômeno limite que concentra e catalisa significações dispersas nas relações de conflito e dominação que estruturam as sociedades modernas e contemporâneas.

O texto de Petras e Sonne, *Guerra Cega Simplex*, é claramente inspirado na obra de Heiner Müller e contém inúmeras referências a ela, além de ter em seu corpo o verso “De hoje em diante não haverá mais vencedores, só vencidos”, original do *Material*. Isso nos levou, de certa maneira, ao estudo da peça incompleta de Brecht organizada por Müller. Também utilizamos como referência complementar o fragmento *Héracles 2 ou a Hidra*, do dramaturgo.

Dizíamos na época:

“Interessamo-nos em *Fatzer* e em *Héracles* por alguns temas comuns: o estado de suspensão política, temporal e territorial; a convivência e o egoísmo; os mecanismos de controle; o Terror e as batalhas que os protagonistas tentam compreender, planificar

⁸⁰ Armin Petras é um dramaturgo e encenador alemão que cresceu na RDA. Foi intendente do Maxim-Gorki Theater de 2006 a 2013 e posteriormente do Staatstheaters Stuttgart e atualmente é autor e encenador residente do Theater Bremen. É claramente influenciado por Heiner Müller.

(a partir de onde, de que ponto, eles lutam? Lutam de fora, de dentro, lutam pela batalha ou contra ela? É possível não lutar?)”

Propusemos uma reescrita do Material, organizado em uma fábula que confrontava os fragmentos originais, organizados por Müller, com uma situação criada em sala de ensaio por meio de improvisações e estudos cênicos: quatro personagens

“tentam fazer uma análise de conjuntura, para se posicionar politicamente mas, diante da dificuldade, fracassam. Quatro documentaristas tentam editar um documentário (talvez sobre a violência) e se vêem absorvidos por uma profusão de imagens que não conseguem organizar em um discurso poético capaz de traduzir um consenso entre eles. A convivência os leva ao esgotamento e eles são obrigados a, em certo momento, rever seu percurso até o presente e, num segundo, a se despojar de certezas, para que possam reiniciar o percurso numa tabula rasa. Não pode sobrar resto.”(COLETIVO BRUTO:201)

Conforme a sinopse de divulgação:

“Reclusos numa “ilha de edição”, quatro figuras se digladiam na tentativa de finalizar um vasto material em vídeo composto de entrevistas reais e material captado da web. Envolvidos por um emaranhado de imagens reais e ficcionais o grupo de documentaristas fracassa em sua tarefa quando a violência cotidiana se volta contra o próprio grupo. O que resta é abandonar suas velhas ideologias (abandone o posto) na tentativa de encontrar uma saída e planificar o aprendizado coletivo”

O sentido de uma articulação com o *Héracles* de Müller, nascia da intuição de que a deserção fundante das fábulas do *Fatzer* de Brecht (uma vez que o Material tem diversos recortes de fábulas), descrita numa fala do coro (“Coro aconselha o público a não mais prestar atenção ao destino distante dos quatro”⁸¹) tinha em 2011 uma configuração diversa.

“CORO
Já que esses quatro
Fizeram força para
Sair do seu ambiente e se posicionarem
Agora com aparência animal
Embaixo de constelações que para nós
São desconhecidas, e se separaram de
Nós por atrevimento ou ingenuidade, em breve
Irão acontecer coisas estranhas com eles, que conosco

⁸¹ Utilizaremos na descrição desse experimento a tradução de Röhrig para a organização de Müller, pois foi a utilizada na época.

Sendo boas ou más nunca
Aconteceram ou irão acontecer”(BRECHT: 2002, p. 87)

No início da segunda década do século XXI não nos ocorria existir a possibilidade de “sair” e se “posicionar fora”. A ausência de uma perspectiva revolucionária, somada a uma totalização do sistema capitalista - seja no sentido territorial, seja como mercantilização de toda a vida privada e privatização ou subjetivação da perspectiva pública - o fora do sistema ou do curso da massa nos assemelhava a um posicionamento que exigiria uma articulação não condizente com as personagens e nosso contexto.⁸²

Deste modo, a deserção não parecia subsistir como ação de rompimento. Estávamos partindo de nossa primeira encenação. E havia um raciocínio estabelecido por Petras em seu texto que dialogava exatamente com este impedimento e aclara algumas questões que tratarei acerca do experimento do Coletivo Bruto. O dramaturgo escrevera em *Guerra Cega Simplex*, um jogo de contrapontos do pensamento kantiano à teoria marxista, que claramente foram inspirados no livro *Multidão*, de Michael Hardt e Antonio Negri (HARDT, NEGRI: 2005)⁸³. Seu foco era a capacidade/necessidade de sobrevivência diante do quadro geral e totalizante de assédio: seja pela guerra tradicional (concreta, com batalha de campo e inimigo declarado), seja na guerra difusa e globalizada, em que os resultados de disputas desterritorializadas são sentidos em lugares distintos, por degradação do meio ambiente, por demandas das sociabilidades contemporâneas pautadas pelas leis de mercado, entre outros efeitos. A dramaturgia de Petras questiona o estado de guerra como um estado perene que mantém em equilíbrio a ordem mundial capitalista. Segue o texto de uma cena longa em que o autor condensa este pensamento.

“Cena 2 Um problema

⁸² Podemos aqui talvez fazer referência a trabalhos como do filósofo Giorgio Agamben, em *Homo Sacer* (AGAMBEN:2005) quando caracteriza um estado de exceção tornado norma na atualidade. Retomando o jurista e filósofo de direita alemão Carl Schmitt, que descreve o que chama de paradoxo do soberano: que se mantém á um só tempo dentro e fora do ordenamento jurídico por ser ele quem reconhece a prerrogativa daquele que pode estabelecer um estado de exceção. A vítima da exceção, aquele que é excluído ao perder seus direitos, não está deste modo, excluído da norma, mas em relação direta com ela. Pois sua situação advém de uma permanente suspensão da norma mesma. O poder do soberano, neste sentido, permanece supremo. É curioso aqui perceber que no caso do estado de exceção como na situação da deserção, a suspensão é o tema.

⁸³ Em linhas gerais, o livro de Negri e Hardt dialoga com a obra anterior de ambos filósofos, “Império”, e tenta desenhar uma possibilidade de utilização de novas ferramentas no enfrentamento do domínio global pelos ricos e poderosos - que agora se organiza em colaboração com as nações dominantes compondo o Império. A Multidão seria o conceito usado para designar uma enorme população global, cada vez mais conectada, que poderia potencialmente desenhar um novo tipo de democracia.

A reprodução do mundo burguês enquanto totalidade só é possível em crises constantes

Durante as crises são destruídas as maneiras de produção e de vida até então vigentes e ora esgotadas e seus partidários e, ao mesmo tempo, é criada uma nova maneira de apresentar uma forma mais nova de acumulação capitalista de mundo/capital e sua superestrutura de cultura e forma de vida/

A maneira mais dura dessa reprodução por meio de crises para o indivíduo é apresentada pela guerra/

A penetração da economia de mercado de toda a sociedade independe dele/ do processo progressivo isolado/

Não se detém diante de nenhuma área da vida social religiosa privada e cultural/

(...)

o indivíduo sente essas mudanças em sua vida e na sociedade de maneira inteiramente subjetiva como procedimento de guerra uma vez que o impele à lutas de distribuição do tipo financeiro social mas também cultural e sexual/

portanto está estabelecido que a guerra, na atual forma característica da sociedade em desenvolvimento é mais do que necessária – mas também está estabelecido que destrói os indivíduos e grandes grupos de indivíduos até povos inteiros ou nações

na guerra regional bem como na luta privada existencial é possível viabilizar as chances de sobrevivência nas lutas em andamento de maneira modificada através de acúmulo de técnicas de percepção sensual e ampliação do racional/

(...)

porque essas guerras não só visam o aniquilamento do indivíduo e a consequente maximização do lucro sempre para outro como também inevitavelmente destroem o equilíbrio cultural e social global de maneira irreversível e com isso também climático aniquilam as condições de vida do agredido bem como do agressor ou o abalam de maneira essencial e irreversível/ isso significa que se continuar assim nas guerras modernas sempre existirão só vencidos e nenhum vencedor /.

(...)

o que certamente é difícil é que nós mesmos somos agressores e agredidos agentes e vítimas e o fronte atravessa nosso pensamento e o nosso corpo, resumindo, a guerra já existe em nós antes de irmos a ela.

(...)

“A diferença só existe entre o que já é e o que ainda não é conhecido”, diz lenin/

não é possível entender o organismo se só for tomado como um todo

que é a mera soma de suas partes –

o todo é mais do que a soma de suas partes

o todo é o organismo.” (PETRAS:2004)

Assim é apresentado o texto de Armin Petras. No mesmo texto, em um dos atos, o autor faz uma síntese da tragédia *As Traquéneas* de Sófocles (SÓFOCLES: 2009). Trata-se de uma pequena peça no interior da outra, narrando a tragédia da morte de Héracles pelo erro de sua esposa Daidanéia. Ou seja, o mito já figurava no nosso rol de referências. O *Héracles* de Müller é uma condensação potente da tragédia de Eurípedes (EURÍPEDES: 2014),

especialmente sua segunda parte⁸⁴. Descreve a perseguição da Hidra pelo herói. Ou seja, o herói persegue o monstro que é invencível, já que ao cortarem suas cabeças sempre renasce outra no lugar. A imagem da Hidra inexpugnável já constituía uma totalização – a impossibilidade de vencer ao inimigo que renasce infinitamente. Mas a esta imagem, Müller contrapõe uma segunda. Ao adentrar a floresta em busca do monstro, Hércules percebe que a floresta *é* o animal. O inimigo o envolve por completo. “(...) às vezes, ele retardava sua própria reconstrução, avidamente esperando pelo total aniquilamento com esperança no nada, a pausa interminável, ou talvez por medo da vitória que só seria atingida pela total destruição do animal que era sua morada” (MÜLLER: 1993, p. 140).

Tínhamos então alguns pontos de contato que nos levava a articular este texto, autoral de Müller, aos fragmentos brechtianos do Material organizados por ele. Por um lado, este momento de percepção da localização de quem luta no interior de uma batalha cabal da qual não consegue se alienar. Por outro lado, esse desejo de pausa na tragédia do herói grego que em Fatzer se torna um estado de suspensão prolongada para fora da massa e das demandas do tempo histórico. Daí a justificativa das escolhas da encenação como figura no blog:

“Como artistas, tentamos fazer o caminho inverso ao do Fatzer de Brecht. Ao invés de abandonar o fluxo histórico, nos posicionamos no centro do bombardeamento cotidiano de informações e imagens em que vivemos e assim, também recolocar a questão do engajamento num momento em que o sistema capitalista é tão totalizante que o ponto de vista exterior inexistente. Convivemos assim com toda espécie de imagem colhida na Internet, referências pops, discursos absurdos veiculados na TV e na Web. O espaço cênico é envolvido por três telas de projeção e as imagens, ora dialogam com a cena, ora funcionam como fundo cenográfico e ora apenas atordoam os atores. Estas imagens sempre estão remetendo ao mundo exterior ao espaço cênico, não permitindo aos personagens, se desconectarem de um discurso imagético que foi produzido ou como cultura de massa, ou como cobertura jornalística, ou como memória do próprio processo de criação.”

Na dramaturgia de *O Que Está Aqui*, uma paralisação no interior de um esconderijo chamado *ilha* - no caso uma ilha de edição - opunha-se a este não abandono do fluxo, a esta submersão numa afluência de informações. Como se a montagem reivindicasse uma permanência infinita diante do desenho mostrado por Fatzer na cena em que descreve sua posição na batalha, o ponto Fatzer⁸⁵, sem chegar a nenhuma conclusão. A ilha mantinha este

⁸⁴ O texto de Eurípedes não trata da Hidra, mas do enlouquecimento de Hércules por vingança de Hera. É neste sentido que o texto mülleriano segue um percurso semelhante.

⁸⁵ Ver nota 78.

aspecto do isolamento, da suspensão desterritorializada, quase como pequena porção irrompida num oceano do qual não era possível se apartar⁸⁶.

b. Uma observação sobre um aprendizado possível

Tentando entender um campo de aprendizado possível no contexto da experiência compartilhada com os companheiros do Coletivo Bruto - e já de imediato reiterando que meu olhar será, neste caso, implicado no relato - proponho abordar o trabalho por dois ângulos: por um lado, refletir sobre a contribuição de um olhar crítico para representação presente no trabalho, e por outro, a problematização do aspecto fragmentário do Material no contexto em que o abordávamos.

Porém, antes de iniciar essa análise apontarei algumas observações.

Como dito anteriormente, considero o Material, por sua natureza experimental e por sua qualidade poética, muito difícil de ser trabalhado. Ocorre que a sua forma inconclusa e fortemente dialética não impede, a princípio, uma adesão a seu conteúdo fabular. Por mais que as diversas fábulas apontadas se contradigam ou permaneçam abertas, sua força poética e a pertinência dos assuntos tratados - revolução, convivência, suspensão, egoísmo, sexo, medo e morte - tendem a engolfar aqueles que se aproximam, os mantendo num vórtice que dificulta a utilização distanciada do Material como modelo. Há uma confluência muito grande entre a forma utilizada e os assuntos tratados, assim como entre Documento e Comentário. Isso significa que um experimento consequente do Material para auto instrução talvez dependa de uma consciência dessa espécie de armadilha: quando estamos tratando da forma já adentramos no conteúdo e ao adentrar no conteúdo somos impelidos a questionar e a se seduzir pela forma. Evidentemente os dois planos, forma e conteúdo, constituem uma síntese. Todavia, como se trata de matéria para experimento, por vezes é salutar, manter esses campos delimitados. Faço essa observação porque vou tratar de um experimento do qual eu fiz parte e percebo nele uma grande quantidade de temas sobrepostos que não auxiliam na sua

⁸⁶ Para o Coletivo Bruto este estado de suspensão se assemelhava a dois aspectos vividos no período. Um primeiro, de ordem mais depoimental, referia-se a nossa própria posição *dentro* das relações de produção e como, no interior do aparelho teatral, agíamos diante das demandas por políticas culturais que permitissem a sobrevivência deste fazer#. Esse aspecto é da ordem do conteúdo do trabalho e tem características de analogia. Um segundo aspecto, mais amplo, engendrado como espelho desta incapacidade de análise e plano de ação, tratava da própria dificuldade em fazer uso da linguagem, no interior do aparelho, para representar a violência que se avultava no contexto nacional como mal presságio de uma derrocada brutal dos movimentos progressistas. Esse segundo ponto, envolve mais diretamente o campo formal da encenação, embora permaneça, (a meu ver perniciosamente) ainda no terreno do argumento.

compreensão com foco na aprendizagem. Talvez o encontro com o Material devesse ter sido vivenciado de uma maneira mais prospectiva e com um foco mais no auto-aprendizado do que na configuração de uma encenação. Também advirto que no ensejo de trabalharmos com recursos formais que estavam dialogando com uma cena contemporânea - que o tempo todo questionava os limites da representação - e até mesmo submetidos a certos cacoetes da dissolução do drama, talvez tenhamos abandonado a concretude do Material cedo demais. Um dado significativo desse aspecto é que, tratando-se de uma construção coletiva, os participantes discutiam muito sobre os rumos da dramaturgia que estava sendo construída. Meu ponto de vista foi sempre de que tínhamos que trazer mais material do Fatzer e que as cenas criadas deveriam funcionar com contrapontos, como uma fábula paralela. O diretor Paulo Barcellos, ao contrário, dizia que a montagem tinha que ter menos Brecht e se libertar para os novos conteúdos. Hoje observando a dramaturgia, construída nessa mescla de Fatzer e uma outra fábula criada por nós, percebo os pontos positivos, mas também verifico que talvez estivéssemos empreendendo, cada um dos artistas envolvidos, experimentos diversos. Não deixa de ser engraçado se pensarmos analogamente no processo como nosso próprio exercício de deserção fracassada.

De todo modo, seguirei nessa análise tentando, na medida do possível, deslindar aspectos para que a análise se torne clara.

c. A representação como foco

Em *O Que Está Aqui*, os quatro desertores encarnavam quatro vídeo documentaristas conforme mencionado. A cena mostrava a dificuldade que os quatro enfrentavam para decidir de que forma representariam o assunto que estavam reportando (provavelmente uma cobertura jornalística e poética da Batalha do Pinheirinho⁸⁷). Assim, aludíamos ao termo Documento que configurava parte do Material e também, de forma intuitiva, propúnhamos às figuras em cena um conflito que Brecht estabelecia no plano da linguagem e mesmo acerca da ideia de teatro, como afirma Müller-Schöll sobre o *Fatzer*. Para o professor alemão, quando analisa o Fragmento B58 “Dois Coros” (ver p.29), o Material relaciona-se também a uma disputa

⁸⁷ No dia 22 de janeiro de 2012, mais de 600 famílias que moravam na favela do Pinheirinho, em São José dos Campos - SP, sofreram uma reintegração de posse do terreno que ocupavam com ação da polícia militar. As imagens circularam pelo país devido a grande truculência dos policiais, que agiam como se estivessem num campo de batalha, contra moradores de idade, mulheres e crianças.

temporal onde algo novo, e ainda não conhecido, surgiria para interpretar o que a narrativa não consegue elaborar.

“Logo, o teatro não como repetição de algo que ocorreu ou foi pensado em outro lugar, da realidade ou da ideia, mas, antes, como montagem ou construção que tem sua origem na ausência da origem, representação sem base firme, inelutável e inelutavelmente posterior. Esse teatro da ausência é apresentado, ele mesmo, de uma forma irredutivelmente cindida, conflituosa, por ‘dois coros’. Nesse sentido, o conflito no plano da representação, da divergência, aqui abordado, é precedido, pelo menos potencialmente, por um conflito no plano do representar, pois onde ao menos dois, dois falantes ou dois coros, falam, antes do *que* deve ser dito, teria de se esclarecer *como* deveria ser dito. Portanto, os coros, em sua fala, não divergem somente acerca do *que* aconteceu, mas também não fica claro *como*, afinal, se deveria falar a respeito. Todavia, um acordo nessa questão seria, ao mesmo tempo, precondição para um acordo na questão anterior. Para interpretar e falar corretamente, já deveria estar claro o que se deve interpretar e como se deve fazê-lo. Mas é exatamente isso que terá de, primeiramente, ser descoberto. No seu resultado, nesse *looping* (circuito) se cria uma suspensão da referência que, provavelmente deve ter representado, do ponto de vista de Brecht, o ‘mais elevado padrão técnico’, justamente por não ter partido de um teatro e de uma ideia básica, mas sim de sua ausência, de um teatro não somente por vir, mas de um teatro *ainda sempre por vir* (...)” (MÜLLER-SCHÖLL: 2013, p. 83).

Essa palestra do professor foi publicada pelo menos um ano após a encenação, e portanto, não nos pautávamos por ela. Mas de certa maneira, localizávamos algo semelhante no Material e partimos para a representação de um debate acerca da nossa própria incapacidade de saber o *como* e o *que*, deveria ser representado. Em nosso caso, o *que* dizia respeito ao *que* deveria ser levado à cena a fim de compor um campo crítico que mobilizasse uma reflexão política sobre o posicionamento dos artistas diante da realidade. E o *como*, se tornava a questão em suspenso. Assim como os documentaristas, nós do Coletivo não sabíamos e optamos por repor na representação a nossa dificuldade. Nesse sentido, observo criticamente a encenação quando considero que não saímos de um certo cinismo improdutivo ao mantermo-nos no campo da demonstração. De todo modo, estamos falando de camadas sobrepostas de um mesmo problema: estávamos vivendo um momento de suspensão no combate como artistas do Movimento de Teatro de Grupo (assim como outros setores no país). Localizamos no Material um substrato para falar da espera e da suspensão; não sabíamos como representar essa suspensão porque não tínhamos uma perspectiva clara do momento que havíamos perdido a conexão com a realidade, qual seriam as estratégias de luta ou para onde deveríamos seguir; então levamos para cena quatro artistas que tentavam

representar a realidade, mas havendo perdido a conexão com o real, não sabiam como representá-la, mantendo-se em suspensão, conflito e confinamento. Assim aparecia desde as primeiras cenas:

**“CENA 2
A ILHA**

JULIÃO (acendem e olham um pinheirinho de natal com luzinhas que está na cena) - Seco.

Paulo escreve no chão “Qual é o ponto?” Pensam por um instante.

LUIZ - Silêncio, né?!

IELTXU - Tudo parado.

PAULO - Então, a parte dos caras correndo, onde tem... Os caras gritando, sabe? Eu, não sei, eu gosto daquela parte... Sabe qual é?

IELTXU - Sei.

LUIZ - Tem que tomar cuidado pra não segmentar muito.

JULIÃO - É, eu não sei. Porque esse trecho aí, que nem aquele outro lá, daquele velho, o senhor...

IELTXU - Tem que ser mais pão. Precisa ter, tipo, pá.

JULIÃO - Não tem, não tem, não tem! Não tem um negócio aí. Não tem. Falta!...

IELTXU - Precisa mais, mais, mais! Ah, deixa pra lá. Depois eu falo.

LUIZ - Tá meio escancarado!...

PAULO - Eu acho que a gente precisa começar, e depois ver o que acontece.

LUIZ - Mas precisa tomar cuidado com isso. Pode ser precipitado demais.

PAULO - Claro, claro, começar, ver o que acontece mas no meio tem um, tem tipo uma terra arrasada, assim, tem um fracasso total, não tem nada no meio... né?!

IELTXU - Eu gosto muito quando tem aquele monte de cara – “ratarataratarata” – você não sabe muito o que vai acontecer – “pá!” – o take perfeito...

PAULO - ...e pára.

JULIÃO - Slow...

PAULO - Que porra é essa e “pára”!...

JULIÃO - ...slow...

PAULO - Pára. (pequena suspensão)

IELTXU - Também podia ser, sei lá, mais, ser meio picotado, tatatatatatata.

PAULO - É, pode ser, mas...

JULIÃO - Linguagem.

LUIZ - Eu não sei. Tô achando que não tá, sabe?!

IELTXU - Espera..., espera..., espera o momento certo..., espera... e OLÉ.

PAULO - ...mas e o fim?

JULIÃO - Que fim?

IELTXU - Que porra de fim?

PAULO - Acho que tem que começar e Tum, Tum, Tum, Tum. Depois mistura.... mas... Depois tem o fim, sabe, não tem nada, nada. Tem uma terra arrasada, assim, tudo deu errado...

LUIZ - É, eu tô de acordo.” (COLETIVO BRUTO:2012)

E assim, os quatro prosseguiram desde o início, num desacordo sobre que imagens deveriam compor esse documentário. Haviam determinado que a violência do acontecido deveria chegar como efeito ao vídeo, mas questionavam-se especialmente sobre o ponto de vista que deveria estar implicado na representação a fim de alcançar, por um lado, o impacto almejado e, por outro, a veracidade necessária na transposição de um acontecimento documental. Em dado momento, estabelecem na cena um jogo de perguntas e respostas sobre como realizar o projeto, em que as explicações consideradas “erradas” deveria ser castigadas por um ataque dos inquisidores com bolinhas de plástico.

“PAULO P/ JULIÃO - Qual é o grau de violência que devemos captar?

JULIÃO - São graus diferentes... (demora para continuar e leva bolinhas)

PAULO - Responde.

JULIÃO - Eu já apanhei. Não preciso mais responder.

LUIZ - Não, tem que responder. Até responder adequadamente.

JULIÃO - Tem que colocar violência. Explícita. Pensar que a tela é grande. Pensar que as pessoas vão ficar lá. Atordoadas. É uma violência da edição das imagens. A

construção da imagem. O lado da experiência humana terrificada. A construção do cataclisma visual. É disso que a gente precisa.

JULIÃO p/ IELTXU - Onde nós vamos conseguir essas imagens?

IELTXU - You Tube.

JULIÃO - Então, não vamos gravar porra nenhuma?!

IELTXU - You Tube, You Tube.

PAULO - Então, você não vai pra rua? Vai ficar na frente do computador em sua casa?

IELTXU - Youtube. Youtube.

PAULO - Você acha que no Youtube tem violência suficiente?

IELTXU - Ô, se tem. (descreve) O público tem que entender que a violência está dada, absolutamente cruel.

JULIÃO p LUIZ - Como você relativiza essa proposta dele dentro do fato que precisamos de mais drama social?

LUIZ - A gente tem que analisar que a proposta dele é uma ilusão, mas tem um fundo de verdade.

IETXU - Explique-se.

LUIZ - A proposta dele é de neutralização da realidade aparente.

PAULO - Porque você relativiza nossas questões de um jeito tão falacioso?

LUIZ - Eu não falo falácia. Eu falo uma verdade. (para PAULO) E você? Não acredita em verdade nenhuma, porra?

PAULO - Eu não acredito na verdade que construíram pra gente. Acredito na verdade concreta. Joga, joga, isso seria algo de fato!!

PAULO p/ JULIÃO - Como você acha que devem ser captadas as imagens?

JULIÃO - Câmera na mão. Glauber Rocha renascido dos infernos. Saturar a imagem. Isso vai mexer com o sistema nervoso das pessoas.

IELTXU - Isso é meio pop.

PAULO - Você quer mostrar o conflito social ou o seu próprio conflito?

JULIÃO - Não mostra realidade nenhuma. O que a gente faz é ficção.

PAULO - Então por que precisa ir até a realidade pra fazer ficção? Contrata uns atores de merda. (Representa). _Eu tava em minha casa e vieram uns soldados e acabaram

com tuuuudo. Invadiram o Pinheirinho!!! Depois volta pra sua casinha para dormir na sua caminha. Ah, tomá no cu.

IELTXU p/ LUIZ - Por que você acha que tem mostrar conflito de classe?

LUIZ - Tem que mostrar conflito de classe porque eles são os motores da história.

PAULO - Isso é você quem acha ou você leu em algum lugar?

LUIZ - Eu li e concordo. Li muito.

JULIÃO p/ LUIZ - Quais as classes envolvidas?

LUIZ - O proletariado e a burguesia.

JULIÃO - Só?

LUIZ - Só. As outras classes são espectadores da história.

IELTXU - Você acha que existe ainda proletariado?

LUIZ - Claro que existe. O,o,o,o...

JULIÃO - Gaguejou.

IELTXU - É uma gaguejada burguesa.

PAULO - Esse espectador fica do lado de quem?

LUIZ - Depende. Alguns do lado da burguesia, outros beneficiários do proletariado.

PAULO p/ IELTXU - Você acha legítima a violência?

IELTXU - Quando não se tem o que comer, sim.” (COLETIVO BRUTO:2012)

Desse modo, permanecíamos na cena em um debate sobre uma representação que não ocorria. Num teatro à espera. Nem mesmo a história da Batalha de Pinheirinho era aclarada. Estava evidente que os documentaristas a desconheciam. Estavam numa ilha apartados do real. Todavia, esse real forçava a entrada na cena, seja por imagens jornalísticas que eram projetadas nas telas que cercavam os atores, seja pela entrada de um entregador “de *delivery*” de comida, pela presença do técnico de luz e som (que encarnava uma espécie de proletariado simbólico) ou pela saída de uma das figuras/atores para a área externa do prédio teatral.

