**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Pedro Mantovani

FATZER: REVOLUÇÃO E CONTRARREVOLUÇÃO NA ALEMANHA.

Versão corrigida.

São Paulo

2018

PEDRO MANTOVANI

FATZER: REVOLUÇÃO E CONTRARREVOLUÇÃO NA ALEMANHA.

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Eduardo Arantes.

São Paulo

2018

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M293f Mantovani, Pedro
Fatzer: revolução e contrarrevolução na Alemanha. /
Pedro Mantovani ; orientador Paulo Eduardo Arantes. -
São Paulo, 2018.
158 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Filosofia. Área de concentração:
Filosofia.

1. Brecht, Bertolt. 2. Teatro alemão. 3. Teatro
político. 4. Teatro épico. 5. Teatro de agitação e
propaganda. I. Arantes, Paulo Eduardo, orient. II.
Título.

MANTOVANI, Pedro. **Fatzer: revolução e contrarrevolução na Alemanha.** Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Para a pequena Ana.

Agradecimentos:

Ao meu orientador, Paulo Eduardo Arantes, pela generosidade, paciência, e liberdade de pesquisa concedida, desde os tempos da iniciação científica. E pelo exemplo intelectual ímpar.

À Iná Camargo Costa, pelo apoio decisivo. Pelo debate permanente em torno das questões chave desta tese, pelo esforço incansável e paciente em desasnar, e por tudo que aprendi.

Ao José Antonio Pasta, pelos inúmeros apontamentos certos feitos nas animadas sessões da célula mínima brechtiana, nas quais também aprendi sobre a miséria brasileira.

Ao Anderson Gonçalves, pelo diálogo fraterno ao longo de todos esses anos, indispensável para a realização deste trabalho. E pelo interesse e suporte em momentos críticos da sua elaboração.

Aos professores Tercio Redondo e Sérgio de Carvalho, pelos comentários e sugestões realizados na banca de qualificação. E ao Sérgio de Carvalho, um agradecimento especial por me permitir frequentar os proveitosos encontros do grupo “Teatro e sociedade” da ECA/USP, coordenado por ele.

Ao pessoal do arquivo Bertolt Brecht em Berlim: ao diretor do arquivo Erdmut Wizisla por viabilizar a minha estadia de pesquisa com tanta prestimosidade; à Iliane Thiemann, por disponibilizar todos os manuscritos que necessitava consultar, e pela incrível disposição para decifrar a difícil caligrafia de Brecht, em todas as ocasiões em que isso foi necessário; à Helgrid Streidt, por me dar acesso a toda bibliografia disponível acerca do *Fatzer*. E por deixar minha passagem pela congelada Berlim mais leve, graças ao seu peculiar bom humor.

Aos meus ex-alunos da Escola Livre de Teatro de Santo André, que me ensinaram o pouco que sei a respeito da docência.

Aos meus familiares. Aos meus pais pelo apoio incondicional, sem o qual nada teria sido possível. À Laura Brauer, fortaleza, pelo companheirismo diário em tempos tão turbulentos, pelo auxílio com as traduções, e por tudo que

aprendi com ela a respeito de Brecht. À Ana Brauer Mantovani, que nasceu durante o período de doutorado, irradiou alegria pela casa, e modificou radicalmente minha compreensão da palavra “futuro”.

Aos amigos e parentes que ajudaram em etapas distintas da tese, de tudo quanto é jeito: ao Alexander Karschnia, à Cecilia Lastra, ao Daniel Brauer, ao Douglas Estevam, à Gabriela Bittencourt, ao Gustavo Assano, à Irene Rosenberg, à Nadia Zysman, à Tatiana Heide, ao Vinicius Pastorelli.

Ao pessoal da secretaria do departamento de Filosofia, em especial à Marie Pedroso, por sua solicitude na solução dos mais diversos percalços burocráticos encontrados no meio do caminho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de doutorado fundamental para a realização e conclusão desta tese.

E, claro, declaro aqui que todos os eventuais erros que possam ser encontrados nesta tese são de minha inteira responsabilidade.

“A história mundial, na verdade, seria muito fácil de fazer-se, se as lutas fossem travadas apenas em condições em que as chances fossem infalivelmente favoráveis”.

Marx, *Carta a Kugelmann de 17 de abril de 1871*.

“Hora da derrubada

Mi-en-leh sabia das muitas condições da derrubada,
mas ele sabia que não havia hora de não se trabalhar por ela”.

Brecht, *Me-ti*.

Resumo:

MANTOVANI, Pedro. **Fatzer: revolução e contrarrevolução na Alemanha**. 2017. 158 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este trabalho tem como objetivo propor um comentário acerca do *complexo Fatzer* de Bertolt Brecht. Trata-se, por um lado, da leitura do conjunto de fragmentos trabalhados por Brecht entre 1926 e 1930, divididos em documento e comentário, que não foram publicados durante a vida do autor. Entendemos que neste conjunto podemos encontrar, em primeiro lugar, um registro do processo de formação artística e política do autor, sua “passagem” para o marxismo ocorrida na república de Weimar nos anos vinte. Em segundo lugar, identificamos no material o método dialético de configuração artística de Brecht em ação, ao qual ele uma vez referiu-se como “o mais alto padrão técnico”. Por outro lado, propomos uma leitura do fragmento *Fatzer* publicado no primeiro dos seus *Versuche* em 1930. A nossa hipótese é que este pode ser entendido como uma obra de *agitprop* brechtiana em defesa da Frente Única.

Palavras-chave: Brecht; Teatro político; Fatzer; Fragmentos inédito e publicado; Revolução alemã; Luta de classes; Passagem para o marxismo; Método dialético no teatro; Agitprop; Frente única.

Abstract:

MANTOVANI, Pedro. **Fatzer: Revolution and Counter-revolution in Germany.** 2017. 158 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The goal of this work is to propose a commentary about Brecht's *Fatzer complex*. On one hand, it is the reading of the entirety of fragments worked by Bertolt Brecht between 1926 and 1930, divided in document and commentary, unpublished during the author's life. We understand that in the complex we can find, in the first place, a register of Brecht's artistical and political formation process, the "way" into Marxism that occurred in the Weimar Republic in the twenties. In the second place, we identify on this material Brecht's dialectical method of artistic configuration in action, which he has once referred to as "the highest technical standard". On the other hand, we propose a reading of the *Fatzer* fragment that was published in the first of his *Versuche* in 1930. Our hypothesis is that it can be understood as a brechtian *agitprop* work in defense of the United Front.

Keywords: Brecht; Political theatre; Fatzer; Published and unpublished fragments; German Revolution; Class struggle; Passage to Marxism; Dialectical method in theater; Agitprop; United front.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

GBFA - *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*.

IC – Internacional comunista.

KPD - Partido comunista alemão.

MASCH- Escola marxista dos trabalhadores.

RDA - República democrática alemã.

RFA - República federativa alemã.

RFB - Aliança dos lutadores da frente vermelha.

RJ - Juventude vermelha.

SED - Partido socialista unificado alemão.

SPD – Partido socialdemocrata alemão.

ATBD – Liga do teatro proletário alemão.

USPD - Partido socialdemocrata alemão unificado.

Sumário:

1. APRESENTAÇÃO.	11
2. <i>FATZER</i> ENCALACRADO: ENTRE O ESCAMOTEAMENTO E O APAGAMENTO DA HISTÓRIA.	14
3. <i>FATZER</i> INÉDITO (I): REGISTRO DO PROCESSO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA E POLÍTICA DE BRECHT.	31
4. <i>FATZER</i> INÉDITO (II): O MÉTODO EM AÇÃO (O MAIS ALTO PADRÃO TÉCNICO).	62
5. <i>FATZER</i> PUBLICADO: UM MODELO BRECHTIANO DE AGITPROP EM DEFESA DA FRENTE ÚNICA.	103
6. REFERÊNCIAS.	137

1. Apresentação

O objetivo desta tese é realizar uma leitura do *complexo Fatzer* de Brecht, composto de um conjunto de fragmentos inéditos, trabalhados entre 1926 e 1930 e organizados pelo autor em duas partes (o “Documento Fatzer” e o “Comentário Fatzer”), e um fragmento publicado em 1930 no primeiro caderno dos *Versuche*, estabelecendo a relação de ambos os textos com o processo social.

Para realizar a tarefa proposta, procuramos sustentação nas propostas de Walter Benjamin em seu ensaio *Comentários a poemas de Brecht*, redigido no mesmo ano em que Brecht interrompe o trabalho com o *Fatzer*, em função da consolidação do nazismo. Tomamos como ponto de partida que a enorme destruição provocada pela contrarrevolução, que impediu a conclusão do *Fatzer*, nos separou dele “como que por séculos”¹. E, em função disso, nos debruçamos sobre os textos como se eles fossem “clássicos”, pertencentes a uma época tão longínqua que se faz necessário um árduo processo de escavação histórica, para que algo do seu sentido seja recuperado, tão distante de nós que até mesmo o seu assunto se encontra na mais completa obscuridade, ilegível.

A nossa leitura do *complexo Fatzer* é marcada não só pela baliza benjaminiana acima apresentada, mas também pelas manifestações ocorridas no Brasil em 2013, as chamadas jornadas de junho. Foi somente depois de participar das mesmas que os materiais aqui estudados ganharam maior clareza. Sobretudo o modo como Brecht configura no *Fatzer* o papel da socialdemocracia e da ausência de organizações revolucionárias na derrota da revolução alemã e na ascensão do fascismo.

O trabalho é composto de quatro partes. Na primeira parte, o esforço central é explicitar como as leituras predominantes do material, em grande medida de caso pensado, buscaram aprofundar o abismo entre texto e processo social, para ajustar o *Fatzer* (na verdade não só ele, mas o trabalho de Brecht como um todo) aos novos tempos, preservando assim o seu valor de troca no mercado teatral contemporâneo.

¹ BENJAMIN, Walter. “Comentários sobre poemas de Brecht” in *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

O eixo da segunda parte é o material inédito, em especial o “Documento Fatzer”. Procuramos mostrar, por um lado, como o material é uma plataforma de observação privilegiada do processo de formação artística e política pelo qual passou Brecht entre 1926 e 1930 na República de Weimar (e também registro da passagem do jovem Brecht ao Brecht marxista). Por outro, como cada fase do “Documento” é um momento de reflexão artística e política a respeito da derrota da revolução alemã, em que aos poucos Brecht vai se esclarecendo a respeito das razões pelas quais os soldados insurgentes, que regressaram da primeira guerra mundial, não se tornaram revolucionários, ao contrário do ocorrido na Rússia. Questão fundamental, dado que sua elucidação ajuda a compreender por que a revolução foi vitoriosa em solo russo e massacrada em solo alemão. Além disso, Brecht vai utilizando os resultados deste esclarecimento para redimensionar o teatro épico, para aclimatá-lo às novas condições de temperatura e pressão da luta de classes produzidas pelo massacre da revolução alemã (e pela saída de cena da revolução na Europa).

Na terceira parte, nosso foco é o *Fatzer* inédito como um todo. Trata-se de expô-lo como o “mais alto padrão técnico”, seguindo indicação de Brecht em nota de seu diário de trabalho de 25 de fevereiro de 1939. Para concretizar o seu projeto de refuncionalização (*Umfunktionierung*) do teatro, Brecht desenvolverá um método dialético de configuração artística, mediante a extração da dialética da *Crítica da Economia Política* de Marx. No *Fatzer*, o método, instrumento de produção, passível de coletivização, capaz de forjar formas teatrais úteis à luta de classes em cada uma de suas conjunturas, pode ser captado em ato. No processo de elaboração artística da derrota da revolução alemã, observamos como Brecht parte do mais abstrato (o imediato) e eleva-se até o concreto, no sentido de apresentar as causas da derrota e seu caráter histórico, em uma peça cujos elementos são ordenados como um experimento (*Versuchsanordnung*).

A última parte é dedicada ao fragmento *Fatzer* publicado em 1930. Apresentado nos *Versuche* como uma parte de uma peça maior e nunca concluída, *Declínio do egoísta Johann Fatzer*, também pode ser lido como uma peça autônoma, com enunciado formal passível de análise e interpretação. Em nossa leitura é uma refuncionalização do *agitprop* realizado pelos militantes do

partido comunista alemão na República de Weimar. No lugar de defender a linha equivocada do partido (o ‘social-fascismo’), Brecht propunha uma peça curta que visava um debate com as bases dos partidos comunista e socialdemocrata, separadas do processo produtivo e potencialmente revolucionárias. Uma discussão sobre a divisão no interior do movimento dos trabalhadores, que bloqueava sua ação, entrave que levou à derrota da revolução alemã no passado recente e garantia a vitória nazista no presente imediato, e suas causas históricas.

Antes de concluir esta apresentação, parece necessário explicitar ao seu leitor o que nos motivou a escrever esta tese, para que possa se situar melhor diante do que apresentaremos a seguir. O que nos levou a escrevê-la foi a percepção de que, em meados da década passada, uma parte significativa do teatro de grupo paulistano avançado perdeu o gume crítico e tornou-se conservador. Neste processo, por um lado, os grupos perderam em grande medida (em alguns casos, por completo) a sintonia (difusa) com as forças populares que lhes davam sustentação artística e política, o que os colocou em crise. Por outro, adotaram a pauta ligada aos mesmos pescadores de águas turvas que defenderam a necessidade de ajustar Brecht (em grande medida usando o *Fatzer* para tal) aos novos tempos (em que a eternidade do capitalismo foi metafisicamente proclamada²), para encontrar caminhos *up-to-date* para sua produção. Nosso trabalho é uma tentativa de resistir a esse processo, recuando ao mesmo *Fatzer* usado contra Brecht (e todo teatro que tem como finalidade a organização dos trabalhadores na luta de classes), para encontrar nele elementos que contribuam para uma saída da crise à esquerda.

² COSTA, Iná Camargo. *Lenin e Brecht: duas revoluções*. São Paulo: Sundermann, no prelo.

2. *Fatzer* encalacrado: entre o escamoteamento e o apagamento da história.

“Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”

Walter Benjamin. *Teses sobre a história.*

Para aqueles que tomam o partido da crítica da dialética, o estudo do *complexo Fatzer* oferece dificuldades consideráveis. A maior delas, que enfrentamos em nossa pesquisa, é a ausência de qualquer auxílio na bibliografia principal com a qual nos deparamos. Mais do que isso: as leituras predominantes a respeito de nosso objeto de estudo são um obstáculo espinhoso para aqueles que se propõem a fazer uma leitura crítica do mesmo, dado que até serem devidamente esquadrihadas em seus devidos contextos de debate, obnubilam o nexos entre o trabalho brechtiano e a experiência histórica que ele visa conformar.

Em nosso percurso de investigação, encontramos quatro leituras predominantes sobre o *Fatzer*. A primeira vertente surge entre o fim dos anos sessenta e meados dos setenta, e é responsável pela primeira organização do material no arquivo Bertolt Brecht. A partir das peças de aprendizagem (*Lehrstücke*) e de materiais conexos a elas (incluindo-se aí excertos do “Comentário Fatzer”), desenvolve uma “teoria” das peças de aprendizagem. Esta, que delas elimina a luta de classes, desenvolve uma relação entre teatro e pedagogia no sentido de torná-las instrumentos de resolução de conflitos, de pacificação. A segunda vertente também surge no fim dos anos sessenta e se estende até o fim dos oitenta. Fortemente ligada à experiência da República Democrática Alemã (RDA), se caracteriza pelo uso do material inédito para a constituição de um enunciado formal novo, que redimensiona ou subtrai a experiência histórica posta em discussão por Brecht, com o fito de produzir uma cena que tematize a experiência histórica que lhe é contemporânea. Aqui, há construção de um mundo ficcional cujo referente é o mundo contemporâneo,

destinada a um espectador que se posiciona diante dele. A terceira surge nos anos setenta, no eixo Europa/América do Norte, e é elaborada por um teórico e prático oriundo da Polônia. Abertamente anti-dialética e formalista, inspirada na ideia brechtiana de abolição da separação entre palco e plateia, vinculada à peça de aprendizagem e sua teoria, propõe a transformação do público em agente de um exercício metateatral, que visa refinar a sensibilidade artística dos participantes e fortalecer o companheirismo dos mesmos. A quarta, elaborada no contexto do teatro alemão dos anos noventa, é anti-dialética sem fazer alarde e compartilha o caráter formalista da terceira. No caso, trata-se também de modificar o lugar do receptor transformando-o em agente (mais especificamente, *performer*), mas de uma crítica da representação teatral. A finalidade, aqui, não seria a de ‘autoconhecimento’ propugnada pela anterior. Tampouco de crítica da realidade social, posto que se nega a afirmar qualquer coisa. Salvo engano, trata-se de uma modalidade de “teologia apofática da cena”³, para usarmos aqui a formulação de Iná Camargo Costa. Todas as perspectivas de apropriação do material acima citadas, que desenvolveremos um pouco mais a seguir, se esquivam do fragmento publicado nos *Versuche* e se concentram na exploração dos fragmentos inéditos. Sem mais demora, passemos a elas.

A primeira vertente surgiu no início dos anos setenta e tem como personagem principal o pesquisador e militante pacifista Reiner Steinweg⁴. Nas suas visitas à RDA nos anos sessenta, para realizar pesquisa no arquivo Brecht para o seu doutorado acerca das peças de aprendizagem, Steinweg acabou se deparando com o *Fatzer*. Como o material lhe oferecia diversos textos ‘teóricos’, que poderia usar para defender sua tese⁵, decidiu organizar todo o material com

³ COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão popular, 2012, p.42.

⁴ Na Alemanha, Steinweg não é conhecido somente por seus estudos acerca das *Lehrstücke* brechtianas. Essa é, inclusive, a faceta menos conhecida do pesquisador, reconhecido por suas investigações acerca de situações de conflito no mundo e da busca de soluções pacíficas para as mesmas. E, grosso modo, seu interesse pelas peças de aprendizagem está intimamente relacionado com esse lado menos conhecido entre nós.

⁵ O estudo resultou no seu primeiro livro acerca da peça de aprendizagem brechtiana, de 1972: *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Apesar das divergências que temos em relação ao mesmo, é fundamental ressaltar sua importância. Graças a ele, a hipótese hegemônica nos anos sessenta, de que as peças de aprendizagem eram parte de uma

o auxílio da pesquisadora Herta Ramthun⁶. A difícil tarefa, realizada em meio a todos os contratempos implicados num deslocamento sucessivo de um cidadão da República Federal da Alemanha (RFA) entre duas Alemanhas, obedeceu a dois critérios: por um lado, a ordem cronológica, tentando reproduzir as etapas de sua produção⁷; por outro, a repartição do material em dois grandes conjuntos, sugerida por Brecht em seus apontamentos. O material foi dividido em “Documento Fatzer”, comportando os fragmentos que convencionalmente denominamos textos para teatro, e o “Comentário Fatzer”, conjunto de textos que se aproximam do discurso teórico.

O trabalho de Steinweg com o *Fatzer* tem o mérito de torná-lo pela primeira vez acessível ao estudo e uso. Além disso, foi o primeiro a apontar o vínculo do *Fatzer* com as peças de aprendizagem, e discutir alguns dos fragmentos que compõem o “Comentário”. Não obstante, o seu trabalho também se colocou como barreira para a compreensão do *Fatzer* e das peças de aprendizagem. Em primeiro lugar, porque ao destacar partes “teóricas” do material sem realizar uma leitura do todo, terminou por produzir uma leitura arbitrária das partes, como se elas fossem independentes do *Fatzer* e constituíssem uma teoria sistemática das peças de aprendizagem. Teoria que descarta a relação das peças de aprendizagem com a luta de classes (Steinweg nunca aderiu à posição brechtiana a respeito do uso da violência

fase de transição, menores em relação ao teatro épico posterior (sobretudo do exílio), foi derrubada. A partir de então, o estudo das *Lehrstücke* teve grandes avanços, como se pode constatar no importante livro de Dieter Krabiel de 1993, *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, entre outros. É importante dizer, no entanto, que até onde pudemos nos inteirar a respeito da discussão, que não é objeto deste trabalho, a investigação de cada uma das peças, tendo em vista o nexo entre forma e processo social, ainda está por ser feita. Nesse sentido ver TATLOW, Antony: “Landkarten für Maulwürfe oder eine rückwärtsgewandte Zukunftswissenschaft” in *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Heft 19/20/21*. Münster: Verlag Münster, pp.23-29.

⁶ O papel fundamental de Herta Ramthun para a organização do *Fatzer* é, de um modo geral, deixado de lado por seus comentadores. Foi somente graças a ela, que tinha familiaridade com a difícil caligrafia de Brecht, que foi possível não só a decifração de grande parte do material que o autor havia escrito à mão, como também a decodificação de grande parte das inúmeras abreviações espalhadas pelos manuscritos. A respeito, conferir STEINWEG, Reiner. “Die (Wieder)-Entdeckung des Lehrstücks” in *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Heft 19/20/21*. Münster: Verlag Münster, p.8.

⁷ A descrição completa do processo de organização feita por Steinweg encontra-se em STEINWEG, Reiner, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Zweites verbersserte Auflage*; Stuttgart: Metzler, 1976, pp. 230-253.

revolucionária⁸). E, com isso, elimina o conteúdo e função das mesmas, em nome de um abstrato ensino da dialética, em chave psychologizante⁹, que prescinde por completo do estudo de cada uma das peças de aprendizagem em sua relação com o devido nexos social.

A segunda vertente surge com alemães ligados à experiência da RDA, a partir dos anos sessenta¹⁰. Existem esforços para retomar o material inédito com o propósito de, a partir dele, construir um novo enunciado formal que tem dois alvos. O primeiro é a mumificação do trabalho de Brecht pelo SED que, depois de sua morte (com a qual teria contribuído indiretamente, mas de forma sistemática¹¹), servia como instrumento para controlar trabalhadores intelectuais ocupados com o teatro que tivessem críticas ao regime¹². O recurso stalinista não é novo, e tem sua matriz na ossificação do trabalho de Stanislavski empreendida pelo PC russo, a mando do próprio Stalin, para devastar o campo cultural da esquerda soviética ativa na primeira metade do século XX desde os primórdios da revolução russa¹³. Aqui o novo é o uso de um autor que se colocou por toda a vida contra a política cultural do realismo socialista, como base da mesma política repressiva, e a reação da gente do teatro que, contra este Brecht,

⁸ A respeito, conferir declaração do próprio Steinweg. STEINWEG, Reiner. “Die (Wieder)-Entdeckung des Lehrstücks” in *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Heft 19/20/21*. Münster: Verlag Münster, p.8.

⁹ Em resumo: o aprendizado psychologizante da dialética permitiria aos jogadores da peça de aprendizagem “estranharem” suas próprias atitudes associadas antes inconscientes e, com isso, encontrarem um caminho para a solução pacífica de situações de violência produzidas pelas mesmas. O que facilitaria a integração social dos participantes desse jogo com as peças de aprendizagem de Brecht.

¹⁰ Como é o caso de Wolfgang Storch, um dos primeiros interessados em encenar o material nos anos sessenta. Ele não era oriundo da RDA, mas seu trabalho com o material passava pela questão do stalinismo do partido socialista unificado (SED) da Alemanha oriental no período.

¹¹ A respeito de como o confronto com a política cultural do SED encurtou a vida de Brecht, ler: PARKER, Stephen. “A life’s work curtailed? The Ailing Brecht’s Struggle with the SED Leadership over GDR Cultural Policy” in *Edinburgh German Yearbook-Brecht in the GDR*. Nova York: Camden House, 2011, pp.65-82.

¹² Conferir o livro de David Bathrick sobre a política cultural na RDA, em especial os capítulos 5 e 6 que tratam diretamente do assunto. BATHRICK, David. *The Powers of speech-The politics of culture in the GDR*. Nebraska: Nebraska University Press, 1995.

¹³ A respeito, conferir o excepcional livro de Angelo Maria Ripellino sobre teatro russo. RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

retoma as peças de aprendizagem, os fragmentos (entre eles o *Fatzer*¹⁴), e as peças de juventude¹⁵. O segundo alvo desses dramaturgos e diretores, desde que começaram a realizar encenações a partir do material em 1976, é discutir a experiência histórica alemã contemporânea, ligada ao seu passado fascista ainda presente em ambos os lados do muro. Tratemos de três dos mais importantes trabalhos com o *Fatzer*, para explicitar o que estamos dizendo. Na primeira encenação de uma versão do material inédito na *Schaubühne am Halleschen Ufer*, elaborada por uma equipe em que estava Wolfgang Storch e dirigida por Frank Steckel, visava-se tematizar, por um lado, a repressão das revoltas espontâneas contra o stalinismo do SED na Alemanha oriental, após a perda de esperanças relativa à desestalinização produzida pelo resultado da primavera de praga em 1968. Por outro, sobre as dificuldades de organização coletiva em “grupos de mulheres, grupos de política de base, e até mesmo aqueles que fundavam creches”¹⁶ na RFA. Na encenação de Manfred Karge e Mathias Langhoff de 1978, realizada pelos diretores da RDA na *Hamburger Schauspielhaus* ocidental¹⁷, composta de versão do *Fatzer* encomendada à Heiner Müller¹⁸ (que seria a base para muitas das encenações do *Fatzer* a partir

¹⁴ Manfred Karge e Mathias Langhoff produzem uma versão da *Padaria (Das Brotladen)*, fragmento inédito de Brecht considerado pelo autor como “o mais alto padrão técnico” (junto com o *Fatzer* inédito), e a dirigem no Berliner Ensemble em 1967, ressaltando o seu caráter de *agitprop*. Para ler a versão de Karge e Langhoff ver BRECHT, Bertolt. *Der Brotladen. Stückfragment. Die Bühne Fassung und Texte aus dem Fragment*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

¹⁵ Conferir os capítulos 4,5 e 6 do livro de Bathrick citado na nota 12.

¹⁶ Cf. STORCH, Wolfgang. “Political climate and experimental staging: *The decline of the egoist Johann Fatzer*” in Bertolt Brecht. *Political Theory and Literary Practice*. Georgia: University of Georgia Press, 1980, p. 109.

¹⁷ Os diretores não obtiveram autorização do SED para a realização do projeto na *Volksbühne*, onde atuavam.

¹⁸ Heiner Müller não se interessou pelo *Fatzer* em função da encomenda. Seu interesse vem de muito antes, dos anos cinquenta, quando entrou em contato com o fragmento publicado nos *Versuche*. A partir de então, o fragmento publicado, considerado por ele como o “texto do século” em função de sua qualidade e densidade, tornou-se para ele objeto de inveja. Em 1967, Müller já tencionava realizar uma versão do material, como atesta uma discussão com Guy de Chambure e Alexander Stillmark registrada. (Cf. HAUSCHILD, Jan-Christoph. *Heiner Müller oder Das Prizip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin: Aufbau Verlag, 2001, pp.434-437). Além disso, Müller se ocupará com o *Fatzer* até o final de sua vida, e deixará ainda mais duas versões do material. Uma versão para rádio de 1987, após a instauração da *perestroika e da glasnost* por Gorbachev e a recusa das mesmas por Honecker na RDA. E uma última versão para teatro

de então) e do *Príncipe de Homburg* de Kleist, o que estava em jogo era relação entre o Estado, nas duas Alemanhas que não tinham extirpado o nazismo, com os seus opositores. De um lado, o *Fatzer* mülleriano aludia à RFA: estabelecia uma relação entre a dinâmica interna do bando de desertores e a dinâmica interna da RAF¹⁹ (*Rote Armee Fraktion*²⁰), para mostrar como as contradições internas ao grupo o levaram à sua autodestruição, e a brutalidade do Estado que o aniquilou. De outro, a peça de Kleist, tudo indica referindo-se à RDA, tinha como propósito tratar da “intimidação, quer dizer, da questão acerca de uma forma de Estado que reconhece somente disciplina e ordem como as mais importantes máximas para todos”²¹. A combinação das peças, realizada após o esmagamento da primavera de Praga e logo depois do ‘Outono Alemão’, construía um quadro de ruína completa e falta de perspectivas. Na terceira encenação, de 1987, dirigida por Manfred Wekwerth, primeira realizada no Berliner Ensemble e na RDA, reelaborando a versão de Müller contra a perspectiva mülleriana, o que está em jogo é, seguindo a trilha de Brecht, a tentativa de estabelecer um debate. Naquele momento de crise²² que levaria ao

em 1993, *Duell/Traktor/Fatzer*, em que realizava uma colagem do material brechtiano com textos de sua autoria, realizada no Berliner Ensemble após a queda do muro de Berlim. (Cf. GOWAN, Moray. “Fatzer footprints: Brecht’s Fatzer and the GDR Theatre” in *Brecht and the GDR-Politics, Culture, Posterity*. New York: Camden House, 2011).

¹⁹ A formulação que consideramos pertinente é de Moray Mc Gowan, op. cit., p.211.

²⁰ RAF significa Fração do Exército Vermelho. O grupo se formou em junho de 1970, mas suas ações só ganharam magnitude a partir de 1974. Era formado sobretudo por jovens de classe média, educados, que se proclamavam herdeiros das “ideias marxistas como um meio de orientação e luta”, e defendiam o uso da violência como forma de “destruir a sociedade capitalista que os empurra para a destruição”. (Cf. ELIAS, Norbert. *Os alemães*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, pp.215-216). O grupo realizou sobretudo atentados que pudessem mostrar a verdadeira natureza de exceção da RFA. No início, queimavam lojas de departamento e bancos, e depois passaram a realizar assassinatos sistemáticos de pessoas importantes do *establishment*. Suas ações levaram ao estabelecimento de uma série de medidas de exceção, que eliminaram o grupo e tornaram a extrema esquerda alvo de medidas muito mais duras do que aquelas voltadas aos nazistas “em processo de desnazificação” (como se sabe, muitos conseguiram inclusive se manter na alta roda da política e economia da RFA). Cf. FULLBROOK, Mary. *A History of Germany 1918-2014*. Oxford: Wiley/Blackwell, 2015, pp. 231-234.

²¹ KARGE, Manfred; LANGHOFF, Mathias. Eine Brechreibung deutscher Verhältnisse: depoimento [6 de março, 1978]. *Der Spiegel* N° 10.

²² De acordo com Mary Fullbrook, a oposição ao regime cresceu muito em função da instalação de ogivas nucleares pelos americanos na RFA e pelos soviéticos na RDA. No lado oriental, o movimento pela paz foi o início de uma oposição mais ampliada, que incluía, entre outros, defensores da liberdade de expressão e democracia na RDA, o crescente número de interessados em fugir para a Alemanha Ocidental, intelectuais e artistas ligados à contracultura que defendiam que o regime deveria seguir os passos da *Glasnost* soviética (execrada por Honecker),

fim da RDA, Wekwerth usou o *Fatzer* como uma fábula que se referia tanto à iniciativa e espontaneidade do “movimento pela paz” e seus limites, quanto a crítica ao “culto da personalidade” e a confiança cega no líder, a ser evitada para que “o cotidiano não nos engula”²³.

A operação de produção de um enunciado formal dramatúrgico 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. Isso porque 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 Berlim²⁴. Por outro lado, no seu polêmico

ecologistas, e grupos reformistas ligados à igreja protestante. A resposta dada pelo regime a essa oposição era a repressão ou expulsão de todos os que não se convertessem ao ponto de vista oficial do SED. O que levou a uma maior organização política dos opositores (Cf. Mary Fullbrook, op. cit., pp. 218-227).

²³ WEKWERTH, Manfred. “Notizen aus Gesprächen” in *Bertolt Brecht: Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Berlim: Brecht-Zentrum der DDR, 1987, pp.12-13.

²⁴ Para se ter uma ideia da confusão, basta ver a edição brasileira da primeira versão produzida por Heiner Müller, publicada pela extinta Cosac & Naify. A peça é atribuída a Brecht, e há

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 alemã²⁵ (que consequentemente o levou ao descarte do teatro épico em favor do fragmento sintético²⁶), Müller afirma que no centro do *complexo Fatzer*, Brecht teria configurado a oposição insolúvel entre Fatzer, representante do anarquismo, e Keuner, representante do leninismo revolucionário. Ainda, com Keuner como figura que assimila Brecht a partir do final dos anos vinte, identificando-o a uma espécie de burocrata condescendente com o stalinismo²⁷. Ao nos debruçarmos sobre o material, e sobre os textos que discutem a relação de Brecht com o partido comunista, nada disso pode ser de fato verificado. Apenas para mencionar o que será desenvolvido nos próximos capítulos: para Brecht, Fatzer é um associal e em nenhum momento há vinculação do egoísta ao

apenas uma menção discreta à “organização” de Müller (que está longe de ser uma organização, como já ficou dito).

²⁵ O Heiner Müller do período em questão vê a derrota da revolução alemã, tematizada no fragmento, como um fracasso decorrente do iluminismo intrínseco à perspectiva revolucionária. A negação metafísica da revolução é também a negação da possibilidade de organização revolucionária e, portanto, do ponto de vista dos conselhos revolucionários que dá unidade às peças de Brecht, e possibilita a apresentação da realidade como processo. Müller substitui o ponto de vista dos conselhos pelo ponto de vista do associal em confronto com a civilização ocidental (o balaio mülleriano comporta razão, iluminismo, capitalismo, fascismo, revolução), para construir peças que são colagens ou montagens de fragmentos (sintéticos) acerca dos horrores recorrentes da miséria alemã (que não foram completamente extintos na RDA), que degeneraram o seu proletariado e sufocaram seu potencial de transformação.

²⁶ No lugar do teatro épico que é instrumento de organização, entra o fragmento sintético que produz um confronto entre o palco e plateia. Tal confronto pretende se efetivar do seguinte modo: os fragmentos encenados deveriam funcionar em alguma medida como o primeiro momento do estranhamento brechtiano, no caso, desfamiliarizando a miséria alemã, mas sem o seu segundo momento, a apresentação da realidade como processo. Nesta espécie de negação indeterminada, o espectador é mantido na incompreensão, comparável à dos desertores sociais do *Fatzer*, devendo produzir visões próprias a partir do assunto tratado, não previstas pela cena. Com isso, o processo deveria liberar a subjetividade, promovendo um “impulso vital” de insurgência (bastante semelhante ao da figura Fatzer). Se não nos equivocamos, a perspectiva mülleriana do período em questão nada tem a ver com a construção de uma dialética negativa (em termos adornianos), a partir de Brecht. Do nosso ponto de vista, seu vanguardismo vitalista se afigura como uma estranha espécie de anti-stalinismo stalinista. Oposição leal ao regime (não confundir com oposição de esquerda) que, por um lado, afirma a necessidade de um certo tipo de expressão do reprimido que o stalinismo nega. E por outro, nega a revolução, do mesmo modo como um líder stalinista do SED o faria, na medida que nega a possibilidade de auto-organização dos trabalhadores.

²⁷ Müller não distingue entre leninismo e stalinismo, confusão presente em diversos escritores da RDA, que desde cedo se depararam com a transformação do discurso leninista em jargão esvaziado pelo partido stalinista e sua censura.

anarquismo enquanto movimento político. A figura, como mostraremos nos próximos capítulos, representa o proletariado degenerado e desmoralizado pela guerra, que se insurgiu espontaneamente na revolução alemã, e que em alguns de seus momentos foi base do partido comunista alemão (KPD). Quanto a Keuner, este aparece sobretudo como outro tipo de associal, da mesma laia do soldado Kragler de *Tambores na noite*, e não um militante revolucionário. No fragmento publicado e na maior parte do material inédito, o objetivo da figura Koch/Keuner é a obtenção de meios de sobrevivência para o bando, completamente apartado de alguma organização política. Representa a parte do proletariado que saiu pervertida pela guerra e compunha a base da socialdemocracia alemã. Em uma pequena parte do material inédito, Koch/Keuner se relaciona com elementos que tratam da revolução. Ali, a figura representa a parcela da base socialdemocrata que aderiu ao KPD em processo de stalinização (que obedeceu servilmente aos ditames da Comintern que levaram os comunistas alemães a perderem a chance que se apresentou no contexto revolucionário em 1923). A figura não representa a militância leninista revolucionária, mas a confusa base stalinista que atua contra a revolução. Para exemplificar: em dois fragmentos²⁸, Brecht esboça um coro que conclama Keuner a transformar a guerra mundial em guerra civil. Por um lado, a voz coral, parodiando o tom bíblico e ordenando sem argumentar, sugere o uso do jargão revolucionário com propósitos contrarrevolucionários típica do stalinismo. Por outro lado, a atitude de obediência sem questionamento de Keuner nos faz pensar no burocrata que obedece a ordens cegamente. Em um esboço de cena²⁹, um coro designa Keuner para exterminar a figura Fatzer e fazer a revolução (como o Comintern por volta de 23, ordena uma ação revolucionária que põe a revolução a perder). Em outro fragmento³⁰, há uma série de notas em que um coro fala da revolução para Keuner, que em seguida lê o manifesto comunista e passa a defender que a leitura de livros leva à revolução. Há uma menção de que Keuner adota o mote leninista de combater o

²⁸ Conferir os fragmentos B59 e B62 em nossa tradução do *Complexo Fatzer*. Mantovani, Pedro. *O complexo Fatzer de Brecht. Tradução, introdução e notas*. São Paulo: Dissertação de mestrado no departamento de filosofia (FFLCH/USP), 2011, p.176. pp.133-137.

²⁹ Conferir o fragmento B55 em Pedro Mantovani, op. cit., pp.130-131.

³⁰ Conferir o fragmento B73 em Pedro Mantovani, op. cit., pp.148-149.

anarquismo, o radicalismo e o oportunismo, seguida de uma sugestão de cena em que ele lê o *Manifesto* para trabalhadores, além de fazer um discurso pacifista sobre a guerra. Não há uma cena em que possamos ver Keuner agindo como um militante revolucionário, a menos que concluamos que um revolucionário seja uma caricatura de *Aufklärer* que defende a mera leitura do marxismo como causadora da revolução. Ou que confundamos um revolucionário com alguém que toma o leninismo como moral abstrata. Além disso, quanto ao discurso pacifista sobre a guerra, mostra a confusão dessa base que migrou recentemente para o stalinismo, ainda reproduzindo o discurso do Partido Social Democrata Independente (USPD), que durante a revolução alemã falava em paz, não em revolução. E que era avesso à revolução. Não bastasse tudo isso, não há nada no fragmento publicado que sustente a “interpretação” mülleriana, deixando evidente que a mesma pode, na melhor das hipóteses, refletir o trabalho de sua própria versão. Na medida em que Brecht situa a ação narrada do fragmento publicado entre a primavera de 1917 e novembro de 1918, não há como associar a atitude de Keuner ao KPD. Para começar, porque este foi fundado em primeiro de janeiro de 1919. Em segundo lugar, porque o KPD, no mesmo mês de sua fundação, acompanhou o proletariado insurreto naquela que ficou conhecida como a revolta espartaquista³¹, e praticamente foi varrido do mapa, perdendo no massacre as lideranças mais importantes do partido: Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. Como já se pode notar, nada mais distante da figura de Keuner no fragmento, pois este, diante do impulso de Fatzer de quebrar o pau com os açougueiros, impede o resto do bando não só de entrar na briga, como também de ajudá-lo a se erguer depois de espancado. Finalmente, quanto à acusação de funcionário stalinista feita por Müller a Brecht, é completamente desmentida por todos os estudos sérios dos últimos anos sobre

³¹ Seguimos aqui a leitura de Pierre Broué sobre o acontecimento. De acordo com o historiador, não seria exato denominar os acontecimentos de janeiro de 1919 de revolta espartaquista. Isso porque a insurreição que ocorreu em Berlim neste período se iniciou de forma espontânea e se radicalizou motivada por agentes provocadores do governo socialdemocrata, que queriam tirar os operários berlineses das ruas. Depois de iniciada, diversas correntes de esquerda se juntaram aos operários, incluindo-se aí os espartaquistas. Os jornais da época divulgaram a revolta como revolta espartaquista para legitimar o ataque ao coletivo revolucionário que estorvava as intenções contrarrevolucionárias da socialdemocracia alemã. A respeito conferir: BROUÉ, Pierre. *The German Revolution (1918-1923)*. Chicago: Haymarket books, 2004, pp.227-260.

sua relação com o partido comunista³². Salvo engano, Müller se dirige ao Brecht estalinizado pelo SED sem distingui-lo do Brecht na sua complexidade. Ou talvez, quando menciona esse Brecht dividido entre o anarquismo e o stalinismo, esteja se referindo a ele mesmo, entusiasta da figura do associal na RDA e colaborador da polícia política stalinista (Stasi)³³.

Quanto à terceira vertente: seu fundador é o teórico e prático polonês Andrzej T. Wirth, que acompanhou os ensaios do Berliner Ensemble nos anos cinquenta, enquanto Brecht ainda estava ativo, e foi um crítico teatral entusiasta dos rituais coletivos de Grotowski nos anos 60³⁴. Nos anos setenta, enquanto acompanha a cena do teatro experimental norte-americano, propõe a atualização do *Fatzer*, assim como das peças de aprendizagem, apagando o seu conteúdo e contexto, e preservando apenas sua forma. Este formalismo simplesmente advoga a eliminação daquilo que dá sentido às peças para ajustá-las ao que ele chama de nossa “era pós-ideológica”³⁵, transformando-as em material de *performance*. De acordo com Wirth, “é necessário conhecer o pano de fundo histórico das *Lehrstücke*, mas este conhecimento não é muito útil quando se trabalha com as *Lehrstücke* hoje, com diferentes públicos-alvo e num

³² Sem ir muito longe, podemos mencionar alguns estudos relativamente recentes, que tratam do assunto. O mais recente é a biografia de Stephen Parker, que teve acesso a muitos documentos a respeito da vida de Brecht que não haviam sido usados neste tipo de empreitada. PARKER, Stephen. *Bertolt Brecht. A literary life*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. Conferir também o artigo de Parker escrito para o *German Edinburgh Yearbook* já mencionado na nota 11, assim como o artigo de John Willet que demonstra que as acusações de stalinismo feitas por Hanna Arendt em seu *Homens em tempos sombrios* são infundadas. WILLET, John. “a: Brecht, Stalin and Hanna Arendt” in *Brecht in Context*; Londres: Methuen, 1998, pp.227-234.

³³ De acordo com Carl Weber, que acessou os arquivos da Stasi, Heiner Müller foi colaborador da polícia política. Pressionado e com medo de perder seu privilégio de viajar para fora da RDA aceitou ser informante, mas nunca delatou nenhum de seus companheiros. Pelo contrário: os arquivos mostram que usava da sua posição, por um lado, para proteger os amigos e jovens escritores ameaçados pela polícia política. Por outro lado, para influenciar a política cultural da RDA. Cf. WEBER, Carl. “From Determination to Detachment: Heiner Müller’s Assessment of Culture and Politics in a Lifetime of Profound Historical Change” in *The cultural politics of Heiner Müller*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017, p.20.

³⁴ ILLACOWIZ, Krystina Lipinka. *To be or to perform. Andrzej Wirth and Trans-Continental Gardening*. Site da internet sobre o projeto de um filme sobre Wirth: <http://www.theatre-without-audience.net/ToBeOrToPerform.pdf>

³⁵ WIRTH, Andrzej. “Lehrstück as performance” in *The drama review-German Brecht. European Readings*. Massachussets: MIT Press, 1999, p.114.

contexto político e ideológico modificado.”³⁶ Em função desse objetivo que, como se pode notar na citação anterior, não se furta a ser formulado com a terminologia das agências de propaganda e de *mass-media*, seria possível “libertar as *Lehrstücke* dos seus compromissos com o passado e elevá-las ao padrão de, como eu o chamo, metateatro autárquico.”³⁷ Este metateatro deveria preservar algumas das balizas das peças de aprendizagem, a saber, o trabalho com amadores fora do aparato teatral e a finalidade de aprendizagem. Mas descarnadas da sua substância histórica: nada de operários, já que os corais de trabalhadores a quem as peças se destinavam pertencem ao passado³⁸. Agora, exercícios teatrais feitos para jovens de escolas do ensino médio e universitários. E nada de política ou solidariedade proletária, que para Wirth seria um “conceito anacrônico”³⁹, mas “sensibilidade artística e camaradagem elementar dos participantes”, que permanece “uma importante virtude para transmitir à pessoas jovens pela *Lehrstück*”⁴⁰. Em suma, nada que diga respeito às relações entre arte e política, que serão sistematicamente substituídas pelas relações entre arte e ética, arte e afetividade.

Com relação ao *Fatzer*, a proposta de Wirth vai no mesmo sentido. A ideia, expressa num texto publicado no mesmo ano da primeira encenação da versão de Heiner Müller, em 1978, seria tomar o *Fatzer* inédito para “levar Brecht para além de Brecht”⁴¹. Como? Para resumir: primeiro, trabalhando sem a presença de público, como no caso das peças de aprendizagem. Segundo, eliminando o seu conteúdo e explorando de modo performativo as diversas dinâmicas formais que os elementos estruturais do texto sugerissem àqueles que se propunham a trabalhar com ele, transformando-o em um exercício de produção de discurso “através da leitura coletiva e do jogo de atuação (*role-*

³⁶ Idem, Ibidem, p.116.

³⁷ Idem, ibidem.

³⁸ Idem, ibidem, p.113.

³⁹ Idem, ibidem, p.120.

⁴⁰ Idem, ibidem, p.120.

