

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA LETRAS LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ**

**LEONARDO FELIPE FERREIRA**

**TERROR E MISÉRIA DO TERCEIRO REICH:  
UMA TÁTICA ESTÉTICA ANTIFASCISTA DE BRECHT**

Versão corrigida

São Paulo

2023

LEONARDO FELIPE FERREIRA

**TERROR E MISÉRIA DO TERCEIRO REICH:  
UMA TÁTICA ESTÉTICA ANTIFASCISTA DE BRECHT**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Língua e Literatura Alemã, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Tercio Loureiro Redondo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura – Teatro e História

Orientador: Prof. Dr. Tercio Loureiro Redondo

São Paulo

2023

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Anuência do (a) orientador (a)


Nome do (a) aluno (a): \_\_\_\_\_ Leonardo Felipe Ferreira \_\_\_\_\_

Data da defesa: \_\_\_06\_\_\_ / \_\_\_03\_\_\_ / \_\_\_2023\_\_\_

Nome do Prof. (a) orientador (a): \_\_\_\_\_ Tercio Loureiro Redondo \_\_\_\_\_

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 4/5/2023



\_\_\_\_\_  
*(Assinatura do (a) orientador (a))*

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

F383t      Ferreira, Leonardo Felipe  
            Terror e miséria do Terceiro Reich: uma tática  
            estética antifascista de Brecht / Leonardo Felipe  
            Ferreira; orientador Tercio Loureiro Redondo - São  
            Paulo, 2023.  
            113 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de  
concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Bertolt Brecht . 2. Teatro Épico-Dialético. 3.  
Realismo. 4. Fascismo. I. Redondo , Tercio Loureiro ,  
orient. II. Título.

LEONARDO FELIPE FERREIRA

**TERROR E MISÉRIA DO TERCEIRO REICH:  
UMA TÁTICA ESTÉTICA ANTIFASCISTA DE BRECHT**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Língua e Literatura Alemã, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Tercio Loureiro Redondo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura – Teatro e História

Orientador: Prof. Dr. Tercio Loureiro Redondo

Dissertação aprovada em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

**Banca examinadora:**

---

Prof. Dr. Tercio Redondo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

- Orientador

---

Prof. Dr. Pedro Mantovani

---

Prof. Dr. Alexandre Flory

## **Agradecimentos**

Este trabalho é uma prova de que na minha vida não ando só. Ele foi possível graças a muitas mãos, corações e mentes que com gentileza, camaradagem e disponibilidade me ajudaram. É fruto coletivo de todos que me ensinaram e ainda me ensinam, todos com quem tive o privilégio de compartilhar momentos de vida, de aprendizagem e de luta. É também fruto de muitos que vieram antes de mim, cujas vozes ecoam na minha, cujo apelo não posso rejeitar e com cujo saber eu sempre posso contar, descobrir e me encantar. Todos de algum modo me ensinam que um mundo melhor é possível e que vale a pena lutar por ele. A todos, meu humilde agradecimento:

A minha querida mãe, professora, Creusa Avigo Ferreira, cuja benção e exemplo iluminam meus dias e desafios; sem seu suporte, pulso firme e sensibilidade, eu não seria o que sou. A meu querido pai, mecânico, Nilton Ferreira, cujo apoio de poucas palavras e muitos gestos sempre me foi imprescindível. A meus queridos e amados irmãos de sangue, professores, Newton Felipe Ferreira e Joyce Kamila Ferreira, pelo cuidado fraternal, pelas boas conversas, discussões políticas, suporte material e espiritual nos momentos difíceis, pela vida compartilhada e pelo truço na mesa. A minha sobrinha Tiê Rosa, recém-chegada no mundo, por me lembrar do valor do vento no rosto. A minha sobrinha Isabela Sobral pelos ensinamentos da juventude e olhar sensível para fotografias. A meu querido amigo e cunhado Claudio Sobral, por ser um modelo de afeto, carinho e astúcia que tanto me auxilia.

A meu professor e orientador Tercio Redondo, por me apresentar Brecht nas aulas da graduação, pela qualidade das indicações de leitura, pelo ensinamento do ofício da pesquisa e pela paciência, gentileza e a atenção que me concedeu, mesmo com minhas dificuldades.

Aos professores pesquisadores Alexandre Villibor Flory e Pedro Mantovani, por aceitarem participar do exame de qualificação, pela leitura atenta, generosa e pelos apontamentos assertivos, indispensáveis para a continuidade do presente trabalho.

Aos artistas companheiros e amigos da Trupe Várzea de Inutilidades: Vanessa Furtoso, Gabriel Pimenta, Binho Signorelli, Giulia Amorim e Bianca Tocacelli, pelo apoio nessa trajetória, pelo carinho que sempre cultivaram nas salas de ensaio, por me ensinarem quase tudo do pouco que sei da prática teatral. Em especial Gabriel Pimenta, pela teimosia, pelos confrontos e debates que tanto contribuíram para meu desenvolvimento e pelo afeto e amor por trás da cara de mau.

Aos companheiros do grupo Espírito de Porco, Marcelo Marques Alves (Bixo) e Wesley Fraga, pelas discussões de conjuntura, pela atividade criativa, pela amizade e pelos grandes encontros.

A meu queridíssimo melhor amigo, revisor do presente trabalho, Caio Ramalho, por me ensinar o bem-fazer da língua portuguesa, pelas conversas que me situam no mundo e por me lembrar que a normalidade é uma ilusão estéril. Aos amigos beletristas Júlio César, Leon Pessoa, Deny Shima, Matheus Thomaz e Pedro Lago, pelo exercício crítico da razão, pelas risadas e trocas de repertório tão enriquecedoras. A meus amigos artistas Howardinne Queiroz Leão, Gabriel Fidelix e Vinicius Campos pelo talento e grandes momentos compartilhados. A meus companheiros comunistas Amanda Mazza e

Giordano Barão, pelo suporte e carinho nos momentos difíceis, especialmente Amanda, por ter contribuído tanto com minha formação política e pessoal, por ter me apresentado o contraditório mundo dos comunistas, pelas contribuições ao presente trabalho e por ser uma grande amiga.

A meus amores não monogâmicos que compartilharam a vida comigo durante essa jornada: Nicole, Beatriz, Daiane, Maria, Natalia, Marina, Fernanda, Soraya e Ramon, pelo carinho, presença, suporte e companheirismo em muitos momentos, por me ensinarem política pelos afetos e me revitalizarem em tantos momentos cruciais. A meu psicólogo Victor Valentim de Souza, que me auxiliou com sua sensibilidade e gentileza durante todo esse processo e tantos outros de quando a vida me excede. Aos animais não humanos de minha vida, Paco, Dori, Ne, Béla, Lilica, Miara, Ga, Xico e Gertrude, por me ensinarem a subjetividade do mundo dos vivos e que gestos de cuidado, gentileza e carinho possuem várias formas e ultrapassam a tão limitada perspectiva humana.

À professora do saudoso núcleo de poéticas políticas da Escola Livre de Teatro, Laura Brauer, pela obstinação brechtiana. Ao professor das aulas de dramaturgia Sérgio de Carvalho e aos artistas do Latão que ministraram oficinas onde pude estar presente, Helena Albergaria e Ney Piacentini, pela inspiração, talento e generosidade.

Aos mestres e mestras, pesquisadores, pensadores e artistas cujas pesquisas, aulas, cursos de formação, palestras, debates e oficinas me proporcionaram ao longo de anos um aprofundamento sobre teatro, literatura, história e sociedade, alguns mais próximos que outros: Tercio Redondo, Julián Boal, Pedro Mantovani, Anderson Gonçalves, Paulo Bio, Douglas Estevam, Rafael Villas-Boas, Iná Camargo, Roberto Schwarz, Zé Fernando, Paulo Arantes e muitos outros.

Aos tantos grupos teatrais da cidade de São Paulo que me mostram que o teatro pode ser uma instituição de prazer e aprendizado, que me ensinam uma arte engajada, viva e enérgica. À Companhia do Latão, Brava Cia, Companhia do Tijolo, Trupe Lona Preta, Engenho Teatral, Coletivo Comum, Companhia do Feijão, Grupo Galpão e tantos outros.

A meus amigos e mestres capoeiristas, que me ensinam a luta, a teatralidade e a resistência da cultura popular: Mestre Gladson, Mestre Vinícius, Mestre Pinguim, Arthur Kuba, Lara Carceles, André Zanforlin, Gabriel Pimenta e Gabi Iara. Em especial Lara pela convivência alegre e revigorante.

Aos professores e professoras que passaram por minha formação, desde a infância até a universidade. Seus saberes, exigências e cuidados me ensinaram a aprender. Um “salve geral” à minha comunidade de origem, região do Novo Osasco e Jardim Bussocaba, aos tios, primos, parentes, amigos de rua, do bairro, da igreja, do parque e do terreiro. Vocês permanecem em mim seja lá onde eu pise.

Agradeço à Universidade de São Paulo e aos trabalhadores que a constroem, por terem me oferecido um ambiente amigável, criativo, plural e rico de experiência. Também agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001 –, pois sem esse financiamento seria muito mais difícil concluir o trabalho.



O Pequeno Monge — Mas o senhor não acha que a verdade, se assim é, se impõe mesmo sem a gente?

Galileu — Não, não e não. A verdade só se impõe à medida que nós a impomos; a vitória da razão só pode ser a vitória dos razoáveis.

Bertolt Brecht, 1938/39

---

Der kleine Monch - Und Sie meinen nicht, dass die Wahrheit, wenn es Wahrheit ist, sich durchsetzt, auch ohne uns?

Galilei – Nein, nein, nein. Es setzt sich nur so viel Wahrheit durch, als wir durchsetzen; der Sieg der Vernunft kann nur der Sieg der Vernünftigen sein.

(BRECHT, Bertolt. Leben des Galilei. Berlin: Suhrkamp, 1963, p.78)

## Resumo

Este trabalho disserta sobre a obra *Terror e miséria do Terceiro Reich* (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*), de Bertolt Brecht. O autor escreveu o conjunto de cenas que compõe a obra entre os anos de 1936 e 1937 durante o exílio e buscou representar de maneira ampla e totalizante a sociedade alemã sob o processo da *Gleichshaltung* (sincronização) nazista. *Terror e miséria* faz parte da atuação e formulação anti-fascista de Brecht, por isso buscamos nesse trabalho compreender a forma da peça como elemento tático contra o fascismo, principalmente levando em conta a política da Frente Popular anti-fascista que o movimento comunista adotava internacionalmente. Para isso, buscamos fazer um levantamento histórico do contexto político que rodeia a peça e verificar como o autor se situa na discussão entre o realismo e as vanguardas. Acreditamos que a peça é fruto dessa discussão, pois usa elementos do teatro aristotélico e do realismo sem abrir mão da forma épica e a instrumentalização social e política que ela implica. Deste modo, no primeiro capítulo dessa dissertação desenvolvemos as questões históricas e estéticas que circundam a escolha da forma híbrida da peça, a saber, a presença tanto de elementos aristotélicos como de elementos épicos. Assim, inserimos a peça e a recepção dela por parte de Lukács e Benjamin no chamado “debate sobre expressionismo” travando uma discussão entre os autores e traçando em contrapartida o que Brecht busca aproveitar da forma realista. Em seguida dissertamos sobre a tática “Cavalo de Tróia” presente na peça segundo os críticos Jhon e Ann White, que consiste em inserir de maneira disfarçada elementos épicos no interior dos elementos aristotélicos através de dispositivos de estranhamento. Na segunda parte do presente estudo buscamos ver essas estratégias em ato, fazendo análises das cenas a partir dessa relação entre elementos aristotélicos e épicos. Para isso, nos apropriamos da teoria teatral brechtiana para verificar como Brecht figura um “realismo dialético” na sua tática artística anti-fascista. Sendo uma obra singular na trajetória de Brecht pelo uso de recursos da dramaturgia tradicional mas ainda assim submetidos a “refuncionalização” (*Umfunktionierung*) brechtiana, a partir deste percurso, pudemos verificar como *Terror e miséria do Terceiro Reich* se situa estrategicamente de maneira própria diante da estética anti-fascista; entre as formas do ortodoxo “realismo socialista” por um lado e do drama ilusionista do mundo burguês por outro.

**Palavras-chave:** Bertolt Brecht, Teatro Épico-Dialético, Realismo, Fascismo.

## Abstract

This work discusses the work *Fear and Misery of the Third Reich* (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*), by Bertolt Brecht. The author wrote the set of scenes that make up the work between 1936 and 1937 during exile and sought to represent in a broad and totalizing way German society under the Nazi *Gleichshaltung* (synchronization) process. *Fear and misery* are part of Brecht's anti-fascist action and formulation, so in this work we seek to understand the form of the play as a tactical element against fascism, mainly taking into account the anti-fascist Popular Front policy that the communist movement adopted internationally. For this, we seek to make a historical survey of the political context that surrounds the play and verify how the author stands in the discussion between realism and avant-garde. We believe that the play comes from this discussion, it uses elements of Aristotelian theater and realism without giving up the epic form and the social and political instrumentalization that this form implies. Thus, in the first chapter of this dissertation we develop the historical and aesthetic questions that involve the choice of the hybrid form of the play, namely, the presence of Aristotelian and epic elements. Therefore, we insert the play and its reception by Lukács and Benjamin in the so-called “debate on expressionism”, engaging in a discussion between the authors and tracing in contrast what Brecht seeks to appropriate from the realistic form. Then, we discuss the “Trojan Horse” tactic present in the play according to the critics John and Ann White, which consists of inserting epic elements in a disguised way within the Aristotelian elements through estranging devices. In the second part of the present study, we try to see these strategies in action, analyzing the scenes from this relationship between Aristotelian and epic elements. For this, we appropriate Brechtian theatrical theory to verify how Brecht figures a “dialectical realism” in his anti-fascist artistic tactics. Being a unique work in Brecht’s career due to the use of resources from traditional dramaturgy but still submitted to Brechtian “refunctionalization” (Umfunktionierung), from this path, we can see how the *Fear and misery of the Third Reich* are strategically located in their own way in the face of anti-fascist aesthetics, between the forms of orthodox “socialist realism” on the one hand and the illusionist drama of the bourgeois world on the other.

Keywords: Bertolt Brecht, Epic-Dialectic Theater, Realism, Fascism.

## **Lista de abreviaturas e siglas**

**BFA** – Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, and Klaus-Detlef Müller, 30 vols. +Registerband (Berlin, Weimar: Aufbau and Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988–2000). Por volume e página.

**SA** — Sturmabteilung (tropas de assalto, em tradução livre)

**SS** — Schutzstaffel (esquadrão de proteção, em tradução livre)

**NSDAP** — Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, em tradução livre).

**NS** — Nationalsozialismus (Nacional socialismo)

## Sumário

<b>1. Apresentação .....</b>	<b>12</b>
<b>2. Terror e miséria e seu contexto .....</b>	<b>15</b>
2.1 História da peça.....	15
2.2 A obra no debate do expressionismo: uma “discussão produtiva” .....	21
2.3. O realismo de Brecht.....	38
2.4 -Tática cavalo de Tróia - um modelo Brechtiano de realismo .....	53
<b>3 Fascismo em cena – a técnica em ação .....</b>	<b>63</b>
3.1 Cena 12, “Die Stunde des Arbeiters” – A contrapropaganda .....	64
3.2 Cena 25, “Arbeitsbeschaffung” – sistema produtivo da guerra em cena.....	73
3.3 Der Gefühlsersatz – Ideologia exposta.....	83
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>100</b>
<b>ANEXO I.....</b>	<b>105</b>

## 1. Apresentação

Escolher como objeto de análise uma obra de Bertolt Brecht é se defrontar com uma série de perguntas pertinentes à prática política de qualquer um. Significa confrontar-se com um autor imerso em seu tempo e nas questões fundamentais que o cercavam, mas também encarar o fato de que tais questões só são importantes de se olhar e analisar na medida em que são úteis a nós.

O projeto de utilidade prática, de intervenção e sentido rumo à realidade é o que caracteriza o princípio de composição do artista Brecht. É a partir dele que o autor gere as suas polêmicas, se insere no seu tempo de maneira tensionada e reavalia sua tática frente à realidade social, reconhecendo nela algo não natural, móvel e de transformação necessária. As peças artísticas de Brecht são constituídas por uma poética transformadora, não no sentido abstrato profético que certas linhas quase religiosas relegam à arte, mas no sentido prático, de trabalho concreto, de construção de base social e política.

Assim, também surge a questão da utilidade de refletir sobre uma obra do autor – no fundo, o presente estudo tenta se orientar sobre a obra de Brecht em nosso tempo e para as nossas questões. Essa escolha veio de um impulso tanto pessoal como histórico, tanto de uma curiosidade e admiração pelo autor como também de um instinto de autodefesa frente à marcha recente da história. Como brasileiros, não pudemos deixar de notar a revitalização das velhas forças reacionárias que se desenrolaram na nossa conjuntura. Evidentemente, essas forças possuem certa novidade, mas as lentes antifascistas de Brecht ainda podem ser usadas para compreendê-las.

Este estudo se desenrolou durante o governo de extrema direita desses longos anos pós-golpe no Executivo petista, e os ataques que a classe trabalhadora sofreu desde então foram somados a uma pandemia que acirrou ainda mais os antagonismos de classe no Brasil. *Terror e miséria* e suas cenas antifascistas foram redimensionadas e ganharam certa substancialidade. Assim, a suposta distância histórica entre nosso tempo e o tempo do Terceiro Reich foi assustadoramente encurtada. Esse estudo certamente não sai ileso de seu tempo histórico e busca, apesar dos desafios da conjuntura, tirar consequências dele e do material.

Esse caráter duplo – de se debruçar para o passado de olho no presente – se justifica não somente pela pretensão do presente pesquisador, mas é contido na própria elaboração de Brecht, que possui um movimento de acolhimento histórico e constante revitalização a cada momento novo.

Elaboramos uma análise de *Terror e miséria do Terceiro Reich* que identifica o teor<sup>1</sup> da obra em um de seus aspectos: o estilo realista usado como parte do teatro épico brechtiano. A obra consiste num ciclo de cenas curtas independentes, em versões que variam entre 24 e 27 cenas sequenciadas, sem uma estruturação muito rígida, mais algumas como apêndice. Escritas entre 1937 e 1938, elas ganharam diferentes formas de circulação ao longo dos anos de Alemanha nazista, seja com publicações em revistas, encenações de algumas cenas do ciclo, transmissão radiofônica ou até versão cinematográfica.

Selecionamos cenas levando em conta uma característica da tática produtiva e antifascista brechtiana: o uso estratégico de aspectos da dramaturgia tradicional e realista como instrumentalização teatral épica. A sequência de comentários detidos individualmente a cada cena escolhida reflete também a forma interna da obra, onde cada cena independe da outra, mas ainda assim todas fazem parte de uma composição global que não pode ser ignorada. Cada cena aborda um tema particular ligado ao todo do fenômeno histórico do fascismo, bem como um enquadramento da sociedade alemã submetida pelo nazismo.

O trabalho é composto de duas partes principais separadas internamente: a primeira se volta para aspectos que circundam questões relevantes para analisar a obra; a segunda, para as análises desenvolvidas ao longo da pesquisa.

No primeiro item do primeiro capítulo, fizemos um levantamento histórico da obra, avaliando as condições históricas das quais a peça é fruto, o processo de composição do autor nas condições do exílio e a relação do projeto antifascista de Brecht com o movimento comunista internacional que se voltava para a estratégia da Frente Popular. No segundo item, levantamos a discussão estética e política que o movimento comunista travava durante os anos de composição e circulação da peça, inserindo as críticas de recepção da peça de Lukács e Benjamin no chamado debate sobre o expressionismo. No terceiro item, analisamos como

---

<sup>1</sup> Usamos ao nosso modo o conceito emprestado de Walter Benjamin, no qual considera o “teor” [Gehalt] como sendo aquilo que expressa a maneira como conteúdo e forma são um só. “[...] o teor é sempre forma interna, isto é, não aparente, não exposta. A técnica configura aquela forma interna, mais precisamente, a lei de seu funcionamento, de sua configuração” (FERNANDES, 2016, p. 340.). Ou seja, é na técnica empregada numa obra que o “teor-coisal” se torna perceptível, e essa “forma interna” corresponderia, portanto, à experiência de transito entre vida e obra. Essa conceituação faz uma espécie de ligação “[...] entre linguagem, história e verdade” (*Ibidem*, p. 343.). Assim “Ao acessar o teor das obras, a crítica revela o elo das formas com uma dimensão mais ampla da vida (e da história)” (*Ibidem*, p. 346.). Permitindo que através da crítica se ascese o “teor de verdade” que está oculto em forma de enigma no “teor-coisal”. Tal teor é como se fosse um testemunho daquilo que historicamente foi fixado por uma determinada época e sua segunda natureza na forma da obra, ou seja, sua “[...] composição radicalmente histórica” (*Ibidem*, p. 339.). Quando desvendado pela crítica, tal enigma resgata uma “experiência de verdade”. Essa conceituação nos serve na medida em que estamos tratando de uma “experiência de verdade” de um momento de vitória do fascismo. O termo para Benjamin parte de uma concepção dinâmica, que deve ser colocado a prova, experimentado e testado através da atividade crítica, algo que pretendemos aqui.