Em certo momento, a figura que representava ‘o técnico’ de som e luz, apelidado Rato, tomava a palavra e se contrapunha aos documentaristas:

“RATO - Vocês se acham muito justos, vocês se impõem teorias sobre o bom ou o mal gosto. Mas a boca de vozes tem um gosto morto. Vocês lutam uma luta pelo lado

de fora. A mim não interessa saber o que é justo. Vocês estão juntos por interesse, e o interesse é sobretudo uma causa nobre, mas não conseguem se suportar. Porque para corpos suados, sobrepostos, com um hálito podre de fome, um carinho não é sinal de cuidado. Ninguém suporta se ver refletido na incompetência do outro. Por que o hálito de vocês é um só, e não é melhor do que de ninguém!!!! E AÍ, VOCÊS QUEREM CARNE OU LUTA?

JULIÃO - Carne.

LUIZ - Carne primeiro.

IELTXU - CAR-NE!

(Paulo quieto. Pausa.)” (COLETIVO BRUTO:2012)

Adiante, a mesma figura do técnico emoldurava um recuo dos documentaristas ao campo do depoimento, numa espécie de crítica aos recursos dos dramas documentais ou bio dramas que naquele período já começavam a tomar a cena contemporânea. Nesse momento, as telas de projeção eram retiradas da cena e o público convidado a sentar-se no espaço cênico.

“CENA 4 REVOLUÇÃO OU AS CAUSAS PERDIDAS

RATO (entra com a câmera) - Os documentaristas percebem que precisam de mais material e resolvem filmar suas próprias histórias.

LUIZ - Na Maria Antônia, o pessoal do Mackenzie, eles invadiam a faculdade de Filosofia. Começou com pedra, coquetel molotov. A gente respondeu. Até que morreu um menino. A gente levou ele pra dentro da Faculdade. Daí a gente viu que não era só estudante do Mackenzie, não. Tinha polícia, tinha militar. Daí a gente teve que fugir e queimaram toda a Faculdade. O que a gente defendia?! Na época a gente defendia o socialismo, contra a ditadura. Era isso que a gente defendia.

JULIÃO - Eu tive um experiência um pouco diferente no começo da minha adolescência. Foi um embate violento entre gangues. Gangues rivais. E essas gangues eram distintas pelos esportes que elas praticavam. O esporte que eu praticava era a bicicleta. Eu pulava rampa, era muito jovem. E tinha a turma de bicicleta e a turma do Skate. Essas duas modalidades operam no mesmo obstáculo. Aquelas pistas. Ou seja, onde o Skate anda a bicicleta também podia. E nossos embates eram no sentido de quem vai andar na pista sossegado. Quem vai andar na pista sem a presença do outro esporte. E era uma questão de gangue mesmo. Então, se a gente visse um skatista, rapidamente se articulava. E jogava as bicicletas em cima e saía na porrada. Podia ser 10 bicicletas e um skatista. Não tinha nenhum problema quanto a isso. Nosso embate era por uma causa própria mesmo. Era uma questão ligada ao indivíduo. A gente queria era ficar sem os skatistas por perto. E desse modo, me formou muito esse tipo de evento.

IELTXU - Bom, independente do meu companheiro com ações estéticas e de esportes radicais, eu, quando tinha 17 anos, sem entender porra nenhuma, mas achava divertido enfrentar a polícia, mas sem saber muito bem o que era nacionalismo, independência e tudo o mais. Achávamos que a polícia espanhola estava invadindo nossa cidade, nosso território., eu participava todo o final de semana de ações que chamavam *Calle Burroca*. Quer dizer.... guerrilha urbana. Começou com pedra na polícia nacional. Depois a polícia basca. É a mesma merda. A polícia basca era mais preparada que a espanhola. Então, o que fazíamos é que todo sábado, eu lembro que tinha que chegar em casa meia noite, tomávamos umas brechas, fumávamos haxixe, e nos juntávamos com uma turma lá que era bem mais engajada do que nós, que no fundo éramos Punks. Punks e Nacionalistas. Era uma coisa muito estranha. E jogávamos pedras na polícia numa rua onde tinha o mercado municipal, tocávamos fogo também. E chegou a fase dois quando chegou a polícia basca e jogávamos coquetel molotov. Aí tenho que confessar que comecei a ficar com medo. Um, de ser preso, dois, de me queimar. E aí comecei a só tomar cerveja e a fumar haxixe e não participei mais desses embates. Recentemente vi aí uns vídeos de música punk muito interessantes porque tinham imagens desses anos 80 e começo dos 90. Foi uma boa lembrança. Acho que era pela adrenalina mesmo. É bom, é bom, um pouco de violência.

JULIÃO - Defesa de território, a gente defendia nosso território. Defendia a idéia de não existir o outro.

IELTXU - É o começo de tudo, né?! A propriedade⁸⁸. Tem um filme assim muito interessante, quando o macaco pega o osso e começa a bater no outro e descobre que aquilo era uma arma. Uma arma violenta. Ele pega o osso e além de bater no outro, ele risca o chão e diz: _ Olha, essa parte é minha. Basicamente a propriedade é um invento muito bem sucedido e é o que fode tudo. O momento que o homem, o macaco, a puta que o pariu, decide que um pedacinho de terra é dele e pronto acabou. Ele vai defender esse pedacinho de terra com uma arma, com o verbo, porque ele é o bonitão, né?! Tô pensando no macaco e na macaca. Então, vai defender com violência. Eu tenho um osso e esse pedacinho. NÃO VAI ENTRAR, CARALHO.

JULIÃO - Eu também não sou a favor da propriedade. Essa imagem primitiva desse macaco que por um instinto, uma centelha de raciocínio que o fez pegar um osso... Não é um osso pequeno, era um osso graúdo, osso grande, não era um osso de galinha da sorte, era um fêmur, ele decide com esse osso rachar a cabeça do outro e a partir desse momento acho que surge um pouco a idéia de que ninguém mais quer largar o osso.

LUIZ - Idealmente, utopicamente, não sou a favor da propriedade. Já fui comunista, de carteirinha. Hoje sou capitalista, sem carteirinha. Agora, eu quero minha casa, meus discos... meus bens de consumo. Os bens de produção. Tudo bem. Ninguém tem bem de produção. É de todo mundo. Ninguém tem bem de produção. Agora, quem decide? Quem decide o que vai fazer? Quanto vai pagar pra cada trabalhador? Eu acho que tenho uma boa definição. Eu acho que a respeito da propriedade você tem que...

Daniel entra como um motoboy e traz um delivery China in Box para os três. Provavelmente Yakissoba. Eles comem.

⁸⁸ A cena era também alusão à questão sobre a propriedade abordada no “Centro do Temor da Peça” que abordaremos no experimento seguinte.

Por fim, a figura/ator, que se tornara Fatzer ao longo da encenação, saía da cena e ia para o exterior do teatro, de onde fazia uma transmissão *real time* por meio de uma câmera de segurança a partir de um boteco do outro lado da rua:

PAULO - Eles comem mas não se satisfazem. Olá, amiguinhos. Tenho algumas coisa aqui que podem ajudar. (pega um bloquinho de anotações) Tá aqui. Não vejo rostos satisfeitos. Bom, muito bom. A injustiça é humana e mais humana ainda a luta contra a injustiça. Saem de casa todos os dias, ficam em fila e por horas permanecem parados. Não se pode ficar parado mas também não se consegue chegar a lugar algum. Isso é bom. O que se pensa aqui só é para parecer bom o que se faz. Isso é mau. Todos querem comer carne mas não aguentam ver sangue. Isso é mau. Injustiça existe como água. A desgraça nasce como o sol. E o homem massacra o homem. Assim é. Bom isso. Bonito. Poético. Meus pés ficaram mais pesados e o chão suga meus pés? Meus pés ficaram mais pesados por que o chão suga meus pés? Ou tenho a impressão que o chão suga meus pés por que eles ficaram mais pesados? (pausa). Adaptar-se aos movimentos do inimigo? Afastar-se deles? Antecipar-se a eles? Ir de encontro a eles? Adaptar-se e não se adaptar. Adaptar-se através da não adaptação. Atacar recuando. Recuar atacando. FIQUE NOS LIMITES DESABAFE DESISTA. Nenhuma reflexão mais. Isso é bom. Isso é mau.

Cara do balcão do bar diz p/ câmera: Vá a merda!!(COLETIVO BRUTO:2012)

O texto é uma mescla do fragmento B8, da 5ª fase de trabalho, com trechos do *Héracles* de Müller. Assim era enunciado esse limite na cena. Não havia conexão com o real, ou quando havia, essa conexão era mediada pelo ângulo subjetivo do drama pessoal (mesmo que esse drama tivesse conexão com fatos históricos concretos como a *Batalha da Maria Antônia* ou a questão nacionalista basca). A figura de Fatzer era a que mais se aproximava da massa ao sair, como na fábula de Brecht, para observar em um passeio pela cidade quanto tempo a guerra ainda duraria. Mas sua posição é ambígua. Ele não está mais entre a massa, ele a observa do ponto de vista da deserção. E assim reitero o que disse inicialmente. A encenação de *O Que Está Aqui*, era uma eterna reposição da tomada de decisão disruptiva, a opção pela paragem, diante de um esquema desenhado que não conseguiam decifrar: de *onde* e *para quem* lutamos?

“PAULO (sobre vídeo que Ieltxu apresenta como sua versão do documentário) - Nada.

LUIZ - É, eu sei, fica como se fosse um tipo de campo de refugiados. Esse lugar aqui, um nada entre fronteiras.

JULIÃO - Nós somos desertores, não existe campo de refugiados para desertores. E depois este lugar está muito vazio para um campo de refugiados.

PAULO - Podemos tirar proveito disso, somos expátridas, (gritando) vítimas da guerra, talvez alguém nos ache e nos adote. Talvez façamos parte de uma campanha, somos ícones das forças de paz da ONU. Somos o selo da WWF. Somos o que sobrou. Somos o futuro do meio. Cachorros de rua. Somos os ameaçados.

JULIÃO - (gritando) Cala a boca, somos criminosos de guerra, zapatistas, terroristas suspeitos, o início de uma força revolucionária, somos hienas, somos uma banda punk, somos rebelados!!!

IELTXU - (senta-se no chão choroso) Eu não sei o que eu sou. Eu não quero saber quem eu sou. Eu nunca fiz análise. Eu sou ruim de análise. Eu quero ir para casa.

LUIZ - (Fala filosófica sobre o ser) Você é o que você não é. E você não é o que você é.

JULIÃO - Deixa de ser criança.(COLETIVO BRUTO:2012)

Destaco, a partir do apontado, que um campo possível de aprendizado desenhado desde o experimento pelo Coletivo Bruto com o Material, poderia ser circunscrito no enfrentamento da própria questão da representação. Contrapondo a representação à concepção de Brecht de um Documento, alcançamos uma perspectiva interessante. A pesquisadora Judith Wilke aborda de maneira curiosa o Material, a partir dessa concepção:

“Com o *Fatzer*, Brecht desenvolveu seu próprio conceito de documento em resposta à crescente popularidade do drama documental (teatro documentário) e da literatura na década de 1920. Usando esse termo, ele brinca com seus significados convencionais 'certificado', 'registro' ou 'evidência', expondo-os a uma certa ambiguidade entre verdadeiro e falso, real e fictício. No entanto, essa ambiguidade faz parte da retórica de Brecht do "documento" em si. É interessante saber que Brecht intensificou seu trabalho em *Fatzer* em 1927/28 durante o tempo de sua colaboração com o recém-fundado teatro de Erwin Piscator. (...) Para a temporada de 1929/30, Piscator pretendia produzir *Johann Fatzer* (Piscator 1979: 233). Obviamente, Brecht recebeu um estímulo importante da cooperação, mas nos anos seguintes formulou um modelo alternativo, especialmente na teoria e na prática da *Lehrstück*. De acordo com suas anotações em 1928, as demandas revolucionárias do drama documental foram neutralizadas pelas restrições das técnicas documentais à representação da história. Na opinião de Brecht, os diretores deste teatro foram os últimos defensores de um teatro burguês naturalista, (...) que fracassara na necessária revolução do próprio teatro (BFA 21: 234). Em contraste com o teatro de Piscator e seu uso de eventos históricos - que foram encenados como realidade usando filmes, reportagens e fotografias - Brecht desenvolveu sua idéia do documento como um artefato que se tornaria 'autêntico' apenas provocando interpretações conflitantes”.⁸⁹ (WILKE: 1999, p. 122-123)

⁸⁹ “In the context of *Fatzer*, Brecht developed his own concept of document in response to the increasing popularity of documentary drama and literature in 1920s. Using this term, he plays with its conventional meanings ‘certificate’, ‘record’ or ‘piece of evidence’, exposing them to a certain ambiguity between true and false, real and fictitious. However, this ambiguity has a part in Brecht’s rhetoric of the ‘document’ itself. It is

O que Brecht salientava, a partir dessa proposição radical de Documento, era uma necessária apropriação da matéria tratada, um engajamento produtivo que revelasse, também sobre o Documento, a concretude de um fazer, de uma construção. Há um trecho belíssimo de “*A Compra do Latão*”, escrito já em 1945, em que o autor descreve o teatro de Piscator e as diferenças de sua busca no campo da cena, que talvez esclareça esse foco diferenciado:

“O teatro de Piscator fornecia o material didático (sic). Aqui podia ver-se como falhou a revolução de 18, como a luta por mercado e matérias-primas provocava guerras, como as guerras eram conduzidas contra a vontade dos povos, como eram feitas revoluções vitoriosas. O próprio teatro como instituição artística modificava-se quase violentamente com cada tarefa que se propunha, em certas alturas já só muito pouco tinha a ver com arte. As demonstrações de toda a espécie que se introduziam dilaceravam a fábula e a caracterização das personagens, de forma brutal alternavam linguagem quotidiana (sic) e declamação, arte dramática e cinema, relatório e jogo cênico.(...) Imagens de acontecimentos do dia, recolhidas das actualidades (sic) cinematográficas eram montadas de forma a fazerem sentido e forneciam o material documentário. Mesmo o palco tinha mobilidade. duas cintas movidas a motor permitiam a representação de cenas de rua. Havia coros falados e cantados. Os projetos eram tão importantes como aquilo que se acabava ou que ficava a meio, pois coisa completamente acabadas nunca se viam. (...) Deste modo era possível estar sempre a par da situação em permanente mudança, era possível mostrar como um determinado factor (sic) ainda subsistia enquanto que outro já se tinha modificado, etc. Piscator era um dos maiores homens do teatro de todos os tempos.(...) O seu interesse pela representação não era tão pequeno como diziam os seus inimigos, mas também não era tão grande como ele próprio dizia. (...) trabalhar criticamente os grandes temas parecia-lhe mais fácil através de uma prestação cênica engenhosa e grandiosa do que através da arte de representar” (BRECHT: 1999, p. 121-122. Fragmento B152).

Anos antes, na mesma obra, Brecht dizia: “O mérito principal de Piscator é ter orientado o teatro para a política, e sem essa orientação o teatro do homem de Augsburg⁹⁰ seria impensado” (BRECHT: 1999, p. 71, Fragmento 106)

interesting to know that Brecht intensified his work on *Fatzer* in 1927/28 during the time of his collaboration with the newly founded theatre of Erwin Piscator. (...) For the 1929/30 season Piscator even intended to produce *Johann Fatzer* (Piscator 1979:233). Obviously Brecht received an important stimulus from the cooperation, but in the following years he formulated an alternative model, especially in the theory and practice of the *Lehrstück*. According to his comments in 1928, the revolutionary demands of documentary drama were counteracted by the restrictions of documentary techniques to the depiction of history. In Brecht's opinion the directors of this theatre were the last advocates of a bourgeois, naturalistic theatre, (...) who had failed in the necessary revolution of the theatre itself (BFA 21:234). In contrast to Piscator's theatre and its use of historic events - which were staged as reality using films, reports, and photographs - Brecht developed his idea of the document as an artifact that would become 'authentic' only by provoking conflicting interpretation.”

⁹⁰ Brecht se refere a si como “o homem de Augsburg” em *A Compra do Latão*.

Desse modo, Brecht reconhece objetivos muito similares nos procedimentos que Piscator utilizava com seu teatro documentário, mas repõe o seu foco na escrita (Piscator não era dramaturgo) e na arte de representar, diferentemente do diretor que se concentra na encenação. Isto indica que a produtividade está no campo das construções por aqueles que agem na cena, e não por uma maquinaria cênica. O Documento é produzido por aqueles que manipulam a fábula, seja como dramaturgistas, seja como intérpretes. E ao manipularem, abrem espaço para interpretações diversas e conflitantes, como na produção de documentos a que Brecht se referia.

Dessa maneira, está claro que o que concernia à Brecht era a possibilidade de intervir na representação, aclarando a ação diante da matéria, mostrando o processo produtivo das atitudes representadas como tomadas de decisão diante do espectador. Deste modo, ao reportar o conteúdo como matéria documental, seja ela ficcional ou não, o foco passa a ser o campo da produção. Importa discernir a posição do sujeito como produtor diante da matéria histórica, revelando sua localização *dentro* das relações de produção, conforme defendia Benjamin.

Ao fim e ao cabo, ao levar a cena a nossa dificuldade, ao submeter as figuras/atores a uma maquinaria que não mais dominavam, convertida na violência das edições vertiginosas das imagens, repúnhamos um ponto de partida que nos confrontava com perguntas fundantes do próprio teatro, pois o *que* e o *como*, também diziam respeito ao *para quem* e *com quem*, no bojo do sistema produtivo. Diziam respeito a nossa posição diante do aparelho teatro.

d. A totalização do fragmento

No relato sobre a encenação do Teatro Vila Velha de 2001, destaquei a importância pedagógica do trabalho com o *fragmento* e a pertinência da exploração de sua forma na encenação de Meirelles. Dez anos depois, em 2011/2012, na encenação do Coletivo Bruto, reconheço uma problematização na utilização desse recurso formal. E para explicitar esse raciocínio faço uso das palavras empregadas por Armin Petras no texto citado da encenação de Guerra Cega pelo mesmo Coletivo: “A reprodução do mundo burguês enquanto totalidade só é possível em crises constantes”.

A questão que exponho é a onipresença hoje da informação fragmentada, como imagem de um mundo que almeja um contorno de totalidade. O *fragmento*, num contexto de crise sistêmica e ininterrupta, tende, por aceleração da difusão das informações, a constituir um todo que nos acostumamos a naturalizar. O que perdemos em relação ao *fragmento* como estratégia crítica nos últimos anos foi a capacidade de espaçamento entre as partes. Ainda

Petras complementa: “ ‘A diferença só existe entre o que já é e o que ainda não é conhecido’, diz lenin/ não é possível entender o organismo se só for tomado como um todo que é a mera soma de suas partes – o todo é mais do que a soma de suas partes/ o todo é o organismo.” A frase de Petras alude às necessárias conjunções entre as partes do organismo, o que estabeleceria que, ao seccioná-las, estaríamos de fato interrompendo algo. O mesmo não aconteceria se tomássemos o organismo com um todo de partes indiferenciáveis. Quando estabelece o paralelo com a frase de Lenin, o dramaturgo abre espaço para a diferenciação, e assim para o desconhecido, para o aprendizado. Nesse sentido, me parece salutar reaplicar em novo contexto a própria crítica de Müller à peça didática que o levou a adoção do *fragmento sintético*. Novamente, a rede passou a ter uma malha grande demais para os peixinhos do dia. Ou seja, a estratégia do seccionamento das partes a fim de abrir espaço para o espanto, já não funcionava. Vivemos num mundo em tudo seccionado e as partes não se contrapõe mais, pois não se diferenciam umas das outras.

Pois vejamos, a projeção - da qual falava no exemplo das atualizações no processo de leitura de uma certa narrativa (a partir de Eco), para analisar a montagem do Vila Velha - aparece nesse panorama como reposição constante de clichês. Como as partes não se diferenciam, também as previsões tendem a assumir um padrão conhecido. Destarte, já não lemos o mundo num tempo progressivo, com suas conjunções, causas e efeitos, mas numa acumulação de dados sobrepostos. Esse raciocínio se assemelha a um sobrevôo filosófico bastante generalizante, mas inscreve-se em parte do referencial teórico que o Coletivo Bruto acessou no período de montagem. Esclareço que um dos teóricos que utilizamos como referência, para compreensão da questão da guerra total, foi Paul Virilio e sua caracterização de uma dromocracia.

“O conceito de dromocracia teve, no âmbito das ciências humanas e sociais, a sua gestação e fundação crítica na obra de Paul Virilio. Em *Velocidade e Política*, Virilio (1977) lança, senão as bases, ao menos as sinalizações teóricas fundamentais para a compreensão da história e dos processos políticos e sociais pelo prisma do vetor dromológico. Dromos, prefixo grego que significa rapidez, vincula-se, obviamente – a partir da dimensão temporal da existência –, ao território geográfico (na qualidade de coordenada espacial), portanto à urbis. Mantém, não obstante – algo menos notado –, umbilicais ligações com interesses de logística, estratégia e tática, numa palavra, com o campo bélico. Fundamentalmente, velocidade e guerra – Virilio mostra no conjunto de sua obra – são faces conexas do mesmo processo.” (TRIVINHO: 2005, p.63)

A citação é do professor Eugênio Trivinho do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica e Assessor de Relações Internacionais da Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo. No artigo *Introdução à dromocracia cibercultural: contextualização sociodromológica da violência invisível da técnica e da civilização mediática avançada*, Trivinho estabelece um panorama a partir do conceito utilizado por Virilio em *Velocidade e Política* (VIRILIO:1996) para chegar no nexos, talvez mais consequente dessa formulação, que é compreender a aceleração do regime virtual da comunicação como ponto crítico de uma violência diretamente ligada ao campo bélico.

“O modelo de civilização então desencadeado, propriamente mediático (mais que meramente mediatizada) [cf. Guillaume (1989, pp. 153-175)] – com muitas das práticas sociais se processando, exclusivamente, nas redes comunicacionais –, e que melhor se definiu a partir da Segunda Guerra Mundial, encarregou-se de inscrever e consolidar, em definitivo, a lógica da velocidade – o *sprit du temps* dromocrático –, para além da esfera da produção e do trabalho, no universo do tempo livre e de lazer. O que o taylorismo e o fordismo representaram dentro do espaço fabril, a comunicação eletrônica em tempo real – sobretudo se depreendida a partir das duas macroconfigurações social-históricas por ela conformadas, a sociedade de consumo (cf. Baudrillard, 2000), ancorada na massificação cultural, e a cibercultura (cf. Trivinho, 1999, 2001, pp. 39-79, pp. 209-227) – representa, a rigor, na vida em geral: do ponto de vista do processo civilizatório e, em especial, da transmissão cultural, a exploração do filão eletromagnético (para povoamento das redes, por mediação do valor de troca e do mercado) é um vetor processual que encerra um princípio operacional de dromocratização generalizada da existência. Mais ainda, o processo modelar de produção e transmissão cultural levada a cabo pelo conjunto dos media de massa (sobretudo quando capitaneados pela TV, em meados do século passado), com contrapartida na instantaneização da recepção aos respectivos produtos, acabou por assimilar, de maneira fatal, a lógica da esfera da produção e do trabalho à lógica da esfera do tempo livre e de lazer, com o conseqüente e progressivo apagamento das diferenças estruturais (inclusive de velocidade das práticas sociais) verificada entre elas. No que essa mistura homogênea implica especialmente a celeridade de signos da estrutura conteudística dos produtos e da própria oferta mediática diária – ambas subordinadas ao imperativo da reciclagem indefinida –, o frenesi cultural da comunicação eletrônica significa, *mutatis mutandis*, inoculação do espírito da produtividade (industrial) no espaço cultural e perceptivo doméstico.” (TRIVINHO:2005, p.69)

Tal definição gera duas consequências para nossa reflexão. A primeira, de que resta pouco do referido *espaço aberto para fantasia*, de Müller, uma vez que a dromocracia atravessa as subjetividades e impõe também ao campo do indivíduo, de seu imaginário, um regime produtivo ligado ao mundo do trabalho, sequestrado pelo ritmo frenético da informação. E a segunda, de que, de fato, o “estar apartado da massa” hoje não é uma opção em qualquer lugar do globo. Nesse sentido, talvez possamos pensar que o fragmento, na forma como abordado, deixa de ser fragmentário e torna-se ubíquo e totalizante. Trata-se, por essa leitura, de uma espécie de *fragmento totalizante*.

Exemplificando essa indistinção a que me refiro, cito uma das cenas da montagem. É importante lembrar que durante grande parte da encenação o espaço cênico é circundado por três grandes telas onde são projetados filmes feitos dos mais diversos fragmentos, de imagens captadas desde o próprio palco à imagens colhidas da web. Na cena 2 do primeiro ato, chamada A Ilha, as figuras/atores discutem sobre o documentário que estão finalizando. De repente, uma das figuras/personagens pede para pararem as projeções e para o técnico colocar na tela um vídeo específico: “JULIÃO - (interrompendo aponta com laser a tela central) Tem um ponto aí muito, muito, muito...” (COLETIVO BRUTO:2012) O vídeo que é projetado é uma sequência de imagens captadas por câmera noturna de um bombardeio na cidade de Bagdá durante a guerra do golfo. No pé da imagem uma legenda jornalística: Bagdá, Guerra do Golfo ao vivo. Mas o que a personagem começa a descrever na imagem, na verdade, é um trecho do Material⁹¹, exatamente o trecho que fala sobre os desertores terem abandonado a massa, misturado com intervenções suas que dão ao texto um caráter bastante coloquial.