⁴¹ WIRTH, Andrzej. “Brecht’s *Fatzer*: experiment in discourse making” in *The Drama Review v.22-workshop Issue*. Massachussets: Mit Press, 1978, p.56.

playing)”⁴². No centro da *performance*, estaria o confronto entre os participantes e as teses do texto, tomadas por si mesmas. A função, como no uso formalista das peças de aprendizagem, é a mesma: “uma alternativa é sugerida: um sistema de comunicação *simétrica* que não mais tematiza a realidade, mas seus *modelos*; o objetivo é levar o sujeito atuante-jogador ao autoconhecimento”⁴³. Salvo engano, trata-se de usar o material para um propósito muito semelhante ao do psicodrama. Wirth colocou em prática seus exercícios sobre o *Fatzer* com estudantes universitários em cinco ocasiões: em 1976, na universidade de Stanford, California; em 1977, no Bedford College, em Londres; em 1978, no St. Antonys College, em Oxford; em 1979 na Universidade livre de Berlim; e em 1987 no *Institut für Angewandte Wissenschaft*, em Giessen⁴⁴.

Quanto à quarta vertente, em alguma medida um desdobramento da anterior⁴⁵: seu pivô é Judith Wilke, que publicou o único estudo de fôlego escrito sobre o *Fatzer* em 1998: *O fragmento Fatzer de Brecht. Leituras acerca da relação entre documento e comentário*⁴⁶, que se tornou uma referência central para os estudos em torno do *complexo Fatzer* em língua alemã e inglesa. No centro do livro está a operação de substituição do método dialético brechtiano de configuração artística, registrado no material em ato (segundo a nossa leitura), por um “teatro onde os espectadores seriam capazes de tomar

⁴² Idem, ibidem.

⁴³ Idem, ibidem, p.66.

⁴⁴ Para que se tenha uma ideia da influência de Wirth no teatro alemão contemporâneo, basta indicar o que é a escola de Giessen. Fundada em 1982 pelo próprio Wirth, foi uma das primeiras escolas na Alemanha a articular o estudo teórico (*Theaterwissenschaft*) e a prática artística, e formou, em uma perspectiva ‘pós-dramática’, gerações que iam ocupar espaço proeminente na produção alemã, como o dramaturgo e diretor René Pollesch. Como professores, para citar apenas os mais conhecidos entre nós, passaram por ali Hans Thies-Lehmann (que teve importante papel no desenvolvimento do instituto), Heiner Müller, Robert Wilson, Marina Abramovic, Richard Schechner, Patrice Pavis, e Josette Feral.

⁴⁵ O estudo central da vertente em questão foi produzido por uma ex-aluna de Giessen, que conhecia os experimentos de Wirth e tirou consequências dele.

⁴⁶ WILKE, Judith. *Brechts >> Fatzer <<-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld: Aisthesis, 1998.

parte na produção de documentos, deste modo dando corpo a uma revolução do processo teatral ele mesmo”⁴⁷. Transformação de um instrumento para escritores que visam refuncionalizar o teatro e forjar formas úteis ao proletariado na luta de classes, em material para uma *performance* coletiva que transforma os espectadores em participantes de um jogo, que pretende criticar o teatro tematizando o próprio processo de produção e recepção teatral. Melhor dizendo: em um ritual performático a serviço da crítica da representação que, no movimento repetitivo de recusa em afirmar qualquer coisa, supostamente seria um ato de resistência ao discurso midiático a serviço de um sistema de dominação visto como onipotente⁴⁸.

⁴⁷ É assim que Wilke resume o seu propósito em artigo publicado na *The Drama Review*. WILKE, Judith. “The Making of a Document. An Approach to Brecht’s *Fatzer* Fragment” in *The Drama Review* 43, 4. *German Brecht. European Readings*. Massachussets: MIT Press, 1999 p.122.

⁴⁸ Até onde conseguimos avaliar, é a percepção metafísica do triunfo da contrarrevolução neoliberal nos anos noventa, que dos anos setenta em diante devastou as organizações dos trabalhadores, que levou a autora (e a perspectiva pós-dramática à qual ela adere) a descartar a organização revolucionária dos trabalhadores na luta de classes como meio de superação do capitalismo. Em alguma medida, é uma espécie de transposição da posição de Heiner Müller, com os devidos ajustes, para um contexto neoliberal em que o socialismo realmente existente já deu com os burros n’água (tentamos seguir aqui a trilha aberta por Sérgio de Carvalho em sua apresentação do livro sobre o *teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann. CARVALHO, Sérgio. “Apresentação” in LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, pp.7-16). No lugar do ponto de vista do associal adotado por Müller, que nega o ponto de vista dos conselhos revolucionários adotado por Brecht, o teatro pós-dramático, que também nega a perspectiva brechtiana, adota a prática transgressiva do associal como modelo. A prática de *Fatzer*, segundo Hans-Thies Lehmann (formulador dessa perspectiva): “Na arte fala sempre o *Fatzer* de Brecht. [...] O próprio teatro não teria surgido sem o ato híbrido pelo qual um indivíduo se destaca do coletivo e aspira ao desconhecido, a uma possibilidade inimaginável, sem a coragem para uma transgressão dos limites, de todos os limites do coletivo”. (Lehmann, op.cit., p.415). No plano dos resultados, a tomada de partido pelo associal parece levar a um beco sem saída semelhante ao de Müller. Por um lado, como já indicamos anteriormente, a negação metafísica da revolução, adotada por Heiner Müller, leva à transformação do teatro em um instrumento de provocação de revolta associal no interior de uma sociedade stalinista. Que nega a possibilidade de superação do stalinismo na medida em que nega até mesmo a possibilidade de organização dos trabalhadores no sentido de sua transformação. Por outro lado, Lehmann, partidário da mesma negação metafísica, propõe uma prática performativa como forma de resistência ao capitalismo em tempos neoliberais, considerada como tal “já pelo fato de dissolver a coisificação de ações e trabalhos em produtos, objetos e informações”, que “impõe seu caráter de acontecimento” expondo “a alma do produto morto” (Lehmann, op. cit., p.414). Teatro performativo que, por um lado, se põe como símbolo da “utopia de ‘uma outra vida’: trabalho espiritual, artístico e corporal, atividade individual e coletiva são aqui conciliados” (Lehmann, idem, ibidem), que serve, do nosso ponto de vista, sobretudo como compensação imaginária para quem se conforma em transgredir obedecendo. E, por outro, na sua tentativa de expor a reificação através de procedimentos de desconstrução, apenas a redobra. Na medida em que “introduz a novidade e o caos na percepção ordenada e ordenadora” por meio de uma prática “que não teme a suspensão da função de designação” (Lehmann, op. cit., p.416), mas produz uma cortina de fumaça espessa que impede de ver aquilo que de fato produz a reificação, jogando na lata de lixo da história aquilo que a pode superar.

O desmanche do Brecht dialético a serviço da desconstrução não é originalidade de Wilke. Ele faz parte da ampla campanha de reciclagem capitaneada por Hans-Thies Lehmann, defensora da eliminação da dialética e da luta de classes em Brecht, consideradas como autoritárias e ultrapassadas. Nas palavras do heideggeriano Lehmann:

O teatro pós-dramático é um teatro *pós-brechtiano*. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado, e sobre uma nova “arte de assistir”. Ao mesmo tempo, ele deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização e a ênfase do racional no teatro brechtiano, posicionando-se em um período *posterior* à validade autoritária do projeto teatral de Brecht.⁴⁹

No caso de Wilke, a operação de extração e isolamento dos procedimentos brechtianos do seu conteúdo e processo social, para a construção do teatro ‘pós-brechtiano’, incidirá sobretudo sobre o *Fatzer* inédito⁵⁰. Em resumo, ela se dá do seguinte modo: em primeiro lugar, afirmará que a interrupção da peça que, em nossa interpretação, se deu por razões históricas (a consolidação do nazismo), não foi concluída pois seu assunto gira em torno de uma catástrofe irrepresentável. Para sustentar o seu ponto de vista, interpreta o coro rachado⁵¹, que em nossa leitura é projetado por Brecht para estabelecer uma discussão acerca da ação narrada com uma dinâmica semelhante à dos conselhos revolucionários⁵², como uma instância que explicita a impossibilidade de representar o assunto, que resiste a qualquer interpretação e intervenção humana.

O reconhecimento de sua irrepresentabilidade, no entanto, não levaria a uma desistência de atuar sobre o material. De acordo com Wilke, ao dividir o material em documento e comentário, Brecht criou involuntariamente uma

⁴⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Op.cit., p.51.

⁵⁰ O fragmento publicado é tratado com ligeireza, considerado como um escrito moralizante de pouco interesse, cuja moral seria: “um indivíduo associal, que somente segue o seu desejo, ou desaparece ou tem de se submeter às demandas crescentes do coletivo”. (WILKE, Judith. *Brechts >> Fatzer <<-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld: Aisthesis, 1998, p.9).

⁵¹ Pedro Mantovani, op. cit., pp.132-135.

⁵² Ver capítulo 4.

alternativa ao teatro que visa representar algo, como é o caso de suas peças épicas e de aprendizagem. A divisão do material (que em nosso entendimento visibiliza a fusão entre teoria e prática, arte e ciência, arte e política, central para o método dialético brechtiano) constrói o fundamento para uma máquina teatral de crítica da representação. Uma das chaves para o seu argumento, armado ao longo de todo o livro, é a interpretação do seguinte fragmento brechtiano:

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 atuação, e só depois que aquele que estuda apresentou o documento é que deve ocorrer o estudo do sentido e da aplicação. [...]. 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 modificadas a qualquer hora. Elas estão cheias de erros quanto a nossa época, e suas virtudes são inutilizáveis quanto a outras épocas.”⁵³

Aqui estariam, de acordo com Wilke, as instruções básicas para a *performance* coletiva sobre o material. Nela, os espectadores se tornam participantes de uma espécie de cerimônia em que atuam sobre o documento, refletem sobre o comentário, e produzem modificações a partir da crítica da travessia realizada pelo material, que servirão de base para a fixação de um novo percurso de atuação e reflexão, que levará a uma nova atuação e reflexão que será mais uma vez criticada para produzir novas modificações que estabelecerão nova travessia a ser percorrida, num círculo contínuo de posição e negação de representações sobre a catástrofe sempre abordada mas nunca compreendida. Prática que, dessa perspectiva, interromperia o consumo de representações próprio da indústria cultural em favor de uma forma negativa, que implicaria eticamente o espectador na medida em que o põe como parte responsável em um trabalho coletivo de interrupção subjetiva da barbárie neoliberal (tudo indica inspirada na interrupção subjetiva da guerra empreendida pelos associais do material *Fatzer* no momento de sua deserção). Interrupção essa entendida

⁵³ Ver nossa tradução do *Complexo Fatzer*. Pedro Mantovani, op.cit.

como única alternativa de resistência no atual estado de coisas, onde o teatro não teria capacidade de produzir organização, onde somente poderia realizar o “treinamento de uma emocionalidade não atrelada a considerações racionais prévias”⁵⁴. Do nosso ponto de vista, perspectiva que, por um lado, mantém o espectador em um estado de “confusão” e desorientação semelhante ao dos associais do material *Fatzer*, absolutamente funcional ao processo de autovalorização do valor. E por outro, que obstrui a compreensão crítica do *Fatzer*, assim como a investigação prática e teórica dos possíveis usos do método dialético brechtiano na produção de formas destinadas às atuais condições de temperatura e pressão da luta de classes.

Tudo isso posto, passemos agora à nossa tentativa de escavar o *Fatzer* para expor o que as leituras vencedoras se esforçaram tanto, e por meio de tantos artifícios, por soterrar.

⁵⁴ De acordo com Lehmann, esse treinamento em oposição à racionalidade instrumental exercitaria “os reflexos humanos urgentemente necessários, que em um momento decisivo poderiam ser a condição para reagir a tempo”, que chacoalharia o conformismo induzido pela sociedade do espetáculo diante de questões como “a relação ao meio ambiente, aos animais, ao clima, à frieza social”, ao que parece tornando o espectador disponível para uma espécie de ativismo plural, ou talvez para a mobilização em uma multidão infensa à representação confrontada com as “catástrofes” produzidas pelo capital. Isso seria feito negando a racionalidade (na medida em que só existiria a racionalidade instrumental que leva à passividade), em uma estética de risco, um teatro associal que deseja libertar a afetividade. A respeito, escreve Lehmann: “cabe ao teatro o papel de, por meio de uma *estética do risco*, lidar com afetos extremos, que sempre incluem a possibilidade dolorosa da quebra do tabu. Essa quebra ocorre quando os espectadores são expostos ao problema de reagir àquilo que se passa diante deles de modo que não exista mais distância segura que parece garantir a diferença estética entre a sala e o palco. Justamente essa realidade do teatro, o fato de que ele pode brincar com tais limites, o predestina a atos e ações nos quais não se formula uma realidade ‘ética’ ou mesmo uma tese ética; antes, surge uma situação na qual o espectador é confrontado com o medo abissal, com a vergonha e também com a irrupção da agressividade. Mais uma vez fica claro que o teatro não ganha sua realidade estética e ético-política pelo viés da comunicação, das teses e das informações – sempre artificiais – em suma, por seu conteúdo no sentido tradicional. Ao contrário, faz parte da concepção do teatro engendrar um terror, uma violação de sentimentos, uma desorientação que, por meio de procedimentos supostamente ‘amorais’, ‘associais’, ‘cínicos’, faça o espectador se deparar com sua própria presença sem tirar dele o humor, o choque do reconhecimento, a dor, a diversão, que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro”. (Lehmann, op. cit., pp.426-427).

3. *Fatzer* inédito (I): registro do processo de formação artística e política de Brecht.

1

O material *Fatzer* é o registro do processo de trabalho de uma peça nunca concluída por Brecht, da qual o autor publicou apenas o terceiro segmento, *O declínio do egoísta Johann Fatzer*, no primeiro caderno da série *Tentativas (Versuche)*.

O material inédito, que Brecht nunca teve interesse em publicar, é um extraordinário registro, cuja leitura é do maior interesse. Por um lado, porque o material é uma plataforma de observação privilegiada do processo de formação artística e política de Brecht durante a República de Weimar. Por outro, porque nos permite ver o método dialético de configuração artística de Brecht em ação. Neste capítulo, nos dedicaremos a explicitar o processo formativo, e no seguinte, o método em ação.

Ao acompanharmos os passos que Brecht deu no *Fatzer* inédito, nos deparamos com a oportunidade de observar o processo de formação decisivo, a um só tempo artístico e político, pelo qual o autor passou em meados dos anos vinte, em operação. Que lhe permitiu, por um lado, atinar que as formas do teatro épico forjadas na revolução russa eram utilizadas, tanto pelos coletivos alemães de *agitprop* dos anos vinte, vinculados ao partido comunista alemão (KPD), quanto por Piscator (que não só as implementou como também as usou como ponto de partida para seu teatro épico), sem que as diferenças existentes entre seu contexto histórico de origem, revolucionário, e seu contexto de aplicação, de refluxo da revolução, fossem devidamente levadas em consideração. E, por outro, permitiu forjar formas teatrais épicas adequadas às condições de temperatura e pressão da luta de classes em reacionário solo alemão.

O *Fatzer* não publicado, que chegou até nós⁵⁵, abarca aproximadamente quinhentas páginas, parte escritas à mão, parte datilografadas; algumas com

⁵⁵ Nada garante que tudo que foi escrito em torno do assunto chegou até nós. O que ficou conhecido como material *Fatzer* são as folhas de papel que Brecht conseguiu preservar ao longo de toda sua vida, marcadas por viagens a inúmeros países enquanto fugia do nazismo, e que

sinais de que foram revistas ou retrabalhadas, outras apresentando apenas um par de linhas largadas num papel, para preservar uma ideia de cena ou formulação fugidia. Suas folhas advêm das mais variadas fontes: de cadernos de anotação escritos entre 1926 e 1930 (onde Brecht rabiscava ou colava na página um trecho datilografado), folhas avulsas, e até mesmo de papéis de embrulho e folhas de recado.

Antes de vir a público, o material ainda passou por diversas mãos, que em duas ocasiões organizaram o material. A primeira organização, que mencionamos no capítulo anterior, foi feita por Rainer Steinweg e nunca foi publicada⁵⁶. Ela obedeceu a dois critérios: a ordem cronológica, na tentativa de reproduzir as suas fases e a repartição do material em ‘Documento Fatzer’ e ‘Comentário Fatzer’, sugerida por Brecht em seus apontamentos. A segunda organização, que foi publicada na íntegra apenas em 1997, no volume 10 da *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBFA) de Brecht, foi realizada por Günter Glaeser, funcionário veterano do arquivo Brecht. Com toda a calma e acesso aos manuscritos que Steinweg não tinha disponível⁵⁷, Glaeser aprimorou a organização anterior, a partir dos mesmos critérios de seu antecessor. Por um lado, descobriu que Brecht trabalhou no material entre 1926 e 1930 (e não entre 1927 e 1930). Por outro, precisou e dividiu o trabalho em cinco fases⁵⁸. Nossa leitura do material inédito toma como base esta organização.

2

foram posteriormente conservadas e organizadas no Arquivo Bertolt Brecht, localizado em Berlim.

⁵⁶ A primeira organização só pode ser consultada no Arquivo Brecht, mediante agendamento.

⁵⁷ Ver capítulo anterior.

⁵⁸ A organização detalhada de Günter Glaeser está em BRECHT, Bertolt. *Werke GBFA* v.10.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, pp.1114-1121. No corpo do texto, apontaremos elementos dessa organização somente na medida necessária ao nosso argumento.

Primeira fase de trabalho.

Brecht realizou a primeira etapa do *Fatzer* entre agosto de 1926 e fim de agosto de 1927. Ocorre, portanto, na época da relativa e frágil estabilidade da República de Weimar. Erigida sobre os escombros da revolução alemã e absolutamente dependente de *Wall Street*. No âmbito político, tempo de Weimar em que, por um lado, findava o governo socialdemocrata dos seus primórdios, que conduziu o processo de massacre da revolução e que, desde 1925, fazia triste figura de sócio menor no governo de coalizão weimariano. E por outro, no começo do mandato do marechal Hindenburg, monarquista convicto, notório por sua participação como figura de proa da máquina militar alemã, que triturou proletários em ambos os lados do *front* durante a primeira guerra mundial. No âmbito econômico, tempo no qual a racionalização produtiva empreendida pelo capital alemão em 1923⁵⁹, apoiado pelo governo socialdemocrata, já mostrava seus efeitos. A saber, a produção de desemprego estrutural e fragmentação no campo proletário, dividido agora entre empregados no processo produtivo, majoritariamente socialdemocratas, e desempregados, cuja insatisfação ora os empurrará em direção aos comunistas, ora no rumo da reação.

A primeira etapa se dá no começo do processo de transição de Brecht ao marxismo, motivada, tudo indica, por razões internas ao seu trabalho. Processo que se inicia com uma crítica do seu trabalho de juventude, à medida que ia assimilando as leituras de Marx e Lenin⁶⁰. Ao menos é isso que indica a nota

⁵⁹ WEITZ, Eric D.. “State Power, Class Fragmentation, and the Shaping of German Communist Politics, 1890-1933” in *The Journal of Modern History* V.62,2 (junho, 1990), p.279-285.

⁶⁰ Leituras que levam Brecht a um experimento (inconcluso) e uma leitura fundamentais para o *Fatzer*: por um lado, à tentativa de realizar, mais ou menos na mesma época em que começa o *Fatzer*, o *Ruhrepos*, revista musical que, nas palavras do próprio Brecht, “deveria refletir o mundo do trabalho no Ruhr, e discutir de uma forma crítica a relação entre trabalho e salário, força de trabalho e lucro do empregador”. Trabalho que o levou a realizar viagens ao Ruhr para observar de perto as atuais condições do proletariado alemão. (A respeito do *Ruhrepos* cf. KÖHN, Eckardt. “Das Ruhrepos: Dokumentation eines gescheiterten Projekts” in *Brecht Jahrbuch 1997*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p.52). Por outro, levará Brecht a ler o que havia disponível sobre a história da revolução russa, os fascículos publicados em 1928 pela *Neue Deutsche Verlag* organizados por Willi Münzenberg intitulados *História ilustrada da revolução Russa*. Encontramos essa referência em nossa visita ao arquivo Brecht, e trabalhamos com a reedição feita pela editora *Neue Kritik* nos anos setenta. [MUNZENBERG, Willi (org). *Illustrierte Geschichte der russischen Revolution*. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1970].

inédita *Sobre Arte e Socialismo*, escrita em 1926. Ao tratar de seu *Baal*, peça de juventude, escreve:

“Eu busquei, quando mostrei o tipo Baal sobre o palco, em vão, a oposição da burguesia ‘daquele’ tempo. Essa já era tão irremediavelmente degenerada que ela ou criticava apenas a forma, a qual enquanto forma somente era irrelevante - só disponível, isso é tudo - ou se rendia a um certo ‘*je ne sais pas quoi*’ da formulação. Eu só posso esperar por um oponente real no proletariado. Sem *esta* inimizade apenas pressentida por mim, eu nunca poderia ter figurado esse tipo.

Eu devo admitir que foi só quando li *O Estado e a revolução de Lenin (!)* e depois *O Capital* de Marx que eu entendi a minha posição filosófica. Eu não quero dizer que reagi *contra* estes livros, isso me pareceu totalmente incorreto. Apenas acho que eu aqui, entre *estas* oposições, me senti em casa. Mais do que adotar o “ponto de vista” de que *aqui* estão as oposições frutíferas, em minha opinião a *arte* deste período (tão custoso) de transição não as pode dispensar.”⁶¹

Transição que não corresponde, retomando os termos de Walter Benjamin, que a compreendeu já no final dos anos trinta, à passagem de uma atitude apolítica para uma atitude social⁶². A primeira, como bem nota Benjamin, um dos mais perspicazes leitores do trabalho de Brecht, não terá lugar em seu trabalho. O que está em jogo é a passagem de uma atitude associal para uma social. Mudança que se dá nos seguintes termos: por um lado, Brecht se afasta do ponto de vista de sua produção de juventude, em que configura a miséria do proletariado degenerado pela guerra e pela crise econômica, a partir do seu próprio ponto de vista associal. Que leva a um determinado tipo de literatura sobre o qual Brecht escreve em seu diário de trabalho nos anos quarenta, em uma passagem sobre *Hauspostille* que termina por iluminar os trabalhos daquele período como um todo:

“Aqui a literatura atinge o estágio de desumanização que Marx observou no proletariado, junto com a falta de perspectivas que o enche de esperança. O grosso dos poemas trata do declínio, e a poesia acompanha o desmoronamento da sociedade até o chão. A beleza se estabelece a partir de destroços, farrapos tornam-se deliciosos. O elevado chafurda no pó, a falta de sentido é saudada como meio de libertação. O poeta não se solidariza nem mesmo consigo mesmo. Risus mortis. Mas não carece de força.”⁶³

Afastamento que não leva a uma simples ruptura com o trabalho de mocidade, mas a uma superação, na qual Brecht se descola do ponto de vista do

⁶¹ BRECHT, Bertolt. “De: Sobre arte e socialismo (Fragmento de uma introdução para o *Lustspiel Homem é Homem*)” in *Werke GBFA v.21*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, pp.142-143.

⁶² BENJAMIN, WALTER. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1998, p.72.

⁶³ BRECHT, Bertolt. *Werke GBFA v.26*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, p.414.

associal, mas preserva o que foi conquistado em termos apresentação das relações sociais alienadas em solo alemão, configurando-as agora de uma nova perspectiva que permite vê-las com mais justeza. Bem entendido: da perspectiva da luta de classes revolucionária, o que em alguma medida foi expresso por Brecht naquela mesma nota *Sobre arte e socialismo*.

É este movimento de transição, no qual a miséria alemã é gradualmente iluminada pela perspectiva revolucionária, que podemos acompanhar a cada fase de trabalho com o *Fatzer*. Movimento que levará Brecht não só a um avanço em relação ao seu trabalho anterior, como também em relação aos experimentos épicos já realizados em solo alemão, na medida em que leva em conta o que os anteriores não levaram: tanto as condições de temperatura e pressão da luta de classes do material a ser configurado, quanto aquelas do momento em que o autor realiza o trabalho de configuração.

A maior parte da labuta desta fase concentrou-se em julho de 1927, quando Brecht viajou a Augsburg. E isso, muito provavelmente, não se deveu somente à distância de Berlim, e à tranquilidade e o isolamento para trabalhar obtidos ali⁶⁴. Foi em sua cidade natal que Brecht viveu as experiências, decisivas para a sua trajetória, que servirão de matéria prima para o trabalho. Aqui mencionaremos três, que fazem parte da espinha dorsal do material.

A primeira, de 1918, é seu trabalho como enfermeiro em hospital militar de Augsburg. Ali, Brecht ficou cara a cara com os soldados que voltavam do *front*, matriz histórica dos tipos que estão no centro do *Fatzer*, e defrontou-se com as consequências da guerra em seus corpos, mutilados pela batalha efetiva. Experiência que foi ponto de partida para a *Balada do soldado morto* do jovem Brecht, que também servirá de material (sobretudo o seu vocabulário, usado para dar voz aos tipos) para o *Fatzer*.

A segunda é a breve participação de Brecht na revolução alemã, como delegado do hospital militar, no conselho de trabalhadores e soldados de Augsburg. Nos dias em que ali esteve ficou frente a frente com a inaptidão para pensar em termos políticos dos soldados, que mais tarde admitiu também ser a

⁶⁴ É o que podemos depreender de duas cartas enviadas a Helene Weigel no período. A primeira: “Eu trabalho com o *Fatzer* bem devagar, mas não mal. Além disso, como sempre, quando ocioso e abandonado, em sonetos pornográficos.” A segunda: “Avançando bem com o *Fatzer*, no mais absoluto tédio aqui.” BRECHT, Bertolt. *Werke GBFA*, v.10.2, p.115.

sua⁶⁵. E, ao mesmo tempo, reconheceu sua historicidade. Isso, se pudermos nos fiar no olhar retrospectivo do Brecht dos últimos anos, publicando suas primeiras obras na RDA, que nos parece confirmado no desenvolvimento do material:

“Eu praticamente nada sabia de exato a respeito da Revolução Russa, mas as minhas reduzidas experiências como soldado sanitário durante o inverno de 1918 já me permitiram pressentir a entrada em cena de uma nova força de luta de proporção secular: o proletariado revolucionário.”⁶⁶

Essa segunda experiência também será elaborada pelo jovem Brecht. Será o ponto de partida para sua peça *Tambores na noite*, que também será usada como material no *Fatzer* (não no seu ataque à *Oh-Mensch Dramatik* expressionista, que será em grande medida descartado, mas sobretudo sua estrutura, que compõe uma espécie de “dialética entre marginalidade e conformismo”⁶⁷, recorrente nos trabalhos de juventude).

A terceira é o esmagamento da república conselhistas da Baviera, em especial o extermínio de sua guarda vermelha pelos *freikorps*, que Brecht vivenciou, por dois motivos, como luta fratricida. Primeiro, porque os grupos paramilitares que destruíram os conselhos, com sangue nos olhos, eram compostos, na sua linha de frente, pelo mesmo proletariado tornado soldado que comeu o pão que o diabo amassou no *front*. E segundo, porque entre os soldados desmobilizados que demoliram os soviets alemães, estavam o seu irmão Walter Brecht, e seu companheiro de farra juvenil Otto Müllereistert⁶⁸.

⁶⁵ Em 1928, enquanto trabalhava na quarta e penúltima etapa do *Fatzer*, Brecht, com trinta anos, escreveu um pequeno texto na *Filmkurier* sobre sua participação no conselho de soldados em Augsburg em 1919, época em que tinha apenas vinte anos de idade: “Naquela época eu fui delegado dos soldados em um hospital, na verdade eu só fui pela imperiosa persuasão de amigos que alegaram interesse naquilo. (Como se demonstrou mais tarde não pude mudar o estado tanto quanto eles gostariam). Todos nós sofriamos de uma carência de convicções políticas, e eu, ainda por cima, da minha particular falta de aptidão para o entusiasmo. Eu recebi uma pilha de trabalho para carregar nas costas. O plano dos altos escalões militares de me levar ao front um ano antes já tinha fracassado meio ano antes. Eu soube, favorecido pela sorte, como inviabilizar a minha formação militar, depois de meio ano ainda não dominava a saudação e era demasiado mole para as já frouxas relações militares de então. Fui licenciado rapidamente. Resumindo: eu mal me distinguia da ampla maioria dos soldados remanescentes, que evidentemente já estavam fartos da guerra, mas não eram capazes de pensar politicamente. Por isso não gosto muito de pensar nisso” BRECHT, Bertolt. “Nachdruck Verboten!” in *Werke GBFA V.21*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, pp.250-251.

⁶⁶ BRECHT, Bertolt. “Bei Durchsicht meiner ersten Stücke” in *Werke GBFA v.23*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p.240.

⁶⁷ MAYER, Hans. “Brecht y la tradición” in *Brecht*. Honarribia: Iru, 1998, p.122.

⁶⁸ PARKER, Stephen. *Bertolt Brecht. A literary life*. Londres: Methuen, 2014, p.127.

Terceira experiência que, não nos parece impossível, provavelmente se associou a outra, a saber, a tentativa de golpe nazista testemunhada por Brecht em Munique, quando da sua emergência em 1923, último ano da revolução alemã, que, tudo indica, está na origem do termo *Mahagonny*⁶⁹. Termo chave da poesia da *Hauspostille*, título do *Songspiel* realizado por Brecht e Kurt Weill, que estreia em julho de 1927, e da ópera épica de mesmo nome, que desenvolverá praticamente em paralelo com o *Fatzer*.

Nessa primeira fase de trabalho, Brecht já tira consequências dos seus estudos de Marx e Lenin. Começa a trabalhar o material usando do método dialético, tomando-o na sua imediatez, opaco, e sem forma dada de antemão que servisse para configurá-lo. Deita no papel coordenadas do assunto, esboça rudimentos de fábula, dos tipos que estarão em seu cerne e da tentativa problemática de organização coletiva dos mesmos. Concentra-se sobretudo na primeira cena da peça, certamente inspirada no romance de Hasek *As aventuras do soldado Schweyk*⁷⁰, que desenvolve em duas versões: quatro soldados pilotando um tanque de guerra se perdem a caminho da frente de batalha. Desembarcam em um ponto de uma vasta *no man's land* (o que explicita que a guerra já se desenrola faz um bom tempo) e ali, sob a liderança de um deles (na segunda versão *Fatzer*), desertam. Nas duas versões, nota-se claramente a distância em relação ao drama: figuras despersonalizadas, reduzidas a funções, absolutamente desprovidas de motivação interna que, de uma perspectiva dramática, tomam um rumo de modo altamente arbitrário, em nada se assemelhando a uma decisão. Mas não só: distancia-se também da sua dramaturgia de juventude, que em grande medida esforça-se por apagar as causas que movem os tipos sociais que dominam a cena (lembremos do exemplo extremo que é *Na Selva das Cidades*), e a redimensiona. As figuras são as mesmas das peças do jovem Brecht, sociais e desvinculadas do processo produtivo. Mas aqui há um esforço de mostrar que as figuras são produto de circunstâncias determinadas. Seu surgimento, para nós, na paisagem lunar absolutamente produzida pela técnica a serviço da destruição, emergindo do aparato técnico destrutivo manobrado por eles, como um parto grotesco, coloca

⁶⁹ KNOPF, Jan. *Brecht Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 1986, p.65.

⁷⁰ O romance foi traduzido para o alemão em 1926, e será adaptado por Brecht e Piscator em 1928.

em primeiro plano o fato de que os sociais são um (sub)produto da guerra. Há aqui um esforço, portanto, de mostrar a reificação dos soldados saídos do campo de batalha (estamos a léguas dos indivíduos autônomos do drama), e de explicitar que suas atitudes são produto da guerra, e não o contrário (o comportamento dos homens motiva a guerra). A explicitação da causalidade social como determinante das atitudes, aqui intentada, é certamente devedora da peça *Homem é Homem* (versão de 1926), primeira tentativa de Brecht no campo do teatro épico. No entanto, com diferenças: não se trata de mostrar aqui como o trabalhador de mentalidade pequeno burguesa vai sendo completamente determinado e transformado em alavanca da máquina de guerra. Aqui, trata-se de mostrar o que a máquina de guerra produz em contradição com seus interesses: um proletariado desvinculado do processo produtivo, degenerado e desmoralizado pela guerra de trincheiras, em estado insurgente.

3

Segunda fase de trabalho.

Brecht escreveu esta etapa do *Fatzer* em setembro de 1927, em Berlim. Tudo indica que foi feita em diálogo crítico com outro trabalho que realizou nesse período, apropriando-se de seu campo de questões e divergindo, no que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo. Estamos nos referindo ao primeiro trabalho da *Piscatorbühne*, inaugurada por Piscator naquele mesmo mês, após ter sido defenestrado da *Volksbühne*: *Hoppla, wir leben!* de Ernst Toller. Vejamos, para começar, o que *Fatzer* e *Hoppla* tem em comum. Segundo Piscator, a revista política tinha o seguinte objetivo: “analisar a Revolução de Novembro e mostrar todos os fatores de sua ascensão e queda; em outras palavras, a revista nos deveria dar a chance de trabalhar problemas de importância histórica cujo impacto no presente era considerável”⁷¹. Como se pode notar, objetivo similar ao de Brecht com o seu *Fatzer*, que busca compreender por que os soldados insurgentes, que regressaram da primeira guerra mundial, não se tornaram revolucionários como na Rússia.

⁷¹ PISCATOR, Erwin. *Political Theatre*. Londres: Methuen, 1963, p.206.

Além do objetivo comum aos dois trabalhos, ambos compartilham do projeto dialético, posto no ponto de partida, de encontrar uma nova forma adequada às exigências colocadas pela matéria histórica. Em *Fatzer*, a necessidade de encontrar esta forma está indicada por Brecht no seguinte fragmento da primeira fase de trabalho:

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...

A situação deve ser tanto alucinada quanto armada, já vista antes na visão, *construída* e com aspecto mecânico, já desde o início projetada, ensaiada!⁷²

Em *Hoppla*, esta meta foi explicitada por Piscator em seu *Teatro Político*, quando escreveu sobre a fundação e o desenvolvimento da *Piscatorbühne*: a busca por uma nova forma

foi imposta pelas circunstâncias sociais. E essas circunstâncias foram a revolução e a guerra. Essas foram as coisas que modificaram o homem, sua estrutura intelectual, e sua atitude perante a comunidade em geral. Elas colocaram o toque final naquilo que o capitalismo industrial tinha iniciado cinquenta anos antes.⁷³

Postas as similaridades, passemos ao exame das divergências. Brecht, que trabalhou como um integrante do coletivo de dramaturgia da *Piscatorbühne* (até o seu fechamento em 1928), coordenado pelo militante comunista Felix Gasbarra, criticou duramente os experimentos ali realizados. Em artigo escrito para o *Berliner Börsen-Courier* em 1929, afirmou que, apesar de sua enorme importância para o teatro alemão, as tentativas piscatorianas teriam realizado o projeto épico pela metade:

Esta temporada demonstra a influência de Piscator. Da perspectiva teatral, Piscator colocou em discussão menos (como suposto) a questão formal (técnica teatral) e muito mais a questão do conteúdo. E nisso foi bem-sucedido. Os teatros médios se lançaram aos novos assuntos. [...] Houve duas exceções: *Ópera dos três vinténs* e *Édipo*. Aqui a questão formal foi duas vezes abordada.⁷⁴

Como entender este comentário de Brecht a respeito do inaugurador do projeto teatral épico em solo alemão, que foi influência fundamental para o seu próprio trabalho? Disputa de território entre dois importantes homens de

⁷² Pedro Mantovani, op. cit., p.31.

⁷³ Erwin Piscator, op. cit., p.186.

⁷⁴ BRECHT, Bertolt. “Última etapa *Édipo*” in *Werke v.21*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.278.

teatro? Se fosse isso, o comentário seria irrelevante. Mas não se trata disso. A crítica feita por Brecht mostra a consciência de um problema fundamental concernente ao teatro épico alemão, que está no cerne do material *Fatzer*. É o problema relativo à aclimação do teatro épico em solo alemão. Como é sabido, o ponto de partida do trabalho de Piscator é o *Proletkult* e o *agitprop* russo, com o qual o diretor teatral entrou em contato quando foi soldado na primeira guerra mundial⁷⁵. Ao voltar da guerra, tornou-se membro do partido comunista alemão em formação e iniciou uma série de experimentos, a partir do que aprendera, em Berlim e nos arredores. Esses experimentos foram o ponto de partida para o teatro épico que desenvolveria mais tarde, no interior do aparato teatral convencional da República de Weimar. Primeiro na *Volksbühne*, depois em seu próprio teatro. O que Brecht parece perceber, sem que tenha formulado isso com todas as letras no texto mencionado (mas que aparece registrado nos esforços com o *Fatzer*) é que o projeto piscatoriano, a despeito de sua enorme relevância, não levou até o fim a crítica das formas, necessária para a configuração crítica da matéria alemã. Se é fato que Piscator criticou as formas dramática, naturalista e expressionista como obsoletas, incapazes de configurar criticamente os novos temas que emergiam com a nova etapa do capitalismo, não voltou as armas da crítica ao próprio teatro épico, para verificar se não havia ali algo que, ao menos, devesse ser redimensionado.

O material *Fatzer* toma como ponto de partida a percepção da necessidade desse redimensionamento, que se acentua no contato de Brecht com os experimentos piscatorianos. Mas o que exigiria o redimensionamento do teatro épico, naquele momento, em solo alemão? A derrota da revolução alemã. Piscator não leva em conta a necessidade de revisar os pressupostos ideológicos contidos na forma épica, importada da Rússia, que só fazem sentido em uma situação em que a classe foi organizada por um partido revolucionário e que, em consequência, a revolução está em marcha. E por que não leva em conta? Porque Piscator, adotando a linha do KPD como norte dos seus experimentos, não consegue enxergar, por um lado, que a revolução estava em refluxo em solo alemão nem, por outro, que a ausência de organizações revolucionárias e a condição dos trabalhadores no pós-guerra foram causas fundamentais para a

⁷⁵ Iná Camargo Costa, *Nem uma lágrima*, op. cit., p.86.

derrota da revolução. É o que podemos constatar ao ler, por exemplo, a continuação do texto de Piscator anteriormente mencionado:

A guerra finalmente enterrou o individualismo burguês sob a saraivada de aço e o holocausto de fogo. O Homem, o indivíduo, existindo como um ser isolado, independente (ao menos aparentemente) de conexões sociais, orbitando egocentricamente em torno do conceito de eu, está de fato enterrado sob uma lápide de mármore onde se lê: “o soldado desconhecido”. Ou, como Remarque formulou, “a geração de 1914 pereceu na guerra, mesmo que alguns tenham sobrevivido ao fogo de artilharia”. O que retornou não tinha mais nada a ver com o conceito de homem, raça humana, e humanidade, que simbolizavam a eterna natureza dada pelo Deus dos salões pré-guerra.

As colunas de tropas que mantiveram ordem em suas próprias fileiras, sem nenhum comando berrado em sua orelha, enquanto lutavam na volta do Reno em 1918, ainda estavam aquém daquele tipo de camaradagem que pensa, age, e sente coletivamente, um tipo de camaradagem que é o fim último, e não, como às vezes é dito, a premissa básica do socialismo. Aquelas tropas voltaram ao solo alemão com a firme intenção de construir uma ordem nova, melhor e mais justa, com armas na mão se fosse o caso; eles eram, de fato, uma forma preliminar do tipo socialista. Refinadas nas caldeiras da indústria pesada, endurecidas e soldadas pelas forjas da guerra, as massas de 1918 e 1919 trouxeram suas ameaças e demandas aos portões do Estado, não mais uma turba, ou uma gangue mal-arranjada, mas um novo tipo de ser vivo com uma vida própria, que não era mais a soma dos seus componentes individuais, mas que formava um novo e poderoso ego, impulsionado e guiado pelas leis não escritas da classe.⁷⁶

É certo que Brecht não tinha a análise completa do que havia causado a derrota da revolução, mas ele já tinha condições de rejeitar a perspectiva de Piscator. Isso, como mencionamos anteriormente, graças ao seu trabalho de juventude. Este lhe permitiu, por um lado, configurar a miséria alemã, com a qual havia se confrontado, e reconhecer o estado associal dos soldados que retornavam da guerra, completamente diferentes do enunciado piscatoriano, que, tudo indica, estava contido na forma de suas encenações⁷⁷. Por outro, e graças às leituras marxistas que vinha empreendendo, podia criticar o seu próprio trabalho de juventude. E, a partir dele, encetar um processo artístico e político para aclimatar o teatro épico a um país onde a revolução estava em refluxo.

Nesta segunda fase de trabalho, podemos observar a apropriação crítica do trabalho de Piscator efetivada por Brecht. Aqui, é possível perceber como o processo dialético de configuração artística posto em ação por Brecht produz o encontro entre a estrutura de base de suas peças de juventude e a estrutura da

⁷⁶ Erwin Piscator, op. cit., pp.186-187.

⁷⁷ Uma das grandes dificuldades de lidar com o trabalho de Piscator no período é que só temos à disposição registros textuais e fotográficos, o que torna o esforço de pensar as suas encenações épicas sempre limitado e passível de erro.

montagem épica revolucionária de Piscator, o que leva a uma nova estrutura que, por assim dizer, corrige as anteriores. Há uma síntese das modalidades da dialética entre marginalidade e conformismo das peças de juventude, mas sem a necessidade metafísica de declínio das mesmas. Graças ao seu redimensionamento, através da montagem épica corrigida, Brecht pode mostrar o potencial revolucionário dos desertores, que não encontra meios para se efetivar, e por isso ocorre o declínio. Com isso, a montagem deixa de afirmar a revolução em avanço, tal como em Piscator, e passa a explicitar uma possibilidade revolucionária desperdiçada.

O esboço da estrutura em questão⁷⁸, onde Brecht concentra seus esforços nesta etapa de trabalho, é composto de uma montagem de doze cenas que abarca praticamente toda a trajetória dos associais: uma terceira versão da cena da deserção dos soldados na *no man's land*, liderada por Fatzer; as três cenas que abarcam o regresso dos soldados, marcado pela paródia da espera de Penélope por Ulisses na *Odisséia*, que se aboletam, graças ao Fatzer, no apertado covil pertencente à mulher de um deles, para esperar unidos pela nova época; a cena em que o matreiro Fatzer convence um soldado responsável por guardar provisões de guerra, a desviar, numa próxima noite, provisões do exército para matar a fome dos desertores; as duas cenas em que Fatzer não realiza o combinado com os desertores, porque foi detido (é o momento onde, no fragmento publicado, percebe-se que a ausência de uma organização revolucionária leva ao desperdício do potencial revolucionário dos desertores); as cenas em que a fome produz a desunião dos quatro, a insubmissão da mulher ameaça a estadia dos quatro na casa, e Koch põe à prova a utilidade do Fatzer para os três; a cena em que ocorre o confronto entre os desertores, consequência da relação sexual entre Fatzer e a dona da habitação; o interesse dos três em eliminar o Fatzer.

Essa montagem de cenas pode ser dividida em duas grandes partes, em que uma espelha a outra, unificando e evidenciando contradições. A primeira metade, composta das primeiras seis cenas, mostra o potencial revolucionário dos desertores, sobretudo do egoísmo de Fatzer. Ele é que impulsiona a deserção e a formação do bando; garante que os quatro consigam retornar com segurança à Alemanha, e ali, torna possível a obtenção de moradia, a despeito

⁷⁸ Conferir fragmento B15 em Pedro Mantovani, op. cit., pp.50-72.

dos interesses da mulher, de comida, e a unificação dos quatro em torno de uma ação esperada (a revolução). Quanto aos outros três, o impulso de autopreservação que os rege fornecerá a coesão do grupo em torno dos objetivos relacionados à sobrevivência, assegurando a sua realização. Na segunda metade, constituída das demais cenas, o potencial revolucionário, virtualidade contida nos impulsos sociais, converte-se em potencial puramente destrutivo, tornando-se semelhante ao das peças de juventude. Por um lado, o egoísmo de Fatzer reduz-se àquele de seu predecessor, Baal, da peça homônima de Brecht, para quem só existe o presente imediato, e na imediatez a realização irrestrita do seu apetite, o que passa pelo consumo e destruição do outro, até o próprio consumo e destruição. Por outro, o impulso de sobrevivência dos outros três retrocede à forma do seu ancestral Kragler, de *Tambores na noite*, que pertence “à comunidade dos que ficam em casa, que buscam segurança e prazer, que querem tranquilidade porque cada qual cuida primeiro de si mesmo”⁷⁹. Ambas regressões com uma grande diferença em relação às suas matrizes. Diferentemente do que ocorre nas suas peças de origem, em *Fatzer* os impulsos estão em contradição, compondo um entrechoque mortal que muito nos faz recordar da luta de *Na Selva das Cidades*, cujo resultado é pura destruição. Retomando o esboço: há confronto entre Fatzer e os três, quando este se desvia e não cumpre o acordo que garantiria alimento para os demais desertores, que por sua vez estão apenas interessados em explorar o Fatzer para sobreviver; a relação de Fatzer com a mulher põe em risco a moradia conquistada para a malta, que tinha o interesse de instalar-se ali, passivamente, por tempo indeterminado; os interesses contraditórios e insuperáveis entre os três, que terminam por apartá-los, aparecem quando Koch, que passa a liderar o bando, testa a utilidade de Fatzer confiando os pertences do grupo a ele, que se desfaz dos mesmos simplesmente porque lhe dá na telha; a transa de Fatzer com a dona da casa, mulher de um dos desertores, põe o covil em pé de guerra, levando os desertores ao engalfinhamento; por fim, ao invés de se colocarem em ação, os três tomam o rumo do fratricídio: decidem eliminar o Fatzer, por não lhes garantir a sobrevivência ansiada. Encerra-se o ciclo de destruição.

⁷⁹ Hans Mayer, op. cit., p.122.