Brecht concebe o seu realismo, estrategicamente situado entre os lados do debate – realismo e vanguardas históricas – e impregnando na sua forma de realismo fundamentos do teatro épico. Na última parte do capítulo, tratamos da estratégia brechtiana e de um “realismo dialético” que a peça apresenta. Para isso, usamos um grande estudo sobre a peça, *Furcht und Elend des Dritten Reiches: a German Exile Drama in the Struggle against Fascism*, de John e Ann White, para nos fundamentar no que, para eles, seria uma estratégia estética e política antifascista em consonância com a Frente Popular – a tática do “Cavalo de Troia”, na qual o autor insere dispositivos de estranhamento épico nos elementos aristotélicos das cenas.

Na segunda parte analisamos três cenas considerando a dialética demonstrada anteriormente, mas agora em ato, explicitando como os fundamentos do teatro épico são materializados, mesmo com elementos de dramaturgia tradicional aristotélica, criando uma ironia formal que revela aspectos do funcionamento social do fascismo. Analisamos primeiro a cena “Die Stunde des Arbeiters” [A hora do trabalhador], a respeito da propaganda nazista, demonstrando como ela se torna épica ao satirizar um dos pilares do nazismo: a propaganda radiofônica. Na segunda cena analisada, “Arbeitschaffung” [Contratadores de trabalho], os dispositivos de comentário e contradições expostas revelam a ligação entre o sistema produtivo e o aparato de guerra nazista. Em seguida tratamos de uma cena do apêndice da peça, “Der Gefühlersatz” [Sentimento sintético], que por questões de acessibilidade conta com uma tradução nossa no Anexo I. Buscamos destrinchar como seu distanciamento se dá através da ideologia nazista sendo reproduzida em cena.

Por fim, sabemos que a teoria brechtiana deve sempre se voltar à prática e a prática à teoria, por isso esperamos que essa dissertação seja útil a quem se interessa pela obra e pelas discussões estéticas e políticas que ela suscita, bem como a quem busca exercer uma atividade de combate ao fascismo, seja no campo estético, teórico ou político.



## 2. Terror e miséria e seu contexto

### 2.1 História da peça

Em março de 1939 tropas alemãs invadiram a cidade de Praga. No processo, grupos de extrema direita, anticomunistas tchecos e *Freikorps* destruíram a sede da então editora Malik, de Wieland Herzfelde, importante editor de Bertolt Brecht durante os anos em que estivera no exílio. O fogo consumiu, entre outros pertences, as placas de impressão de *Furcht und Elend des Dritten Reiches – Terror e miséria do Terceiro Reich*. Sobraram apenas as páginas de prova, guardadas pelos invasores para os processos jurídicos persecutórios dos dissidentes do novo regime que chegava a Praga.

O episódio dá o tom dos desafios históricos que a peça enfrentou. Decerto, a máquina de guerra que a sociedade nazista havia produzido – e que os anos representados pela peça anunciava, de 1935 a 1938 – enfim a atingira. Foi em pleno exílio do autor que a elaboração do projeto de *Terror e miséria* tomou forma, um período de muitas dificuldades materiais e de perda da estrutura de colaboração estável que o autor cultivara no período anterior, na República de Weimar. O conturbado processo de adaptação e estruturação da vida no exílio o obrigou a manter uma dificultosa interlocução com colaboradores apenas por correspondência e algumas esparsas visitas em custosas viagens.

Ainda em 1933, logo após a ascensão de Hitler, Brecht visitou sua colaboradora, amante e atriz Margarete Steffin, que se tratava em um luxuoso sanatório para tuberculosos. Brecht a encorou a fazer apresentações teatrais ali no sanatório e formar um pequeno arquivo de notícias sobre a Alemanha nazista (PARKER, 2014, p. 562-563). Começava então a coleta de material que mais tarde seria usado para formar as cenas de *Terror e miséria*.

O processo se deu numa intensa relação com o antifascismo na Europa, principalmente em Moscou, devido ao posicionamento soviético que em 1934 o Comintern abria mão da política do social-fascismo e aderiu à estratégia da Frente Popular, juntando-se a outras correntes políticas do chamado mundo democrático. Brecht permaneceu em uma posição complicada, com críticas tanto ao dito mundo democrático capitalista quanto em relação a Moscou, principalmente devido ao processo de enrijecimento stalinista que se desenrolaria mais tarde, de 1936 a 1938. Por isso publicamente manifestava posições dúbias em relação a Moscou; mesmo com o afastamento crítico, reconhecia a necessidade de organizar os

comunistas exilados, algo que a Internacional possibilitava concretamente. Parte de sua estratégia, portanto, foi se voltar ao estudo e à escrita:

O tempo para proclamações espetaculares, protestos etc. acabou por enquanto. O que é necessário agora é um trabalho educacional paciente, persistente e metucioso, bem como estudo. Entre outras coisas, nós (Kläber, eu e alguns outros) tentamos criar um arquivo para o estudo do fascismo. Claro que é tudo muito difícil. Continuo ouvindo que me tornei fascista ou trotskista ou budista ou Deus sabe o quê (PARKER, 2014, p. 680-681)<sup>2</sup>.

Isso se dá por Brecht olhar para a aparição do fascismo especificamente na Alemanha como um processo de causas evitáveis que precisavam ser compreendidas antes de serem figuradas. Apropriando-se do distanciamento e da familiaridade com o próprio país, a posição do exílio lhe permitiu estudar o fenômeno a fundo.

Um projeto de revista – cujos esboços são recuperados no trabalho de Erdmut Wizisla – aponta como Brecht já em 1931 buscava estudar e entender o fenômeno do fascismo. O autor reuniu o que considerava os temas centrais do fascismo no estágio pré-totalitário. No projeto intitulado *Zeitschrift zur Klärung der faschistischen Argumente und der Gegenargumente* [Revista de Esclarecimento dos Argumentos Fascistas e dos Contra-argumentos] constam coisas como: “[...] política cultural e a questão das mulheres, a economia, o problema Führer, a questão da raça, a ideologia da dissimulação, o nacionalismo etc.” (WIZISLA, 2015, p.85).

Essa reunião de muitos temas – que, ao serem analisados e compreendidos, dariam conta do fenômeno – dimensiona o tipo de abordagem que Brecht buscou empreender. No seu projeto antifascista, o autor buscou estudar o fenômeno em suas particularidades, mas de maneira ampla e articulada com a totalidade que o constituía.

Nesse momento de intenso estudo e análise de conjuntura após a ascensão definitiva do fascismo, entre 1933 e 1934, o artigo “Cinco dificuldades para escrever a verdade” foi publicado. Através de uma função operativa, o texto do autor propôs diretrizes para os desafios em escrever na conjuntura fascista e circulou intensamente entre escritores antifascistas, sendo reconhecido como uma de suas melhores produções teóricas. Seu editor, Johannes R. Becher, mandou-o para Moscou e o fez circular por lá; e em 1935, no sétimo congresso do Comintern, o secretário geral Georgi Dimitrov “[...] ecoaria a estratégia brechtiana, propondo uma

---

<sup>2</sup> “The time for spectacular proclamations, protests etc. is over for the moment. What is needed now is patient, persistent, painstaking educational work as well as study. Among other things, we (Kläber, myself and a few others) have tried to set up an archive for the study of Fascism. Of course it’s all very difficult. I keep hearing that I’ve become a Fascist or Trotskyist or Buddhist or God knows what.”

abordagem de "Cavalo de Tróia" para se infiltrar na Alemanha nazista<sup>3</sup> (PARKER, 2014, p.620). Essa estratégia influenciaria também o modo como alguns poemas e sátiras alemãs de Brecht foram transmitidas por rádio em parte do território alemão pelo Comintern (PARKER,2014, p.655).

Essa ligação da produção brechtiana antifascista com Moscou se expressa também na sua leitura do fascismo, o texto "Cinco dificuldades" possui cruzamentos com a interpretação bolchevique do fascismo<sup>4</sup> tido como um estágio mais avançado do capitalismo monopolista. Além disso, uma visita à cidade também colaborou para a elaboração de *Terror e miséria*; em 1935 Piscator convidou Brecht para uma conferência de produtores artistas para o que ele se referia como "uma discussão produtiva" (PARKER, 2014, p. 621). Em outras palavras, eram as discussões crescentes desde o Congresso da União dos Escritores Soviéticos de 1934, que foram consolidando um clima de ataque a escritores modernistas e de vanguarda, direcionando os rumos estéticos de Moscou ao realismo socialista.

Para Brecht, a visita a Moscou foi uma oportunidade de defender seu teatro épico. Durante o período (maio de 1935), em uma noite dedicada a ele, numa editora de autores estrangeiros, Béla Kun – importante membro do comitê executivo comunista que estava na plateia –, impressionado com a fala de Brecht, sugeriu que ele fizesse esquetes antifascistas sobre a vida na Alemanha (PARKER, 2014, p. 626). Isso influenciou o autor, que passou a considerar a elaboração do que se tornaria *Terror e miséria* como parte de uma tarefa do Comintern. Mais tarde, porém, os membros do Comintern que viram Brecht durante essa visita foram afastados pela stalinização do comitê, quando não, mortos.

A relação com o Comintern na pré-história de *Terror e miséria* traça em parte o que se desdobrou no estilo da peça; e, com base na estratégia do Cavalo de Troia podemos compreender parte do princípio formativo de composição da peça. Stephen Parker menciona: "Brecht pretendia apresentar sua prática literária antifascista como a personificação da estratégia do 'Cavalo de Tróia' do Comintern<sup>5</sup>" (2014, p. 671). De todo modo, a Europa se tornava um continente cada vez mais hostil para um escritor comunista, ao passo que cresciam

---

<sup>3</sup> "[...] would echo the Brechtian strategy, proposing a 'Trojan Horse' approach to infiltrating Nazi Germany."

<sup>4</sup> "According to the Bolshevik interpretation of fascism is strictly adhered to by the Moscow-based Comintern at the time when Brecht was working on *Furcht und Elend, National Socialist* (or 'German fascism' as it was called in the Soviet Union) was not simply ruthless Late Capitalism with gloves finally off. It represented a further (until then unforeseen) transitional stage in what was taken to be an inevitable historical progression from the imminent demise of Western capitalism to the dictatorship of the proletariat" (WHITE., 2010, p. 30).

<sup>5</sup> "Brecht intended to present his anti-Fascist literary practice as the embodiment of the Comintern 'Trojan Horse' strategy"

também as ressalvas quanto a uma estadia na União Soviética, destino, em princípio, mais apropriado.

Assim, em Svendborg, na Dinamarca – onde residiu durante grande parte do exílio europeu –, Brecht esteve relativamente isolado. A intensa cena cultural da qual participara em Berlim durante os anos da República de Weimar podia, quando muito, ser experimentada por essas viagens pontuais. Na falta de estrutura, em diálogo por correspondência com possíveis encenadores, Brecht iniciou as cenas com o material coletado ao longo daqueles anos de muito debate, durante 1937 e 1938, junto a um intenso esforço encenar suas peças.

O conjunto de cenas assume vários arranjos, a depender da situação, viabilidade e temperatura dos acontecimentos políticos. Devemos ressaltar a dimensão prática desse formato de cenas, algo relacionado à encomenda der Slatan Dudow, primeiro encenador da peça, na qual pedia que seriam melhor peças curtas independentes, em vez de uma única grande peça. Brecht produziu inicialmente 17 cenas, das quais enviou cópias a Dudow e Erwin Piscator, reunindo-as sob o título *Deutschland – Ein Greuelmärchen* (referência a Heine Heinrich e seu poema satírico *Deutschland ein Wintermärchen*, escrito também em exílio, no século XIX). Então finalizou o ciclo com um arranjo de 24 cenas, às quais se acrescentaram outras em publicações posteriores.

Os movimentos de anexação vindos do *Reich* se voltaram para os territórios confiscados da Alemanha derrotada da Primeira Guerra; e, após a anexação do território da Renânia em 1936 pelo exército alemão, a intenção de tomar outros territórios era cada vez mais evidente. As estratégias expansionistas foram diversas, desde a campanha para integrar à *Großdeutschland* os alemães do sul que viviam na Checoslováquia até o Tratado de Monique, que criou o *Reichprotektorat* para justificar a invasão das províncias da Boêmia e da Morávia.

Esses movimentos provocaram em Brecht o sentido de urgência em ver a obra circular, pois o autor a via como necessária para criticar o expansionismo agressivo e a tendência bélica do regime de Hitler. Sobre a publicação ele disse: “Teria de sair, principalmente por motivos políticos, ainda neste ano”<sup>6</sup>. Ou seja, ele considerava a peça um trabalho de contrapropaganda nazista, que deveria chegar imediatamente a audiências simpáticas à causa. Na Paris de maio de 1938 a seleção de cenas do ciclo de *Terror e miséria* ganhou enfim uma apresentação com o encenador Dudow, mas com o nome *99%*, pois a censura proibia qualquer peça com menção ao Terceiro *Reich* no título (WHITE, 2010, p. 11).

---

<sup>6</sup> "Müssten, vor allem aus politischen Gründen, noch dieses Jahr herauskommen" (29:79 BFA, *apud* WHITE, 2010, p.5).

Conforme a nota editorial da versão *Collected plays volume 4*, de John Willet e Tom Khun (BRECHT, 2001), não há no trabalho original uma indicação da ordem das cenas; todas se sustentariam autonomamente, mas possuíam uma espécie de núcleo de cinco cenas:

- *Der Spitzel* – O espião
- *Jüdische Frau* – Mulher judia
- *Rechtsfindung* – Em busca de justiça
- *Die Berufskrankheit* – Doença médica
- *Das Kreidekreuz* – A cruz de giz

Quanto a circulação editorial da peça, a primeira impressão - aquela destruída em Praga - foi programada para constar no terceiro volume dos *Gesammelte Werke*, pela editora Malik. Brecht programou a obra para ser publicada com *Die Gewehre der Frau Carrar* [Os fuzis da senhora Carrar], *Leben des Galilei* [A vida de Galileu], *Deutsche Kriegsfiibel 1937* e o referido ensaio *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* [Cinco dificuldades para escrever a verdade].

Dentre os muitos arranjos editoriais, a obra que hoje chamamos de *Terror e miséria do Terceiro Reich* possui duas versões distintas quanto à combinação e escolha de cenas:

- Uma, como projeto de contrapropaganda da ditadura nazista, representa o processo de *Gleichshaltung* (sincronização) de todos os setores da sociedade alemã para um público europeu nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial. Essa versão é o ciclo original, nomeado *Furcht und Elend des Dritten Reiches*.
- A outra é um esforço de divulgar a obra nos Estados Unidos e segue uma linha de representação da sociedade adversária, durante a guerra, na perspectiva do público americano – intitulada de *The Private Life of the Master Race: a Documentary Play* –, essa versão serviu para uma fracassada montagem americana em Nova York em 1944, realizada, portanto, durante a guerra.

Enquanto *Furcht* tem versões que contém entre 24 e 27 cenas sem uma sequência fixa, pois algumas edições variam quanto a ordem das cenas, *Private Life* consiste em 17 cenas do conjunto de cenas originais, divididas em três partes. Quanto à circulação das cenas, algumas foram publicadas isoladamente em revistas, como a cena “Der Spitzel”, na revista de refugiados alemães *Das Wort*, em Moscou. Algumas cenas, ainda que isoladas, ganharam encenações para públicos inseridos em processos históricos significativos da época. Eric Bentley (1991), num ensaio sobre o trabalho de Brecht na publicação de *The Private Life*, menciona que a pequena cena “Jüdische Frau” teria sido apresentada para soldados do Exército Vermelho em

Leningrado. Benjamin mesmo chegou a convencer a Abadia de Pontigny, onde estavam alojados ex-combatentes da Guerra Civil Espanhola, a encenar cenas de *Terror e miséria* em junho de 1939, aos finais de semana; e em 1940 a rádio BBC chegou a transmitir a leitura de uma seleção de quatro cenas da peça.

Sua circulação foi interrompida em território soviético graças ao pacto de não agressão Molotov-Ribbentrop, em agosto de 1939, que bania da URSS escritos de crítica a Hitler, o que durou apenas até a invasão do território soviético pela *Wehrmacht*, em junho de 1941.

Em 1942 uma seleção de cenas tornou-se a base para o *script* de um filme de propaganda, com direção de Vsevolod Pudovkin: *Ubiytsy vykhodyat na dorogu* [Os assassinos estão a caminho]. A versatilidade dessa forma de cenas curtas submetidas a uma seleção permitiu à peça ser relativamente bem divulgada e encenada durante a guerra. Como Brecht mesmo afirmou para Herzfelde, a obra foi, “provavelmente, o trabalho mais representativo que pude publicar desde que saímos da Alemanha”<sup>7</sup>.

Os atos autônomos (o autor se refere em alguns momentos às cenas como *Einakter*) permitiram uma plasticidade e agilidade para se trabalhar a peça, onde, a partir de um princípio de montagem, cada cena, abordando uma questão social diferente, poderia ser reproduzida de acordo com os temas de interesse de determinado grupo pudesse vir a ter em relação ao combate do fascismo. Apesar disso, mesmo com algumas cenas isoladas ganhando o palco, transmissão radiofônica e até mesmo filmagem, devemos considerar que Brecht pediu insistentemente a Erwin Piscator, que todas fossem concebidas como parte de um todo, uma única peça, na qual as cenas seriam apresentadas sucessivamente (BFA 29:209). Isso ocorre pela própria ambição do autor, que buscava abordar de maneira integral o fenômeno fascista e seu desenvolvimento a partir das especificidades de sua manifestação alemã.

Foi apenas em 1945, em Nova York, que o editor Herzfelde pôde publicar a versão completa de 24 cenas na editora Aurora (sucedânea da destruída Malik), 7 anos depois de Brecht ter dado por terminado o projeto. Não obstante, uma versão “final” surgiu em 1947, que integra a *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, composta de 27 cenas, baseada na versão não finalizada da editora Malik, com algumas cenas extras incluídas na forma de um apêndice. Usaremos esta versão como base para nosso trabalho, referindo-nos às 27 cenas a partir de sua numeração. A tradução dos títulos é a que consta na tradução brasileira de Gilda Oswaldo Cruz:

---

<sup>7</sup> “Wahrscheinlich das repräsentativste, was ich, seit wir aus Deutschland heraußen sind, veröffentlichen kann” (BFA 29:79).

1. Volksgemeinschaft – Comunidade nacional
  2. Der Verrat – A traição
  3. Das Kreidekreuz – A cruz de giz
  4. Dienst am Volke – Serviço do povo
  5. Rechtfindung – Em busca de justiça
  6. Die Berufskrankheit – Doença profissional
  7. Physiker – Físicos
  8. Die Jüdische Frau – Mulher judia
  9. Der Spitzel – O espião
  10. Der schwarzen Schuhe – Os sapatos pretos
  11. Arbeitsdienst – Trabalho voluntário
  12. Die Stunde des Arbeiters – A hora do trabalhador
  13. Die Kiste – O caixão
  14. Die Internationale – A internacional
  15. Der Entlassener – O egresso
  16. Die Wahl – O voto
  17. Das neue Kleid – O vestido novo
  18. Winterhilfe – Ajuda de inverno
  19. Zwei Bäcker – Dois padeiros
  20. Der Bauer füttert die Sau – O camponês dá de comer à porca
  21. Der alte Kämpfer – O velho combatente
  22. Die Bergpredigt – O sermão da montanha
  23. Das Mahnwort – A advertência
  24. In den Kasernen wird die Beschiessung von Almeria bekannt – Chega às casernas a notícia do bombardeio de Almeria
  25. Arbeitsbeschaffung – Os contratadores de trabalho
  26. Was Hilft gegen Gas? – O que é bom contra o gás?
  27. Volksbefragung – Plebiscito
- As cenas extras:
- Der Gefühlsersatz – Sentimento sintético
  - Moorsoldaten – Soldados do pântano

## **2.2 A obra no debate do expressionismo: uma “discussão produtiva”**

Em 1935, Piscator convidou Brecht para o que ele chamava de “discussão produtiva”: uma conversa sobre os debates estéticos e políticos que estavam na ordem do dia no campo da esquerda. O contexto desse convite remete ao Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934, que implementara o realismo socialista como “doutrina” estética. As discussões e debates de artistas, teóricos e afins em Moscou se voltavam então, de maneira geral, para o posicionamento entre as vanguardas históricas e o realismo. Adicionalmente, já a partir da ascensão de Hitler, em 1933, a política de Terceiro Período do VI Congresso do *Comintern* dava sinais de seu descolamento da realidade no enfrentamento do fascismo. Esse período fora marcado por uma leitura teórica da conjuntura internacional demasiadamente tendenciosa para fins políticos “Num contexto dominado pela subordinação da atividade teórica à prática política”<sup>8</sup> (AGOSTI, 1985, p.146). Isso levou o movimento internacional comunista a uma série de erros táticos quanto ao enfrentamento do fascismo, em suma: “O terceiro período foi redefinido para significar o fim da estabilização capitalista, uma ascensão do militantismo proletário, a certeza de situações revolucionárias no Ocidente. Os partidos socialistas, realmente reformistas de uma maneira geral, foram designados como inimigo principal – e se dizia que sua “fascistização” estava completa. Através da eliminação cada vez mais profunda dos moderados da Comintern, os partidos comunistas estrangeiros receberam diretivas de romper seus vínculos com os sindicatos rivais, de cindir o movimento operário europeu.” (COHEN, p.329-330, apud, BROUÉ, 2007. p. 618-9).