“JULIÃO (apresenta a guerra ao vivo show) - Já que esses homens, essas pessoas todas aí deixaram tudo o que tinham pra chegar num outro lugar que ainda não sabem, não conhecem o que vêm pela frente... Às vezes dormindo assim, no relento, que nem cachorro, que nenhum de nós aqui já passou por isso. Mas que ficam completamente isoladas, na espera de um mundo melhor, pensei que esse lugar poderia ser

⁹¹ Trecho do fragmento B59:

CORO ACONSELHA O ESPECTADOR
NÃO PRESTAR MAIS ATENÇÃO À DISTANTE SINA DOS QUATRO

Uma vez que esses quatro
Se impeliram para fora
De seu ambiente e assumiram
Um novo aspecto bestial e
Sob constelações que
São desconhecidas, e se separaram de nós
Por soberba ou por ignorância, em breve
Lhes acontecerá algo que lhes é estranho,
Que bom ou ruim, a nós nunca
Aconteceu ou acontecerá.
Algo incompreensível. Por isso
Não lhes deis ouvido, pois não ides ouvir
Nada humano. Apartados
Da existência natural, eles fenecerão
Sem sons compreensíveis. O que aquele em declínio diz
É sem valor. O que são os feitos
Daquele que não é esperança? Ele não se iguala
A nenhum homem
Em que ajuda saber
Quem estripa quem, se para ambos
A morte é certa?
Sem valor é o palavatório dos infelizes
A vida deles já acabou, e o que eles
Ainda desejam dizer, isso
Não tem mais interesse.” (BRECHT:2011, p. 134-135)

apresentado internamente, como uma vertigem, sabe? Causar uma estranheza em quem vê para sentir um pouco do que eles sentem, sabe?! Um lugar novo. Todo iluminado. O lugar perfeito. Acho que temos um lugar aí, um ponto de partida.” (COLETIVO BRUTO:2012)

A descrição de uma cena que obviamente não é a que está sendo mostrada, articulada à naturalização de uma cena fílmica aterrorizante, mas quase bela (as bombas aparecem na imagem como luzinhas verdes no céu), davam conta de que uma transmissão ao vivo de uma batalha já estava totalmente naturalizada e era possível plasmar nessa imagem qualquer espécie de clichê. O objetivo do documentarista, conforme sua fala, era causar vertigem, estranhamento, e acessar a subjetividade do espectador. Mas nenhum desses efeitos poderiam ser presumidos do pastiche que acabava de apresentar. A cena só dava notícia da ineficiência das estratégias utilizadas. Em contraponto a essa impossibilidade de criar espaçamentos produtivos no Material, pois os fragmentos haviam se convertido em exemplificações do regime dromológico, a figura/ator Luiz insere um novo elemento: o vácuo.

“LUIZ (caminha pelo espaço sentado na cadeira de rodinhas e iluminado com canhão de luz) - Eu acredito que existe o vácuo. Eu acredito que existem espaços vazios que se formam quando a engrenagem gira em falso. Neles, é possível construir alguma coisa nova, alguma coisa imprevisível. Até os meados dos anos trinta, muitas pessoas acreditavam que o curso da história estava determinado, mais dia ou menos dia o capitalismo iria ser destruído pela força de suas próprias contradições e o máximo que se podia fazer era atrasar ou adiantar esse acontecimento inevitável. Pouco a pouco, à medida que o sistema capitalista ia renascendo das cinzas da crise de 29, essa crença milenarista foi perdendo força e sendo substituída por seu contrário, o niilismo, o ceticismo político: o sistema seria capaz de superar suas contradições, num processo que geraria, é certo, novas contradições, mas nada garantiria que esse processo não fosse infinito, que ele chegaria necessariamente a um fim, o fim do sistema, o fim da história. O capitalismo seria capaz de ressignificar tudo o que se tentasse fazer contra ele, de modo que sua preservação seria algo tão determinado, inevitável, quanto se acreditava antes ser inevitável a Revolução Final. Eu não acredito nisso, porque acredito no vácuo. Exatamente porque o sistema capitalista é insidioso e impõe suas regras pela instrumentalização das vontades individuais, tal como os deuses do Olimpo com os heróis trágicos, exatamente por isso podem acontecer situações em que a engrenagem gira em falso e se formam espaços vazios em que se pode construir alguma coisa nova, alguma coisa imprevisível. Eu acredito nisso. Apenas aprendi a não ter pressa.”

A figura/ator Luiz fala da espera a partir de uma perspectiva distinta. Não está tratando a suspensão vivida pelos quatro, como um lugar aprisionante em que a acumulação veloz e insidiosa dos fragmentos indiferenciados impede uma tomada de posição. Mas está falando

sobre a benesse do vazio, do espaçamento e da espera. A permanência, nesse sentido, como negação da velocidade, como paragem disruptiva que retomaria sua potência quando o sistema encontra na vontade individual algo que o leva a girar em falso. A fala citada não era a defesa de uma tese, tinha um caráter um pouco jocoso, como uma inserção deslocada de um guia filosófico. Mas localizava, de todo modo, a problematização na ausência de espaços vazios e na indiferenciação das partes.

Nesse sentido, talvez fosse possível compreender que a suspensão, a espera, presente no texto, tomasse o caráter, na encenação, de única ação verdadeiramente crítica. Não obstante, a presença dessa espera, já no original guardava potencialmente um paradoxo que é referido por Lehmann acerca da imagem da Revolução no Material. Conforme citado na primeira parte desta pesquisa (ver p.74), o pesquisador alemão considera que *Fatzer* trata a imagem da revolução como imagem da deserção.

“Fatzer trata de uma revolução antecipada. Chama a atenção de que Brecht, que desejava a revolução e a acreditava possível, não conseguiu dar forma de imagem a esta revolução. O processo de transformação era representado, para ele, na *figura da deserção*, como uma literal ‘destituição’, como largar, não fazer mais nada, deixar de fazer.” (LEHMANN:2009, p. 269)

Resta observar se a operação de Brecht aqui, era de fato uma projeção para o futuro da possibilidade revolucionária ou, como defende Mantovani, a reflexão sobre as revoluções perdidas. No segundo caso, trataria de uma reflexão sobre o que havia dado errado e, nesse caso, teríamos o “deixar de fazer” não como imagem sem forma da revolução vindoura, mas como falha fundante da revolução fracassada. Lehmann prossegue:

“Já em *Tambores da Noite*, a retirada da revolução é subjetivamente a realidade experimentada, ‘ir embora’ a verdadeira realidade do fazer. O modelo básico da deserção tem como consequência quase obrigatória, a dramaturgia da intermediação. os desertores estão em todos os acampamentos em um país de ninguém. Fica claro que, sob estas circunstâncias, o conteúdo principal e o gesto básico da peça *Fatzer*, é a *espera*. Os desertores esperam pela revolução, pelo fim da guerra, num sentido que para eles seria a salvação. Fatzer espera a ajuda dos outros soldados. Os outros esperam por Fatzer, é a sua atitude principal. A sua ausência é o cerne de tudo: ‘Por que Fatzer você não veio como tínhamos combinado?’. Brecht encontrou aqui um terreno ideal para as ‘antíteses’, como se pode mencionar junto com Nikolaus Müller-Schöll. Fazer é desertar, os que agem esperam, o verdadeiro tema do teatro é a desintegração, como se desintegra a unidade ainda existente dos quatro desertores. o conteúdo político parece compreensível somente como finalização e interrupção (deve-se pensar na representação de Benjamin da greve como figuração de uma

omissão de agir, como o único agir puramente revolucionário).” (LEHMANN:2009, p. 269)

É curioso perceber uma espécie de paradoxo presente na dramaturgia do Material. Se partimos da concepção de que o texto compartilha os traços do experimento com o modelo de ação da teoria da peça didática, o que me parece incontestável, aqui teríamos que lidar exatamente com esta ação do não-agir para mover o modelo. Aqui a ação é a espera, não há dúvida. E, quem sabe, a espera, a não ação diante de um todo não mais compreensível, não mais fraccionável, operasse na dramaturgia de *O Que Está Aqui*, como último refúgio possível para se libertar da velocidade que transformava tudo num organismo de órgãos indiferenciados. Dialeticamente, é a espera e a desterritorialização que se impõe àqueles que não aderem ou são descartados do fluxo produtivo (prisioneiros, refugiados, sem teto, internos). Seria talvez esse um tema de maior interesse se porventura tivéssemos abandonado o Material? Mas seria possível chegar “até este ponto da crosta terrestre” sem passar pelo *Fatzer*?

Há uma imagem da qual não consigo me desapegar que é a imagem de Heiner Müller organizando os fragmentos no chão, dispostos todos como partes de algo a ser reconstruído. Também Meirelles evoca essa imagem dizendo que ainda tem vontade de pegar todos os fragmentos e fazer o mesmo. Para mim, contraponho a imagem à um procedimento que realizávamos no processo de montagem: consistia em escrever em pedaços de papel, frases, cenas e imagens que havíamos trabalhado em um período anterior. Esses papéis, uma vez por mês, eram dispostos no chão da sala de ensaio e fazíamos associações. Agora, escrevendo sobre os espaços vazios necessários, as distâncias requeridas para contrapor um fragmento a outro a fim de tirar-lhes novas significações, penso nesse procedimento como algo que deveríamos ter considerado mais seriamente. Lá, no encontro de nossas anotações dispersas no espaço, talvez estivesse o maior sentido de nossa aprendizagem.

4. EXPERIMENTO III

FATZER COLETIVO DE TEATRO ALFENIM - DESERTORES - PB - 2019

Segundo Márcio Marciano, diretor e dramaturgo do Grupo Alfenim de Teatro da Paraíba, o desejo de trabalhar com o Material vem de longe.

“Não exatamente de montar Fatzner, mas de estudar o material, sobretudo pelo fato de Brecht referir-se à escrita como do “mais alto padrão técnico”. Queria entender na prática o que ele quer dizer com isso, verificando na sala com os atores o alcance da cena não apenas pelo que efetivamente ela diz, mas como se constrói o discurso, que é de alta voltagem e densidade poéticas.” (MARCIANO: 2019)

Marciano foi um dos fundadores da Cia do Latão de São Paulo onde atuou como dramaturgo e diretor junto a Sergio de Carvalho por 10 anos. Quando a Cia completou o decênio, Márcio se desvinculou e foi viver em João Pessoa. Lá funda o Coletivo de Teatro Alfenim reunindo-se com a atriz e encenadora Paula Coelho, professora da Universidade Federal da Paraíba, e artistas paraibanos. Seu desejo era dar continuidade a um modo de criação desenvolvido na Cia do Latão, que ele caracterizou como *criar dialeticamente*, em entrevista concedida em 2008.

“Este processo começou no Latão quando começamos a estudar Bertolt Brecht. E de lá para cá sempre voltamos a ele, pois nos ensinou algo importantíssimo: criar dialeticamente, pensar dialeticamente e colocar essa prática na cena. Esse é o método, de pensar pela contra-mão, porque não dá para congelar os procedimentos do Brecht, cristalizá-los e usar hoje no Brasil. Temos que ter um corpo a corpo com a matéria de Brecht, mas tem que passar por uma apropriação que é nossa, brasileira, do Latão e que eu trouxe para a Paraíba. No corpo a corpo com os atores em sala, esse processo que na origem tem uma relação com a poética do Brecht, eles vão se transformando e adquirindo outros sentidos. Basicamente é tentar desenvolver no ator o gosto pela contradição. No procedimento criativo do ator, ele tem que ser realista, no sentido de observar a realidade e tentar transmutá-la numa cena. Ele tem que ter esse gosto pela observação das contradições que estão na vida, no dia-a-dia, na sociabilidade, na realidade. Trazer isso à cena.” (MARCIANO:2008)

Assim, o Experimento III aqui tratado, dialoga necessariamente com a história do teatro de grupo dos últimos anos no país, com este embate na sala de ensaio na busca pela coletivização dos procedimentos e com um acúmulo de conhecimento no trabalho com a obra de Brecht como segue.

a. O Coletivo de Teatro Alfenim

Segundo site do próprio grupo,

“O *Alfenim* é um coletivo teatral surgido em 2007, com o objetivo de criar uma obra autoral com base em assuntos brasileiros. Trabalha com o conceito de dramaturgia em processo, no qual o texto de suas montagens é criado na sala de ensaios com a participação dos atores e demais artistas colaboradores. Visa à formação de plateias a partir de eventos paralelos às montagens, como seminários, oficinas e debates sobre os temas abordados em sua pesquisa. Os ensaios e as atividades formativas do grupo acontecem em sua sede, a Casa Amarela, em João Pessoa (PB).” (COLETIVO DE TEATRO ALFENIM)

O Coletivo, atualmente, é composto pelo diretor e dramaturgo Márcio Marciano, os atores Adriano Cabral, Lara Torrezan. Paula Coelho, Ricardo Canella, Verônica Cavalcanti, Vítor Blam e Zezita Matos, os músicos Mayra Ferreira e Nuriey Castro e a produtora Gabriela Arruda.

No mesmo site, encontramos “Apontamentos sobre teatro de grupo”, escrito por Marciano para o livro *Projeto Teatro Piollin: Diário de Bordo*⁹². Desde esta espécie de carta de intenções escrita pelo diretor, de imediato entendemos que, para além da análise das obras produzidas pelo Coletivo de Teatro Alfenim, há que se entender a especificidade das formas de produção às quais está vinculado.

“Diante da necessária pergunta: “O que é fazer teatro de grupo?” arrisco algumas hipóteses retiradas de minha modesta e renitente determinação de praticar erros no varejo em busca de pequenos acertos no atacado.

⁹² O livro “Projeto Teatro Piollin: Diário de Bordo” (“Projeto Teatro Piollin: Diário de Bordo” Ana Luisa Camino - organização, João Pessoa:UFPB, 2014) é uma compilação de textos escritos a partir do Projeto Teatro Piollin que ocorreu entre setembro de 2013 e março de 2014 quando vários grupos teatrais do Brasil se apresentaram no espaço do Teatro Piollin e debateram suas práticas com outros artistas e a plateia. O projeto foi patrocinado pela Fundação Nacional de Artes – Funarte – através do edital Prêmio Procultura de Estímulo ao Circo, Dança e Teatro, 2010. Segundo site do grupo: “O Piollin Grupo de Teatro é uma companhia paraibana que tem buscado desenvolver uma linguagem teatral própria e experimental através da pesquisa nas diversas manifestações artísticas, e em constante diálogo com seu público desde 1977. A história do Piollin começa em 1977, quando um grupo de atores ocupou salas abandonadas do convento Santo Antônio, na cidade de João Pessoa, conquistando um lugar para o desenvolvimento de atividades de estudo e de produção de teatro. Iniciava-se, assim, a Escola Piollin, fundada por Luiz Carlos Vasconcelos, Everaldo Pontes e Buda Lira, um núcleo de atores que, além da preocupação com a pesquisa e experimentação cênicas, atuou incisivamente no campo da formação de crianças e adolescentes, tornando a escola um ponto de convergência da chamada produção cultural alternativa, entre final da década de 1970 e início da década seguinte. Após uma estada na Dinamarca – onde fez oficinas com o Odin Teatret –, Luiz Carlos Vasconcelos dirigiu, em 1992, o espetáculo *Vau da Sarapalha*, uma peça cuja repercussão projetou o trabalho do grupo nacional e internacionalmente, impulsionando um processo de organização que resultou, nos anos seguintes, na autonomia jurídica do núcleo teatral – o Piollin Grupo de Teatro. Desde então, o Piollin Grupo de Teatro tem se dedicado cada vez mais intensamente à sua atividade artística. A partir de 2005 a Escola Piollin passa a denominar-se Centro Cultural Piollin e segue dando continuidade aos projetos pedagógicos.”

Sendo assim, tento responder à indagação dizendo:

Fazer teatro de grupo é:

Assumir o compromisso perante os demais companheiros de trabalho de que o fazer teatral deve consistir no exercício diário da construção de uma utopia.

É fazer valer o desejo, a potencialidade e a liberdade individual em prol de uma ação coletivizante.

É entender que o DNA de qualquer que seja o grupo está impresso nas circunstâncias históricas de sua formação, ainda quando essa formação esteja em permanente processo de ajuste e modificação.

É entender que o DNA de qualquer que seja o grupo não se reduz a declarações de intenção estética.

Fazer teatro de grupo é:

Inventar um espaço de exceção permanente.

É não esquecer que a suposta crise das ideologias é a afirmação categórica de uma ideologia dominante.

É reconhecer que os grupos de teatro surgem como espaço de resistência contra todas as formas de totalitarismo: o totalitarismo dos bons sentimentos, o totalitarismo dos valores eternos, o totalitarismo da subjetividade burguesa, e o mais perverso de todos os totalitarismos, o totalitarismo da mercadoria.

Fazer teatro de grupo é pôr em prática o desejo de:

Revolucionar a si mesmo;

Revolucionar o Outro;

Revolucionar a ordem social injusta, em favor da construção de um mundo habitável para todos.

É ter consciência de que na Arte, assim como na política e na vida, a omissão aos desmandos do capital é adesão à sua lógica perversa.

Fazer teatro de grupo é:

Não se deixar levar acriticamente por termos aparentemente anódinos como troca, compartilhamento e similares.

Não esquecer que esses termos comportam uma carga semântica ambígua: podem significar o escambo ou a partilha de um produto acabado, que tem valor de troca, em detrimento de um possível valor de utilidade: em suma, termos que podem trair propósitos conservadores, maquiados de reformismo.

Fazer teatro de grupo é:

Dar-se ao exercício franco do intercâmbio crítico, e ao risco do experimento estético na contramão das tendências universalizantes.

É não tentar harmonizar os indivíduos, mas produzir fissuras na recepção da obra artística capazes de revelar as tensões da ordem social.

Fazer teatro de grupo é:

Ter o compromisso de revelar a produção científica da desordem como fator ordenador do sistema.

É lutar contra o mercado com as armas do mercado.

É ter a sabedoria de que numa guerra, quando se tomam as armas do inimigo, essas armas devem ser usadas contra o inimigo.

Fazer teatro de grupo é:

Lutar contra a institucionalização da Arte e do fazer artístico.

É ter a compreensão de que é preciso construir um projeto artístico que ultrapasse a mera realização do produto artístico.

É não perder de vista que o para quê deve sempre orientar o quê.

Fazer teatro de grupo é, sobretudo, ter sempre em mente que:
 “A história da sociedade até hoje é a história da luta de classes.” (MARCIANO: 2014)

Marciano faz parte do grupo inicial de articulação do “Movimento Arte contra Barbárie” e teve importante ação junto ao teatro de grupo nordestino desde a sua chegada na capital da Paraíba. Ele auxiliou a organização do movimento “A Lapada” que reuniu alguns dos coletivos mais significativos do nordeste, como “Piollin” e “Ser Tão Teatro”, também de João Pessoa, “Bagaceira”, de Fortaleza, “Clowns de Shakespeare”, de Natal, e “Angu”, do Recife. Dialogando com a história do movimento de teatro de grupo é fácil perceber como os termos desse texto, ao caracterizar esta forma de produzir, se aproximam do projeto de coletivização do próprio Brecht na profundidade de seu projeto de arte como crítica e, nas palavras do mesmo, a *política como continuação desta crítica*. Pensamento interveniente e teatro como investigação dos fenômenos sociais. Também fica bastante explícita a veiculação política do Alfenim e, deste modo, o presente experimento é dentre os demais, talvez, o mais fortemente materialista.

b. O Projeto *DESERTORES*

O projeto do Alfenim para a montagem a partir do Material foi premiado e financiado pelo Edital Rumos do Instituto Itaú Cultural 2017-2018.

“Em *Desertores*, do coletivo Alfenim, o teatro é um meio de intervir socialmente e de educar para a transformação – sem deixar de lado o artesanato estético. Selecionado pelo Rumos 2017-2018, o projeto visa a um diagnóstico do Brasil contemporâneo a partir de uma obra menos acessada do dramaturgo alemão Bertold(sic) Brecht (1898-1956), o *Complexo Fatzer* ou *Material Fatzer* – um agregado de frações de dramaturgia e reflexões do autor que, define o diretor Márcio Marciano, “tanto formal quanto tematicamente, dialoga profundamente com o momento de transe social e político que o Brasil atravessa hoje”. (MARCIANO:2019b)

No projeto inscrito no edital há uma observação bastante interessante de Marciano que menciona a inequívoca atribuição do Material ao enfrentamento das questões de sua utilidade crítica em relação ao aparelho teatral e a própria linguagem, e não apenas o debate posto pela elaboração da fábula ficcional dos desertores. Segundo Marciano, o material “aponta para a simultaneidade entre a composição ficcional e a reflexão crítica de sua eficácia, o que antecipa procedimentos da dramaturgia contemporânea”. Para ele os desafios do Material não foram apenas de ordem dramaturgica, mas advindos inclusive do enfrentamento na atuação. Como matéria que compartilha vários traços com a tipologia da peça didática, foi o trabalho

com o texto na prática, tal como modelo de ação, que desvendou os caminhos do método utilizado por Brecht: “O corpo a corpo com a matéria bruta nos levou a perceber a enormidade do tema”. Levou-os também a um aprendizado do “ ‘método dialético da construção das cenas, uma dialética negativa no mais alto grau’ (...). Esse método (...) ‘nos ensinou a duvidar das soluções imediatas’ ” (MARCIANO:2019b). Na busca por um teatro que atue como fornecedor de elementos para a construção de um pensamento crítico, o Alfenim percebe que o Fatzer ajuda a desvelar mecanismos da ordem capitalista e as transformações, assim como escamoteamentos, da luta de classes hoje. O grupo assume a função estética, pedagógica e política do experimento. Para Marciano, é importante refletir sobre a impotência, como indivíduos, de formular uma resposta coletiva aos ataques reacionários que vimos sofrendo como sociedade. A resposta talvez implique violência e o medo nos paralisa. Por isso, o trabalho com o Material pode oferecer um foco de resistência, um ponto de reflexão que acionaria outras possibilidades. O estudo e experimentação com uma matéria como é o Fatzer exige “dispor-se a construir não apenas um, mas muitos pontos de vista sobre a realidade, de modo a revelar suas contradições e forças em disputa”.

O contato de Marciano com o material não é recente:

“As primeiras provocações remontam à oficina que fiz com Lehmann, sobre Heiner Müller, ainda no Latão. Lá, nem cogitava ter acesso ao material na íntegra, já considerava suficientemente complexa e quase inacessível a organização de Müller. Trabalhar com o Alfenim foi decorrência natural do processo de pesquisa e aprendizagem que vimos desenvolvendo nestes últimos 12 anos. Iniciamos a aproximação do material em 2016 com o seminário “Uma anatomia da perversão – o elemento associal na obra de Bertolt Brecht”, com a participação de José Antonio Pasta e dos encenadores José Fernando e Fran Teixeira. Pasta mapeou as figurações da perversão nas primeiras obras de Brecht e sua proximidade formal e temática com Fatzer. Fran e Zé Fernando falaram de sua experiência de montagens a partir do material. Após essa primeira fase de estudos, nossa agenda nos impediu de continuar a trabalhar com o material. Só pudemos retomar o processo no final do ano passado, quando recebemos aqui em João Pessoa Pedro Mantovani e Sérgio de Carvalho para uma nova conversa. No início de 2019, recebemos Walter Garcia para uma oficina de composição musical a partir de fragmentos do Fatzer e mais uma vez Pasta, que trabalhou conosco por três dias consecutivos. Foi após essa imersão que decidimos encarar o desafio de uma montagem” (MARCIANO:2019).

O texto dramaturgico resultante deste processo de pesquisa teve sua primeira versão finalizada em julho de 2019, chamada *Desertores - Tentativa Fatzer nº 1*. Marciano e os colaboradores do Alfenim logram construir um texto inspirado nos cotejamentos entre a tradução de Mantovani do Material completo e a tradução de Röhrig para a organização de

Müller, articulando as cinco fases de trabalho. Esta organização mantém certa coerência fabular (ou o que resta de um esqueleto de fábula), sem descaracterizar o caráter fragmentário do Material. As intervenções musicais e as entrecenas auxiliam em uma contextualização histórica. Inserções de texto são assertivas, desde a utilização do comentário C18 como entrecena - sobre a necessidade da violência na Revolução - até a união entre a apreciação do *Angelus Novus* de Paul Klee nas *Teses sobre o Conceito de História* de Benjamin e o *Anjo sem Sorte*, de Muller (BENJAMIN:1996, MÜLLER:2003).

Como diz Paula Coelho do Alfenim, em artigo de Nelson de Sá, publicado na Folha de São Paulo em, 25 de novembro de 2019: “Tem muita coisa que desde Brecht não está resolvida e, enquanto a gente não começar a resolver, ele vai ser atual.” (SÁ: 2019) Marciano complementa: “ (...) como o Brasil hoje, depois de três décadas de democracia ‘parece um castelo de cartas caindo, a gente encontra em Brecht, que estava falando da primeira Guerra Mundial, um diálogo com as contradições que se está vivendo aqui’.” (SÁ: 2019).

Marciano conta que a primeira ideia era que o Material serviria como matéria de estudo e não objetivava uma montagem. O foco do coletivo era dar continuidade ao seu percurso encenando textos próprios inspirados na história nacional. O desejo era escrever uma dramaturgia sobre a Coluna Prestes. Havia uma relação com o Material em razão do militarismo. “(...) mas nas improvisações ficou evidente que era desnecessário um texto inédito, segundo Marciano, porque ‘estava pronto, falando de hoje’.”

c. A mulher, o sexo, ciúme e propriedade

De imediato, friso a exemplaridade do percurso descrito por Marciano no contato com o Material: o Material se insinua para o Coletivo como tema de um seminário formativo, passa a ser matéria de estudo, segue como modelo de ação para estudos que originariam um trabalho autoral, mas arrebatava o grupo por sua absoluta pertinência e contemporaneidade. Torna-se encenação. O Material chega ao Alfenim conscientemente como possibilidade pedagógica e isso é paradigmático.

Ao analisar o processo na busca por um campo de aprendizagem, observo uma soma de aspectos que não se esgotam. Seria impreciso discriminar um espaço único. Dessa maneira, explorarei dois pontos interligados que se vinculam a um exercício dialético empreendido pelo Coletivo. Primeiramente, a abordagem da questão do sexo e da propriedade. E derivando dessa questão, uma perspectiva para ideia do Acordo com a morte.

Importante ressaltar a partir do Material, a organização e criação do Coletivo para as passagens em que Fatzer faz sexo com Therese Kaumann, e a discussão sobre a propriedade

que se segue, delineando que questões que estavam postas na Alemanha na época da Primeira Grande Guerra, ainda permanecem abertas. A visão de Brecht sobre o Material conter também uma peça sobre o sexo é bastante peculiar. Lehmann faz uma análise interessante acerca deste aspecto. Segundo o teórico, Brecht estudou profundamente as teorias de Engels sobre a formação da família (ENGELS:1984), mas sua leitura sobre a questão do ciúme é totalmente diversa do co-autor do Manifesto Comunista e de A Ideologia Alemã. A título de localização reproduzo um dos trechos do Material que tratam a questão na parte dos Comentários:

“C9

PARA PEÇA DE SEXO-FATZER

Em *origem da família*, Engels considera que a primeira forma superior, a horda, não seria pensável sem a cópula desregrada, uma vez que o respeito pela apropriação do homem ou da mulher não poderia ser pensado já em razão de formas superiores ulteriores. O ciúme seria um sentimento que entraria em cena mais tarde. Improvável. Sem o ciúme - aliás um sentimento elementarmente materialista - não se chega a nenhuma dialética e o desenvolvimento fica sem fulcro.