Ainda, nesta segunda fase de trabalho, Brecht estrutura um par de cenas, sem explicitar o seu lugar exato na estrutura acima, que possibilitam ao espectador vislumbrar as razões pelas quais o potencial revolucionário dos desertores não se efetivou. A estas, dá o nome de *Entrecenas: o povo*⁸⁰. Na primeira cena do conjunto, um comunista é conduzido ao paredão de fuzilamento por dois soldados alemães. O comunista apela aos soldados que o soltem, tentando esclarecê-los acerca da revolução russa. Os soldados ignoram as tentativas do comunista, com direito a observações sardônicas e resposta que reproduz a propaganda contrarrevolucionária difundida na Alemanha (os russos são criminosos), e o encaminham para a morte. A segunda cena apresenta novamente um par de soldados germânicos (provavelmente os mesmos da cena anterior), em alguma medida engrupidos pelas mentiras do alto comando alemão, mas abalados. Perturbação ocorrida após a leitura de panfletos revolucionários, encontrados em mochilas roubadas de revolucionários russos após sua execução, que os faz desconfiar de suas convicções anteriores. Em chave chapliniana, vemos os dois zonzos após a leitura, tentando decifrar o que está na ordem do dia, sem muito sucesso.

As *Entrecenas* evidenciam a distância entre os soldados alemães e as ideias revolucionárias. Distância que explica por que o potencial dos soldados insurgentes no centro da fábula em processo de construção se converte em energia destrutiva. Quando desembarcam em solo alemão, não tem a menor ideia do que fazer, porque não ali há organização revolucionária que permita a unificação entre teoria e prática. Em função disso, segundo a estrutura esboçada por Brecht, o potencial revolucionário cresce até um certo ponto, de acirramento agudo das contradições, para depois se converter no seu contrário, levando ao desfecho autofágico apresentado.

4

Terceira fase de trabalho.

Foi realizada alguns meses depois da segunda, entre o final de 1927 e o começo de 1928. Nessa quadra, Brecht incorpora no material as razões pelas quais não havia organização revolucionária na Alemanha, o que foi decisivo

⁸⁰ Cf. fragmento B16 em Pedro Mantovani, op. cit., pp.73-74.

tanto para o desperdício do potencial revolucionário dos insurgentes, quanto para a derrota da revolução. Introjeta no *Fatzer* o processo de usurpação das organizações dos trabalhadores por suas lideranças, que passam a usá-las contra o proletariado: tanto o papel contrarrevolucionário da socialdemocracia quanto do partido comunista, com algumas diferenças importantes.

No que diz respeito à socialdemocracia, Brecht já tinha uma posição clara a respeito do seu papel exclusivamente reacionário. Não só viu o seu papel de freio e repressão nos episódios da revolução alemã que vivenciou, como também participou de *Hoppla* que, como se sabe, é uma verdadeira autópsia da socialdemocracia alemã.

Quanto aos comunistas, sua posição ainda estava em fase de definição. Ao que tudo indica, é neste momento, por um lado, que ganha maior clareza a respeito do processo de stalinização e da incapacidade de organização do KPD, que já fora decisiva para a derrota da revolução em 1923. Mas por outro lado, ele ainda não chegou a uma conclusão acerca da possibilidade de transformação do partido em vetor revolucionário. A maior compreensão quanto às questões mencionadas advém, por um lado, da sua especial atenção ao rumo do comunismo na União Soviética, que se escancara em 1928 com a expulsão da oposição de esquerda, o banimento de Trotsky, e a coletivização forçada do plano quinquenal. E por outro, do acesso privilegiado ao que se passava no KPD no começo de 1928, em função de seu encontro e aproximação com Hanns Eisler. O músico, a quem Brecht chamará “meu mensageiro da classe trabalhadora”⁸¹, já estava integrado, desde 1927, ao mais importante coletivo de *agitprop* daquele período, o *Megafone Vermelho* (*Rote Sprachrohr*), vinculado ao KPD⁸². Com isso, tinha todas as condições de colocar Brecht por dentro de

⁸¹ WILLET, John. “Die Massnahme. The vanishing Lehrstück” in *Hanns Eisler. Contemporary music studies*. Luxemburgo: Harwood Academic Publishers, 1985, p.81.

⁸² Desde 1927 Hanns Eisler era compositor, pianista e regente do grupo de *agitprop* mais avançado da Alemanha no período. O *Megafone Vermelho* estava subordinado à linha do partido comunista alemão e diretamente vinculado à organização internacional de amparo aos trabalhadores (IAH) do partido, comandada por Willi Münzenberg. Liderado pelo produtor e ator Maxim Vallentin (que havia trabalhado para o célebre diretor teatral Max Reinhardt), o *Megafone* tinha como objetivo difundir a linha do partido, apontando o caminho para as questões ligadas ao cotidiano dos trabalhadores que estavam na ordem do dia. A respeito da participação de Eisler, conferir: BETZ, Albrecht. *Hanns Eisler political musician*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp.64-65. A respeito do *Megafone Vermelho*, conferir: WILLET, John. *The theater of the Weimar Republic*. New York: Homes e Meyer, 2006, pp.134-135.

tudo o que se passava no interior do movimento cultural comunista. E mais do que isso: por meio de Eisler, Brecht podia obter uma razoável radiografia das fraturas no interior do KPD, e dos modos de ação de suas tendências⁸³. Isso porque o racha no interior de sua família refletia a pugna fratricida do partido. Seus dois irmãos eram membros do KPD, de tendências radicalmente opostas. De um lado, sua irmã Elfriede, conhecida como Ruth Fischer. Ela foi uma das mais importantes líderes da esquerda do KPD, ferrenha opositora de sua stalinização⁸⁴, expulsa do partido em 1926 em função de sua oposição a Moscou. De outro, seu irmão Gerhardt, quadro stalinista escalado pela Internacional Comunista para realizar uma missão na China em 1927, que tinha como propósito defender os interesses soviéticos sabotando a revolução em marcha naquele país (experiência que está na base da peça de aprendizagem *A Decisão*⁸⁵).

Nesta fase de trabalho, na qual nomeia pela primeira vez o material cênico trabalhado de “Documento Fatzer”⁸⁶, há mais um passo de apropriação

⁸³ Salvo engano, o maior acesso a informações acerca da real situação do partido comunista alemão encaminhou Brecht a uma perspectiva completamente distinta daquela dos frankfurtianos, no que diz respeito às possibilidades de organização dos desempregados (e da revolução) no período. Isso, se a leitura de Helmut Dubiel acerca da posição de Horkheimer, extraída do seu *Crepúsculo (Dämmerung)*, estiver correta. Segundo o comentador da teoria crítica, Horkheimer, por não ter como acessar o que estava acontecendo no interior do partido comunista, defendeu a tese de que os desempregados não tinham capacidade para serem educados e organizados. E essa incapacidade os tornou meros papagaios, repetidores de palavras de ordem. No caso de Brecht tudo indica que obteve mais informações de gente de dentro a respeito do que acontecia no partido comunista. Isso permitiu a ele, pelo menos, chegar à conclusão de que o problema, tanto durante a revolução alemã, quanto no momento em que escrevia o *Fatzer*, era o partido incapaz de funcionar como uma organização revolucionária (por motivos diferentes ao longo de períodos diversos de sua curta existência). Incapacidade que Brecht apostava ser passível de correção, a partir da organização das bases. Sobre a leitura de Dubiel acerca de Horkheimer, conferir: DUBIEL, Helmut. *Theory and Politics. Studies in the Development of Critical Theory*. Massachusetts: MIT press, 1985, p.11-15.

⁸⁴ O catatau de Ruth Fischer a respeito da stalinização da Internacional e do KPD nos permite ter uma ideia do que Brecht podia saber em contato com os irmãos Eisler. Mesmo levando em conta, claro, que a narradora do processo é parte do problema. A respeito, cf. FISCHER, Ruth. *Stalin and German Communism. A Study in the Origins of the State Party*. New Jersey: Transaction Publishers, 2006.

⁸⁵ Cf. WILLET, John. “Die Massnahme. The vanishing Lehrstück” in *Hanns Eisler. Contemporary music studies*. Luxemburgo: Harwood Academic Publishers, 1985, p.81. E também COSTA, Iná Camargo; *Lenin e Brecht: duas revoluções*. São Paulo, Sundermann, no prelo.

⁸⁶ BRECHT, Bertolt. *Werke GBFA v.10*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p.1116.

crítica do trabalho piscatoriano. O uso do termo “Documento”, também utilizado por Piscator para descrever o seu próprio trabalho, deixa patente esse movimento de aproximação e superação. Nesta fase de trabalho fica evidente que Brecht, como Piscator, quer estabelecer a conexão entre “os acontecimentos no palco e as grandes forças ativas na história”⁸⁷. E para tanto, também se esforçará por construir um foco narrativo no sentido de evidenciar que a ação narrada, diferentemente da ação autônoma do drama, é parte de um todo⁸⁸, e que as relações expostas na ação não são relações interpessoais entre personagens, mas relações sociais figuradas.

No entanto, Brecht não entenderá esse objetivo da mesma forma que Piscator. Para o autor às voltas com o *Fatzer*, a meta não é alcançada através da representação piscatoriana da história com “H” maiúsculo por meio de documentos entendidos como “discursos autênticos, ensaios, recortes de jornal, fotografias e filmes acerca da guerra e da revolução, acerca de cenas e personagens históricos”⁸⁹. Para Brecht isso não dava conta do fundamental: a apresentação das leis do desenvolvimento histórico, daquilo que perdura quando a dialética está em suspenso. Que só se tornam visíveis através de um recorte e rearranjo da realidade na forma de uma fábula, organizada de modo a fazer com que essas leis saltem à vista do espectador em função da dinâmica interna da ação narrada.

Persigamos então os esforços realizados por Brecht nesse sentido. Aqui, o foco do autor continua sendo a construção da montagem de cenas, tal como na segunda fase de trabalho, mas com diferenças. Em primeiro lugar, apresenta as coordenadas históricas da ação narrada de forma imediata e com clareza. E quais coordenadas históricas estão em jogo?

Vejamos: a partir de agora, por um lado, a referência ao *front* ocidental da primeira guerra mundial, de onde os soldados desertam, é explícita. O local de desembarque do bando também não deixa mais dúvidas: a cidade de Mülheim no vale do Ruhr, a mais proletarizada região da Alemanha, coração do

⁸⁷ Erwin Piscator, op. cit., p.93.

⁸⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p.110.

⁸⁹ Esses são os recursos documentais utilizados por Piscator em sua revista *Trotz alledem!* (*Apesar de tudo!*), que tinha como objetivo “mostrar que a revolução continuava a se passar, mesmo depois do terrível desastre de 1919.” (Cf. Erwin Piscator, op. cit. pp.91-98).

esforço bélico germânico e palco do momento derradeiro da revolução alemã (1923), iniciada no final da primeira guerra. Por outro, o tempo da ação ganha maior nitidez. Percebemos o movimento de Brecht no sentido de condensar todo o período revolucionário alemão na peça, na medida em que ele estende a ação narrada até o pós-guerra, durante o momento revolucionário em que tropas francesas tinham ocupado o Ruhr. Em terceiro lugar, as figuras associadas são retrabalhadas (o que estava apontado na segunda fase de trabalho), ficando ainda mais nítido que são figuras que representam as atitudes centrais encontradas na totalidade do proletariado que retornou degenerado e desmoralizado do *front*. Explicita-se que eles vêm dos quatro cantos da Alemanha, formando um círculo que compreende a totalidade do solo alemão (Berlim, Passau, Liegnitz e Mülheim). Além disso, cada figura⁹⁰ condensa o *gestus* base de cada uma das parcelas desse todo: Fatzner como representante da minoria do proletariado que espontaneamente se revolta e que, por assim dizer, parece ecoar certas fraquezas da esquerda do KPD⁹¹; Koch como representante da parcela do proletariado que incorpora o discurso burocrático da socialdemocracia e posteriormente do partido comunista alemão⁹², avesso a levantes e capaz de usar tudo e todos para a própria sobrevivência; Büsching como representante da parte do proletariado que saiu da guerra com fortes traços fascistas (e no final do período revolucionário se integrará aos *freikorps*): niilismo, desprezo pela vida humana, admiração e obediência cega à figura onipotente do líder que o diminui⁹³; Kaumann como representante do

⁹⁰ As figuras mudam de nome ao longo do material, mas os quatro *gesti* base se mantêm. Aqui estamos utilizando os nomes mais recorrentes no sentido de facilitar a leitura.

⁹¹ De acordo com Pierre Broué, “uma das fraquezas do KPD está nos demagogos de sua esquerda, espécimes da boemia intelectual, experts em utilizar frases revolucionárias, mas incapazes de pesar uma situação, ou de atinar para o elo que lhes permitiria agarrar toda a cadeia.” Cf. BROUÉ, Pierre. *The German Revolution 1917-1923*. Chicago: Haymarket Books, 2006, p.907.

⁹² De acordo com Pierre Broué, os quadros da direita do partido comunista alemão eram oriundos da socialdemocracia, e tinham a mesma “propensão à passividade e a ir a reboque dos acontecimentos”. Cf. Pierre Broué, op. cit. p.909

⁹³ Aqui acompanhamos a descrição da figura encontrada no programa de encenação realizada por Manfred Wekwerth em 1987, gentilmente cedido a nós pelo Arquivo Brecht em Berlim.

proletariado que voltou passivo e indiferente da guerra, completamente alienado de si e do seu entorno.

Em segundo lugar, Brecht intenta organizar a montagem de cenas no sentido de transformá-la em uma espécie de câmara escura⁹⁴, que ilumina a dinâmica interna da derrota da revolução e do nascimento do fascismo, através de sua reprodução como sátira no interior da dinâmica da ação narrada. O que permitiria apresentar as causas históricas que impediram a transformação dos desertores em sujeito coletivo e levaram à conversão do seu potencial revolucionário em energia destrutiva.

Em função do objetivo mencionado acima, Brecht planeja nova alteração na estrutura da ação narrada. Se não nos equivocamos, ela passa a comportar quatro grandes momentos: o primeiro apresenta a deserção e chegada em Mülheim lideradas por Fatzer, onde mantém-se a explicitação do potencial revolucionário dos desertores, tal como na segunda fase de trabalho. Até onde alcançou nossa leitura, esse momento expõe o que estava em jogo no início da revolução alemã, quando o descontentamento com os horrores da guerra gera um movimento espontâneo das massas, que desejam o seu término.

O segundo, que emerge dessa etapa, mostra a cisão do bando. Ela se dá quando o egoísmo de Fatzer deixa de coincidir com o impulso de autopreservação dos demais. Ele quer que o grupo deixe de lado a perspectiva de simplesmente sobreviver no anonimato, cercado por seus inimigos, e passe a lutar contra eles. Seu desejo de briga leva a duas mudanças. A primeira diz respeito à liderança do grupo: quando Fatzer se desvia do plano relativo à pura sobrevivência, deixa de ser o chefe do bando que passa a aglutinar-se em torno de Koch. A segunda diz respeito às possibilidades de ação conjunta do grupo, aventadas no primeiro momento. A contradição no interior do grupo, que não se resolve em favor de Fatzer nem em favor dos outros desertores, leva à incapacidade de ação de ambos os lados. De um lado, Fatzer faz das tripas coração para convencer o bando a lutar: bravateia, tenta forçar os desertores a entrarem espontaneamente em uma briga, e termina comendo poeira sozinho;

⁹⁴ Tomamos de empréstimo a Wolfgang Storch a ideia de que o material *Fatzer* funciona como uma câmara escura. Ela foi apresentada laconicamente em seu texto a respeito do teatro da República de Weimar, mas a desenvolvemos no sentido que interessa ao nosso argumento. Isso porque ela nos pareceu precisa para explicitar o que passa a funcionar no material inédito, a partir da terceira fase de trabalho. Cf. STORCH, Wolfgang. "O teatro na República de Weimar" in *O teatro e a cidade*. São Paulo: SMC, 2004, p.192.

depois da sova, reencontra o bando e tenta incitá-lo à luta, assim como o tinha incitado à deserção. Em vão. Suas súplicas caem por terra diante do pragmatismo de Koch que, diante da insistência de Fatzer, propõe uma votação, na qual vence a proposta de mera luta pela sobrevivência. De outro, Koch tenta encontrar um meio de continuar explorando o egoísmo de Fatzer em benefício do bando, e também fracassa. O egoísta, a despeito dos seus esforços, continua apenas seguindo os seus impulsos, ameaçando a existência da malta unida sob a bandeira do pragmatismo.

Para nós, este momento apresenta a dinâmica da divisão interna do proletariado alemão, que estará no centro do fragmento publicado⁹⁵. Refere-se ao surgimento de insurreições espontâneas durante a revolução alemã, e a ação da socialdemocracia, que fazia a cabeça da maioria dos trabalhadores, para abortá-las. Além disso, em alguma medida capta a divisão interna do partido comunista alemão depois de 1919, o modo como suas frações opostas inviabilizavam sua ação. De um lado, a esquerda putschista, que tinha a ilusão de que “um pequeno grupo de lutadores determinados, minorias ativas, poderiam substituir a grande atividade das massas”⁹⁶ e, de outro, a medíocre e pragmática direita, cujos “reflexos que tendiam à prudência”⁹⁷ terminavam por fazê-la esquivar-se da luta. Finalmente, registra a dinâmica da divisão dos trabalhadores contemporânea à escrita de Brecht, cisão entre a base comunista empurrada pela linha do ‘social-fascismo’, e a base socialdemocrata preocupada com sua autopreservação, que as tornou incapazes de fazer frente ao nazismo. É o momento em que o potencial de transformação fica comprometido, em função da ausência de organizações revolucionárias, abrindo caminho para um desfecho destrutivo.

O terceiro momento, desenvolvido nesta etapa do material, é o que Brecht denominou “centro do temor da peça”⁹⁸. Na ausência de organizações revolucionárias que pudessem canalizar o potencial de mudança em ação, este se converte em força destrutiva e as contradições acumuladas descambam em

⁹⁵ Ver último capítulo desta tese.

⁹⁶ Pierre Broué, op. cit., p.910.

⁹⁷ Idem, p.907.

⁹⁸ Pedro Mantovani, op. cit., p.78.

briga de foice. O momento em que potencial revolucionário se transforma no seu oposto é o da relação sexual entre Fatzer e a mulher, casada com um dos desertores e proprietária da casa (em alguns fragmentos a relação sexual aparece como estupro, em outros como resultado da sedução barata do associal). A violação do matrimônio, e não a sua superação (virtualmente apresentada em uma das primeiras cenas⁹⁹), estoura uma guerra interna (há alusão a uma briga de faca) que põe em xeque a existência do bando, que arrisca perder o teto e dissolver-se. Diante da crise interna, Koch manipula os conflitos que nela surgiram para unificar os demais desertores contra Fatzer e instaurar um novo regime: governo centralizado que lhe permite dominar os demais integrantes do covil. Usará do terror para certificar-se de que as decisões grupais, pautadas por ele, sejam levadas a cabo sem desvios. Isso lhe dá poder para sancionar Fatzer de diversas maneiras: adverti-lo, prendê-lo (é amarrado ao pé da cama), e até de propor sua eliminação. Além disso, abolirá a propriedade privada da casa e da mulher, substituindo-as pela propriedade da nova organização, cujo fim será a autopreservação dos desertores, enquanto não surge uma nova reviravolta (que não será buscada por eles). No que diz respeito à mulher, o bando passa a decidir sobre as suas necessidades sexuais: se ela é livre ou não, se ela deve servir de moeda de troca com o Fatzer, que poderia fazer uso dela, desde que obtivesse os meios de sobrevivência para o bando (proposta dos três); se ela deve ser usada para trabalho doméstico, isto é, prostituir-se para garantir o sustento da casa e supostamente insuflar o descontentamento entre os trabalhadores com quem tem relações sexuais (proposta de Fatzer).

Aqui, Brecht ensaia captar a dinâmica interna da degeneração da revolução em stalinismo, entre 1923 e 1924, e os seus efeitos em solo alemão. Reproduz-se, por um lado, dinâmica do PC soviético durante a guerra civil: luta entre facções depois da morte de Lenin; conquista do poder por Stalin após a derrota da revolução alemã em 1923; início do processo de stalinização em que a oposição é gradualmente eliminada; consolidação de uma ditadura do partido

⁹⁹ Quando os desertores recém-chegados da guerra se acomodam no quartinho, junto com a mulher que passou quatro anos em abstinência sexual à espera do marido, Brecht parece sugerir a experimentação com o amor livre como uma virtualidade que não chega a se concretizar. Como também não ocorre a formação de um coletivo, a transformação da guerra em guerra civil, etc.

sobre o proletariado (representado pela figura da mulher na peça); o uso do jargão revolucionário para garantir os interesses dos defensores do “socialismo num só país” (o trabalho doméstico para promover insatisfação). Por outro, refere-se à incapacidade das lideranças do KPD de perceber a situação revolucionária que emergia em 1923, em função de sua servilidade às ordens de Moscou. O macaqueamento da política da Comintern forjada para combater o putschismo da ação de março em 1921¹⁰⁰, em uma situação revolucionária como a de 1923, só acirrou a cisão interna da hesitante e fatalista liderança do KPD. E mais importante: contra os interesses dos trabalhadores alemães, o KPD desperdiçou uma oportunidade revolucionária¹⁰¹. Equívoco que terá graves consequências, que o material *Fatzer* tentará formular no quarto momento.

No quarto e último momento da estrutura que emerge nesta fase do *Fatzer*, a briga de foice entre os desertores transforma-se em entrechoque mortal. De um lado, o bando decide executar Fatzer por sua traição aos acordos feitos¹⁰², e arma para ele uma cilada na toca. De outro, Fatzer retornará a ela para convencer o bando a ir embora, reunido, em uma espécie de segunda deserção. E está preparado para eliminá-los, caso não aceitem: induziu soldados, tudo indica das tropas de ocupação, a cercar o local, para acioná-los contra os desertores caso seu plano seja rejeitado. O mais desenvolvido desfecho do entrechoque de todas as fases de trabalho, e o único transformado em cena, pode ser lido no fragmento intitulado “ÚLTIMA CENA”¹⁰³. Fatzer retorna ao covil e ali encontra apenas Büsching e Kaumann (outros fragmentos indicam

¹⁰⁰ Sobre a ação de março cf. Pierre Broué, op. cit., pp.491-503.

¹⁰¹ Pierre Broué, op. cit., pp.899-903.

¹⁰² Se não nos enganamos, Brecht capta aqui o que havia sido percebido pelo teórico comunista A. Jakobsen em 1922, em texto intitulado *O Fascismo*: “As coisas precisam ser afirmadas como elas são. O fascismo hoje não é de modo algum um movimento que é apoiado apenas pelos elementos burgueses e pelo lumpenproletariado, mas tem sua fundação na ampla massa de fazendeiros e pequenos burgueses, e até mesmo de trabalhadores, cuja ideologia é pequeno-burguesa e sindicalista... Agora, os alertas para a Alemanha. Apesar do fato do fascismo exibir características especificamente italianas, sua essência é internacional. Pegando os fios do nacionalismo burguês, do declínio social dos estratos pequeno burgueses e da massa de trabalhadores, ele encontra chão firme acima de tudo onde quer que as massas, desapontadas pelos seus líderes socialistas e sem reconhecer contextos, tenta mudar sua posição no quadro nacional e acredita que encontrou um caminho para isso na renovação da disciplina moral... (JAKOBSEN, A. *apud* NEGTE, Oskar; KLUGE, Alexander. *Public Sphere and Experience. Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Londres. Verso, 2016, p.233).

¹⁰³ Pedro Mantovani, op. cit., p.97.

que a esta altura Koch teria morrido). Propõe que as desavenças passadas sejam esquecidas e que saiam de lá, uma vez mais, juntos. Büsching, cujo nome remete a um conhecido *Fememorder*¹⁰⁴ dos anos vinte, recusa a proposta e encaminha o cumprimento da sentença de morte em duas partes. Em uma última tentativa de submeter Fatzer ao bando, que ilumina criticamente todas as tentativas anteriores, Büsching propõe que o egoísta aceite a condenação e se mate voluntariamente, conforme deliberação grupal. Fatzer se recusa e delata a presença de todos na casa para as tropas de ocupação. Antes que estas abram fogo sobre o covil, Büsching faz questão de fuzilar, com Kaumann, o ex-companheiro. Por fim, depois que matam Fatzer, são aniquilados pelo chumbo grosso do inimigo.

Em nosso entendimento, este momento final parcialmente formado refere-se ao nascimento do fascismo, quando parte do proletariado alemão se incorpora às organizações de extrema direita como os *freikorps*, que praticam a liquidação dos integrantes desviantes. Apreende o momento, recorrente, em que a energia revolucionária pervertida em energia destrutiva é direcionada pela classe dominante para massacrar a revolução. E, salvo engano, inclui a dinâmica do uso stalinista da Cheka, polícia política do partido comunista russo, mobilizada para executar medidas tomadas por Stalin, como a eliminação de oponentes acusados de traidores¹⁰⁵.

Com tudo isso, Brecht explicita na terceira fase de trabalho as causas que levaram à transformação do potencial revolucionário dos insurgentes em força fascista. De um lado, a liderança do partido socialdemocrata que lutou com todas as forças para derrotar a revolução e, de outro, a liderança do KPD em função da sua incapacidade de realizar uma análise concreta da situação concreta e empreender uma política revolucionária. Em suma, Brecht evidencia

¹⁰⁴ De acordo com a pesquisa de Rainer Lenze que pudemos consultar no Arquivo Brecht, Büsching era o nome de um *Fememorder* (figura responsável pela execução de traidores em grupos de extrema direita, chamados *Feme*), que em 1927 estava sendo processado por assassinatos políticos cometidos entre 1923 e 1924. Cf. LENZE, Rainer. *Bertolt Brecht, Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Kritische Ausgabe*. Münster: Dissertação de mestrado, 1986, pp.338-339.

¹⁰⁵ Se isso faz sentido, é bem provável que neste ponto Brecht se aproxime do modo como Ruth Fischer observou os acontecimentos entre 1923 e 1924. Cf. Ruth Fischer, op. cit., p.639.

que a ausência de organizações revolucionárias levou os soldados insurgentes e a revolução alemã ao desfecho funesto conhecido por todos.

5

Quarta fase de trabalho.

A quarta fase de trabalho começa em setembro de 1928, por volta de quatro meses depois de encerrada a terceira fase de trabalho, findada em abril/maio do mesmo ano. O intervalo entre as duas etapas não se deveu a dificuldades inerentes ao material e sim em função de uma proposta de trabalho feita por Josef Aufricht a Brecht, de realizar a primeira peça de seu teatro na *Schiffbauerdamm*, em agosto de 1928. É em função deste contrato no teatro convencional que Brecht desenvolverá o seu primeiro sucesso, a arquiconhecida *Ópera dos três vinténs*, (que também contém, apesar de secundariamente, elementos para uma crítica da figura do associal do seu tempo de juventude¹⁰⁶),

¹⁰⁶ Até onde vai a nossa compreensão acerca das óperas realizadas por Brecht no período – *A ópera dos três vinténs* e *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* –, coincidimos com a crítica que considera a “superposição contraditória da forma mercadoria e sua crítica”, o cerne de ambas (PASTA JR., José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Editora 34, 2010, p.95). Aqui, gostaríamos apenas de sugerir uma hipótese que consideramos complementar a essa. Podemos ver nas óperas, assim como no *Fatzer*, uma crítica de Brecht a seu trabalho de juventude, decorrente de sua perspectiva materialista em formação. Mas diferentemente do *Fatzer*, nas óperas Brecht realiza uma crítica do associal a partir do seu confronto com a forma mercadoria. Dado o ângulo de ataque, os resultados são distintos, mas contribuem para a explicitação dos limites da sua perspectiva de juventude. Salvo engano, é com esse confronto que Brecht obtém o seguinte aprendizado: descobre que o *gestus* antiburguês de seus trabalhos de juventude é, em grande medida, a reprodução, na forma de uma atitude, da lógica econômica destrutiva do capitalismo em seu estágio imperialista. No caso da *Ópera*, os negócios criminosos do associal Macheath (que, como o bando associal em *Fatzer*, foi soldado em uma guerra imperialista) são afins ao modo de acumulação predatório típico das burguesias nacionais imperialistas. Em *Mahagonny*, a busca pela saciedade total do apetite por comida, bebida, sexo e luta, que remonta ao *Baal* de Brecht, aparece em nova chave. Na cidade que encarna a “utopia pequeno burguesa”, a satisfação almejada pelos associais é apresentada como puro consumo, com todas as suas consequências destrutivas e autodestrutivas. Produção (melhor seria dizer predação) e consumo associais como produtos de uma sociedade associal. Por outro lado, nas duas peças temos a impressão de que os associais possuem um potencial de mobilização à esquerda, que é desperdiçado. Na *Ópera*, a multidão de mendigos, mobilizada por Peachum para tocar o terror na festa de coroação da rainha, nos leva a imaginar o desperdício de energia insurgente ali envolvido, que poderia ser canalizada para uma grande reviravolta coletiva. No caso de *Mahagonny*, o dissabor do associal Paul Ackerman, único descontente da cidade arapuca (“falta alguma coisa!”), é capaz de pôr abaixo a “utopia”, evidenciando o seu aspecto repugnante (a respeito, conferir MAYER, Hans. De Mahagonny a Setsuan in *Brecht*. Hondarribia: Iru, 1998, p.372). Por isso mesmo, nos faz imaginar que uma organização revolucionária, se presente, poderia apresentar a Ackerman o que lhe falta.

no teatro que só décadas mais tarde, na RDA, será a sede do seu famoso *Berliner Ensemble*.

Além disso, Brecht define sua posição frente ao KPD, de adesão crítica, no mesmo período em que realiza esta fase de trabalho. Posicionamento que se dá no início do processo de radicalização política da República de Weimar que ocorre antes mesmo do início da crise de 1929. Acirramento cujo estopim é linha política do ‘terceiro período’¹⁰⁷, formulada no sexto congresso da Internacional Comunista¹⁰⁸, e adotada sem reservas pelo KPD. Ao ser aplicada, esta linha levou a um adensamento do combate no interior do movimento dos trabalhadores, fragmentando-o ainda mais, e rachando de vez sua base, em grande medida já cindida pelo desemprego estrutural, como mencionado anteriormente.

De acordo com Fritz Sternberg, companheiro de viagem marxista de Brecht e feroz opositor à esquerda do KPD, a decisão de aderir (sem se filiar) ao partido se deu no primeiro de maio de 1929, quando Brecht testemunhou, da janela da casa do amigo, o massacre empreendido pela polícia socialdemocrata contra trabalhadores que saíram às ruas para manifestarem-se, convocados pelo partido comunista¹⁰⁹. Este massacre continuará por mais alguns dias, até a socialdemocracia pacificar a sublevação provocada pela repressão ao primeiro de maio¹¹⁰.

¹⁰⁷ No cerne da linha do terceiro período, está o diagnóstico de que o capitalismo entrava numa terceira etapa. A primeira teria se dado entre 1917 e 1923, onde ocorreu a luta revolucionária derrotada. A segunda, entre 1924 e 1928. Nela, o capitalismo teria encontrado estabilidade relativa e por conta disso estaria na ordem do dia apenas a luta defensiva do proletariado. A terceira teria começado em 1928, em função de uma crise do capitalismo que daria espaço novamente à luta revolucionária. Na prática, a linha do terceiro período foi usada por Stalin para manter o seu poder na União Soviética, usando do jargão revolucionário para abortar qualquer ação vindoura. Nesta perspectiva os stalinistas defenderam que o maior inimigo do comunismo era a socialdemocracia, e não o fascismo, contribuindo decisivamente para a luta fratricida no movimento dos trabalhadores e para a ascensão vertiginosa do nazismo que se deu nos meses seguintes. A respeito cf. ROSENHAFT, Eve. *Beating the fascists. The german communism and political violence 1929-1933*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp.29-32.

¹⁰⁸ O sexto congresso da IC foi realizado entre julho e setembro de 1928, praticamente o mesmo intervalo de tempo em que Brecht se dedica à *Ópera dos três vinténs*.

¹⁰⁹ STERNBERG, Fritz. *Der Dichter und die Radio. Erinnerungen an Bertolt Brecht*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1963, pp.24-25.

¹¹⁰ Desde dezembro de 1928, o chefe da polícia socialdemocrata de Berlim, Zörgibel, havia proibido manifestações ao ar livre na cidade, supostamente em função da ação violenta do

O decisivo primeiro de maio contém tanto os elementos que aproximam Brecht do KPD, quanto aqueles que o afastam dele, e que terminam por fixar, em alguma medida, os termos do seu engajamento no período. Por um lado, o ataque policial aos trabalhadores confirmou aos olhos de Brecht, ao mesmo tempo, a socialdemocracia como bastião do andar de cima alemão, e o partido comunista como única organização capaz de organizar o andar de baixo num sentido revolucionário. Nesse ponto, é importante ressaltar, Brecht diverge de Sternberg, que considera o KPD uma força perniciosa no interior do movimento dos trabalhadores alemães¹¹¹. E não só dele: diverge também daquele que considerou o seu primeiro professor de marxismo desde 1928, quando frequentou suas aulas de “socialismo científico”: Karl Korsch. Depois de ter sido expulso do KPD em 1926, em função de sua oposição prática e teórica ao processo de stalinização em curso no partido desde os idos de 1923-1924¹¹², o autor de *Marxismo e filosofia* fez oposição aberta à Internacional Comunista e seu satélite alemão.

Por outro lado, se Brecht considerava o KPD potencialmente revolucionário, isto significa que considerava os seus erros um obstáculo para a

partido ao longo do ano, principalmente depois da instauração da política do terceiro período. No primeiro de maio, em que os trabalhadores alemães tradicionalmente realizavam protestos de massa nas ruas, o veto policial ainda estava de pé. Desafiando a proibição, o KPD convocou os trabalhadores para as ruas, obtendo alguma resposta. Resultado: brutal repressão policial. Agressões com cassetetes; mortes por ferimento a bala disparadas supostamente para dispersar a manifestação; prisões arbitrárias e espancamento dos presos durante o seu trajeto à delegacia. No dia seguinte, o estado de sítio foi instaurado em Berlim, e o KPD chamou uma greve geral em resposta, que obteve adesão de uma pequena parcela dos trabalhadores, que se sublevaram. Em função disso, a repressão policial durou mais três dias. Bairros sublevados foram cercados pela polícia; barricadas foram demolidas, buscas e prisões de exceção efetuadas. Balanço final: trinta trabalhadores mortos, duzentos feridos, mil e duzentos presos; as organizações paramilitares do KPD, a RFB e seu braço de juventude, a RJ, postos na ilegalidade. A respeito, cf. Eve Rosenhaft, op. cit., pp.33-34.

¹¹¹ Sternberg aborda sua divergência com Brecht nos seguintes termos: “Obviamente, a situação da política interna alemã era volta e meia debatida por nós. Brecht não se sentia muito seguro aqui e procurava – não só comigo – se informar das novidades constantemente. Simpatizava com o partido comunista; ele não era acrítico, mas defendia o ponto de vista de que seus erros seriam corrigíveis. Eu disse inúmeras vezes a Brecht, em todos aqueles anos, que ele era ingênuo demais. O partido comunista alemão, que carregava a luta entre tendências do partido bolchevique russo nas costas, não era de modo algum um fator positivo na vida política alemã, mas sim um fator negativo decisivo.” Cf. Fritz Sternberg, op. cit., pp.22-23.

¹¹² Cf. KELLNER, Douglas. Brecht’s Marxist Aesthetic. The Korsch Connection, in *Bertolt Brecht. Political Theory and Literary Practice*. Georgia: University of Georgia Press, 1980, p.29-31.

organização revolucionária na Alemanha. Diferentemente de Piscator, era crítico severo da linha do partido que afirmava o avanço revolucionário em um momento de refluxo da revolução na Alemanha. Na contramão desse descompasso gravíssimo, chegou até a fazer, em parceria com Kurt Weill, um *Berliner Requiem*, espécie de missa fúnebre secular em homenagem à revolução derrotada e à Rosa Luxemburgo¹¹³. E mais: ao constatar que a linha do partido stalinizado usava do jargão revolucionário contra a revolução, realizou alguns experimentos no âmbito de suas peças de aprendizagem (*Lehrstücke*¹¹⁴, que surgiram graças ao processo de formação artístico-política registrado no *Fatzer*¹¹⁵) para expor essa manobra stalinista, sendo o mais bem-acabado deles

¹¹³ Para mais sobre o *Berliner Requiem*, cf. DÜMLING, Albrecht. *Lässt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. Munique: Kindler, 1985, pp.228-234.

¹¹⁴ As peças de aprendizagem foram produzidas a partir de junho de 1929, após a adesão crítica de Brecht ao comunismo, no contexto da disputa entre socialdemocratas e comunistas pelo poderoso aparato teatral construído pelo movimento dos trabalhadores, no qual os comunistas tentavam conquistar a base socialdemocrata. (Cf. WILLET, John. *The theater of the Weimar Republic*. New York: Holmes e Meyer, 2006, pp.124-125). Com exceção de *Vão sobre o oceano*, que visava a refuncionalização do rádio, as demais *Lehrstücke* da República de Weimar tinham como objetivo a refuncionalização do teatro e do canto coral desenvolvidos pelo proletariado no interior do movimento. Diferentemente da perspectiva socialdemocrata que almejava a socialização da cultura burguesa, e da perspectiva comunista que visava difundir a linha ditada por Moscou, as peças de aprendizagem visavam transformar a manifestação artística feita pelos próprios trabalhadores no interior do movimento em um “tipo específico de seminário político para interrogar a estratégia e a tática do partido” [retomando aqui declaração de Hanns Eisler a Tretiakov, durante o período em que trabalhava com Brecht em *A Decisão*. (Cf. EISLER, Hanns. Zeugnisse Hanns Eislers in *Alternative* 78’79. Berlim: Alternative, 1971, p.132)]. O primeiro trabalho nesse sentido é a *Peça de Baden-Baden sobre o acordo*, em que Brecht critica a política socialdemocrata e defende a adesão ao partido comunista. As seguintes, *Aquele que diz sim*, *Aquele que diz não* e *A decisão* (considerada por Brecht uma concretização de *Aquele que diz sim*), são uma crítica à política do partido comunista, que usa do jargão revolucionário para aniquilar a revolução.

¹¹⁵ Alguns comentadores, principalmente aqueles ligados à crítica da representação, defendem que no *Fatzer* inédito podemos observar suas tentativas de dar forma ao assunto, primeiro como peça épica, depois como peça de aprendizagem, que não obtém sucesso em função da irrepresentabilidade do assunto, pelo menos nos termos dos experimentos épicos e de aprendizagem desenvolvidos por Brecht. Depois do exame do *Fatzer* inédito, não podemos concordar com tal afirmação. Isso porque o processo de trabalho com o *Fatzer* não é um esforço para encaixar o assunto em formas preexistentes. Ele é o registro do processo de formação artístico-política que permitirá a Brecht produzir as formas em questão. Processo de transição em que Brecht, usando da dialética marxista para criticar seu trabalho de juventude, encontra o caminho para as peças épicas e de aprendizagem que serão realizadas no final da República de Weimar. É a charneira entre o jovem Brecht e o Brecht marxista na qual despontam elementos, de um lado, que estarão presentes na épica *Santa Joana dos Matadouros*, na qual o autor se debruça sobre a luta de classes em um momento de crise do capitalismo, onde não há organizações revolucionárias capazes de fazer frente aos agentes do capital. E de outro, tanto os elementos estruturais necessários à construção das peças de aprendizagem quanto o seu eixo temático, a discussão sobre os erros de tática e estratégia dos líderes das organizações que deveriam representar os trabalhadores. Equívocos que levam ao desperdício das oportunidades

a sofisticadíssima *A Decisão*. Nesses experimentos, denunciava a linha contrarrevolucionária imposta pela liderança através de uma dinâmica formal que posicionava os militantes de base, representando a si mesmos (não há espectadores), em um debate similar ao dos conselhos revolucionários. Este movimento punha a base para criticar a liderança, iluminando seus erros e ensaiando um movimento no qual as bases organizadas retomariam as organizações usurpadas pelas lideranças, para dar a elas rumo revolucionário.

Nesta quarta fase de trabalho, Brecht se ocupará sobretudo do que nomeou de “enquadramento”¹¹⁶ do material, no qual se exprime sua posição frente ao partido comunista (e se não nos equivocamos, frente a todo o campo comunista estalinizado). Para construí-lo, recorre a armação de uma tripla temporalidade, na qual duas temporalidades coexistentes são apresentadas da perspectiva crítica de um coro, operando na terceira temporalidade.

O coro narrador apresenta as duas temporalidades coexistentes do seguinte modo:

CORO depois de I

Assim que surgiu uma ideia num ponto
Da superfície terrestre
Os melhores abandonam i m e d i a t a m e n t e a
Posição (a guerra) e n a d a
Os detém, o tempo cinde-
Se em velho e novo, eles não fazem
Mais nada velho.
Mas o tempo continua a rolar.”¹¹⁷

revolucionárias e possibilitam as voltas por cima do capital, tal como aquela configurada em *Santa Joana*.

¹¹⁶ De acordo com a correspondência de Brecht pode-se afirmar que ele estava próximo de concluir a peça, e de início pensava que o faria rapidamente. Em setembro de 1928, período em que havia retornado a Augsburg para trabalhar, escreve as seguintes linhas para Helene Weigel: “Eu tenho de ficar aqui por uns 14 dias. Aí eu espero ter um *Urfatzer*. Você vai gostar do papel feminino da peça.” A expectativa de fechamento rápido é desmentida pela prática, e poucos dias depois escreve mais uma vez a Weigel: “Esse Fatzer é osso, ainda às voltas com a questão do enquadramento”. Mas Brecht não desiste, e não dá mostras de que o problema de enquadrar a peça passa por qualquer tipo de percepção de que está diante da crise da representação, como querem alguns críticos pós-modernos alemães. Em outubro, escreve a Herbert Ihering, relatando que a conclusão levará mais tempo: “antes do ano que vem está fora de questão”. E tempo é o que Brecht não terá, dada a vertiginosa ascensão do fascismo que impedirá o tratamento do assunto de uma forma útil àquele momento da luta de classes. Quanto aos trechos de correspondência citados cf. BRECHT, Bertolt. *Werke GBFA v.10.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p.1117.

¹¹⁷ Pedro Mantovani, op. cit., p.90.

O coro mostra aqui (e em outros fragmentos do material) a perduração do velho tempo da guerra e da autovalorização do valor, no massacre do *front* e na cidade, onde o sistema produtivo que o mantém continua a operar. É o que mostram as imagens mobilizadas no *Fatzer* inédito: os bois são abatidos pelos açougueiros e depois distribuídos, através de trens militares, no *front*. Ali, os soldados comerão a carne antes de serem eles mesmos abatidos na batalha, e serem, como os bois, substituídos por outros soldados que chegarão até ali, em trens e outros meios de transporte, para alimentar o círculo infernal da máquina de guerra. Adicionalmente, mostra o tempo da deserção que, para os próprios desertores, aparece como a chegada de um novo tempo, em que eles não repetem mais o velho ciclo da guerra e “estabelecem uma nova moral”¹¹⁸. Mas que para o leitor, graças ao coro, é percebido como o que de fato é: o tempo da interrupção subjetiva da guerra, percebido pelos desertores como uma interrupção objetiva. O erro nos é mostrado pelo coro¹¹⁹, que só é capaz de fazê-lo porque observa os acontecimentos da perspectiva da interrupção objetiva da guerra: a dos conselhos revolucionários formados na Rússia de 1917.

O contraste entre a situação alemã e a russa não foi criado por Brecht. Ele já estava presente no trabalho de Piscator e era o “fio vermelho que atravessava o material de muitas trupes”¹²⁰ de *agitprop* que atuavam sob a linha do KPD. A novidade aqui é o modo como Brecht realiza esse contraste, no qual está subjacente a sua divergência com a linha comunista. No caso do teatro que seguia a linha do partido que realizava esse contraste, havia a comparação entre

¹¹⁸ Pedro Mantovani, op. cit., 124.

¹¹⁹ Nesse sentido, poderíamos ver o material como um precursor da peça *Mãe Coragem e seus filhos*, em que é dada ao leitor/espectador a possibilidade de aprender a partir da cegueira dos desertores. E, supomos, com uma diferença: a tripla temporalidade, em que o coro no terceiro tempo mostra como os acontecimentos poderiam ter sido diferentes, é mais visível no *Fatzer*. Em *Mãe Coragem*, em que as possibilidades de aprendizado estão ainda mais distantes do que na ação do *Fatzer*, o ponto de vista que narra a fábula é menos aparente. Ele continua articulando a crítica da dupla temporalidade, mas mais oculto, salvo engano posição mais condizente com a luta de classes no momento em que era “meia noite no século”, para citar a expressão famosa de Victor Serge. Para conferir a questão da temporalidade da *Mãe Coragem* e das chamadas grandes peças épicas de um outro ponto de vista, que afirma a existência de apenas duas temporalidades, conferir: ALTHUSSER, Louis. O “Piccolo”, Bertolazzi e Brecht. (Notas sobre um teatro materialista). in *A favor de Marx*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, pp.114-133.

¹²⁰ Cf. BODEK, Richard. *Proletarian performance in Weimar Berlin: Agitprop, Chorus and Brecht*. Columbia: Camden House, 1997, p.106.

a situação miserável da Alemanha capitalista em crise e a construção do “socialismo em um só país”, a pleno vapor na União Soviética (e o chamamento à defesa da pátria do socialismo contra seus inimigos). Havia, portanto, a afirmação de que a mola dialética estava em perfeito funcionamento e a transição para o comunismo em processo de efetivação, apesar da ameaça capitalista. No caso de Brecht, a percepção da stalinização do comunismo, consolidada e bloqueando a revolução, exige a construção de uma tripla temporalidade, inexistente no teatro épico anterior, que lhe permite realizar a crítica da situação alemã a partir do horizonte dos conselhos revolucionários¹²¹. Enunciado formal em construção, que exerce dupla crítica: das relações sociais alienadas produzidas pelo capital que perduram, e do partido comunista stalinizado. Leva em conta tanto o potencial revolucionário do campo comunista (que poderia ser realizado caso o proletariado arrancasse da burocracia stalinista a organização usurpada), quanto o seu papel efetivo de bloqueador da superação do capitalismo.