Portanto, o movimento comunista se voltava para a formação de estratégias, a exemplo da “Frente Única”<sup>9</sup>, uma aliança que seria formalizada em 1935 no VII Congresso. Essa seria uma

[...] tática instrumental: a excepcional situação criada pela ascensão de Hitler ao poder que impõe ao Comintern a tentativa de buscar, ao lado da tradicional unidade pela base, acordos de cúpula com os partidos socialistas, dos quais se reconhece a influência sobre a classe operaria. (DASSÚ, 1985, p.318.)

Caracterizada principalmente pela:

[...] disposição do movimento comunista para estabelecer acordos tanto de breve como de longa duração com os partidos socialdemocratas e com os sindicatos reformistas, e enfrenta de modo flexível e possibilista a questão das várias formas que a frente única poderá assumir, desde acordos locais e limitados até a unidade de ação das duas Internacionais. (DASSÚ, 1985, p.325).

---

<sup>8</sup> Ver: AGOSTI, Aldo. “Teóricos” e “teoria” na experiência da Internacional Comunista. In: HOBBSAWM, Eric. História do Marxismo: volume 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. p.138-146.

<sup>9</sup> Ver: DASSÚ, Marta. “Frente única e Frente popular: o VII Congresso da Internacional Comunista”. In: HOBBSAWM, Eric. História do Marxismo: volume 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.



No campo estético, essa movimentação ocorreu em meio a um extenso e produtivo debate sobre as formas de representação, o movimento marxista e a luta antifascista. Assim, aderindo ao convite de Piscator, Brecht buscou, durante a sua estadia em Moscou, defender a sua formulação do teatro épico, tido como parte de uma tendência estética do “vanguardismo” pelos defensores do “realismo”.

Brecht escreveu *Terror e miséria*, portanto, naqueles anos marcados por esse que ficou conhecido como o “debate sobre o expressionismo”, que, conforme Sérgio de Carvalho “[...] foi a rigor um debate sobre Realismo” (2015, p.314). Dessa forma, sendo fruto desse terreno de discussão de ordem política, prática e estética, a peça se aproxima de um extrato da estética da Frente Popular como veremos. No entanto, há também uma busca por parte de Brecht por se situar estrategicamente nesse debate entre realismo e vanguardas de maneira própria. Interessa-nos aqui recuperar em parte o modo como o autor encara o realismo e os procedimentos das vanguardas através do contraste com alguns dos principais autores implicados no debate. Nesse percurso de entendimento do autor, e situando a peça nesse panorama crítico, podemos colocar a obra em uma relação produtiva de inserção e circulação mediante dois elementos: primeiro, o aparato burguês de produção do chamado mundo democrático, cujo público demanda uma espécie de representação de uma nação inimiga, formalizado no *The private life of the master race*. Segundo, no lado soviético, a peça dialoga com uma política estética consolidada do “realismo socialista” — daí a necessidade de se apropriar da forma realista para o projeto do teatro épico específico no contexto da Frente Popular.

O chamado “debate sobre o expressionismo” parte da necessidade de desenvolver uma resposta estratégica ao fascismo por meio da materialidade das obras. Os principais debatedores tinham diferentes leituras a respeito da estética do nazismo e chegavam a distintas conclusões. Em suma, partiam da relação estética que o fascismo possuía com o as vanguardas. Carlos Eduardo Jordão Machado faz um produtivo levantamento dos principais posicionamentos dos envolvidos na discussão levando em conta como a estratégia oficial do campo comunista se voltava à construção do “realismo socialista”. Conforme o autor,

Neste período, no campo da arte, o “realismo” aparecia como possibilidade de ruptura estética com o naturalismo, com a literatura dos fatos (os textos de Lukács, Brecht e Bloch são, mesmo na sua disparidade, um bom exemplo desta tendência) e de instauração de uma nova arte – o que, de modo genérico, era também a pretensão estética das vanguardas históricas. Mas seu resultado prático foi radicalmente diverso dessas pretensões. Em relação às vanguardas, o “realismo socialista” significou o fim de um período. O “realismo socialista” como política oficial, produziu uma padronização burocrática da

cultura e foi contemporâneo, no Ocidente, à generalização da “indústria cultural” (MACHADO, 2016, p.115).

A busca por um realismo capaz de superar os limites do naturalismo e se adequar a uma estética que aglutinasse a luta antifascista no campo da arte foi algo presente tanto na crítica de Lukács quanto na de Brecht. Contudo, Brecht opôs-se às restrições de Lukács quanto às formas possíveis de atingir esse objetivo. Assim, basicamente, a nossa discussão aqui busca considerar uma constelação de influências teóricas e estéticas que se relacionam ao estilo de *Terror e miséria*, traçando alguns dos aspectos do realismo de Lukács, interlocutor “virtual” de Brecht, já que o dramaturgo não publicou grande parte das críticas endereçadas a Lukács escritas nesse período. Para isso, também consideramos o contraponto que Lukács estabelece entre o realismo e as vanguardas e como Brecht traça sua própria concepção produtiva de realismo, situando-se entre esses dois “lados”, o das técnicas realistas e o das vanguardistas.

A posição de Brecht era a de um artista que observava o debate com muitas ressalvas e condenava uma discussão que servisse de entrave para a produção: “O debate do realismo bloqueia a produção, se continuar assim”<sup>10</sup> (BRECHT *apud* WHITE, 2012, p. 181). Em última instância, o desenvolvimento para o “realismo socialista” impôs a Brecht e ao seu projeto antifascista a necessidade de se situar habilmente entre essa “padronização burocrática da cultura” do realismo socialista e essa “generalização da ‘indústria cultural’” (MACHADO, 2016, p.115) presente entre as forças políticas que constituíam a Frente Popular. De acordo com Ann e John White a preocupação com esse e outros projetos antifascistas era “[...] como evitar a exclusão das fileiras da Frente Popular cultural organizada pelo Comintern soviético, enquanto continua a experimentar o realismo intervencionista do Teatro Épico” (WHITE, 2010, p. 181).<sup>11</sup>

Esse grande debate teórico com os companheiros de Moscou tem como um de seus principais “palcos” a revista *Das Wort*. A revista de exilados alemães em Moscou foi fundada pelo “[...] impulso frentista resultante do congresso de Paris”<sup>12</sup> e teve Lukács como uma personalidade considerável. Brecht de alguma forma silenciou ou escamoteou algumas de suas discordâncias com as diretrizes soviéticas, tendo em vista as condições e limites de atuação intelectual durante os processos de Moscou. A linha a ser seguida tornava-se cada vez mais dogmática, inclusive em termos formais. A revista, ligada ao *Comintern*, acompanhava as

---

<sup>10</sup> “Die Realismusdebatte blockiert die Produktion, wenn sie so weitergeht”

<sup>11</sup> “[...] how to avoid exclusion from ranks of the Soviet Comintern-organized cultural Popular Front, while continuing to experiment with Epic Theatre’s interventionist realism”

<sup>12</sup> Ver: A criação da revista *Das Wort* (1935). In: (MACHADO, 2016, p.118-119)

diretrizes da Frente Popular<sup>13</sup> e se relacionava ao processo de implementação da ortodoxia do socialismo realista. Mas, como afirma Carlos Eduardo Jordão Machado:

[...] Em relação às concepções políticas de Lukács deste período, é importante não se deixar levar pela identificação imediata entre suas posições e a política cultural stalinista. As posições *antivanguardistas* de Lukács não têm como contrapartida o “realismo socialista” ou a “a arte engajada”, mas o “realismo crítico”, a autonomia do estético (MACHADO, 2016, p. 24).

Partimos deste ponto para compreender que, embora haja pontos em comum entre o realismo socialista e o realismo crítico de Lukács, o filósofo elaborou um complexo sistema crítico próprio que buscava estabelecer a relação entre a obra de arte e a sociedade, entre a materialidade da obra e o sistema produtivo. Conforme Machado, ele buscou “[...] articular uma “filosofia” para o marxismo, a elaboração de uma estética “sistemática” e de uma ontologia, em bases antropológicas [...] centrada no paradigma do trabalho” (MACHADO, 2016, p. 24). Essa estética não aderiu imediatamente à ortodoxia do realismo socialista, embora sofresse de certos “formalismos” apontados por Brecht, como veremos adiante. De todo modo,

*Lukács se coloca contra o “sociologismo vulgar”, cuja expressão oficial era o “realismo socialista” [...] Sua oposição ao “sociologismo vulgar” se dá no entendimento da relação entre a origem social e valor imanente da obra de arte. A sua relação com as vanguardas históricas – que constitui a questão decisiva do “debate sobre o expressionismo” – articula-se na sua não aceitação do método criativo destas, a montagem” (MACHADO, 2016, p. 25).*

Isto é, a posição de Lukács, por mais que tenha sido uma referência no período para a política estética, está atrelada aos aspectos do seu pensamento e ao entendimento dele do método das vanguardas, indo muito além de uma cartilha programática do *Comintern*. Há duas frentes para se considerar o ponto de vista lukacsiano: em primeiro lugar, a base teórica de seu “realismo crítico” e, em segundo, a crítica aos métodos formais das vanguardas, levando-se em conta suas consequências políticas. Em relação ao primeiro ponto, sobre sua concepção estética, é possível afirmar que “[...] toda teorização estética de Lukács a partir de 1930 é constituída a partir da ‘teoria do reflexo’” (MACHADO, 2016, p. 27). Sua concepção da teoria do reflexo artístico se associa à ideia de que a realidade objetiva só pode ser conhecida pela mediação da nossa consciência. Haveria, portanto, uma “contradição imanente na estrutura do reflexo do mundo exterior e a consciência humana” (LUKÁCS, 1966, p. 15) com a qual a reprodução artística da realidade deveria lidar. O filósofo, em *Arte y Verdad Objetiva*, indica que uma das grandes contribuições para a teoria do reflexo seria a teoria do conhecimento do

---

<sup>13</sup> PARKER, 2014, p.647.

marxismo-leninismo, pois ela traria uma análise materialista da realidade. O reflexo artístico teria como meta o que segue:

[...] em toda grande arte, ao fornecer uma imagem da realidade, na qual a oposição entre fenômeno e essência, caso particular e lei, imediatidade e conceito, etc., é resolvida de tal maneira que na impressão imediata da obra de arte ambos coincidem em uma unidade espontânea, que ambos formam uma unidade inseparável para o receptor. O geral aparece como propriedade do particular e do singular; a essência torna-se visível e perceptível no fenômeno; a lei é revelada como: causa motriz específica do caso particular exposto especialmente<sup>14</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 20).

Em suma, o geral e o particular devem então coexistir numa unidade dialética, a essência deve se tornar vista no fenômeno e a causa motriz (lei geral) específica do caso particular deve ser exposta. Tudo condensado em uma espécie de “unidade espontânea” que a própria realidade forneceria como material. Isso se dá pois Lukács trabalha com a capacidade de expor sínteses:

Trata-se, então, do reconhecimento da justa unidade dialética de fenômeno e essência, ou seja, de uma representação artisticamente corporificada e comunicativa da "superfície", que evidencia ao expressar, sem comentários externos, a ligação entre essência e fenômeno na seção da vida representada<sup>15</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 290-1).

Lukács, portanto, concebe seu realismo a partir desses termos de unidade plasmada de essência e fenômeno, ou seja, uma unidade entre o conjunto de determinações de uma realidade social e aquilo que se apresenta de maneira imediata nessa mesma realidade. Essa unidade teria uma organicidade em que a quebra ou interrupção *brechtiana* não se encaixariam. O contraponto à teoria *brechtiana* do teatro épico pode ser intuído pelo “sem comentários externos” (LUKÁCS, 1966, p. 191), pois em Lukács a forma comentário é descartada, a própria “seção” da realidade representada deve evidenciar sua essência de maneira orgânica. No entanto, em Brecht, a relação dialética entre particularidade e totalidade não é abandonada e a finalidade de se entender as forças motrizes do desenvolvimento social é mantida. Em *Compra do Latão*, Brecht fala sobre o realismo:

---

<sup>14</sup> “[...] en todo gran arte, en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como: causa motriz específica del caso particular expuesto especialmente”

<sup>15</sup> “Se trata, 'pues, del reconocimiento de la justa unidad dialéctica de fenómeno y esencia, es decir, de una representación artísticamente plasmada y comunicativa de la "superficie", que muestre plasmando, sin comentario aportado de fuera, la conexión de esencia y fenómeno en la sección de vida representada”

A dificuldade é esta: permitir que a realidade seja reconhecida no teatro é só uma das tarefas do verdadeiro realismo. Mas a realidade deve ainda ser inteligível. As leis que determinam a evolução dos processos da vida devem evidenciar-se. Estas leis não se mostram em fotografias. Mas também não se evidenciam quando não só se serve unicamente dos olhos e do coração de uma das personagens envolvidas nestes processos (BRECHT, 1999, p. 99).

Após este rápido percurso, podemos começar a selecionar quais aspectos do realismo são mantidos no teatro épico. As “fotografias”, alusão ao método naturalista de reprodução detalhada da realidade, são também reconhecidas, da mesma maneira que em Lukács, como um entrave para a reprodução das leis dos “processos da vida”. Embora o realismo de Brecht seja um tópico a ser analisado mais detidamente em momento futuro, cabe ressaltar agora alguns cruzamentos observáveis em Brecht e Lukács no que diz respeito aos aspectos dos realismos defendidos por cada um. Conforme Carvalho:

[...] no caso de uma comparação, estive mais próximo das propostas de Lukács, desde que se entenda o realismo como atitude que inclui “mostrar o teatro em sua realidade” produtiva e ideológica de teatro. Mas como artista, rejeitava qualquer imitação de ares humanistas fundada na dialética homem-meio: “O capitalismo nos forçou a tomar armas. Devastou o meio que nos cerca. Eu mesmo não saio mais para comungar com a natureza nos bosques, a não ser que esteja acompanhado de dois policiais” (CARVALHO, 2015, p.323).

Assim, por ora, pode-se destacar como ponto em comum entre os dois autores justamente a crítica ao naturalismo. No entanto, a crítica de Lukács opera por meio de uma associação que o autor faz do naturalismo com as vanguardas, já que todas essas estéticas estariam ligadas à tendência do período imperialista de usar o “imediato” como material de composição. Desde *Narrar ou descrever*, Lukács considera problemático o apego ao que ele caracteriza como o imediato da realidade, que estaria presente no naturalismo e nas vanguardas. Para o crítico o realismo é a forma capaz de mergulhar no conjunto das determinações sociais, e ir além do imediato, não se detendo na superfície dos fenômenos. No mesmo ensaio em que Lukács elogia *Der Spitzel* [O Espião], uma cena curta de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, ele faz essa aproximação das vanguardas com o naturalismo, apontando para esse “apego” ao imediato: “[...] assemelham-se entre si na medida em que tomam a realidade tal como ela se apresenta de imediato ao escritor e às suas personagens” (LUKÁCS, 1938, *apud* MACHADO, 2016, p, 257). Para o crítico o problema dessa imediaticidade se relaciona com o desenvolvimento social, tal como ele se manifesta na sociedade capitalista.

[...] o desenvolvimento espontâneo do capitalismo imperialista produz e reproduz, sem interrupção, precisamente estes mesmos preconceitos reacionários, num nível cada vez mais elevado [...] torna-se imprescindível

um trabalho árduo, um abandonar e um superar da imediatividade (LUKÁCS, 1938, *apud* MACHADO, 2016, p. 258).

As estéticas que se desenvolvem a partir do que o crítico considera imediatividade, ou superfície dos fenômenos do real, não podem senão incorrer num erro de representação: “[...] *com base na imediatividade, só pode surgir um pensamento abstrato*” (grifo do autor). Cabe uma possível correlação com a forma marxista de se entender os processos do capital, em que o conjunto das relações econômicas no que diz respeito ao capital financeiro possui uma forma máxima de abstração. Assim, “se a considerarmos tal como elas aparecem, numa aparente independência do processo conjunto, elas tomam a forma de uma abstração, sem conceito, completamente fetichizada: [...]” (LUKÁCS, 1938, *apud* MACHADO, 2016, p. 259). Há em Lukács, portanto, uma negação do aparente como formulação crítica que busca estabelecer uma estética que ultrapasse a “superfície da vida”, representada pela ideologia, o fetiche, a reprodução das formas sociais do capital etc. Isto é, há um gesto de penetrar na realidade, algo similar à forma brechtiana de buscar desnaturalizar o que se apresenta de imediato nos “[...] acontecimentos ocorridos no mundo dos homens” (BRECHT, 1967b, p. 187). Pode-se inferir que, em alguma medida, ambos buscam, a partir do real, das “vivências” em Lukács e dos acontecimentos em sociedade em Brecht, alcançar “[...] as conexões mais profundas, ocultas, mediatizadas, não imediatamente perceptíveis, da realidade social” (LUKÁCS, 1938 *apud* MACHADO, 2016, p. 260). Mas Lukács busca uma imediatividade mediada artisticamente, ou seja, uma forma artística que encontre as conexões entre essa superfície imediata que se apresenta na realidade (fenômeno) com a que dá substancialidade ao ser (essência), o determina.

É esta *a dialética artística da essência e da aparência*. Quanto mais variada e rica, intrincada e “astuta” (Lenin) ela for, quanto mais intensamente ela abranger a contradição viva da vida, a unidade viva da contradição de riqueza e unidade das determinações sociais, tanto maior e mais profundo será o realismo (LUKÁCS, 1938 *apud* MACHADO, 2016, p. 260).

Dessa forma, Lukács se opõe ao naturalismo, ao impressionismo e ao simbolismo por conta do apego que aí existiria pela superfície dos fenômenos da vida social — nesses movimentos, não seria possível identificar essa “unidade de determinações sociais” resultante da dialética da essência e da aparência, além de não permitir a configuração das causas objetivas daquela base social. Afinal, um ponto a se considerar no pensamento de Lukács é justamente a maneira como a essência está conectada com o conjunto de determinações reais, espaço-temporais, econômico-sociais etc. Isto posto, uma forma estética que omite sua conexão

com essas determinações tenderia, segundo o crítico, a ser reacionária e flertaria com o “irracionalismo”. Assim, o problema no expressionismo adviria de uma espécie de abstração extrema que “[...] omite as raízes sociais do fenômeno” (MACHADO, 2016, p. 41). Apesar de o expressionismo buscar de alguma forma o essencial, isso é feito a partir desse apego à realidade “imediate”. Trata-se de um método de composição em que a realidade imediata tem nos elementos destacados e centrais o sujeito indivíduo, e o que o impressiona:

[...] destacando aquilo que nela parece essencial, do ponto de vista exclusivo do sujeito, deixando de lado todos os momentos ‘pequenos’, ‘mesquinhos’, e ‘insignificantes’ (precisamente as determinações sociais concretas) e extraindo a ‘essência’ de sua conexão espaço temporal-cultural” (LUKÁCS, 1938, p. 140 *apud* MACHADO, 2016, p. 43).

Isso caracterizaria aspectos da “ideologia da evasão”, ou seja, a expressão da revolta diante da crescente racionalização da vida social: uma espécie de desdobramento da inteligência alemã que resultou num “irracionalismo místico”, uma *Weltanschauung* irracional das vanguardas, segundo Lukács. Portanto, apesar de não defenderem abertamente o capitalismo, essas vanguardas não o atingiam em seu fundamento propriamente, em sua essência. Conforme Machado:

Lukács, em uma exposição crítica em que nem sempre dá lugar à consideração matizada de um pensamento particular, afirma que isso foi possível pela passagem do “idealismo subjetivo” ao “idealismo objetivo” e pela afirmação do “irracionalismo” como meio de conhecimento. A crítica e o protesto, a partir dessas premissas, não ultrapassam o horizonte do capitalismo e chegam no máximo a uma “oposição romântica”, que toca apenas aqueles “elementos mais abstratos”, as suas consequências e não a sua “essência”. Para Lukács, esta crítica se transforma indiretamente em apologia, na medida em que não atinge os fundamentos do imperialismo.” (MACHADO, 2016, p. 36).