Já na segunda forma superior, a família consanguínea, se apresenta a eliminação de uma possibilidade do ciúme, libertando ao menos as gerações dele. Na terceira, a família Panalua, uma eliminação ulterior (entre irmãos), porque então na primeira não também?” (BRECHT:2011, p.178)

O trecho figura enigmático mesmo para quem está acompanhando os fragmentos. Sem a leitura de Engels é praticamente ininteligível. O desacordo de Brecht com Engels a respeito do sexo e do ciúme tem origem na seguinte passagem do filósofo:

“Reconstituindo retrospectivamente a história da família, Morgan chega, de acordo com a maioria de seus colegas, à conclusão de que existiu uma época primitiva em que imperava, no seio da tribo, o comércio sexual promíscuo, de modo que cada mulher pertencia igualmente a todos os homens e cada homem a todas as mulheres (...) A tolerância recíproca entre os machos adultos e a ausência de ciúmes constituíram a primeira condição para que se pudessem formar esses grupos numerosos e estáveis, em cujo seio, unicamente, podia operar-se a transformação do animal em homem. E, com efeito, que encontramos como forma mais antiga e primitiva da família, cuja existência indubitável nos demonstra a História, e que ainda hoje podemos estudar em certos lugares? O matrimônio por grupos, a forma de casamento em que grupos inteiros de homens e grupos inteiros de mulheres pertencem-se mutuamente, deixando bem pouca margem para os ciúmes. Além disso, numa fase posterior de desenvolvimento, vamos nos deparar com a poliandria, forma excepcional, que exclui, em medida ainda maior, os ciúmes, e que, por isso, é desconhecida entre os animais. Todavia, como as formas de matrimônio por grupos que conhecemos são acompanhadas de condições tão peculiarmente complicadas que nos indicam, necessariamente, a existência de formas anteriores mais simples de relações sexuais e assim, em última análise, um período de promiscuidade correspondente à passagem da animalidade à humanidade, - as referências aos matrimônios animais conduzem-nos,

de novo, ao mesmo ponto de onde devíamos ter partido de uma vez para sempre. Que significam relações sexuais sem entraves ? Significa que não existiam os limites proibitivos vigentes hoje ou numa época anterior para essas relações. Já vimos cair as barreiras dos ciúmes. Se algo pôde ser estabelecido irrefutavelmente, foi que o ciúme é um sentimento que se desenvolveu relativamente tarde. O mesmo acontece com a idéia de incesto.” (ENGELS:1984, p.31-32)

Brecht refuta, como visto, frontalmente esta tese. Para Lehmann, “ele contradiz Engels sem ambiguidade”. Brecht entende que o ciúme seria um sentimento materialista elementar e levaria ao “‘ponto de virada’ do desenvolvimento dialético e histórico”. Por isso para o autor o sexo é “um ‘bloco’ decisivo”.

“Isto tem pouco a ver com psicologia privada, mas com um problema no interior do discurso político-literário de Brecht, que, por sua vez, não dá para separar de problemática política-artística dos anos de 1920 e 30. Numa situação de perigo político-radical, tratava-se de, pelo menos se não houvesse soluções, formular artisticamente a clara percepção dos perigos e *incertezas de modelos de ordem social*. A obra de Brecht reivindicou esse fato. O seu tema básico é a pergunta por um sujeito político coletivo - grupo, classe, Estado, também o isolado como coletivo menor do *Di-viduums* -, que segundo a visão de Rousseau poderia ser a mediação do isolado com a *volonté générale*. Sexualidade e rivalidade sexual dividem o coletivo, separam o indivíduo de si, não significam sequer harmonia, mas apenas alienação irrevogável entre os sexos, quebra de todas as tentativas de pensar a sociedade como um todo que não está em guerra com ela própria. A sexualidade ameaça derrubar todo o projeto político do coletivo comunista. Por isso, ela aparece como ‘centro do medo’. Brecht teve de apresentar-se ao projeto, pois sabia que o susto era necessário para o reconhecimento.” (LEHMANN:2009, p.255)

Parece-me que desde um mesmo lugar, de onde Brecht pergunta sobre o impulso associal egoísta como motor potencialmente revolucionário, ele se volta para a teoria de Engels sobre os primeiros nucleamentos do coletivo e a sua relação com a propriedade, para verificar se o desejo sexual aliado ao desejo de posse, ou ciúme, seria também contraface de uma potência natural e necessária. De todo modo, o centro do medo funciona como ponto de reviravolta para a instituição por Koch de um regime de terror.

A sequência que origina a discussão é a primeira punição de Fatzer por haver copulado com Therese, mulher de Kaumann. Fatzer pede que o amarrem novamente por seu erro. Therese e Kaumann (que em alguns trechos tem o nome substituído por Leeb) pedem que ele saia. Mas a discussão que segue (não na sequência de fragmentos mas numa das proposições de encadeamento do tipo A), como lembra também Lehmann, é de tom paródico. A decisão sobre o direito ou não de Therese fazer sexo com o companheiro do marido leva à uma situação de voto da maioria onde o ponto crítico é, a partir da leitura de Lehmann, o

centralismo democrático que vigorava no Partido Comunista. Segundo nota de Mantovani, os termos remeteriam “de alguma forma à organização centralizada do partido leninista de vanguarda (em processo de stalinização)” (MANTOVANI:2011, p. 201 n. 116). Mantovani, em sua leitura para a tese de doutoramento (MANTOVANI:2018), também aclara que Koch assume aqui o contorno de um KDP burocratizado que se stalinizava progressivamente no período. Para ele, quando Koch destitui a propriedade da casa e da mulher, age como o partido instaurando o terror e tornando a mulher aqui como representante do proletariado destituído de direitos. Nos fragmentos do tipo A da 3ª fase de trabalho (conforme já citado na página 48):

“4 e 5

Centro do temor da peça

Enquanto são acometidos pela fome, o teto sobre suas cabeças se vai
seu melhor camarada os abandona e eles se desunem por causa do Sexus.

Deliberações oscilantes vão e vêm. Anarquia. Embrutecimento. Depois se constitui
uma espécie de soviète.

A desunião leva ao sistema de voto da maioria: ‘Muito fracos para nos defender,
passamos para o ataque.’ Diante do interesse ameaçador do ambiente por eles, sempre
mais desesperados por atividade revolucionária, Koch luta sob essa divisa.

KOCH

Começa então a utilizar todas as dificuldades que surgem para o revolucionamento -
queda de Fatzer, crescente atenção sobre a casa, fome, individualismo sexual,
compulsão à propriedade de Kaumann etc. - de forma consciente (cínica)

4 Fim:

A *NEP*

KAUMANN

Arrebenta, em 4, num paroxismo de propriedade, eles se reúnem em conselho,
sentados em torno de uma mesa, anoiteceu, alguém expõe teses revolucionárias sobre
a liberdade do Sexus e: o de que alguém precisa, tem de se deixar. Mas aí eles têm que
ir para fora e lá fora há- Chuva. As teses são retiradas, mas em seguida a fome entra
em discussão.” (BRECHT:2011, p. 78)

A colocação da *NEP* - *Nowaja Ekonomitsscheskaja Politika*, Nova Política Econômica na descrição da sequência, não deixa dúvidas de que Brecht estava falando do Partido e da situação da União Soviética. A *NEP* foi uma série de medidas estratégicas visando o fortalecimento econômico do país, que previa uma reintrodução de certas propriedades privadas para atividades comerciais. Kaumann assim defende a propriedade dele sobre a mulher. Mas Brecht está parodiando a organização revolucionária a um só tempo em que leva adiante seu próprio questionamento sobre a natureza do ciúme e do impulso sexual. Deste

modo, é possível conjugar aqui a leitura mais estrita de Mantovani diante dos entraves revolucionários, e a leitura feita por Lehmann de um Brecht que propõe o susto para fins de reconhecimento.

O sexo e o desejo, aparecem diversas vezes no texto, seja como fator de desmobilização (“Estão habituados à época sangrenta./ Tudo continua. Claro, isso se arrasta/ Mesmo com a rótula esmigalhada/ Até o buraco cabeludo. Enquanto/ Ainda tiverem isso, tudo está direito/ Para eles. Seria preciso também tapar isso.” BRECHT:2011, p.159), como necessidade e resistência (“MULHER: Mulher é assim, sabe, não precisa/só de gororoba e/Coisa e tal e esse negócio aí de amor/Isso aí é coisa para abonado, mas que/à noite ela precisa de alguém/Que faça com ela, até/Os médicos já disseram isso!” BRECHT:2011, p. 53-54) ou como propulsor do desenvolvimento (“Desejar algo é uma coisa boa./ Desejo é/ Uma coisa boa que constrói/ Casas do nada, que são como montanhas de metal” (BRECHT:2011, p. 111). A questão permanece em aberto, e assim torna-se também tema no Material. E creio que habituados a uma leitura superficialmente psicanalítica do assunto, tendemos a desviar da necessária concepção brechtiana de sua posição como “experiência política, erótica e ética” (LEHMANN: 2009, p. 262) e, portanto, não apenas mais um aspecto fisiológico ou psicológico. Se não estivéssemos vivendo um momento em que o sexo ocupa um lugar de perversão nas esferas políticas - muito semelhantes aliás, ao período vivido pelo nacional socialismo na Alemanha de 1930 - tenderia a considerar uma questão de menor interesse ou mesmo relegá-la ao rol de questões rapidamente descartadas como de gênero e de caráter biográfico relacionados ao autor. E aqui me refiro claramente às acusações que Brecht sofre por ser supostamente machista e de ter, em vida, explorado deslealmente suas companheiras de trabalho e de cama. Mas não creio nesta leitura e nem consigo depreender uma percepção limitadora ou opressiva por parte de Brecht. O sexo ocupa um lugar de ensinamento, senão no todo da obra do dramaturgo, claramente em *Fatzer*. No comentário C28, na tradução de Mantovani:

“SOBRE O ENSINAMENTO DO AMOR SEXUAL

Procedem erradamente aqueles que apresentam àquele que aprende a sexualidade como natural, limpa, inofensiva e compreensível. (...) Mas não é para impedir o amor que se deve descrever para aquele que aprende a sexualidade como tão suja e não natural, mas unicamente para lhe dizer a verdade. Não para estimular nele asco, mas para lhe ensinar o espanto. (...)” (BRECHT:2011, p. 186-187)

Na tradução de Röhrig, para a organização de Müller, onde o comentário entra na cena como fala do coro:

“CORO: Agem incorretamente, aqueles que apresentam ao aprendiz o sexo como sendo natural, limpo, inofensivo e compreensível.(...) Mas não é para distanciar o aprendiz do amor que se deve apresentar-lhe o sexo como tão sujo e não-natural, mas para dizer a ele a verdade. Não para despertar nele aversão, mas para ensinar o medo.” (BRECHT:2002, p. 167)

O espanto surge da descoberta, do momento em que se ultrapassa o medo como se ultrapassa o medo da morte. E aí seria possível até mesmo reivindicar um “Acordo” com esta pequena morte⁹³. Este ultrapassar também como abrir mão de si. A colocação do medo como contraponto assim não pode ser ignorada. Não é a aversão que se ensina, é o medo. O medo como mediador necessário a ser superado. Lehmann defende que Brecht sugere o riso como resposta a este medo, mas não como forma de eliminá-lo, já que ele é necessário, tal as palavras de Judith Wilke citadas por ele: é necessário “colocar-se contra a domesticação dos instintos”.

“A comédia, o riso é unido a uma reação corporal de excitação, que faz aparecer novamente o riso: como resposta (segundo Bataille) ao medo, em que não mais se trata de sentido, mas de entrega e incineração, rubor ardente e desejo, que rasgam o eu, o sujeito. O pudor deve ser experimentado e vencido - como o tabu. Brecht participa da opinião de Bataille de que a proibição faz parte do erótico e chega a definir. O que é sexo é proibido, mas a proibição deve ser ultrapassada: ‘Não tenha medo e não se envergonhe. O humano deve ser permitido’, aparece em *Fatzer* sobre o desejo sexual da mulher, cujo marido, por causa da guerra, esteve quatro anos fora.” (LEHMANN:2009, p. 263)

Quando estive com Marciano em abril de 2019 e perguntei sobre o *Fatzer*, ele, como todos que trabalham com a peça impossível, fez uma expressão de desalento: “Está difícil. Toda a parte da mulher. Como fazemos isso hoje?”

O Alfenim resolveu nesta 1ª versão da seguinte maneira:

1. Cena em que *Fatzer* seduz *Therese* fazendo-a admitir sua necessidade e a incapacidade de *Kaumann* de satisfazê-la por estar fraco. A cena é chamada de Espoliação, deixando claro que alguém está sendo espoliado, provavelmente a mulher;
2. Canção do estupro. O coro de mulheres descreve o ato sexual;
3. Koch determina que a permanência na casa para que sobrevivam é mais importante que o sexo com a mulher:

⁹³ Não consigo desvincular a imagem de um pós-orgasmo do termo grafado em francês: *la petite mort*.

“KOCH – Para mim e para meus companheiros, seu teto se tornou mais do que sua cama. Este covil é mais importante que você. Nele não cai a chuva, nem o olhar do inimigo. Mas não podemos pagar seu covil com abraços. Estamos enfraquecidos pela fome, e além de tudo, agora somos quatro. Se você nos forçar com um prato de carne, ou com o calor de seu corpo, viremos até você. Mas saiba, não podemos tomar seu corpo, e esperar que asse nosso pão.”

4. Um coro masculino alerta Therese:

“CORO DE HOMENS

Amiga, não esquece
Teu corpo é tua posse
Território de fronteiras
Demarcadas
Mesmo assim amiga
Toma cuidado
Os invasores
Menosprezam a dor
Dos humilhados
No campo de batalha
Zombam dos vencidos”

5. Defesa da liberdade da mulher pela preservação do abrigo dos desertores:

“TERESA– Eu exijo que todos saiam.

(*Fatzer entra.*)

KAUMANN – Quando um amigo usa sua mulher, é natural que a amizade termine. Vocês não acham que provoca dor em mim, quando jogo isso na cara de vocês?

(*Avança sobre Fatzer. Os companheiros o impedem.*)

KOCH e BÜSHING – A união é o mais importante.

TERESA (*Grita.*) – Eu exijo que todos saiam.

KAUMANN – Sumam de minha casa, para que eu viva só com minha mulher. Ela exige isso. A casa dela é minha casa.

KOCH e BÜSHING – A mulher é livre

Para fazer de seu corpo

O que bem entender

Por isso deliberamos

Contra o direito à propriedade

A favor da decisão pela maioria”

(*Kaumann se junta aos companheiros*)

6. Inserção de texto próprio problematizando a questão da opressão de gênero do ponto de vista da luta de classes:

“CORO DE MULHERES

Nesta sociedade marcada
Pelo valor inquestionável
Da propriedade privada
A mulher não é dona sequer

De sua vagina
 É do interesse do Capital
 Que a questão do sexo
 Seja relegada
 Hipocritamente
 Ao âmbito privado
 O sexo não é natural
 Foder é um ato social” (COLETIVO DE TEATRO ALFENIM:2019)

O procedimento do Alfenim é de atualização sem perder a perspectiva da criação dialética. Deste modo, é o coro masculino que recomenda à Therese (na versão Teresa) não se entregar e faz o discurso sobre o empoderamento feminino. O olhar da mulher no coro seguinte, desmancha a leitura precipitada dos homens e recoloca a questão em termos reais e políticos. A defesa da liberdade aqui, se subverte na defesa do voto da maioria (três contra dois, o que em si já é risível). Seguindo a lição brechtiana, Marciano e o coletivo optam por um estranhamento que só tira da matéria seu melhor proveito crítico por meio do humor. O riso é amargo, mas ainda sim é riso. O contraponto do termo chulo “*foder*”, com o termo “*social*” bem demonstra isso.

d. O aprendizado da morte como lição dialética

Gostaria de voltar um pouco à primeira parte desta pesquisa para retomar uma ideia, a fim de destacar a segundo ponto no campo do aprendizado dialético a partir do experimento do Coletivo Alfenim. Trata-se da questão do Acordo ou *Einverständnis* (estar de Acordo), que aqui re-proponho como uma espécie de lugar de permanência, como suspensão necessária para aprendizagem.

Conforme dito anteriormente, há uma correspondência entre a ideia de Acordo, e um posicionamento a partir de Engels segundo o qual “o comunismo é a aprendizagem das condições de libertação do proletariado”. Nessa perspectiva, a aprendizagem figura como processo concomitante a emancipação. Portanto, o ponto de chegada, se é possível configurar assim, está em Acordo permanente com o percurso. Estar de Acordo, por esse viés, significa habitar a aprendizagem.

Mas aprender o quê? Conforme defendido por Marciano sobre o Material,

“Me parece que ele se refere não apenas ao aprendizado da forma e do conteúdo, mas sobretudo ao aprendizado do método dialético de composição e reflexão a partir da observação e do acirramento das contradições. Se àquela altura dos acontecimentos o mundo parecia estar diante de ‘visões paralisantes’, numa clara alusão à gestação do

Nazismo, me parece que caminhamos para uma regressão de proporções semelhantes. O material nos auxilia a compreender essa ‘suspensão dialética’ para usar os termos de Walter Benjamin, que tanto pode desaguar numa nova onda fascista como também gerar condições para o salto revolucionário.” (MARCIANO: 2019)

Quando Marciano remete às “visões paralisantes”, está aludindo ao Comentário C29, que Brecht menciona ser referente a um Quarto Capítulo. Os Documentos não estão organizados por capítulos, mas há duas vinculações possíveis desse Comentário à cena do Centro do Temor da peça analisada no item anterior. Heiner Müller, em sua organização, insere esse Comentário no texto dramatúrgico imediatamente antes do Centro do Temor. E na organização dos arquivos de Brecht, aparece o número 4 junto ao 5 exatamente no trecho citado, além de novamente aparecer o 4 antes da referência à NEP. Seria o quarto capítulo? De todo modo, segue:

“C29

O QUARTO CAPÍTULO

O quarto capítulo é o das visões paralisantes. A vinda de grandes alterações no espírito da humanidade é anunciada pelo temor. Os dirigentes percebem em seu próprio temor ou no dos outros, o advento das grandes alterações. Eles devem realizar essas alterações. Em nossa época há um grande temor pelo crescimento excessivo das cidades e muitos acalentam pensamentos de escapar dele. Mas os dirigentes sabem que todos esses pensamentos são prejudiciais e constroem as grandes cidades. O mesmo se dá com a mecanização e a moral coletiva. Os dirigentes esclarecem o sentido da mecanização e a utilidade da moral coletiva. Nadar contra a corrente é tolice, mas é preciso sabedoria para reconhecer a direção da corrente.” (BRECHT: 2011, p.187)

É possível deduzir, a partir do Comentário, que o autor sugere um enfrentamento do temor. E se, como investigado anteriormente, o medo é algo que é fundamental ser aprendido, estamos diante de uma necessária paragem a frente das grandes modificações para aprender também com o medo. Mas esse medo num sugere um confrontar, mas um reconhecimento. Nadar contra a correnteza é tolice. Mas é necessário conhecer-lhe a direção. Diz também o Fragmento B83, último da quarta fase de trabalho:

“Mas aconselhai-vos: estai
de acordo. Pois assim acontece,
Como viram aqui e não de outro modo
Não fujais. Quem
Contra a correnteza nada, a este
A água corre para a bocarra e
O afoga.”(BRECHT: 2011, p. 156)

O Acordo é essa permanência e um despojar-se diante do medo para que aprenda-se o sentido da moral coletiva. E aprender a despojar-se é, em última instância, um “aprender a morrer”, aprender a abrir mão de sua individualidade para compreender o sentido e a utilidade do coletivo. Mas esse morrer, aprendizado necessário do derradeiro Acordo, não significa afogar-se, significa exercitar a parada, a suspensão, o conhecer.

Quando descreve a Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo (1929), Koudela deslinda a questão do aprendizado da morte. Para a professora esse é um eixo temático na peça,

“(…) o princípio do *Einverständnis* (estar de acordo). Seu eixo reside em quatro textos de um comentário que visam transmitir uma ‘instrução’, uma ‘atitude’: objetivo da aprendizagem é aprender a morrer. Inicialmente trata-se da relação entre possuir e perder. A renúncia é exercitada didaticamente” (KOUDELA: 1991, p. 52-53).

Koudela então cita o trecho do comentário:

“O Narrador destaca-se do Coro com um livro. Aproxima-se dos Acidentados, senta-se e lê trechos do comentário⁹⁴.

O Narrador - 1. Quem arranca algo, segurará algo. E a quem algo é arrancado, também ele o segurará. E quem segura algo, dele algo será arrancado.

Aquele de nós que morre, abandona o quê? Não abandona apenas sua mesa ou a sua cama! Aquele de nós que morre, também sabe: abandono tudo o que existe e dou mais do que tenho. Aquele de nós que morre, abandona a rua que conhece e também a que não conhece. As riquezas que possui e também as que não possui. A própria miséria. A sua própria mão. Como então, quem não estiver exercitado nisso, poderá levantar uma pedra? Como poderá levantar uma grande pedra? Como, quem não tiver exercitado no abandono, abandonará a sua mesa? Ou como abandonará tudo aquilo que possui e também o que não possui? A rua que conhece e também a que não conhece? As riquezas que possui e também as que não possui? A própria miséria? A própria mão?

2. Quando o pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado num grande veículo e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi sair do veículo, a segunda foi tirar seu casaco, a terceira foi deitar-se no chão. Assim ele venceu a tempestade reduzido a sua menor dimensão.

(...)

3. Para ajudar um homem a aceitar a morte, o Pensador interveniente pediu-lhe que se despojasse de todos os seus bens. Depois de ter abandonado tudo, ao homem só restava a vida. Abandona mais uma coisa, disse-lhe o Pensador.

4. Se o Pensador venceu a tempestade, venceu-a porque conhecia a tempestade e estava de acordo com a tempestade. Portanto, se quiserem superar a morte, é preciso conhecer a morte e estar de acordo com a morte. Mas aquele que procura o acordo deverá preferir a pobreza. Não deve estar preso às coisas. As coisas podem ser tiradas

⁹⁴ Seria curioso imaginar que esse livro, na verdade, é o Material, ou ao menos os Comentários do mesmo.

e aí não haverá acordo. Também não deve estar preso à vida. A vida pode ser tirada e aí não haverá acordo. Também não deve estar preso aos pensamentos, porque também os pensamentos poderão ser tirados e aí também não haverá acordo”(BRECHT:2004, p. 203-204).

Poderia ser estranho recorrer a outro texto para elucidar algo do Material e o processo experienciado pelo Coletivo Alfenim. Todavia, é notório que vários conteúdos trabalhados no Material, resultado de um longo processo de criação para Brecht, tenham se sedimentado como recortes modelares em outras peças escritas no período. A Peça Didática de Baden Baden foi escrita em 1929. Neste mesmo ano, o dramaturgo dava início a produção dos comentários no Material. Entre o final de 1927 e quase a metade de 1928, Brecht se dedicará a 3ª fase de trabalho no Fatzer. Nesta fase há um trecho do enredo, abandonado posteriormente, que diz respeito exatamente a um motor de avião que está no esconderijo dos desertores e que deve ser consertado ou vendido. O elo mais imediato de ligação da peça ao Material é a presença neste da história do pensador e da tempestade, que figura como Comentário C10 com o título “Capítulo da Morte”.⁹⁵ O Comentário C27 remete ao Comentário C10: “Para poder morrer/ seja pobre! *No ritual fúnebre*: Vede com que dificuldade morre! Ele possui/ Com demasiado gosto!/ Capítulo da morte.” (BRECHT:2011, p. 186). A cena da condenação de Fatzer a morte por seus companheiros, também reserva similaridades. São também quatro personagens na peça didática e, dos quatro, apenas um se recusa a morrer. O aviador, como Fatzer, não está de acordo em abdicar de sua identidade, de sua individualidade. O aviador proclama: “Voei por voar./ Ninguém me espera, eu/ Não vôo em sua direção, eu/ Vôo para me afastar de vocês, eu/ Jamais morrerei.” (BRECHT: 2004, p.207). Ainda na 3ª fase de trabalho do Material, Fatzer grita para os outros três desertores que exigem-lhe o acordo com sua própria morte: “Eu não quero!/ Me desamarra, Büsching!/ Não me importo se demonstro medo, eu/ Não quero esticar as canelas!/ Agora ainda não! E/ Nunca assim!/ Eu sou Fatzer!/ Etc.(sic.)” (BRECHT: 2011, p. 101).

Dessa maneira, não resta dúvida de uma irmandade entre a concepção do aprendizado da morte no Material e em Baden Baden. Adoto portanto a análise de Koudela e sigo na observação dessa morte como aprendizado.

“Assim como o pensador vence a tempestade na sua menor grandeza, assim também os aviadores devem vencer a morte, renunciando a qualquer pretensão individual. E ao mesmo tempo: quem compreende a transformação da realidade social, quem

⁹⁵ A história também é contada pelo senhor Keuner, no conjunto de histórias desta personagem.

reconhece suas consequências para a identidade individual, declara estar de acordo, assume sua menor grandeza.” (KOUDELA: 1991, p.53)

Pois vejamos, ao final da versão do Fatzer publicada como peça didática nos *Versuche*, referente a 5ª fase de trabalho, há um coro/poema que foi mantido igualmente no final por Müller. Trata-se de um coro da aprendizagem do abandono e da morte em favor do Estado:

“B86
FATZER, VEM

1
Deixa teu posto
As vitórias foram conquistadas. As derrotas foram
Conquistadas:
Deixa teu posto agora.

Mergulha de novo no fundo, vencedor.
O júbilo impele para lá onde se deu o combate.
Não fique mais lá.
Aguarda o clamor da derrota lá onde é mais barulhento:
No fundo.
Deixa teu velho posto.

Abafa tua voz, orador.
Teu nome será apagado das placas. Tuas ordens
Não serão executadas. Permite
Que novos nomes apareçam nas placas e
Novas ordens sejam seguidas.
(Você não dá mais ordens
Não incites à desobediência)
Deixe teu velho posto.

Você não bastou
Você não está pronto
Agora você tem a experiência e basta
Agora pode começar:
Deixa teu posto.

Você, que dominou os cargos
Aqueça teu forno.
Você que não tinha tempo pra comer
Cozinhe sua sopa.
Você sobre quem tanto se escreveu
Estude o ABC.
Comece imediatamente com isso:
Ocupe teu novo posto.

O espancado não escapa

à sabedoria.
 Segure firme e afunda! Teme! Vamos, afunda!

Lá no fundo

O ensinamento te aguarda.
 O perguntado demais
 Torna-se participante do inestimável
 Ensino das massas:
 Ocupa teu novo posto.

2.
 A mesa está pronta, marceneiro.
 Permite que a levemos.
 Agora, não continues aplainando
 Para de pintá-la
 Não fales nem mal nem bem dela:
 Como ela está, nós a levamos.
 Nós precisamos dela.
 Entregue-a para nós.