Graças à tripla temporalidade, Brecht poderá não só mostrar as determinantes sociais que transformam o potencial revolucionário dos insurgentes em força fascista, como a sua historicidade. Com isso, encontra um caminho para mostrar a derrota da revolução que nega a apresentação trágica dos acontecimentos, sem recair nos equívocos do teatro épico que não leva em conta as atuais condições de temperatura e pressão da luta de classes. E mais ainda: torna viável uma crítica à esquerda do campo comunista. Que, ao mesmo tempo, evidencia a ausência de organizações revolucionárias no presente e afirma a necessidade de construção das mesmas como condição para a superação do capitalismo.

É o que viabiliza parcialmente os esboços da quarta fase de trabalho que satirizam todos os erros cometidos pela base stalinista, representada por

¹²¹ Em sua leitura do *Fatzer*, Hans Thies-Lehmann elimina a perspectiva dos conselhos revolucionários. Graças à operação de supressão da terceira temporalidade, em construção no material, transforma o *Fatzer* em uma espécie de *Esperando Godot* beckettiano, que tem como “conteúdo principal e *Grundgestus*” a espera. (LEHMANN, H-T. “Versuch über *Fatzer*” in *Das Politische Schreiben*. Berlim: Theater der Zeit, 2012, p.299). Movimento provavelmente inspirado no projeto oposto de Brecht em 1954, de encenar *Esperando Godot* inscrevendo uma terceira temporalidade no material. De acordo com o testemunho de Peter Voigt, que foi assistente de Brecht no *Berliner Ensemble*, o eixo do projeto passava pela projeção de imagens documentais das revoluções ocorridas na primeira metade do século vinte, em contraposição à espera dos *clowns* de Beckett. (Documentário *Jawohl Brecht*, de Peter Voigt de 1998, visto no Youtube em outubro de 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=kKnQa3TfFro>).

Keuner. A instauração do terror por Keuner, que nos remete à stalinização do KPD; sua subserviência ao coro que usa do jargão revolucionário contra a revolução, que se refere à obediência cega dos comunistas alemães às ordens de Moscou¹²²; seu zigiguezague, que nos remete à oscilação entre o freio de mão puxado a qualquer custo e o voluntarismo suicida dos militantes do partido às voltas com tais ordens¹²³ em 1923. No momento de crise em que as tropas francesas tinham ocupado o Ruhr, no qual o partido comunista alemão tinha o destino da revolução mundial em suas mãos. E pôs tudo a perder, ao cancelar uma insurreição planejada que tinha todas as chances de ser bem-sucedida, porque assim tinha decretado Moscou¹²⁴.

¹²² Sobre a obediência cega às diretrizes de Moscou, escreve Pierre Broué: “outra fraqueza, de um modo geral, residia nos quadros que eram devotados, dispostos ao auto sacrifício e corajosos em face da classe dominante, mas que eram incapazes de pensar por si mesmos, marchando perpetuamente com as orelhas arrebitadas em direção a Moscou, de onde o conselho era recebido como se fosse a lei dos profetas.” (Cf. Pierre Broué, op. cit., p.908).

¹²³ Sobre a oscilação dos stalinistas alemães, mais uma vez Broué: “Mais uma fraqueza estava nos líderes da ala direita do KPD, que se debatia entre sua avaliação instintiva da situação e seus reflexos com respeito à prudência por um lado, e por outro, o princípio voluntarista de um pseudo-bolchevismo, reduzido a uma caricatura de si mesmo na insurreição armada.” (Cf. Pierre Broué, op. cit., p.907).

¹²⁴ Cf. Pierre Broué, op. cit., 809-816.

4. *Fatzer* inédito (II): o método em ação (o mais alto padrão técnico).

1

Na análise de conjuntura artística e política contida no *Fatzer* inédito, Brecht chega à conclusão de que a ausência de organizações revolucionárias produziu a derrota da revolução alemã e o nascimento do fascismo. Em resposta a esta situação, realiza um processo de aclimação do teatro forjado no ascenso revolucionário do proletariado russo e trazido para solo alemão no período da revolução alemã derrotada, adequando-o às novas condições de temperatura e pressão da luta de classes. No contexto em que está posto o refluxo da revolução, Brecht redimensiona a função do teatro revolucionário, para que este contribua para o surgimento de conselhos revolucionários nas condições adversas da contrarrevolução.

A tarefa brechtiana em solo alemão não será absolutamente distinta daquela empreendida pelos artistas revolucionários russos. O que há em comum é o propósito de transformar o seu trabalho em ferramenta de organização dos trabalhadores na luta de classes. Essa transformação exigirá, em ambos os casos, que esses artistas sejam capazes de “repensar realmente de maneira revolucionária seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção, sua técnica”¹²⁵. E levará, para que o trabalho artístico alcance a máxima utilidade em cada uma das condições da luta com vistas à revolução, àquela experimentação que passa pela “refundição de formas literárias”¹²⁶ por meio do uso da dialética na configuração artística. Experimentação que, é importante dizer, foi combatida em toda linha no interior do movimento comunista pelos defensores do “socialismo num só país”, que a abominavam justamente porque esta visava manter a perspectiva revolucionária na ordem do dia¹²⁷. E que levou

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor in *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017; p.90. Aqui e em outros pontos do nosso argumento seguiremos os passos do autor.

¹²⁶ Walter Benjamin, op. cit., p.88.

¹²⁷ A respeito, são exemplares as intervenções do Lukács que aderiu ao stalinismo e renegou suas obras de juventude, na revista alemã *Linkskurve*, a mais importante revista acerca de arte do

até mesmo à eliminação física dos seus expoentes e defensores na União Soviética, como é o caso de uma figura chave para a inauguração da elaboração prática e teórica da arte “operativa” (útil para a luta de classes revolucionária), como Sergei Tretiakov¹²⁸.

Mas voltando: se o meio (o uso da dialética) e o fim (socialização da experiência organizativa) dos artistas e escritores operativos em solo russo e alemão são os mesmos, o que diferencia sua atividade? As condições de temperatura e pressão da luta de classes. Por um lado, na alta temperatura da

campo comunista alemão, por volta de 1930. Nos textos produzidos para o periódico, ele tem como objetivo desqualificar e demolir os experimentos artísticos que almejam contribuir para auto-organização revolucionária dos trabalhadores. As razões políticas stalinistas contra os experimentos e sua relação com os trabalhadores são expressas, por exemplo, neste trecho de artigo de 1931: “[...] crítica pelas massas não é a mesma coisa que crítica *per se*. E colocar adiante a ideia de que a crítica marxista, que guia e lidera, expurgando desenvolvimentos errôneos nos métodos criativos e lutando pelos desenvolvimentos corretos, pode ser substituída pela crítica de massa, corresponde no campo da política literária ao camarada do partido que propõe que o centro ideológico e a liderança estratégica deveriam ser substituídos por discussões espontâneas de fábrica” (LUKÁCS, Georg. Os romances de Willi Bredel in *Essays on Realism*; Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1980, p. 30). No lugar da arte que visa contribuir para auto-organização dos trabalhadores num sentido revolucionário, Lukács defende o uso das formas elaboradas pela burguesia em seu período heroico, que tornariam os trabalhadores mais resistentes ao fascismo e mais disponíveis para a aliança de classe entre setores da burguesia ditos progressistas e stalinistas, aliança que deveria combater o fascismo (aliança que, da perspectiva da oposição de esquerda no campo comunista, significa, na prática, dar condições aos stalinistas de usarem a classe trabalhadora em favor de seus interesses e dos da burguesia, totalmente opostos aos dos trabalhadores). A respeito da função dessas formas burguesas heroicas defendidas por Lukács, escreve o autor húngaro em 1938 durante o auge da polêmica iniciada no começo dos anos 30, o posterior “debate sobre o expressionismo”: “A riqueza da criação artística, a apreensão profunda e correta de fenômenos duradouros e típicos da vida humana está na origem da grande repercussão progressiva dessas obras primas; no processo de apropriação, os leitores dessas obras clarificam as próprias vivências e experiências, alargam o seu horizonte humano e social e, através de um humanismo vivo, são preparados para assimilarem as opções políticas assumidas pela Frente Popular e apreenderem o humanismo político dessas obras [...]”. (LUKÁCS, Georg. “Trata-se do realismo!” in *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: editora Unesp, 2011, p.280).

¹²⁸ Em 1937, Tretiakov é vítima de uma prática amplamente utilizada pelo regime stalinista para eliminar os seus opositores: é acusado de ser um espião a serviço da contrarrevolução. A respeito do assassinato deste homem que muito o influenciou, assim como de outros amigos e colaboradores exterminados pelo stalinismo ou desaparecidos, escreve Brecht em seu diário de trabalho de 1939, durante o exílio: “Koltsov preso também em Moscou. Minha última conexão russa por lá. Ninguém sabe nada do Tretiakov, que seria um ‘espião japonês’. Ninguém sabe nada da Neher, que teria efetuado uma missão em Praga para os negócios trotskistas de seu marido. Reich e Asja Lacis não me escrevem mais, e Grete não recebe mais nenhuma resposta de seus conhecidos no Cáucaso e em Leningrado. Béla Kun também foi preso, o único entre os políticos que vi. Meyerhold perdeu seu teatro, mas teria permissão para dirigir ópera. A literatura e a arte parecem na merda, a teoria política foi arruinada, existe algo como um ralo e pálido humanismo proletário oficial.” (BRECHT, Bertolt. *Werke GBFA v.26*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, p. 326).

União Soviética anterior à stalinização completa, um escritor como Tretiakov podia participar diretamente da experiência organizativa de um soviete revolucionário. Nele, onde caminhava-se a passos largos para a abolição da divisão social do trabalho, onde havia aquela fusão entre decisão e execução que levava ao desaparecimento da distinção entre “autor e público”¹²⁹ e ao mais alto grau de “literalização das relações de vida”¹³⁰, o autor colhia a experiência coletiva da qual também fazia parte e dava-lhe forma. E com essa configuração artística, o autor como produtor contribuía para a socialização dessa experiência e, conseqüentemente, para a coletivização da economia¹³¹.

Por outro lado, ao contrário de Tretiakov, Brecht não tem condições de configurar a experiência coletiva dos conselhos revolucionários pelo simples fato de que eles nunca existiram em solo alemão. Como afirmamos no capítulo anterior, os conselhos que surgiram na Alemanha (entre os quais o de Augsburg, do qual Brecht participou) não se tornaram revolucionários e foram destruídos. O que torna um trabalho como o de Tretiakov, da mais alta sofisticação, não só inviável como contraproducente num contexto como aquele em que Brecht forja os seus experimentos. Tampouco será útil o teatro de agitação revolucionário que transmite a linha que faz avançar a revolução, já que esta, para existir, exige obviamente organizações revolucionárias capazes de decidir qual rumo tomar. O que não é o caso na República de Weimar, onde os partidos que deveriam representar os trabalhadores foram usurpados por suas lideranças, e produzem linhas políticas que confundem os trabalhadores e visam neutralizar todo e qualquer potencial revolucionário dos mesmos. Mas o que Brecht pode fazer, em função da baixa temperatura da conjuntura? A partir da apropriação da experiência dos conselhos revolucionários russos, de sua experiência com os conselhos alemães derrotados e com o atraso dos trabalhadores decorrente da ausência de organizações revolucionárias (tudo isso registrado no *Fatzer* inédito), Brecht desenvolverá o que chamou de refuncionalização

¹²⁹ Walter Benjamin, op. cit., p.89.

¹³⁰ Idem, Ibidem.

¹³¹ Como se sabe, esse episódio de coletivização que colocava nas mãos dos trabalhadores a direção do processo produtivo foi brutalmente esmagado por Stalin. A partir de 1928, implementa o processo de coletivização forçada que subjugava os trabalhadores e produziu o rastro de destruição bastante conhecido. A respeito da coletivização forçada conferir: TROTSKY, Leon. *A revolução traída*. São Paulo: Sundermann, 2005, pp.55-72.

(*umfunktionierung*) do teatro. O termo refere-se, como explica Walter Benjamin, à “transformação de formas e instrumentos de produção”, para que escritor ou artista não abasteça “o aparelho de produção sem simultaneamente, na medida do possível, o modificar no sentido do socialismo”¹³². Operação de mudança de função que, conforme a nossa hipótese, é a elaboração no campo artístico da seguinte tarefa geral proposta por Lenin:

[...] defender os interesses da revolução (através da propaganda, da agitação e da organização) em instituições não revolucionárias, e muitas vezes, simplesmente reacionárias, numa situação não revolucionária, entre massas incapazes de compreender imediatamente a necessidade de um método revolucionário de ação¹³³.

E para defender esses interesses no interior dessas instituições, dar-lhes uma nova função, será necessário efetuar uma modificação de suas formas:

Do ponto de vista do desenvolvimento do comunismo internacional possuímos hoje um conteúdo tão sólido, tão forte e tão poderoso de nossa atividade (a favor do poder dos Soviéticos, a favor da ditadura do proletariado) que pode e *deve* manifestar-se sob qualquer forma, tanto antiga quanto nova. Que pode e deve transformar, vencer, submeter todas as formas, novas e antigas, não para conciliar-se com estas, mas para saber convertê-las todas, as novas e as velhas, numa arma da vitória completa e definitiva, decisiva e irremissível do comunismo¹³⁴.

No âmbito teatral, a refuncionalização brechtiana terá como alvo tanto aquele teatro produzido no aparato burguês, quanto aquele produzido no interior do movimento dos trabalhadores. Assim é que Brecht modificará a função do aparato teatral burguês no mesmo sentido em que Lenin sugere a transformação do parlamento. Para o revolucionário russo,

[...]a participação nas eleições parlamentares e na luta através da tribuna parlamentar é obrigatória para o partido do proletariado revolucionário, *justamente* para educar os setores atrasados *de sua classe*, justamente para despertar e instruir a *massa* aldeã inculta, oprimida e ignorante. Enquanto não tenhais força para dissolver o parlamento burguês e qualquer outra organização reacionária, vossa *obrigação* é atuar no seio dessas instituições, justamente porque ainda há nelas operários embrutecidos pelo clero e pela vida nos rincões mais afastados do campo.¹³⁵

Essa educação no interior do parlamento seria “uma luta prolongada e tenaz, sem retroceder diante de nenhuma dificuldade, para denunciar,

¹³² Walter Benjamin, op. cit. p.91.

¹³³ LENIN, Vladimir Ilitch. *O esquerdismo: doença infantil do comunismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2014, p.145.

¹³⁴ Vladimir Ilitch Lenin, op. cit., p.153.

¹³⁵ Idem, p.96.

desvanecer e superar” os “preconceitos”¹³⁶ democrático-burgueses, que distorcem a realidade e impedem que os trabalhadores e camponeses possam dar-se conta da necessidade de superação revolucionária do capitalismo. E que, portanto, os impede até mesmo de pensar a respeito da possibilidade de construção de conselhos revolucionários.

Brecht produz o teatro épico para converter o aparato teatral burguês, reacionário, em tribuna. Com isso, já que ainda não há como dissolver o aparato, tenta a interrupção do processo de produção de mercadorias estupefacientes¹³⁷, que fornecem imagens distorcidas da realidade e terminam por legitimar a reprodução do processo de autovalorização do valor, acostumando o consumidor a viver sob seu jugo¹³⁸. E no lugar de um entorpecente que confirma os preconceitos do espectador e o conforma, Brecht busca produzir a apresentação de momentos decisivos da luta de classes (em que as relações sociais alienadas estão em primeiro plano e ainda se perpetuam), numa conjuntura em que estão ausentes as organizações revolucionárias (e, portanto, a dialética está em suspenso¹³⁹), de uma perspectiva dialética, quer dizer, como passíveis de transformação revolucionária. Ou por outra: apresenta o que é decisivo, e pode ser apreendido pela totalidade dos trabalhadores, da perspectiva dos conselhos revolucionários, de tal modo que os assuntos que estão na ordem do dia aparecem como objeto de discussão e passíveis de modificação através da ação coletiva que tem como finalidade abolir o modo de produção capitalista. Com isso Brecht visa, no

¹³⁶ Idem, p.103.

¹³⁷ Um aparte, que aqui nos parece pertinente: a mercadoria teatral pode ser produzida a partir de toda e qualquer forma teatral existente, na medida em que esta não modifica o aparato teatral. Isso vale tanto para todas as formas produzidas na história do teatro, da tragédia ao drama, ao naturalismo, ao expressionismo e as peças de Piscator, criticados por Brecht, e até mesmo o próprio teatro épico e as peças de aprendizagem, se desligadas da função brechtiana que estamos tentando esboçar aqui. É o caso das tentativas de ajuste do *Fatzer* ao presente, de que tratamos no primeiro capítulo, onde os pescadores de águas turvas procuram eliminar a função do material, desviar a atenção a respeito de suas possibilidades de uso na luta de classes, para preservar o seu valor de troca.

¹³⁸ A mercadoria teatral é consumida pelo espectador realizando seu valor de troca no processo de acumulação, o que o conserva e, no processo, reforça a passividade daquele que consome fornecendo-lhe imagens distorcidas e cheias de preconceito do mundo, que o acostumam a ver a realidade violenta do capital em que está imerso como um quadro fixo com o qual é preciso conviver.

¹³⁹ Trataremos, na medida de nossas forças, da dialética em suspensão num passo posterior do argumento, quando se apresentar a necessidade.

interior do aparato burguês, produzir aquele movimento dialético, mencionado acima por Lenin, de “denunciar, desvanecer e superar” os preconceitos burgueses adotados pelos trabalhadores (estamos no terreno da crítica da ideologia). Movimento cuja versão no plano artístico é o distanciamento brechtiano (*Verfremdungseffekt*), que ativa o público de trabalhadores que se encontra na plateia burguesa na medida em que o torna apto ao debate em função dos seus interesses de classe. Aptidão que ele desenvolveria num conselho revolucionário, caso pudesse participar dele, e que é fundamental para que um conselho possa atuar num sentido socialista. E mais: o ativa na medida em que dissolve os preconceitos, produzidos por uma imagem fetichizada (e consequentemente, imóvel) da realidade, a respeito das possibilidades de ação política fora das regras do jogo parlamentar, aproximando-o dos movimentos organizados de trabalhadores e agudizando o antagonismo de classe.

Por outro lado, Brecht almeja modificar o teatro realizado no interior do movimento dos trabalhadores. Aqui, entendemos que Brecht também adota a proposta de Lenin acerca do que fazer numa situação não revolucionária e decide

fazer todas as espécies de sacrifícios e transpor os maiores obstáculos para realizar uma propaganda e agitação sistemáticas, pertinazes, perseverantes e pacientes exatamente nas instituições, associações e sindicatos, por mais reacionários que sejam, onde haja massas proletárias ou semiproletárias¹⁴⁰.

Inclusive no que diz respeito à pauta de discussão:

A atitude de um partido político diante de seus erros é um dos critérios mais importantes e certos para julgar a seriedade desse partido e do cumprimento *efetivo* de seus deveres para com a sua *classe* e as massas trabalhadoras. Reconhecer francamente os erros, desvendar suas causas, analisar a situação que os originou e discutir cuidadosamente os meios de corrigi-los é o que caracteriza um partido sério; nisso consiste o cumprimento dos seus deveres; isso significa educar e instruir a *classe* e, depois, as *massas*¹⁴¹.

No âmbito da militância, Brecht poderá realizar experimentos teatrais ainda mais avançados que o teatro épico, em função do maior grau de politização dos envolvidos que é condição *sine qua non* para estes sejam legíveis e úteis. Não poderá fazer uso do agitprop que transmite a linha revolucionária,

¹⁴⁰ Lenin, op. cit. p.89.

¹⁴¹ Idem, pp.94-95.

arma teatral do mais alto grau de sofisticação¹⁴², num contexto onde a linha revolucionária, como afirmamos, não está disponível. Ele modificará as modalidades de *agitprop* para discutir as linhas equivocadas propostas pelas direções das organizações dos trabalhadores – que produzem consequências catastróficas – e para se contrapor ao processo de usurpação dessas organizações por suas lideranças. Esta contraposição se dá sobretudo em função da dinâmica formal de parte das peças produzidas nessa perspectiva¹⁴³, que abole a separação entre palco e plateia e descarta o ato de representação teatral, no qual atores profissionais representam para um público. Nas peças de aprendizagem (*Lehrstücke*), a representação é substituída pela participação direta. Nela, os próprios militantes realizam um processo em que atuam, passando por todos os tipos postos em movimento pelo texto, deslocando-se pelos múltiplos pontos de vista que giram em torno do assunto proposto. Com isso, realizam um exercício de dialética, o que no caso significa: atuar diretamente em um debate, semelhante ao de um conselho revolucionário, em que os trabalhadores abordam diretamente um problema a partir de todos os pontos de vista em relação a ele. Debate com propósito de realizar uma análise concreta de uma situação concreta que possa dar uma nova direção ao movimento, a partir da base, mais adequada à situação presente. O resultado da dinâmica é um movimento no qual o conselho critica a direção não revolucionária, abrindo espaço para uma correção de rumo. Um exemplo modelar disso que estamos esboçando encontra-se em *A decisão* (*Die Massnahme*), peça na qual Brecht cria um dispositivo teatral que expõe ao escrutínio dos militantes comunistas “os métodos utilizados por Stalin – tanto

¹⁴² Evidentemente não estamos nos pautando aqui (e em todo nosso trabalho) pelos critérios utilizados para a avaliação da obra de arte autônoma, que não dão conta dos mais importantes experimentos teatrais produzidos no século XX. No caso, seguindo o próprio Brecht e o Walter Benjamin do ensaio *Autor como produtor*, o grau de sofisticação de uma obra depende de condições objetivas, do estágio da luta de classes e da utilidade revolucionária deste trabalho no interior daquela determinada fase.

¹⁴³ O processo de refuncionalização do *agitprop* proposto por Brecht nem sempre apresentará a dinâmica que tentaremos resumir a seguir. Apenas para mencionar alguns exemplos: o fragmento *Fatzer* publicado em 1930, *agitprop* em defesa da frente única para os desempregados da república de Weimar, que analisaremos no próximo capítulo, a peça *A mãe*, realizada com atores na forma das peças de aprendizagem para apresentação, e *Quanto custa o ferro* e *Dansen*, *agitprop* contra a “neutralidade política” diante do fascismo, produzido por Brecht em 1939, no exílio, para militantes suecos.

na ação prática (e tática) quanto no plano discursivo”¹⁴⁴ para liquidar a revolução chinesa (e que seriam aplicados posteriormente em todo o mundo, inclusive aqui no Brasil¹⁴⁵), no intuito de abrir um debate no interior do movimento comunista que contribuísse para a reconstrução de conselhos revolucionários que pudessem tomar de volta o poder usurpado pelos stalinistas, e retomarem o processo revolucionário¹⁴⁶.

Isso posto, tratemos agora do método utilizado por Brecht para empreender seu projeto de refuncionalização teatral. E aqui reaparece mais uma vez o *Fatzer* inédito. Isto porque também podemos encontrar nele o registro do seu método em ação, o “mais alto padrão técnico”, para usar os termos de Brecht sobre o resultado no âmbito da técnica daquele repensar o seu trabalho de modo revolucionário, retomando os termos benjaminianos da questão mencionados acima.

2

O projeto de refuncionalização do teatro proposto por Brecht o encaminhará a um novo método de configuração artística. Em contraposição à geração da obra de arte orgânica (no caso o drama), proclamada pelos aristotélicos do movimento comunista¹⁴⁷ como forma oficial, Brecht propõe a elaboração de uma técnica vinculada ao *standard* técnico¹⁴⁸ de sua época, um

¹⁴⁴ A referência aqui é o minucioso estudo da peça realizado por Iná Camargo Costa, que ainda está para ser publicado. COSTA, Iná Camargo. *Lenin e Brecht: duas revoluções*. São Paulo, Sundermann, no prelo.

¹⁴⁵ A respeito disso e sua relação com o teatro no Brasil conferir COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2ªed. São Paulo: Expressão popular, 2016.

¹⁴⁶ Debate que a peça não conseguiu suscitar, porque a stalinização do movimento comunista estava em uma etapa muito mais avançada do que Brecht podia avaliar naquele momento.

¹⁴⁷ Os aristotélicos aos quais nos referimos aqui são os stalinistas. A partir de 1930, passam a defender na revista *Linkskurve* um retorno, no âmbito da produção artística, a Hegel e Aristóteles (ambos desfigurados), com o objetivo de varrer do mapa todos os experimentos artísticos produzidos no campo da esquerda que almejavam aguçar as contradições de classe e contribuir para uma revolução na Alemanha. A respeito desse retorno a Hegel e Aristóteles conferir GALLAS, Helga. *Teoria marxista de la literatura*; Buenos Aires: Siglo XXI, 1973, p.43.

¹⁴⁸ Brecht tratará o método que desenvolveu em termos de *standard* técnico durante o período em que se deu o chamado “debate sobre o expressionismo”, momento de agudização da polêmica iniciada por volta do início dos anos trinta na *Linkskurve*. (A respeito do debate sobre

instrumento de produção, passível de coletivização, capaz de forjar formas teatrais úteis à luta de classes em cada uma de suas conjunturas.

Esse método, constante em todo o trabalho do Brecht marxista, será designado pelo autor como o ‘mais alto padrão técnico’, em passagem do seu diário de trabalho de 25 de fevereiro de 1939. Trecho no qual também afirma que podemos localizá-lo no *Fatzer* inédito, assim como em outro conjunto de fragmentos publicados apenas postumamente, *A Padaria*¹⁴⁹. E que serviriam de

o expressionismo conferir MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. op. cit.). Aparece em alguns dos textos escritos como respostas aos ataques de Lukács contra todas as formas que se desviaram dos parâmetros da arte comunista oficial, e não foram publicados por Brecht (como seu Galileu, no momento em que toda heresia potencialmente perigosa à manutenção do poder leva à eliminação dos que não abjuram, ele continua elaborando, em âmbito privado e cuidadosamente, a teoria anti-aristotélica que sairá a público quando a correlação de forças a tornar um instrumento de luta eficaz). Contra a defesa formalista das formas produzidas pela burguesia revolucionária, Brecht insiste na perspectiva dialética que afirma a historicidade das formas, defendendo que cada momento histórico e cada função proposta engendram uma técnica: “Balzac escreveu em um mundo completamente diferente do nosso, com meios de percepção e apresentação que não correspondem de maneira nenhuma ao nosso *standard* técnico (na fabricação, biologia, economia, etc.) e para uma classe que estava prestes a explorar o código napoleônico. [...]. Existem [...] em Balzac – também em Balzac –, elementos técnicos que podemos utilizar. Mediante uma confrontação de seu mundo, classe, o *standard* técnico de seu tempo com nosso mundo, classe, e o *standard* técnico atual; adquirimos valiosos critérios, mas é imprescindível que o *como* de seu método de trabalho seja apontado, quer dizer, como via e descrevia, que outros métodos, distintos dos demais, utilizava (na caracterização de seus personagens, na recopilação de seu material, na exibição de suas conclusões, na composição de suas fábulas, etc. etc.). Certamente, o mais perigoso é só falar de apenas um modelo [*Vorbild*]. Sem falar que um tal modelo [*Vorbild*], divulgado sozinho, não será de maneira nenhuma realmente plástico, de modo algum apenas um modelo [*Vorbild*] basta. Se partimos de que é possível descolar aquilo que é técnico daquilo que é conteúdo (e fazemos isso quando recomendamos modelos [*Vorbilder*] de outras épocas), então essa operação de descolamento tem de dar certo com obras contemporâneas. E então de fato não se entende por que não deveríamos estudar a técnica literária contemporânea, na medida em que está vinculada com o *standard* técnico de nossa época, sem que tiremos, no mínimo, o mesmo proveito que tiramos da técnica de épocas passadas. Naturalmente, o emprego dos critérios supracitados é imprescindível. É de se esperar, sem mais, que a máquina a vapor, o microscópio, o dínamo, etc., o truste do petróleo, o instituto Rockefeller, a Paramountfilm, etc., tenham equivalentes na técnica literária que, do mesmo modo que todos esses novos fenômenos eles mesmos, não devem ser simplesmente enterrados com o sistema capitalista. Já para a descrição dos processos em que se encontra o homem do capitalismo tardio, as formas do romance de educação de Rousseau ou as técnicas mediante as quais Stendhal e Balzac descrevem a carreira de um jovem burguês estão totalmente superadas.” (BRECHT, Bertolt. “Notas sobre o modo de escrever realista” in *Werke GBFA v.22.2*; Frankfurt am Main: 1993, pp. 629-630).

¹⁴⁹ A partir da citação abaixo, concluímos que Brecht se refere apenas aos conjuntos de fragmentos não publicados durante sua vida por uma razão simples. O autor se refere ao *Fatzer* e à *Padaria* como sendo do mais alto padrão técnico, e apenas o *Fatzer* teve um fragmento publicado em vida. O excerto mais conhecido de *A padaria*, muitas vezes considerado como realizado por Brecht, foi selecionado por Werner Hecht e publicado pela primeira vez na primeira edição de *Sinn und Form* em 1958. Em 1969 foi publicada uma segunda seleção do material, desta vez uma versão para cena elaborada por Mathias Langhoff e Manfred Karge para a primeira encenação da *Padaria* no Berliner Ensemble, em 1967. A publicação integral do

norte para a rejeição ou correção de duas peças em que se apresentavam compromissos formais decorrentes do tempo sinistro marcado pela “Frente popular” e pela eliminação dos dissidentes do stalinismo nos processos de Moscou.¹⁵⁰ Anota Brecht em seu diário:

Vida de Galileu é tecnicamente um grande passo atrás, assim como *Os Fuzis da Sra. Carrar* é oportunista demais. Seria necessário escrever a peça inteira de novo, caso se queira captar essa “brisa, que vem de novas costas”, esse crepúsculo róseo da ciência. Tudo mais direto, sem os interiores, a “atmosfera”, a empatia. E tudo montado como demonstrações planetárias. O arranjo poderia permanecer, do mesmo modo que a caracterização de Galileu. Mas o trabalho, um divertido trabalho, só poderia ser feito na prática, em contato com um palco. Primeiro deveriam ser estudados o fragmento “Fatzer” e o fragmento a “Padaria”. Estes dois fragmentos são o mais alto padrão técnico.¹⁵¹

manuscrito de *A padaria* se deu somente em 1997, no décimo volume das *Werke GBFA*, e não temos notícia de nenhuma tradução do conjunto de fragmentos na íntegra.

¹⁵⁰ Os compromissos formais decorrem dos compromissos políticos, em chave leninista, feitos por Brecht no período. E, se não estamos equivocados, as peças em questão tematizam os termos desse compromisso. Esboçando a questão, que não poderemos tratar em profundidade aqui: de um lado, o recuo brechtiano diante do stalinismo se dá em função das necessidades imediatas postas pela luta contra o fascismo (que exigia uma mudança de forma nas peças para que estas fossem úteis e legíveis naquelas condições da luta de classes), como vemos em *Fuzis da Sra. Carrar* (cujo componente temático anti-stalinista não nos escapa: na peça, não aparece a afirmação de aliança entre comunistas e setores progressistas da burguesia, defendida por Stalin; o que está em primeiro plano é o trabalho de vencer o andar de baixo a se organizar e pegar em armas contra o fascismo). De outro lado, o recuo se dá em função da necessidade de sobreviver ao processo de eliminação dos dissidentes do stalinismo (a essa altura Brecht já sabia o que estava em jogo nos processos de Moscou), e de capitular em público para, em âmbito fechado, preservar, aprimorar e forjar uma forma teórica duradoura para os resultados obtidos através da experimentação radical na república de Weimar. Compromisso que, entre outras coisas, vemos tematizado sobretudo na primeira versão *Galileu*: ameaçado de eliminação física e tortura pela igreja defensora da doutrina aristotélico-ptolomaica, abjura de seu anti-aristotelismo para sobreviver e continuar o seu trabalho em segredo. Com isso pode terminar sua teoria e legá-la à nova geração, que poderá tirar efeitos práticos da mesma caso exista uma conjuntura favorável para tanto.

Compromissos artísticos e políticos que, tudo indica, atingiram seus objetivos. Pelo menos é o que indica o comentário do velho Lukács, publicado em 1963, que parece ter entendido o *Galileu* de Brecht como uma abjuração do autor (sem ter percebido na mesma a defesa da preservação das conquistas de forma clandestina): Brecht “considera ‘oportunista’ a técnica que usou em seu *Galileu*. Mas ao mesmo tempo ele entende a questão corretamente quando trata sua nova peça como uma antítese das parábolas iniciais. Nas anteriores, ideias são encarnadas; na posterior um assunto dá à luz a certas ideias. Isso realmente implica o abandono de toda teoria do drama didático (*Lehrstück*). O oportunismo de sua nova peça, e a autêntica representação dramática que encontramos nela (assim como em todos os outros trabalhos de sua fase tardia), vem à tona de um modo que é teoricamente inconsistente, mas é altamente recompensador de um ponto de vista dramático e poético” (LUKÁCS, Georg. “On Bertolt Brecht” in *New Left Review* I/110; Londres: 1978, pp.88-92). Sobrevivendo aos seus algozes graças a seu compromisso, Brecht conseguiu desenvolver e consolidar sua teoria (o que atestam dois pontos altos desse processo, a inacabada *Compra do latão* iniciada em 1939 e trabalhada até o fim de sua vida, e o *Pequeno Organon para o teatro*, escrito em 1948). O que lhe deu condições de reconstruir o seu teatro épico na Alemanha, dentro, é claro, dos limites postos pela vigilância e ataques mais ou menos assíduos feitos pelo stalinista Partido Socialista Unificado da Alemanha, que tentou enquadrar o Berliner Ensemble na doutrina stanislavskiana oficial. (A respeito conferir HECHT, Werner; *Brecht und die DDR*. Berlim: Aufbau, 2013).

¹⁵¹ BRECHT, Bertolt; *Werke GBFA v.26*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, p.330.

Para Brecht no final dos anos trinta, o padrão de medida contido no *Fatzer* teria o potencial de orientar uma intervenção cirúrgica que elimina o acidental (os interiores, a “atmosfera”, a empatia) da peça para torná-la “teatro só para fins didáticos, o movimento dos homens (as mentalidades dos homens também) modelado simplesmente para estudo, o funcionamento das relações sociais mostrado para que a sociedade possa intervir”¹⁵² (o teatro planetário ao qual se refere a passagem do diário).

Mas não só: durante a feitura do *Fatzer*, Brecht reconhece que o processo de trabalho para a realização da peça serve como um modelo para escritores, na medida em que fornece um caminho para “modificar” os meios de produção artística “no sentido do socialismo”¹⁵³. Tudo indica que o faz entre 1928 e 1929, enquanto escreve a quarta fase de trabalho, muito antes da tenebrosa viravolta histórica que o impede de terminar a peça planejada¹⁵⁴. Neste momento, passa a ordenar o processo de trabalho, ainda em ação, em “Documento Fatzer” e “Comentário Fatzer”, estabelecendo uma espécie de “vínculo entre inacabamento e totalização” que lhe dá fisionomia de “totalidade em progresso”¹⁵⁵. Feição adequada para um método que, por um lado, rompe com a perspectiva teatral burguesa, que no seu movimento visa abolir. Recorrendo, inclusive, a todas as formas de teatro elaboradas de uma perspectiva popular, produzidas ao longo da história da luta de classes, tal como fazia o *agitprop* com o qual Brecht tanto aprendeu¹⁵⁶. No qual, segundo o próprio autor,

“[...] emergiam elementos extraordinários, há muito esquecidos, de épocas genuinamente populares, ousadamente adaptados aos novos objetivos sociais – reduções e compressões temerárias, belas significações; encontrava-se frequentemente uma elegância e um vigor espantosos, e uma abordagem arrojada de questões

¹⁵² Conferir passagem do diário de 2 de fevereiro de 1939. Bertolt Brecht, op. Cit., pp.327-328.

¹⁵³ Walter Benjamin, op. cit., p.91.

¹⁵⁴ A respeito da interrupção do trabalho, exigência do próprio método de configuração brechtiano em função da mudança drástica de temperatura da luta de classes, ver próximo capítulo.

¹⁵⁵ Que é também a fisionomia de *A compra do Latão*, de acordo com o argumento de José Antonio Pasta ao qual recorreremos aqui. Cf. PASTA, José Antonio; *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2010, pp.134-156.

¹⁵⁶ Surge aqui uma questão que nos parece da maior relevância, mas que agora não temos condições de tratar, e nem seria aqui o lugar de fazê-lo: o modo como a relação com o *Agitprop* revolucionário, que Brecht aclimata à situação alemã, redefine sua posição frente à tradição.

complexas. É possível que muita coisa fosse primitiva, mas o primitivismo era sempre muito diferente daquele de que padecem os retratos anímicos, aparentemente complexos, da arte burguesa. Não é correto, por causa de algumas estilizações malogradas, condenar um estilo de representação em que se nota o esforço (frequentemente bem-sucedido) de extrair o essencial e de tornar possível a abstração”¹⁵⁷.

E que, por outro lado, serve para organizar o trabalho de produção de formas teatrais que mantêm uma constante, a perspectiva do proletariado revolucionário, mas variam conforme as exigências de cada nova conjuntura da luta de classes.

Além de formar um todo, a divisão entre “Documento” e “Comentário” contribui para tornar visível um aspecto central do método brechtiano. Trata-se da fusão entre teoria e prática, arte e ciência, arte e política tornada possível graças ao emergir dos conselhos revolucionários (execrada pelos estetas stalinistas¹⁵⁸), realizada em função de uma situação em que é preciso instituir novamente aquela unidade entre decisão e execução que foi suprimida pela socialdemocracia aliada ao fascismo emergente e enterrou a revolução alemã. Projeto de reinstituição, eixo de todo trabalho do Brecht marxista, que aparece formulado, dentre os textos do comentário que apresentam a função do método, no fragmento C 23, que, por sua importância, reproduzimos abaixo:

¹⁵⁷ BRECHT, Bertolt. O caráter popular da arte e o realismo *in* MACHADO, op. cit., p.316.

¹⁵⁸ De acordo com o estudo de Helga Gallas, os stalinistas que tomaram a revista *Linkskurve* usavam Hegel de forma não dialética em sua campanha implacável contra a arte alemã que levava em conta as modificações que se sucederam no âmbito das condições de produção (e as mudanças na percepção da arte decorrente das mesmas) no sentido de apresentar a realidade da perspectiva da luta de classes. Um desses usos passava por afirmar que Hegel defendia a separação entre arte e ciência e, por conta disso, toda manifestação artística que apresentasse qualquer tipo de técnica que interrompesse a ação e desfizesse a ilusão de estar diante de um mundo autônomo do leitor ou espectador, introduzindo um comentário que abrisse caminho para um processo de reflexão acerca do apresentado, deveria ser banida do campo da arte comunista. Isto porque o comentário introduziria de forma indevida o “científico”, o “abstrato”, o “não literário”, na esfera da configuração artística, impedindo a boa realização da arte. Para exemplificar, eis aqui o argumento do stalinista Wittvogel, em artigo “inspirado” em Hegel (*Weiteres zur Frage einer marxistischen Ästhetik*): “Os fenômenos da vida, que o homem na luta pela compreensão *científica* dentro das relações imperantes em sua época e de sua situação de classe tratam de representar *conceitualmente*, encontram na esfera *estética* – ainda que em uma forma determinada historicamente de uma maneira rigorosa – seu reflexo *artístico* sensorial. Se na região da ciência se cumprem esforços para colocar a descoberto mediante o instrumento da abstração conceitual as leis evolutivas dos processos naturais e sociais, também, a arte nos mostra a legalidade disso empregando os meios, que lhe são próprios, da intuição sensível”. (WITTVOGEL, Karl *apud* Helga Gallas, op. cit., p.95).

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 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 [*Theaterspielen*], 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 mesmo submetem à contemplação, os instrui em prol do Estado. Essas atuações precisam ser inventadas 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. Contudo, o proveito tirado pelo Estado dessas atuações poderia ser muito reduzido por cabeças-duras, se eles, a saber, permitissem àqueles que atuam somente a realização daqueles atos que lhes parecem sociais. Entretanto, é justamente a apresentação do associial por alguém que está se tornando cidadão do Estado que é muito proveitosa ao Estado, principalmente se ela é executada de acordo com modelos precisos e grandiosos. A melhor maneira de o Estado corrigir as pulsões associiais dos homens, advindas do temor e da ignorância, consiste em forçar os homens a viver esses impulsos da forma mais completa possível e que o indivíduo não pode alcançar por conta própria. Essa é a base da ideia do uso da atuação teatral nas *pädagogien*.¹⁵⁹

Formulação a respeito do papel do teatro brechtiano¹⁶⁰, que aqui aparece mais diretamente como resposta aos problemas postos pelo *Fatzer*, mas que

¹⁵⁹ Ver Pedro Mantovani, op. cit., pp.184-185.

¹⁶⁰ Discordamos da leitura deste fragmento que predominou entre nós, a de Rainer Steinweg, que na sua tentativa de reconstruir uma teoria das peças de aprendizagem, o tomou como um dos pilares fundamentais da mesma. De acordo com Steinweg, *Teoria das Pädagogien* se refere às peças de aprendizagem, capazes de realizar aquela unidade entre ação e contemplação exposta no texto, já que operaria em uma situação teatral em que está abolida a relação entre palco e plateia e na qual todos os envolvidos jogam. Jogo que não implica a realização de uma peça integralmente (na prática de Steinweg), mas de modelos de ação (*Handlungsmuster*) extraídos das mesmas (ou inspirados nas mesmas e em relação mais imediata com a realidade do cotidiano dos jogadores). Modelos que permitiriam aos jogadores ‘estranharem’ suas próprias atitudes associiais e, com isso, abririam caminho para a resolução de conflitos violentos produzidos por essas atitudes. Que possibilitariam, por outro lado, uma maior integração dos participantes na sociedade em que vivem.

Em primeiro lugar, não encontramos nenhuma referência explícita às *Lehrstücke* no fragmento. Diferente disso, encontramos uma apresentação mais geral do projeto brechtiano, de criar condições de reunificação de teoria e prática através do teatro, que estará na base da produção de uma enorme multiplicidade de formas teatrais por Brecht, cada uma delas visando responder às questões postas a cada momento pela luta de classes.

Em segundo lugar, o critério do trabalho teatral posto, aquilo que é útil para o Estado, não se refere a um processo de integração social nos termos de Steinweg, participação no Estado atual, por assim dizer. Quando Brecht usa o termo Estado, refere-se, na esteira de Lenin, aos conselhos revolucionários, que “quebrarão o velho aparelho democrático, o demolirão de alto a baixo, não deixarão pedra sobre pedra e o substituirão por um novo aparelho”. (Cf. LENIN, Vladimir Ilitch. *O Estado e a revolução*. São Paulo: Expressão Popular, 2007, p.130). No contexto em questão, trata-se de contribuir para a criação de condições que possibilitem a reconstrução daqueles conselhos.

Em terceiro lugar, não consideramos possível entender completamente o fragmento abstraindo-o do *Fatzer* e desligando-o do processo social ao qual se refere. Por um lado, Brecht

será retomada e desenvolvida em diversas ocasiões, e que aponta para o seguinte: no método de trabalho proposto por Brecht, o processo de mudança da relação entre teatro e espectador/atuante torna-se elemento chave. Para que a realização dessa mudança se dê, será preciso substituir a produção de identificação (que coage o espectador a permanecer “silencioso, de mãos atadas, paralisado pela visão de um outro mundo”¹⁶¹, e a ser “arrastado para o interior do jogo dramático”¹⁶², aderindo irracionalmente ao ponto de vista de seus personagens – geralmente o protagonista da ação – e aceitando sem reserva que os acontecimentos que se desenrolam em cena possuem uma necessidade inelutável) pela produção de estranhamento (*Verfremdung*). Este último, experimentado no *Fatzer* antes mesmo de ser formulado enquanto tal por Brecht¹⁶³, visa situar o espectador diante do assunto tratado da mesma forma que um interessado em astronomia põe-se diante de um planetário. Observando o modelo simples que reproduz os movimentos dos astros na esfera celeste, e graças a esta simplificação ou redução científica¹⁶⁴, ele pode examinar as leis

inicia uma formulação teórica contra os defensores stalinistas da empatia e do drama no campo comunista no final dos anos vinte, como vínhamos explicitando acima (defesa que se manterá ao longo de toda a vida de Brecht, é verdade, e que o levará a uma resposta semelhante à do fragmento no parágrafo 25 de seu *Pequeno Organon*). Dado que o teatro brechtiano não se funda na empatia com o protagonista de uma ação, mas na apresentação das relações sociais da perspectiva da luta de classes, a exposição crítica de comportamentos associais pode contribuir para a organização da classe. Por outro lado, o fragmento explicita como Brecht busca responder a uma das questões políticas centrais no período do fim da república de Weimar: como organizar os desempregados, separados do processo de reprodução social e potencialmente revolucionários, num contexto em que não existem organizações revolucionárias e no qual o fascismo está em franca consolidação?

¹⁶¹ Peter Szondi, op. cit., p.25.

¹⁶² Idem, Ibidem.