Dessa forma, Lukács vê no expressionismo a expressão de um anticapitalismo romântico e irracionalista que se materializa como “*uma* das muitas tendências de pensamento da cultura alemã que foram apropriadas pelo fascismo” (MACHADO, 2016, p. 39), associado a um fundamento burguês de visão de mundo incapaz de lidar com o desenvolvimento da realidade do capitalismo imperialista:

[...] o colapso do expressionismo decorreu da incapacidade deste em “dominar intelectual e artisticamente a ‘nova realidade’ (a realidade do imperialismo, das grandes Guerras e da revolução universal) a partir do ponto de vista do intelectual burguês (LUKÁCS, 1938, p. 109 *apud* MACHADO, 2016, p. 35).

Em suma, o autor húngaro associa a estética das vanguardas a esse irracionalismo que tem no fascismo sua expressão mais obscura. Assim, a não aceitação do método criativo das

vanguardas, como a montagem, se relaciona a essa concepção de um fundamento irracionalista subjacente à forma.

Cabe ressaltar, no entanto, que todas essas formulações a respeito do realismo contrastam com o ponto de vista dos defensores dos métodos das vanguardas, como foi o caso de Ernst Bloch, Walter Benjamin e do próprio Brecht. Sobre a montagem em particular, cabe dizer que, para Bloch, os meios de expressividade das vanguardas históricas não são apenas apreendidos pela sua forma imediata — em contraste com a visão de Lukács —, dispersa e sem sentido; muito menos é expressão de uma *Weltanschauung* irracionalista.

Para Bloch, não é o atraso econômico do capitalismo na Alemanha que permite explicar a frágil situação dos pequenos burgueses, dos camponeses e dos empregados diante da “trapaça” (Betrug) nazista. Esta situação é antes de tudo uma expressão, segundo Bloch, de uma “não contemporaneidade” autêntica, isto é, de um resíduo ideológico e econômico de épocas anteriores [...] (BLOCH, 1962, p.16 *apud* MACHADO, 2016, p. 51).

Para Bloch, portanto, o fascismo é resultado de diversos “[...] elementos não solucionados do passado utilizados em sentido reacionário” (MACHADO, 2016, p. 58). Por isso o conceito de não contemporaneidade é central para a sua crítica do fenômeno e para apreender como isso se articula no entendimento da história: “Trata-se especialmente de mostrar como uma mesma situação histórica, um mesmo presente contemporâneo, comporta múltiplas dinâmicas temporais não contemporâneas” (MACHADO, 2016, p. 53). Nessa perspectiva, a montagem seria para Bloch uma forma capaz de explicitar os “[...] fenômenos atemporais, não contemporâneos,” (MACHADO, 2016: 59) advindos de uma concepção de história não-linear.

A montagem, nesse sentido, representa mais do que um fenômeno histórico de transição. Sua origem direta está na desagregação dos elementos da realidade, nas palavras de Bloch, ‘na coerência desmedida e nos múltiplos relativismos do tempo que reúne suas partes em novas figuras’ (MACHADO, 2016, p. 51)

Assim, tendo uma concepção de tempo histórico não linear e considerando a “desagregação dos elementos da realidade” como matéria para a representação, Bloch acaba por positivar o uso da montagem enquanto uma forma que potencialmente daria conta justamente dessa multiplicidade de tempos:

[...] uma concepção multiestratificada do tempo – um *multiversum* -, que não se apoia sobre uma relação não reflexiva entre passado e presente, incapaz de antecipar concretamente o futuro [...] Desse modo o presente – o agora – não é visto como mera expressão de continuidade do passado. Com isso, torna-se também desnecessário – o que é extremamente importante – conectar o



destino histórico de uma classe às características de uma determinada época – a relação não é de identidade (MACHADO, 2016, p.51).

Lukács se opõe a isso na interlocução com Bloch, criticando essa suposta “desagregação dos elementos da realidade”, ao passo que Bloch critica a noção de que “totalidade” e “realidade” em Lukács seriam um todo coeso ao afirmar que “[...] talvez a realidade de Lukács, a realidade da coerência de totalidade infindavelmente mediatizada, não seja tão objetiva” e evidenciar a possibilidade, de acordo com ele, de que “o próprio conceito de realidade de Lukács contenha ainda traços – clássicos-sistemáticos, talvez a realidade efetiva autêntica seja também interrupção” (BLOCH, 1938, *apud* MACHADO, 2016, p. 226). Rebatendo essa crítica, Lukács vai se basear na forma que “as relações de produção de qualquer sociedade formam um todo” (MACHADO, 2016: 251) de maneira objetiva e independente da consciência do sujeito. A montagem, portanto, “[...] é refutada pelo seu caráter antiestético, incapaz de articular síntese” (MACHADO, 2016: 145), incapaz de corresponder a essa totalidade orgânica.

Para Lukács, a validade de uma vanguarda se relacionaria ao “[...] conteúdo social e humano do vanguardismo, a amplitude, a profundidade e a verdade daquilo que é ‘profeticamente’ antecipado”, na medida em que a “‘verdadeira’ vanguarda seria aquela que daria forma às ‘tendências objetivas do desenvolvimento da sociedade’” (LUKÁCS, 1938 *apud* MACHADO, 2016, p.270-271) Ou seja, a validade de uma vanguarda estaria não atrelada nas novas técnicas que desenvolveria, como a montagem, mas na capacidade da obra de antecipar as tendências do desenvolvimento social de maneira duradoura. Vale ressaltar que essa atitude também está em Brecht: isto é, o teatro épico também busca identificar tendências históricas. No ensaio inacabado *New Dramatic Writing*, o dramaturgo diz:

O drama épico só pode ser independente de suas relações com os acontecimentos contemporâneos e, portanto, perdurar por um tempo, se a atitude central que ele adota antecipar as experiências da história futura (BRECHT, 2003, p.73).<sup>16</sup>

No entanto, longe de descartar os procedimentos das vanguardas, em contraposição a Lukács, Brecht não tem como horizonte uma totalidade orgânica. Aqui, o dramaturgo destoa de Lukács na medida em que este dispensa as formas das vanguardas históricas, pois elas estariam atreladas ao “[...] colapso da dialética entre a parte e o todo na obra de arte, à perda da organicidade estética da relação entre imagem e mundo” (CARVALHO, 2015, p.316).

---

<sup>16</sup> “The epic drama can only be independent of its relationships to contemporary events and thus endure for a while, if the central attitude it adopts anticipates the experiences of future history”.

Inclusive, na concepção lukacsiana, esse colapso teria consequências quanto ao acesso do povo à obra, por haver um comprometimento no reconhecimento da realidade objetiva — a arte de vanguarda, ou os “vanguardismos”, representam um entrave ao acesso:

[...], enquanto no caso do grande realismo o acesso mais fácil propicia também uma grande riqueza de produtos humanos, com a literatura “vanguardista” as grandes massas do povo não podem apreender nada [...] ela impõe aos seus leitores uma concepção estreita e subjetivista da vida, enquanto o realismo, pela riqueza de aspectos a que dá forma, responde às perguntas que o próprio leitor põe – respostas da vida a perguntas que a própria vida colocou! A compreensão da arte de “vanguarda”, só alcançável à custa de um grande esforço, proporciona, pelo contrário, reminiscências tão subjetivistas, deturpadas e deformadas da realidade, que o homem do povo jamais as poderá traduzir para a linguagem das suas próprias experiências (LUKÁCS, 1938: *apud* MACHADO, 2016, p. 280-1).

Isso aconteceria por Lukács partir do desenvolvimento da divisão social do trabalho, onde há uma cisão entre trabalhadores intelectuais e braçais, tal cisão conduziria a produção artística, a exemplo da literária, a um patamar relegado a um público convertido, por assim dizer, “de ideólogo para ideólogos”. Assim, essa produção artística se caracterizaria como algo: “sem aderência nas massas que se reserva a elite da inteligência, mas que não deixa de possuir vasta influência indireta através de revistas, jornais, e qualquer artifício que deixa mais “acessível” a literatura da intelectualidade burguesa” (MACHADO, 2016, p. 30). Evidentemente, há na concepção lukacsiana de homem do povo algo de projetado e prescritivo. A tese do “difícil acesso” às formas de arte de vanguarda é apenas parcialmente comprovada. Benjamin também faz menção, em *O País Onde o Proletariado Não Pode Ser Mencionado*<sup>17</sup>, como o teatro épico se construiu junto ao movimento de trabalhadores, e agora deveria recuar formalmente para se conquistar “[...] passo a passo”. Brecht, entretanto, teoriza sobre isso em *O Realismo e Arte Popular*, relatando algo diverso da tese do realismo como forma acessível e preferível desse homem do povo lukacsiano:

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 visível (BRECHT, *apud* MACHADO, 2011, p. 316).

Isso não é tão distante da “[...]causa motriz específica do caso particular exposto especialmente” de Lukács em *Arte y Verdad Objetiva* (1966, p. 20). Não à toa, no interior desse

---

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. O país onde o proletariado não pode ser mencionado, In: Ensaios sobre Brecht. São Paulo: Boitempo, 2017. Tradução de: Claudia Abeling. p.43-6.

debate, Lukács chega a responder a Bloch através de um elogio à cena *Der Spitzel de Terror e miséria*, no fim do ensaio *Trata-se do realismo*:

[...] Brecht publicou, no terceiro número da revista *Das Wort*, uma pequena peça em um ato, *Der Spitzel* [o delator], em que trava uma luta contra a desumanidade do fascismo, de uma teoria realista, polifórmica, matizada, de um modo novo na sua obra; ele nos dá nessa pequena peça uma imagem viva, mediatizada por *destinos humanos*, do terror fascista na Alemanha, mostra como este desagrega todos os alicerces humanos da vida familiar, a confiança entre marido, mulher e filho, como a desumanidade do fascismo desfaz e destrói, nas suas bases elementares, aquilo que diz proteger, a família (LUKÁCS, 1938 *apud* MACHADO, 2016, p.282).

A objeção de Lukács em relação a Brecht, em suma, baseia-se no que ele entende como sendo uma interpretação equivocada da catarse aristotélica, que cria no pensamento estético de Brecht uma falsa questão estética. Essa catarse seria “[...] reduzida a seu falso sentido psicológico-estético” (MACHADO, 2016, p. 142), motivando uma discordância lukacsiana que “se apoia (na) ‘relação entre ‘objetivismo’ e a ‘cientificidade’ e apego aos ‘fatos’ que remontam ao naturalismo” (MACHADO, 2016, p. 145).

Mesmo com essas ressalvas de base, no entendimento de Lukács, Brecht teria aderido ao modo realista de escrita na cena de *Terror e miséria*. E, apesar de estar numa posição contrária à de Brecht na polêmica, e olhar a peça através da sua concepção de realismo baseado em um “sentido humanista”, não podemos deixar de notar os acertos de Lukács no comentário da obra, já que, para ele, o realista:

[...] sabe como as vivências e as sensações são parte de um complexo conjunto da realidade [...] mostra, como realista, *qual o lugar* desta componente no complexo conjunto da vida, *de que parte* da vida social provém, *qual o seu destino* etc. (LUKÁCS, 1938, *apud* MACHADO, 2016, p. 256).

Essa visão não opera em total desacordo com o sentido crítico brechtiano: no autor, há a presença de “destinos humanos” na composição de seu teatro. O que interessa no teatro épico são os acontecimentos entre os homens em sociedade e certamente os destinos também fazem parte disso. Na *Compra do Latão*, por exemplo, Brecht adverte que o novo teatro se dirige ao homem social, configurando um

[...] tipo individual (personagem) e o seu modo de actuar é evidenciado de tal forma que os motores sociais se tornam visíveis. [...] O indivíduo permanece indivíduo, mas transforma-se em fenômeno social, as suas paixões por exemplo tornam-se assuntos sociais e também os seus destinos. (BRECHT, 1999, p.15-6).

De todo modo, a maneira lukacsiana de encaixar a obra em uma “teoria realista” é apressada, considerando-se a totalidade do projeto, e sofre justamente do que Brecht critica na “teoria realista” de Lukács: um alicerce em termos formalistas. Ainda assim, parece sintomático que o grande defensor do “realismo crítico” aprovou a cena como sendo um exemplo da estética que defendia. Seu “realismo crítico” se situa entre a redução da arte como mero meio de agitação e propaganda a aquele “sociologismo vulgar” antes mencionado e os experimentalismos “irracionalistas” das vanguardas (MACHADO, 2016, p.26). Relacionado a isso, Lukács tem como modelo o grande realismo, os clássicos da cultura burguesa (século XIX) e o seu vínculo formal com o que seria uma “[...] herança cultural de sentido humanista” (CARVALHO, 2015, p.320). Cabe lembrar que o incômodo de Brecht com a análise em questão se deve ao fato de Lukács colocar os “destinos humanos” no centro da questão. Observe-se que a aprovação de Lukács revelava incompreensão do procedimento de montagem à qual se submetiam as 27 cenas e, conseqüentemente, do fato de que Brecht as considerava em seu conjunto. Por outro lado, essa mesma peça foi lida por Benjamin já com a noção da obra em sua integralidade e a ratificação dos procedimentos de vanguarda. Assim como Bloch, Benjamin associa o método da montagem à uma função representativa da história:

Benjamin vai buscar estabelecer a atualidade das experiências das vanguardas históricas. “Em Benjamin, a ‘montagem literária’ é o método adequado para se chegar a uma versão do materialismo histórico livre da ‘ideologia do progresso’, que radicalizasse a ‘tangibilidade da própria história’ (MACHADO, 2016, p. 100).

Walter Benjamin, que se apoia no materialismo histórico “[...] para mandar pelos ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 2016, p. 250), parte de um conceito de história em movimento e dinâmico, que só toma forma através da atividade desse materialista histórico, onde o passado “[...] só se deixa capturar como imagem” (BENJAMIN, 2016, p. 243). Assim, articular historicamente seria “[...] fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo” (BENJAMIN, 2016, p. 243). Esta atividade estaria ligada ao ato de aproveitar a “[...] oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história” (BENJAMIN, 2016, p. 251). Ou seja, há em Benjamin uma compreensão da história em seu caráter descontínuo, momentâneo e imagético cuja montagem literária serviria como recurso representativo:

Benjamin pretende com a “montagem literária” elaborar uma determinada “micrologia” capaz de dar conta da processualidade da história como um *todo*. “Erigir, em suma, as grandes construções na base de minúsculos elementos confeccionados e talhados com precisão. Descobrir antes, na

análise do pequeno momento particular, o cristal do acontecer total [...]. Compreender a construção da história enquanto tal” (BENJAMIN, 1983, p. 575 *apud* MACHADO, 2016, p. 100).

Essa afirmação da montagem somada a uma ligação com o projeto de epicização do teatro, levou Benjamin a um comentário singular sobre *Terror e miséria*, inserindo a peça no debate, sem lhe atribuir propriamente uma estética vinculada a um dos lados da discussão. Ele buscou comentar a própria ambiguidade presente na forma da peça, considerando-a tanto em seus aspectos de montagem quanto em seu vínculo com a dramaturgia tradicional.

Assim, Walter Benjamin elabora sua crítica em diálogo direto com o projeto brechtiano de *intervenção*, tomando o partido do teatro épico que ajudou a constituir no campo da crítica. Benjamin tornou-se um dos primeiros a formalizar uma crítica consistente do teatro épico. De fato, ele reconhece que, em Brecht, o palco se tornara uma “tribuna” (BENJAMIN, 2017, p.11), mas fundamenta a recepção de *Terror e miséria* a partir de um contraste com o momento anterior de Brecht de antes do exílio. O contraste pode ser apreendido em seu contexto sócio-histórico: o ensaio dedicado à peça *O País Onde o Proletariado Não Pode Ser Mencionado* foi escrito e publicado no calor da hora — isto é, em meio à consolidação do regime nazista — e lançado na *Die Neue Weltbühne*, em junho de 1938, com apontamentos de Benjamin sobre a grave situação em que se encontrava a luta de classes na Europa, em geral, e na Alemanha, em particular. Em consequência disso, ele registra o que seriam dois distintos momentos no trabalho de Brecht: um momento de intensa articulação entre os trabalhadores alemães organizados, de onde surgira o teatro épico, e, em seguida, a conjuntura de sua derrota. Essa conjuntura de derrota e a tendência bélica do regime impunha ao momento histórico dos anos anteriores à guerra uma função muito específica para a crítica, que Benjamin de fato tomava para si ao escolher comentar a obra de Brecht. Sobre isso, em manuscritos datados de 1939, ele faz uma consideração fundamental:

[...] hoje também se colhe a coragem do desespero: a de que já o dia de amanhã pode significar uma destruição enorme a ponto de nos imaginarmos separados, por séculos, de textos e produtos passados. (O comentário que hoje parece colado demais ao texto amanhã pode mostrar dobradas clássicas. Onde sua precisão pode parecer quase indecente, amanhã talvez o mistério se restabeleça novamente) (BENJAMIN, 2017, p. 47).

Comentando *Terror* num tempo de drásticas mudanças, além de estabelecer esse contraste entre os dois momentos de Brecht, o da república de Weimar e o do exílio, Benjamin atribui à peça o que seria uma “nova forma dramática” (BENJAMIN, 2017: 43). A própria natureza que o teatro enfrenta no contexto sócio-político adverso também é mencionada pelo autor: “O teatro da emigração tem de recomeçar desde o início; é preciso reconstruir não apenas

o seu palco, mas também sua dramaturgia” (BENJAMIN, 2017, p.43). Essas observações partem do reconhecimento de Benjamin de que a peça dialoga com ambas as formas dramáticas que Brecht buscou colocar em oposição no seu sistema estético. Ele contrasta os fundamentos do teatro épico com o teatro aristotélico, mas, sobre o teatro épico, adverte que o “círculo de formandos” ainda não era amplo o suficiente para se perpetuar na emigração. “[...] foi uma conquista caso a caso.” (BENJAMIN, 2017, p.44):

*Terror e miséria no Terceiro Reich* é um ciclo formado por 27 atos únicos (*Einakter*), montados segundo os preceitos da dramaturgia tradicional. Às vezes o dramático espouca feito flash de magnésio no final de um evento supostamente idílico (BENJAMIN, 2017, p. 44).

Há uma fusão de montagem e dramaturgia tradicional que redimensiona o teatro épico. Basicamente, a crítica benjaminiana reconhece no teatro épico o que seria a refuncionalização das relações fundamentais do teatro como um todo – “A conexão funcional entre palco e público, texto e encenação, diretor e atores [...]” (BENJAMIN, 2017, p.12). Essas relações estariam em primeiro plano e a forma épica surgiria em função delas. Estendendo essa compreensão para o teatro brechtiano, podemos dizer que a refuncionalização está presente em *Terror* a partir da perspectiva do teatro da emigração. Há uma espécie de função operativa em curso. Na concepção estética de Benjamin já é possível reconhecer a clara oposição entre o teatro épico e o dramático, ou aristotélico: “Pela primeira vez o público dramático reconheceu-se como tal. Mirando esse novo público e essa nova situação do teatro, Brecht, por sua vez, introduziu uma nova forma dramática” (BENJAMIN, 2017, p. 43).

O público que se reconhece como *dramático* o faz a partir também desses elementos da dramaturgia tradicional, que engendram uma nova forma dramática quando postos em relação com o teatro épico. Essa forma, que Benjamin chama de “nova”, corresponde a um redimensionamento diante das novidades do próprio teatro épico. No ensaio *O Que é o Teatro Épico*, o filósofo traça o que seriam os fundamentos dessa forma, colocando-os em correspondência com as inovações de ordem técnica: “[...] Ele [o teatro épico] está à altura da técnica” (BENJAMIN, 2017, p. 15). Afinal de contas, a premissa de que o público poderia entrar e sair a qualquer momento, tal como se dava em relação ao rádio, tornara-se um procedimento corriqueiro. Desse modo, Benjamin já caracterizava parte do que seria típico do teatro épico “[...] pressuposições complicadas devem ser evitadas; cada parte deve possuir valor próprio, de episódio, além do seu valor para o todo” (BENJAMIN, 2017: p. 15). Isso remete à forma de montagem das cenas e, adicionalmente, ao que Benjamin caracteriza como sendo típico do teatro épico — a interrupção e a forma do “choque”. Para ele, “[...] a interrupção da

ação é prioritária para o teatro épico” (BENJAMIN, 2017, p. 13). Essa interrupção abala o todo orgânico e dela surge um elemento fundamental: o gesto. Este, para Benjamin, configura uma atitude complexa e é reconhecido pelo crítico como elemento de composição para uma refuncionalização da dramaturgia. Em linhas gerais

[o] teatro épico é gestual[...] O gesto é seu material, e a utilização objetiva desse material é sua tarefa. O gesto tem duas vantagens, seja em relação às manifestações e às afirmações absolutamente enganadoras das pessoas, seja em relação a suas ações multiestratificadas e opacas. Em primeiro lugar, é possível falseá-la somente até certo ponto; menos ainda, quanto mais discreto e habitual for o gesto. Em segundo lugar, ao contrário das ações e das atividades das pessoas, o gesto tem início e fim que podem ser fixados. Essa delimitação rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude, que ainda assim está inteira num fluxo vivo, é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto” (BENJAMIN, 2017, p. 13).