Você está pronto, homem de Estado
 O Estado não está pronto.
 Permita que o alteremos
 Segundo as necessidades de nossas vidas
 Permita que sejamos homens de Estado, homem de Estado.
 Sob suas leis está escrito teu nome.
 Esqueça o nome
 Respeite suas leis legislador.
 Submeta-se à ordem, homem das ordens.
 O Estado não precisa mais de você
 Entrega para nós.” (BRECHT:2011, p. 172-173)

Segundo Lehmann, esse coro nos dá notícia de que o *novo cargo*, é simplesmente o Novo. Não há um conteúdo subjacente, mas um estar de acordo com esse necessário abandono do Velho. E para isso, será preciso encarar o medo e afundar, diminuir-se até o fundo. Medo e sofrimento como uma espécie de ritual trágico necessário ao abandono da razão privada por uma razão pública, uma razão de Estado. O aprender aqui é o que importa, pois nem o *espancado escapa à sabedoria*. E ao afundar, não receberá mais respostas, mas fará parte do ensinamento das massas. A resposta não está aqui, ela será construída junto às massas, na ação do aprender.

Mas na montagem do Coletivo Alfenim, o coro final é reescrito com outros fragmentos do texto. É um coro de reapresentação dos desertores. Um final mais melancólico

em que “Não haverá mais vencedores, só vencidos”⁹⁶, numa substituição ao possível “não haverão mais respostas, só o aprender.”

Ainda assim, a percepção de Marciano dessa preponderância do aprendizado e do exercício dialético é clara. Em uma conversa posterior a entrevista e a estreia da encenação, o diretor e dramaturgo complementou o que já havia dito: A peça constitui “Uma espécie de suspensão dialética entre jogo/aprendizagem e recorte crítico/histórico.” Sua referência a dialética suspensão de Benjamin, também nos informa sobre uma condensação imagética que ele se refere como

“Sua desmedida e liberdade formais, a tentativa de apreensão da incomensurabilidade dos temas, ainda hoje, passados quase cem anos, desconcerta qualquer um que se disponha a dissecar o material. O que mais me chama a atenção, e percebi isso mais efetivamente na sala de ensaio, é certa afinidade eletiva com a obra de Büchner, menos no que se refere à escolha dos temas, que, por vezes, são correlatos, do que pela maneira como a linguagem poética se constitui enquanto estruturante da ação. Os fragmentos parecem ser compostos através de um procedimento de condensação de imagens, de síntese entre poesia e ensaio, como certos problemas matemáticos sem resposta. Para quem se interessa por dramaturgia, isso é assustador.” (MARCIANO:2019)

e. Suspende, agir

Sobre a dialética benjaminiana, é possível traçar algumas linhas de encontro entre as imagens cultivadas pelos dois amigos, Brecht e Benjamin, e verificar em ambos esse apreço a poesia e ao ensaio como formas potentes que se condensam em fundamentos improváveis, como se, onde na arte de Brecht excede a filosofia, em Benjamin, a poesia maculasse o rigor filosófico. Mas observo por mais uma vez, em ambos, o nexo dessa paragem e condensação

⁹⁶ **EPÍLOGO À SAÍDA DO TEATRO**

CORO (*Depois de abrir a porta da sala.*)

Aí estão os desertores

Sempre esbulhados

Sempre espoliados

Privados de destinação própria

Arrastados para coisas estranhas

Não sabemos

Quem vai vencer nesta luta

Mas, quem quer que vença

Eles estarão perdidos

E de agora em diante

E por toda uma época

Não haverá vencedor

Mas somente vencidos

Este tempo só vai durar quatro anos

Ou quatro vezes mil

(*Coro sai e fecha a porta.*)

poética. Bento Prado Jr, em uma resenha para o livro de Jeanne Marie Gagnebin sobre Benjamin (GAGNEBIN: 2004), formula de maneira sintética e bela o pensamento de Benjamin como “a estrutura de uma dialética por assim dizer paralisada na tensão irresolúvel entre o irremediável e a esperança.”. Para Benjamin é necessário permanecer nesse presente contraditório. O filósofo brasileiro cita uma bela carta de Benjamin para Adorno: “Lembro aqui uma carta de 6 de agosto de 1939, onde, defendendo sua leitura de Baudelaire contra Adorno, Benjamin afirma que seu texto é ilegível para quem não tem olhos de ver o ponto de fuga para o qual convergem as linhas aparentemente divergentes de seu pensamento.” Assim é importante lembrar que a operação principal em relação ao conceito de História em Benjamin é a paralisação ou interrupção, que no contexto do Material, acrescentaria a permanência. Permanência da interrupção, na tensão dialética não resolvida, que ainda não alcança a evolução do salto, mas que tira deste presente extremo a possibilidade da aprendizagem. Possibilidade de aprendizagem diante da perspectiva do “fluxo das coisas” que se choca contra a “rocha do espanto”, “para que a vida jorre para o alto do leito do tempo e, por um átimo, brilhe no vazio, para depois deita-la novamente.”(BENJAMIN:2017, p. 21). O Material torna este átimo, quem sabe, em 500 páginas de fragmentos brilhando no vazio, pois sem permanecer nessa “contradição”, tudo desmontaria. Contradição, talvez, menos no sentido hegeliano do que no sentido heraclítico da tensão máxima a ser imposta entre o arco e a lira.” (PRADO JR: 1994). Estaríamos então, falando de aprender pela operação do choque dialético e não por meio da construção de sínteses estabilizadas.

Pergunto a Marciano qual tem sido a maior dificuldade de lidar com o Material, ele aborda também este aspecto.

“As dificuldades são imensas. Por se tratar de uma obra inacabada, desenvolvida em fases distintas, com inúmeras variações de abordagem e destinação e com um altíssimo grau de experimentalismo, Fatzer em princípio se apresenta como uma espécie de palimpsesto indecifrável. Contudo, à medida que os fragmentos são verificados no trabalho da cena em sala de ensaio, percebe-se que há uma estrutura lógica, uma espécie de fórmula matemática embrionária, quase um teorema que subjaz à desordem só aparente dos elementos. O que de resto, parece confirmar que a forma fragmentária busca traduzir o conteúdo social e histórico da desagregação do sujeito durante e imediatamente após a dolorosa experiência da Primeira Guerra Mundial, com suas inevitáveis contradições no plano da ação coletiva. Neste sentido, é notável o trabalho de localização histórica e análise da conjuntura política de Pedro Mantovani, que tem nos auxiliado a calibrar as referências no cotejamento com a realidade social brasileira. Além dessas questões, que são da ordem do entendimento, há o desafio de tradução sensível e expressiva da multiplicidade de imagens poéticas que verticalizam o fragmento, tornando-o um epigrama, uma espécie de haicai dialético. Aqui, a conversa com Pasta foi crucial, na medida em que ele nos auxiliou a apreender para

além do recorte histórico indispensável, o caráter trans-histórico da matéria e seu diálogo com a tradição ocidental, passando tanto por Fausto e Ulisses, quanto por Beckett e James Joyce.”

O que para mim chama mais atenção no diálogo com Marciano sobre o trabalho, é novamente perceber que a dramaturgia brechtiana só se revela completamente na ação⁹⁷. Trata-se de um aprendizado essencialmente experimental. As peças didáticas ainda em maior grau, se abrem ao entendimento em sua totalidade somente a partir do jogo com os modelos de ação textuais. Não seria diferente com o *Material*.

Quase vinte anos após a montagem do *Material* pelo Teatro Vila Velha, qual seriam as diferenças do que Marciano aponta como utilidade de Fatzer para o que Meirelles apontava? Relembrando um pouco o contexto histórico do país e do mundo no intervalo destas duas montagens, há aspectos que não podem ser ignorados. As torres gêmeas do World Trade Center ainda não haviam sido derrubadas em julho de 2001 quando o *Material Fatzer* estreou em Salvador. Elas só desabariam dois meses depois, inaugurando uma era de desconfiança e de legitimação do terror na forma de espionagem irrestrita e medidas chamadas de “proteção” avançando para a exceção sem maiores cerimônias. A formulação de Giorgio Agamben ganham neste contexto seu contorno mais definitivo. Neste sentido, quando Meirelles fala do medo como arma de dominação, ou a circunstância de guerra instaurada pelo estado contra os cidadãos, nos resta um olhar quase compassivo daqueles que são acompanhados de um “não viste nada ainda, meu caro”. O ano de 2001 foi o último antes da vitória do Partido dos Trabalhadores para a presidência do país. O Brasil vivia um panorama de privatizações e cantava-se a estabilidade econômica e democrática alcançada. Após duas décadas, não há como duvidar que o mundo geopolítico é outro e o país vive uma reviravolta impensável no campo político e social. Neste novo panorama, Marciano destaca a necessidade de se aprender pelo *Material* com o acirramento das contradições.

“Me parece que o “ponto Fatzer” é hoje a “correção do ponto Fatzer”, como diz a certa altura um coro. É nesse sentido que penso em dar à montagem o nome “Desertores”. Enfatizar ao público a necessidade e o risco da deserção, no caso, a deserção da utopia. Enfatizar ao público que aquilo que seria compreensível e até

⁹⁷ Assim aconteceu para mim no entendimento do efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) que surgia com clareza apenas após acionar os *gestus* presentes nos textos, na época em que atuei na Companhia do Latão.

natural nos dias que correm, ou seja, que diante da incomensurabilidade do inimigo, é plausível dar as costas ao problema, “desertar”, ainda que como um gesto de desencanto crítico, e se colocar “à margem, a espera que surja um “novo homem” precisa ser corrigido. Como? É preciso sim abandonar a trincheira. Mas só é possível abandonar a trincheira, se for para ir além dela.” (MARCIANO:2019)

CONCLUSÃO

O Material Fatzer articula uma enormidade de questões que dificilmente se esgotam em um estudo, uma prática entre artistas ou uma encenação. Dentre os experimentos com o mesmo, creio que a encenação tomada como produto cultural acabado é o seu espaço de menor potência, pois acredito no vigor e aprendizado que só o experimento ativo e reflexivo com essa dramaturgia em fragmentos propicia. Todavia, o fato de encenarem Fatzer, abre espaço para o aprendizado daqueles que realizam as montagens e, a rigor, a poesia do texto é algo que merece ter escuta também pelos espectadores, garantindo a pertinência de sua veiculação. A presente pesquisa voltou-se para as recomendações do próprio autor ao esclarecer que o Material poderia ser matéria de auto-instrução e quem o utilizasse poderia aprender por meio do método, *daquele que escreveu* o material, usou na escrita. Um lugar bastante específico de aprendizagem, pois ratifica que um modelo de ação textual não prescinde de um exercício também ligado à escrita, seja pela observação de como esta foi articulada por *aquela que escreveu*, como pelo exercício da re-escritura e pelo exercício do registro escrito como no caso uso de protocolos. Tal característica, presente também em outras obras do autor, une de forma clara a produção de Brecht à questões literárias. Dessa forma, pode ser visto na explanação de Walter Benjamin sobre o teatro épico ser um teatro literário, ou na referência clara à escrita como necessidade no exercício com suas peças didáticas (como re-escrita ou registro do experimento). Se observarmos na explanação de Benjamin sua referência à necessidade das ações serem passíveis de serem citadas, também tocaremos um nexo acerca do próprio efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*). Percebe-se este traço quando entendemos que o produtor da ação está agindo e citando à um só tempo: exercitando a realização das atitudes e mantendo a distância característica daquele produtor de um texto. O texto é escrito fora de si, mas é a corporeidade do ator em atitude que permite retirar desse texto seu melhor proveito. Como diz Koudela, o engajamento em uma experimentação com o modelo de ação na peça didática, promove a interação entre linguagem e experiência. Aprende-se agindo e construindo um texto simultaneamente. Dito isso, retomo aqui o percurso seguido pela pesquisa a partir do Material como foi criado por Brecht.

O Material não é uma peça acabada. Não é uma peça épica acabada, nem tão pouco uma peça didática modelar. Porém se alinha inquestionavelmente a traços da teoria da peça didática, tendo tido, inclusive, uma organização publicada por Brecht seguindo esse modelo. O Material, após alguns anos de trabalho do autor, passa a ser tratado por ele como fragmento, o *Fatzerfragment*.

O Material foi escrito por Brecht num período bastante específico da história alemã. Um período em que o autor produziu muito e com grande liberdade de experimentação, embora o campo cultural da Alemanha caminhasse para derrocada com a ascensão do nazismo. Esse mesmo campo cultural, dos artistas alinhados à tendências políticas da esquerda, também enfrentava a situação de uma espécie de bomba de efeito retardado que havia sido acionada com a derrota das Revoluções Socialistas na Alemanha de 1918 e 1923 e a morte dos líderes espartaquistas Rosa de Luxemburgo e Karl Liebknecht. Esse petardo teve duas consequências: por um lado a criação da República de Weimar que, ao adotar um princípio de governabilidade, abriu o flanco para ascensão da extrema direita; e por outro, a submissão do Partido Comunista Alemão (KPD) ao modelo soviético burocratizado.

Escrito nesse período de incertezas e perigo, o Material traz em seu corpo diversos conteúdos históricos que ecoavam na época: a vivência da Primeira Guerra Mundial (que afetou irreversivelmente a geração do autor e a imediatamente anterior), a perda dos gatilhos revolucionários, o processo de sovietação do Partido Comunista. Dialoga assim com a História e, especialmente, com uma história feita de escombros, onde as profundas fraturas sociais alemãs foram rapidamente encobertas por novas “construções” como na imagem desenhada por Thomas Mann sobre as cidades de sua pátria e citada por Müller. Essa característica da história germânica, segundo Müller, pode ser percebida mesmo antes desse período em uma tradição literária que tem o fragmento como forma. Assim, a anatomia fragmentária do Material, longe de ser uma incapacidade de formatação (é antes uma dificuldade confrontada dedicadamente pelo autor), acaba por constituir-se como característica intrínseca e em potente diálogo com a matéria tratada. Há no Material um reconhecível esforço na busca de uma fabulação útil para refletir os temas tratados, quer com traços de agitprop (MANTOVANI), com aspectos da peça didática, ou com características de peça épica ou documental.

O Material foi nascedouro de diversas outras obras produzidas no período por Brecht ao ceder imagens, cenas e argumentos para peças didáticas, peças épicas ou matéria literária. No momento em que o autor assume o caráter fragmentário da matéria e sua função auto-instrutiva, no meu entender, abre espaço para um permanente experimentalismo a partir desse conteúdo e alça o *Fatzer* a um lugar especialíssimo na sua obra. Não há concessão no Material em relação a seu perfil experimental e investigativo, o que o conserva em total consonância com as expectativas de refuncionalização do aparelho teatral e, por conseguinte, com a teoria da peça didática e a produção de um pensamento consequente em direção à política. Essa potência investigativa faz do Material, na opinião de autores como Lehmann e Müller-Schöll,

produção associada a ideia de um “Outro Brecht”: um Brecht liberado de certo caráter ideológico dogmático ligado a política comunista-leninista. Essa independência do dogma garantiria a permanência de Brecht como autor potente e com uma produção capaz de dialogar com novos contextos históricos. Observo na leitura desses teóricos um debate que ganha contornos mais efetivos na recepção europeia e, mais especificamente, alemã da obra do autor. Não considero, pelo menos na possível recepção brasileira ou nos campos pertinentes de um projeto voltado ao ato artístico coletivo - com forte viés pedagógico e orientado para operar a refuncionalização do aparelho teatral em um sentido coletivizante e emancipatório - a obra de Brecht como categórica e ideológica. Localizo particularmente seu perfil dialético e sua orientação política crítica. Acredito que o caráter experimental de Brecht, muito forte no período da escrita do *Material*, não é característica isolada em sua produção. Apenas os contornos de sua obra sofreram com as vicissitudes de seu tempo (perseguição, exílio e retorno a Alemanha da ditadura socialista). Sua concepção do homem da era científica e seu esforço na busca da técnica a fim de empreender seus experimentos de modo rigoroso e reflexivo pode ter mirado alvos maiores ou de menor grandeza, mas sempre está presente. A reiterada referência *A Compra do Latão* nessa pesquisa, obra escrita entre 1941 e 1955, demonstra que sua inquietação não foi apagada após o período dos *Versuche*.

No contexto ainda pré-ascensão de Hitler, Brecht se dedicou empenhadamente em criar um campo crítico com sua obra e para isso utilizou os mais variados meios: do rádio ao cinema, da literatura ao teatro. Acreditava na necessidade de reconhecer uma crise que atingia todos os campos do conhecimento e que, para respondê-la, era necessário provocar outras crises a fim de propor o enfrentamento crítico das mesmas. Sua abordagem contumaz, tratava da desnaturalização das relações e dos fenômenos sociais, e com isso desestabilizava a aparente normalidade que encobria a crise e suas verdadeiras causas. Seu empenho na construção de um pensamento crítico teve interlocução com diversos intelectuais importantes do período, mas teve especial parceria no filósofo e amigo Walter Benjamin. A produção reflexiva de ambos, em profícua interlocução, voltou-se nesse período para o entendimento da premente necessidade de uma posicionamento político seja no campo das artes, seja no campo intelectual. Consideravam a crítica como ferramenta de intervenção e, especialmente a partir da posição de Brecht, buscavam um rigor científico para a mesma. Ambos compartilhavam a concepção de que o pensamento deveria ser interveniente e ligado à práxis. Nesse sentido, a política seria uma continuação tanto da arte como da crítica. O pensar também deveria ser coletivizado e o fazer artístico entendido como produção - portanto sujeito à tendências relacionadas a sua posição dentro das relações estabelecidas pelo sistema produtivo. Ambos

os amigos dedicavam-se à uma práxis e uma construção teórica a partir do materialismo histórico. Nesse sentido, consideravam a crítica também condicionada pelo tempo histórico e não conjugada a um estatuto eterno e imutável. De maneiras diversas, mas comunicantes, ambos desenvolveram um apreço pela necessidade da experiência como fonte de conhecimento e o experimentalismo em Brecht não pode ser entendido desvinculando-o, tanto de sua concepção materialista e dialética, quanto de sua busca pelo rigor científico do experimento até mesmo no campo da criação estética. O conhecimento e, consequentemente a pedagogia, são escopo de toda sua obra.

Sobre o período de produção do *Material*, também não podemos relevar o próprio aprendizado e a reflexão de Brecht acerca do marxismo e sua conformação pragmática na política implementada por Lênin, na criação e condução da URSS, além das consequências de sua tradução para o KPD. Brecht teve como orientador em sua formação marxista o filósofo Karl Korsch. No *Material*, encontramos referências diretas e indiretas às obras de Karl Marx e Friedrich Engels, tais como *A Ideologia Alemã*, de ambos, *Para Uma Crítica da Economia Política*, do primeiro, ou a *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, do segundo. Também há referências à implementação do Estado Soviético na Rússia, como na citação da *NEP* (*Nowaja Ekonomitscheskaja Politika*), *Nova Política Econômica* proposta por Lênin em 1921, ou como em ecos das *Teses de Abril* ou do texto *Esquerdismo, Doença Infantil do Comunismo*, do líder revolucionário. O protagonismo dos soviets, ou conselhos, também é um tema que ocupa posição central no *Material* e que tinha em Brecht e em Karl Korsch defensores dos mesmos como cerne da organização revolucionária e como espaço de intermediação entre a teoria e a prática revolucionária (MANTOVANI).

Do ponto de vista da teoria teatral produzida por Brecht, é na teoria da peça didática que o *Material* encontra seu melhor enquadramento, sendo impossível desvincular o experimentalismo empreendido nos fragmentos, dos princípios didáticos dessa. Assim sendo, é preciso ter por pressuposto que o *Material* tem uma vocação pedagógica, se caracteriza como “modelo de ação” potente, visa uma coletivização do ato artístico e depende de seu acionamento em ação por aqueles que, a partir dele, operam um experimento. Prevê uma reflexão oriunda da prática e repetição de atitudes, do exercício da troca de papéis e do procedimento crítico posterior a cada exercício. Não almeja um produto artístico acabado, embora possa configurar encenações, e tem como mira o aprendizado e a política como extensão do pensamento e não apenas como um processo de fruição estética desvinculado desses objetivos. O aprendizado político dá-se pela ação, a partir dos modelos, quando almeja ordenar o pensamento. Trata-se do exercício de configurar atitudes para ordenar o pensamento

em ação. Esse aprendizado mira a implementação do “Estado coletivista” (BRECHT, Comentário C1). Contudo, para além de sua ligação com os propósitos da uma Grande Pedagogia (que determinaria a refuncionalização completa do aparelho teatral), só alcançada após a superação de uma sociedade de classes, habita um espaço de “acordo” entre os princípios e estratégias para a conquista dessa Grande Pedagogia com a existência ainda necessária da Pequena Pedagogia. Trata-se da elaboração da experiência no percurso de busca das possibilidades de transformação da sociedade e do modo de produção, em um jogo de repetição do próprio processo de aprendizagem para tanto: permanência em um “acordo” entre aprendiz e formador, produtor e fruidor, subvertendo as relações de produção por meio da instauração de uma comunidade, ainda que não definitiva e conformada, mas temporária de interesses. A aprendizagem dialética se dá num lugar de suspensão, interdição e espera, num experimento que deve necessariamente se repetir até transformar a experiência em hábito (BENJAMIN). O “acordo” é tema central das peças didáticas, mas também é carne de seu corpo, pois contrariamente a busca de uma síntese dialética, propõe a estadia num espaço instável de negociação que promoveria o aprendizado daqueles que o experimentam. É necessário aprender a estar de acordo.

O Material compartilha com a obra de Brecht diversos dispositivos utilizados na busca pelo momento da Grande Pedagogia. Não é possível falar sobre a obra de Brecht como um todo sem os conceitos de epicidade, e portanto de narrativa. Assim como não é possível entendê-la sem a percepção da presença constante do estranhamento como efeito. A característica fragmentária do Material opera como dispositivo que colabora com o propósito da interrupção, criando fraturas insolúveis que gerariam o “espanto”. A espera, que é tema amplo do Material também em suas fábulas (LEHMANN), faculta um espaço de aprendizagem ao forçar a permanência dos experimentadores em um estado de espanto que não se dissipa precipitadamente. Conforme mencionado, o “acordo” não é um lugar pacificado, mas uma paragem na crista de uma onda que jorra para “fora do leito do tempo” (BENJAMIN). A imagem da onda, desenhada por Benjamin sobre o teatro épico de Brecht, possibilita vislumbrar a interlocução dos amigos acerca da concepção do tempo no materialismo histórico e sobre a suspensão como fissura de um continuum temporal.

A recorrência à figura do “associal” também deve ser lembrada. Presente em várias obras do autor, e especialmente nas peças didáticas, a problemática da conversão do “associal” em revolucionário foi experimentada por Brecht em diferentes períodos e abandonada após a etapa de escrita do Material, quando o autor declara que não havia conseguido resolver a questão satisfatoriamente por haver cometido um erro de leitura sobre o

socialismo (KOUDELA). Em 1941, o autor menciona que se equivocara ao compreender o socialismo como “grande ordem” e não como “grande produção”. Nessa circunstância de entendimento, o “associal” sempre representaria o detentor dos meios de produção ou agente associado aos detentores. Ainda assim, Brecht se dedicou insistentemente na solução da aposta nessa conversão. No caso do Material, a questão permanece irresoluta. Mas se investirmos na concepção de um necessário “acordo” em diversos níveis da obra (como forma e conteúdo), podemos considerar o fundamental exercício de corporificar as atitudes associais (princípio onipresente na teoria das peças didáticas) como condição a ser repetidamente experimentada em suas contradições.

Por fim, diante do projeto de re-funcionalização do aparelho teatral no bojo de um projeto revolucionário que prevê a revisão das relações de produção no interior de um sistema, é significativa a presença de uma espécie de antagonismo a uma “maquinaria” (AZEVEDO), ou mecânica totalizante. Esse antagonismo ecoa um descompasso com o processo burocratizante do KPD e do governo revolucionário soviético. Também diz respeito à naturalização, em seu extremo sufocante, dos processos sociais. Manter-se em oposição crítica a esse aparelhamento ou aparato significa perdurar em suspensão nesse conflito, promovendo uma crise produtiva que promoveria espaços para uma aprendizagem argumentativa e para um exercício dialético.

Nas encenações analisadas, devemos considerar alguns pontos basais que aqui recupero. Em primeiro lugar é essencial determinar que a presente pesquisa se orienta pelos princípios que articulam um experimento junto aos modelos de ação das peças didáticas do autor. O Material, mesmo não sendo estritamente desta tipologia, tem como projeto operar pelos mesmos fundamentos. Assim, não há necessariamente uma exclusividade dos procedimentos adotados pelos coletivos referidos em relação ao Material ou às formas de trabalho de cada grupo. Os procedimentos são largo espectro caudatários da teoria da peça didática. Em segundo lugar, é necessário localizar a maneira de produção que esses grupos adotam em suas criações e articulá-la com a história recente do teatro de grupo no país. Nesse sentido, deve-se considerar que o processo paulatino de organização política desses agrupamentos frente à demanda de políticas culturais que garantiriam suas sobrevivências. Tal politização, no momento em que passa a debater e questionar a inserção mercadológica das produções estéticas desses artistas, irá tocar no nexo da inserção dessa produção num sistema produtivo e, portanto, fará emergir a posição da mesma dentro das relações de produção. A assunção dessa posição no interior das relações de produção tem como efeito - não inequívoco, mas potencial - a possibilidade do debate estabelecido nos parâmetros

abordados por Brecht e Benjamin. Destarte, abre-se espaço para o questionamento da funcionalidade do aparelho teatral e para a indagação acerca das perspectivas de sua refuncionalização, especialmente no que concerne às relações entre produtor-consumidor, criador-fruidor, conhecedor-aprendiz. Em terceiro lugar, é necessário observar o contexto das produções analisadas e estabelecer um diálogo com uma leitura crítica do Material que considere também suas perspectivas históricas.

Dessa forma, temos como aspectos abordados nas análises, algumas questões. A primeira referente a forma-fragmento e seu iminente espectro pedagógico. Assim observamos na encenação de 2001 do Teatro Vila Velha. Em *Material Fatzer*, montagem feita a partir da organização de 1978 de Heiner Müller, o aspecto fragmentário do Material é levado às diversas linguagens presentes no espetáculo tais como a música e o vídeo, ademais de sua presença textual. Além disso, seguindo o princípio das trocas de papéis, característico do experimento com as peças didáticas e especialmente mencionado por Brecht em relação a *A Decisão* (KOUDELA), o encenador Márcio Meirelles estabelece com o elenco um jogo que determina a troca de personagens a cada apresentação, asseverando uma dinâmica de múltiplas combinações a partir do que é fragmentário, mantendo clara as cisões existentes no texto. A utilização da fragmentariedade como ferramenta em busca de um efeito, encontra em Brecht e em Müller traduções diferentes mas que visam um objetivo comum: desnaturalizar os processos e possibilitar um olhar apurado aos menores impulsos que permanecem ocultos numa pretensa homogeneidade. Assim temos, em Brecht, um desejo de disjunção que possibilita o estranhamento das ações ao escandir as articulações entre causas e efeitos. O procedimento de corte também visa proporcionar a observação de cada parte como “amostra” de um experimento, ampliando as possibilidades de aprendizagem, e a criação de modelos de ação concisos a serem repetidamente experimentados. Na adoção do “fragmento sintético” por Müller temos uma tradução mais radicalmente advogada no sentido do materialismo histórico como descrito por Benjamin. O fragmento intenta espelhar a história não como *continuum*, objetivando colher das fraturas disjuntoras dos fragmentos as reminiscências de um passado que necessita revisão. Para Brecht e Müller, a posição do espectador diante do fragmento é ativa e produtora de significados. Nesse sentido, defendendo que a necessidade de atualização da narrativa para fins de entendimento daqueles que a fruem - tanto do ator/jogador quanto do espectador - possibilita a articulação de uma série de possibilidades sempre renovadas e instáveis que propiciariam o desenvolvimento incessante de suposições e apostas, promovendo o desenvolvimento de habilidades críticas nos participantes do experimento (sejam atores/jogadores ou espectadores).