¹⁶³ Em *Fatzer*, o que está em jogo é a descoberta de caminhos que levam à produção do estranhamento. Busca que já estava no horizonte de Brecht desde o início do trabalho, como aponta um dos primeiros fragmentos da primeira fase de trabalho (A3): “A situação deve ser tanto alucinada quanto armada, já vista antes na visão, *construída* e com aspecto mecânico, já desde o início projetada, ensaiada!”. (Ver Pedro Mantovani, op. cit., p.31). Além disso, é preciso dizer que a perspectiva que se afasta da identificação produzida pelo drama existe no trabalho de Brecht antes mesmo de sua leitura de Marx. Se não nos equivocamos, podemos encontrar no seu trabalho de juventude uma espécie de dialética negativa, que eliminava a identificação entre palco e plateia e visava a destruição do teatro burguês, que é conservada e superada por uma dialética marxista, que visa refuncionalizar o teatro e produzir o estranhamento, isto é, apresentar a realidade da perspectiva dos conselhos revolucionários, para contribuir para a criação de condições de superação do capitalismo.

¹⁶⁴ Em *Algo sobre o ator proletário*, escreve Brecht a respeito do processo de simplificação realizado pela ciência: “Nós também falamos de simplicidade quando problemas complicados são dominados de um tal modo que agora são mais fáceis de manejar, perderam sua incompreensibilidade. Incontáveis fatos aparentemente autocontraditórios, um emaranhado

naturais complexas que regem os seus deslocamentos, invisíveis a olho nu. Além disso, poderíamos afirmar que o estranhamento põe o espectador como participante de uma sessão de um conselho revolucionário: a cena apresenta a ele, através de modelos simples, momentos centrais da luta de classes, para que possa examinar o movimento dialético de seus mecanismos sociais e, a partir disso, tirar conclusões em favor de seus interesses de classe¹⁶⁵.

É importante notar que a relação com o espectador/atuante proposta aqui não tem a ver com transmissão de doutrinas a serem assimiladas pelo público. A relação com o público instaura um processo de produção de conhecimento, na medida em que este mobiliza “toda sua experiência, inteligência e espírito combativo, para reconhecer dificuldades e tarefas, fazer comparações, levantar objeções, criticar os comportamentos dos personagens no palco ou, os abstraindo, transportar para suas próprias situações, para com isso aprender”¹⁶⁶. Trata-se de um processo no qual é dada a tarefa de “montar, experimentar e abstrair”¹⁶⁷ ao espectador/atuante, que o põe em condições de colocar o “trabalho” em palavras¹⁶⁸, para expor a questão nos termos de Walter Benjamin. Ou, por outra, corrobora a superação daquela divisão entre ação e contemplação, problema posto no fragmento *Teoria das Pädagogien* mencionado acima.

gigantesco e desencorajador, isso é frequentemente ordenado pela ciência de tal modo que uma verdade relativamente simples emerge”. (Cf. BRECHT, Bertolt. *Einiges über proletarische Schauspieler in Werke GBFA* v.22. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993, p.595).

¹⁶⁵ Lembrando que isso se dá de forma distinta no teatro épico e na peça de aprendizagem. No teatro épico, em que há separação entre palco e plateia, a encenação produz divisão da plateia conforme a sua posição no processo social. Os membros da plateia que se encontram do lado do trabalho, se a encenação funciona de maneira apropriada, tem à sua disposição uma apresentação da realidade que opera em favor de seus interesses de classe e podem extrair conclusões úteis para fazer avançar os seus interesses. Os membros da plateia que se colocam ao lado do capital, se posicionarão contra a encenação como um todo, já que esta é absolutamente antagônica a seus interesses. Na peça de aprendizagem, a forma permite a participação dos militantes que ensaiam mais diretamente a discussão nos conselhos acerca de questões em torno da organização da luta contra o capital (de um modo geral, as medidas tomadas pela organização no contexto da luta de classes são debatidas).

¹⁶⁶ Sobre a produção de conhecimento pelo trabalhador a respeito de suas próprias circunstâncias, quando em relação com o teatro épico, conferir comentário de Brecht sobre sua peça *A Mãe* escrito em 1933. (Brecht, Bertolt. “Anmerkungen (1933)” in *Werke GBFA* v.24. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, p.126).

¹⁶⁷ Idem, p.127.

¹⁶⁸ Walter Benjamin, op. cit., p.89.

Para construir o seu teatro planetário, Brecht realiza uma fusão entre “arte e ciência”. Para tanto, amplia o alcance da dialética marxista, levando-a do âmbito da crítica da economia política para o campo da configuração artística. Operação sugerida, inclusive, em uma passagem do *Anti-Dühring* de Engels¹⁶⁹ (cujo interesse pela ciência e pela dialética é mais do que conhecido) reescrita por Brecht, no seguinte fragmento do “Comentário Fatzer”:

A compreensão pode ser usada num lugar diferente daquele em que foi descoberta. A matemática por ex. veio da medição de terras, da determinação do conteúdo de recipientes e de necessidades similares, e poderia ser usada de modo que muitos poderiam achar mais fácil acreditar naquilo que muitos acreditam ser possível. [...].¹⁷⁰

Elaboração da dialética, posta no seu devido lugar por Marx, em outra direção, seguindo a trilha aberta por Engels¹⁷¹ e em acordo com a seguinte proposta de Lenin:

¹⁶⁹ O fragmento parece uma tentativa de produzir uma nova forma de apresentação acerca de um conhecimento que continua válido para Brecht, na medida em que contribui para a exposição das leis do desenvolvimento histórico e provém da seguinte passagem do *Anti-Dühring* de Engels: “Como todas as demais ciências, a matemática se originou das *precisões* humanas: da medição da terra e do conteúdo de recipientes, da contagem do tempo e da mecânica. Porém, como ocorre em todos os campos do pensamento, num certo estágio do desenvolvimento, as leis abstraídas do mundo real são separadas do mundo real, são postas diante dele como algo autônomo, como leis que vem de fora, pelas quais o mundo deve orientar-se. Foi o que sucedeu na sociedade e no Estado; é assim, e não de outro modo, que a matemática *pura* depois é *aplicada* ao mundo, embora tenha sido tomada de empréstimo precisamente desse mundo, representando apenas uma parcela das formas que o compõem – e essa é justamente a *única razão* que a torna aplicável”. (Cf. ENGELS, Friedrich; *Anti-Dühring*. São Paulo: Boitempo, 2015, pp.69-70).

Seguindo aqui a reflexão de Hans Mayer, aquela Nova Forma é construída a partir do uso do conhecimento válido em questão, para torná-lo durável e, mais do que isso, aponta para a busca de “uma transformação dialética da teoria em prática”. (Cf. MAYER, Hans. “Brecht e a tradição” in *Brecht*. Hondarribia: Hiru, p.176).

¹⁷⁰ Conferir fragmento C17 em Pedro Mantovani, op. cit., p.181.

¹⁷¹ Além de Engels, vale ressaltar dois ilustres predecessores que também influenciaram Brecht diretamente: o primeiro deles é Lenin. No período do ascenso do proletariado revolucionário, fez uso da dialética no campo da política revolucionária, convertendo-a para o campo da prática, desenvolvendo aquilo que nomeou de análise concreta da situação concreta. O método, quando bem utilizado, permitia a Lenin observar o funcionamento de determinada conjuntura da luta de classes da perspectiva dos conselhos revolucionários, e elaborar uma proposta de ação que servisse para aquela situação determinada. O que implica, é importante ressaltar, o rechaço ao dogmatismo, a necessidade de analisar o desenvolvimento dialético de cada nova conjuntura de luta, para que, com isso, se possam produzir encaminhamentos novos, adequados à situação em questão. Escreve Lenin: “Nossa luta não pode ser compreendida de forma nenhuma a menos que a situação concreta de cada batalha seja estudada. Mas uma vez que isso é feito, nós vemos claramente que o desenvolvimento de fato procede dialeticamente, através de contradições [...]”.

Nós não consideramos a teoria de Marx como algo completo e inviolável; pelo contrário, nós estamos convencidos de que ela apenas lançou a pedra fundamental da ciência que os socialistas têm de desenvolver em todas as direções se eles desejarem manter-se em dia com a vida. Nós pensamos que uma elaboração *independente* da teoria de Marx é particularmente indispensável para os socialistas; porque esta teoria oferece somente princípios de *direção* gerais que, *no particular*, são aplicados à Inglaterra de modo diferente que na França, na França diferentemente da Alemanha, e na Alemanha diferentemente da Rússia¹⁷².

Para realizar essa elaboração original do marxismo, Brecht extrai o método da crítica da economia política de Marx, tal como está descrito no terceiro capítulo de sua *Introdução à crítica da economia política*¹⁷³:

O concreto é concreto por ser a síntese de múltiplas determinações, logo, unidade na diversidade. É por isso que ele é para o processo de pensamento um processo de síntese, um resultado, e não um ponto de partida, apesar de ser o verdadeiro ponto de partida e, portanto, igualmente o ponto de partida da observação imediata e da representação. O primeiro passo reduziu a plenitude da representação a uma determinação abstrata; pelo segundo, as determinações abstratas conduzem à representação do concreto pela via do pensamento¹⁷⁴.

Este método é utilizado, na chave do que Brecht chamará em 1934 de pensamento tosco (*Plumpesdenken*)¹⁷⁵, na configuração artística. No *Fatzer*

Um dos princípios básicos da dialética é que não existe algo como uma verdade abstrata, a verdade é sempre concreta...”. (Cf. LENIN, Vladimir Ilitch. Um passo à frente, dois passos atrás. in *Collected Works* v.7. Moscou: Progress Publishers, 1977, p.409).

O segundo é o Karl Korsch dos anos vinte. No contexto alemão, num período de refluxo revolucionário, escrevia, por um lado, contra a burocracia stalinista que ia conquistando o movimento comunista internacional e, no processo, eliminava a dialética do pensamento leninista para usá-lo como “ciência da legitimação” (repetindo aqui o termo cunhado por Oskar Negt em seu ensaio a respeito de Korsch, que estamos utilizando aqui), que funcionava como um mecanismo de controle e eliminação de opositores. E por outro, tomando como modelo o Lenin de *O Estado e a revolução*, almejava reconstituir o núcleo revolucionário do marxismo (a dialética), para que este voltasse a ser usado como método capaz de decifrar as novas situações da luta de classes, e pudesse impulsionar a luta do proletariado auto organizado e sua (re)constituição como classe revolucionária. (Cf. NEG, Oskar. Theory, Empiricism and Class Struggle: On the problem of constitution in Karl Korsch. in *Telos* 26. Nova York: Telos Press, 1975-1976, pp. 120-142).

¹⁷² Cf. LENIN, Vladimir Ilitch. Nosso programa. in *Collected Works* v.4. Moscou: Progress Publishers, 1977, pp.211-212.

¹⁷³ Neste passo da argumentação devemos muito à leitura de Detlev Schöttker. Cf. SCHÖTTKER, Detlev. *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven*. Stuttgart: Metzler, 1989, pp.135-142.

¹⁷⁴ MARX, Karl. Introdução à crítica da economia política. in *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.248.

¹⁷⁵ Em um ensaio sobre *O romance dos três vinténs* de Brecht, Walter Benjamin escreve a seguinte passagem a respeito do *Plumpesdenken*: “Há muitas pessoas que entendem o dialético como uma amante de utilidades. Nesse sentido, é absolutamente útil que Brecht aponte para o ‘pensamento tosco’, que a dialética produz como o seu oposto, que nela está abrangido e do qual ela tem necessidade. Pensamentos toscos fazem parte da economia doméstica do pensamento dialético porque não apresentam nada além da teoria sobre a prática: sua *aplicação* sobre a prática, não sua *dependência* dela (*Auf die Praxis, nicht an sie*); evidentemente, o agir pode ser tão sutil quanto o pensar, mas um pensamento tem de ser tosco a fim de ser justificado na ação”.

inédito, em que o modo de construção brechtiano está aparente, podemos observar de maneira privilegiada esse processo de simplificação ou redução em ação, o “método que consiste em elevar-se do abstrato ao concreto”¹⁷⁶, que norteia o trabalho desde o seu início.

Brecht inicia o trabalho partindo da observação do mais imediato e, portanto, mais abstrato. Na primeira fase de trabalho, o assunto a ser trabalhado aparece opaco e a forma não está dada de antemão¹⁷⁷, será encontrada no processo de trabalho. O primeiro esforço parece ser o de composição da fábula. A primeira parte deste processo se dá através de uma primeira formulação abstrata do assunto (“Os não engolidos pela batalha sangrenta, devora o vento suave da cidade, antes que passe a semana”¹⁷⁸), e do início da divisão deste assunto em partes ou, para ser mais específico, “da divisão de um todo singular e a cognição de suas partes contraditórias”¹⁷⁹. Por outro lado, trata-se de examinar a contradição no interior de cada uma das partes. Nessa primeira etapa, Brecht inicia o exame das contradições do que seria o primeiro momento da ação narrada: a cena da deserção. Até onde pudemos compreender, a escolha está totalmente de acordo com o método. Dado que o interesse de Brecht é mostrar o assunto como um processo histórico, inaugurar o exame das partes contraditórias pela cena em que os soldados desertam é escolher como ponto de partida a análise do que está em causa na origem do processo: a relação entre a guerra e deserção em território

(Cf. BENJAMIN, Walter; *Romance dos três de vinténs*, de Brecht in Ensaios sobre Brecht. São Paulo: Boitempo, 2017; p.82).

¹⁷⁶ Karl Marx, op. cit., p.248.

¹⁷⁷ O que permite ver uma das diferenças fundamentais entre Brecht e os autores da “crise do drama”, para retomar aqui a reflexão de Peter Szondi. O alto grau de consciência da historicidade das formas brechtiano lhe permite ultrapassar a forma do drama, que tem como seu cerne a dialética intersubjetiva movida pelo diálogo, e superar não só os experimentos que põem a forma do drama em crise, em que a contradição entre enunciado formal dramático e conteúdo épico se mantém, como também aquelas primeiras tentativas de resolver a contradição (da perspectiva de Szondi), como o expressionismo e a revista política piscatoriana. Permite também desenvolver formas épicas capazes de abarcar os novos conteúdos oriundos da luta de classes e dar forma à dialética objetiva da luta em uma situação de escalada contrarrevolucionária (do nosso ponto de vista). A respeito da “crise do drama” e as “tentativas de salvação” e “resolução” do mesmo, conferir Peter Szondi, op. cit.

¹⁷⁸ Pedro Mantovani, op. cit., p.31.

¹⁷⁹ Cf. LENIN, Vladimir Ilitch. Acerca da questão da dialética. in *Collected Works* v.38. Moscou: Progress Publishers, 1977, p.355.

alemão (tendo como termo de comparação, que está pressuposto e se tornará explícito somente na quarta fase de trabalho, a transformação da guerra em guerra civil).

Nesta primeira cena, constatamos também que o uso da dialética extraída da economia política leva também ao uso dialético da sátira de Marx, “o primeiro a colocar sob a luz da crítica as relações humanas a partir de sua degradação e seu ofuscamento na economia capitalista”¹⁸⁰. Isto porque aqui predominam os recursos que combinam “o elemento cômico ao didático” que resultam “em sátira”¹⁸¹, que estarão presentes em todas as etapas do trabalho, utilizados com o objetivo de fixar contradições e torná-las visíveis. Encontramos a paródia ao expressionismo, aqui através do uso do motivo “da volta para casa”; a paródia à paródia do expressionismo das peças de juventude de Brecht, aqui a “volta ao lar” do soldado de *Tambores na noite*; a paródia à *Odisséia* homérica, aqui na chave do motivo “do retorno da guerra”; a comicidade do Schweyk evidenciando que a deserção dos soldados não tem motivação política; o grotesco, aqui na imagem dos desertores sendo paridos pelo tanque, exibindo a degeneração e animalização do proletariado alemão produzida pela guerra imperialista; a *slapstick comedy* (comédia de pastelão) chapliniana, sobretudo em seus primeiros curta metragens¹⁸², contribuindo aqui para mostrar a alienação dos desertores; a ironia, produzida aqui pela montagem de elementos grandiloquentes da *Oh-Mensch Dramatik* expressionista (a madrugada antes do amanhecer e a paisagem apocalíptica da guerra, de onde nascia o “homem novo”) para configurar a situação e de elementos grotescos e *clownescos* para configurar os acontecimentos e tipos. O alcance da montagem é enorme, e podemos resumir os resultados que identificamos nos seguintes termos: por um lado, põe abaixo o idealismo expressionista que defendia a ideia acerca do surgimento do “homem novo” das trincheiras da primeira guerra. A cena nos dá uma imagem materialista dos que regressam da guerra, degenerados e

¹⁸⁰ Walter Benjamin, op. cit., p.84.

¹⁸¹ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.158.

¹⁸² A nossa percepção da existência de elementos da *slapstick comedy* chapliniana de curtas como *Easy street* (1917) e *Dogs life* (1918), no material só foi possível após a comparação do material com o conjunto de fragmentos que compõem *A padaria*, e os estudos feitos a respeito deste outro conjunto. A respeito, destacamos a síntese de Burkhardt Lindner. Cf. LINDNER, Burkhardt; “Das Brotladen” in *Brecht Handbuch* v.1. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, pp.238-242.

desmoralizados por ela, negando os elementos expressionistas utilizados. Por outro lado, os elementos expressionistas parodiados, em unidade com os aspectos parodiados da *Odisséia* que magnificam a cena, levam o leitor a refletir se não há nela algo mais a ser observado, para além da alienação dos desertores. Eles nos põem em movimento para uma segunda análise, na qual percebemos e fixamos a contradição: há ao mesmo tempo alienação e potencial revolucionário, quando nos damos conta da sua capacidade de organização coletiva para escapar da guerra (que nos permite imaginar que poderiam realizar um outro tipo de saída da guerra, a revolucionária). A montagem, então, permite a um só tempo crítica do idealismo, unificação e fixação da contradição central em questão, assim como a sua exposição privilegiada para o leitor. E além disso, se não nos equivocamos, a paródia dos elementos da *Odisseia* homérica¹⁸³ é fundamental para que o leitor perceba que a narrativa em construção, do caso dos soldados que desertam da guerra e vão para Mülheim, refere-se a um assunto de dimensões mais amplas. Processo de trabalho que visa dar forma a uma experiência coletiva popular da mesma magnitude daquela configurada pela *Odisseia* homérica, mas que tem características distintas. No *Fatzer* não se busca a configuração de uma ação que faz emergir uma totalidade “em toda a amplitude das circunstâncias e das relações com um acontecimento rico, na conexão com o mundo em si mesmo total de uma nação e de uma época”¹⁸⁴. Diferente disso, trata-se da tentativa de configurar, como um modelo simples, uma ação em que há a interrupção do surgimento dessa totalidade. Em outras palavras: em que existem condições objetivas para o surgimento de uma nova totalidade (uma situação revolucionária), mas faltam as condições

¹⁸³ Ao longo do *Fatzer*, identificamos uma série de motivos parodiados da *Odisseia*: o retorno da guerra incógnito (soldados que desertam da guerra e se escondem em Mülheim); a espera de Penélope e o motivo da hospitalidade (cenas ligadas à mulher de um dos desertores que lhes dá abrigo); a recusa a dar comida a Ulisses, disfarçado de Mendigo, pelos pretendentes de Penélope, que o humilham e agridem (a recusa do soldado em oferecer comida a Fatzer, no fragmento publicado); o motivo do reconhecimento (a cena do fragmento publicado em que os desertores, sem Fatzer, procuram identificar o soldado que lhes entregará a comida); o motivo do teste (cenas em que Koch propõe aos outros desertores que deixem tudo o que tem aos cuidados do Fatzer, para testar a sua confiança). Além desses elementos, na quarta fase de trabalho Brecht afirma que a fábula dos desertores é uma espécie de *Odisseia*: “A Odisseia 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”. Cf. Pedro Mantovani, op. cit., p.122.

¹⁸⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*, v. 4. São Paulo: Edusp, 2004, p.91.

subjetivas para tanto (organizações revolucionárias), o que leva à derrota da revolução e ao nascimento do fascismo. Falta apresentada por Brecht como passível de ser suprida (o que ficará cada vez mais explícito durante o processo de trabalho), o que leva à figuração de uma épica cujo fundamento temporal é uma espécie de “dialética na cessação”¹⁸⁵ (*Dialektik im Stillstand*), para usar o termo cunhado por Walter Benjamin. Nesta espécie de suspensão, as relações sociais alienadas produzidas pelo capitalismo perduram, mas poderiam ser superadas caso houvesse organizações revolucionárias que, por assim dizer, pusessem a dialética mais uma vez em marcha.

Isto posto, continuemos a descrever o movimento do processo de configuração do *Fatzer*, para tentar tornar visível, na medida do possível, o “mais alto padrão técnico”. O arco que vai da primeira até a última fase do “documento Fatzer”, e que se estende até o “comentário Fatzer”, compreende uma espécie de movimento espiral ascendente. Este inicia na primeira fase de trabalho, que parte do assunto em sua dimensão mais imediata, abstrata e eleva-se até o mais concreto, síntese de múltiplas determinações.

Em todas as fases de trabalho há um movimento interno, um vaivém entre a decomposição do assunto em partes de uma fábula (que aparece sob diversas formas: palavras chave, resumos de fábula e listagens de cenas, em que Brecht experimenta diversas ordens das cenas) e a elaborações de algumas cenas (da mesma cena de diversas formas, de uma sequência de cenas, de cenas que não necessariamente entrarão no resultado final) ou de partes de cena.

As passagens entre uma etapa e outra possuem, de um modo geral, o mesmo andamento, compondo um conjunto articulado de movimentos regulares, como os de uma jovem numa aula de balé¹⁸⁶: a fase posterior emerge da anterior, procede dela e a utiliza. E a cada nova etapa Brecht retoma o todo da peça, mas em nova chave, superior em clareza e na quantidade de relações expostas. Na primeira fase de trabalho, há uma tentativa de pôr o assunto, em sua opacidade, e iniciar sua divisão e reconhecimento de suas partes, como já

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão). in *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017; p.20.

¹⁸⁶ A respeito da postura do escritor épico diante de seu assunto, escreve Walter Benjamin: “Pode acontecer assim, mas também pode acontecer algo bem diferente – eis a postura básica daquele que escreve para o teatro épico. A relação que ele mantém com sua história é igual ao do professor de balé com sua aluna. O primeiro objetivo é flexionar as articulações dela até o limite do possível”. (Walter Benjamin, op. cit., p.16).

mencionamos anteriormente. O que lhe permite, neste ponto, identificar e explicitar a causa social que produziu os desertores associiais, potencialmente revolucionários: a guerra. Na segunda fase ocorre uma retomada da dialética entre marginalidade e conformismo, produzindo uma síntese das modalidades apresentadas nos trabalhos de juventude de Brecht, redimensionada pela nova perspectiva materialista. Com isso, visa apresentar agora as relações entre os associiais, mostrando, ao mesmo tempo, um potencial revolucionário presente nas mesmas, o seu desperdício, e suas consequências destrutivas. Na terceira fase começa a construir a relação entre o que acontece com os desertores e as leis do desenvolvimento histórico que determinam os acontecimentos. Para tanto, começa a montar a fábula de modo que ela funcione como uma espécie de câmara escura, que expõe a dinâmica interna da derrota da revolução alemã, de forma simplificada, através do que se passa com os desertores. Na quarta fase, explicita a relação entre a temporalidade da revolução alemã derrotada e a temporalidade da revolução russa vitoriosa. Com isso, Brecht começa a armar uma temporalidade que permitiria ao leitor/espectador produzir um vai e vem entre as duas temporalidades. Movimento que permitiria ao leitor ver com clareza o potencial revolucionário desperdiçado do proletariado alemão que voltou da guerra degenerado e desmoralizado, e refletir sobre as razões que levaram a esse desperdício.

Concomitante à quarta fase de trabalho, Brecht elabora o “Comentário Fatzer”. Na passagem entre o documento (as quatro fases anteriores) e o comentário, o movimento ascensional chega a uma espécie de limite ideal, em que se dá o máximo de concretude. Isto porque ocorre a instauração da montagem entre as contradições fixadas e apresentadas através da figuração e a posição das mesmas em um registro que se aproxima do conceitual, o que possibilita a constituição de uma síntese clara das múltiplas determinações. Em outras palavras, o que permite a apresentação concreta de abstrações (algo como a apresentação do universal concreto por meio do teatro).

Nossa hipótese é que esta relação entre documento e comentário, ou a “mescla do que foi figurado com o que foi formulado”¹⁸⁷, para usar os termos de Walter Benjamin, opera em todas as instâncias do épico brechtiano, e ganhará distintas expressões, conforme o assunto e as necessidades de cada momento da

¹⁸⁷ Walter Benjamin, op. cit.p.15.

luta de classes¹⁸⁸. A montagem de figurado e formulado¹⁸⁹ é o que permite a produção daquilo que Benjamin considera o fundamento do teatro épico, o *gestus*, já que produz sua condição necessária: a “delimitação rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude, que ainda assim está inteira num fluxo vivo”¹⁹⁰. É ela que permite a síntese de múltiplos *gestos* em uma cena, que assim ganha caráter de episódio; a síntese dos episódios em pontos nodais (*Drehpunkte*) ou capítulos (termo que aparece no *Fatzer* inédito), e a síntese destes em uma fábula, que assim é a síntese das totalidades parciais anteriormente mencionadas.

Isso posto, é preciso ressaltar que a “mescla de figurado e formulado” mencionada não é original do teatro de Brecht. Como afirmamos anteriormente, seguindo os passos de Benjamin, ela já está presente na arte operativa russa, em um grau superior, que não está disponível a Brecht, em função das condições da luta de classes sob as quais trabalha. O que talvez pudéssemos chamar de novo é o modo como articula esses termos em função da nova temporalidade, característica do momento de refluxo da revolução. No caso de Brecht, a relação entre formulado e figurado não produz uma forma artística em que se transmite um conhecimento, espécie de recomendação geral acerca da organização do proletariado, obtida a partir da experiência direta no avanço revolucionário (em que o comentário é a tradução teórica de uma prática política – correta – figurada). Como parece ser o caso do livro de Tretiakov mencionado anteriormente, que figura a experiência de coletivização bem-sucedida de um soviete para que essa pudesse ser socializada entre os demais sovietes. Ou do *agitprop* russo que pode divulgar o programa revolucionário (derivado de uma análise concreta de uma situação concreta) através de uma figuração cênica, visando a adesão imediata daqueles que assistem para produzir organização (pertinente em um momento de avanço revolucionário). Diferente disso, na mescla brechtiana o formulado enquadra o figurado criticamente (a cena é construída de modo que o decurso da ação figure contradições inerentes a determinadas relações sociais ocorridas no interior do modo de produção capitalista), e interrompe a figuração, fazendo saltar aos olhos do receptor as

¹⁸⁸ Prólogos, epílogos, relações entre cena e coro, cenas corais, *songs*, etc.

¹⁸⁹ Tudo indica que essa mescla é chave para a superação brechtiana da ‘crise do drama’.

¹⁹⁰ Walter Benjamin, op. cit. p.13.

contradições em questão, que podem ser examinadas criticamente. Mostrando, assim, que elas são domináveis e por isso podem ser superadas (“a humanidade só levanta os problemas que ela pode resolver”¹⁹¹), caso a mola combalida da dialética (tanto as organizações revolucionárias destruídas, quanto aquelas usurpadas e degeneradas pela socialdemocracia e pelo stalinismo) for renovada e posta mais uma vez em funcionamento, para continuar a revolução que foi interrompida.

Para apresentar o presente do ponto de vista de um futuro que foi interrompido pelas forças da contrarrevolução e não tem hora para retornar (depende da reorganização da revolução), Brecht realiza um processo de simplificação do assunto a ser configurado. Que não tem nada a ver com a eliminação da complexidade do assunto, o que supomos, a esta altura, já estar claro. O que está em jogo é justamente um processo de abstração do assunto (um determinado momento da luta de classes), metódico e contínuo, que o estrutura dialeticamente para tornar transparente a sua complexidade (tornar visível a síntese de múltiplas determinações), para assim torná-lo manejável¹⁹². Que, a partir da constatação de que “a realidade como tal deslizou para o funcional”¹⁹³, distancia-se das formas orgânicas que buscam produzir a ilusão de que se está diante da realidade imediata, e constrói estruturas formais que tentam, por um lado, corresponder, o máximo possível¹⁹⁴, à estrutura dialética

¹⁹¹ Ideia célebre de Marx, apresentada em sua crítica da economia política (Cf. Karl Marx, p.6.), que certamente estava na mente de Brecht, que a reformulou no ‘Comentário Fatzer’, em nota no fragmento C15, nos seguintes termos: “A humanidade nunca pode se propor mais do que ela é capaz de realizar”. (Cf. Pedro Mantovani, p.180).

¹⁹² Em seu diário de trabalho, a 4 de agosto de 1940, Brecht escreve a seguinte passagem: “A respeito do realismo: a visão usual é a de que quanto mais a realidade pode ser reconhecida em uma obra de arte, mais realista ela é. Contra isso eu gostaria de armar a equação de que quanto mais a realidade reconhecível é dominada (*gemeistert*) na obra de arte, mais realista ela é”. [BRECHT, Bertolt. *Werke GBFA* v. 26. Frankfurt am Main: 1994, p. 408].

¹⁹³ BRECHT, Bertolt. *O processo dos três vinténs* in *Werke GBFA* v.21. Frankfurt am Main: 1992, p.469.

¹⁹⁴ O modo de configurar brechtiano tem como finalidade construir modelos formais provisórios. Este seu caráter transitório advém de duas razões: em primeiro lugar, Brecht considera que um modelo pode ser sempre melhorado em função de uma ampliação do conhecimento, seja dos meios artísticos que permitem uma apresentação mais precisa das regularidades históricas, seja do próprio conhecimento das leis dialéticas do desenvolvimento histórico. Em segundo lugar, um modelo sofrerá alterações para que corresponda às necessidades de uma nova conjuntura, podendo até mesmo ser retirado de circulação em função disso. A nossa hipótese é de que isso explica por que Brecht escreveu tantas versões de suas próprias peças ao longo da vida, e o que torna imprescindível o conhecimento a respeito de cada

do aspecto da realidade enfocado. E por outro, torná-la apresentável ao receptor.

A busca da simplicidade (“o alfa e ômega da arte da atuação proletária”¹⁹⁵) através do método, que pode ser flagrado em operação no *Fatzer* inédito, em seu esforço de configuração do confronto entre revolução e contrarrevolução na Alemanha, tem como objetivo construir uma peça com feição de experimento científico (*Versuchsanordnung*¹⁹⁶). Experimento que opera por indução, recolhendo “os axiomas dos dados dos sentidos e particulares, ascendendo contínua e gradualmente até alcançar, em último lugar, os princípios de máxima generalidade”¹⁹⁷. Os elementos da configuração dramática (fábulas, cenas, tipos, falas, o que no *Fatzer* aparece como documento) são articulados e interrompidos pelos elementos teóricos (o comentário) por meio da montagem, princípio construtivo chave para o teatro brechtiano, de modo que as sequências montadas façam saltar as leis do desenvolvimento histórico do *continuum* dos acontecimentos passados (das derrotas do proletariado na luta de classes), tornando os eventos reais¹⁹⁸ visíveis

uma das conjunturas nas quais o autor procura intervir com seus trabalhos, por ser fator determinante da composição formal.

¹⁹⁵ BRECHT, Bertolt. Algo a respeito do ator proletário in *Werke GBFA v.22.1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, p.594.

¹⁹⁶ BENJAMIN, Walter. Was ist epische Theater? *Erste Fassung in Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 10.

¹⁹⁷ BACON, Francis. *Novum Organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza* in *Os Pensadores* v.13; São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 22.

¹⁹⁸ A respeito desse real que emerge e impede que os acontecimentos sejam vistos como catástrofes, escreve Brecht:

Nós passamos por nossas experiências de vida de forma catastrófica. Nós temos que inferir das catástrofes o modo pelo qual nossa coexistência social funciona. Nós temos que inferir – pensando – a inside story das crises, depressões, revoluções e guerras. Nós já sentimos ao ler os jornais (mas também contas, cartas de demissão, cartas de convocação, etc.), que alguém tem de ter feito alguma coisa para que essa catástrofe manifesta tenha ocorrido. Mas então o que foi feito por quem? Por trás dos eventos que nos são informados, nós supomos outros acontecimentos, que não são informados a nós. Esses são os eventos reais. Somente se soubéssemos deles, nós compreenderíamos.

Somente a história pode nos instruir acerca desses acontecimentos reais – na medida em que seus protagonistas não conseguem mantê-los completamente em segredo. A história será escrita *depois* das catástrofes. (BRECHT, Bertolt. Sobre a popularidade do romance policial in *Werke GBFA v.22.1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, pp.509-510).

aos olhos do receptor¹⁹⁹. No *Fatzer* inacabado, o que vemos é o esforço por montar um experimento que possa expor os eventos reais que estão nos bastidores da derrota da revolução, e permitir, com isso, um debate no qual se possa aprender com os erros cometidos.

No laboratório que visa produzir o *Fatzer*, Brecht trata os elementos cênicos como variáveis de um experimento, que só serão utilizadas na montagem na medida em que sirvam para mostrar os eventos reais²⁰⁰. Não há forma *a priori*, e a fábula será estruturada de acordo com as necessidades impostas para tratar daquele aspecto da realidade, tido como assunto, como um processo dialético. Isso pode ser visto com maior clareza se abordarmos o material a partir de sua última etapa de trabalho (quarta fase e comentário)²⁰¹. Isto porque é nessa parte do trabalho que Brecht expõe de forma mais acabada o “enquadramento” estabelecido para o material, visibilizando a questão histórica em pauta, e no qual podemos identificar com maior clareza as forças coletivas que estão em jogo. Por um lado, o quadro que desponta na quarta fase de trabalho aponta para um enorme coro que parece ter uma dupla função. A primeira delas é um coro maior, que estabelece uma discussão, como num conselho operário, que põe o experimento em marcha e busca uma resposta suficiente para a derrota da revolução. Em um dos fragmentos que poderia instaurar o processo de debate (B58), um coro rachado, como o proletariado alemão às portas da consolidação do fascismo, enuncia:

DOIS COROS:

Mas quando tudo acontecera, havia aí

¹⁹⁹ Processo que pode ser visto mais claramente no fragmento *Fatzer* publicado, que tem um enunciado formal estruturado, do qual trataremos no próximo capítulo.

²⁰⁰ Nesse sentido, a ordenação do experimento aproxima-se do modo como Hegel entende a composição da história refletida: “Uma história desse gênero, que pretende englobar longos períodos da história universal, precisa abdicar, de fato, da apresentação individual da realidade e reduzir-se a abstrações, não apenas no sentido de que devam ser eliminados eventos e ações, mas também porque o pensamento é o mais poderoso abreviador. Uma batalha, uma grande vitória, um bloqueio não são mais eles próprios; são agrupados em simples determinações. Quando Lívio conta sobre as guerras com os Volscos, refere-se, às vezes, assaz brevemente: ‘Este ano foi ocupado com a guerra dos volscos’”. (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich; *Filosofia da história*. Brasília: editora UNB, 1995, p.16).

²⁰¹ Não à toa, essa é a parte do material que mais despreza Heiner Müller (que o retoma para perfurar a dialética brechtiana e rejeitar a tentativa de contribuir para a organização dos trabalhadores através do teatro que é seu resultado) por considerar que o “esboço começa a dessecar”. (Cf. MÜLLER, Heiner. *Fatzer*+Keuner. in *Heiner Müller Werke* v.8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, p. 230).

Desordem. E um cômodo
 Que havia sido completamente destruído, e lá dentro
 Quatro homens mortos e
 Um nome! E uma porta, na qual estava inscrito algo
 Incompreensível.
 Mas vós vedes agora
 O todo. Tudo o que se passou nós
 O relatamos
 No tempo conforme o exato
 Suceder nos lugares exatos e
 Com as palavras exatas, que
 Foram ditas. E o que quer que venhais a ver, no
 Fim vereis o que havíamos visto:
 Desordem. E um cômodo
 Que está completamente destruído, e lá dentro
 Quatro homens mortos e
 Um nome. E nós o reconstruímos, com isso
 Vós deveis decidir
 Pelo proferir das palavras e
 Pela escuta dos coros
 O que propriamente se passou, pois
 Nós estávamos em discórdia. ”²⁰²

Em outra passagem, que poderia ser posterior à cena da deserção, os dois
 coros tomam partidos distintos a respeito da derrocada dos desertores: De um
 lado, um coro de atitude socialdemocrata posiciona sua tese a respeito da ação
 narrada, que será avaliada pelo espectador:

CORO ACONSELHA O ESPECTADOR
 A 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 ignorância, em breve
 Lhes acontecerá algo que lhes é estranho,
 Que bom ou ruim, a nós nunca
 Aconteceu e nunca acontecerá.
 Algo incompreensível. Por isso
 Não lhe 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 palavrório dos infelizes
 A vida deles já acabou, e o que eles
 Ainda desejam dizer, isso

²⁰² Ver Pedro Mantovani, op. cit., pp. 132-133.

Não tem mais interesse.”²⁰³

O conselho social democrata vê a insurgência como erro que necessariamente levará à morte, e defende que essa é a única lição a ser tirada do ocorrido. Na visão trágica da mesma, a insurgência é *hybris*, é apartar-se da ‘existência natural’, e deve ser evitada a todo custo. Em contraponto, o coro leninista defende o seguinte:

CONTRACORO REFERE-SE À PRESENÇA DE MUITOS INTERESSADOS NA SINA DOS QUATRO

Os miseráveis de hoje
Amanhã serão felizes, o que importa se eles
Ainda hoje são mortais?
Nós vos aconselhamos: mirai
Estes quatro, pois vós os vereis
Em declínio agindo como
Quem se eleva. Não se preocupa muito
Ao morrer aquele que não tem herdeiros
Ao construir, não examina com tanto cuidado cada pedra de sua casa
Quem nunca pensa em morar dentro dela
Com certeza eles vão embora
Não vão embora porque um negócio os chama
Mas vão para o vazio. O que eles não fazem
É o prejuízo de seus inimigos
E o futuro deles jaz
Atrás deles. Por isso prestai atenção
Pois o que eles dizem
É para vós mais importante do que
Para eles mesmos.”²⁰⁴

Aqui, o conselho contradiz o anterior, e visa demover o espectador da influência do coro adversário: é preciso olhar para a derrota da revolução alemã para aprender com os erros do passado. Para este coro, a observação da ação endossaria a sua hipótese: o proletariado alemão só foi derrotado porque não agiu de forma revolucionária, transformando a guerra em guerra civil. E mais, ao propor que o espectador preste atenção na ação, o convoca a examinar as causas da derrota.

Os dois coros em confronto que põe em debate a questão²⁰⁵, também exercem uma segunda função. Eles se desdobram em coros menores, que

²⁰³ Idem, pp.134-135.

²⁰⁴ Idem, pp.135-136.

²⁰⁵ A diferença entre o modo como se instaura a discussão aqui e em *A Decisão (Die Massnahme)* é enorme. No *Fatzer* inédito, observamos coros em disputa que instauram um debate, reproduzindo a dinâmica dos conselhos, de forma direta. Aqui, a situação entre os participantes do debate é simétrica e há uma disputa de posições que só chegará a termo após

concretizam os agentes reais da ação no interior do experimento: o conselho de guerra alemão, representante político do capital ao qual a socialdemocracia está aliada (sendo ela também uma desses agentes), que mantém o esforço de guerra esfolando o proletariado (sustentando o massacre inútil nas trincheiras, manipulando a mídia, impondo racionamento de víveres, etc.); a Internacional Comunista, representante política do proletariado no início de seu processo de degeneração stalinista, que sempre impõe uma linha equivocada ao partido comunista alemão (outra das forças agentes) que, após a morte de Rosa Luxemburgo (provocada pela social democracia que massacrrou a revolução em 1919, com o auxílio do fascismo emergente, também força agente), a segue obedientemente para o abismo (ação de março, o cancelamento da insurreição de 1923, etc.). Essas serão as forças motrizes que decidirão o destino dos desertores, tipos que representam a totalidade do proletariado que voltou degenerada e desmoralizada da guerra, que não se tornará agente em função da ausência de organizações revolucionárias que encaminhem a luta.

Por outro lado, os esboços de fábula da quarta fase de trabalho e o “Comentário Fatzer” apontam para o modo como os demais elementos do experimento são tratados, em função do método. A fábula visa, em primeiro lugar, negar a percepção da derrota da revolução como catástrofe²⁰⁶ (percepção

um exame coletivo do apresentado. Em *A Decisão* não temos a dinâmica formal conselheira, e sim uma estrutura de tribunal, denunciando uma falsa discussão que justifica o massacre da revolução chinesa pelos envolvidos. A respeito do prólogo em que se instaura a crítica ao ponto de vista stalinista, exposto e criticado pela peça, escreve Iná Camargo Costa: “Em primeiro lugar, epicamente informa que os acontecimentos se encontram no passado e fazem parte de uma missão encerrada e previamente avaliada como bem-sucedida. Portanto, a sessão de tribunal que presenciamos é mera formalidade. A morte do Jovem Camarada é apenas um fato entre outros igualmente sem grande importância. Em segundo lugar: explicita a regra do jogo avisando que há um acordo prévio entre controladores e agitadores, mostrando que os dois grupos falam a mesma língua. Por último: formalmente instala um tribunal, no qual os auto acusadores deverão mostrar aos juízes que agiram conforme as instruções recebidas para realizar a missão, inclusive no que diz respeito à eliminação do companheiro. Mas um espírito de porco ainda pode acrescentar que já está no prólogo o aviso de que nada de específico (como estratégia geral e táticas específicas) será enunciado no decorrer do processo e que noções como certo e errado serão aplicadas, não em relação a objetivos claros (porque, em política, certo e errado se estabelecem segundo objetivos específicos), mas de modo deliberadamente esvaziado.” (COSTA, Iná Camargo. *Lenin e Brecht: duas Revoluções*. São Paulo, Sundermann, no prelo).

²⁰⁶ A afirmação brechtiana de que os processos sociais são naturalizados no capitalismo, permitindo uma visão trágica dos acontecimentos, também pode ser encontrada em *Origem da família, da propriedade privada e do Estado* de Engels, estudado por Brecht enquanto trabalhava no *Fatzer*. Escreve Engels: “Quanto mais uma atividade social, uma série de processos sociais, escapam do controle consciente do homem, quanto mais parecem abandonados ao puro acaso, tanto mais as leis próprias, imanentes do dito acaso se manifestam como uma necessidade natural. Leis análogas também regem as eventualidades da produção mercantil e da troca de mercadorias; frente ao produtor e ao comerciante isolados, aparecem

equivalente à do coro socialdemocrata no material), desenlace trágico inevitável, através da estruturação dialética dos acontecimentos (“o trágico da parte final é dialético!”²⁰⁷). Em segundo lugar, ela visa apresentar a derrota como processo (percepção equivalente à do coro leninista). E, para isso, as tentativas de fábula se esforçam por circunscrevê-lo: sua origem no nascimento de uma situação revolucionária (a deserção) e o início do seu desenvolvimento (os primeiros momentos de espera no covil até as tentativas de obtenção de carne e as tentativas de insurgência de Fatzer), no qual aparece o potencial revolucionário dos desertores e sua paralisia na ausência de organizações revolucionárias (eles não sabem o que fazer e impedem que ocorra qualquer ação²⁰⁸); a passagem de um estado qualitativo a outro: a crescente pressão das condições materiais sobre os desertores, na ausência de organizações revolucionárias, transforma o potencial revolucionário em potencial destrutivo (conforme os esboços de fábulas e cenas, a passagem se torna evidente em função da violência sexual contra a mulher²⁰⁹, apresentada por Brecht como o *Furchtzentrum* – centro do temor – da peça²¹⁰); o fim do processo, que leva ao nascimento de outra coisa (os desertores começam uma luta de morte que termina com a destruição de todos²¹¹). O momento em que a derrota da revolução gera o fascismo.

como forças alienadas e no início até desconhecidas, cuja natureza precisa ser laboriosamente investigada e estudada”. (ENGELS, Friedrich; *Origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Expressão popular, 2010, p.219).

²⁰⁷ Ver Pedro Mantovani, op. cit., p.123.

²⁰⁸ Um momento que representa de modo mais explícito como as atitudes dos desertores entre si impedem a ação, é a sequência esboçada em que Fatzer tenta realizar o seu passeio (cifra para explosão da insurgência), e é impedido pelos desertores que o amarram ao pé da cama para imobilizá-lo.

²⁰⁹ Por um lado, o espontaneísmo de Fatzer, que permitiu a ruptura subjetiva com a guerra e a chegada à cidade, torna-se rompimento da norma monogâmica e violência sexual contra a mulher. Por outro, a capacidade de Koch de manter a coesão do grupo se torna governo burocrático sobre a sexualidade da mulher.

²¹⁰ Se tudo o que afirmamos até aqui faz sentido, *Furchtzentrum* é o que segue após o momento de intensificação extrema das contradições, quando não há meio para a superação das mesmas (o que no caso seria a formação do coletivo revolucionário), e o que transforma um momento potencial de superação em desastre.

²¹¹ O acontecimento posterior à cena de sexo entre a mulher e o Fatzer (que não necessariamente seria apresentada em ordem cronológica, já que não se trata do encadeamento causal entre as cenas do drama), é a tentativa do marido de matá-lo, impedida pelos desertores. Em uma sequência possível que explicita o que estamos afirmando, há a tentativa de testar Fatzer para ver se é de confiança entregando-lhe todos os bens dos desertores, a eliminação dos mesmos por

No *Fatzer*, o trabalho de circunscrição dos pontos nodais do processo dialético ganha visibilidade em função de alguns elementos do “Comentário”: em especial, dois fragmentos que Brecht denominou de capítulos, o “capítulo das visões paralisantes”²¹² e o “capítulo da morte”²¹³ e um fragmento referido como “PEÇA DE SEXO-FATZER”²¹⁴. Até onde chegou nossa leitura, esses três fragmentos apontam mais claramente²¹⁵ para três momentos chave do processo acima referido: as visões paralisantes àquilo que impede os desertores de agirem após a origem do processo; a peça de sexo à passagem de um estado a outro; o capítulo da morte ao momento de autodestruição.