No entanto, cabe assinalar que Benjamin não busca necessariamente circunscrever a peça nos limites do debate sobre o realismo, de forma que não lhe interessa meramente categorizar a obra como épica — ele apenas a insere no conjunto das opções estéticas do próprio Brecht para que se compreenda o tipo de empreendimento político em jogo. De todo modo, a maneira como ele enumera algumas das cenas de *Terror* aponta para a centralidade do gesto. Por exemplo “[...], sob o olhar do vigia, dois presos sussurram entre si [...]” (BENJAMIN, 2017, p. 44). Assim, pode-se dizer que o crítico atenta para a formulação gestual das cenas, o que de certa forma imprime a elas essa concepção de interrupção e delimitação rigidamente enquadrada, mesmo que se apresentem num “fluxo vivo”. Vale ressaltar que, ao contrário de Lukács, a organicidade e a relação de representação ilusória da realidade são questionadas por Benjamin:

O palco naturalista, não menos que tribuna, é um palco absolutamente ilusório. Sua própria consciência de ser teatro não consegue torná-lo profícuo; o palco naturalista – como todo palco dinâmico – tem de reprimi-la, a fim de dedicar-se sem desvios a seu objetivo: representar a realidade. O teatro épico, ao contrário, mantém ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro. Essa consciência permite tratar os elementos do real no sentido de uma ordem experimental” (BENJAMIN, 2017, p. 13).

Cabe também notar que as formas “aristotélicas” de representação não são necessariamente um entrave formal para o teatro épico: são, antes, um sintoma dos entraves do teatro burguês — que, de maneira não categórica, se inserem na crítica benjaminiana como parte de um recomeço. Ao reconhecer o “elemento épico”, o crítico aponta para o modo como o público expectador deve lidar com uma coleção de cenas, sendo que apenas o leitor pode acessar a “tese decisiva” das pequenas peças: “A mentira se transformará na ordem mundial” (BENJAMIN, 2017, p. 45). Essa mentira se relaciona tanto com os elementos aristotélicos

quanto com os elementos épicos, pois é capaz de revelar nos gestos a verdade subjacente àquele arranjo dramático: “[...] o teatro épico não reproduz situações; antes as revela” (BENJAMIN, 2017, p.14).

Conforme Benjamin, “[...] o regime de terror, que se vangloria diante dos países intitulado-se Terceiro Reich, mantém forçosamente todas as relações humanas sob preceitos da mentira” (BENJAMIN, 2017, p. 46). Essa mentira é a estrutura que cerca os personagens, mantém as relações em cena e, conseqüentemente, distancia-os. É possível notar como essas relações interrompem a ação, criam gestos e formulam atitudes. Tudo isso se encaixa no que, conforme atesta o crítico, o teatro épico revela: “Aquilo que se revela da condição (*Zustand*) num flash – pela reprodução da mímica humana, de atitudes e de palavras – é o comportamento dialético imanente. A condição revelada pelo teatro épico é a dialética em repouso” (BENJAMIN, 2017, p. 20).

Esse tipo de função, o da mentira estruturante que desencadeia a dialética em repouso, também está no saldo crítico de *Terror*: “A verdade que ainda consumirá esse Estado e sua organização como um fogo purificador, ainda é uma pequena faísca” (BENJAMIN, 2017, p. 46). E a dialética em repouso, essa condição que o teatro épico revelaria, adquire a imagem figurada da brasa que encerra o ensaio: “Talvez apenas esse tipo de drama permita carregar a *atualidade em brasa* de modo a alcançar a posteridade como testemunho férreo” (BENJAMIN, 2017, p. 49).

Dessa forma, ao contrário de Lukács, Walter Benjamin reconhece o sistema teórico de Brecht e vê na peça o uso dos elementos da dramaturgia tradicional, não como um retorno à forma naturalista ou realista – fazendo as devidas ressalvas quanto ao uso desses termos nem sempre tão bem delimitados pelos críticos – pois “[...] ninguém é ingênuo o bastante para defender tal retorno” (BENJAMIN, 2017, p. 13.). Assim, tratar-se-ia mais propriamente de um recomeço “dialético”. Em suma, nesta perspectiva, a peça cria um movimento dialético de representação contraditória: “Por vezes é a própria contradição nas relações sociais que se apresenta em sua tensão no palco, quase sem transposição [...]” (BENJAMIN, 2017, p. 44).

### **2.3. O realismo de Brecht**

O uso de elementos aristotélicos, naturalistas, ou mesmo realistas não é necessariamente um problema para Brecht. No entanto, o autor busca se distanciar da lógica do realismo de Lukács — que, em suma, é considerado pelo literato como um formalista. Inclusive, Brecht escreve em seus diários de trabalho sobre sua recepção da crítica de Lukács da pequena peça *Der Spitzel* do ciclo de *Terror*:



*Terror e miséria do Terceiro Reich* está agora no prelo. Lukács já saudou “O agente provocador” [a pequena peça *O espião*] como se eu fosse um pecador que regressou ao seio do Exército da Salvação. Eis aqui afinal alguma coisa tirada diretamente da vida! Ele esquece a montagem de 27 cenas e o fato de que é, na verdade, apenas uma tabela de gestos [...] O padrão de gestos numa ditadura. Ora, o *teatro épico* pode mostrar que tanto os *intérieurs* quanto os elementos naturalistas estão dentro do seu raio de ação, que eles não têm importância decisiva.<sup>18</sup>

Podemos compreender, a partir disso, que elementos naturalistas podem ser incluídos no teatro épico na concepção brechtiana — e aqui os relacionamos a um certo realismo presente na peça. Nem sempre, na teoria de Brecht, o realismo, o naturalismo e o teatro aristotélico são categoricamente distinguíveis, mas veremos como o autor entende e se relaciona com o que ele chama de realismo e como ele se situa nesse debate entre o realismo e as vanguardas históricas. Primeiramente, Brecht se orienta por uma espécie de atitude produtiva frente à questão de estilo e técnicas do realismo. Ele reconhece nessas formas o que deve ser aproveitado, seja uma “atitude realista”<sup>19</sup> ou mesmo o cientificismo naturalista. Entretanto, não deixa de salientar o que entende como os fundamentos ideológicos dessas formas, seu conteúdo de classe e a ideia de que reproduzem uma visão de mundo burguesa. Trata-se de um posicionamento dialético, portanto “vivo” e dinâmico, que escapa sempre que se acomoda excessivamente em algum aspecto do “realismo” seja de ordem prática, formal ou ideológica. Em *Die Expressionismusdebatte* [O debate do expressionismo], ensaio não publicado na época da discussão, ele traça o que verdadeiramente considera ser o formalismo, a pecha que todos no debate buscavam evitar. Buscou fazer isso ao formular o ponto de vista de que o expressionismo era algo vivo. Assim, a maneira como o debate o abordava se apresentava na forma de um reducionismo, como uma fórmula:

Algo está sendo “reduzido à sua fórmula mais simples”. Algo que estava vivo estava errado. Lembro-me sempre com um misto de prazer e horror... da anedota de uma revista satírica, em que um aviador apontava para um pombo e dizia, por exemplo, pombos voam errado<sup>20</sup> (BRECHT, 2003, p. 213).

---

<sup>18</sup> *Id*, *Diário de trabalho V. 1 - 1938-1941*. São Paulo: Rocco, 2002. p.13

<sup>19</sup> Ver: BRECHT, Bertolt. *Notes on the Realist Mode of Writing* in: *On Art and Politics*. London: Methuen, 2003. p.242-62

<sup>20</sup> “Something is being ‘reduced to its simplest formula’. Something that was alive was wrong. I always remember with a mixture of pleasure and horror ... the joke in a satirical magazine, in which an aviator pointed at a pigeon and said, pigeons, e.g., fly incorrectly.”

Nessa perspectiva, os críticos estariam desempenhando o papel do aviador, o técnico-especialista, que olha para a manifestação da forma “viva” como alguém que busca corrigi-la. Essa tentativa de fixar e reduzir o que é vivo a uma condição estática é caracterizado por ele como gesto formalista. Em seu modo de ver, a relação entre forma e conteúdo também obedece a uma dinâmica do mundo vivo e em constante transformação: “Agarrar-se às velhas formas convencionais, quando confrontado com as demandas constantemente novas do ambiente social em constante mudança, também é formalismo”<sup>21</sup>(BRECHT, 2003, p. 214)

Evidencia-se, aqui, uma referência ao posicionamento de Lukács. O crítico tinha como modelo o grande realismo e os clássicos da cultura burguesa do século XIX e, como vimos, uma série de princípios formais que configurariam o “realismo crítico”. Brecht parece não se aprofundar muito nas suas críticas aos fundamentos teóricos de Lukács. É como se ele imputasse todas as aceções do crítico e seus seguidores ao formalismo. Ressalte-se, todavia, a maneira como o dramaturgo busca superar os entraves impostos por uma categorização formal, vinculada a uma determinada tradição, pois o que interessa a Brecht é a função que determinada forma possui quando se materializa na obra. Na perspectiva de Brecht:

Os problemas são apresentados conforme se colocam em cada cena, composição ou verso e jamais alcançam com isso uma generalidade que os transcenda, são permanentemente reformulados. Eles têm um fim político determinado; articular uma “perspectiva realista” [...]” MACHADO, p. 148.

Nessa perspectiva todas as formas que acessam o fundo das causalidades sociais devem ser aceitas:

Transformar o realismo em uma questão formal, vinculá-lo a uma, somente uma forma (e já antiga) significa: esteriliza-lo. A escrita realista não é uma questão formal. Todas as características formais que nos impedem de chegar ao fundo da causalidade social devem ir; todas as características formais que nos ajudam a chegar ao fundo da causalidade social devem ser bem-vindas. Se você quer falar com as pessoas, você deve ser compreendido pelas pessoas. Mas, novamente, não é uma questão formal<sup>22</sup> (BRECHT, 2003, p.214).

A caracterização do formalismo por Brecht desenvolve-se progressivamente à medida que o dramaturgo vai se confrontando com o debate em torno do chamado realismo socialista e as vanguardas. Por exemplo, em *Über sozialistischen Realismus* [Sobre o socialismo realista],

---

<sup>21</sup> “[...] holding on to the old conventional forms, when confronted by the constantly new demands of the constantly changing social environment, is also formalism”

<sup>22</sup>“Turning realism into a formal issue, linking it with one, only one form (and an old form at that) means: sterilizing it. Realist writing is not a formal issue. All formal features that prevent us from getting to the bottom of social causality must go; all formal features that help us to get up bottom of social causality must be welcomed. If you want to speak to the people, you must be understood by the people. But again, is not a formal issue”

o autor entende que há um tipo de antinomia formal e ideológica no realismo socialista, enfatizando a herança de uma cultura hostil ao proletariado e alertando que “[...]a construção do socialismo envolve a expansão das artes, o desenvolvimento da produtividade artística em bases mais amplas”<sup>23</sup> (BRECHT, 2003, p. 231). O realismo socialista seria uma espécie de estreitamento de possibilidades formais que não poderia ser mecanicamente configurado num slogan como “Socialist content, national form” [Conteúdo socialista, forma nacional] de Stalin, numa variante do debate em torno do “[...] *socialist content, bourgeois form*” [conteúdo socialista, forma burguesa] (BRECHT, 2003, p. 231). Engessado e desprovido de tensão com a forma burguesa que lhe serve de modelo, o realismo socialista incorre assim em formalismo. Brecht argumenta: “Se o *formalismo* significa buscar constantemente novas formas para um conteúdo que nunca muda, então reter uma forma antiga para um novo conteúdo também é um sinal de formalismo”<sup>24</sup> (BRECHT, 2003, p.232). Por outro lado, no que se refere às vanguardas, em *Glossen zu einer formalistischen Realismustheorie* [Glosas sobre uma teoria formalista do realismo], ele reconhece que as técnicas das vanguardas não são necessariamente atreladas a determinado formalismo, até porque que atribui aos companheiros de Moscou esse tipo de procedimento “formalista”:

Você pode, é claro, ter um monólogo interior que deve ser designado formalista, mas também pode ter um monólogo interior que é realista e, com a montagem, você pode representar o mundo de uma forma distorcida e também de uma maneira correta [...]”<sup>25</sup> (BRECHT, 2003, p.234).

Em suma, pode-se compreender que para Brecht formalismo é qualquer pensamento crítico ou artístico que não considera a relação material dialética entre as formas e seu conteúdo de classe. Em *Der Kampf gegen den Formalismus in der Literatur* [A luta contra o formalismo na literatura], ele caracteriza formalismo como sendo a maneira como artistas separam as formas de sua função social: “É importante que as formas não sejam em nenhum momento reconhecidas ou rejeitadas separadamente de suas funções sociais, ou isoladas dessas”<sup>26</sup> (BRECHT, 2003, p. 234). O autor demarca essa necessidade de incorporação do elemento dialético na análise e crítica por detectar um sério problema na maneira como o debate se desenvolve. De acordo com ele, o modo como a literatura proletária tenta aprender com as

---

<sup>23</sup> “[...] the construction of socialism involves the expansion of the arts, the development of artistic productivity on the broadest basis.”

<sup>24</sup> “If *formalism* means constantly seeking new forms for content that never changes, then retaining an old form for a new content is also a sign of formalism”

<sup>25</sup> “You can of course, have interior monologue that is so to be designated formalist, but you can also have interior monologue that is realist, and, with montage, you can represent the world in a distorted and also in a correct fashion [...]”

<sup>26</sup> “[...] it is important that forms are at no point acknowledged or rejected separately from their societal functions, or in isolation from these”

formas velhas seria também formalista. Ele aponta para a relação dialética entre as novas formas e as velhas, entendendo que nessa relação há uma tensão — assim, mesmo que não se possa simplesmente ignorar as velhas formas, não se pode também deixar de buscar a sua superação. Nesse sentido, Brecht adverte para o fato de que “[...] o novo existe, mas surge da luta com o velho, não sem o velho, não do nada”<sup>27</sup> (BRECHT, 2003, p. 235). O fundamental seria, portanto, considerar a relação dialética que as velhas formas e as técnicas a elas atreladas mantêm com as funções sociais por elas anteriormente cumpridas. A atitude produtiva de Brecht quanto ao aproveitamento das velhas técnicas se relaciona com isso:

A velha técnica (que encontramos de forma estereotipada) já foi capaz de cumprir certas funções sociais; não é mais capaz de cumprir novas funções; mas as novas funções se misturam com as antigas, e precisamos estudar urgentemente a técnica ultrapassada<sup>28</sup> (BRECHT, 2003, p. 250).

Pode-se apreender que não há na concepção de Brecht uma distinção categórica entre as velhas e as novas funções sociais. Na realidade, essas funções são um amálgama complexo que necessita de compreensão e estudo e não simplesmente de uma prescrição categórica. A adesão às novas técnicas das vanguardas também se relacionaria a esse reconhecimento de novas funções sociais em correspondência com os desenvolvimentos tecnológicos do novo tempo: “[...] os meios de representação devem realmente corresponder ao nível tecnológico do nosso período, o que é uma utopia”<sup>29</sup> (BRECHT, 2003, p.250). Esse novo que surge na relação com o velho se refere tanto aos aspectos das formas como à perspectiva de um surgimento de um sujeito histórico novo, a classe trabalhadora. Em suma, para Brecht, o realismo deve possuir uma função operativa na realidade que leva em consideração essas relações de base: forma velha e forma nova, função social velha e função social nova, aliadas a uma perspectiva de classe:

O realismo que é grande, abrangente e criativo em toda a sociedade, só pode ser desenvolvido na arte em colaboração com as classes ascendentes que devem intervir na totalidade das instituições sociais, em toda a realidade social, se elas próprias forem desenvolvidas [ ...] Para que o verdadeiro realismo seja possível, deve ser possível resolver todos os problemas sociais (controlar a realidade): deve haver uma nova classe que possa assumir o desenvolvimento posterior das forças produtivas<sup>30</sup> (BRECHT, 2003, p. 257)

---

<sup>27</sup> “[...]the new exists, but emerges from struggle with the old, not without the old, not from thin air”

<sup>28</sup>“The old technique (which we encounter in stereotypical form) was once capable of fulfilling certain societal functions; it is no longer capable of fulfilling new functions; but the new functions are mixed with the old ones, and we urgently need to study the outdated technique”

<sup>29</sup> “[...] the means of representation must actually correspond ‘to the technological level of our period, which is wishful thinking”

<sup>30</sup> “Realism which is great, all-encompassing, and creative across the whole society, can only be developed in art in collaboration with rising classes which must intervene in the entirety of societal institutions, in the whole of societal reality, if they themselves are develop [...] For true realism to be possible, it must be possible to solve all

Nessa perspectiva, retomando o embate com a crítica empreendida por Lukács, Brecht chega a afirmar que “quando algumas pessoas condenam a montagem, elas se aproximam muito perigosamente de sangue e terra”, numa analogia com um lema nazista<sup>31</sup>, “e uma metafísica do organicismo de má reputação, porque não investigaram, de fato, a montagem; elas não demarcaram sua esfera de influência nem tomaram nota de suas realizações”<sup>32</sup> (BRECHT, 2003, p. 235).

Esse ataque à organicidade de Lukács é, portanto, associado tanto à recusa do crítico em relação à montagem quanto por sua afinidade com uma metafísica perigosamente próxima da visão nazista do mundo. Essa relação ocorre na medida em que esse debate estético, como vimos, está inserido no enfrentamento do fascismo. Brecht inverte de certo modo o que os defensores do realismo atribuem estritamente às vanguardas, a saber, o “irracionalismo” da forma.

Mesmo não aderindo a essa crítica às vanguardas, Brecht não se limita a descartar o realismo na luta antifascista:

Existem muitas pessoas que são estritas e consistentemente contra o realismo. Por exemplo, os fascistas. Eles têm interesse em que a realidade não seja retratada como ela é. E todo o capitalismo compartilha com eles esse interesse, mesmo que o defenda de forma menos drástica<sup>33</sup> (BRECHT, 2003, p.216)

Quanto a essa relação política explicitada por Brecht, cabe destacar a maneira como o autor relaciona o capitalismo e o fascismo. Para ele, ambos são fenômenos correlatos, com intensidades variáveis nos diferentes países. Ambos opõem-se ao realismo, ou seja, tratam de obscurecer a realidade. A perspectiva histórica de Brecht quanto ao nacional socialismo baseia-se no fato de este ser um estágio avançado do capitalismo em crise: o fascismo seria apenas uma forma mais radicalizada de manter a propriedade privada<sup>34</sup>. O aprofundamento dos

---

societal problems (to control reality): there must be a new class which can take over the further development of productive forces.”

<sup>31</sup> Lema recuperado da cultura alemã pelos nazistas que associava ideologias nacionalistas e biologicistas para os fins de dominação territorial justificado por relações sanguíneas, no caso da raça ariana.

<sup>32</sup> “When some people condemn montage, they come into a very dangerous proximity to Blood and Soil, and a disreputable metaphysic of organicism, because they haven’t, in fact, investigated montage; they haven’t demarcated its sphere of influence, or taken note of its achievements”

<sup>33</sup> “There are enough people who are strictly and consistently against realism. E.G., the Fascists. They have an interest in reality not being depicted as it is. And the whole of capitalism shares this interest with them, even if it advocates it in a less drastic form”

<sup>34</sup> Brecht escreveu *Plattform für die linken Intellektuellen*, em 1937, provavelmente em relação ao segundo congresso internacional de escritores pela defesa da cultura. Nos pontos defendidos pelo autor, ele ressalta a necessidade de se lutar contra o fascismo a partir da relação que este tem com o capitalismo “[...]it is only possible

processos de desenvolvimento do capitalismo é responsável por acirrar as contradições objetivas da sociedade que se representa. Para Brecht, a representação realista revela um caráter de *utilidade* na luta antifascista e para ser efetiva deve basear-se num “[...] conceito de realismo de forma mais ampla, mais generosa, de fato, mais realista, e não deixar que o problema de escrever a verdade sobre o fascismo degenera em um problema formal”<sup>35</sup> (BRECHT, 2003, p. 227). Assim, na elaboração de um conceito de realismo, o dramaturgo estabelece como central a questão da *escrita* sobre a verdade do fascismo, sem recusa *a priori* dos recursos formais que se encontram à disposição, evitando-se a constituição de um modo específico de realismo. Em *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise* [Amplitude e variedade do modo de escrita realista], diz Brecht que reduzir a maneira realista de escrever ao padrão dos romances burgueses tornava-se um entrave para a produção, engendrando de fato um procedimento formalista.