A questão do fragmento, sob outro enfoque, é abordada no experimento *O Que Está Aqui é O Que Sobrou*. A partir da encenação do Coletivo Bruto, de 2012, temos uma confrontação do procedimento por meio do conceito de “dromocracia” elaborado por Paul Virilio. A partir da formulação do filósofo e urbanista francês, debato um momento de indistinção do fragmento promovido a reflexo de uma totalidade intencionalmente fracionada da informação. Nesse sentido, o experimento opera numa conjunção de um diagnóstico cínico dessa realidade picotada e na proposição de uma estadia persistente num espaço de indefinição e paragem, a fim de contrapor a naturalização de um fluxo veloz de pedaços aparentemente diversos, mas tornados análogos em razão de um processo contínuo de reposições. O “não fazer”, como “o agir puramente revolucionário” como disse Benjamin ao referir-se a greve. Nesse espaço do “não fazer”, talvez seja possível destrinchar recantos férteis à descoberta de novas aprendizagens que operem na contramão dessa totalização estéril.

Na terceira encenação analisada - *Desertores* do Coletivo de Teatro Alfenim, de 2019 - são levantados aspectos acerca dos efeitos possíveis à duas proposições brechtianas centrais no Material: a questão da “sexualidade” e do “medo”, e a questão da “morte”. A “sexualidade” aparece em Fatzer articulada ao debate sobre o ciúme e a propriedade privada. Nesse sentido, Brecht reitera seu posicionamento antagônico à Engels ao defender o ciúme como sentimento materialista rudimentar que moveria a transformação histórica desde os primeiríssimos nucleamentos humanos. Assim também, o estabelecimento da propriedade em seus primórdios dialogaria com esse impulso. No Material esses três elementos estão articulados: sexo, ciúme e propriedade. É portanto, a partir de um problema relacionado à uma traição sexual que introduz a temática da propriedade (com uma paródia à Nova Política Econômica de Lênin e um debate sobre a organização dos conselhos ou soviets). O “sexo” se torna nesse contexto uma das contendas de desagregação do coletivo e mote para o estabelecimento de uma mediação pelo voto. Para um enfrentamento não passivo da questão da sexualidade e do desejo como motores potencialmente revolucionários, mas também perigosamente fracionadores (assim como os impulsos sociais), ou como problematizadores da questão indivíduo-coletivo, Brecht salienta o benefício de associar a sexualidade a um aprendizado mediado pelo medo. Medo e espanto são caracterizados como efeitos desejáveis para um exercício de superação do individualismo e para a disposição à aventura além de categorias não-dialéticas. Defendo que o medo e o espanto são propostos como efeitos que conversam com a necessidade de exercitar o “Acordo” com a morte. O medo e o espanto são estados preliminares do abandono da individualidade em nome de um projeto coletivista e

assim representam a necessária suspensão diante de decisões capitais a serem encaradas: o que é justo, o que é verdadeiro, o que é humano, o que é necessário. Como contraponto a esse estado limite, o humor aparece como recurso brechtiano de superação.

Acerca do “Acordo” com a morte, vale lembrar mais uma vez que esse tema é central no conjunto das peças didáticas de Brecht. Assim é possível localizar na *Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo* (poderíamos mencionar também *A Decisão*, *Aquele que Diz Sim* e sua contra-peça, *Aquele que Diz Não*), escrita no mesmo período, uma espécie de reflexo da questão que é abordada no Material. Todavia, a divisão entre a acordantes e não-acordantes se conforma de modo bastante diverso nas duas obras. Se em *Baden Baden*, aviador e três mecânicos divergem sobre o abandono da vida e da própria identidade, um veredicto é assumido pelo coro no sentido da necessária desindividualização. No Material permanece um desacordo enunciado pelo enigmático “dois coros” que obriga a ação a ser retomada repetidamente sem que o Acordo seja alcançado. Se por um lado surge uma conformação muito semelhante ao final fabular das duas obras, por outro, onde em *Baden Baden* reside um aprendizado do Acordo, em *Fatzer* restará o aprendizado da enorme dificuldade em se alcançar o Acordo em um contexto de indeterminação. Por esse ângulo, retornamos a posição de correspondência entre as outras imagens da manutenção incontornável da coexistência entre a vivência e a experiência, A Grande e a Pequena Pedagogia, entre o aprendizado e o consecução de conhecimento, presentes nessa pesquisa. No longo período em que trabalhou no Material, Brecht não alcançou uma organização modelar. Mesmo na quinta fase de trabalho do texto, única publicada em vida, o Material permanece fragmento. Lehmann dirá que isso ocorre por uma dificuldade de enquadrar a formulação didática do Material à forma épica (como ocorre nas demais peças didáticas, em que a organização fabular garante uma narrativa exemplar). Ou seja, questiona até mesmo a dificuldade que Brecht teve em tornar o Material efetivamente teatro, já que não há uma resolução e a “tragédia da parte final é uma dialética”. E também aí podemos considerar que o Material se torna produtivo por forçar os limites da própria linguagem. No término da versão presente nos *Versuche* temos o poema *Fatzer, vem*. Diante desses versos, a partir da leitura do mesmo Lehmann, percebemos que o conteúdo do aprendizado, antes de ser paradigmático de uma atitude específica, de um Acordo preciso, é caracterizado pela própria ação de aprender. Ao assumir o “novo cargo”, submetidos os atuentes ao medo e à morte de sua individualidade, os atores/jogadores são forçosamente submergidos na “sabedoria das massas”, estejam de Acordo ou não. O que resta é a imperatividade de abandonar o “velho” pelo “novo” que virá. De todo modo, como na anedota do *Godot* de Beckett ter uma irmandade com o *Fatzer*, a sabedoria não chega à cena.

Resta esperar por ela e repetir incessantemente o ato de tentar restabelecer as ações acontecidas, as palavras emitidas, na ordem, no tempo e nos lugares exatos em que ocorreram. É preciso permanecer nessa dialética interdita e suspensa para, desde esse lugar em desacordo, extrair o aprendizado do próprio ato de aprender.

Sabemos que o “novo” ainda não chegou (seja ele a revolução, a coletivização dos meios de produção, a criação do Estado coletivista, a re-funcionalização do aparelho teatral ou a menor grandeza de um processo paulatino de aprendizagem do novo homem da era científica). Virá? Permanecemos em espera. Se localizarmos precisamente essa pesquisa no ano de 2020, no Brasil, percebemos que o “velho” anda nos assombrando como fantasma do passado muito menos espectral do que o imaginado. O “velho” parece estar “ganhando de lavada”. Diante desse cenário, faço aqui a defesa da grande utilidade que o Material ainda tem para que pessoas, em épocas e lugares distintos, possam aprender “algo completamente diferente do que *aquele que escreveu* aprendeu”. É ainda possível, e mesmo necessário, escovar a aprendizagem “â contrapelo” - como diz Benjamin ser necessário fazer com a História - para que dela colhamos a prática da atitude investigativa, experimental, e que façamos saltar do tempo imagens dessa aprendizagem difícil como dialética na imobilidade (BENJAMIN). Em tempos sombrios - de muito maniqueísmo e pouca abertura para o aprendizado -, o experimento com a linguagem na busca da dialética como ferramenta essencial de compreensão crítica do mundo, me parece de todos, um dos fins mais salutares. O Material oferece isso. As três encenações abordadas se lançaram à essa aventura e dela, efetivamente, não saíram sem transformações. Não posso dizer que trata-se de uma obra inequívoca e precisa, mas certamente, posso afirmar que no momento em que plasma toda a dificuldade enfrentada em sua conformação, se abre para um campo ainda vivo de aprendizagem. Como escombros que deve ser prospectado.

REFERÊNCIAS

LIVROS:

AGAMBEM, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2003.

AGAMBEM, Giorgio. **Homo Sacer**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2005.

ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Org.). **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. 253 p.

ARANTES, Paulo. **Extinção**. São Paulo: Boitempo, 2007. 315 p. (Estado de).

ARANTES, Paulo. **O Novo Tempo do Mundo**. São Paulo: Boitempo, 2014. 460 p. (Estado de).

ARANTES, Paulo. **Um Prólogo: Pelo Prisma do Horizonte Brasileiro de Expectativas**. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Org.). **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. p. 106-115.

ARENDT, Hanna. **As Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

ARENDT, Hanna. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2018, 403p.
Tradução Roberto Raposo

AZEVEDO, José Fernando. **Uma trajetória na intermitência (notas à procura de uma esquema)**. in DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (org.) **Teatro e Vida Pública: O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: HUCITEC e Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

AZEVEDO, José Fernando. **O Processo Teatro: Notas para um Programa de Trabalho**. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Org.). **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. p. 128-137.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999. 231p. (Coleção Debates) Tradução Leyla Perrone.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2006. 1167p.

BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chain Féres (org.) Tradução Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** / Walter Benjamin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. 1 v. (Obras esco). Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002. 176 p. (Espírito C). Apresentação, tradução e notas Vinicius Mazzari.

BENJAMIN, Walter. **Understanding Brecht**. London: Verso, 1998. Tradução para o inglês Anna Bostock.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Ed. Boitempo Editorial, 2017. 149p. Tradução Claudia Abeling

BRECHT, Bertolt. **Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922 - anotações autobiográficas de 1920 a 1954**. RAMTHUN, Herta (org.). Porto Alegre: L&PM, 1995. 192p. Tradução Reinaldo Guarany.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo v. 3**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2004. 266p Tradução Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa, Luiz Antonio Martinez Correa, Fernando Peixoto, Ingrid Dormien Koudela.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo v. 12**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2004. 266p Christine Röhrig, Ingrid Dormien Koudela, Milton Camargo Mota, Erlon José Paschoal.

BRECHT, Bertolt. **Conversas de Refugiados**. São Paulo: Editora 34, 2017. 157p. Tradução Tercio Redondo.

BRECHT, Brecht. **Complexo Fatzer**. in. MANTOVANI, Pedro. O Complexo Fatzer de Brecht: Tradução, introdução e notas. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, São Paulo, 2012. Cap. 3.

BRECHT, Bertolt. **A Compra do Latão**. Lisboa: Vega, 1999. 214 p. (Outras Obr). Cometários de Werner Hecht e Inge Gellert.

BRECHT, Bertolt. **Decadência do Egoísta Johann Fatzer**. São Paulo: Paz e Terra, 1995. 306 p. (Bertolt Br). Volume 12. Tradução Ingrid Dormien Koudela.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 210 p. (Coleção Lo). Tradução de Fiama Paes Brandão.

BRECHT, Bertolt. **O Declínio do Egoísta Johann Fatzer**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 256 p. Organização Heiner Müller, Tradução Christine Röhrig.

BRECHT, Bertolt. **O Processo do Filme 'A Ópera dos Três Vinténs'**. Porto: Campo das Letras, 2005. 160 p.

BRECHT, Bertolt. **Histórias do Sr. Keuner**. São Paulo: Editora 34, 2006. 141p. Tradução Paulo César de Souza.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 283p.

BRECHT, Bertolt. **Bertolt Brecht: Poesia**. São Paulo: Perspectiva, 2019. 583p. (Coleção Signos: 60) Tradução André Vallias.

BRECHT, Bertolt. **El compromiso en Literatura y Arte**. Barcelona, Ediciones Peninsula, 1984.

CARVALHO, Sérgio de. **Atitude Modernista no Teatro Brasileiro**. in ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Org.). **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. 253 p.

CARVALHO, Sérgio de (Org.). **Introdução ao Teatro Dialético: Experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009. 300 p.

CARVALHO, Sergio de; MARCIANO, Marcio. **Companhia do Latão 7 peças**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 410 p.

CONCÍLIO, Vicente. **BadenBaden: Modelo de Ação e Encenação no Processo com a Peça Didática de Bertolt Brecht**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. 288 p.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. **A Luta dos Grupos Teatrais de São Paulo por Políticas Públicas para a Cultura: Os Cinco Primeiros Anos da Lei de Fomento ao Teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008. 279 p.

COSTA, Iná Camargo. **O Teatro de Grupo e Alguns Antepassados**. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Org.). **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 50-53.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 240 p.

DESGRANGES, Flavio; LEPIQUE, Maysa (Org.). **Teatro e Vida Pública: O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 2013. 286 p. (Teatro).

ECO, Humberto. **Lector in Fabula: A Cooperação Interpretativa nos Textos Narrativos**. São

Paulo: Perspectiva, 2004. 219p. (Coleção Estudos). Tradução Attílio Cancian.

ENGELS, Friederich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

EURÍPEDES. **Héracles**. São Paulo: Editora 34, 2014. Tradução Trajano Vieira.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. São Paulo: Editora Globo, 1991. 506p. Tradução Lya Luft.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 114p. (Coleção Estudos).

GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid Dormien (Org.). **Büchner, Na Pena e na Cena**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 380 p. (Coleção Te). Tradução, Organização e Notas de Jaco Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O Breve Século XX**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **Revolucionários: Ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

HORKHEIMER, Max. **Egoism and the Freedom Movement: On the Anthropology of the Bourgeois Era**. Telos, New York, v. 54, p.10-60, 21 Dec. 1982.

JAMESON, Fredric. **As Sementes do Tempo**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a Questão do Método**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

KORSCH, Karl. **Marxismo e Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Ufrg, 2008.

KON, Artur Sartori. **Da teatrocracia: Estética e política do teatro paulistano contemporâneo**. São Paulo: Annablume, 2016. 240 p.

KORSCH, Karl. **Karl Korsch: Revolutionary Theory**. Austin: University Of Texas Press, 1977.

KOUDELA, Ingrid Dormien (Org.). **Heiner Müller: O Espanto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Textos).

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: Um Jogo de Aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991. 172 p. (Coleção Es).

KOUDELA, Ingrid Dormien. **O Teatro da Utopia: Utopia do Teatro ?** In: SILVA, Armando Sergio da (Org.). J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro. São Paulo: Edusp, 2002. p. 155-174.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e Jogo: Uma Didática Brechtiana**. São Paulo: Perspectiva, 1999. 130 p. (Debates).

KOUDELA, Ingrid Dormien. **O Jogo Teatral em Brecht: Experiência de uma Reflexão**. in. O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo. GIL, João Pedro Alcantara; ISAACSSON, Marta; SPRITZER, Mirna; FAGUNDES, Patrícia; NUNES, Silvia Balestreri; SILVA, Suzane Weber da.(Org.) Publicação originada do 14º Simpósio da International Brecht Society. Porto Alegre: AGE Editora, 2013.

LEHMANN, Hans Thies. **Escritura Política no Teatro: Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Sch.** São Paulo: Perspectiva, 2009. 405 p. (Coleção Es). Tradução Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento.

LEHMANN, Hans Thies; LETHEN, Helmut. **Ein Vorschlag zur Güte (Zur doppelten Polarität des Lehrstück)** in Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstück mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Org. Reiner Steinweg. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, p.305. Tradução informal Alexandre Krug.

LENIN, Vladimir Ilitch. **Esquerdismo, Doença Infantil do Comunismo**. São Paulo: Símbolo, 1978.

LENIN, Vladimir Ilitch. **O Estado e a Revolução**. São Paulo: Hucitec, 1986.

LIMA, Mariangela Alves de. **Do Arden ao Ato Institucional Nº 5**. in ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Org.). Próximo Ato: Teatro de Grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. 253 p.

MARCIANO, Márcio. **Apontamentos sobre teatro de grupo**. in Projeto Teatro Piollin: Diário de Bordo. CAMINO, Ana Luisa (Org.) , João Pessoa:UEPB, 2014

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã: Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do so.** São Paulo: Boitempo, 2007. 614 p. Tradução Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano.

MARX, Karl. **O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MARX, Karl. **O Capital**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 5 v.

MÜLLER, Heiner. **Heiner Müller: O Espanto no Teatro**. KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). São Paulo: Perspectiva, 2003. 196p.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. **Fragmentos de um teatro (ainda sempre) por Vir (sem espectadores): Os fragmentos incomensuráveis "Fatzler" e "Messingkauf"**. in O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo. GIL, João Pedro Alcantara; ISAACSSON, Marta; SPRITZER, Mirna; FAGUNDES, Patrícia; NUNES, Silvia Balestreri; SILVA, Suzane Weber da..(Org.) Publicação originada do 14º Simpósio da International Brecht Society. Porto Alegre: AGE Editora, 2013.

MÜLLER, Heiner. **Guerra sem Batalha: Uma vida entre duas ditaduras**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997. 336 p. Tradução Karola Zimmer.

MÜLLER, Heiner. **Medeamaterial e outros textos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. 206 p. Tradução Fernando Peixoto.

MÜLLER, Heiner. Prefácio. in BRECHT, Bertolt. **O Declínio do Egoísta Johann Fatzler**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Tradução Christine Höhrig

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Multidão: Guerra e Democracia na Era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLIVEIRA, Francisco de. **A Era da Indeterminação**. São Paulo: Boitempo, 2007.

PASTA JUNIOR, José Antonio. **Trabalho de Brecht: Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea**. São Paulo: Ática, 1986. (Ensaio 12).

PATTERSON, Michael. **The First German Theatre: Schiller, Goethe, Kleist and Büchner in Performance**. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1990.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 286p. Tradução Aldo Della Nina

RÖHL, Ruth. **O Teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Perspectiva, 1997. 185p.

RÖHL, Ruth. **Heiner Müller na Pós-modernidade**. in KOUDELA, Ingrid Dormien (Org.). Heiner Müller: O Espanto no Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Textos).

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. **O cinema operário na república de Weimar**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993. (Prismas).

SCHWARZ, Roberto. **As idéias fora do lugar: Ensaio selecionados**. São Paulo:

Companhia das Letras, 2014.

SILBERMAN, Marc.(editor) **The other Brecht I = Der andere Brecht**. The Brecht Yearbook, 17 Madison, Wisconsin: Distributed by the University of Wisconsin, 1992

SOFOCLES. **As Traquineas**. São Paulo, Editora Unicamp.2009.Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira.

STORCH, Wolfgang. **O Teatro Político da República de Weimar**. In: CARVALHO, Sergio de (Org.). O Teatro e a Cidade: Lições de História do Teatro. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2004. p. 163-209.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico: e as perspectivas do tempo real**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

VIRILIO, Paul. **Velocidade e Política**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogos sobre a Encenação: um manual de direção teatral**. São Paulo: HUCITEC, 1997. 187p. (coleção teatro: 10) Tradução Reinaldo Mestrinel

WILLET, John. **Theater of Bertolt Brecht: A study from eight aspects**. London: Methuen, 1977.

WIZISLA, Erdmut. **Benjamin e Brecht: História de uma Amizade**. São Paulo: Edusp. 2013. 404p. Tradução Rogério Silva Assis

ARTIGOS (Revistas, Anais, Jornais, Mídia eletrônica):
--

AZEVEDO, José Fernando. Transições canceladas: Teatro e experiência no Brasil (notas para um programa de trabalho). Sala Preta , São Paulo, v. 16, n. 2, p.157-167, jan. 2017.

CLARK, Mark W. Herói ou vilão? Bertolt Brecht e a crise de junho de 1953. Estudos Avançados , 21(60) , 187-216. Recuperado de http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10248

CONCILIO, Vicente. Sete vezes Sr. Schmitt: o modelo de ação e o jogo da encenação com a peça didática de Bertolt Brecht. Revista Urdimento v. 2, n. 17 . Santa Catarina, 2011. https://doi.org/10.5965/1414573102172011157

CONCILIO, Vicente; KOUDELA, Ingrid. Protocolos e a Pedagogia do Teatro – da tradução dos protocolos de estudantes sobre Aquele que diz sim aos protocolos do “trabalho alegre”.

Revista Urdimento. v.1 nº 34. Santa catarina: UDESC, 2019.

<https://doi.org/10.5965/1414573101342019246>

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Considerações sobre "O autor como produtor". in **Dossiê Walter Benjamin e a Literatura Brasileira. Dossiê nº 5.** Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo, Novembro de 2010.

http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie05/art_01.php

ENGELS, Friedrich. Principios Básicos do Comunismo. Lisboa: Editorial **Avante!**, 2006. Tradução José Barata-Moura

<https://www.marxists.org/portugues/marx/1847/11/principios.htm>

FERNANDES, Silvia Telesi. A encenação da guerra e do sofrimento. in **Folha de São Paulo**, Edição de 12 de maio de 2002. Caderno Mais.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1205200209.htm>

FERREIRA, Fabio. Marcio Meirelles recebe título de Doutor Honoris Causa da UFRB e faz aula magna. in. **Jornal on line da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.**

Cachoeira: Março de 2019. <https://ufrb.edu.br/portal/noticias/5439-marcio-meirelles-recebe-titulo-de-doutor-honoris-causa-da-ufrb-e-faz-aula-magna-2019-1>

FUNARI, Pedro Paulo A. Considerações em Torno das "Teses Sobre Filosofia da História", de Walter Benjamin. in **Crítica Marxista**. São Paulo, Brasiliense, v.1, n.3, 1996

GALISI FILHO, José. Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise. **Magma**, (3), 97-116. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.1996.85942>

GATTI, Luciano. Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto: a pedagogia do gesto. **Cadernos de Filosofia Alemã**, São Paulo, v. 12, p.51-78, jul. 2008.

GATTI, Luciano. O Fatzer de Brecht e o Fatzer de Müller. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 15, p.95-118, dez. 2013.

MARCIANO, Marcio. in. RIBEIRO, Duanne. Com Bertold Brecht, "Desertores" exhibe a flor e a náusea do mundo atual. São Paulo: Instituto Itaú Cultural. **Projeto Rumos**, 2019b. <https://www.itaucultural.org.br/secoes/rumos/com-bertold-brecht-desertores-exibe-a-flor-e-a-nausea-do-mundo-atual>

MARCIANO Márcio. "Criar dialeticamente e colocar na cena", diz Márcio Marciano sobre ensinamentos de Bertolt Brecht. Entrevista. Jornal Inverta, 2008.

<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:p7twTSdvcKAJ:https://inverta.org/jornal/edicao-impressa/438/entrevista/201ccriar-dialeticamente-e-colocar-na-cena201d-diz-marcio-marciano-sobre-ensinamentos-de-bertolt-brecht+&cd=5&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

MOREIRA, Luiz Carlos. Se correr o bicho pega... **Revista Camarim**, São Paulo, n. 33, p.32-33, 2004.

OLIVEIRA, Francisco de. O Momento Lênin. **Novos Estudos CEBRAP**. nº 75, São Paulo, Julho, 2006

PRADO JR, Bento. O tempo em suspenso. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 de setembro de 1994. Caderno Mais. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/11/mais/13.html>

RIMBAUD, Arthur. O Barco Bêbado. In. SILVA, Marcos. Rimbaud e a Comuna de Paris, o tempo de “O Barco Bêbado”. São Paulo, **Revista ADUSP**, dezembro de 2001. https://www.adusp.org.br/files/revistas/24/p18_27.PDF 2003

RORRISON, Hugh. Peter Palitzsch, Fearless theatre director in East and West Germany, whose productions of Brecht and Shakespeare were critical and popular successes. **The Guardian**. London. Tue 28 Dec 2004. World. <https://www.theguardian.com/news/2004/dec/28/guardianobituaries.germany>

SÁ, Nelson de. Grupo organiza aliança de trupes nordestinas para resistir a ataque à cultura. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 25 de novembro de 2019. Ilustrada. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/grupo-lidera-alianca-entre-trupes-nordestinas-para-resistir-a-ataques-a-cultura.shtml>

SILVA, Sergiano. Interrupção e história: Walter Benjamin e Bertolt Brecht **Revista de Teoria da História**, Ano 8, Volume 15, Número 1, Abril 2016 Universidade Federal de Goiás. <https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/41046/22440>

SILVA, Denise Pereira. João Augusto e o Teatro Livre da Bahia: Artistas, intelectuais e o Estado na Bahia nos anos 1970. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH** • São Paulo, julho 2011.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. O Material Fatzer de Brecht: notas sobre o inacabado como nova forma de narrar. **MORINGA - Artes do Espetáculo v. 5 n. 2**. 2014. <https://periodicos.ufpb.br>

TEIXEIRA, Francimara Nogueira Teixeira. Lehrstück, experiência e choque: o Fragmento Fatzer de Brecht como nova forma de narrar. **Anais do VII Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pós-graduação em Artes Cênicas. Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre. 2012. <http://www.portalabrace.org/viicongresso/>

TRIVINHO, Eugênio. Introdução à dromocracia cibercultural: contextualização

sociodromológica da violência invisível da técnica e da civilização mediática avançada.
Revista FAMECOS. Porto Alegre. nº 28. 2005. file:///C:/Users/070023478/Downloads/3338-10717-1-PB%20(1).pdf

WILKE, Judith. The Making of a Document: An Approach to Brecht's Fatzer Fragment. Tdr: **The Drama Review**, New York, v. 434, p.122-128, winter 1999. Bimestral.

WIRTH, Andrzej. The Lehrstück As Performance. Tdr: **The Drama Review**, New York, v. 4, n. 43, p.113-121, winter 1999. Bimestral.

PRODUÇÃO ACADÊMICA:

MANTOVANI, Pedro. **Fatzer: Revolução e Contrarrevolução na Alemanha**. 2018. 158f. Tese (Doutorado)- Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, São Paulo, 2018

MANTOVANI, Pedro. **O Complexo Fatzer de Brecht: Tradução, introdução e notas**. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, São Paulo, 2012. Cap. 3.

RATTES, Plínio César dos Santos. **Públicos do Teatro Vila Velha**. Monografia. Salvador, 2007 UFBA

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Diga Que Você Está De Acordo!: O Material Fatzer De Brecht Como Modelo De Ação**. 2013. 324 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Cap. 6.

ARQUIVOS PESSOAIS:

AZEVEDO, José Fernando. **Um Retorno a Brecht**. Palestra no II Seminário de Estética e Crítica de Arte, no dia 16 de setembro de 2015, no Departamento de Filosofia da FFLCH/USP. São Paulo, 2015.

COLETIVO BRUTO. **O Que Está Aqui é o Que Sobrou**. São Paulo, 2012. Arquivo pessoal.

COLETIVO DE TEATRO ALFENIM. **Desertores : tentativa Fatzer nº 1**. João Pessoa, 2019. Arquivo pessoal.

MARCIANO, Márcio. **Entrevista**. São Paulo, 2019. Arquivo pessoal.

MEIRELLES, Márcio. **O Teatro Vila Velha no Ano 2000**. 2000. Arquivo pessoal.