No que diz respeito às visões paralisantes, entendemos que o texto busca uma síntese, que explicita o papel da confusão ideológica no bloqueio da ação revolucionária, no momento mesmo do surgimento de uma situação revolucionária, no final da primeira guerra mundial. Por um lado, refere-se à confusão que o próprio tipo Fatzer, ao longo da ação narrada, identifica parcialmente. Por conta dela, o desertor percebe que “jaz numa papa turva/ a vida do homem”²¹⁶. Porcaria que impede a deserção geral e a revolta do proletariado que não foi empurrada para as trincheiras, e embaça a visão acerca da situação do resto do bando, que se mantém na busca suicida pela sobrevivência a qualquer custo no interior da ordem dada. Por outro, na falta de “dirigentes” que “esclareçam o sentido da mecanização e da moral coletiva”, que sabem que “nadar contra a corrente é tolice” e reconhecem “a direção da corrente”²¹⁷, o proletariado que se revolta, o tipo Fatzer, é incapaz de obter a clareza necessária para de fato agir. É isso que Brecht procura mostrar nos

Fatzer, a decisão de eliminá-lo, sua fuga, a tentativa de trazê-lo de volta ao covil, o retorno de Fatzer seguido pelas forças da ocupação do Ruhr, a execução de Fatzer por Büsching, e a eliminação dos demais pelas forças de ocupação.

²¹² Ver Pedro Mantovani, op. cit., p.187.

²¹³ Idem, p.178.

²¹⁴ Idem, Ibidem.

²¹⁵ Poderíamos também mencionar outros fragmentos do “Comentário” que estão tematicamente ligados a dois desses fragmentos mencionados. Por exemplo: C22, C28 estão ligados à peça de sexo; C11, C13, C20, C26, C27 referem-se ao capítulo da morte.

²¹⁶ Ver Pedro Mantovani, op. cit., p.88.

²¹⁷ Idem, p.187.

discursos do Fatzer, através da organização de uma contradição entre sua forma e seu conteúdo. A forma, paródia de um lirismo expressionista à moda do controverso Gottfried Benn²¹⁸, explicita a confusão (se vê como um indivíduo, incalculável) que não deixa o conteúdo da fala (de teor materialista e parcialmente verdadeiro) encontrar uma forma que conduza Fatzer ao reconhecimento correto, completo, da situação (a forma da consciência de classe).

Quanto ao fragmento relativo à “peça de sexo-Fatzer” e conexos, podemos observar o modo como Brecht utiliza a *Origem da Família* de Engels para elaborar a parte da peça que diz respeito à mulher. Não se trata aqui de simplesmente transpor de forma doutrinária a teoria de Engels para o interior da peça. Brecht aborda as ideias engelsianas criticamente, para extrair delas um meio de apresentar o *Furchtzentrum* da peça, de visibilizar o momento em que o potencial de transformar através da violência torna-se puro impulso destrutivo. E por que as cenas de violência contra a mulher de um dos desertores concretizariam esse objetivo? No material brechtiano, o modo como a súcia trata a figura feminina permite expor o seu grau de desenvolvimento (critério retirado de Engels, na esteira de Fourier e Marx). Nas primeiras cenas da peça, em que o potencial revolucionário dos desertores se faz presente na organização para desertar, retornar com segurança a Mülheim e obter alimento e moradia, a figura da mulher estabelece o contraponto necessário para

²¹⁸ Supomos que a paródia se refere ao expressionismo do tipo praticado por Gottfried Benn em função de uma anotação feita por Brecht em um artigo de jornal escrito por Benn em 1931, *A nova temporada literária*, conservado pelo arquivo Brecht em Berlim. No artigo, o expressionista afirmava que havia uma guerra literária ocorrendo no período. E mais: vociferava contra a negação do indivíduo e das formas artísticas fundadas no mesmo, realizada pela perspectiva da arte operativa defendida por Tretiakov em suas palestras em Berlim. Na defesa de Benn daquilo que era negado pela arte revolucionária, Brecht sublinhou e escreveu *Fatzer* ao lado de duas passagens. A primeira: “É o homem, na última análise de sua essência, enraizado em uma condição naturalista, materialista, econômica, determinado em sua estrutura pela fome ou roupas? Ou é ele um grande ser involuntário, como dizia Goethe, o invisível, o incalculável? Ele é indissolúvel apesar de toda análise social e psicológica, ele atravessa esta época de filosofia materialista e biologia atômica no caminho a ele destinado, fortemente ligado à terra e no entanto acima da terra?” A segunda: “Mesmo aquele que, não menos radicalmente que os escritores sociais oficiais, sentem o caráter destrutivo e quase incompreensível do nosso sistema econômico não podem, em minha opinião, deixar de reconhecer que em todos os sistemas econômicos o homem permanece um ser trágico, o ego dividido, cujos abismos não podem ser preenchidos com pão e vestes de lã, cujas dissonâncias não podem ser dissolvidas nos ritmos da Internacional. Ele permanece o ser que sofre, aquele que usou camisas de pelo por centenas de milhares de anos, durante os quais ele lutou não menos profundamente e pesadamente por sua humanidade do que os que hoje estão em camurça e cheviote.” O artigo, sem as anotações de Brecht pode ser encontrado em BENN, Gottfried. The new literary season. in *The Weimar Republic Sourcebook*. Califórnia: California University Press, 1994, pp.523-525.

evidenciar as atitudes bárbaras dos mesmos (unificando opostos e formando as contradições entre potencial transformador e atitudes bárbaras a serem mostradas). Na cena da espera humilhada da mulher, que remete à espera da Penélope da *Odisseia*²¹⁹, Brecht mostra que é graças à degradação da mulher²²⁰ que os desertores encontram a casa “vazia”, pronta para ser ocupada; a sua permanência na casa e a obtenção de comida ocorrem às custas das necessidades da mulher e é imposta a ela por eles. No momento em que as contradições se aguçam ao máximo na fábula, há uma escalada de violência contra a mulher (atacada por Fatzer), que não é acompanhada da ampliação da organização dos desertores. Pelo contrário, há um processo de desintegração e barbárie generalizada. A violência põe a permanência do bando em xeque, quando o marido exige que os demais partam; o marido traído tenta matar Fatzer; para manter-se na casa, Koch propõe a administração coletiva das necessidades sexuais da mulher, que não pode satisfazê-las com nenhum integrante do covil; prostituem a mulher para obter comida (proposta de Fatzer); e passam a atacar-se até a destruição mútua completa.

Já no ‘capítulo da morte’, observamos Brecht às voltas com o problema de criar mecanismos que evitem a leitura trágica do processo de autodestruição. Aqui, aparece a sugestão de interromper os momentos destrutivos intercalando-

²¹⁹ A paródia à espera de Penélope nos conduz à matriz da relação monogâmica entre homem e mulher como forma de dominação do sexo feminino, tal como explicitada por Engels: “Entre os gregos, encontramos, com toda a sua severidade, a nova forma de família. Enquanto a situação das deusas na mitologia, como assinala Marx, nos fala de um período anterior, em que as mulheres ocupavam uma posição mais livre e de maior consideração, nos tempos heroicos já vemos a mulher humilhada pelo predomínio do homem e pela concorrência das escravas. Leia-se na *Odisseia*, como Telêmaco interrompe sua mãe e lhe impõe silêncio. Em Homero, os vencedores aplacam seus apetites sexuais nas jovens capturadas, escolhendo os chefes para si, por turno e segundo a sua categoria, as mais formosas; e é sabido que toda a *Ilíada* gira em torno de uma disputa mantida entre Aquiles e Agamenon por causa de uma escrava. Junto a cada herói, mais ou menos importante, Homero fala da jovem cativa que vive em sua tenda e dorme em seu leito. Essas jovens eram, ainda, conduzidas ao país natal dos heróis, à casa conjugal, conforme Agamenon fez com Cassandra em Ésquilo. [...] Quanto à mulher legítima, exige-se dela que tolere tudo isso e, por sua vez, guarde uma castidade e uma fidelidade conjugal rigorosas. [...] A existência da escravidão junto à monogamia, a presença de jovens belas e cativas que pertencem, de corpo e alma, *ao homem*, é o que imprime desde a origem um caráter específico à monogamia que é monogamia *só para a mulher*, e não para o homem. E, na atualidade, conserva-se esse caráter”. (Friedrich Engels, op. cit., p.83-84).

²²⁰ De acordo com Engels, desde o momento em que ruiu o direito materno, a mulher foi degradada: “O desmoronamento do direito materno foi a *grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo*. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de procriação”. (Friedrich Engels, op. cit. p.77).

os com comentários que permitam ver que o esfacelamento final poderia ter sido evitado. É assim que interpretamos a presença, aqui, de uma espécie de versão de uma das histórias do Sr. Keuner (que ficou conhecida entre nós com o título “sobrevivendo aos temporais”²²¹):

Quando aquele que pensa deparou com uma grande tempestade, estava sentado em um grande carro e ocupava bastante espaço. Em primeiro lugar, desceu do carro. Em segundo lugar, despiu seu casaco. Em terceiro lugar, deitou-se no chão. Dessa forma sobreviveu à tempestade em sua menor grandeza²²².

Em contraposição à ascensão do fascismo, figurada no material como a aniquilação de Fatzer por Büsching, seguida da aniquilação dos restantes, está a “menor grandeza” daquele que pensa. Contraponto entre morte, produzida por um erro político, e “menor grandeza” que também estará presente, com diferenças expressivas, em uma de suas primeiras peças de aprendizagem, cuja versão de 1930²²³, publicada no segundo dos seus *Versuche*, Brecht deu o nome de *Peça de aprendizagem de Baden-Baden sobre o acordo*²²⁴. Por um lado, no centro da peça de Baden-Baden publicada há um processo de aprendizagem que leva a uma transformação. Após a queda de seu avião, um aviador e três mecânicos colapsados pedem ajuda a dois coros: o Coro instruído e a Multidão.

²²¹ Em *Histórias do Sr. Keuner*, há esta versão do texto: “Quando o que pensa deparou com um grande temporal, estava num carro grande e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi descer do carro. A segunda, tirar o casaco. A terceira, deitar-se no chão. Assim sobreviveu ao temporal, expondo-se em seu menor tamanho’. Lendo isso, disse o Sr. Keuner: ‘É conveniente assimilar as ideias dos outros sobre nós. Do contrário, não nos entendem’”. (BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.90].

²²² Ver Pedro Mantovani, op. cit., p.178.

²²³ A primeira versão da peça, parceria de Brecht com Paul Hindemith intitulada *Peça de aprendizagem. Fragmento. (Lehrstück. Fragment)*, apresentada no dia 29 de julho de 1929 no festival de Baden-Baden de música utilitária (*Gebrauchsmusik*), central para os experimentos musicais que tinham como objetivo produzir música com trabalhadores amadores e desenvolver composições para os novos meios de reprodução técnica impedindo o mero consumo musical. A apresentação politizada gerou enorme escândalo (acusada de “fraude bolchevique”, “obra vergonhosa”, “truque sujo”), claramente programado por Brecht, e contribuiu tanto para o encerramento do festival quanto para a ruptura da parceria entre Brecht e Hindemith (o que, acreditamos, não estava nos planos de Brecht). A segunda versão, publicada no segundo dos *Versuche* em 1930, foi realizada após a estreia de *Aquele que diz sim* e da primeira versão de *A Decisão*, e não foi apresentada na época. A respeito, cf. KRABIEL, Dieter. *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart: Metzler, 1993.

²²⁴ Tudo indica que o trabalho com o *Fatzer* foi fundamental para a descoberta da forma da peça de aprendizagem brechtiana, e encontra-se fortemente ligado a pelo menos três delas: *A peça de aprendizagem de Baden-Baden sobre o acordo*, *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*, e *A Decisão*. Infelizmente, a questão da relação entre o material *Fatzer* e as peças de aprendizagem ultrapassa os limites deste trabalho, e só trataremos dela aqui na medida em que possa esclarecer pontos da questão que delimitamos.

Em função disso, os coros instauram um exame, para saber se o homem ajuda o homem. Após as três cenas que demonstram que o homem não ajuda o homem (o progresso técnico não trouxe benefícios ao proletariado²²⁵, foi usado para massacrá-lo na guerra, e a simbiose entre ajuda e violência no capitalismo²²⁶), o Coro instruído e a Multidão recusam-se a ajudar os acidentados. A Multidão chega à conclusão de que só a violência revolucionária pode eliminar a violência e a necessidade de ajuda produzidas pelo modo de produção capitalista, e oferece uma alternativa aos quatro. Ou morrem, ou passam por um processo de aprendizagem. Em um dos momentos chave do mesmo, o Coro instruído realiza a leitura do “Comentário” (Brecht deixa uma nota de rodapé na qual relaciona os textos aqui pertencentes ao “capítulo da morte” do “Comentário Fatzer”²²⁷), entre eles uma versão praticamente idêntica à do “capítulo da morte”²²⁸. Após a leitura, outro exame. Desta vez, trata-se de saber se os acidentados são capazes da “menor grandeza”. O resultado é dispar: de um lado, os mecânicos, maioria que construiu o avião, apresentam-se capazes da “menor grandeza”. De outro, o aviador, piloto da máquina construída pelos mecânicos, não. Como consequência do exame, torna-se claro que quem pilota a nave usurpou-a para utilizá-la apenas em benefício próprio. Em função disso, o Coro instruído ordena aos mecânicos que expropriem o avião e expulsa o aviador. Chega-se ao

²²⁵ A leitura de *A origem da família* de Engels certamente contribuiu para a construção da cena. Escreve Engels: “Desde que a civilização se baseia na exploração de uma classe por outra, todo o seu desenvolvimento se opera numa constante contradição. Cada progresso na produção é ao mesmo tempo um retrocesso na rendição da classe oprimida, isto é, da imensa maioria. Cada benefício para uns é necessariamente um prejuízo para outros; cada grau de emancipação conseguido por uma classe é um novo elemento de opressão para outra. A prova mais eloquente a respeito é a própria criação da máquina, cujos efeitos, hoje, são sentidos pelo mundo inteiro”. (Engels, op. cit. p.222).

²²⁶ A sequência de cenas termina por produzir uma crítica radical ao reformismo e à social democracia. Isto porque mostra, em primeiro lugar, as consequências funestas de sua política de aliança de classes em tempos “normais” do capitalismo, as consequências da aprovação dos créditos de guerra pelo partido socialdemocrata em 1914. E, em segundo lugar, mostra que essas consequências funestas não decorrem de equívocos na implementação do reformismo. No capitalismo há uma simbiose grotesca entre ajuda e violência (representada pela cena dos palhaços), que faz com que essas consequências decorram necessariamente do reformismo.

²²⁷ Cf. BRECHT, Bertolt. *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* in *Werke GBFA* v.3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, p.37.

²²⁸ A seguinte versão: “Quando aquele que pensa deparou com uma grande tempestade, estava sentado em um grande veículo e ocupava bastante espaço. Em primeiro lugar, desceu do veículo, em segundo lugar, despiu seu casaco, em terceiro lugar, deitou-se no chão. Dessa forma superou a tempestade em sua menor grandeza”. (Bertolt Brecht, op. cit., p.38).

“acordo”²²⁹: o Coro instruído dá uma tarefa aos mecânicos, que assentem: reconstruir o avião modificando-o, para que ele possa servir ao propósito revolucionário comum.

Por outro lado, o “capítulo da morte” ensaiado por Brecht no “Comentário Fatzer” não está no centro de um processo de aprendizagem que ocorre no interior da fábula. Em nenhuma parte do material há um Coro Instruído, que possa instaurar um processo de aprendizagem entre os desertores e evitar a aniquilação final. No *Fatzer* inédito, os elementos do “capítulo da morte”, intercalados à ação narrada, armam a possibilidade de uma aprendizagem externa à ação, produzida pela reflexão do espectador. Em primeiro lugar, preservariam a liberdade do espectador, impedindo que ele venha a ser arrastado para dentro de uma sequência de acontecimentos com necessidade trágica, na medida em que vislumbra uma alternativa possível, a organização para a revolução. Em segundo lugar, como resultado não só desta parte final, mas de todo o experimento (*Versuchsanordnung*), poderiam chegar à causa dos acontecimentos destrutivos, os eventos reais que produziram o fenecimento dos desertores, e observar alternativas a respeito do ocorrido, caso houvesse organizações revolucionárias em solo alemão²³⁰.

²²⁹ Até onde nossa investigação chegou, concluímos que o termo “acordo” não tem o mesmo significado em todas as peças de aprendizagem. Nesta, não estar de acordo é um erro. Isso porque o acordo produz a integração dos mecânicos, em seu novo avião construído conforme os propósitos revolucionários, com o Coro instruído, para fazer avançar a revolução. Em *Aquele que diz sim*, *Aquele que diz não* e *A Decisão* o acordo é exigência de submissão a um coletivo, e estar de acordo é um erro que leva a consequências funestas.

Quanto ao *Fatzer*, o acordo também é cifra de um processo destrutivo, que marca o nascimento do fascismo na peça.

²³⁰ Os resultados da experimentação com o método ou, por outra, a dialética no processo de configuração artística, feitos aqui e em outras obras, são formulados no *Pequeno Organon para o teatro*, de 1948, na perspectiva da encenação, da seguinte forma:

40

Tais reproduções certamente demandam um desempenho que mantenha a mente do observador livre e móbil. Ela tem de, por assim dizer, ser capaz de propor contínuas montagens fictícias em nossa estrutura, desligando em pensamento as forças sociais motrizes, ou substituindo-as por outras; através de tal método um comportamento atual ganha algo de “desnatural”, e por meio disso as forças motrizes atuais, por sua vez, perdem sua naturalidade e tornam-se manejáveis.

41

É como o engenheiro fluvial que, quando vê um rio, vê o seu leito primeiro junto com alguns leitos fictícios, que ele poderia ter tido, caso a inclinação do platô fosse diferente ou a quantidade de água outra. E enquanto ele vê em pensamento um novo rio, o socialista ouve em pensamento um novo tipo de conversa entre os trabalhadores rurais à margem do rio. E é assim que o nosso espectador no teatro deveria descobrir as

Isto posto, vejamos como a variável figura é tratada na produção do experimento. Assim como no caso da fábula, na composição da figura o método de configuração dialético em questão realiza um recorte e um rearranjo da realidade²³¹. Elas não serão, portanto, personagens individualizados, mas figuras que, assim como os coros, representam forças coletivas²³². Mas com ganhos distintos da figuração pelo coro. Por um lado, a quantidade de integrantes pertencentes a um coro permite a visualização imediata de forças supra individuais. Por outro, a figura singular, construída e posta “em movimento como meio de demonstração”²³³, possibilita a configuração clara e precisa das qualidades fundamentais de um determinado grupo social e suas relações com outros grupos sociais em distintas situações. Enfim, possibilita a representação de atitudes e gestos sociais.

No *Fatzer* inédito, podemos ver a construção dialética da figura em toda a sua radicalidade²³⁴. Brecht toma como ponto de partida o objeto a ser

ocorrências que se passam entre tais trabalhadores rurais, acompanhadas dos ecos e marcas desses esboços. (BRECHT, Bertolt. *Kleines Organon für das Theater in Werke GBFA* v.23. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, pp.80-81).

²³¹ Mais uma vez, o que já foi experimentado no *Fatzer* e em outros trabalhos aparece conceituado em um dos apêndices do *Pequeno Organon* escritos por volta de 1954, publicados apenas postumamente:

A fábula não corresponde simplesmente a um decorrer da vida em comum entre os homens, tal como ela teria se passado na realidade, mas a eventos rearranjados (*zurechtgemachte Vorgänge*) nos quais as ideias do inventor de fábulas acerca da vida comum entre os homens se manifestam. Da mesma forma as figuras não são simplesmente reproduções de gente vivente, mas rearranjadas (*zurechtgemacht*) e formadas conforme ideias.

Esses eventos e figuras rearranjados (*zurechtgemachten Vorgänge und Figuren*) estão em contradição com a sabedoria dos atores obtida da experiência e dos livros, e eles tem que registrar essa contradição e mantê-la na atuação. Eles precisam retirar ao mesmo tempo da realidade e da poesia, tal como no trabalho do escritor de peças, em cujo trabalho tem de haver a rica e atual realidade, para que o específico e geral seja exibido pela poesia. (BRECHT, Bertolt. *Nachträge zum Kleinen Organon. in Werke GBFA* v. 23. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, p.292).

²³² Em seu diário de trabalho a 4 de fevereiro de 1941 Brecht escreve: “o método dialético sempre tem a ver com massas, [...], lida com o indivíduo apenas como parte da massa [...]”. (BRECHT, Bertolt. *Werke GBFA* v.26. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, p.464).

²³³ Cf. Detlev Schöttker, op. cit., p.163.

²³⁴ A radicalidade da figuração produziu enorme dificuldade de interpretação do material. Um caso exemplar dessa dificuldade está na leitura do importante estudioso de Brecht, Werner Mittenzwei. Ao tratar das figuras e acontecimentos do *Fatzer* (em registro realizado pelo centro Brecht da RDA da primeira encenação do material na Alemanha Oriental, na versão de Heiner Müller dirigida por Manfred Wekwerth em 1987), com resquícios das expectativas do drama em mente, Mittenzwei fala do seu “fôlego curto” que torna a “peça difícil tanto para os atores quanto para o espectador”. (Cf. MITTENZWEI, Werner. *Notizen zu Bertolt Brechts Untergang des*

representado, o proletariado degenerado e desmoralizado pela guerra de trincheira que retornou da guerra, em sua abstrata imediatidade. Esta é refletida até mesmo no uso de incógnitas para se referir às partes que compõem a unidade contraditória a ser trabalhada. Ao longo do trabalho, o processo de simplificação torna viável a apresentação das quatro grandes parcelas do proletariado em questão, reduzindo-as a quatro figuras²³⁵, e apresentando apenas aquelas suas atitudes políticas necessárias para a compreensão do momento da luta de classes a ser estruturado pela fábula. Retomando as figuras, das quais em alguma medida já tratamos no capítulo anterior, a partir da quarta fase de trabalho: o espontaneísta Fatzer, representante da massa amotinada que em alguns momentos foi base comunista, é quem abre espaço para o novo. Ao contrário dos demais desertores, ele aprende algo (o verdadeiro inimigo é o inimigo de classe), que não interessa aos demais. Consegue formar o bando e assumir sua liderança, levando-os a desertar. Os conduz pela perigosa zona de

Egoisten Fatzer. in *Berliner Ensemble 1987. Bertolt Brecht. Untergang des Egoisten Fatzer.* Berlin: Brecht-Zentrum in der DDR, 1987, p. 12].

²³⁵ Quatro figuras que representam as quatro parcelas do proletariado degenerado e humilhado que retornou da guerra, que Brecht nomeará de diversos modos ao longo do material, na busca de nomes que remetam o espectador a cada uma dessas parcelas. Neste trabalho utilizaremos os nomes que aparecem com mais frequência no material, e que permitem ao espectador identificar com maior clareza as partes tratadas.

À minoria do proletariado que se revolta espontaneamente, Brecht dá o nome Fatzer, nome com maior ressonância no material. Significa fanfarrão ou tagarela em alemão, e remete aos verbos *fatzen* (zombar em suábio) e *zerfetzen* (esfarrapar). Ainda, Johann Fatzer remete ao *Faust* de Goethe, que significa punho, e ao termo latino *Faustus* (venturoso, próspero, ditoso). Além disso, nos remete a um bandido do século XVIII, o Fetzer, que ficou famoso na Alemanha em função de diversas narrativas populares sobre seus feitos. Era um bandido, desertor do exército suíço, que operava no Ruhr no período em que os exércitos revolucionários franceses ocuparam a área. Ficou conhecido por suas proezas que demonstravam inteligência e força, entre elas a fuga da prisão de Mülheim em 1797. Foi executado pelo exército francês em 1802, processado por mais de 180 crimes. (Cf. Pedro Mantovani, op. cit., pp.190-191).

À parcela interessada somente na própria autopreservação, que adotou o discurso burocrático da socialdemocracia e depois adentrou o partido comunista stalinizado, Brecht deu os nomes Koch e Keuner. Koch significa cozinheiro em alemão. E Keuner, que segundo Walter Benjamin, remete à Keiner que quer dizer ninguém. Segundo o mesmo Benjamin, o nome remete ao grego *'Koiné'*, linguagem popular grega que transmite conhecimento coletivo, e a *'koinon'*, comunidade política dos gregos antigos. (Cf. Pedro Mantovani, op. cit., p.204).

À parcela que voltou passiva da guerra, Brecht dá o nome de Kaumman, cuja tradução seria algo como mastigador. Outro dos nomes usados é Leeb, que remete à *Leib* (barriga). (Cf. Pedro Mantovani, op. cit. p.192).

À parcela com tendências fascistas, Brecht usa o nome Büsching. É assim que se chamava um segundo-sargento do exército alemão que se tornou um *Fememorder* (executor de traidores) de um grupo paramilitar de direita na república de Weimar. Seu nome ficou conhecido em função de um processo legal que sofreu em 1927, por uma série de assassinatos políticos cometidos entre 1923 e 1924. (Cf. LENZE, Rainer. *Bertolt Brecht, Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Kritische Ausgabe.* Münster: Dissertação de mestrado, 1986, pp.338-339).

guerra e os leva em segurança até a cidade. Usa de seu engenho para convencer um soldado a realizar um ato de revolta, entregar aos quatro a comida destinada ao *front*. Sob a pressão da fome e na ausência de organizações revolucionárias, que poderiam eliminar suas visões paralisantes e canalizar sua revolta, esta volta-se contra o próprio bando. Considerando-se uma espécie de super-homem, superior à massa que olha com desprezo, empreende sucessivas tentativas de realização do seu individualismo, busca do “novo” tornada voragem destrutiva e autodestrutiva (encarnação da lógica do velho), que passa pela transgressão de toda e qualquer norma estipulada, independente do seu resultado. Falta ao encontro marcado com o soldado que contrabandearia provisões deixando todos sem comida; provoca uma briga com açougueiros e tenta arrastar os demais para a peleja, terminando sozinho no chão; possui a mulher de Kaumann e arranja uma luta de faca com marido e mulher; arrisca dar o seu “passeio”, tempo de revolta desesperada que exige a realização de si imediata, abortado pelos demais, que temem a corte marcial; elimina os passaportes e bens dos desertores confiados a ele; em alguns esboços tenta suicidar-se, foge e retorna com tropas de ocupação que consumam a aniquilação completa da malta²³⁶.

O burocrata Koch, num primeiro momento representante da massa influenciada pela social democracia, depois convertido em Keuner, é um daqueles que deserta sem querer aprender nada, buscando apenas sua autopreservação. Nas cenas iniciais, ele é mostrado como o desertor que mais tem medo de ser eliminado pela máquina de guerra, e o mais enfraquecido pela batalha (em alguns esboços, sugere-se que foi carregado até a cidade por Fatzer). Nas cenas em que estão instalados no covil, Koch assume pouco a pouco a liderança do agrupamento e organiza-o em torno dos seus interesses (a sobrevivência). Para tanto, utiliza a organização para, por um lado, frear as tentativas de revolta de Fatzer. E, por outro, para instrumentalizar a inteligência e força de Fatzer, o que não consegue. Sob a pressão das condições materiais, Brecht esboça duas mudanças na figura de Koch. Na primeira, quando Koch percebe que não será capaz de usar Fatzer, faz uso da organização que promete

²³⁶ A sequência dos acontecimentos aqui apresentada é apenas uma dentre muitas sugeridas pelos esboços de fábula, mas corresponde ao sentido geral exposto por Brecht, constante em todos os esboços.

a autopreservação dos desertores para eliminar o revoltoso a qualquer custo. Na segunda, Koch se torna Keuner, sinal de que se integrou ao partido comunista alemão. Na sua “conversão”, ele também obtém um aprendizado parcial: descobre que a deserção é um erro, que deve ser deixado para trás em favor da revolução. No entanto, não consegue realizar nenhuma tarefa revolucionária: apresenta a mais completa ignorância no que diz respeito à mobilização dos demais para a revolução, e reproduz, obedientemente, todos os ziguezagues que levaram o partido comunista, em processo de stalinização, à derrota.

O protofascista Büsching é o que continua operando dentro dos ditames da lógica destrutiva da guerra, mesmo depois de concordar com a deserção. Aliás, só concorda em escapar do exército quando Fatzer o humilha e o ameaça de morte, o que o torna, aos olhos de Büsching, um “homem forte” ao qual se deve obediência²³⁷. A capacidade de submissão e autodiminuição frente ao líder e a eficiência em cumprir ordens sem pensar, típicas de membros de organizações paramilitares, contribui, num primeiro momento, para a coesão do bando, enquanto massa compacta, e a consecução de seus objetivos. Após o “centro do temor” da peça, o impulso destrutivo de Büsching volta-se contra aquele líder inicial do bando, antes admirado cegamente e agora igualmente odiado, quando trai as suas promessas. Nesse momento, Büsching se torna um executor de traidores (*Fememorder*) e de revoltosos, como os *freikorps* que mais tarde integrariam a S.A nazista.

O passivo Kaumann, representante da massa que voltou da guerra alienada de si e de seu entorno, é a figura que se deixa levar pelos acontecimentos como se fossem necessários, e só pensa em forrar o seu estômago. Sua inércia o retira da guerra e o faz ceder a casa para os quatro, fundamental para a constituição do agrupamento associal. À medida em que a fome aperta no covil e sua propriedade é violada (sua mulher), sua inatividade rapidamente torna-se apoio a medidas punitivas e reação violenta contra o Fatzer. Na cena proposta por Brecht como final da ação narrada, Kaumann reage como a massa fatalista que aderiu à extrema direita alemã e suas providências. Obedece àquelas exigidas por Büsching para a execução do rebelado como um destino a ser cumprido.

²³⁷ Quanto mais Fatzer espezinha Büsching, mais ele o admira (mesmo quando a liderança do grupo já passou para Koch). Em um determinado momento da peça a crescente admiração torna-se ódio, combustível para a execução de Fatzer.

Para encerrar a esta exposição dos elementos que compõem o experimento brechtiano, modelo simples que é o objetivo do método que encontramos em ato no *Fatzer*, gostaríamos de fazer apenas uma última consideração. A complexidade do experimento obtido pela simplificação não o afasta do proletariado. Muito pelo contrário. Ele corresponde às necessidades do proletariado na luta de classes revolucionária. A respeito, escreve Brecht:

O olhar penetrante dos trabalhadores atravessa a superfície das imagens naturalistas da realidade. Quando os trabalhadores no *Fuhrman Henschel* diziam acerca das dissecações anímicas: “Não nos interessam tantos pormenores”, isso correspondia ao desejo de ver representadas com maior exatidão as verdadeiras forças motrizes da sociedade, que agem sob a superfície daquilo que é imediatamente visível²³⁸.

²³⁸ BRECHT, Bertolt. O caráter popular da arte e o realismo. in *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. op. cit., p.316.

5. *Fatzer* publicado: um modelo brechtiano de *agitprop* em defesa da frente única.

Em 1930, Brecht publicou uma parte do *Fatzer* no final do primeiro caderno da série *Experimentos (Versuche)*. Antecedem o texto, nesta ordem: a peça de aprendizagem *O voo de Lindbergh – peça de aprendizagem radiofônica para rapazes e garotas (Der Flug der Lindbergh – Radiostück für Knaben und Mädchen)*, uma *Teoria do Rádio (Radiotheorie)*, e as *Histórias do Sr. Keuner (Geschichten vom Herr Keuner)*²³⁹. A publicação na estreia dos *Versuche* explicita a importância que Brecht conferia ao fragmento, e em alguma medida ilumina a função que o autor atribuía a ele. Isto porque aos cadernos só pertencem seus mais importantes experimentos de refuncionalização (*umfunktionierung*). São trabalhos que não devem ser entendidos como obras, mas instrumentos coletivos que possibilitam “orientar outros produtores em sua produção”²⁴⁰ (são modelos e, portanto, são copiáveis), e “modificar” as formas “no sentido do socialismo”²⁴¹.

Ali publicou o fragmento sob o título *Fatzer 3, a decadência do egoísta Johann Fatzer* e, na introdução dos *Versuche*, Brecht apresentou o conjunto do seguinte modo: “O terceiro experimento *Fatzer 3* é o terceiro segmento da peça *Declínio do egoísta Johann Fatzer*. As partes 1 e 2 aparecerão mais tarde nestes cadernos”. A apresentação avisa que Brecht não concebia o fragmento como forma. Era o miolo de um trabalho inacabado, que havia de ser terminado²⁴².

²³⁹ Trabalhamos com a reedição de 1963 dos *Versuche*, que reproduz a publicação original de 1930. BRECHT, Bertolt. *Versuche. Heft 1-4*. Berlim: Aufbau Verlag, 1963, p.5.

²⁴⁰ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. in *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p.95.

²⁴¹ Idem, p.91.

²⁴² Ao que indicam praticamente todos os esboços de fábula do material inédito, as partes 1 e 2 antecedem cronologicamente a parte 3, objeto de investigação deste capítulo. A primeira parte compreenderia o momento da deserção que, apesar das inúmeras variações produzidas durante o processo de simplificação do material, possui algumas constantes que podemos mencionar aqui. Quatro soldados em um tanque erram o caminho para a batalha (tudo indica ser Verdun), e terminam em um pedaço da *no man's land* do front ocidental. Ali, um deles, *Fatzer*, realiza algo novo: toma a iniciativa de escapar da guerra e arrasta os demais consigo. A segunda parte seria a volta para casa. Mais uma vez, mencionando apenas os elementos da narrativa que permanecem constantes: arriscando a serem mortos pelo exército inimigo, pelo seu próprio

Ainda nos dá indícios sobre o caráter e estrutura a ser concluída. Designando o publicado como parte (*Abschnitt*), e o todo como peça (*Stück*), palavra que tanto em português como em alemão refere-se ao texto teatral como algo mecânico, bem como sugere a construção de um todo mecânico, ao qual o conjunto publicado deveria se incorporar mais tarde. Todo mecânico, no qual cada parte vale por si, em contraposição ao todo orgânico, dramático, no qual as cenas entreligam-se por relações de causa e efeito. Estamos diante de uma parte parcialmente autônoma de um experimento (*Versuchsanordnung*)²⁴³ do laboratório épico brechtiano.

O título conferido à peça não só evidencia o seu caráter de experimento épico, como também aponta para a possibilidade de considerarmos a parte publicada como dotada de um enunciado formal próprio. Por um lado, de saída alerta o leitor sobre qual será a conclusão da ação narrada, eliminando qualquer suspense a respeito do seu desenlace. Por outro, nos convoca a tomar o trecho como objeto de investigação, como algo sobre o qual devemos nos perguntar acerca das causas. E graças a um jogo de palavras em alemão construído por meio das palavras ‘Declínio’ (*Untergang*), no título do todo, Ronda (*Rundgang*), título do primeiro fragmento, e caminhar (*Gehen*), ação realizada por Fatzer, há maior definição daquilo que deve ser perscrutado. A saber, a relação entre seu percurso e sua ruína.

A composição do fragmento publicado reforça o caráter de enunciado formal concluído. O *Fatzer* é composto de uma mescla entre figurado e formulado, produzida por meio da montagem de três episódios e um comentário. O primeiro episódio tem como título *Ronda de Fatzer pela cidade de Mülheim*; os dois outros aparecem sob o título *Segundo desvio de Fatzer/Duas noites seguidas os que regressaram tentam/obter provisão. Fatzer leva as tentativas ao fracasso*. A articulação dos episódios estrutura uma contradição que será formulada pelo coro *Fatzer, Komm*, que pode ser

exército, e a serem denunciados pela população alemã favorável à guerra, os quatro desertores chegam clandestinamente a Mülheim. Na cidade, ocupam a casa de um dos desertores, na qual sua mulher estava à espera. Ali, ao invés de se dispersarem para os quatro cantos da Alemanha de onde vieram, mais uma novidade. Tentam organizar-se para sobreviver à carnificina.

²⁴³ A respeito da peça teatral como experimento, conferir o capítulo anterior.

traduzido para o português de duas maneiras: *Fatzer, vem* ou *Fatzer, Com*, sendo “Com” uma abreviação para comentário.

O coro e as cenas não coexistem na mesma temporalidade. É um narrador exterior ao assunto, que narra um momento da luta de classes, recortado da realidade e rearranjado pelo coro, de modo que suas contradições ganhem visibilidade. Os elementos da ação são tratados como variáveis de um experimento. No caso, meios para demonstrar as consequências nefastas produzidas pela ausência de organizações revolucionárias em solo alemão. A saber: a cisão no interior do proletariado alemão que impedia sua ação. O que, no passado recente do público, para quem a peça estava destinada, levou à derrota da revolução alemã e o nascimento do fascismo. E o que impedia a ação efetiva do proletariado alemão para evitar a consolidação do fascismo, no momento em que o *Fatzer* foi publicado.

Na peça curta, as coordenadas espaciais e temporais são apresentadas de modo extremamente abreviado, de modo a explicitar apenas o essencial para espectadores que as reconhecem com facilidade, dado que fazem parte do passado recente dos mesmos. É o final da primeira guerra, momento de crise do capitalismo, quando se abriu uma possibilidade revolucionária. Como para nós há um abismo entre as coordenadas da narrativa e nosso tempo (produzido primeiro pelo nazismo e stalinismo, e depois pelo neoliberalismo), consideramos pertinente retomá-las aqui por extenso.

No *Fatzer*, tudo indica, a ação narrada se passa na primavera de 1917. Ocorre, portanto, ainda durante a primeira guerra mundial, em que as classes dominantes imperialistas das nações europeias arrastaram consigo o proletariado para as trincheiras, produzindo um massacre sem precedentes. Mas depois da revolução russa de fevereiro, em que despontava no horizonte uma possibilidade de superação do capitalismo²⁴⁴. Se dá paralelamente aos acontecimentos que vão desembocar na revolução russa de Outubro, que evidenciará a entrada em campo de novo sujeito histórico: o proletariado revolucionário. Evidência para nós, mas não para as forças coletivas condensadas em figuras nos episódios. Por um lado, apartadas dos

²⁴⁴ Tomamos como referência a obra de Leon Trotsky sobre a revolução russa. TROTSKY, Leon. *History of the Russian Revolution*. Chicago: Haymarket, 2008.

acontecimentos que eram proibidos de serem divulgados pela censura do andar de cima. Por outro, afastadas da palavra de ordem “transformar a guerra em guerra civil” em função da presença maciça da socialdemocracia em solo alemão²⁴⁵, que exercia dominância sobre a maior parte do proletariado do país e o incentivou ao morticínio.

A ação narrada se dá em um entretempo: em um momento de crise que desemboca no final da guerra e no início de uma situação revolucionária na Alemanha, mas distante da revolução em marcha na Rússia. Desde o começo de 1916, a euforia com o combate, que havia tomado todo o espectro social da população alemã, dá lugar a um movimento de oposição crescente à guerra, em função dos acontecimentos no *front* e atrás dele. A interminável batalha de Verdun escancarava todo o horror das trincheiras, trucidando 240 mil soldados alemães²⁴⁶. Tornava-se patente que, para as camadas dominantes, o proletariado massacrado era mera carne de canhão. A política da classe dominante entra em crise: de um lado, o alto comando do exército alemão impõe uma guerra submarina sem trégua contra a Inglaterra, a contragosto do governo civil, cujo completo fiasco já é perceptível na primavera de 1917²⁴⁷. De outro, em função do bloqueio naval britânico associado ao brutal deslocamento de recursos produtivos para o esforço de guerra (o programa Hindenburg), foi imposto um drástico racionamento à população, que produziu enorme descontentamento. O estado administrava diretamente o abastecimento, o mercado negro florescia para atender à necessidade dos ricos, e faltava tudo aos pobres: alimentos, roupa, carvão, lenha, moradia. A situação se agravou sobremaneira durante o inverno de 1916/1917, que prejudicou severamente a colheita e ficou conhecido como o inverno das rutabagas, esta praticamente o único alimento disponível para a população civil²⁴⁸.

Brecht situa a cena na cidade de Mülheim. Localiza-a, portanto, no vale do Ruhr, região estratégica tanto para a manutenção da guerra quanto para a

²⁴⁵ BRECHT, Bertolt. Reflexões sobre *Tambores na noite* in *Vintém. Volume 7*. São Paulo: Companhia do Latão, 2009, pp.68-69.

²⁴⁶ LOUREIRO, Isabel. *A revolução alemã*. São Paulo: Unesp, 2005, p.47.

²⁴⁷ Idem, *ibidem*.

²⁴⁸ BADIA, Gilbert. *Histoire de L'Allemagne Contemporaine*. Paris: Éditions Sociales, 1962, p.69.

sua superação à esquerda. Era o lugar mais industrializado da Europa no período, tornado o centro de produção de armamentos do exército alemão. Por um lado, espaço de transformação das forças produtivas em forças destrutivas, do qual a continuidade dos esforços de guerra militares alemães dependia completamente. Por outro lado, o local de maior concentração do proletariado do mundo, responsável pela produção bélica que, se fosse transformado em classe revolucionária, poderia não só acabar com a guerra como mudar a função dos instrumentos de destruição, transformando-os em armas para a superação do capitalismo.

Além disso, ao situar a ação narrada em Mülheim na primavera de 1917, Brecht a situa no lugar onde se darão os primeiros protestos de pequena escala causados pela escassez de comida, que pouco tempo depois servirão como estopim para protestos maiores, de caráter econômico e político, em Leipzig e Berlim²⁴⁹. Acontecimentos que constituem o início da ascensão do movimento revolucionário alemão, que será marcado pelo surgimento de protestos, revoltas, greves e formação de conselhos de soldados e operários. E que instauram uma dupla temporalidade: a do capital em tempos de guerra, que ainda perdura, e a da revolta destrambelhada, interrupção subjetiva do tempo da autovalorização do valor.

O coro narrador expõe essa dupla temporalidade criticamente, construindo uma fábula que oferece um quádruplo exame ao público: do lado da temporalidade ligada ao velho, permite ver a situação política e econômica atrás do *front*, e o atual estágio de consciência das massas que ainda consideram esse tempo natural. Do lado do tempo do destrambelhamento, o atual estágio de consciência do proletariado insurgente que voltou da guerra, representado pelas figuras dos desertores, sua dinâmica interna e sua relação com o tempo velho.

A fábula se passa no cruzamento desses dois tempos. Ela ocorre diante dos locais de abastecimento de alimentos controlados pelo Estado e nas ruas de Mülheim, durante três dias (um dia e duas noites). De um lado, mostra o tempo velho funcionando, mas em crise: o soldado ainda realiza sua tarefa de levar provisões para o *front*, mas também está disposto a desviar parte das mesmas para os que se negam a participar da guerra; o açougueiro continua entregando

²⁴⁹ Pierre Broué, op. cit., p.92.

a maior parte da carne para o *front*, mas escarnece do soldado que a busca, comparando-o com os bois que são abatidos, e não tem condições de entregar o exigido pelo exército imediatamente; a população aceita receber uma ração ínfima enquanto vê o exército carregar a maior parte da carne para a frente de batalha, mas acha graça quando o açougueiro troca com o soldado e considera o esforço de guerra inútil; ainda há soldados para mandar ao *front*, mas uma quantidade tão escassa que crianças são enviadas para morrer; o racionamento de farinha continua, mas há revolta contra ele; o mercado negro floresce, o que mostra a impossibilidade de viver com o que é obtido legalmente; os miseráveis ainda aguentam, mas sua miséria é tão grande que praticamente não tem mais nada a perder.

De outro lado, no tempo da deserção, observamos as dificuldades de que o novo, potencialmente presente, se constitua para superar o tempo velho. Deixados por si mesmos após anos desnorteados nas trincheiras, ameaçados de morte, famintos, sem recursos e impossibilitados de requerer comida ao Estado pela sua condição de fora da lei, os desertores sociais não encontram um meio de se unificar e agir frente à situação. Oscilam desastrosamente entre a obtenção ilegal de meios controlados pelo Estado para subsistir (o crime, opção da maioria do bando), e a luta espontânea contra os açougueiros, representantes do Estado (a revolta de Fatzer). Para resumir o que acontece: no primeiro episódio, um dos desertores, Fatzer, sai em missão de reconhecimento pela cidade e para conseguir comida para os quatro. Diante do local de abastecimento de carne, descobre um soldado encarregado de levar bois abatidos para um trem de provisões. Segue-o pela cidade, enquanto devassa as ruas no impulso de identificar a durabilidade da guerra. Finalmente, termina por ganhar a simpatia do soldado por ter desertado, e convence-o a marcar um encontro com o bando para contrabandear provisões do exército, para fins de consumo próprio, na noite seguinte. No segundo episódio, o resto do bando encabeçado por Keuner espera por Fatzer no horário e local concordado com o soldado. Mas Fatzer não aparece, e eles, na sua ausência, tentam reconhecê-lo entre os transeuntes em traje civil e militar. O soldado disposto a ajudá-los passa diante dos seus narizes sem que o percebam, e Fatzer chega tarde demais, porque se meteu em uma briga com açougueiros que o provocaram, e foi surrado. O plano fracassa e há desavença entre os membros do grupo,

apaziguada com a promessa do Fatzer de cumprir o combinado no dia seguinte. No terceiro episódio, o plano vai novamente por água abaixo. No ponto de encontro Fatzer contraria o comando de Keuner, e comete um segundo “desvio”, mais arriscado que o primeiro. Decide tirar satisfação com um par de açougueiros que passavam por ali, e parte para a briga. A situação fica feia para Fatzer, pois os açougueiros saem dos abatedouros e vem socorrer os seus iguais em bloco, e ele tenta arrastar seus companheiros para a luta. Keuner impede o bando de se meter, para não correr o risco de ser exposto e denunciado, e estes assistem ao espancamento que ocorre diante dos seus olhos. Quando perguntados pelos açougueiros se conheciam Fatzer, fingem não conhecê-lo. Depois da coça e da saída de cena dos açougueiros, os demais integrantes do bando sugerem a Keuner que ergam o Fatzer, que mordeu poeira, do chão. Rigidamente fixado no plano, Keuner nega ajuda, e Fatzer cambaleia sangrando para fora de cena, em direção oposta à súcia, apesar dos gritos da mesma clamando por seu retorno à ordem. A cena termina com o bando desintegrado, sem que nenhum dos dois lados tenha alcançado o que queria. Keuner frustra a tentativa de revolta de Fatzer, e em nome do plano imobiliza o grupo de tal maneira que este perde de vista o único desertor capaz de realizá-lo. Fatzer impede a consumação do plano impulsionado pela luta com os açougueiros, mesmo impulso que termina por frustrá-la, já que este o cega para a necessidade de convencer o grupo para uma ação coletiva, única com alguma chance de sucesso.