Pode ser que, em algumas discussões, o modo realista de escrever tenha sido caracterizado em termos muito formais e, portanto, muitos leitores tenham saído com a ideia de que o que está sendo proposto é que um livro é escrito de maneira realista se for 'escrito da mesma forma que os romances realistas burgueses do século passado’<sup>36</sup> (BRECHT, 2003, p. 221).

É ao apego às fórmulas dos realistas do século XIX que Brecht dirige sua crítica. A tentativa de se aproveitarem as técnicas velhas conduz a uma aproximação com a ideologia burguesa. Em *Übergang vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus* [Transição do realismo burguês para o socialista], sua crítica à forma desse realismo burguês se associa à sua elaboração do teatro épico. Assim como no teatro épico, ele considera a empatia do indivíduo burguês que se processa no palco como um problema a ser enfrentado, para isso vai também adotar a luta de classe como “nexo causal” a partir de suas contradições:

Toda a técnica de empatia do romance burguês atingiu uma crise mortal. O indivíduo a quem a empatia abrangia atingiu uma crise mortal. O indivíduo em quem a empatia é gerada mudou. Quanto mais claramente as pessoas entendem que o destino da humanidade é a humanidade, e mais claramente a luta de classes é reconhecida como o fator dominante no nexo causal, mais

---

to fight National Socialism by fighting the capitalist economic system” (BRECHT, 2003, p. 174). A propriedade privada dos meios de produção como pilar da economia capitalista deve ser atacada, pois o Fascismo seria apenas a maneira mais acentuada e violenta dessa relação de base: “Fascism can only be resisted by those who renounce private ownership of the means of production, and everything which goes with it, and who want to fight together with the class which fights most passionately against private property.” (BRECHT, 2003, p. 175).

<sup>35</sup> “[...] concept of realism more broadly, more generously, in fact, more realistically, and not let the problem of writing the truth about Fascism degenerate into a formal problem”

<sup>36</sup> “It may be that, in a few discussions, the realist mode of writing was characterized in far too formal terms, and that many reader therefore came away with the idea that what is being proposed is that a book written in a realist way if it is ‘written in the same way as the bourgeois realist novels of the last century’”

fundamentalmente falha a velha técnica burguesa de empatia<sup>37</sup> (BRECHT, 2003, p. 229).

O problema continua o sendo relativo à representação de “[...] complicated societal process” [processos sociais complexos] (BRECHT, p.229), assim como ele o foi para os realistas do passado, mas justamente essa representação de processos sociais complicados esbarrava na afirmação da empatia, justaposta *a priori* à sua ideia de indivíduo:

[...] o mundo parece ser inadequadamente reproduzido se ele apenas aparecer no espelho das disposições emocionais e reflexões do herói [...] Todo o complexo causal social não pode mais ser usado como um mero estimulante para experiências mentais e emocionais<sup>38</sup> (BRECHT, 2003, p. 229).

Assim, Brecht define o que no seu realismo deve ser dispensado para a representação de processos sociais complexos:

A capacidade de empatia pode ser dispensada em grande medida [...] É inteiramente possível que os escritores sejam mais bem-sucedidos em estimular a capacidade de abstração do leitor – que é tão importante para a compreensão do processo social – se eles não estimularem ‘capacidades sensoriais’ do leitor<sup>39</sup> (BRECHT, 2003, p. 259).

Aqui, pode-se remeter a discussão à conhecida tabela comparativa das *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*<sup>40</sup> [Notas sobre “Mahagonny”]. No que tange à forma dramática/aristotélica a tabela apresenta o seguinte registro: “desperta-lhe sentimentos”. Quanto à forma épica/antiaristotélica, ela indica que se lhe desperta “a consciência crítica”. Essa formulação ensejou para muitos o entendimento de que o teatro épico seria um teatro pautado estritamente pela razão. Apesar disso, tanto ali nas notas como no ponto de vista brechtiano mais geral sobre o realismo, percebe-se uma clara ênfase na atitude do público ou, por outra, na “habilidade do leitor para abstrair”, em lugar de suas “capacidades [meramente] sensíveis”. Deste modo, a empatia é dispensada pelo teatro épico, em particular, e, em geral, pelo realismo pensado por Brecht. Em *Notizen über realistische Schreibweise* [Notas sobre a escrita realista], ele critica a técnica de criar no leitor uma empatia humana cheia de psicologismo: “Seus seres humanos se assemelham, tanto através das classes quanto através

---

<sup>37</sup> “The bourgeois novel’s entire technique of empathy has reached a mortal crisis. The individual in whom empathy has reached mortal crisis. The individual in whom empathy is generated has changed. The more clearly people understand that the fate of humankind is humankind, and more clearly class struggle is recognized as the dominant factor in the causal nexus, the more fundamentally the old bourgeois technique of empathy fails”

<sup>38</sup> “[...] the world seems to have been inadequately reproduced if it only appears in the mirror of the hero’s emotional dispositions and reflections [...]The entire social causal complex can no longer be used as a mere stimulant for mental and emotional experiences”

<sup>39</sup> “The capacity for empathy can be dispensed with a large degree [...] It is entirely possible that writers will be more successful in stimulating the reader’s ability to abstract – which is so important for grasping societal process – if they do not stimulate the reader’s ‘sensory capacities’”

<sup>40</sup> *In*: BRECHT, Bertolt. Teatro dialético: ensaios. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967b. p. 54- 65.

dos séculos, de modo que não são estratificados internamente e não contêm contradições reais [...]”<sup>41</sup> (BRECHT, 2003, p. 249). De acordo com ele, as contradições reais se relacionariam ao conteúdo de classe omitido por esse psicologismo, destinado tão somente a ensinar o sentimento de empatia, numa relação intersubjetiva afastada das contradições sociais. A cabeça do espectador aparta-se do mundo em que vive, pois é colocado diante de: “[...] constelações psicológicas muito complicadas [...] onde quer que você olhe, nenhuma relação casual pode ser encontrada; estas são psiques cortadas de seu ambiente”<sup>42</sup> (BRECHT, 2003, p. 249). A composição baseada numa relação puramente intersubjetiva serviria para ocultar os nexos entre o ambiente social e a personagem.

Para Brecht, um dos recursos úteis oferecidos pelo realismo é uma espécie de engenharia aplicada à realidade. Por não estar preso a uma concepção de realismo ortodoxa, Brecht não se limitou a configurar um mero reflexo da realidade — como na teoria do reflexo de Lukács —, mas salientou que o realismo deveria superar a realidade quando isso fosse necessário à representação. Para ele, “[...] realismo também não é exatamente sinônimo de eliminação da imaginação e da invenção [...] Os escritores podem ter permissão para usar todos os meios de que precisam para obter o controle da realidade”<sup>43</sup> (BRECHT, 2003, p. 259). Ainda assim, esse controle da configuração da “realidade” estaria subordinado a um procedimento relativo ao uso de um material “não processado”. Num dos poucos comentários mais prescritivos sobre o estilo realista, Brecht afirma:

[...] inclui o detalhe realista, uma certa dimensão sensual, a presença de matéria-prima 'não processada', etc. O detalhe realista fornece algo que é particular, o que uma pessoa em particular tem, o que, do ponto de vista da ação em larga escala, nós mais o menos não precisamos saber (...) ou fornece algo que se torna particular em uma determinada situação, talvez alguma característica geralmente humana que aparece em um grande contexto geral de uma maneira particular<sup>44</sup> (BRECHT, 2003, p. 257-8).

Evitando certo estreitamento da forma, Brecht aponta para algumas relações dialéticas entre o particular e o geral, relativas à presença de certos detalhes ou desse “material não processado”. O “material não processado”

---

<sup>41</sup> “Their human beings resemble one another, both across classes and across the centuries, so that they are not internally stratified, and don’t contain real contradictions [...]”

<sup>42</sup> “[...] very complicated psychological constellations, but, wherever you look, no casual relationships can be found; these are psyches cut off their environment”

<sup>43</sup> “realism is also not exactly not synonymous with the elimination of imagination and invention [...] Writers may be permitted to use all the means they need to get control of reality”

<sup>44</sup> “[...] include realist detail, a certain sensual dimension, the presence of ‘unprocessed’ raw material, etc. Realist detail provides what is particular, what a particular person has, what, from the point of view of the large-scale action, we more or less don’t need to know about[...] or it provides something which becomes particular in a given situation, perhaps some generally human feature which appears in a large general context in a particular way”



[...]envolve certa superfluidade de material que resiste à linha reta, uma representação de personagens que não fornece apenas o que mantém a trama (o ser humano com suas contradições), a incorporação de uma mera facticidade que não é para ser neutralizado no quadro da ação, o registro do que não esperaríamos, o acaso, as exceções, o cálculo que não soma, enfim, o registro do que constitui a diferença, como se costuma dizer, entre a vida real e estimativas burocráticas<sup>45</sup> (BRECHT, 2003, p. 258).

Todas elas se inserem no campo do “detalhe” realista. Trata-se de características que envolvem certo cálculo ativo “entre a vida real e estimativas burocráticas”. Elementos como o desvio, a facticidade, o que não é necessário para o desenvolvimento da fábula, o acaso, exceções ou coisas do tipo devem no entanto estar submetidos a um princípio realista: o reconhecimento de que as forças que movem as figuras são processos sociais. Reconhece também no que diz respeito a intenção do personagem uma base “corporea” que compõe o conjunto de determinações da figura: “[...] necessidades corporais como 'base', com uma intenção transparente”<sup>46</sup> (BRECHT, 2003, p. 259). Até essa característica, no entanto, se relaciona ao aspecto social da exploração.

Na nossa época, onde os seres humanos exploram os seres humanos, é verdade que a sensualidade aparece como preocupação, preocupação com a fome, com a má habitação, com a doença socialmente condicionada, com a perversão das relações sexuais. Estar ocupado com esses processos é apenas realista, no entanto, se eles são reconhecidos como sendo processos sociais<sup>47</sup> (BRECHT, 2003, p. 259).

No realismo estabelecido por Brecht, como vimos, a empatia com o indivíduo é dispensada para dar ênfase aos processos sociais, e, apesar de existir certo conjunto de características no campo do “detalhe” realista, onde particularidades são determinadas, ainda assim deve-se “controlar” a realidade em prol da representação desses mesmos processos sociais. Mas, no realismo brechtiano, para além dos recursos formais específicos, o que interessa é o que Brecht chama de uma *atitude* realista. O autor sustenta que o realismo configura, acima de tudo, uma atitude. No já mencionado *Notizen über realistische Schreibweise* [Notas sobre a escrita realista], o dramaturgo assinala o que seria essa atitude

---

<sup>45</sup> “[...] involves a certain superfluity of material which resist the straight line, a depiction of characters that doesn't just provide what keeps the plot going on (human beings with their contradictions), the incorporation of mere facticity which is not to be neutralized in the framework of the action, the recording of what we would not have expected, chance, exceptions, the calculation that doesn't add up, in short, the recording of what constitute the difference, as people are wont to say, between real life and bureaucratic estimates”

<sup>46</sup> “bodily needs as 'base', with a transparent intent”

<sup>47</sup> “In our era, where human beings exploit human beings, it's true that sensuality appears as a preoccupation with hunger, with poor housing, with socially conditioned illness, with the perversion of sexual relationships. Being occupied with these process is only realist, however, if they are recognized with these processes is only realist, however, if they are recognized as being societal process”

frente às técnicas realistas. Ainda com o intuito de expandir o conceito de realismo e evitar formalismos, o autor se apoia no conceito de atitude realista, que não se restringe a apenas à arte mas também a outras áreas:

[...] artistas entendem o realismo como algo artístico, e como eles têm uma visão muito fixa da arte [...] o conceito de realismo também fica muito restrito e fixo. Também em relação à sua própria arte, os artistas podem adotar tanto uma atitude não realista quanto uma atitude realista. É uma boa ideia para eles saber como o realismo é aplicado às artes diferentes das suas, bem como a áreas não artísticas, na política, na filosofia, nas ciências e na vida cotidiana<sup>48</sup> (BRECHT, 2003, p. 259-60).

Essa extrapolação da categoria estética “realismo” para além do campo específico da arte é importante. Ela atua num movimento duplo: tanto considera a concepção estética “realista” útil e capaz de intervir na própria realidade, como também impõe ao campo estético a necessidade de apropriar-se da realidade, reconhecendo as outras áreas não artísticas como parte dessa apropriação. Essa atitude realista, em suma, se baseia no reconhecimento das dinâmicas das forças sociais, a exemplo das previamente discutidas contradições entre as novas e velhas forças: “É realista colocar as causas do processo no âmbito da sociedade (de ser influenciado por ela)”<sup>49</sup> (BRECHT, 2003, p. 260). Dessa forma, o reconhecimento da realidade social permite ao realista escapar de reducionismos:

É uma boa ideia definir obras realistas como obras combativas. Nelas, a realidade recebe uma voz que de outra forma não conseguiríamos ouvir. Elas relatam uma contradição (e se autodenominam sua porta-voz), por meio da qual novas forças dinâmicas vêm contradizer visões e modos de forças pré-existentes. Os realistas combatem qualquer tipo de reducionismo, porque isso não nos permite controlar a realidade<sup>50</sup> (BRECHT, 2003, p. 260).

Por mais que Brecht construa uma noção operativa de realismo, sem contornos categóricos, é importante notar como fundamentos do teatro épico aparecem relacionados a essa acepção de realismo do dramaturgo. Esse realismo, assim como o teatro épico, também opera por meio de contradições, reconhecendo a existência de forças dinâmicas e complexas que não podem ser reduzidas, pois isso comprometeria a instrumentalização que o público faria daquela representação da realidade social. Em suma, a finalidade dele é voltada para a

---

<sup>48</sup> “[...] artists understand realism to be something artistic, and as they have a very fixed view of art [...] the concept of realism also becomes very restricted and fixed. In relation to their own art, too, artists can adopt both an unrealistic, and a realist, attitude. It’s a good idea for them to acknowledge how realism is applied in arts different from their own, as well as in non-artistic areas, in politics, in philosophy, in the sciences and in everyday life”

<sup>49</sup> “It is realist to thrust the causes of process into the ambit of (being influenced by) society”

<sup>50</sup> “It’s a good idea to define realist works as a combative works. In them, reality is given a voice that we don’t otherwise get to hear. They report a contradiction (and appoint themselves as its spokesman), whereby new dynamic forces come to contradict pre-existing views and modes of forces. Realists fight any sort of reductionism, because it does not able us to control reality”

capacidade de controlar a realidade. Parte da atitude que o teatro épico busca é exatamente essa de retratar a realidade como uma possibilidade entre outras, a título de experiência.

Assim, o realismo do dramaturgo recusa o imediato — algo relativamente semelhante a abordagem realista de Lukács, como mencionamos — e essa recusa serve para desnaturalizar a realidade assim como no teatro épico. Os aspectos aparentemente naturais da realidade devem ser objetos de uma *práxis* científica — algo que remete ao naturalismo — ou seja, são analisados um entendimento que busca a partir deles intervir e controlar essa mesma realidade que os fabrica. O dramaturgo se apropria da máxima do *Novum Organum* de Bacon sobre observações da natureza: “Realistas podem encontrar bons lemas nas considerações de Francis Bacon 'natura non nisi parendo vincitur\* ('somente aquele que obedece a natureza controla a natureza')<sup>51</sup>” (BRECHT, 2003, p.260). Nesse ponto o trabalho do realista se assemelha a forma de desnaturalização brechtiana que deve se apropriar de uma atitude de observação científica:

[...] Ele não retira seu conhecimento da realidade meramente de impressões sensoriais, ao contrário, ele induz a natureza a exibir suas artimanhas, com a ajuda de todos os expedientes da práxis e da ciência, representando as regularidades da natureza de uma maneira que as capacite intervir na própria vida, na vida da luta de classes, da produção, das necessidades espirituais e corporais particulares de nossa época, ele entende a realidade como diversa, diferenciada, dinâmica e contraditória[...]<sup>52</sup> (BRECHT, 2003, p. 261 tradução nossa).

Aqui há quase uma fusão entre o realismo brechtiano e os fundamentos do teatro épico. Pois basicamente, para ambos, o que Brecht busca estabelecer como fundamento é a compreensão dialética da realidade “diferenciada, dinâmica e contraditória”. Assim, expor as “artimanhas” da natureza permitiria também ao público torná-la manejável.

Num dos poucos escritos publicado na *Das Wort* sobre o tema, o ensaio *Volkstümlichkeit und Realismus* - [Tradição popular e realismo], Brecht argumenta que não havia regras eternas na realidade do fazer artístico dos operários; havia no entanto uma preocupação com a função das formas. As escolhas artísticas se davam em relação àquilo que se buscava representar. “[...] Os trabalhadores julgavam tudo pela quantidade de verdade que continham; recebiam bem qualquer inovação [formal] que ajudasse a representação da verdade, do mecanismo real da sociedade; [...]” (BRECHT, 1967b, p.120). Inclusive, quando conta da

---

<sup>51</sup> “Realists can find good mottoes in Francis Bacon's statements 'natura non nisi parendo vincitur\* ('only the person who obeys nature controls nature')”

<sup>52</sup> “He doesn't merely derive his knowledge of reality from sensory impressions, instead, he cajoles nature to display its wiles, with the help of all the expedients of praxis and science, representing nature's regularities in a way that enables them to intervene in life itself, the life of class struggle, of production, of the particular spiritual and bodily needs of our age, he understands reality to be diverse, differentiated, dynamic and contradictory[...]”

experiência do agit-prop o autor ressalta uma sofisticação formal ampla, plural e tipicamente da arte popular:

[...] O que se tornou conhecido como arte de agit-prop, para a qual foram torcidos tantos narizes de segunda categoria, era uma fonte de novas técnicas artísticas e meios de expressão. Elementos magníficos mas há muito tempo esquecidos, de períodos de verdadeira arte popular, voltaram a ser aproveitados e adaptados a novos fins sociais. Cortes audaciosos, composições, simplificações... havia economia, elegância, e uma sensibilidade sem temor para a complexidade (BRECHT, 1967b, p. 121).

Essa sofisticação formal que se apropria de novas técnicas advém, antes, de uma necessidade expressiva do que uma cartilha, ela é concreta e remete ao modo como o realismo de Brecht se fundamenta em tornar concretas as coisas “[...] a velha afirmação de Hegel de que a verdade é concreta.<sup>53</sup>” (BRECHT, 2003, p. 218). A partir dessa concretude viva que parte do concreto e retorna a ele, o realista pode ser entendido e compreendido pelo público:

Nenhum realista se contenta em repetir continuamente o que as pessoas já sabem; esse procedimento não apresenta uma relação viva com a realidade. Isso também pode ser demonstrado concretamente, com referência a casos individuais. Um realista escreve de forma que possa ser entendido, porque quer ter um impacto real em pessoas reais<sup>54</sup> (BRECHT, 2003, p. 218).

A relação entre concretude e entendimento da obra também remete à maneira como Lukács associa a relação entre vida e obra no realismo crítico. O crítico designa o seu realismo como sendo a forma que “[...] responde às perguntas que o próprio leitor põe – respostas da vida a perguntas que a própria vida colocou” (LUKÁCS, 1938, *apud*, MACHADO, 2016, p. 280-1). No entanto, Brecht imputa à questão um caráter mais pragmático. O que permite a compreensão da obra é o fato de que essa “vida” é concreta e por isso pode ser demonstrada de maneira concreta. As *Notizen über realistische Schreibweise* [Notas sobre a escrita realista] iniciam o quarto tópico da seguinte maneira: “Sempre que propuser modelos ou exemplos literários, você deve se esforçar por ser muito concreto<sup>55</sup>.” (BRECHT, 2003, p. 250).

Esse realismo de Brecht, portanto, fundamenta-se numa espécie de sentido supraformal. Como vimos, a forma realista do dramaturgo relaciona-se mais a uma atitude daquele que escreve de maneira realista do que às técnicas empregadas. Cruzando com alguns aspectos do teatro épico, tal atitude diria respeito à maneira como, ao escrever, o realista deve considerar as forças dinâmicas da realidade como parte de processos sociais, estabelecer a

---

<sup>53</sup> “[...] old Hegel’s statement that truth is concrete.”