MEIRELLES, Márcio. **Entrevista**. São Paulo, 2019. Arquivo pessoal.

PETRAS, Armin (Fritz Kater); SONNE, Pernille. **Simplex, Guerra Cega, Feche os Olhos e Voe ou Guerra Malvada**. São Paulo, Goethe Institut, 2004. Arquivo pessoal. Tradução Christine Röhrig.

RÖHRIG, Christine. **Entrevista**. São Paulo, 2019. Arquivo pessoal.

ANEXO

MATERIAL FATZER - DOCUMENTOS - Bertolt Brecht, 1926 a 1931.

O presente anexo agremia trechos do texto original de Brecht, chamado aqui *Material Fatzter*, em categorias específicas constantes dos *Documento Fatzter*. Os trechos são citados conforme tradução de Pedro Mantovani (MANTOVANI, 2011). O anexo visa exemplificar a complexidade do Material no que concerne a organização da dramaturgia por Brecht nas diferentes fases de trabalho da obra. Os trechos foram por mim selecionados e organizados na seguinte nomenclatura escolhida para fins de compreensibilidade: **A. Fragmentos, B. Descrição de personagens, C. Resumos e esboços de fábulas, argumentos, projetos de cenas, D. Sequências de cena**

A. Fragmentos

1ª fase de trabalho - 1926 a 1927:

Fragmentos A1 até A3/Fragmentos B1 até B10.

2ª fase de trabalho - setembro de 1927:

Fragmentos A4 até A6/Fragmentos B11 até B16.

3ª fase de trabalho:

Fragmentos A7 até A24/Fragmentos B17 até B48.

4ª fase de trabalho:

Fragmentos A25 até A34/Fragmentos B49 até B83.

5ª fase de trabalho:

Fragmentos B84 até B86.

B. Descrição de personagens

1ª fase de trabalho:

Conforme **fragmento A2**

“Koch: a dificuldade do justo, fazer todos convergirem; Büsching: Schweik em material mais duro; Mellerman quer todos para fora. Um é justo, um indiferente e um subjetivo.” (BRECHT: 2011, p. 31)

2ª fase de trabalho:

Conforme **fragmento A4**

“Kaumann: caldreiro, mudo; Büsching: Passivo, mas perigoso, um Schweik agressivo; Koch: justo, olho.” (BRECHT: 2011, p.42)

3ª fase de trabalho:

Conforme **fragmento A7**

“A Rosa Kaumann (posteriormente Therese)

é estuprada

Kaumann

devorador e pessimista

Büsching

carnal, em toda parte tirando o melhor partido, ardiloso” (BRECHT: 2011, p.75)

Conforme **fragmento A9**

“Büsching – um materialista indiferente, é quem mais o defende, só ele tem humor. É também aquele que o previne, mas Fatzer parece não ouvi-lo e é quem mais ele despreza.” (BRECHT: 2011, p.77)

Conforme **fragmento A14**

“Fatzer como montador, Büsching (nada), Koch como negociante de gado” (BRECHT: 2011, p.82)

Conforme **fragmento A26**

“4

Perigos para os quatro:

1 - A mulher, quando insatisfeita

2 - O complexo de propriedade de Leeb (como é chamado Kaumann em parte da 4ª fase de trabalho)

3 - A sede de liberdade de Fatzer.” (BRECHT: 2011, p.121)

C. Resumos e esboços de fábulas, argumentos, projetos de cenas

1ª fase de trabalho:

A1

“Os que não foram engolidos pela batalha, chegam na casa de um deles, como quatro figuras grandes, encontram a mulher e lá ficam durante a noite. A invasão.” (BRECHT: 2011, p.31)

A3

“E novamente, embora perscrutado por Fatzer (talvez antes, no começo, não mais ou dificilmente quando se repete), esses sempre esbulhados, sempre espoliados de destinação própria, esses que estão na marcha serão arrastados para coisas estranhas...

(...)

Nada aprenderam senão sua solidariedade e é esta que os aniquila.” (BRECHT: 2011, p.31-32)

3ª fase de trabalho:

A8

“Repetidamente aparece e quer ajudá-los. Eles desconfiam, ele os perdoa por isso. “Estou vendo que não acreditam no que falo, não tem nada não”. Num dia desse, afirma, ele entrou numa briga ‘contra três, que querem saber de tudo muito exatamente’. Uma briga de foice; em que tudo está planejado! Então reaparece totalmente esfarrapado, depois de ter ‘brigado’ com alguns Rowdys. (...)”(BRECHT: 2011, p.75)

A9

“Conversa de boa qualidade Fatzer-Koch: são amigos.
Nesta Fatzer diz a Koch aquilo que dissera no primeiro esboço da prostituta: ele não podia viver sozinho. Preciso de quatro pulmões para respirar.

(...)

4 e 5

Centro do temor da peça

Enquanto são acometidos pela fome, o teto sobre suas cabeças se vai seu melhor camarada os abandona e eles se desunem por causa do Sexus.

Deliberações oscilantes vão e vêm. Anarquia. Embrutecimento. Depois se constitui uma espécie de soviète.

A desunião leva ao sistema de voto da maioria: ‘Muito fracos para nos defender, passamos para o ataque.’ Diante do interesse ameaçador do ambiente por eles, sempre mais desesperados por atividade revolucionária, Koch luta sob essa divisa.

KOCH

Começa então a utilizar todas as dificuldades que surgem para o revolucionamento - queda de Fatzer, crescente atenção sobre a casa, fome, individualismo sexual, compulsão à propriedade de Kaumann etc. - de forma consciente (cínica)

4 Fim:

A NEP

KAUMANN

Arrebenta, em 4, num paroxismo de propriedade, eles se reúnem em conselho, sentados em torno de uma mesa, anoiteceu, alguém expõe teses revolucionárias sobre a liberdade do Sexus e: o de que alguém precisa, tem de se deixar. Mas aí eles têm que ir para fora e lá fora há- Chuva. As teses são retiradas, mas em seguida a fome entra em discussão.” (BRECHT:2011, p. 78)

A11

“Ao regressar da guerra os quatro só chegam até o território ocupado, e algo novo surgiu na pátria a suas costas. Três discursos de Fatzer: eles falam muito pouco, sua iniciativa é estilhaçada pelo novo, a cidade não se envolve, os soldados da ocupação.” (BRECHT: 2011, p.79)

A16

“Segunda cena, cordas retiradas, Fatzer permanece deitado, como se estivesse acorrentado.

Eles sabem que ele se levantou na sua ausência porque estuprou a mulher.

Enquanto eles amansam Kaumann, ele fica deitado como Prometeu ‘acorrentado’.

A prova. A provocação. A falsa paz foi terminada,

Mas soterrada.

A folha de jornal. O plano de fatzer surge facilmente diante dos olhos deles.”(BRECHT: 2011, p.83)

A17

“Quando todos querem sair, mostra-se que Fatzer não os quer deixar ir. Eles combinam induzi-lo a tentação, dão a ele o dinheiro restante com o qual querem voltar para casa. Ele quer usar o dinheiro para transportar o motor. Ele o gasta. Reclamações deles. Zombaria dele Sua condenação, ele está se enforcando, cortam a corda. Por preço nenhum, ele queria, o que eles queriam. Ele traz consigo a puta Fanny. Inimizade com a mulher. No final, impede o homem de dormir com sua mulher. Começa a justificar tudo. Ele joga velhas ofensas na cara deles. (É, mas você fez isso...É, mas ontem eu vi.) Depois de ele ter sido abatido, Fanny entra no quarto vazio. Saia, oh beldade de Mülheim. As duas mulheres se engalfinham pelo homem morto. Seu valor.” (BRECHT: 2011, p.83-84)

A18

“Ele vende o motor e dá um calote neles. Nos anos posteriores à guerra, nos quais tropas de ocupação inimigas mantiveram todo o oeste ocupado e vigiado. Durante esse tempo todo, o motor fica no porão. Ele é muito pesado e não pode simplesmente ser removido. Por este motivo, seus proprietários não podem simplesmente ser despejados. Os donos da casa, como cúmplices e receptadores, correm perigo. Que os três precisem dele, torna-os desprezíveis para ele. Escrevem-lhe uma carta. Ele conversa com eles. No final: num truque. Quer o que eles querem, no momento em que é condenado à morte. Então traz consigo a puta. A rua espera que a casa seja desocupada.” (BRECHT: 2011, p.84”

A20

“Therese Kaumann

A respeito de sua demanda por satisfação sexual obtém a decisão de Koch, por hora ela é livre.

(...)

Eles deliberam que a mulher é livre, mas que nenhum deles tem permissão de fazer alguma coisa com ela. Que mais importante seria a união entre eles já que essa necessidade é vital; o homem detém aqueles que estão saindo segurando seus pratos com a declaração:ele não tem desejo de dormir com mulher enquanto comer desse pasto. Em seguida o discurso de Koch mencionado acima.

Fatzer a possui. Provavelmente como vingança por ela o ter amarrado. ‘Suponham que uma mulher tenha me desamarrado, como eu deveria pagar?’. A esse começo ele agrega a proposta de um plano que ‘arranjará comida para eles por semanas’. Eles se reúnem em conselho e, por maioria de votos, deliberam escutar o plano. Como ideologia alegam que ‘a mulher é livre e pode considerar como sua propriedade aquilo que precisam, isto é, este alojamento, e que só pelo domínio de sua carne se poderia tirar essa crença dela’. Segue a proposta de Fatzer a respeito do trabalho de casa.

O ataque de Fatzer a Therese é narrado pelo coro.

Aliás, fatzer acrescenta à sua proposta de realizar trabalho de casa a fim de se preparar para o longo cerco, ainda por cima, uma outra sugestão, a de utilizar a mulher (que há pouco possuía) para atrair trabalhadores (‘você diz isso porque está farto dela’), ‘em parte para habituar os moradores desta cas, pois a partir de agora vamos morar aqui por um longo tempo, a rostos estranhos. eles vão dizer, vão até a casa da mulher de Kaumann. Ela vai fazer putaria,

em parte para ficar sabendo deles o quanto as fábricas estão insatisfeitas e para fortalecer sua insatisfação, da qual muito depende.

Isso tudo portanto, numa cena que começa com entrada do fatzer depois de sua primeira ausência e de sua proposta de ajudá-lo na sua luta contra os açougueiros, e é interrompida pela narração do coro, que desse modo narra o coito, no momento em que ele ocorre lá embaixo.” (BRECHT: 2011, p.85-87)

A21

“Terceira parte

Na pressão feita por Kaumann para expulsar Fatzer da casa em virtude de seu crime sexual, nasce aquela tese sobre a superação do conceito de propriedade e o decreto do terror por Koch.” (BRECHT: 2011, p.87)

A22

“Acrescentando ao que foi esboçado até agora: ancoragem de todo o caso da mulher na questão da moradia. Os quatro reconhecem que cada conflito relacionado à mulher acaba por tirar o teto de suas cabeças.” (BRECHT: 2011, p.87)

A23

“A invasão

Em algum lugar está um motor de avião. A gente pode precisar dele.

Aquisição do motor

Fatzer não se importa mais com o motor. Eles o lembram constantemente disso: Você disse... a palavra descompromissada em tempos de inflação. Ele não suporta que o contradigam, precisa meter o bedelho em tudo, toma a mulher do outro, que é insubordinada. A rua.

Ele gostaria muitíssimo de participar de novo, no momento em que corre perigo e eles o ameaçam. Mas ele não pode. Moral insanity.

Quando sua situação se torna mais difícil, ele os açula com as tropas de ocupação sob cuja guarida se põe.

Ele os estuda, e depois de, por muito tempo, ter reconhecido a falta de valor deles e seu próprio valor, experimenta finalmente leva-os a uma loja. Eles saem de mãos abanando. Ele ri.

Está farto da mulher antes mesmo de possuí-la. Ela o açula.” (BRECHT: 2011, p.87)

B28

“Quatro homens vieram de uma grande guerra. A cidade em que surgiram era muito grande. Queriam participar da vida dessa cidade. Queriam levantar às sete hora da manhã e abrir um negócio onde houvesse movimento de pessoas, almoçar ao meio-dia e à noite pagar para assistir a uma luta. Acreditavam que em quatro poderiam conseguir isso. Mas o quarto homem tornou tudo impossível. Apesar dele ser o mais forte de todos, se mostrou desde o início como totalmente inutilizável. ele só ficava fazendo perguntas a eles.

O quarto morre pela boca.

(...)” (BRECHT: 2011, p.101)

B31**“CASA EM MÜLLHEIM**

E uma mulher morava perto da fronteira do inimigo em Mülheim do Ruhr e seu homem estava em campanha na guerra. Então a guerra terminou, ela não ouviu falar nada dele e dizia: Veja, agora todos os que partiram estão vindo para casa e há alegria em cada casa na cidade, pois os homens regressaram, cada qual para sua mulher. Mas meu home não voltou para o lar com os homens. Por isso minha casa está vazia. E uma vez que ainda não acabar de falar, e estava aflita, bateram na porta, e veja só, quatro homens parados em frente a sua porta e seu homem estava entre os quatro. E todos entraram e lá ficaram à noite, de modo que ela não dormiu com seu homem, pois não havia espaço na casa, que fosse reservado.” (BRECHT: 2011, p.106)

B48

“O terceiro ato está cheio de visões de Fatzer

Em seu (segundo) discurso sobre o homem massa ele conta desse “Espírito”

Assim como antigamente os espíritos vinham do passado

Agora vêm do futuro, do mesmo modo

Queixosos, conjurantes e impalpáveis

Constituídos unicamente de sua própria matéria espiritual

De seu temor sobretudo. Pois o temor sempre

Indica o que virá, diretamente do olho

Saí um nervo até o temor. Esse espírito do homem-massa

Me paralisa particularmente

Seu modo mecânico

Ele se mostra unicamente através do movimento

Cada membro substituível, mesmo a pessoa

Sem centro

Não é espírito o que lhe falta para a perfeição

Mas só matéria

Esse tempo só vai durar quatro anos...” (BRECHT:2011, p 119-120)

4ª fase de trabalho:

A25

“3

...e ele ficou três dias ali deitado. E a mulher lhe trazia comida, e ele lhe perguntou: como você vive? Ela disse: eu vivo mal; pois vocês ficam sentados por aqui dia e noite e daí não posso me deitar com o meu homem. Desde que regressou, ainda não me tocou. e ele pediu a ele com palavras ladinas que o desamarrasse, ela assim o fez e ele a engravidou. Então ela correu para o seu homem e agora considerou expulsar de sua casa aqueles que a importunavam e queixou-se de Fatzer. Eles foram até ele e disseram: Levanta-se. _ Como posso levantar se estou amarrado? _ Você não está amarrado, a mulher de desamarrou e você a engravidou. _ Eu fiz isso? Então eu devo ser mais forte que todos vocês, apesar de terem me amarrado com cordas.

E o homem disse: vão embora de minha casa agora, para que eu viva só com minha mulher, pois ela o exige. (E a minha casa é a casa *dela*- ela disse)” (BRECHT: 2011, p.121)

A27

“Depois do experimento carnal, ele lhes pede gentilmente que o amarrem.

Desaventuradamente eles o fazem.

Ele seduz a mulher (depois de designá-la para buscar os proletas - mas pela manhã -, e depois de ter aconselhado a fábrica de fiação de linho).

O longo dia na fiação de linho, Leeb pede aos três para vigiarem com ele.

A simples visão dos proletas o traz à razão.” (BRECHT: 2011, p.122)

A28

“Eles voltam com fuzis e frequentemente - por exemplo, aos gritos de Leeb - ‘o exército, a parte do exército que usa a razão’, toma os fuzis.

Koch, que está chegando com a carne num embrulho de papel” (BRECHT: 2011, p.122)

A31

“A Odisséia deles começa com o equívoco, provocado pelo individualista Fatzer, de que poderiam, individualmente, interromper a guerra. deste modo, quando eles *se separam da massa* para sobreviver, perdem a vida de antemão. Nunca mais retornam à massa.

Por isso:

Contínuas tentativas e deliberações para regressar!

Tais tomadas de consciência ganham caráter de literatura. Mais tarde eles citam as ‘passagens’, providenciam alterações.

Fatzer crê na fúria cega do acaso, ‘o que está aqui é o que restou’, o caos. Koch é aquele que reconhece a necessidade da guerra e que toma a *resolução* de liquidá-la.

A frase que eles escreveram no tanque - ‘nós paramos’ - agora é corrigida (caráter de literatura!) por Koch para ‘nós paramos com a guerra’, escrita na parede do quarto.

O trágico da parte final é dialético!

na medida em que a nocividade de Fatzer (como tipo) se torna evidente quando ele enreda todos os outros três privadamente - ao aliciá-los para aniquilá-lo, ele os aniquila -, certo seria nunca perder ‘a conexão com o amanhã’, nunca esquecer o que se quer, ver todo o resto como entrave, nada além de algo sobretudo a superar, que se torna então o objetivo, certo para eles seria se escafeder e negar ao tipo Fatzer qualquer consideração. Com isso arruinam-se, pois dão sua solidariedade a alguém que não a tem. Para ele é ponto pacífico: ou saem todos junto ou ninguém sai. Eles querem levá-lo com eles até o fim, quer queira ou não.”(BRECHT: 2011, p. 122-123)

A32**“DECLÍNIO DO ‘EGOÍSTA’ FATZER**

Em Müllheim do Ruhr, na época despida de toda moral da Primeira Guerra Mundial, sucedeu uma história entre quatro homens que terminou com o completo declínio de todos os quatro, mas que em meio a assassinato, perjúrio e depravação mostrou os vestígios sangrentos de uma época de nova moral. No terceiro ano da guerra, durante uma ataque com tanques diante de Verdun sumiram quatro homens da tripulação de um tanque, foram dados como mortos e, no início de 1918, surgiram em total clandestinidade em Müllheim, onde um deles possuía um cômodo num porão. Dali em diante, sob constante ameaça de serem presos e fuzilados como desertores, tinham muita dificuldade em arranjar algo para sua subsistência,

ainda mais por serem quatro. Mesmo assim eles deliberaram, não e de maneira nenhuma se separar, uma vez que sua única perspectiva consistia num levante geral do povo que terminasse a guerra sem sentido e aprovasse a deserção. Em quatro tinham esperança de que pudessem participar desse levante aguardado por eles. Durante duas semanas, noite após noite, procuraram uma possibilidade de obter provisão, e só próximo ao final da segunda semana o mais sagaz dos quatro, Johann Fatzer, o mesmo que lhes aconselhara a deserção e os conduziu através do cativeiro de guerra francês à pátria ou perto de lá (pois suas cidades eram Liegnitz, Passau e Berlim), travou conhecimento com um soldado do transporte de munições e víveres. Na noite seguinte, os quatro, sob liderança de Fatzer, deveriam aparecer na estação de trens de carga. Mas apesar de terem discutido tudo com exatidão, essa empreitada, da qual tudo dependia, foi por água abaixo, porque Fatzer se envolveu numa briga, bem diante da vista de seus amigos. Somente o autodomínio destes três impediu que todos os quatro fossem imediatamente capturados: eles agiram como se não conhecessem Fatzer.” (BRECHT: 2011, p. 124)

A34

“1919. Os quatro querem carne. Algo como latrocínio. instalam-se com um deles, na residência de sua mãe. ele se torna comunista e os outros o espancam à morte, porque para eles ele é um egoísta que na realidade é coletivista, eles o consideram um parasita. Em contraposição, imagens de Moscou, Xangai, etc.: A marcha vitoriosa do comunismo. Eles não recebem a carne. Os que são moralmente bons instauram um tribunal contra um leproso.” (BRECHT: 2011, p.125-126)

D. Sequências de cena

2ª fase de trabalho:

A5.

“I

2 – Manhã!

3 -

4 -

5 - Ri

5ª Fatzer e Kaumann, manhã, se lava:

ainda uma outra coisa

6 – Tranquilidade

Büsching traz comida

Come junto?

Fatzer pra fora.

De repente os três: Há alguém aqui que não conhecemos.

Trazem Fatzer pra dentro

7 - Mulher

8 – Mulher, escadaria: o dono da casa

9 - Noite, ele se traçou. Eles abrem (está tudo como antes), ele se enforcando naquele instante. Faca – manhã!

10 - Manhã: Ele se foi. O homem os põe pra fora. Fatzer com comida. Eles comem. O terceiro discurso de Fatzer sobre a liberdade

Muito daquilo que é violento vive. História de algibeira. Passeio

- 11- Passeio
- 12 - Julgamento
- Sinos, canhões: Revolução
- 13 - Carta, sinos
- 14 Morte, sinos” (BRECHT: 2011, p.42-43)

A6

- “I – O buraco;
- 2 – A toca
- 3 – Devorar
- 4 - Presa
- 5 – Segunda presa
- 6 – Responsabilidade. Na sequência: as algibeiras
- Três cenas: a comida, mulher do Kaumann
- 7 – A comida que Koch traz, Fatzer devora. Quer comer junto? Sim, como junto
- 8 – Mais uma vez, os três, pressionados pela fome, põem a mão no fogo por Fatzer
- 9 - Fatzer está “doente”, eles mentem e perdem a toca. Fatzer volta. Deu um sumiço nos passaportes. Divulga o passeio. Eles comem (ele não come nada - comprado com o dinheiro ilícito) cantam junto com o gramofone, ele dança e, por fim, propagueia seu passeio de novo
- 10 – A caminhada
- 11 – Sentença de condenação
- 12 - Fatzer recebe a carta. Ele leva consigo uma biscoita porque tem medo
- 13 – A execução” (BRECHT: 2011, p.43-45)

3ª fase de trabalho:

A9

- “1 - Liquidação da guerra
- 2 - Regresso
- 3 - Orientação e primeira tentativa
- 4 - Segunda tentativa: trabalho de casa
- 5 - Terceira tentativa: expropriação
- 6 - Declínio” (BRECHT: 2011, p.75-76)

“Esquema de uma cena

2

1 - Mulher aos gritos

2 - Os hóspedes

Comprimeto: só do homem

3 - A refeição

Ao entrar ela vê quatro sentados à mesa

4 - Os discursos

Fatzer indica no seu discurso que Kaumann não pode foder enquanto os três estiverem no quarto.

Ela busca um pão, banha, sala e a carne de uma semana” (BRECHT: 2011, p.76)

A12

“1 - Quatro saem da guerra

2 - Chegam na fronteira

3 - Dois querem ir pra casa, o terceiro diz que devem ficar (talvez não queira ir porque ele quer a mulher do quarto homem, por isso os outros devem ficar).. O motor do avião. Primeiro discurso do Fatzer: sobre a solidariedade. Ela: isso é perigoso. Ocupação. Ele: enquanto permanecer numa casa, ele é pior que dinamite. Antes de buscá-lo, é preciso ter um comprador

4 - Campo de aviação: os três esperam pior Fatzer em vão

5 - Ele reclama a mulher

6 - O comprador. Campo de aviação. Eles trazem o motor. Fatzer não chega. O comprador vai embora. Eles precisam levar o motor pra casa

7 - Visão de Fatzer. Ele possui a mulher

8 - Havia despertado terrivelmente alterado. Plano dos três. Eles se colocam em suas mãos

9 - Três ações” (BRECHT: 2011, p.80-81)

A13

“1 - Quatro soldados interrompem a guerra

2 - Surgimento em Mülheim. A invasão

3 - Fatzer sai para saquear

4 - Primeira falha do Fatzer. No trem de provisões

5 - Segunda falha. Introduzida pelo monólogo do Fatzer

6 - Eles entregam em suas mãos as rações saqueadas nos outros dias. Ele come tudo porque vê que o observam. “Vamos comemorar o sábado da carne, porque cem contra um - depois voltamos a isso.

7 - A Mulher. Fatzer satisfaz seu egoísmo natural

8 - Grande empreendimento de Fatzer – a expropriação das usinas Phönix. Ele é de novo como antes. Irmandade de sangue. Eles devoram a ração, ele persuade onze soldados que os surpreendem. A chave. Ele entra, se tranca e se enforca. Eles o tiram de lá carregado.

9 - Outubro, 17: Depois de um ano e meio a primeira notícia autêntica, confraternização. A mulher açula Fatzer. Eles riem.” (BRECHT: 2011, p.81-82)

A14

“1 - Ele os ajuda

Conselho

2 - Ele se rebela. As três ações

A mulher

A ocupação

3 - Ele é aniquilado.” (BRECHT: 2011, p.82)

A15

“4 - Fatzer é espancado

5 - Por isso chega atrasado

6 - Ele chega, se lembra
 (Eles não sabem quem os ajudará, nós queremos ver se eles o reconhecem...)
 7 - Ele corta todos com o apelo de que ajudem em sua luta.
 Eles deliberam” (BRECHT: 2011, p.82)

A19

“1 - O proprietário exige o reconhecimento de seu direito a propriedade.
 A mulher exige que os três deixem a casa.

Fatzer tem que deixar a casa. Discurso de Koch sobre a liberdade da mulher e contra a propriedade.

2 - Fatzer oferece seu talento (versos em que sabemos que: despertado desde que ele fez sexo com a mulher, ele tem mais lucidez para ajudar os demais)

3 - Os dois se declaram solidários a Fatzer e deliberam deixar eventualmente a casa. Está chovendo. Eles escutam a chuva.

4 - Os dois se resignam e declaram que Fatzer tem que receber o que Fatzer precisa, mas Fatzer tem de entregar o que eles precisam. Resolução reiterada por todos os três contra à propriedade. Contra a liberdade da mulher. A favor do terror, da introdução da decisão pela maioria e da admissão da própria produção. Fatzer recebe uma advertência e uma repreensão. Declaração contra a instituição familiar.” (BRECHT: 2011, p.84-85)

A24

“I.

Coros e discursos: Sobre a injudicabilidade das ações humanas (II. Meio).

Coro pede para não se tomar os homens ao pé da letra (I. Meio).

Coro sobre a transformação da situação através das ideias (Aí mesmo). Coro fala sobre a justiça. (III Início).

Coro alerta, para raspar a escrita com impureza (Aí mesmo).

Segundo discurso de Fatzer sobre a natureza (Aí mesmo).”(BRECHT: 2011, p.88)

4ª fase de trabalho:

A29

“1 - A fodida corre para seu homem e agora ordena: ‘esse daí tem que sair’ (Fatzer)

2 - Mas Koch o detém. Ele toma seu partido e instaura o Terror.

3 - *Depois* de ter declarado a mulher como livre (o que tem que ser antes de 1!)”
 (BRECHT: 2011, p.122)

A30

“4

até agora contém três ações

1 - Pedido de Fatzer para amarrá-lo.

2 - A sedução da mulher.