O coro narrador apresenta a divisão interna do proletariado alemão degenerado e desmoralizado pela guerra de forma simplificada. A totalidade do proletariado alemão que retorna da guerra em estado insurgente é simplificada e aparece na fábula como o bando. As partes do proletariado dividido são reduzidas a quatro figuras: Fatzer representando a minoria do proletariado que se revolta espontaneamente, base dos comunistas; Keuner a parcela socialdemocrata que atua para impedir a revolta; Leeb a parcela que voltou passiva da guerra e só quer encher o bucho; Büsching a parcela fascistizada que ainda age como se estivesse no interior de uma unidade militar.

Por conta da simplificação, poderemos ver com clareza os *gesti* de cada uma das parcelas do proletariado e as relações contraditórias que estabelecem

entre si. Através do bando e sua dinâmica interna, poderemos ver com nitidez a dinâmica interna do proletariado nas suas contradições fundamentais. E devido ao altíssimo grau de abstração conseguido pela simplificação, será possível figurar a divisão interna do proletariado e suas causas históricas com enorme precisão, por meio de uma montagem dialética composta de apenas três episódios.

Se não nos equivocamos, a estrutura da montagem é a refuncionalização dramatúrgica da solução cênica encontrada por Piscator no trabalho de adaptação do romance *As Aventuras do Soldado Schweyk* de Hasek para a cena, na qual Brecht teve papel fundamental. Para encenar a peça com vinte e cinco atos, na qual Schweyk estava constantemente no palco, Piscator construiu um dispositivo cênico que continha duas esteiras rolantes dispostas paralelamente²⁵⁰. Na esteira mais próxima ao público, o ator que mostrava Schweyk caminhava sem sair do lugar, revelando os limites de sua marcha. Na esteira mais afastada, entravam as estações que o soldado percorria, compostas de recortes de papelão que designavam objetos, e outros atores que mostravam as figuras por ele encontradas. Para completar o jogo de cena e estabelecer a relação entre os acontecimentos do palco e a história, eram projetadas imagens reais representando as ruas de Praga, e desenhos feitos por Georg Grosz²⁵¹, que representavam satiricamente, entre outras coisas, os poderes dominantes, cujos mandatários aparecem em carne e osso (e papelão) na cena. Tudo isso para apresentar criticamente assunto conexo ao *Fatzer*, tendo no seu centro o associal visto de uma outra perspectiva. Tratava-se de “mostrar a complexidade da guerra à luz dos refletores da sátira, demonstrando assim toda a força revolucionária do humor.” Schweyk deveria ser mostrado “como um indivíduo profundamente associal. [...]. Não se trata de um revolucionário que quer instaurar uma nova ordem e, sim, de um novo tipo de gente que funcionaria como elemento desagregador e subversivo inclusive numa sociedade comunista”²⁵².

²⁵⁰ WILLET, John. *The theater of Erwin Piscator*. Londres: Methuen, 1978, p.91.

²⁵¹ Idem, ibidem.

²⁵² PISCATOR, Erwin, *apud*, STORCH, Wolfgang. “O teatro político da República de Weimar” in *O teatro e a cidade*. SMC:2004, pp.189-190.

Ao aproveitar a solução piscatoriana, Brecht modifica sua função. Diferentemente do trabalho de Piscator, não servirá para criticar a guerra e o associal saído dela, em tudo diferente do revolucionário que já estaria em marcha. Servirá para expor a divisão interna do proletariado, que impede a revolução em solo alemão, como um entrave passível de superação (desde que se formem organizações que possam transformar o potencial revolucionário dos associais em ação revolucionária²⁵³). Para dar conta de sua nova função, o jogo

²⁵³ O primeiro a perceber que Brecht tinha a intenção de configurar o associal como um revolucionário em potencial foi Walter Benjamin. A respeito, escreve:

é intenção constante de Brecht apresentar o tipo associal, o *hooligan*, como revolucionário virtual. Não entra em jogo apenas o consentimento pessoal com este tipo, mas também um elemento teórico. Se Marx colocou, por assim dizer, o problema de fazer nascer a revolução do seu contrário por excelência, ou seja, do próprio capitalismo, Brecht transporta esse problema para a esfera humana: ele quer fazer nascer o revolucionário a partir do tipo mau e egoísta por si, sem considerações éticas. Assim como Wagner cria o homúnculo, na proveta, a partir de uma mistura mágica, Brecht quer criar o revolucionário a partir da vileza e da vulgaridade.” (BENJAMIN, Walter. Bert Brecht. in *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986, p.124).

Percepção com a qual concordamos com ressalvas (graças a um apontamento feito por José Antonio Pasta Jr. em uma conversa). A figuração do associal como revolucionário potencial pode ser encontrada nos trabalhos do final dos anos vinte, mas não está presente nem no trabalho de juventude, nem do exílio (como atestam as notas dos diários de trabalho referentes ao *Baal*), reaparecendo somente no trabalho realizado na RDA, como é o caso do inacabado *Büsching/Garbe*.

O esforço de configurar o associal como revolucionário virtual no final dos anos vinte se dá em função da avaliação de que isso era possível, não só durante o período da revolução alemã, como na curta vida da república de Weimar. Por um lado, a mesma avaliação podia ser encontrada no manual do exército vermelho intitulado *Insurreição armada*, difundido entre militantes e simpatizantes do partido comunista alemão em 1928. No manual, editado por Togliatti (na época líder da divisão de agitação e propaganda da Comintern) e produzido por uma equipe do exército vermelho que tinha como perspectiva a revolução, há um capítulo sobre a situação revolucionária de 1923 que dizia o seguinte: “O partido prestou muito pouca atenção na organização dos desempregados, que constituíam o elemento mais revolucionário da classe trabalhadora alemã; eles estavam excessivamente preocupados em trazer os elementos pequeno burgueses das cidades para um *front* revolucionário; eles se importaram pouco com os camponeses, e não fizeram *absolutamente nada* para subverter o exército e a polícia. A tática da frente única, se é que foi aplicada, foi aplicada em um espírito oportunista (Saxônia e Turíngia) que não tinham nada em comum com as diretrizes da Comintern. A ação revolucionária no interior dos sindicatos, o setor decisivo da luta, foi muito enfraquecida pelo êxodo comunista desses sindicatos.

Todos esses erros oportunistas da parte da liderança do Partido tiveram consequência – e não tinham como não a ter – a derrota da revolução alemã, a despeito das condições extremamente favoráveis e a despeito do desejo de lutar mostrado pelos elementos decisivos do proletariado”. (Cf. NEUBERG, A. *Armed Insurrection*. Londres: NLB, 1970, p.84).

De outro lado, é a mesma avaliação feita pelo KPD no final dos anos vinte. Segundo Eve Rosenhaft, o partido comunista alemão concentrou sua atuação nos bairros proletários, onde estava a massa de desempregados, primeiro produzida pela reestruturação produtiva do capital e depois pela crise de 29, considerada a única potencialmente revolucionária (os apelos dos comunistas não tinham nenhum efeito sobre o chão de fábrica). Atuação ineficiente em função da linha do “social-fascismo” do KPD, que levou a massa desempregada a oscilar entre a “impaciência e rebelião” de uma pequena parcela dos desempregados, que culminavam em atos individuais espontâneos de violência, e a “passividade e resignação” da maioria. E depois a levou

de esteiras será duplicado e colocado em movimento pelo coro narrador, que assim apresentará a divisão no interior do movimento dos trabalhadores não como algo estático, mas sim como uma dinâmica contraditória.

No primeiro episódio, o coro usará o mecanismo das esteiras para figurar o modo de pensar e agir da figura Fatzer, um dos polos da contradição. O ponto de vista do Fatzer se torna explícito ao leitor/espectador à medida que a figura se distancia de si própria²⁵⁴, descrevendo os acontecimentos que vê no seu passeio, comentando-os, e na medida em que interage com os tipos que encontra. A sua perspectiva é a do estranho à cidade, recém-chegado do campo de batalha, que a abandonou por razões individuais e agora busca meios tanto para sua autopreservação, quanto para a sobrevivência do restante do bando. Clandestino e desempregado, seu ângulo é limitado ao que pode ver das ruas, enquanto tenta contornar as barreiras impostas pelas condições objetivas, produzidas pela práxis social, para a obtenção de alimento. Apesar da limitação, seu olhar e comentário tem a capacidade de, em alguma medida, descortinar ao leitor o modo como, durante a crise provocada pelos anos de guerra, o estado de exceção (Lei Marcial) imposto pelas classes dominantes em favor dos seus interesses, impõe penúria extrema aos de baixo. Além disso, de estabelecer uma relação de causa (guerra) e efeito (miséria), sem no entanto compreender que a causa da guerra é o capitalismo em sua fase imperialista. Por fim, sua caminhada escancara como a lei draconiana se aplica apenas aos pobres, enquanto aos ricos se permite toda sorte de ilegalidades para obter o necessário em tempos difíceis. Deste viés, seu percurso, que começa com a exposição daquilo que funciona de acordo com a lei e termina com os negócios criminosos dos pequeno-burgueses, pode ser sintetizado da seguinte maneira: diante do local de abastecimento de carne, nos permite ver que é em função do envio de quase toda a carne para o *front* que existe falta de alimento na cidade; nas ruas, que a falta de tecido para roupas em Mülheim está ligada à confecção de fardas e outras vestimentas militares; que não há mais onde morar porque toda a força de trabalho que constrói casas é empregada como carne de canhão nas

a abandonar os comunistas em prol dos nazistas, que possuíam capacidade de mobilização e podiam oferecer benefícios materiais aos desempregados que não estavam à disposição dos comunistas. (Cf. Eve Rosenhaft, op. cit.).

²⁵⁴ Peter Szondi, op. cit., p.118.

trincheiras (daí o uso de soldados jovens demais para combater); diante da padaria, o descumprimento da entrega da farinha para as mulheres proletárias se dá tanto em função do seu envio para a guerra, quanto em função da estocagem preferencial para os ricos (já entramos no terreno da ilegalidade); mais uma vez nas ruas, a falta de carvão e lenha se dá em função dos comerciantes do mercado negro, que preferem estocá-lo para diminuir a oferta e estrangular os que precisam dela com preços exorbitantes.

Além disso, suas observações têm também a capacidade de descortinar ao leitor/espectador, mesmo que de modo restrito (dada a compreensão limitada do tipo Fatzer), o nível de compreensão do proletariado acerca da sua própria situação. Isto porque interessa ao associal não só o fim da guerra, como o início de uma insurreição popular, pois somente com tais acontecimentos o bando poderia deixar a clandestinidade e escapar da lei marcial (o que não significa que o bando faça algo para que as coisas se sucedam). E em função disso, o associal procura observar em sua caminhada, com algum escrutínio, as opiniões e atitudes do “tipo de gente” com que se encontra em Mülheim. O quadro esboçado apresenta variados graus e tipos de (in)compreensão, do mais completo conformismo ao protesto espontâneo, sem que haja em nenhum caso a percepção dos envolvidos (tampouco do Fatzer), de que lutar efetivamente contra a guerra é lutar contra uma determinada classe. Sumarizando o que Fatzer nos dá a ver neste sentido: diante do mercado de carne, a primeira pessoa civil que Fatzer encontra lida com absoluta naturalidade com o racionamento, achando graça do intuito do desertor de querer quatro vezes mais carne que o permitido; no mesmo local, pode-se testemunhar o franco descontentamento daqueles que estão atrás do *front* para com a guerra, na conversa entre um açougueiro oficial e um soldado, que requer provisões para um trem do exército. Após deixar claro que cumprirá a ordem, o açougueiro manifesta enorme escárnio para com os soldados que perdem suas vidas na batalha propriamente dita, comparando-os a bois abatidos no açougue. O comentário cínico, que expõe ao leitor/espectador de forma nua e crua a utilidade do soldado no *front*, é acompanhado de risos dos que rodeiam a prosa, e de uma curta manifestação de reprovação do soldado, que não abole as gargalhadas. Ao caminhar pelas ruas, seguindo o soldado do trem de provisões como um cão faminto, se depara com a miséria extrema de homens reduzidos a um estado animal, que mal tem o

que vestir, comer, e onde morar, mas que não se revoltam porque ainda encontram alguma satisfação no sexo. Ainda na via pública, vê tanto o conformismo dos soldados adolescentes marchando para a morte, como a indiferença do soldado do trem de provisões em relação a isso. Diante da padaria, encontra mulheres cujo descontentamento com a fome as levou ao protesto contra o racionamento, mas não contra a guerra. Que ao ouvir a sugestão do Fatzer, de arrombar o armazém e levar a farinha de que necessitam, o colocam patrioticamente para correr, acusando-o de provocador e traidor da nação alemã. Finalmente, depois de passar pelos comerciantes do mercado negro que estão satisfeitiíssimos com a situação, finalmente interage com o soldado do trem de provisões, que percebe que Fatzer o está perseguindo, e transforma o caçador em caça, ameaçando-o com uma faca²⁵⁵. Nesta última cena que se assemelha a um esquete pastelão chapliniano, menos um diálogo e mais uma demonstração satírica da obsolescência artística e política tanto da empatia dramática²⁵⁶, como dos inflamados clamores expressionistas pela fraternidade entre os homens, Fatzer persuade o soldado do trem de provisões a ajudar o bando, o que significa também cometer um crime, pois para auxiliá-los precisa desviar mantimentos destinados ao exército. Após tentar sem sucesso comovê-lo com uma demonstração clownesca de sofrimento pela fome, convence-o quando deixa claro que a bóia é para um grupo de desertores. Aqui aparece a contradição deste soldado em relação à guerra, pois ele apoia a atitude da deserção, chegando até mesmo a se dispor a arriscar o próprio pescoço, sem deixar de realizar o seu trabalho, perpetuando-a.

Ao expor tudo o que explicitamos anteriormente do ponto de vista de Fatzer, que também age diante da situação, Brecht abre para a crítica tanto a perspectiva do associal quanto sua atitude perante a guerra, iniciando o processo de exibição de suas contradições, que continuará sendo desenvolvido no segundo episódio. Mas antes disso, quanto à perspectiva: Fatzer é capaz de perceber em certa medida a miséria dos esbulhados e o seu comportamento

²⁵⁵ Ver WILKE, Judith. *Brechts >> Fatzer <<-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld: Aisthesis, 1998, p.96.

²⁵⁶ Aqui pode-se ver em alguma medida o uso que Brecht fez do que aprendeu na *Ópera dos três vinténs*, na qual Brecht trabalhava concomitante ao *Fatzer*.

diante dela, o que é um ganho crítico, mas em nenhum momento é capaz de reconhecer-se como um deles. Pelo contrário: adotando sem perceber uma mentalidade que tem algo de aristocrático ou, por que não dizer, em conformidade com a burguesia imperialista (ressaltada pela paródia do expressionismo visionário *à la* Gottfried Benn), fala dos seus semelhantes, que ainda não se opuseram à guerra, com absoluto desprezo, almejando diferenciar-se deles, a quem chama de povo, o máximo possível. Se lhe interessa o acirramento de classe, numa situação em que “o pobre está empobrecido e o rico enriquecido e/entre eles, nada”²⁵⁷, pois ela acelera o fim da guerra, a morte de crianças e jovens, o frio, a fome, a animalização e a ignorância são enunciadas com brutalidade e cinismo, explicitando o abismo entre o associal e a solidariedade de classe necessária para pôr fim ao capital, que produz a guerra. Quanto à sua atitude, é em grande medida uma reprodução daquilo que critica: por um lado, como os esfolados que acusa, não age de fato contra a guerra; como eles (como dissemos, ele é um deles), sua batalha no primeiro episódio é apenas pela sobrevivência. Com uma diferença, que não é pequena: Fatzer não almeja salvar apenas a própria pele, mas a de todo bando, apontando para uma possibilidade de atuação que excederia o cada um por si capitalista, que não se realiza. Por outro lado, sua ação mimetiza algo da lógica do capitalismo em tempo de guerra, por outra, da acumulação primitiva, na medida em que a obtenção da carne passa por uma “vontade que só dá para o crime”²⁵⁸. Com algo que a distingue disso, na medida em que, para agir dessa maneira, Fatzer precisou emancipar-se de um aspecto dessa lógica, a saber, a ideologia que torna os de baixo obedientes à normatividade imposta pelo sistema de autovalorização do valor, seja pela exploração, seja pela rapina.

No segundo episódio, o coro usa do “jogo de esteiras” para figurar o outro polo da contradição: Keuner e o bando, integrado por Büsching e Leeb. Já na passagem de um polo a outro, a montagem começa a unificá-los em uma contradição, e explicitar suas relações. A relação do bando com o Fatzer é de total dependência, o trio posicionado no ponto de encontro marcado por Fatzer para a obtenção dos mantimentos, à sua espera. Além disso, há um

²⁵⁷ Pedro Mantovani, op. cit., p.158.

²⁵⁸ Pedro Mantovani, op. cit., p.35.

espelhamento entre o primeiro e segundo episódio, no que diz respeito à sua estrutura dramática, que funciona de forma diversa em cada um dos episódios, permitindo ainda mais a explicitação do contraste entre as atitudes de Fatzer e as do trio. Para começar, o “jogo de esteiras rolantes” funciona de forma invertida: se no primeiro episódio é a atividade do Fatzer que nos conduz a novas “estações”, aqui são as “estações” que chegam até o grupo, indicando sua rigidez e imobilidade. Ainda, a narrativa atribui ao trio as mesmas funções que anteriormente atribuiu ao Fatzer, de perscrutar a realidade e obter mantimentos, o que também permite a exposição das contradições do seu ponto de vista e de sua atitude, e a comparação entre as mesmas e as de Fatzer. Quanto ao ponto de vista do bando: este é exposto ao leitor/espectador, na maior parte do tempo, através das pífias discussões entre os três, nas quais Büsching e Leeb terminam todas as vezes dando a palavra final a Keuner, a quem também conferem, sem reservas, o poder de decisão a respeito daquilo que deve ser feito. Sua perspectiva a respeito do que acontece na cidade é ainda mais limitada que a de Fatzer, pois Keuner reconhece apenas a opacidade das relações entre os homens, sem conseguir identificar nada mais que os efeitos, os danos e deformações produzidos pela guerra nos corpos dos que passaram por ela. A causa desta cegueira, nos dada a ver pela narrativa, está ligada ao olhar dramático do associal Keuner (olhar burguês, portanto), que em lugar de buscar alguém que poderia aliar-se a um grupo de opositores da guerra, procura entre os transeuntes um “Homem”, que possa sentir compaixão por eles e ajudá-los. Tendo como parâmetro de busca esta ficção, obviamente não consegue enxergar um palmo diante do seu nariz, o que resulta em prejuízo para si mesmo, mas não para o leitor/espectador, que em função disso vê projetado um panorama satírico e grotesco da guerra²⁵⁹, comparável às caricaturas de Grosz sobre o tema²⁶⁰.

²⁵⁹ Neste ponto, notamos um diálogo crítico de Brecht com o expressionismo. O tema do retorno do veterano de guerra é recorrentemente usado pelos dramaturgos expressionistas. Brecht mostra, modificando o tom do tema e colocando-o neste contexto, tanto o limite crítico da compaixão que termina por não desnaturalizar o horror, como o da denúncia dos efeitos da guerra, que impede que se chegue à explicitação das suas causas.

²⁶⁰ Na sequência que também lembra um esquete chapliniano, Brecht chega a colocar na boca de Keuner, para descrever um dos passantes, o termo cabeça de sela, *Sattelkopf*, cunhado por Grosz para designar a burguesia alemã que se autoproclamava fascista. A respeito verificar Pedro Mantovani, op. cit., p.209.

O coro narrador, ao explicitar o modo como Keuner compõe esse quadro, que parece remeter-se também ao método criminológico de identificação do comportamento a partir de alguma fisionomia lombrosiana (o que indica como o associal ainda está aferrado ao velho), revela o mesmo cinismo e brutalidade para com os soldados e civis que Fatzer manifestou em relação à população de Mülheim. Isso pode ser percebido na forma como faz as descrições das fisionomias, no uso de apelidos maldosos para as deformações e na ênfase satírica e grotesca, que explicita pelo menos duas coisas. A primeira: como Fatzer, Keuner e o resto do bando não se reconhecem nos seus iguais, por absoluta falta de condições de se perceberem como classe. Segundo, que esta falta de percepção, que é uma barreira para se tornar classe, impede que o bando supere a sua condição e participe de forma organizada e ativa na luta que interessa, mantendo-se estacionado, buscando incessante e desesperadamente sua autopreservação, à espera da abolição daquilo que somente eles poderiam abolir, e que lhes concederia muito mais do que a desesperada luta pela sobrevivência lhes dá.

A exposição do modo como se configura o ponto de vista do trio, na medida em que passa pelo modo como interage, é também um modo de apresentação de seu funcionamento. Ele se organiza sem democracia interna, tendo Keuner como chefe. Por um lado, esta liderança garante ao grupo a manutenção da sobrevivência em relação a fatores externos e internos. Consegue manter a coesão interna, o que não é pouco, dadas as figuras que o compõem, o que por sua vez permite que o grupo se mantenha clandestino, condição elementar para sua sobrevivência. Por outro lado, ela impede que a coesão se reverta em ação coletiva, por pelo menos dois fatores. Primeiro, porque o esforço exclusivo do líder do pseudo-coletivo, cujo parente mais próximo nas peças de Brecht é o soldado de mentalidade socialdemocrata Kragler²⁶¹, de buscar “segurança e prazer”, e de querer “tranquilidade porque cada qual cuida primeiro de si mesmo”²⁶² faz com que a meta do grupo seja a preservação do próprio grupo, chegando a tal extremo que ela deixa de ser um

²⁶¹ Brecht situa a volta dos desertores associas no mesmo contexto histórico ao qual retorna o associal Kragler, de *Tambores na noite*, e confere o mesmo caráter apolítico, que desemboca na busca exclusiva do interesse privado. A respeito cf. BRECHT, Bertolt. Reflexões sobre *Tambores na noite*. op. cit..

²⁶² Hans Mayer, op. cit., p.122.

meio para obtenção de fins, e se torna um fim em si mesmo. Fim que o burocrático Keuner, aliás, busca obter instrumentalizando os próprios membros do bando, cujas tentativas de usar a proto-organização para outras finalidades terminam aparecendo ao seu líder como desvios. Por outro lado, a cegueira burocrática desta liderança a leva à total incapacidade de qualquer análise da realidade, o que, por sua vez, leva à mais completa incapacidade de ação. O plano de instrumentalizar Fatzer para a obtenção de mantimentos fracassa, de um lado porque o associal não se deixa domesticar (é um egoísta, só faz o que lhe dá na veneta), e não age (nem agirá) conforme as determinações de Keuner. De outro, porque o burocrata não tem a força e inteligência de Fatzer, dependendo completamente dele para a consecução dos seus objetivos.

É possível acompanhar a cegueira, associada à incapacidade de ação de Keuner e o bando, desde o início do segundo episódio. Ao chegar ao ponto de encontro, Keuner está certo de que Fatzer aparecerá como combinado, repreendendo Büsching e Leeb quando estes sugerem a possibilidade contrária. O andamento demonstra que Keuner estava errado, pois Fatzer se atrasa e eles perdem a oportunidade de conseguir carne. Enquanto esperam Fatzer, os três tentam reconhecer aquele que supostamente iria lhes entregar provisões. Keuner se apresenta como alguém que é capaz de reconhecê-lo e, mais uma vez, a prática mostra que isso não se verifica. No final da primeira parte do segundo fragmento, quando Fatzer chega atrasado, e se monta uma cena espelhada na última cena do primeiro fragmento, aquela entre Fatzer e o soldado, Keuner assume o lugar de Fatzer tentando persuadi-lo, como este fez com o soldado do trem de provisões. O resultado do chamado à ordem, para que o plano de obtenção da carne em clandestinidade seja efetivado, aparece no terceiro episódio: Fatzer chega ao local marcado na hora marcada, mas faz exatamente o contrário do que lhe foi ordenado²⁶³.

²⁶³ Como na cena entre o Fatzer e o soldado, a cena aqui relatada tampouco é um diálogo, mas parte de uma demonstração didática acerca da inoperância do centralismo burocrático de Keuner, a ser desenvolvida no final do episódio. Neste sentido reforça a ideia de que Brecht não adere a nenhum dos pontos de vista cujas contradições expõe, para ele duas partes do mesmo problema, que precisaria de um terceiro termo, ausente, para sua superação. Por tudo isso, nossa leitura diverge daquela feita por Ernst Schumacher, que vê no *Fatzer* apenas uma explicitação “da inutilidade da anarquia e da atitude espontânea na luta de classes”. (SCHUMACHER, Ernst. Brecht *Fatzer* in der Schaubühne. in *Brecht Kritiken*. Berlin: Henschelverlag, 1977, p.231.).

Antes de chegarmos a delinear o confronto entre os polos da contradição, momento de agudização da mesma que não encontra superação, e para ser um pouco mais exato, é preciso dizer que o movimento do material também explicita que Büsching e Leeb são parte importante da dinâmica que bloqueia a ação do bando. Diante do apresentado, em que Keuner sempre enuncia a seus comandados uma formulação acerca do rumo das coisas que logo depois é desmentida pelos fatos, estes, em nenhum momento, põem em xeque nem a legitimidade da autoridade do chefe, nem a estrutura hierarquizada do bando. Pelo contrário: aderem sempre, mesmo quando um pouco hesitantes, produzindo uma clunesca repetição, em geral ritmada pelo som do toque de recolher do governo de exceção, que emperra qualquer ação efetiva. Repetir-se que denuncia um tempo morto, sem história e sem ação, cuja chance de ser superado dependeria justamente da presença dos conselhos revolucionários de soldados e operários, ou algo análogo a eles, que tivesse função organizativa e pedagógica, e que pudesse tanto esclarecer o proletariado degenerado pela guerra acerca dos seus erros, como também contribuir para sua correção.

No final do segundo episódio, os dois polos da contradição se aproximam e a intensificação da mesma chega ao seu limite. Há o confronto entre Fatzer e Keuner, oriundo do espontaneísmo do primeiro e do burocratismo do segundo, que a dinâmica da montagem explicitou como dois lados da mesma moeda, que terminam por encontrar-se na negação da ação e de si mesmos. A chegada ao limite ocorre no bate-boca sobre o furo deixado por Fatzer, de fato uma conversa de surdos em que fica claro para o leitor/espectador que suas perspectivas são irreconciliáveis e incompreensíveis, mas não para os mesmos, que acreditam em chegar a uma convergência. Vejamos: depois de colocar o plano a perder naquele dia, porque não chegou na hora, e ao ser interrogado sobre o seu atraso, Fatzer justifica-se convicto de que será compreendido, tomando como base o seu egoísmo. Que, a propósito, nas circunstâncias do primeiro episódio, o impulsionou em um sentido concorde ao esperado pelos soldados, de obtenção dos mantimentos. Agora, em nova conjuntura, o seu egoísmo o impeliu a realizar algo oposto aos interesses do bando, motivo de atraso: provocado por açougueiros, entrou numa briga e levou a pior. Os outros desertores, que não compreendem que Fatzer só age em função de seu egoísmo, e esperavam que agisse conforme suas determinações, percebem sua falta como

um desvio, e exigem que ele cumpra o estipulado. E esperam que Fatzer acate suas ordens sem titubear, pensando que ele funciona com a mesma lógica de base do resto do bando. Este, como sabemos, não opera com as mesmas regras, não entende o que está sendo posto, e sente-se ofendido com o tom dirigido à sua pessoa. Retruca, exigindo que o tratem conforme as ilusões que ele tem sobre si mesmo, como indivíduo, e é mais uma vez repreendido, desta vez com maior dureza, por Keuner, em nome das leis internas obrigatórias ao bando. No final, as partes chegam a um acordo ambíguo: depois de pressionado, Fatzer concorda que estará no lugar certo na hora certa, à primeira vista parecendo que foi domesticado pela autoridade burocrática, que parece ter seu plano reafirmado. Mas este não diz o que fará ali, sinal de que continuará agindo conforme o seu egoísmo. A contradição, que se agudizou ao máximo, não encontra superação.

Nesta altura do estudo, poderíamos nos perguntar as razões que levam Fatzer a em alguma medida negociar com o resto do bando, sendo o seu comportamento de base o do egoísta, que não obedece a nenhuma determinação externa ao seu apetite. Se relacionarmos o publicado com o material inédito, encontramos indícios para uma resposta: o Fatzer não “pode viver sozinho”²⁶⁴, necessita dos três para sobreviver, pois “precisa de quatro pulmões para respirar”²⁶⁵. É por isso que retira os quatro da guerra; por isso em um dos fragmentos apoia o plano dos soldados de não voltarem para suas casas e ficarem juntos em Mülheim²⁶⁶; por isso no fragmento publicado busca comida para os quatro; por isso em outra parte do material inédito, em que havia fugido dos três, retorna imediatamente quando o convocam²⁶⁷; finalmente, é por isso que, na única versão que Brecht escreve da última cena, antes de ser condenado à morte por Büsching, Fatzer retorna, propõe aos demais que seus erros sejam deixados para trás, e que saiam dali juntos²⁶⁸. Em algo de sua prática, naquilo que o faz um revolucionário em potencial, há o saber de que necessita dos

²⁶⁴ Pedro Mantovani, op. cit., p.75.

²⁶⁵ Idem, *ibidem*, p.76.

²⁶⁶ Conferir fragmento B15 em Pedro Mantovani, op. cit., pp.53-59.

²⁶⁷ Conferir fragmento B14 em Pedro Mantovani, op.cit., pp.48-50.

²⁶⁸ Conferir fragmento B27 em Pedro Mantovani, op. cit., pp.97-101.

quatro para de fato agir. Se tudo isso faz sentido, no final do segundo episódio, explicita-se que não só Keuner e o bando dependem de Fatzer, tal como ficou sugerido no início, mas que há uma interdependência entre os dois polos. O que faz com que permaneçam juntos mesmo sem formar um coletivo, junção que, por um lado, pode levar à dinâmica interna de desintegração recorrente, caso a contradição interna não encontre superação. O que de fato acontecerá no terceiro episódio. E que, por outro lado, nos permite ver o potencial para uma ação coletiva em função da superação da contradição, que poderia levar à superação do tempo velho por meio da revolução.

Na passagem do segundo para o terceiro episódio torna-se presente na imaginação do espectador o que os desertores poderiam ter feito, mas não fizeram: a revolução. E no terceiro episódio explicita-se o que ocorre quando a contradição chega à sua agudização extrema, sem encontrar superação. Neste episódio, em que o jogo móvel das esteiras trava, evidenciando uma ação suspense, ocorre um processo de desintegração. Por um lado, o egoísmo de Fatzer o leva a uma ação espontânea isolada contra os açougueiros, derrotada pela desorganização e pela desvantagem numérica em relação ao inimigo. Ao mesmo tempo, impede que o bando consiga as provisões, porque o quebra-pau se desenrola justamente no local e na hora marcada para a entrega da carne. O tempo passa, a oportunidade passa, e o trem de provisões não poderá mais ser saqueado depois daquela noite, pois parte para o *front* na manhã seguinte. Por outro lado, o burocratismo oriundo da mentalidade socialdemocrata impede que uma possível insurreição aconteça, ao frear os desertores diante da luta com os açougueiros, que estava fora do seu esquema prévio a respeito do que deveria acontecer ali, para preservar o bando (e a si mesmo, é claro). Deste modo, impede aquilo que poderia ser o começo, dada a conjuntura de crise e descontentamento generalizado, de uma revolução que, para dizer o mínimo, os libertaria de seus inimigos e lhes garantiria os meios de subsistência almejados, em função de uma coletivização da produção. Além disso, sua incapacidade de adaptação à situação põe a perder até mesmo os seus mesquinhos objetivos de curto prazo, já que tira de vista a única força capaz de obter o mínimo para a sobrevivência do bando, que sai de cena avariada.

No final do episódio observamos não só a derrota generalizada, como a incapacidade dos desertores de aprender com ela. Após a ruína, o coro narrador, através da figuração, nos mostra que, no bando, a percepção subjetiva da derrota leva a uma tentativa rudimentar de se perguntar sobre ela, indicando a estrutura do grupo e a decisão de Keuner como a causa do problema. A interrogação de Büsching, sobre se deveriam ter ajudado Fatzer ou não, dado que ele era o único capaz de obter o que necessitavam, e em função do olhar do caído que questionava a postura do bando, nos permite imaginar que, se a reflexão fosse adiante, poderia abrir caminho para uma ação coletiva contra os açougueiros. O que poderia, assim o episódio nos estimula a imaginar, iniciar um processo de elaboração de aprendizado a partir da luta que, auxiliado por uma instância externa que pudesse fornecer-lhes as armas da crítica, permitiria aos soldados desertores exercer um papel revolucionário decisivo, como aquele exercido pelos seus congêneres na revolução russa. Mas um possível processo de crítica acerca dos erros e ilusões cometidos, fazendo do “erro” um momento do “verdadeiro”, é abortado. Isto porque a centelha de pensamento que poderia desencadear uma discussão democrática é rapidamente inibida por Keuner, que não só ordena que o assunto seja encerrado, como também volta a ditar os caminhos a serem trilhados. Ao saírem de cena, as atitudes dos associas voltam a repetir-se, sob a irônica profecia pessimista proferida por Keuner, ele mesmo elemento chave para que ela se cumpra, já que ele mesmo é peça fundamental, que continuará em funcionamento, da produção da catástrofe que se avizinha.

Se os desertores permanecem cegos como Anna Fierling de *Mãe Coragem*, o mesmo não sucede com o leitor/espectador. Através da figuração simples da dinâmica interna complexa da divisão do proletariado alemão em questão, o leitor/espectador para quem a peça foi escrita²⁶⁹ poderia criticá-la e não só reconhecer o seu papel chave na derrota da revolução alemã, como

²⁶⁹ Tudo indica que os destinatários principais da peça curta *Fatzer* eram os trabalhadores desvinculados do processo produtivo contemporâneos à publicação (1930), que se deparavam com a consolidação do nazismo no período final da República de Weimar. Se não nos equivocamos, a peça leva em conta que este público ou vivenciou a derrota da revolução alemã, ou tinha algum conhecimento a respeito dos seus acontecimentos, que estavam extremamente vivos na memória alemã. E, por isso, os trata de forma extremamente sintética, apresentando apenas o necessário para que a peça possa atingir o seu objetivo com clareza. O que, para nós, obscurece bastante o que está em jogo ali, exigindo paciente e demorada reconstituição histórica para que volte a ser compreendida.

também suas causas. E mais: através de sua atividade de abstração, o leitor/espectador poderia transportar aquela dinâmica compreendida para sua própria situação. E, com isso, reconhecer que a mesma divisão, produzida pelas mesmas causas, ainda estava presente nos estertores de Weimar, impedindo a ação efetiva do proletariado contra a consolidação do nazismo, que destruiria todas suas organizações.

Para especificar seu papel na derrota, retomemos aqui alguns momentos chave, próximos do espectador de Weimar, mas tão distantes de nós: o primeiro momento é o da chamada revolta espartaquista, ocorrida na fase radical da revolução alemã²⁷⁰. Nesta fase, de extremo tensionamento político e social, que começa em 1919 e termina em março de 1920, a socialdemocracia alemã, que a esta altura já havia se tornado governo, coloca a cargo de um dos seus mais sanguinários membros, Gustav Noske, a tarefa de destruir de uma vez por todas a revolução. No início de janeiro de 1919, quando Noske tinha à sua disposição um grande contingente de tropas contrarrevolucionárias armadas em Berlim, o governo decide provocar a esquerda e demite o chefe de polícia Emil Eichhorn, um dos fundadores do USPD, que era simpático à revolução e tinha enorme apoio dos trabalhadores berlinenses. Eichhorn se recusa a sair do cargo, e a esquerda convoca um protesto para o dia cinco de janeiro. No dia do protesto, são surpreendidos pelo nível de adesão, muito superior ao esperado. O proletariado berlinense, armado como podia, tomava as ruas da cidade. Diante da situação inesperada, a esquerda não sabe o que fazer, e enquanto discute qual o caminho a ser tomado, as massas continuam a mover-se. No dia seis de janeiro, enquanto a maior parte das massas espera uma orientação das lideranças da esquerda, que continua sem saber o que fazer e não envia a elas nenhuma direção, uma pequena parcela de operários armados, instigados por agentes provocadores²⁷¹, inicia uma série de ocupações a jornais, exigindo a queda do governo. Depois da ocupação do bairro dos jornais e da completa inoperância das lideranças de esquerda, a maioria da massa, incluindo-se aí a totalidade dos soldados berlinenses que apoiavam a revolução, não se mostrou

²⁷⁰ Isabel Loureiro, op. cit., p.77.

²⁷¹ Isabel Loureiro, op. cit., p.79.

disposta a se envolver num conflito armado²⁷². Esta, que neste contexto socialdemocrata já não tinha disposição revolucionária, foi ainda mais freada pelo SPD, que enquanto preparava-se para esmagar os insurretos, com uma força militar exponencialmente superior, fez propaganda sistemática contra os envolvidos, acusando-os de loucos e criminosos que ameaçavam os trabalhadores com “assassinato, guerra civil, anarquia e fome”²⁷³. No final das contas a maioria dos trabalhadores, na qual venceu a mentalidade socialdemocrata, não se envolveu no conflito, e assistiu passivamente ao massacre empreendido pelas tropas de Noske contra os revoltosos em armas. Massacre que quase levou o recém-fundado KPD à destruição, e no qual foram assassinadas suas principais cabeças, Rosa Luxemburgo e Karl Lieknecht (com isso, o KPD perdeu sua capacidade de formulação da crítica à realidade, e nunca mais a recuperou).

O segundo momento se dá em março de 1920, depois do tratado de Versalhes, que foi importantíssimo para pavimentar a ascensão da direita que culminaria no terceiro Reich. Numa situação de crise política e econômica, em função de uma tentativa de golpe da extrema direita contra o governo, que ficou conhecida como o *Putsch* de Kapp, as massas trabalhadoras voltam à cena. Contra o golpe, num momento em que a extrema direita havia se “instalado no prédio da chancelaria”²⁷⁴ e promulgado o estado de sítio, uma greve geral convocada pelo SPD recebeu um apoio maciço dos trabalhadores de toda a Alemanha. Graças à resistência de doze milhões de trabalhadores, o golpe foi derrotado. Após a derrota, houve uma tentativa de insurreição na região do Ruhr, realizada por cinquenta mil trabalhadores socialistas influenciados pelas lideranças comunistas, que é contida pelo governo do socialdemocrata Ebert (SPD), que promete trégua aos revoltosos para abrir caminho ao exército contrarrevolucionário, que atacava covardemente os insurretos desprevenidos, sem que a maioria dos trabalhadores reaja a isso. De acordo com os historiadores mais importantes do período, o desfecho do episódio levou ao fim das possibilidades da criação de uma República Social na Alemanha, “encarada

²⁷² Pierre Broué, op. cit., p.246.

²⁷³ Pierre Broué, op. cit., p.247.

²⁷⁴ Isabel Loureiro, op. cit., p.117.

como fim por uma parte do movimento de massas, e por outra, como estágio preliminar para uma sociedade socialista”²⁷⁵.

O terceiro momento ocorre em 1921, e ficou conhecido como “ação de marco”, em um momento que o KPD, sem lideranças do porte de Rosa Luxemburgo, se submete cada vez mais à Internacional Comunista. A “ação” ocorre na região industrial de Merseburg-Halle-Mansfield, na Alemanha central. No sentido de produzir um fato político que pudesse justificar a repressão ao operariado combativo da região, o governo envia, como provocação, batalhões da polícia para conter supostos roubos que estariam acontecendo na região. Os trabalhadores caem na provocação, e uma pequena parte deles se insurge, ali e em outras partes da Alemanha (inclusive no Ruhr), apoiados por um KPD cego, que apoiava incondicionalmente a linha equivocada da Internacional Comunista, e atizados pelo aventureiro Max Hölz, uma figura ambígua filiada ao KPD, que não respeitava a disciplina do partido e desprezava aqueles a quem chamava de ‘políticos’ do partido; e que, entre outras façanhas, se envolveu com gangues para realizar assaltos que pudessem financiar as atividades do partido, e tentou dinamitar a coluna da vitória em Berlim, fato que foi usado como argumento para acionar medidas de exceção pelo governo contra os trabalhadores²⁷⁶. O resultado, mais uma vez, é um massacre da minoria insurreta, diante de uma maioria de trabalhadores de mentalidade socialdemocrata que não se moveu nem para erguer os derrotados do chão. De acordo com Isabel Loureiro, seguindo a trilha do historiador Arthur Rosenberg, o episódio foi de fundamental importância, pois aqui foi “a última vez que o operariado alemão pegou em armas espontaneamente. Depois disso, seu *élan* revolucionário espontâneo se esgotou”²⁷⁷.

O último momento se dá em 1923, na fase mais grave da crise econômica, social, e política do pós-guerra, no Ruhr ocupado pelos franceses. Em função da ocupação, começam a acontecer novamente protestos e greves, num período em que o KPD, agora em início de stalinização, se encontrava ainda mais

²⁷⁵ Isabel Loureiro, op. cit., p.121.

²⁷⁶ Pierre Broué, op. cit., p.499.

²⁷⁷ Isabel Loureiro, op. cit., p.131.

desnorteado que nos momentos anteriores. Para se ter uma ideia, no início da ocupação, ele chegou a realizar, por algum tempo, uma famigerada aliança com a extrema-direita, que contava entre suas fileiras com diversos grupos clandestinos de soldados reacionários, para derrotar as forças ocupantes e favorecer a União Soviética²⁷⁸. Essa diretriz que ficou conhecida como “linha-Schlageter”, em homenagem a um sabotador de direita, foi rapidamente cancelada, por iniciativa dos nazistas, que tinham medo de, com ela, perder força de mobilização. Mas voltando ao movimento de massas: a partir de junho de 1923, voltam a crescer de forma exponencial greves espontâneas, culminando em uma greve geral em agosto, que se inicia em Berlim e se espalha rapidamente pelo país, e que é contida pela socialdemocracia. Em função do ascenso das massas, que não havia sido previsto pelo KPD, nem pela IC, há uma tentativa da Internacional de preparar um plano de insurreição a ser levado pelo partido comunista alemão. No centro do plano, preparado com minúcia em Moscou, existia a aposta de que, no momento decisivo, em que a força das armas fosse exigida, os soldados do exército, como na Rússia, apoiassem a insurreição, apoio decisivo para sua vitória, como já mencionamos anteriormente. Enquanto os preparativos se faziam, “dezenas de milhares de militantes comunistas entram na clandestinidade para preparar a insurreição”²⁷⁹. Enquanto isso, a extrema-direita toma mais uma vez a iniciativa e dá um golpe na Baviera no final de setembro, que será seguido de outras tentativas de golpe. Em outubro, a crise política e econômica se agrava ainda mais, e a situação de miséria e fome se assemelha à da guerra, na qual se passa a ação dos episódios. Na Turíngia e na Saxônia, a esquerda da socialdemocracia conquista o poder, e faz uma aliança com os comunistas que, naquele momento, começam a hesitar em pôr seu plano em prática, avaliando que não teriam condições para alcançar seu objetivo revolucionário. A entrada dos comunistas no poder gerou uma reação da direita, que passou à ação. Um general do exército, o general Müller, aproveitando do estado de sítio instalado, decide intervir na Saxônia. Isso aparece como uma provocação às massas trabalhadoras alemãs e, em função disso, começam novas revoltas, de pequena

²⁷⁸ Isabel Loureiro, op. cit., p.147.

²⁷⁹ Isabel Loureiro, op. cit., p.152.

escala. Diante da situação, o KPD decide dar início ao plano revolucionário, que deveria começar com uma greve geral, a ser deflagrada na conferência dos conselhos de fábrica de Chemnitz do dia 21, que irá discutir a conjuntura do país. Na conferência, os comunistas lançam a convocação de greve geral e não encontram nenhum respaldo. Pior: são completamente derrotados pela socialdemocracia presente, que freia o movimento de greve geral propondo uma comissão mista, composta pelos dois partidos, para discutir o assunto, que tem como função inviabilizar qualquer tomada de decisão. Por conta da derrota em Chemnitz, os comunistas cancelam a insurreição, e os poucos sublevados são novamente massacrados nas ruas, sem que haja, mais uma vez, nenhuma reação da maioria do proletariado alemão. Em função desse momento, as lutas internas do KPD terminam por se aprofundar de modo a fazer vencer sua tendência contrarrevolucionária, stalinista, que se consolidará por completo nos anos que se seguem²⁸⁰.