<sup>54</sup> “No realist is content to repeat continually what people already know; that does not display a living relationship to reality. That, too, can be demonstrated concretely, with reference to individual cases. A realist writes in such a way that he can be understood, because he wants to have a real impact on real people”

<sup>55</sup> “4. Whenever you purpose literary models or exemplars, you must make effort to be very concrete.”

relação entre o geral — as leis que regem a sociedade — e o particular — detalhes e desvios —, analisar objetivamente a realidade, mas não se limitar ao material que ela fornece e, por fim, ser concreto para ser entendido. Tudo isso corresponderia à função que o realista exerceria no próprio real, o centro da questão do realismo para Brecht é como essa forma intervêm: “[...] impacto real em pessoas reais” (2003, p. 218). Portanto a prova de que esse realismo funcionaria ou não só poderia ser conferida na própria realidade.

Assim, a partir dessa antes mencionada “atitude realista” frente à realidade, pode-se também ser usadas as técnicas das vanguardas. Brecht busca nesses recursos e técnicas vindos das vanguardas históricas o que pode-se ser utilizado e “transfuncionalizado” para uma obra realista:

É evidente que haverá um tipo de monólogo interior a que se pode chamar formalista, mas também há outro tipo que é realista; e através da montagem pode-se [...] representar o mundo numa forma deformada ou correta, [...]” (BRECHT, *apud* MACHADO, p. 153).

Há uma espécie de movimento crítico de possíveis sínteses entre o debate formal e político em jogo. Seja no plano de um realismo com características vanguardistas, seja naquele de uma vanguarda com características realistas, Brecht busca se situar de maneira móvel e dialética, não categórica:

Parece-me possível construir uma técnica de alienação para retratar condições (de tipo mais ou menos naturalista); mesmo que em primeira instância resulte apenas frutífero para peças com um enredo<sup>56</sup> (Bertolt Brecht, *apud*, WHITE, 2010a, p. 188).

Ou seja, é perfeitamente possível enquadrar esse realismo à maneira brechtiana, como um componente do teatro épico. Pois, para além de uma elaboração estética:

O projeto de teatro épico de Brecht nasce dessa avaliação de que muito mais útil do que condenar ou elogiar as novidades técnicas (como a montagem, monólogo interior ou a explicitação de recursos narrativos associados ao drama) é compreender os sentidos ideológicos das formas existentes, expor suas tendências de enunciação no confronto com as matérias e expectativas sentimentais da atualidade, modificá-las de acordo com interesses da luta social e política (CARVALHO, 2015, p. 321).

Como vimos, essa aceitação de diferentes técnicas faz parte da prática do teatro épico e pode ser percebida no realismo quando incluído no projeto antifascista do autor. *Terror e miséria* materializa essas questões oferecendo-nos um exemplo de como o autor busca se situar

---

<sup>56</sup> „Es scheint mir möglich, auch für Zustandsschilderungen (mehr oder minder naturalistischer Art) eine Verfremdungstechnik auszubauen; wemngleich sie vorerst wohl nur für Stücke mit echter Fabel etwas ergibt.“

dialeticamente entre os recursos “vanguardistas” e os recursos “realistas”, privilegiando a prática. Sergio de Carvalho resume a dialética teatral brechtiana como algo que:

[...] pressupõe a experimentação com mediações possíveis, algumas muito objetivas, outras mais subjetivas, outras manifestas na forma da obra, variáveis segundo situações práticas distintas, devendo incidir não só sobre o objeto, mas também sobre o sujeito da prática.” (CARVALHO, 2015, p. 321).

Essa forma mistura realismo e vanguarda e o equivalente na teoria brechtiana, teatro aristotélico e teatro épico, é algo presente em *Terror e miséria* e é ressaltada na análise dos estudiosos John e Ann White a respeito da peça. A peça é fruto desse posicionamento entre realismo e montagem, e os críticos buscam direcionar o olhar, assim como nós, para como nesses elementos aristotélicos associados ao realismo há uma articulação da forma épica:

Se a ideia de que Brecht havia respondido ao “Alltagsfaschismus” com uma série de minidramas convencionais, “aristotélicos” e antifascistas, pode ter parecido plausível para alguns na época, qualquer análise detalhada dos ritmos e segmentação engenhosa das cenas individuais que compuseram o complexo *Furcht und Elend* – incluindo a própria “Der Spitzel” – logo revelaria que a montagem da obra era mais do que apenas uma variação da macroestrutura inovadora descrita nos primeiros relatos de Brecht sobre o teatro épico. Ela foi também uma característica marcante da estrutura interna da maioria das cenas mais longas de *Furcht und Elend* e, no conjunto, as mais importantes<sup>57</sup> (WHITE, 2011, p. 186).

Assim, podemos considerar a peça como um resultado prático desse posicionamento estratégico. Seria uma obra inserida num projeto de combate ao fascismo que se situava dinamicamente entre as frentes estética e política aqui apresentadas, especialmente em se tratando do debate sobre o realismo e as vanguardas. O resultado disso é uma peça que opera, para usar as palavras de José Pasta, pela via do escândalo<sup>58</sup>, inserida na polêmica e colocando as partes em tensão de maneira produtiva. Vejamos, portanto, como o teatro épico usa esse realismo de elementos aristotélicos e busca problematizar o próprio uso. “Pela primeira vez o público dramático reconheceu-se como tal.” (BENJAMIN, 2017, p.43). Desse modo,

---

<sup>57</sup> “If the idea that Brecht had responded to “Alltagsfaschismus” with a series of conventional, “Aristotelian,” antifascist mini-dramas might at the time have seemed plausible to some, any detailed analysis of the rhythms and ingenious segmentalization of the individual scenes that made up the *Furcht und Elend* complex – including “Der Spitzel” itself – would have soon revealed that the work’s montage was more than just a variation on the innovative macro-structure described in Brecht’s early accounts of Epic Theater. It was also a striking feature of the internal structure of most of *Furcht und Elend*’s longer scenes, and, the whole, the most important ones”

<sup>58</sup> Pasta aborda essa característica do dramaturgo no capítulo *Hydatopyranthropos : (a organização do escândalo)* (p.57-84) no seu grande estudo crítico *O Trabalho de Brecht*, onde ressalta a maneira como o dramaturgo gere seu nome público de maneira provocadora ao mesmo tempo que tática como parte de sua constituição de obra coletivizante. Ele avalia que a posição em que ele pode ser ativo e moderado e menos herético é melhor do que inativo e criticamente inviolável.

formalizou-se a “tática do cavalo de Tróia” da Frente Popular de Dimitrov, tema que será abordado, como veremos, por John e Ann White.

#### **2.4 -Tática cavalo de Tróia - um modelo Brechtiano de realismo**

Como vimos, elementos aristotélicos no teatro épico não são livres de riscos de interpretação contrária à finalidade épica. José Pasta identifica como determinante no trabalho de Brecht a busca por “[...] refundir e reorganizar toda a cultura numa outra direção” (2010, p. 41), mas essa tarefa, em seu sentido amplo e organizador, é concretizada apenas através de diferentes estágios e estratégias, que sempre envolvem o risco de se lidar com formas hostis. Para o professor, aí se observa

[...] a presença do risco, menor ou maior em cada caso, mas também o mesmo: trabalhar com instrumentos produzidos pelo inimigo, aproximar-se perigosamente do que se trata de recusar, constituir o novo sob o fantasma do velho (PASTA, 2010, p. 42).

Essa dinâmica típica do trabalho brechtiano constitui uma tática que busca “[...] incorporar, como instrumento de luta, muito da *forma* do oponente” e “[...] tomar emprestadas do adversário muitas das características que lhe garantem a força” (PASTA, 2010, p. 42). O uso de elementos aristotélicos no teatro épico é uma espécie de duelo constante entre as velhas e novas formas, de tal forma

[...] que o combate se trava no fio da navalha, num balanço perigoso entre as necessidades simultâneas e contraditórias de se assemelhar ao inimigo e de se diferenciar dele, de ambos os lados vigiado pelo risco permanente da neutralização (PASTA, 2010, p. 43-44).

Partimos aqui de uma problemática com a qual Brecht lidou na sua teoria e prática teatral: a herança de uma *Weltanschauung* burguesa que produzira as formas do drama ilusionista nos palcos. Nele o indivíduo e as relações intersubjetivas comporiam o centro, e a partir disso uma série de princípios formais se estabelece, os quais vão de encontro às finalidades sociais que Brecht buscou estabelecer para o teatro e são por si mesmos uma contradição se inseridos no teatro épico.

O drama convencional, ao partir dessa visão de mundo, prioriza formal e tematicamente assuntos privados:

[...] as exigências das unidades dramáticas não são, por isso, mero atributo de críticos ranzinzas, mas consequências necessárias do princípio formal. Os próprios temas que interessam ao drama são delimitados por razões do princípio ao âmbito das relações intersubjetivas, por isso as únicas passíveis de configuração exclusiva através do diálogo (COSTA, 1998, p. 57).

No drama as situações são traduzidas em diálogos, e a interioridade do personagem precisa se tornar presença dramática, sem “[...] lugar para o inexprimível, pois a esfera do drama é intersubjetiva, uns precisam compreender o que dizem os outros” (COSTA, 1998, p. 57). A tradição naturalista-realista faz parte desse desdobramento e, apesar de ela representar questões mais amplas que as da esfera da individualidade, a forma burguesa se lhe torna um obstáculo. Obviamente, esse desenvolvimento contraditório de forma e conteúdo apresenta inúmeros limites, bem como diversas tentativas de superação; a proposta de teatro épico brechtiano é fruto dessas tensões. Essa história – já contada por Peter Szondi (2011) e outros comentadores da obra de Brecht – interessa a nós na medida em que identificamos *Terror e miséria* como um caso peculiar nessa contradição com a tradição naturalista-realista.

O teatro épico busca sobretudo superar os limites formais impostos pelas regras dessa “boa” dramaturgia dramática aristotélica, desnaturalizando formas de representação baseadas na *Weltanschauung* burguesa e, assim, a própria realidade social, tida por essa ideia de mundo como imutável. No entanto, não podemos cair na concepção simplista de apenas negá-la; há na verdade um desenvolvimento dessa tradição em chave dialética. A teoria dramática de Brecht, bem como seu desdobramento artístico, se dá pela superação contraditória que surge a partir daquilo que nega. Esses elementos – que carregam em sua origem as convenções marcadas pela perspectiva burguesa – passam a se refuncionalizar (*umfunktionieren*) sob o olhar de um projeto de teatro com interesse público. Ou seja, a dramaturgia de Brecht ainda conserva parte da tradição que nega.

Eric Bentley – crítico americano atento à questão do épico em Brecht durante os anos de guerra e um dos principais responsáveis pela recepção de *Private life* (versão americana de *Terror e miséria*) – afirma que “[...] o teatro épico é naturalista em um sentido amplo e também é um desenvolvimento radical dos tipos de drama mais familiares”:

Brecht não é um naturalista, mas é um naturalista. Ele deseja ser o mais fiel possível quanto aos fatos objetivos. Exatamente porque abandonou a teoria da quarta parede, que, ao contrário da intenção consciente de seus defensores, tendia a fazer que o mundo dos sonhos parecesse realidade [...] (BENTLEY, 1991, p. 309).

Para Brecht o indivíduo só pode ser compreendido através dos processos sociais nos quais (e pelos quais) existe, e só a forma épica pode dar conta disso. Mas Bentley destaca Brecht como alguém que experimenta, por um lado, seu conceito de teatro épico,



principalmente com suas *Lehrstücke*, e, por outro, se vale do modo documentário, como em *Private life*.

Certamente, o crítico americano intensifica a seu modo a presença de um naturalismo em Brecht e direciona sua leitura para o modo documental da peça. Mas mesmo que faça parte da concepção dela, desse trabalho com a fonte documental, *Terror e miséria* é dinamicamente mais híbrido do que demandariam o documento e a forma realista. Brecht, quando se refere ao tipo de procedimento que adota em *Terror e miséria* – dramatizar cenas baseadas em notícias de jornal –, menciona nomes da dramaturgia relacionados ao naturalismo, mas ainda assim leva em conta o problema da representação de forças relacionadas às dinâmicas modernas de poder:

[...] o destino não é mais um poder único e coerente; antes, existem campos de forças que podem ser vistos irradiando-se em direções opostas; os próprios grupos no poder compreendem movimentos não somente de uns contra os outros, mas dentro deles próprios, etc. etc. Mesmo para dramatizar uma simples reportagem jornalística, é necessário muito mais do que a técnica dramática de um Hebbel ou um Ibsen (BRECHT, 1967b, p. 47).

*Terror e miséria* constitui um modelo capaz de explicitar que qualquer tipificação que buscasse opor categoricamente o naturalismo/realismo ao teatro épico estaria fadada ao erro, não apenas pela maneira como Brecht poucas vezes é categórico em sua dialética pragmática, mas também como se vale do uso dessas categorias a partir do que delas é útil para o trabalho.

Na introdução *Bertolt Brecht's Furcht und Elend des Dritten Reiches: a German Exile Drama in the Struggle against Fascism*, John e Ann White a caracterizam como uma obra que:

[...] ocupa uma posição única entre as obras antifascistas de Brecht, em virtude de sua engenhosa combinação de um material-fonte documental, uma série de incidentes fictícios, mas plausivelmente realistas, e uma estrutura projetada para dispor tanto elementos épicos como aristotélicos (2010a, p. 1)<sup>59</sup>.

A peça é organizada pela junção dessas características, num movimento dialético em que se mobilizam elementos épicos e aristotélicos na dramaturgia. Os autores, ao destrinchar esse aspecto da peça, utilizam-se da imagem do Cavalo de Troia – em referência à estratégia de Dimitrov, do Comintern –, demonstrando como o teatro épico se situa também no interior da dramaturgia aristotélica da peça. O próprio Brecht comenta: “a fala cotidiana, o

---

<sup>59</sup>“[...] occupies a unique position among Brecht's anti-Fascist works by virtue of its ingenious combination of documented source-material, a series of fictive, yet plausibly realistic, incidents, and a framework designed to deploy both Epic and Aristotelian elements.”

detalhamento interior, a omissão de elementos de coro e os dispositivos de alienação que saltam aos olhos tornam a peça mais difícil do que outras de ser reconhecida como uma peça de teatro épico (BFA, 24:521 *apud* WHITE; WHITE, 2010a, p. 189)<sup>60</sup>.

Apesar dos elementos próximos ao naturalismo, que impedem o épico de saltar aos olhos, o autor compõe esse aspecto por meio daquilo que John e Ann White chamam de dispositivos de desfamiliarização (2010a, p. 190), ou *estranging devices*<sup>61</sup>, que, para eles, estão contidos nas cenas como parte dessa estratégia que não mais se pautaria pela ostentação “anti-ilusionista” da teoria brechtiana de antes do exílio, nem pelo “natural”, necessariamente escancarado como estranho.

Os críticos exploram o modo como se apresentam esses dispositivos em algumas das cenas, mas, em suma, a ideia consiste em estabelecer um teatro épico recheado de disfarces:

O que segue neste capítulo é uma exploração seletiva de algumas maneiras pelas quais os dispositivos de desfamiliarização foram contrabandeados para o que se tem chamado, com alguma justiça, de "realismo dialético" (ou seja, definitivamente não "realismo" no sentido de Lukács). *Furcht und Elend* recorre a dispositivos de alienação ocultos e habilmente disfarçados até o ponto em que cenas individuais ainda são, em muitos aspectos, exemplos de teatro épico camuflado... Isso evidencia o interesse de Brecht por explorar o fato de que o efeito de alienação também é um procedimento encontrado na vida cotidiana<sup>62</sup> (WHITE; WHITE, 2010a, p. 190-191).

O realismo dialético – termo emprestado de Berthold Viertel em *Der Dramatiker Bertolt Brecht* – está na base da interpretação de John e Ann White ao lidarem com a tática do Cavalo de Troia. Para a estrutura narrativa emergir sem perder a dimensão realista, a cena deve ser uma espécie de suporte situacional dialético buscado na vida cotidiana e capaz de escancarar contradições.

A peça também é um exemplo da relação entre cotidiano e estranhamento na obra de Brecht, usando uma espécie de estranhamento que concretiza a concepção de Frederic Jameson sobre o famoso efeito do dramaturgo: “O efeito-V é o instante da intrusão no cotidiano: é o que constantemente demanda explicação e reexplicação [...]” (1999, p. 124). Esse uso do cotidiano

---

<sup>60</sup> “die Sprechweise des Alltags, das Interieurdetail, der Fortfall chorischer Elemente und sogleich in die Augen fallender Verfremdungen lassen das Stück schwerer als andere als ein Stück des epischen Theaters erkennen.”

<sup>61</sup> “Epic structure, alienation effects, and Aristotelian theater.”

<sup>62</sup> “What follows in this chapter is a selective exploration of some of the ways in which defamiliarizing devices were smuggled into what has, with some justice, been called a work of “dialectical realism” (i.e., definitely not “realism” in Lukács’s sense). *Furcht und Elend* resorts to covert alienation devices and cleverly disguises the extent to which individual scenes are in many respects still examples of camouflaged Epic Theater... it provides evidence of Brecht’s current interest in exploiting his recognition of the fact that the alienation effect is also a procedure found in everyday life.”

em chave realista e dialética permite que o procedimento de distanciamento seja reproduzido através desse confronto que a ideologia dominante estabelece com a vida comum no Terceiro Reich.

O regime nazista buscava instituir uma sociedade “acima das classes”, unida por uma suposta ideologia unívoca e compartilhada por todos os alemães. A *Volksgemeinschaft* (comunidade do povo), expressão usada por Hitler, se referia ao que seria essa comunidade sem luta de classes que o nacional-socialismo haveria construído. Brecht se refere à dissimulação nazista como um socialismo de fachada, “*Sheinsozialismus*”. O aspecto “socialista” do NSDAP é para ele uma “perversão do socialismo”<sup>63</sup>: “A tentativa nacional-socialista de unificação inclui a aniquilação, exclusão ou subordinação daqueles grupos de pessoas que são prejudiciais à solidariedade nacional, os judeus e os trabalhadores” (BRECHT 1937 *apud* WHITE; WHITE, 2010a, p. 63)<sup>64</sup>.

Portanto, os recortes realistas também respondem a esse arranjo social de contradições agudas promovidas pelo nacional-socialismo, cuja forma explicita a disparidade entre a aparência nacional-socialista e sua essência. Para usar os termos de *Cinco dificuldades*, a “verdade” e a “mentira” desse arranjo social são mediadas pelo recorte realista utilizado para comentá-las, pois o abismo entre a realidade representada e a ideologia que a mantém cria uma espécie de ironia formal.

John e Ann White consideram essa ironia e a relacionam à exposição de contradições não resolvidas em cena, sendo pois uma forma de demandar da plateia a reflexão em torno de sua possível superação. Quando se referem à cena “*Berufskrankheit*”, comentam:

[...] Para concordar com a avaliação de Brecht sobre a mensagem da cena, seria preciso supor que a exposição das contradições fossem, em todas as circunstâncias, um ato de resistência genuína, mas o que de fato se constata apenas cria uma camada de ironia dramática que coloca o ônus de volta sobre o público (WHITE; WHITE, 2010a, p. 128)<sup>65</sup>.

Essa utilização de elementos dramáticos em personagens permite perceber concomitantemente a falácia do indivíduo e a falácia do regime. Pois, não há figuras nobres, indivíduos idealizados que sozinhos consigam se emancipar ou que sejam politicamente capazes de se libertar das amarras do regime. O conteúdo da peça é verossímil; são gestos

---

<sup>63</sup> “Perversion des Sozialismus” (*apud* WHITE; WHITE, 2010a, p. 62).

<sup>64</sup> “The national Socialist attempt at unification includes the annihilation, exclusion or subordination of those groups of people who are detrimental to national solidarity, the jews and the workers.”

<sup>65</sup> “[...] To agree with Brecht’s assessment of the scene’s’ message, one would have to assume that exposing contradictions was under all circumstances an act of genuine resistance, whereas what in fact witness merely creates a layer of dramatic irony that puts the onus back on the audience.”

abafados que possuem intenção de resistência e o contraditório. Isso é fundamental para figurar uma realidade de derrota da classe trabalhadora

[...] uma consideração que acentue bem o transitório é um bom meio para encorajar os oprimidos. Ao mesmo tempo, é importante mostrar aos vitoriosos que, em tudo, em cada coisa, em cada acontecimento, existe uma **contradição** que se manifesta e cresce inexoravelmente (BRECHT, 1967b: p. 33 grifo nosso).