3 - O carne.” (BRECHT: 2011, p.122)

A33**“DECLÍNIO DO EGOÍSTA JOHANN FATZER**

- 1 - Fatzer, Keuner, Büsching e Leeb interrompem a guerra.
- 2 - A volta para casa
- 3 - Caminhada de Fatzer por Mülheim
- 4 - Primeiro desvio de Fatzer: o coito.
- 5 - Segundo desvio de Fatzer: a briga com os açougueiros
- 6 -
- 7 - A briga na cantina
- 8 - Fatzer rouba a carne e mata
- 9 - Sob os sinos da vitória
- 10 - O passeio de Fatzer
- 11 - A sentença” (BRECHT: 2011, p.124-125)

B67

“2

MÜLHEIM

- 1 - Gritando a mulher de Leeb deplora a ausência de Leeb
- 2 - Surgimento dos quatro e cumprimentos
- 3 - As mulheres louvam os regressantes
- 4 - O conselho
- 5 - A comida e o primeiro discurso de Fatzer
- 6 - O aquartelamento” (BRECHT: 2011, p.140)

APÊNDICE

I. O DECLÍNIO DO EGOÍSTA JOHANN FATZER (título do fragmento A32) - Organização Heiner Müller, 1978.

A. Observações sobre a organização

A organização elaborada por Müller reúne os assuntos em uma progressão possível da fábula, entremeando cenas com textos que ele chama Documentos e, na maioria das vezes, são enunciados pelo coro. A sequência que mais se aproxima da escolhida por Müller, é a sequência proposta por Brecht no **fragmento A33**. Todavia há uma inversão nos chamados “desvios de Fatzer”, onde figura inicialmente a briga com os açougueiros e só posteriormente a cena do coito. Todavia, Müller dá sinais dessa inversão ao chamar a cena da briga como “Segundo Desvio de Fatzer” mesmo esta sendo a primeira cena há surgir na organização.

Também notável é a evolução da fragmentação no decorrer da organização. Müller opta por fazer grandes condensados de discursos, tanto de Fatzer como de Koch, unindo diversos fragmentos em sequências (às vezes uma única frase de um fragmento). Também há poucas inserções de ações de ligação e a inclusão de um texto de Nietzsche que talvez seja o ponto mais estranho ao Material original.

B. Sinopse da montagem MATERIAL FATZER, do Teatro Vila Velha, que segue organização de Heiner Müller

A peça-fragmento narra a história do soldado Fatzer (nove atores revezam o papel). Durante a Primeira Guerra Mundial, ele convence três colegas a abdicar da luta insana e optar pela deserção. Partem para a clandestinidade, são dados como mortos.

A aquisição de “uma nova vida” colocará em xeque valores como solidariedade e individualismo, sobretudo em torno do protagonista, que se envolve em atos egoístas e anárquicos.

C. Sequência de cenas e fragmentos correspondentes

O DECLÍNIO DO EGOÍSTA JOHANN FATZER

ATO I

DOCUMENTO FATZER 1

Descrição da Primeira Guerra Mundial pelo coro. **fragmento B63**

EXECUÇÃO DA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL POR JOHANN FATZER 1

Vozes de dentro de um tanque: tudo deve ser aniquilado. **fragmento B30**

DOCUMENTO FATZER 2

Coro: Conselho de Guerra. É preciso mais uma vez dividir o país. **fragmento B64**

EXECUÇÃO DA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL POR JOHANN FATZER 2

Saída do tanque em campo bombardeado. Fatzter tira a sorte com os companheiros para saber que irá sair vivo. Koch não aguenta mais. Fatzter pede que os demais aprendam, fala do ponto Fatzter e resolve abandonar o tanque. Todos aderem e Fatzter diz para irem para a esquerda. **fragmentos B9, B30, B56 e B15**

DOCUMENTO FATZER 3

Coro descreve a deserção dos quatro em algum ponto da superfície da terra e diz que eles não aceitam mais nada velho. **fragmento B20**

ATO II

PASSEIO DE FATZER PELA CIDADE DE MÜLHEIM

Fatzter caminha pela cidade para descobrir se a Revolução ou final da guerra está próximo. percebe que a guerra durará ainda muito tempo. Fala sobre a economia de víveres e lenha como impeditivos do final do conflito. Descobre que chegará um comboio com bois para o exército. Negocia com um soldado, que não o leva a sério, a entrega de três bois para ele, no mesmo dia de noite. **fragmento B84, B81**

SEGUNDO DESVIO DE FATZER

Os três companheiros de Fatzter por duas noites tentam encontrá-lo no lugar marcado para a entrega dos bois, mas Fatzter não vem. Fatzter chega após o toque de recolher na primeira noite por haver se envolvido em uma briga e remarca o encontro com os companheiros para a noite seguinte. Koch vaticina que não arranje briga e que se o fizer, não será ajudado. Na noite seguinte Fatzter desafia os açougueiros e chama os companheiros para a briga. Apanha e não é auxiliado pelos outros três. **fragmento B85**

DOCUMENTO FATZER 4

O “Dois Coros”. Havia desordem em um quarto e um morto. o coro não está em acordo sobre o que ocorreu. por isso reconstituirá toda ação no tempo e na sequência e com as palavras exatas. **fragmento B58**

DOCUMENTO FATZER 4

Coro exorta Keuner a corrigir o desenho do ponto Fatzter, reconhecendo a necessidade de fazer todos os soldados pararem a guerra entre os povos e transformá-la na guerra civil. **fragmento B59**

DOCUMENTO FATZER 4

Coro aconselha o público a não prestar mais atenção a sina dos quatro já que eles se separaram da massa. Trecho do **fragmento B59**

DOCUMENTO FATZER 4

Coro refere-se a existência de muitos interessados na sina dos quatro. Esse estão perdidos mas o que ocorreu à eles pode ensinar a quem os observa. **fragmento B60**

ATO III

A INVASÃO (NAS PROFUNDEZAS) I

Sra Kaumann diz que precisa fazer sexo mas que não vai aceitar receber em sua casa qualquer homem pois tem marido. Vizinha diz que marido está desaparecido. Kaumann, fatzer e os outros dois desertores chegam à casa de Kaumann. A Sra Kaumann pergunta o que ele está fazendo em casa antes do fim da guerra. os quatro dizem que ela deverá aceitá-los na casa e oferecer comida. Os quatro decidem permanecer juntos pela segurança, aguentando até começar a Revolução. Fatzer diz que conseguirá comida para todos, mas precisa de um terno. Eles imaginam ficar pouco tempo. **fragmentos B67, B15.**

DOCUMENTO FATZER 5

Coro avisa que governo recomenda que os militares estejam nas fábricas e que os jornais sejam proibidos. No exílio em Zurique, Lênin tenta derrubar o inimigo russo para fazer a Revolução. **fragmento B65**

DOCUMENTO FATZER 5

Coro diz que quer sentar a beira das cidades esperando a chegada do novo animal que substituirá o homem e de tempos melhores. **fragmento A9**

A INVASÃO 2

Fatzer diz que se paralisa pelo amanhã e que se sente provisório. Os três desertores se perguntam porque Fatzer não veio no encontro combinado. Büshing diz que Fatzer é o melhor homem entre eles e que ele fará o combinado. Kaumann diz que Fatzer trará comida. Koch diz que Fatzer que os conduziu e que deve ajudá-los. Therese diz que não confia em Fatzer. Koch defende o egoísmo de Fatzer, pois o “eu” grande dele servirá aos quatro. Fatzer ao chegar cobra os companheiros por o terem deixado apanhar. Koch defende que não defender Fatzer foi estratégico. Fatzer, então, pede um pouco de irresponsabilidade dos demais. Fatzer pergunta se os demais querem carne ou luta. Carne vence. Fatzer diz que os demais só querem dele o que lhes é útil, mas o resto é Fatzer. Fatzer os despreza. Büsching espera o pior e diz que se Fatzer os trair terá de ser eliminado. Koch percebe que se a luta não os matou, eles se matarão. **fragmentos B22, B24, B25**

DOCUMENTO FATZER 6

Coro: quem represar o rio, verá faltar o rio.

Coro de oposição: se ordenar a água que sobrar bastante. mas por mais água que se levar ao deserto, ainda ficará só areia. o fim não é tangível. **fragmento B77**

A INVASÃO 3

Kaumann traz beterrabas e iniciam uma briga sobre quem comeu e quem deverá comê-las Koch diz que está tudo calmo na cidade e eles se digladiando à espera. Fatzer diz que o povo está acostumado e fraco e que a Guerra não terminará tão cedo. Koch diz que não precisa de comida (**fragmento B47**, a fala é originalmente de Fatzer) e que isso é porque ainda pensa. Todavia todos comem. Therese entra e reclama que os desertores não se retiram da casa nem por um instante e que ela não tem privacidade para fazer sexo com o marido. Kaumann a repreende Koch manda que todos saiam, mas Kaumann diz que não conseguirá por causa da fome. Fatzer agarra a sra Kaumann e diz que precisa de sexo. Kaumann se enfurece Koch sugere que o amarrem. Fatzer diz que não quer admitir mas não lhe agrada mais o mundo. Büshing diz que eles devem ir embora e se separarem. Fatzer diz que só resta viver e esse é um empreendimento muito perigoso (**fragmento B67-4**, a fala é originalmente de Koch). Diz que é o mais capacitado de todos e que é a favor de ficarem juntos. Koch também defende que fiquem juntos e pede para desamarrarem Fatzer. Fatzer diz que irá atrás

dos açougueiros e convida os demais a assistirem o seu incrível passeio noturno. **fragmentos B67, B77**

DOCUMENTO FATZER 7

Coro anuncia a Revolução Russa realizada pelo proletariado.

Assim é a Europa enquanto Fatzter faz seu passeio **fragmento B73**

A INVASÃO 4

O passeio de Fatzter - Fatzter em seu passeio, no qual põe em perigo seus companheiros.

Fatzter diz precisar andar livremente pois a vida é curta e a Guerra demorará a acabar e talvez dure mais do que ele mesmo.

Os três desertores, atrás dele, dizem que ele deve parar pois põe todos em perigo. Amarram ele e dizem que é pelo seu próprio bem. Não é castigo, mas ajuda. **fragmentos B68, B70**

ATO IV

DOCUMENTO FATZER 8

Coro anuncia que o quarto capítulo é o capítulo das visões paralisantes. as grandes modificações são anunciadas pelo medo. **fragmento C29**

EPICENTRO DO MEDO - A PRIMEIRA DESAPROPRIAÇÃO. CAPÍTULO DO SEXO 1

Koch questiona sobre as transformações e a permanência dos ensinamentos. Fala sobre a irresponsabilidade de Fatzter e sobre como o espanta que aquele que já foi o mais forte esteja hoje suspenso sobre o precipício. **fragmento B41** (no original não está identificado qual personagem está falando)

Fatzter está amarrado e reclama. Coro fala do homem das massas. Fala que espírito agora também vem do futuro. Do olho sai um nervo direto para o medo. **fragmentos B48**

Os três desertores falam junto com o coro: Os explorados encontram-se tragados por situações alheias. A solidariedade os aniquila. **fragmento A3**

Coro descreve como Fatzter seduz a Sra. Kaumann. Ela o desamarra e admite que não faz sexo suficientemente. Ele a seduz. **fragmentos A25, B49.**

Fatzter lê um trecho de *A gaia da ciência* de Friedrich Nietzsche para a Sra Kaumann. (esse trecho é contribuição exclusiva de Heiner Müller, não havendo nenhuma referência no original).

Eles fazem sexo e coro apresenta texto sobre o aprendizado do medo no ato sexual. **fragmentos B34, C28**

Kaumann quer expulsar Fatzter e Therese quer que todos saiam. **fragmento A19**

Fatzter expõe um novo plano. **fragmentos A19, A16, A20, A9.**

Koch faz discurso sobre as transformações e as necessidades. **fragmentos B54, A20**

DOCUMENTO FATZER 9

Descrição do epicentro do medo da peça. **fragmento A9**

Coro: Incentiva Keuner a lutar pela causa deles. Deixar o velho pra trás, que seja apenas com os companheiros, e realizar a derrubada absoluta. **fragmento B62**

O CAPÍTULO DO SEXO 2

Fatzer prevê um futuro ruim, despreza os companheiros. **fragmento B78**

Trabalhadores falam sobre a situação da cidade enquanto esperam para deitarem-se com a Sra. Kaumann. (esse diálogo não existe no original).

Fatzer diz que está em desordem em critica Koch por querer ajudar a todos. **fragmentos B23, B73**

ATO V

O POVO EM MÜLHEIM

Soldados conduzem homem preso que tenta convertê-los à causa revolucionária. Soldados falam sobre novos planos estratégicos do governo e sobre a resiliência do povo. Falam sobre a Revolução na Rússia. Os auto-suficientes devem ser eliminados primeiro. **fragmento B16**

Uma vitória dos alemães é anunciada. O desespero toma conta dos desertores que brigam entre si. **fragmento B74**

Fatzer critica aqueles que acusam os demais de desonra num mundo sem honra. **fragmento B69**

DOCUMENTO FATZER 10

Destruição do quarto. **mix de anotações de diários de Brecht, fragmento C2 e referência ao fragmento B58**

ATO VI

FATZER ROUBA CARNE E MATA/A CARTEIRA DE NOVA YORK (sic)

Fatzer chega com carne embrulhada em um jornal e sangue na manga. Passagem de ligação criada por Müller. A cena consta apenas como indicação como título de uma cena no **fragmento A33**, após uma cena que também não foi escrita chamada “A briga na cantina”.

O jornal fala sobre construção de Nova Iorque. **fragmento B6**

Koch reclama da situação deles. **fragmento B15-6 (o fragmento B15 é um dos mais longos e está dividido em cenas numeradas)**

Longo discurso de Fatzer sobre o futuro, o julgamento dos homens como um grande estômago e sobre não se conformar com as coisas como são. **fragmentos B6, B17 (Discurso de Fatzer sobre a injustiçabilidade das ações humanas), B3**

Büsching fala sobre aspecto sombrio de Fatzer. **fragmento B5**

Koch diz que a vontade de Fatzer só dá para o crime e resolve testá-lo. **fragmentos B6, B15-6**

Koch diz que o que o deixou mais irado foi quando Fatzer criou um plano do nada e os tirou da fome por semanas. **fragmento A16**

DOCUMENTO FATZER 11

Descrição da odisséia dos desertores. Se distanciaram da massa e nunca mais retornarão. “Vamos parar” foi corrigido por “Vamos parar a Guerra”. O trágico da parte final é dialético. certo seria nunca perder a conexão com o amanhã. Fatzer crê na fúria cega do acaso. sobrou o caos. Koch toma a decisão de executá-lo. **fragmento A31**

ATO VII

A ÚLTIMA DESAPROPRIAÇÃO: CAPÍTULO DA MORTE 1. FATZER E A MENINA

Fatzer está vivendo com uma possível prostituta e é chamado pelos companheiros para uma conversa. Ele vai. **fragmento B14**

DOCUMENTO FATZER 12

Coro: No vale do carvão, Fatzer perambulou detendo a roda. **fragmento B39**

A ÚLTIMA DESAPROPRIAÇÃO: CAPÍTULO DA MORTE 2

Koch enuncia um longo discurso: a fraqueza é humana e por isso precisa acabar; Fatzer deve não mais ser Fatzer; nossa causa se encerrou; deve-se matar com humildade. **fragmentos B39, B15-8, B28, B40**

Última cena, condenação de Fatzer. **fragmento B27**

DOCUMENTO FATZER 13

Coro recita o poema “Fatzer, Venha”. **fragmento B86**

II O QUE ESTÁ AQUI É O QUE SOBROU (frase do fragmento A31), do Coletivo Bruto, 2012

A. Observações sobre a organização

A dramaturgia elaborada pelo Coletivo Bruto privilegia uma fábula criada a partir de questões presentes no Material original. Se utiliza da organização de Heiner Müller como fonte. Os fragmentos presentes foram, portanto, inseridos a partir da tradução de Christine Röhrig publicada pela Editora Cosac & Naif. As cenas que não são fragmentos constituem o maior volume do texto e foram elaboradas coletivamente em sala de ensaio.

B. Sinopse da montagem O QUE ESTÁ AQUI É O QUE SOBROU do Coletivo Bruto

Reclusos numa “ilha de edição”, quatro figuras se debatem na tentativa de finalizar um vasto material em vídeo composto de entrevistas reais e material captado da web. Envolvidos por um emaranhado de imagens reais e ficcionais o grupo de documentaristas fracassa em sua tarefa quando a violência cotidiana se volta contra o próprio grupo. O que resta é abandonar suas velhas ideologias (abandone o posto) na tentativa de encontrar uma saída e planificar o aprendizado coletivo.

C. Sequência de cenas e fragmentos correspondentes

PRÓLOGO

Um dos atores informa o público que todos só sairão do teatro após os artistas realizarem a apresentação perfeita.

ATO I - Certo é nunca perder a conexão com o amanhã

CENA 1 - LUGAR ERRADO

Um tanque de guerra composto pelos móveis de uma sala de estar entra em cena.

CENA 2 - A ILHA (uma suíte da edição é chamada também é de ilha)

Quatro homens chegam à suíte da edição e iniciam um debate sobre trechos de um documentário e sobre o que deve entrar no documentário final.

Projeção de imagens noturnas de ataque aéreo na Guerra do Iraque. Julião com uma caneta laser apontada para as imagens da tela ressalta que existe um ponto importante no filme. Fala sobre homens que dormem ao ar livre como cães na esperança de um mundo melhor e que o filme deve causar uma estranheza para quem assiste, levando à vertigem. **fragmento B59 (Documento Fatzer 4 em Muller)**

“Documentário” de Julião, montagem de imagens feita pelo ator.

Outros atores não entendem o documentário montado por Julião e debatem sobre o objetivo e a necessidade de ser claro na proposta.

O ator Luiz diz que a falta de clareza é o vácuo e os momentos em que o sistema capitalista desliza pode ser uma oportunidade para construir algo novo. O importante é esperar o momento certo, como hienas.

CENA 3 - VAMOS PARAR

Os quatro fazem um sorteio para ver se eles escaparão deste inferno. O ator Paulo ilustra a situação e mostra que eles estão cercados. A saída está à esquerda. fragmentos **B9, B30, B56 e B15 (Execução Da Primeira Guerra Mundial Por Johann Fatzer 1 E 2 Em Müller)**

CENA 4 - COMO NÃO DEIXAR RASTROS

Ieltxu dança e diz à esposa (uma boneca inflável) que eles estão fazendo algo muito importante e, portanto, não deram muita atenção a ela. Fragmento

Julião (usando roupas de terroristas) argumenta que a revolução está a caminho e que a anarquia é boa, mas precisa de um pouco de organização. Paulo (militante) quer que tudo se foda. Luiz (intelectual) repete slogans esquerdistas a um livro antigo do Partido Comunista Português.

Eles brincam com as palavras ao redor da mesa e discutem como escolher (democracia, consenso) o que pedirá para entregar para comer. **fragmento A9 (Documento Fatzer 9 em Müller) DOCUMENTO FATZER 9**

CENA 5 - ESPERANDO UMA REVOLUÇÃO

Os quatro chegam à casa de um deles e dizem à esposa de Ieltxu (boneca inflável) que ela precisa ajudá-los a arrumar comida e um lugar para dormir enquanto a revolução não acontece. **fragmento B15 (A Invasão (Nas Profundezas) 1 em Müller)**

Dança - Suspensão

ATO 2

CENA 1 - EPICENTRO DO MEDO

Ieltxu diz que não sairão até fazer o documentário perfeito.

“Documentário” de Ieltxu, montagem de imagens feita pelo ator.

Paulo diz que o filme é perfeito: um grande nada sem fronteiras. Ieltxu diz que quer ir para casa.

Jogo da verdade. Quem não responde com sinceridade é atacado pelos demais com bolinhas plásticas.. São feitas perguntas sobre a forma e o conteúdo do documentário. Ieltxu diz que pode tirar todas as imagens do YOUTUBE, onde há violência e que é legítimo ser violento quando não houver comida para comer.

CENA 2 - DE TODAS AS AÇÕES RESTA APENAS ESTA: VIVER.

Paulo leva ao estúdio um jornal manchado de sangue e diz que é muito ruim quando a chuva cai de cima para baixo e que a conta não fecha. fragmento

Ele apaga as idéias de todos desenhadas no chão e fode a mulher do Ieltxu (boneca inflável). Ele diz que as pessoas precisam desistir dos direitos de propriedade. **fragmentos A9, B6, B17, B3 (Fatzer Rouba Carne E Mata/A Carteira De Nova York e Epicentro Do Medo - A Primeira Desapropriação. Capítulo Do Sexo 1 em Müller)**

Texto do técnico de luz - A respiração de vocês fede, todo mundo é igual e ninguém é melhor que ninguém. Vocês querem carne ou luta? **fragmentos B22, B24, B25 (A Invasão 2 em Müller)**

Intermezzo.

Julião convida todos a se sentarem no palco. É uma nova tentativa de entender tudo. Ieltxu mostra um vídeo de Iggy Pop cantando para executivos em um show. Ele tenta convencer que é um absurdo.

Fim do Intermezzo

CENA 3

Paulo fala para a plateia: que hora são, qual a estação do ano, que lugar é esse. Pergunta ao público o que poderia dizer que ainda não foi dito ou escrito? Diz que não será mais razoável, pede um beijo na boca e sai.

CENA 4

Eles contam histórias pessoais relacionadas a conflitos políticos violentos e debatem sobre a propriedade em uma mesa como palestrantes.

CENA 5 - ESTE É A NOSSA FORÇA. NÃO SOMOS AUTO-SUFICIENTES

Paulo conta histórias coletadas na rua: isso é bom, isso é ruim. **Trechos de Heracles 2 ou Hydra** de Müller. **fragmento B81 (Passeio de Fatzer Pela Cidade De Mülheim** em Müller)

ATO 3 - FINAL. Não pode sobrar resto.

O ator distribui o texto da última cena de *Fatzer* ao público. Os homens decidem matar Fatzer. **fragmento B27 (A Última Desapropriação: Capítulo Da Morte 2** em Müller)

CENA DAS HIENAS

Os atores se vestem como mulheres, chamadas na cena de hienas. Fazem uma coreografia minimalista.

CENA DA FESTA DE ANIVERSÁRIO

O público é convidado a comemorar em uma festa de aniversário deprimente.

III. DESERTORES - Coletivo de Teatro Alfenim, a partir do Material Fatzer, 2019.

A. Observações sobre a organização

A dramaturgia criada pelo Coletivo de Teatro Alfenim concentra o argumento na questão da deserção. Segue, de certa forma o encadeamento da ação criado por Müller, mas utiliza largamente a tradução de Mantovani, cotejando-a à tradução de Röhrig, Privilegia as inserções épicas dos coros na descrição da guerra, da cidade, do povo. Utiliza bastante o recurso das canções entremeando as cenas e comentando a ação.

B. Sinopse da montagem DESERTORES - Coletivo de Teatro Alfenim

Trata-se da história de quatro soldados, que se perdem no campo de batalha e são tidos como mortos, mas na verdade, desertam da guerra e passam a viver na clandestinidade, com o medo iminente de serem descobertos e executados como desertores.

C. Sequência de cenas e fragmentos correspondentes

PRÓLOGO

Descrição do declínio do egoísta Johann Fatzer (**fragmento A32** tornado versos em um panfleto entregue ao público)

CENA 1 - MADRUGADA ANTES DO AMANHECER

Deserção, abandono do tanque e discurso de Fatzer sobre não se conformar que B venha depois do A (**dividido em trechos A, B e C - fragmento B9, fragmento B15 e fragmentos B30 e B3**);

CANÇÃO DA GRANDE GUERRA

(**fragmento B63**)

CENA 2 - CONSELHO DE GUERRA

É preciso mais uma vez dividir o país (**fragmento B64**)

CENA 3 - PRIMEIRA RONDA PELO BAIRRO DAS FÁBRICAS

A guerra ainda não vai acabar, perseguição dos bois (**fragmento B84**)

CENA 4 - SEGUNDA RONDA PELO BAIRRO DAS FÁBRICAS

Fatzer não vai ao encontro dos companheiros e compra briga (**dividido em trechos A e B - fragmento B85 1 e 2**)

CENA 5 - O QUE É HUMANO PRECISA SER PERMITIDO

Mulher de Kaumann diz que precisa de sexo (**fragmento B15 parte 2**)

CENA 6 - A INVASÃO

Chegada dos desertores na casa de Kaumann (**fragmento B15 parte 2**)

ENTRECENA Nº 1 - O POVO

O exército tem um plano e os russos fizeram a revolução (**fragmento B16 parte B**)

*CANÇÃO DA ETERNA MUTABILIDADE DE TUDO, O QUE É INALTERÁVEL
TAMBÉM PODE SER ALTERADO*
(**fragmento B41**)

CENA 7 - CARNE OU LUTA

Fatzer é provisório e companheiros querem carne e não luta (**fragmentos B22 e B24**)

CANÇÃO DO VALOR DA CARNE
(**criação própria**)

ENTRECENA Nº 2 - O POVO

Existem dominados e dominadores e só será possível mudar por meio da violência
(**criação própria a partir do comentário C18**)

CENA 8 - SOBRE ACORDO E PRINCÍPIOS

Cena das beterrabas e plano da arapuca para Fatzer (**dividido em partes A e B - fragmento B15 parte 6**)

CENA 9 - CORO DA DISCÓRDIA: PRIMEIRO MOVIMENTO

Quando tudo será narrado e só sobrar a discórdia (**fragmento B58 “Dois coros”**)

CENA 10 - O DESENHO DA SITUAÇÃO

Briga entre desertores e Fatzer explana seu entendimento da situação, ponto Fatzer
(**fragmentos B74 e B56**)

CENA 11 - CORO DA DISCÓRDIA: SEGUNDO MOVIMENTO

Não prestem atenção na sina dos desertores (**fragmento B59**)

*CANÇÃO DA INATURALIDADE DA JUSTIÇA, A INJUSTIÇA EXISTE COMO
ÁGUA MAS NÃO É NATURAL, É RUIM*
(**fragmento B82**)

CENA 12 - NÃO É PUNIÇÃO, SOMENTE AJUDA

Passeio de Fatzer, ele é contra o jeito mecânico dos demais, é amarrado. (**fragmentos B47, B68 e B77**)

CENA 13 - ESPOLIAÇÃO

Fatzer seduz Tereza (**fragmento B49**)

CANÇÃO DO ESTUPRO. SOBRE SEXO, PROPRIEDADE E SOBREVIVÊNCIA
(**criação própria a partir do fragmento B34 e A25**)

CENA 14 - ANGELUS NOVUS

(**combinação do texto de Walter Benjamin e de Müller**)

ENTRECENA Nº 3: O POVO

Negociação entre desertor e soldado que o prende (**fragmento B16**)

*CANÇÃO DAS LIÇÕES DO TEMPO. IRÁ FALTAR O RIO PARA AQUELES QUE O
REPRESAM, O FIM NUNCA É ALCANÇADO*
(fragmento B 77)

CENA 15 - QUANDO A SOLIDARIEDADE LEVA À ANIQUILAÇÃO
(fragmento B27 última cena)

EPÍLOGO À SAÍDA DO TEATRO

Não haverá mais vencedores, só vencidos (fragmento A9)