A figuração fatzeriana do movimento da dinâmica interna da divisão do proletariado de então, que evidencia seu papel na derrota, também faz aparecer as causas da divisão. Elas saltam da figuração: a primeira causa, a predominância da socialdemocracia, cuja ideologia estava entranhada nos corações e mentes da classe trabalhadora. Ela constituiu um obstáculo gigantesco para a aproximação do proletariado da perspectiva revolucionária. Por um lado, ela foi predominante nos conselhos de operários e soldados que se formaram na Alemanha, e fez de tudo para afastar “o caos russo”²⁸¹: reduziu os conselhos à impotência, derrubou-os, e transferiu seu poder para a Assembleia Nacional²⁸². Por outro lado, nestas condições de temperatura e pressão socialdemocratas, por assim dizer, não existia a possibilidade de um soldado insatisfeito com a guerra aderir à revolução²⁸³. A segunda causa é complementar

²⁸⁰ Isabel Loureiro, op. cit., p.162.

²⁸¹ Isabel Loureiro, op. cit., p.59.

²⁸² Isabel Loureiro, op. cit., pp.59-60.

²⁸³ Pelo menos é assim que pensava Brecht desde 1928, de acordo com um protocolo de uma discussão sobre uma possível encenação de *Tambores na noite* na *Piscatorbühne*, entre ele, Piscator, e Fritz Sternberg. Neste texto, Brecht concorda com a análise da situação alemã do período e da atitude predominante dos soldados em função dela, elaborada por Sternberg. Resumindo o argumento, já pelo viés de Brecht: durante a guerra, para um soldado proletário típico como Kragler, que antes da guerra estava imerso na mentalidade socialdemocrata, seria

à primeira: a ausência de organizações revolucionárias que pudessem realizar o que foi feito na Rússia²⁸⁴. Em uma situação semelhante de crise em função da guerra, mas com a revolução de 1917 em marcha por força da ação espontânea do proletariado revolucionário russo e com a presença de um partido revolucionário, um enorme contingente de soldados russos desertou e se incorporou ao movimento, fator decisivo para a queda da monarquia russa e para o ressurgimento dos conselhos de operários e soldados (derrotados em 1905) que, ao longo dos meses, sob a direção revolucionária que ganhou democraticamente a maioria no seu interior, foram se tornando instrumentos da luta de classes²⁸⁵, fundamentais para a reviravolta de outubro no mesmo ano. E fundamentais para a conversão de soldados desertores em revolucionários, dado o seu papel pedagógico essencial, quando sua forma revolucionária encontra conteúdo idem, para o avanço da revolução, assumindo também o papel de “ajudar as massas a compreender os seus equívocos e corrigi-los”²⁸⁶. No caso alemão, os conselhos surgiram num momento em que o KPD mal tinha se erguido, mesmo momento em que ele perde as lideranças que poderiam ter encetado o processo de construção de uma organização revolucionária. E, mal o partido fica em pé, ele começa a sofrer um processo de stalinização, sem

praticamente impossível pensar a respeito da revolução. Seu descontentamento o levaria no máximo a ruminar uma saída individual para aquela situação, sendo uma delas a deserção. É o desejo de simplesmente deixar a trincheira, e não a politização à esquerda, que o leva a estar “contra a guerra, contra seus superiores, contra os ricos, sem se dar conta de que ser contra a guerra é estar contra uma classe”. (BRECHT, Bertolt. Reflexões sobre *Tambores na noite*, op. cit., pp.68-74]. Ao retornar do *front* e encontrar o país arruinado, desligado do processo produtivo, ele comete um erro completamente compreensível, numa situação em que no máximo se podia ouvir a palavra de ordem pacifista do USPD: ele, representante da grande massa que voltou da guerra, se mantém apolítico (e não contrarrevolucionário) e não participa da revolução. Não-participação que será decisiva para a derrota, dirá Brecht, que chega mesmo a dizer que a atitude deste tipo, que corresponde à maioria do proletariado que voltou da guerra, foi a causa da derrota.

²⁸⁴ Os estudos que Brecht fez sobre a história da revolução para trabalhar no *Fatzer* certamente lhe permitiam comparar a situação alemã com a russa, o que também era feito amplamente e de diversas formas pelo movimento teatral comunista na época em que Brecht escrevia. A respeito de seus estudos, Brecht escreve a Helene Weigel em 1927: “Trabalho no ‘Fatzer’ muito lentamente, mas não mal. Além disso, como sempre, quando desocupado e abandonado, em sonetos pornográficos. Eu estarei aí para seus últimos ensaios, se não estiver totalmente imerso no ‘Fatzer’. [...] envie para mim toda literatura marxista. Especialmente os novos fascículos da *História da Revolução*.” BRECHT, Bertolt. *Werke* GBFA v.28. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, p. 294.

²⁸⁵ TROTSKY, Leon. *History of the Russian Revolution*. Chicago: Haymarket, 2008, p.157.

²⁸⁶ Leon Trotsky, op. cit., p.177.

encontrar oposição capaz de fazer frente a isso. Por conta de tudo isso, a formação de conselhos como ferramenta de luta ficou bloqueada e, nos momentos decisivos do processo revolucionário, a pequena e desorganizada esquerda mal conseguiu alguma representação nos conselhos que chegaram a se constituir²⁸⁷.

Após a figuração da dinâmica da derrota pelo coro, que traz à tona suas causas e consequências, o coro assume o primeiro plano. Agora, as contradições figuradas e suas consequências são postas em um registro próximo ao do conceito, realizando a síntese das múltiplas determinações figuradas. O que significa também ressaltar que a contradição não superada concretizada poderia ter encontrado superação. A construção cênica do “universal concreto”, se nos for permitido qualificar assim o que está em jogo no *Fatzer*, termina, por um lado, por eliminar qualquer determinismo fatalista (típico da socialdemocracia que vê em toda e qualquer tentativa de revolução derrotada uma prova de que a correlação de forças era desfavorável desde o princípio). E, por outro, abre uma discussão sobre o que provocou a derrota da revolução em uma situação revolucionária (a divisão do proletariado em função da ausência de organização revolucionária), apontando para a auto-organização revolucionária. O coro narrador, figurando um conselho revolucionário, propõe a discussão do erro e a busca por sua superação.

Após a figuração cênica dos episódios, os atuentes se reúnem para constituir a voz coral, tal como nos coros falados (*Sprechchor*) utilizados pelo *agitprop* do período. O título do momento coral, *Fatzer, Komm*, cuja enunciação em uníssono parece estar prevista, já anuncia sua função: de um lado, entendido como “Fatzer, Com”, explicita sua função de comentário, de *locus* de produção da síntese de múltiplas determinações, que concretiza a compreensão da divisão dos trabalhadores alemães. De outro lado, entendido como “Fatzer, vem”, é um apelo à unidade dos trabalhadores contra o seu inimigo comum. Chamado desprovido de abstração, já que fundado na síntese mencionada, e elaborado com o verso brechtiano, cujo ritmo e frases

²⁸⁷ Isabel Loureiro, op. cit., p.66.

entrecortadas esfriam o entusiasmo e ressaltam a lógica do argumento²⁸⁸. Chamado fundado na razão e em torno do interesse vital comum.

O coro, que no *Fatzer* representa a voz da classe, o “nós”, divide o seu chamado em duas partes, em cada uma se dirigindo a um “tu”. Ele apresenta uma situação de transição, que há um “Estado” que não termina de ser construído em função da atitude dos diversos “tu” (ou “vós”) em questão, e os admoesta para que modifiquem o seu comportamento impeditivo, o que faria com que o “nós” se constituísse e pudesse assumir as rédeas do “Estado”, para usá-lo como um instrumento que supre as suas necessidades. Na primeira parte, o coro se dirige ao Fatzer, representante da base comunista, e na segunda parte ao Keuner, representante da base socialdemocrata, explicitando a ambos que eles estão obstruindo o processo de transição, e apontando qual caminho devem tomar para que deixem de ser obstáculos e passem a ser, eles mesmos, forças de construção desse novo “Estado”. Propõe um processo de aprendizagem, que passa pelo reconhecimento tanto daquilo que há de equívoco na atitude errada de Fatzer e Keuner, quanto daquilo que é produtivo na mesma, que deve ser conservado em um novo patamar. Um processo de formação dialético que começa quando cessa algo, que na lacônica formulação de Walter Benjamin, “se renova não em um impulso, senão em um cessar”²⁸⁹. O processo é distribuído no conjunto das estrofes de modo que ele possa ser acompanhado passo a passo pelo leitor/espectador, que assim pode melhor apreendê-lo. O primeiro momento do processo na primeira metade das estrofes, e o segundo momento, na segunda. Por um lado, nas primeiras estrofes de cada parte, apresenta-se dialeticamente ao leitor/espectador uma potencialidade do “tu” que ao mesmo tempo é um limite. Na parte 1, o “tu” aparece como vencedor, conquistador, orador, líder, que deve abdicar voluntariamente de se manter nessa posição, pois permanecer nela significa não se apropriar do “inestimável ensino das

²⁸⁸ Depois de analisar o verso em *Fatzer*, consideramos que as observações de Roberto Schwarz sobre o verso na *Santa Joana dos Matadouros*, também se aplicam a ele. SCHWARZ Roberto. O bate-boca das classes. in BRECHT, Bertolt. *Santa Joana dos Matadouros*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.10.

²⁸⁹ BENJAMIN, Walter. From the Brecht Commentary. in *Understanding Brecht*. Londres, Nova York: Verso, 1998, p.30.

massas”²⁹⁰. O impulso que levou à conquista da vitória, que fez o “tu” avançar até a vitória, neste momento se tornou um obstáculo que impede a transformação, que impede que o “tu” esteja pronto. Se compreendermos bem o que está em jogo, este é o problema de Fatzer: o egoísmo, impulso para cortar toda subordinação e alienação, que possibilitou um rompimento parcial com a sociedade burguesa, que lhe deu condições de romper com a guerra e liderar o resto do bando vitoriosamente para fora dela, na nova situação apresentada, se torna um problema. O egoísmo agora impede que Fatzer “ocupe o novo posto”, que se reconheça como proletário e aprenda a realizar alianças circunstanciais com outros campos do andar de baixo em prol de ações voltadas para o interesse comum. Sem isso, o máximo que o Fatzer realiza, na nova situação, é uma revolta espontânea que será derrotada, em função da ausência de organização e ampla adesão do proletariado. No início da parte 2, o “tu” é apresentado como marceneiro e como homem de Estado, e o coro explicita o caráter contraditório de sua atividade. Por um lado, é capaz de construir algo de uso coletivo. Por outro, ele toma o ato de construção como um fim em si mesmo, impedindo que o artefato comum seja utilizado. Quando se refere especificamente ao “tu” como homem de Estado, chega a explicitar que este confunde a lei com seu nome, usurpando a organização construída, o que nos remete ao *modus operandi* da socialdemocracia alemã em relação às organizações proletárias do período, a esta altura bem conhecido por Brecht. E se nos ativermos a uma reflexão sobre o que se passa na peça, este é o problema de Keuner: ele é capaz de construir a coesão do bando, mas impede que essa coesão tenha consequências práticas. O que impede uma ação enérgica contra aqueles que querem destruir o proletariado como um todo, levando a uma capitulação sem luta.

Por outro lado, na segunda metade das estrofes de ambas as partes, apresenta-se a negação das atitudes contraditórias anteriores, que conserva o aspecto produtivo das mesmas em um novo âmbito coletivo. A negação leva a uma Frente Única, que não pode ser decretada pelo coro revolucionário, narrador que pode apenas propor a direção correta. Ela depende da adesão do “vós” e de sua ação nesse sentido. Na parte 1, a formação da frente única passa pela entrega do posto de comando, pela aliança que torna possível a

²⁹⁰ Ver Pedro Mantovani, op. cit., p.76.

participação no “inestimável/Ensino das massas”. Na parte 2, ela passa por um ato de devolução. O homem de Estado deve entregá-lo (a organização) para o “nós”, para que este possa se tornar um coletivo de homens de Estado (um sujeito coletivo), capaz de ação.

Se tudo o que dissemos até aqui faz sentido, então pensamos que é possível avançar um pouco mais em nossa leitura. O *Fatzer, Komm* permite não só a explicitação de que as coisas poderiam ter sido distintas durante a revolução alemã, o que teria levado a história mundial a tomar rumo bem distinto. Além disso, a voz coral (a peça como um todo) destinava-se aos ouvidos da massa de desempregados que perambulava pelos bairros proletários alemães, para que esta pudesse compreender como a cisão do proletariado alemão ainda presente, e fustigada por suas lideranças comunistas e socialdemocratas, o levaria à impotência frente à consolidação da barbárie nazista. E refletir sobre os meios de realizar a frente única, na contramão de suas lideranças.

Se é assim, podemos ler o *Fatzer, 3* como a refuncionalização do *agitprop* realizado sob a égide do partido comunista alemão no final dos anos vinte e começo dos anos trinta. Do *agitprop* que tinha uma força considerável na Alemanha. Apenas para dar uma ideia: na época em que o *Fatzer, 3* foi publicado (1930), o movimento de agitação do partido comunista alemão contava com trezentas brigadas e quatro mil membros. Nas eleições para o *Reichstag* em setembro de 1930, as trupes realizaram centenas de apresentações, algumas delas realizando até mesmo vinte apresentações em um mesmo dia. O número de trabalhadores que podia assistir a uma apresentação em um bairro operário podia chegar a duzentos, e mesmo fora do período eleitoral, o trabalho de agitação era expressivo. Na greve dos metalúrgicos de abril de 1931, por exemplo, vinte trupes chegaram a se apresentar cento e oitenta vezes, sendo que dessas, cem apresentações foram realizadas para aproximadamente noventa mil trabalhadores²⁹¹.

Ao que tudo indica, o trabalho tinha não apenas força numérica, como também qualitativa. Até mesmo a polícia, que o combatia, o reconhecia como

²⁹¹ Ver BODEK, Richard. *Proletarian performance in Weimar Berlin: Agitprop, Chorus and Brecht*. Columbia: Camden House, 1997, p.82.

“estágio elementar do comunismo”²⁹². Porta de entrada não só para o seu público, mas também para as trupes que o praticavam. O trabalho era tão sério que muitos dos seus integrantes procuravam instrução na escola dos trabalhadores marxistas (MASCH)²⁹³, onde podiam assistir aulas a respeito da luta de classes, arte, literatura, economia, política, ciência e história, com os grandes intelectuais e artistas do campo comunista (entre eles Bela Balász, John Heartfiel e Hanns Eisler, que também estavam envolvidos diretamente na prática de *agitprop*).

A refuncionalização do *agitprop*, proposta por Brecht no *Fatzer*, visa adequá-lo às reais necessidades da luta de classes frente à barbárie nazista, contra a qual o *agitprop* do KPD não se mostrava efetivo. Ineficácia reconhecida inclusive por integrantes da mais importante trupe do período, o *Megafone Vermelho*, que também buscava uma saída para o problema, como atesta o depoimento de Ella Schliesser:

“Nós não podemos simplesmente declarar equivocadas as formas atuais de nosso trabalho e achar que isso basta! Elas não são equivocadas porque foram uma etapa necessária em nossa evolução, mas elas assim se tornam a partir do momento em que as razões que conduziram o seu nascimento desaparecem, em que as formas antigas persistem em nome da tradição e da facilidade, no momento em que a possibilidade – não! A necessidade – de uma nova etapa na evolução deixa de ser considerada. Evidentemente, a passagem aos novos métodos de trabalho não é fácil e sobretudo não se fará do dia para a noite. Frequentemente nós devemos ainda fazer concessões, mas elas devem ser feitas conscientemente. A linha deve ficar clara... isto equivale a um retorno ao drama? Não, porque esta forma só permite representar uma evolução individual bem fundamentada; é uma forma que nasceu da ideologia burguesa. Nós devemos procurar as formas que permitam tornar visível a correlação de forças entre as classes. Isto podemos fazer com a ajuda do método de pensamento revolucionário do marxismo, ou seja, a dialética. Concluindo: distanciemo-nos da forma estereotipada, não para voltar atrás ao velho teatro ou mesmo ao drama naturalista, mas ao contrário, avançar rumo à peça dialética”²⁹⁴.

Saída quase encontrada, se nos fiarmos no exemplo do *Megafone Vermelho*, mas bloqueada pela linha do partido. É o que podemos depreender da resposta parcial ao problema, realizada entre 1929 e 1931, apresentada pela trupe: a peça curta *Pelo poder Soviético*, considerada como modelo pela liga do

²⁹² Richard Bodek, op. cit., p.83.

²⁹³ A escola funcionava em salas alugadas, e quando o governo, em 1931, proibiu o aluguel, as aulas foram sediadas nas casas de diversos intelectuais e artistas, entre elas a do próprio Brecht. Richard Bodek, op. cit., pp.83-84.

²⁹⁴ Schliesser, Ella. Retrospectiva e Perspectiva. in ESTEVAM, Douglas *et alii*. *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p.157.

teatro operário alemão, em função do uso inovador da montagem²⁹⁵. O processo de trabalho para realização da peça começou em uma turnê do *Megafone Vermelho* na União Soviética que durou cinco semanas, na qual a situação alemã era apresentada e discutida com os soviéticos. A partir disso, começou o trabalho coletivo de construção da peça, cujo resultado é uma montagem composta de três partes, na qual a comparação entre a situação alemã e a soviética estava em primeiro plano. Na primeira parte da montagem, narra-se a história da revolução russa até a reconstrução soviética. Neste momento, a narrativa é interrompida e volta-se para Alemanha contemporânea, e interroga-se a plateia a respeito da opção que fariam: pela pobreza ou pela luta de classes, caminho que os russos tomaram em 1917. No final da primeira parte, havia um episódio que narrava a construção do socialismo através do plano quinquenal. Na segunda parte, havia a comparação da vida dos trabalhadores sob o plano Young na Alemanha, e sob o plano quinquenal e, na conclusão, um contraste entre a demagogia nazista e a suposta emancipação soviética. A última parte mostrava a crise do capitalismo mundial, a luta dos capitalistas contra a URSS, e a necessidade defender a todo custo a União Soviética. Em suma, uma montagem stalinista que promovia a adesão dos espectadores à contrarrevolucionária defesa do “socialismo em um só país”.

Em outros trabalhos menos avançados, os aspectos deletérios da defesa da linha do KPD eram ainda mais evidentes. O foco dos trabalhos estava colocado na defesa da linha do “social-fascismo”, que apresentava a socialdemocracia como o inimigo principal da classe trabalhadora alemã e, portanto, era um dos fatores políticos centrais que bloqueavam uma frente única contra o nazismo. A linha foi transmitida para as trupes através das publicações feitas pelo *Megafone Vermelho* a partir de 1929. Em uma de 1930, que ainda a mantinha, lia-se:

as coisas iriam de mal a pior para a burguesia alemã e seu sistema de exploração se eles não tivessem os social-fascistas. [...]. Como o capitalismo alemão procederá em seu próprio conflito de exploração aguda contra a classe trabalhadora cada vez mais preparada para a luta, sem a experiente matilha de cães de fura-greves, assassinos de

²⁹⁵ Considerada como modelo pelo XII congresso da ATDB, *Pela União Soviética* foi usada pelo redator chefe do jornal do KPD, *Bandeira Vermelha*, para criticar *A Decisão* de Brecht. Para o redator chefe, a peça de aprendizagem brechtiana era mais fraca que a montagem stalinista, e portadora de um grande defeito: impelia tanto os que faziam quanto os assistiam a “um conflito político com o conteúdo”. (Ver KNELLESSEN, Friedrich Wolfgang. *Agitation auf der Bühne*. Lechte, Emsdetten: Verlag Lechte, 1970, p.191).

trabalhadores, espiões e provocadores, que saíram das incubadoras da Socialdemocracia?²⁹⁶

O trabalho das trupes operava em meio a outras práticas de agitação e propaganda realizadas pelo KPD no final dos anos vinte, na perspectiva do social-fascismo, que buscavam mostrar o suposto caráter social-fascista da socialdemocracia para a massa de desempregados nos bairros operários. Para realizar esse objetivo, os militantes do partido comunista também se lançavam em confrontos com os representantes socialdemocratas do Estado que atuavam nos bairros (assistência social, sistema legal, polícia). Enfrentamentos muitas vezes violentos contra as forças estatais, mesmo em situações evidentemente desvantajosas para os comunistas, que consideravam a derrota uma prova de heroísmo e preparação para uma ação revolucionária. O resultado, como já se pode saber, era desastroso, promovendo o espontaneísmo e a passividade, e bloqueava a ação efetiva dos trabalhadores contra seu inimigo²⁹⁷. Em função da linha do KPD, a base comunista no final dos anos vinte atuava como o *Fatzer*, obtendo resultados semelhantes aos apresentados na peça curta de Brecht, que situava os acontecimentos em 1917.

O *Fatzer, 3* trocava o sinal do *agitprop* do partido comunista alemão. No lugar de difundir a linha do KPD entre os desempregados, se propunha a apresentar as consequências dos erros provocados pela política das lideranças, desvendar suas causas e discutir os meios para corrigi-los. Ou seja, se propunha a ser um meio efetivo de educação e instrução política naquele contexto. E, como sua publicação nos *Versuche* explicita, era proposto por Brecht como um modelo. Ao nosso ver, para a produção de um tipo de *agitprop* que pudesse contribuir para a formação de uma frente única, instrumento de combate contra a ameaça fascista e para a conquista da maioria dos trabalhadores para a ideia da derrubada revolucionária do capitalismo.

Funções, é preciso dizer, que o *Fatzer, 3* não cumpriu. Ele foi completamente ignorado pelo movimento comunista, cujas lideranças stalinistas seguiram à risca as diretrizes que levavam à desastrosa capitulação sem luta. Desfecho que impediu Brecht de concluir o seu trabalho com o *Fatzer*,

²⁹⁶ *Rote Sprechrohr*, apud, Richard Bodek, op. cit., p.111.

²⁹⁷ Ver Eve Rosenhaft, op. cit.

porque já não havia forma de tratar do assunto que não aprofundasse ainda mais a cisão que levou o movimento dos trabalhadores alemães à destruição. Mesmo motivo que o impediu de terminar seu projeto de realizar uma peça sobre Rosa Luxemburgo, sobre a qual trabalhou a vida inteira e, mesmo assim, permaneceu inacabada. A respeito, comenta Brecht em uma entrevista dada em seu penúltimo ano de vida:

Como vocês querem representar a vida de Rosa Luxemburgo, sua luta trágica e declínio? Eu tentei, mas não passei de um prelúdio. Eu conversei com outros. Nós chegamos à conclusão de que uma elaboração fiel à verdade só aprofundaria a divisão no interior do movimento dos trabalhadores, abriria novamente velhas feridas. Isso seria em face da reação, em face da necessidade de fortalecer as próprias fileiras, de não responsabilizar. A luta entre Rosa e Lenin em torno do melhor tipo de partido, em torno da teoria da espontaneidade, não foi de fato esquecida. Eu teria de algum modo de argumentar contra o partido. Mas eu não preciso decepar o pé só para demonstrar que eu sou um bom decepador²⁹⁸.

Em função de sua avaliação conjuntural, Brecht interrompeu o trabalho e deixou a seguinte nota: “a peça toda/já que impossível/desmantelar para experimento/sem realidade/para autoconhecimento”. E preservou o método dialético aprendido, que nunca mais deixou de utilizar.

²⁹⁸ Ver BRECHT, Bertolt, *apud* SCHÖTTKER, Detlev. *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven*. o. cit., p.286.

6. Referências.

ABENDROTH, W. *Histoire du Mouvement Ouvrier en Europe*. Paris: Maspero, 1973.

ADORNO, T. W. “Engagement” in *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: 1997, p. 415.

_____. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.

_____. *Aesthetic Theory*. Londres: Routledge & Kegan, 1986.

ALTHUSSER, L. “The Piccolo teatro: Bertolazzi and Brecht.” in *For Marx*. London: The penguin press, 1969.

AMLUNG, U. *Leben ist immer ein Anfang!. Erwin Piscator-1893-1966*. Marburg: Jonas, 1993.

ANDERS, G. *Hombre sin Mundo*. Valencia: Valencia Pre-textos, 2007.

ANDERSON, P. *Considerações sobre o marxismo ocidental. Nas trilhas do materialismo histórico*. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

ARANTES, P. E. *O ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Hegel e a ordem do tempo*. São Paulo: Hucitec, 2000.

ARENDT, H. “Bertolt Brecht. 1898-1956” in *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

_____. *Sobre a revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BABLET, D.[org]. *Le théâtre d'agit prop de 1917 `a 1932*. Lausanne: La cité – L'age d'Homme, 1978, 4v.

_____[org]. *Théâtre Années Vingt. Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne: La cité, 1978.

BACON, F. “Novum Organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza” in *Os Pensadores v.13*; São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BADIA, G. *Les Spartakistes*. Paris: Julliard, 1966.

BARNETT, D. *History of the Berliner Ensemble*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

BARTHES, R. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BATHRICK, David. *The Powers of speech-The politics of culture in the GDR*. Nebraska: Nebraska University Press, 1995.

_____. *The dialectic and the Early Brecht. An Interpretative Study of „Trommeln in der Nacht“*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans Dieter Heinz, 1975.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

_____. *Versuche über Brecht*. Berlim: Suhrkamp, 1971.

_____. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1998.

_____. *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017

_____. “Bert Brecht” in *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENN, Gottfried; “The new literary season” in *The Weimar Republic Sourcebook*. Califórnia: California University Press, 1994.

BENTLEY, E. *O Dramaturgo como Pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BETZ, A. *Hanns Eisler political musician*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BODEK, R. *Proletarian performance in Weimar Berlin: Agitprop, Chorus and Brecht*. Columbia: Camden House, 1997.

BLOCH, Ernst. *Heritage of our times*. Cambridge: 1991.

BORNHEIM, G. Brecht. *A Estética do teatro*. Rio de Janeiro, Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Franfurter Ausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989-2000, 30v.

_____. *Versuche. Heft 1-4*. Berlim: Aufbau Verlag, 1963

_____. *Der Brotladen. Stückfragment. Die Bühne Fassung und Texte aus dem Fragment*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967

_____. *Journals 1934-1955*. New York: Routledge, 1996.

_____. *Letters 1913-1956*. New York: Routledge, 1990.

- _____. *Me-ti*. Londres, Nova York: Bloomsbury Methuen Drama, 2016.
- _____. *On Art and Politics*. London: Methuen, 2003.
- _____. *On Film and Radio*. London: Methuen, 2000.
- _____. *On Performance*. Londres, Nova York: Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
- _____. *On Theatre*. Londres, Nova York: Bloomsbury Methuen Drama, 2016.
- _____. *Poems 1913-1956*. New York: New York. Routledge, 1987.
- _____. *A Compra do Latão*. Lisboa: Vega, 1999.
- _____. *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Diário de trabalho 1920-1922. Anotações Autobiográficas 1920-1954*. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- _____. *Diário de trabalho 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Diário de trabalho 1941-1947*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Teatro completo*. São Paulo: Paz e terra, 1995, 12v.
- _____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. “Reflexões sobre ‘Tambores na noite’ in *Vintém*. Volume 7. São Paulo: Companhia do Latão, 2009.

BROUÉ, P. *História da internacional comunista*. São Paulo: Sundermann, 2007 2v.

_____. *The German Revolution 1917-1923*. Chicago: Haymarket books, 2004.

BRÜGGERMANN, H. *Literarische Technik und soziale Revolution*. Hamburgo: Rowohlt, 1973.

BUNGE, H. *Brecht, Music and Culture. Hanns Eisler in Conversation with Hans Bunge*. Londres, Nova York: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Cosac & Naify, 2012.

CANDIDO, A. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo e Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004.

CASTRI, Massimo. *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal, 1978.

CHIARINI, P. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *L'espressionismo tedesco*. Scurelli: Silvy, 2011.

_____. *L'avanguardia e la estetica del realismo*. Bari: Laterza, 1961.

COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *Nem uma lágrima*. São Paulo: Expressão Popular/ Nanquim, 2012.

_____. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão popular, 2016.

_____. *Lenin e Brecht: duas revoluções*. São Paulo, Sundermann, no prelo.

COSTA, I.C; ESTEVAM, D. VILLAS BOAS, R [orgs]. *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

DAVIES, C. *The Volksbühne movement*. Amsterdam: Hardwood Academic Publishers, 2000.

DEUTSCHER, ISAAC. *Trostki, o profeta banido.1929-1940*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Trotsky, o profeta armado.1879-1921*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *Trotsky, o profeta desarmado. 1921-1929*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

DORT, B. *Lecture de Brecht*. Paris: Seuil, 1960.

_____. *O teatro e sua realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

DUBIEL, H. *Theory and Politics. Studies in the Development of Critical Theory*. Massachussets: MIT press, 1985.

DÜMLING, A. *Lässt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. Munique: Kindler, 1985.

EISLER, H. “Zeugnisses Hanns Eislers” in *Alternative 78’79*. Berlim: Alternative, 1971.

ELIAS, N. *Os alemães*. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ENGELS, F. *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums*. Berlim: Dietz, 1990.

_____. *Origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Expressão popular, 2010

_____. *Anti-Dühring*. São Paulo: Boitempo, 2015.

EWEN, F. *Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo editora, 1991.

FIEBACH, J. *Welt-Theater-Geschichte*. Berlim: Theater der Zeit, 2015.

FISCHBACH, F. *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 a 1933*. Lille: Presse de L'Universite de Lille, 1976.

FISCHER, R. *Stalin and German Communism. A Study in the Origins of the State Party*. New Jersey: Transaction Publishers, 2006.

FREYTAG, G. *Technique of the Drama. An Exposition of Dramatic Composition and Art*. Chicago: Criggs & Company, 1896.

FULLBROOK, M. *A History of Germany 1918-2014*. Oxford. Wiley/Blackwell, 2015.

GALLAS, H. *Teoria marxista de la literatura*; Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

GAY, P. *Weimar Culture: the outsider as insider*. Londres: Norton & Company, 2001.

GELLERT, I; KOCH, G; VASSEN, F. *Massnahmen. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstücken*. Berlin: Theater der Zeit, 1998.

GIESE, P. C. *Das "Gesellschaftlich-Komische". Zu Komik und Kömodie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*. Stuttgart: Metzler, 1974.

GILES, S. *Bertolt Brecht and Critical Theory. Marxism, Modernity and the Threepenny Lawsuit*. Berna, Peter Lang: 1998.

HASEK, J. *The good soldier: Schweyk*. New York: Amereon, 1963.

HAUSCHILD, J. *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin: Aufbau Verlag, 2001.

HECHT, W. *Brechts Weg zum epischen Theater*. Berlin: Henschel, 1962.

_____. *Brecht und die DDR*. Berlin: Aufbau, 2013.

_____. *Entretiens avec Brecht*. Paris: Messidor, 1988.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: 1990, 2v.

_____. *Filosofia da história*. Brasília: editora UNB, 1995

_____. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2001 4v.

HOBSBAWN, E. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *A era dos extremos*. São Paulo: Cia das letras, 2006.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Edusp, 2000.

HORKHEIMER, M. *Dawn & Decline. Notes on 1926-1931 & 1950-1969*. Nova York: Seabury Press, 1978.

_____. *Between Philosophy and Social Science*. Massachussets: MIT Press, 1993.

ILLACOWIZ, K. L. *To be or to perform. Andrzej Wirth and Trans-Continental Gardening*. www.theatre-without-audience.net/ToBeOrToPerform.pdf

INNES, C.D. *Erwin Piscator's political theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

JAMESON, F. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Marxism and Form: 20th-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

JAPPE, A. *Guy Debord*. São Paulo: Vozes, 1999.

JAY, M. *The dialectical imagination*. Berkeley, California, Londres: California University Press, 1996.

JESI, F. *Spartakus. The symbology of revolt*. Nova York: Seagull, 2014.

JHERING, H. *Von Reinhardt bis Brecht: eine Auswahl der Theaterkritiken von 1909-1932*. Berlim: Aufbau, 1967.

JOST, R. *Er war unser Lehrer. Bertolt Brechts Leninrezeption am Beispiel der „Massnahme“, des „Me-ti/Buch der Wendungen“ und der „Marxistischen Studien“*. Köln: Pahl Rugenstein Verlag, 1981.

KANDLER, K. *Drama und Klassenkampf*. Berlin: Aufbau, 1970.

KARGE, M; LANGHOFF, M. *Eine Brechreibung deutscher Verhältnisse: depoimento*. [6 de março, 1978]. Der Spiegel No 10.

KELLNER, D. "Brecht's marxist aesthetic: the Korsch connection" in *Bertolt Brecht. Political Theory and Literary Practice*. Georgia: University of Georgia Press, 1980.

KLOTZ, V. *Geschlossene und offene Form im Drama*. Munique: Hanser Verlag, 1985.

KNELLESSEN, Friedrich Wolfgang. *Agitation auf der Bühne*. Lechte, Emsdetten: Verlag Lechte, 1970.

KNOPF, J. *Brecht Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 1980, 2v.

_____. *Brecht Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, 5v.

KÖHN, Eckardt. "Das Ruhepos: Dokumentation eines gescheiterten Projekts" in *Brecht Jahrbuch 1997*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977

KORSCH, K. *Marxismo e filosofia*. Rio de Janeiro: editora UFRG, 2008.

_____. *Karl Marx*. Barcelona: Ariel, 1975.

_____. *Revolutionary theory*. Austin: University of Texas Press, 1977.

KOUDELA, I. D. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Um vôo brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KRABIEL, D. *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart: Metzler, 1993.

KRUGER, L. *Post Imperial Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

LACIS, A. *Revolutionär im Beruf. Berichte über Proletarisches Theater, über Meierhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Munique: Rogner & Bernhard, 1971.

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. *Das Politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit, 2002.

_____. *Brecht lesen*. Berlin: Theater der Zeit, 2016.

LETHEN, H. *Neue Sachlichkeit 1924-1932*. Stuttgart: Metzler, 1970.

LENIN, V. I. *Collected Works*. Moscou: Progress Publishers, 1977, 45v.

_____. *O Estado e a revolução*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

_____. *O esquerdismo: doença infantil do comunismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2014.

_____. *Cadernos sobre a dialética de Hegel*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

LENZE, Rainer. *Bertolt Brecht, Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Kritische Ausgabe*. Münster: Dissertação de mestrado, 1986

LOUREIRO, I. *A revolução alemã*. São Paulo: editora Unesp, 2005.

_____. *Rosa Luxemburgo: os dilemas da ação revolucionária*. São Paulo: editora Unesp, 2004.

LÖWY, Michel. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1979.

_____. *Método Dialético e Teoria Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *A teoria da revolução no jovem Marx*. São Paulo: Vozes, 2002.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005.

LUKÁCS, G. *Werke*. Neuwied, Berlim: Luchterhand, 1962-1986. 18v.

_____. *Aesthetik*. Berlim: Luchterhand, 1972.

_____. *Il Dramma moderno*. Milano, Sugarco, 1976.

_____. *Essays on Realism*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1980.

_____. "On Bertolt Brecht" in *New Left Review* I/110; Londres: 1978.

_____. *Lenin: um estudo sobre a unidade de seu pensamento*. São Paulo: Boitempo, 2012.

LUNN, E. *Marxism & Modernism: an historical study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley, Los Angeles, Londres: California University Press, 1984.

MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.

MAIER-SCHAEFFER, F. *Les Métamorphoses du dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture de fragment*. Paris: Presse de l'université Paris-Sorbonne, 2002.

_____. *Heiner Müller et le Lehrstück*. Berne: Peter Lang, 1992.

MAHLKE, S. „Zwangslagen: Brechts Fragment Der Untergang des Egoisten Fatzer“ in *Brecht then and now = Brecht damals und heute. Brecht Yearbook v.20*. Madison:International Brecht Society, 1995.

_____. *Anschluß an morgen : Repräsentation im "Fatzer" ; Annäherungen an ein Fragment von Bertolt Brecht*. Tese de doutorado, Universidade de Berlim, 1992.

MANDEL, E. *Trotsky. A study in the Dynamic of his Thought*. Londres, NLB, 1979.

MANTOVANI, P. *O complexo Fatzer de Brecht. Tradução, introdução e notas*. São Paulo: Dissertação de mestrado no departamento de filosofia (FFLCH/USP), 2011.

MARX, K. *Werke*. Berlim: Dietz, 1990, 43v.

_____. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MAYER, H. *Brecht*. Hondarribia: Iru, 1998.

_____. *Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

McGOWAN, M. "Fatzner's Footprints: Brecht's Fatzner and the GDR Theater" in *Brecht and the GDR: Politics, Culture, Posterity. Edinburgh Brecht Yearbook*, v.5. Nova Iorque: Camden House, 2011.

MELCHINGER, S. *Geschichte des politischen Theaters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, 2v.

MENDES DE ALMEIDA, A. *A república de Weimar e a ascensão do nazismo*. São Paulo: Brasiliense. 1990.

MILFULL, J. *From Baal to Keuner. The "second optimism" of Bertolt Brecht*. Berna e Frankfurt: Peter Lang, 1974.

MITTENZWEI, W. *Der Realismus-Streit um Brecht*. Berlim: Aufbau, 1978.

_____. *Bertolt Brecht. Von der „Massnahme“ zu „Leben des Galilei“*. Berlim: Aufbau, 1973.

_____. *Brechts Verhältnis zur Tradition*. Berlim: Akademie Verlag, 1972.

_____. *Das Leben des Bertolt Brecht*. Berlim: Aufbau, 1997, 2v.

MÜLLER, H. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998-2008, 12v.

_____. *Rotwelsch*. Berlim: Merve, 1985.

_____. *Guerra sem batalha*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

_____. *Heiner Müller e o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

MÜLLER, K.D. *Brecht. Epoche-Werke-Wirkung*. Munique: C.H. Beck, 2009.

_____. *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik.* Tübingen: Max Niemeyer, 1972.

_____. *Brecht Kommentar zur erzählenden Prosa.* Munique: Winkler, 1980.

MÜLLER-SCHOLL, N. *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“.* Frankfurt am Main e Basel: Stroemfeld, 2002.

MÜLLER, R. *Bertolt Brecht and the theory of media.* Nebraska: University of Nebraska Press, 1989.

MÜNSTERER, H. O. Bert Brecht. *Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922.* Berlin: Aufbau, 1966.

MUNZENBERG, W.(org). *Illustrierte Geschichte der russischen Revolution.* Frankfurt: Verlag Neue Kritik, 1970.

NEGT, Oskar; KLUGE, Alexander. *Public Sphere and Experience. Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere.* Londres. Verso, 2016.

_____. “Theory, Empiricism and Class Struggle: On the problem of constitution in Karl Korsch” in *Telos* 26. Nova York: Telos Press, 1975-1976

NEUBERG, A. *Armed Insurrection.* Londres: NLB, 1970

PARKER, S. *Bertolt Brecht. A literary life.* Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

_____. “A life’s work curtailed? The Ailing Brecht’s Struggle with the SED Leadership over GDR Cultural Policy” in *Brecht in the GDR. Edinburgh German Yearbook v.5*. Nova York: Camden House, 2011.

PASTA, J. A. P. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2010.

PATTERSON, M. *The Revolution in German Theatre. 1900-1933*. Boston, Londres e Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.

PEUKERT, D.J.K. *Weimar Republic. The crisis of Classical Modernity*. Nova York: Hill and Wang, 1987.

PFISTER, M. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

PISCATOR, E. *Das Politische Theater*. Berlim: Henschel, 1968.

_____. *Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften*. Berlim, Henschel, 1980.

_____. *Political Theatre*. Londres: Methuen, 1963

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PRIMAVESI, P.; LEHMANN, H. [org.]. *Heiner Müller Handbuch*. Stuttgart: J.B.Metzler, 2003.

RIPELLINO, A. M. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 1997.

RORRISON, H. *Erwin Piscator: Politics on the stage in the Weimar Republic*. Cambridge, Alexandria: Chadwyck-Healey, 1987.

ROSENBERG, A. *História do Bolchevismo*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1989.

_____. *Entstehung und Geschichte der Weimarer Republik*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo editora, 1965.

_____. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENHAFT, E. *Beating the fascists. The german communism and political violence 1929-1933*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

RÖTZER, H. G.[org]. *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

RÜHLE, J. *Das gefesselte Theater*. Koln, Berlim: Kiepenheuer & Witsch, 1957.

_____. *Literature and Revolution*. Londres: Pall Mall Press, 1969.

SARRAZAC, J.P. *La parabole ou l'enfance du Théâtre*. Paris: Circé, 2002.

_____. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify 2012.

_____. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das letras, 2002.

SCHÖTTKER, D. *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven*. Stuttgart: Metzler, 1989.

SCHLIESSER, Ella, “Retrospectiva e Perspectiva” in *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SCHUMACHER, E. *Leben Brechts in wort und Bild*. Berlim: Henschelverlag, 1978.

_____. “Brecht Fatzer in der Schaubühne” in *Brecht Kritiken*. Berlim: Henschelverlag, 1977.

_____. *Dramatischen Versuche Bertolt Brechts. 1918-1933*. Berlim: Rütten & Loening, 1955.

SCHWARZ, R. “Altos e Baixos sobre a atualidade de Brecht”. In *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. “O bate-boca das classes” in BRECHT, Bertolt. *Santa Joana dos Matadouros*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

_____. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück*. Stuttgart: Metzler, 1976.

_____. *Brechts Modell der Lehrstücke*. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen. Frankfurt am Main, 1976.

_____. *Assoziales Theater*. Köln: Prometh Verlag, 1983.

_____. STEINWEG, Reiner. “Die (Wieder)-Entdeckung des Lehrstücks” in *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*. Heft 19/20/21. Münster: Verlag Münster.

STERNBERG, Fritz. *Der Dichter und die Radio. Erinnerungen an Bertolt Brecht*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1963.

STORCH, W. “Political climate and experimental staging: The decline of the egoist Johann Fatzer” in *Bertolt Brecht. Political Theory and Literary Practice*. Georgia: University of Georgia Press, 1980.

_____. “O teatro político da república de Weimar” in *O teatro e a cidade*. São Paulo: SMC, 2004.

STOURAC, R; MCCREERY, K. *Theatre as a weapon. Worker’s theatre in the Soviet Union, Germany & Britain*. Londres: Routledge & Kegan, 1986.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TATLOW, Antony: “Landkarten für Maulwürfe oder eine rückwärtsgewandte Zukunftswissenschaft” in *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*. Heft 19/20/21. Münster: Verlag Münster.

THOMPSON, P; SACKS, G [orgs]. *Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

THOMSEN, F; MÜLLER, H; KINDT, T. *Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werkes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

TOLLER, E. *Gesammelte Werke*. Wemding: Carl Hanser, 1978. Darmstadt, WGB, 1976.

_____. *Uma juventude na Alemanha*. São Paulo: Madalena, 2015.

TROTSKY, L. *Writings*. Nova York: Pathfinder Press, 1960-1970, 14v.

_____. *Revolução e contra-revolução*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1968.

_____. *History of the Russian Revolution*. Chicago: Haymarket, 2008.

_____. *A revolução traída*. São Paulo: Sundermann, 2005

_____. *A revolução de outubro*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WEBER, C. “From Determination to Detachment: Heiner Müller’s Assessment of Culture and Politics in a Lifetime of Profound Historical Change” in *The cultural politics of Heiner Müller*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

WEITZ, E. D. “State Power, Class Fragmentation, and the Shaping of German Communist Politics, 1890-1933” in *The Journal of Modern History* V.62,2 (junho, 1990).

WEKWERTH, M. “Notizen aus Gesprächen” in *Bertolt Brecht: Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Berlim: Brecht-Zentrum der DDR, 1987.

_____. *Daring to play: a Brecht companion*. Londres, Nova York: Routledge, 2011.

_____. *Diálogo sobre a encenação*. São Paulo: Hucitec, 1986.

WILLET, J. *The theater of Bertolt Brecht*. London: Methuen, 1989.

- _____. *Brecht in Context*. London: Methuen, 1998.
- _____. *Expressionism*. London: World University Library, 1970.
- _____. *Art and Politics in the Weimar Period. The New Sobriety, 1917-1933*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1978.
- _____. *The theater of Erwin Piscator*. New York: Holmes e Meier, 1979.
- _____. "Die Massnahme. The vanishing Lehrstück" in *Hanns Eisler. Contemporary music studies*. Luxemburg: Harwood Academic Publishers, 1985
- WILKE, J. *Brechts Fatzer Fragment. Lektüren zum Verhältniss von Dokument und Kommentar*. Bielefeld: Aesthesis Verlag, 1998.
- _____. "The making of a document: an approach to Brecht's Fatzer Fragment" in *TDR: The new Drama Review – Volume 43- number 4*. MIT Press, 1999.
- WILLIAMS, R. *Drama from Ibsen to Brecht*. Nova Iorque: Pelican Books, 1973.
- _____. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- W.SELIGER, H. *Das Amerikabild Bertolt Brechts*. Bonn: Herbert Grundmann, 1974.
- WIRTH, Andrzej. "Lehrstück as performance" in *TDR: The drama review- German Brecht. European Readings*. Massachussets: MIT Press, 1999.
- _____. "Brecht Fatzer: experiment in discourse making" in *TDR: The Drama Review v.22-workshop Issue*. Massachussets: Mit Press, 1978.

WIZISLA, E. *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

WRIGHT, E. *Postmodern Brecht. A re-presentation*. Londres, Nova York: Routledge, 1989.

VOIGTS, M. *Brechts Theaterkonzeptionen. Entstehung und Entfaltung bis 1931*. Munique: Fink, 1977.

VERNANT, J.P; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.