A partir dessas contradições o expectador pode assimilar os acontecimentos como processo, parte de um movimento maior, que não se conclui em cena; em vez disso, projeta seu dever histórico. O funcionamento a partir de contradições configura o realismo dialético mencionado e foi, como Brecht situou a estética de *Terror e miséria*, lidando com a natureza da contrapropaganda nazista da Frente Popular.

Embora tenha rejeitado histórias “verdadeiras” (a própria base da literatura documental), Brecht ainda enfatiza a necessidade de ilustrações “características”, interpretadas em *Furcht und Elend* essencialmente em termos de classe, políticos, específicos da região e históricos. Mas isso só levanta mais questões sobre a relação entre veracidade e postura ideológica – a natureza da contrapropaganda antifascista (especialmente em um trabalho tão dependente de fontes indiretas e que precisa contar com uma estética restritiva da Frente Popular) (WHITE; WHITE, 2010a, p. 28)<sup>66</sup>.

Ainda assim, como comentamos, era considerável o risco representado pela aproximação com o repertório dramático de representação. Um trecho da *Compra do latão* registra o impacto de uma encenação da peça no público. A figura do dramaturgista relata a impressão que teve de uma representação de *Terror e miséria*. Ele afirma que as pequenas peças (*Einakter*) “[...] mostravam como as pessoas no teu país se comportavam debaixo da verga de aço do pintor de paredes [Hitler]. Viam-se homens de quase todas as camadas e a sua maneira de se submeter e de se revoltar” (BRECHT, 1999, p. 106-107). Ele também relata seu efeito sobre o público: “[...] Ao que parecia, os espectadores não partilhavam de modo algum o horror das personagens no palco, e assim havia constantes risadas na plateia, mas sem que isso afetasse a profunda seriedade do espetáculo” (p. 107). Os efeitos observados junto ao público evidenciam o modo como a peça se distanciava da reação de empatia promovida por um repertório dramático.

---

<sup>66</sup> “While rejected ‘true’ stories (the very bedrock of documentary literature), Brecht still stresses the need for ‘characteristic’ illustrations, interpreted in *Furcht und Elend* essentially in class, political, region-specific, and historical terms. But this only raises further questions about the relationship between veracity and ideological stance – the nature of antifascist counter-propaganda (especially in a work so dependent on indirect sources and one having to reckon with a constricting Popular Front aesthetic).”

Dito isso, consideremos como John e Ann White examinam algumas das cenas de *Terror e miséria*, levando em conta a tática do Cavalo de Troia<sup>67</sup>. Seleccionamos quatro cenas: “Volksgemeinschaft” [1 – Comunidade nacional], “Physiker” [8 – Físicos], “Die jüdische Frau” [9 – A mulher judia], “Der Spitzel” [10 – O espião], lembrando que esse procedimento pode ser observado em outras cenas. Cumpre destacar a maneira como os supracitados autores nelas identificam formas de distanciamento crítico.

A primeira cena da peça, “Volksgemeinschaft”, possui, segundo a sua avaliação, o que seria o “dispositivo local de alienação” (*local alienation device*) (WHITE; WHITE, 2010a, p. 194), uma espécie de referências locais e contextuais que produziriam efeitos de comentário. Na cena, dois soldados da SS andam bêbados pelas ruas comemorando a consolidação do poder por Hitler, e seus diálogos se produzem em *Berlinisch*, dialeto regional que os situa sociopoliticamente, dotando a cena de referências locais e contextuais e criando um deslocamento de classe nos personagens. Pois, o dialeto é, também, frequentemente associado aos proletários do distrito “vermelho” da cidade.

A cena se afasta do que seria uma forma naturalista e se torna uma sátira que contrasta o dialeto baixo de classe operária dos SS com o discurso em tom elevado de Goebbels que eles repetem. Na boca dessas figuras, o discurso estabelece o que Ann e John White identificam como ironia temática da cena: a construção da já comentada *Volksgemeinschaft*. O uso de contrastes entre as formas discursivas é um expediente recorrente na peça e aparece em “Der Gefühlsersatz” [Sintético de sentimento], “Die Stunde des Arbeiters” [A hora do trabalhador], “Rechtsfindung” [Em busca de justiça] e “Das Kreidekreuz” [A cruz de giz]. O registro da linguagem nacional-socialista é, portanto, um dos recursos de distanciamento da peça.

Ao considerar esse distanciamento, promovido pela linguagem empregada pelos personagens, os críticos comentam a cena “Physiker” [Os físicos], ressaltando a forma sociodialetal como dispositivo de distanciamento. Na cena, dois físicos tentam, escondidos, ler uma carta de Einstein, e dessa vez desponta o jargão técnico-científico. Conforme os autores, na cena o diálogo não envolve uma progressão dramática. Emprega antes uma linguagem carregada de scientificismos ao mesmo tempo que estabelece uma atmosfera de medo e desconfiança.

O conteúdo da carta de Einstein, devido ao uso de jargão técnico-científico é praticamente outra língua para o público, e o que se pode entender é apenas a atitude dos físicos diante dele. Ademais, para configurar contradição nas figuras, Brecht situa os cientistas não

---

<sup>67</sup> Os autores dedicam o capítulo “Trojan Horse” a essa discussão (p. 188-220).

apenas como vítimas, mas também como problemas (WHITE; WHITE, 2010a, p. 200). Estar em contato com Einstein, figura repudiada pelo regime, não faz deles necessariamente combatentes da resistência. Há nas figuras, no âmbito de sua interioridade, uma mistura de excitação, ansiedade e medo em relação à Einstein. Isso os impede de enxergar a própria responsabilidade como cientistas pelo novo regime. O dilema da cena é crucial para os personagens, na medida em que é também um dilema para a ciência sob o regime nazista, “[...] por um lado, desesperado por ajuda científica; por outro, com medo de ser enviado para um campo de concentração” (WHITE; WHITE, 2010a, p. 202)<sup>68</sup>. Na tentativa de disfarçar a culpa em relação à carta, eles assumem a linguagem dos opressores e traem a própria classe. Desse modo, os personagens não são heróis, e seu posicionamento merece ser analisado e compreendido. Daí a necessidade dos dispositivos de distanciamento. Mesmo com o formato “aristotélico”, a cena é um dos melhores exemplos de epicidade na peça:

A julgar pelos critérios de Benjamin, "Physiker" tem os ingredientes de um teatro épico altamente eficaz. Estruturalmente, é uma cena de interrupções repetidas e, ao mesmo tempo, trabalha com variações de duas situações básicas da trama: um complexo intercâmbio científico entre pessoas com ideias semelhantes e um cenário clássico de guerra no estilo “paredes-que-têm-ouvidos”<sup>69</sup> (WHITE; WHITE, 2010a, p. 206).

O cenário estabelece uma cena cheia de interrupções que estabelecem uma relação com duas partes da cena, uma visível e outra projetada. Trata-se de uma das principais ilustrações da tática do Cavalo de Troia (WHITE; WHITE, 2010a, p. 206).

Os críticos identificam também como recurso utilizado na peça a fragmentação de uma cena em diferentes segmentos, como em “Die jüdische Frau” [A mulher judia]. Uma mulher judia burguesa se prepara para deixar o país em virtude das novas condições impostas pelo regime para pessoas como ela; nós a vemos preparando as malas, fazendo ligações telefônicas e preparando um discurso de despedida do marido, que ainda não chegou. John e Ann White encontram na estrutura da cena formas de distanciamento a partir da divisão em três partes:

(i) os telefonemas dados por Judith Keith, a esposa judia, preparando-se para seguir para o exílio naquele mesmo dia; (ii) seus vários ensaios da difícil conversa que ela espera ter com seu marido, Fritz, quando ele descobrir que

---

<sup>68</sup> “[...] on the one hand, desperate for scientific help; on the other, fearful of being sent to a concentration camp [...]”

<sup>69</sup> “Judged by Benjamin’s criteria, “Physiker” has the makings of highly effective Epic Theater. Structurally, it is a scene of repeated interruptions and, at the same time, it works with variations on two basic plot situations: a complex tree-way scientific Exchange between like-minded people and a classic wartime “The-Walls-Have-Ears” scenario.”

ela o deixa para ir a Amsterdã; e (iii) a despedida de fato, breve, mas modesta, do casal (WHITE; WHITE, 2010a, p. 207)<sup>70</sup>.

Os autores ressaltam o caráter fragmentário das duas primeiras sequências: a conversa da personagem judia no telefone e os ensaios de como falará com o marido, que ainda não chegou. A forma “ensaio/demonstração” é uma típica cena do teatro épico, e a presença de cenas com estrutura semelhante em outras obras de Brecht comprova isso<sup>71</sup>.

A cena apresenta uma série de ensaios (demonstrações). Os Ann e John White retomam a *Cena de rua: modelo de uma cena de teatro épico*, texto em que Brecht reitera o caráter épico da reconstrução de um acidente na rua por uma testemunha. O dramaturgo fundamenta como seria uma cena típica do teatro épico a partir da situação em que essa testemunha reencena, ensaia e demonstra um acontecimento do passado. É o caso da personagem que assume essa forma ensaiada em cena, reproduzindo acontecimentos do passado e comentando-os. A mulher ensaia diferentes versões e possibilidades do que falar para o marido antes de ele chegar, o que gera um efeito de sobreposição à seguinte da cena.

Em suma, as primeiras partes comentam a última, a única que seria verdadeiramente dramática. Por exemplo, depois de observar na intimidade da personagem feminina alguns comentários acerca do marido – sobre o quanto ele mudou –, o público imediatamente se distancia quando, na despedida, ele, o marido, diz “Você sabe que eu não mudei, não sabe, Judith?” (BFA, 4:389 *apud* WHITE; WHITE, 2010a, p. 208)<sup>72</sup>.

Além disso, ao contrário do que se poderia supor numa cena monológica, os críticos trabalham com a ideia de “diálogos imaginados”, que predominam nas falas de Judith. Tanto na primeira como na segunda seção, um diálogo deve ser imaginado pelo público. Quando ela fala no telefone, imediatamente imaginamos o que é dito no outro lado e, mesmo no ensaio da conversa a ser travada mais adiante, o público é obrigado a imaginar as possíveis respostas do marido, entrecortando-se assim as falas da mulher.

Por fim, o recurso da demonstração e do ensaio também está presente, ainda que de modo mais periférico, na última cena que os autores analisam sob a chave da estratégia do Cavalo de Troia: “Der Spitzel” [O espião]. Trata-se da cena elogiada por Lukács, a qual retrata uma pequena família burguesa que, após a fala de um pai criticando o regime, tanto ele quanto

---

<sup>70</sup> “(i) the telephone calls that Judith Keith, the Jewish wife, makes in preparation for going into exile that same day; (ii) her various rehearsals of the difficult exchange she expects to have with her husband Fritz when he finds out that she is leaving him to go to Amsterdam; and (iii) the married couple’s actually brief, but shabby parting.”

<sup>71</sup> Os autores mencionam cenas de demonstrações semelhantes tanto em *Der gute Mensch von Sezuan* [A alma boa de Setsuan] com a comerciante Shen Te (BFA, 6:248-249) como em *Der kaukasische Kreidekreis* [O Círculo de Giz Caucásico] com o juiz Azdak (BFA, 8:159-162).

<sup>72</sup> “[...] Du weisst, dass ich unweärdert bin, weisst du das, Judith?”

a mulher suspeitam que o filho possa tê-los delatado. Os críticos ressaltam como, no seio de uma família, o fascismo e a vigilância constante se tornam uma ameaça cotidiana, configurando-se um clima onipresente de suspeitas. Brecht cria uma sequência de situações ao mesmo tempo cômicas e tristes, jogando com o clima de medo e paranoia da situação. Quando o senhor Furcke exclama que em casa ele pode dizer o que quiser, logo em seguida ele se cala quando a empregada entra em cena, pois teme que também ela o delate.

Em meio a esses silêncios e incorrências na comicidade, o “ensaio” aparece após o casal perceber que o filho não está mais presente. Marido e mulher passam então a “ensaiar” versões menos incriminadoras do que há pouco se disse, discutindo possíveis saídas, mas percebem que, agindo assim, podem parecer ainda mais suspeitos aos olhos do regime. Conforme os críticos, nesses ensaios de tentativa e erro, o casal gradativamente se aproxima do discurso do opressor:

Sua fraseologia torna-se mais visivelmente influenciada pela propaganda nazista à medida que seu desespero aumenta. Como os dois cientistas no final de “Physiker”, tentando parecer nacional-socialistas convictos, marido e mulher acabam apresentando algo que é pouco mais que uma caricatura dos clichês de propaganda do regime NS (WHITE; WHITE, 2010a, p. 218)<sup>73</sup>.

Os autores ressaltam a estrutura de montagem presente tanto nessa cena como na da mulher judia, em que se observa uma sobreposição. Por meio dos segmentos individuais, a cena permite que cada parte comente a outra. Elas são separadas pelos pontos de interrupção, a saber; a entrada da empregada e a saída do filho. Isso, aliado a uma sequência de pausas de silêncio, gera uma cena cheia de interrupções na progressão da ação. No fim, a cena carece de uma resolução satisfatória – quando, num corte anticlímax, o filho diz que foi comprar chocolate e permanece o dilema de se acreditar ou não no que diz o menino.

Parte da estratégia épica nos moldes do Cavalo de Troia se relaciona às formas épicas rearranjadas dentro de uma situação cotidiana: o uso de dialetos estranhos ao público; a reprodução do discurso e da ideologia do Terceiro Reich; a forma “ensaiada” de alguns personagens; a estrutura de “montagem” de segmentos que se comentam; a presença de interrupções da ação principal; e a ausência de um desenlace dramático no fim das cenas. Tais recursos aparecem muitas vezes interligados, além de haver outros cuja identificação auxilia a interpretação das demais cenas da peça.

---

<sup>73</sup> “Her phraseology becomes more noticeably influenced by Nazi propaganda as their desperation grows. Like the two scientists at the end of ‘Physiker,’ in trying to come across as convinced National Socialists, husband and wife end up presenting something that is little more than a caricature of the NS regime’s propaganda clichés.”



### 3 Fascismo em cena – a técnica em ação

Como vimos, a opção pelo padrão realista, dotado de elementos aristotélicos, serve a uma ironia formal que desvenda a farsa da “comunidade nacional” propagandeada pelo regime nazista. A mentira estava associada ao processo de uniformização e controle do nazismo, a chamada *Gleichschaltung* [sincronização], que consistia na busca por instaurar de maneira totalizante em todos os setores da sociedade alemã as formas de pensamento e sociabilidade nazista. As cenas de *Terror e miséria* relacionam-se a esse fenômeno, visto que há a ambição de representar de maneira integral a Alemanha nazificada. Isso pode ser confirmado pela montagem do conjunto de cenas destinadas a uma representação conjunta que, todavia, tornava-se demasiado longa para os padrões teatrais ordinários. De todo modo, a escolha das cenas para análise leva em conta esta dimensão totalizante da obra.

Os ensaios de Brecht do período de elaboração de *Terror e miséria – Über die Wiederherstellung der Wahrheit* [Sobre a restauração da verdade] (BFA 22:89-90) e *Rede über die Widerstandskraft der Vernunft* [Discurso sobre a resistência da razão] (BFA 22:333-36) – demonstram como que para Brecht a verdade e a razão são princípios fundamentais para a luta contra o fascismo (que serão devidamente comentados).

Basta por ora compreender que “verdade” é uma espécie de diretriz para o autor, ela deve ser compreendida, decifrada e exposta. Os elementos de estilo naturalista-realista usados na composição de *Terror e miséria* destacam a relação dessa “verdade” com a realidade “mentirosa” do Terceiro Reich, pois o regime da “mentira” nos termos de Benjamin teria contradições tão acentuadas que a construção situacional em estilo realista permite que sejam evidenciadas, expostas, comentadas, distanciadas, epicizadas, sem abrir mão do estilo.

Esse antagonismo primário da verdade contra a mentira embasa uma sondagem mais profunda. A partir dele Brecht articula as dimensões do fenômeno fascista em seu movimento contraditório, e as cenas analisadas buscam destacar isso, mostrando como as técnicas usadas para dar forma à obra figuram a experiência histórica do fascismo com esse par primário e através de uma “dramaturgia mais tradicional” (nos termos de Benjamin) ainda que épica.

As cenas analisadas serão:

12. Die Stunde des Arbeiters – A hora do trabalhador

25. Arbeitsbeschaffung – Os contratadores de trabalho

Cena extra Der Gefühlsersatz – Sentimento sintético

### 3.1 Cena 12, “Die Stunde des Arbeiters” – A contrapropaganda

A contrapropaganda do fascismo está entre as principais funções políticas da peça. Conforme John e Ann White, a peça serviria como arma contra o fascismo

[...] ao apresentar um retrato implacável das condições brutais que prevaleciam na Alemanha nazista, a peça podia desmentir a imagem da propaganda heroica que ainda era vendida pela mídia nazista, sobretudo pela imprensa, rádio e cinejornais (2010a, p. 8)<sup>74</sup>.

Assim, a mídia nazista integra diversas cenas, sendo reiteradamente comentada em diferentes perspectivas. Entretanto, em *Die Stunde des Arbeiters* essa questão assoma ao primeiro plano. A cena se localiza na metade da peça, é dotada de um tom acentuadamente cômico e constitui aberta contrapropaganda. A situação montada satiriza a propaganda do regime ao exibir um programa de rádio em que um radialista (*Radioansager*) entrevista trabalhadores de uma fábrica.

O alvo da sátira é a propaganda veiculada pelo rádio, elemento crucial para a mobilização e promoção fascista<sup>75</sup>. Em outras cenas da peça o rádio aparece como objeto cênico com dimensão dramática<sup>76</sup>, aqui ele torna-se o tema central e nos aproxima do processo produtivo da propaganda por meio de uma transmissão radiofônica. A propaganda – antes vista apenas pela perspectiva de personagens passivos, que recebem notícias – torna-se um espaço cênico e de disputa.

Cada cena ocupa um lugar específico no complexo mosaico do processo de homogeneização da sociedade, como se fossem pedaços de um quebra-cabeça. Os poemas que servem de epígrafe às cenas desempenham o papel de um anúncio que as delimitam em relação à peça tomada em seu conjunto. No poema inicial de *Stunde des Arbeiters*, podemos notar diversas imagens referentes a distintas partes de um corpo:

---

<sup>74</sup> “[...]by presenting an unsparing picture of the brutal conditions currently prevailing in Nazi Germany, it could give the lie to the heroic propaganda image still being peddled by NS media, above all by press, radio, and cinema newsreel.”

<sup>75</sup> A difusão de rádios populares – que possibilitavam a uma grande parcela da população acompanhar os discursos pró-regime – instaurava uma comunicação em massa nunca antes vista. “Os nazistas estenderam suas garras também à produção de aparelhos receptores, pagando polpidos subsídios aos fabricantes para produzir e vender rádios baratos conhecidos como receptores do povo (*Volksempfänger*), disponíveis por 76 reichsmarks ou em uma versão menor, por apenas 35 reichsmarks. Era o equivalente à renda média semanal de um trabalhador manual, e podia ser pago em prestações, se necessário. [...] No total, foram fabricados mais de sete milhões de receptores do povo; em 1943, um em cada três aparelhos de rádio nos lares da Alemanha era um receptor do povo. Uma característica específica do receptor do povo era possuir alcance apenas limitado, de modo que, exceto nas zonas de fronteira, os ouvintes eram incapazes de sintonizar estações de rádio estrangeiras” (EVANS, 2011, p. 149).

<sup>76</sup> Refiro-me às cenas “Das Kreidekreuz” [A cruz de giz], onde o trabalhador supostamente era suspeito de sintonizar em propaganda não alemã por estar consertando um rádio, e a cena “Gefühlersatz” [Sentimento sintético], onde o pai SA usa o rádio para ouvir discursos nacional-socialistas.

Lá vêm os órgãos de Goebbels.  
Suas membranas pressionam  
As mãos calejadas do povo,  
E por nele não confiarem  
Mantêm suas garras  
Entre o lábio e a borda do cálice<sup>77</sup>

Os órgãos de Goebbels<sup>78</sup> (*Goebbelsorgane*) conhecido ministro da propaganda de Hitler podem significar tanto às instituições responsáveis pela propaganda nazista que o ministro comandou como o próprio rádio tido como *órgão* de comunicação. De todo modo o poema configura para o público, através das imagens como; “órgãos”, “membranas”, “garras” e “lábios”, uma espécie de corpo que se relaciona coercitivamente com “as mãos calejadas do povo”, destacando a função vital que esse tema exerce no todo do corpo<sup>79</sup>.

Assim, o poema inicial estabelece as relações fundamentais que serão representadas em cena, com a imagem do povo como “Volk” (vocábulo importante para a linguagem nazista), pressionado pela membrana desse órgão: “Suas membranas pressionam/ As mãos calejadas do povo”. Instituído *a priori* uma atmosfera opressiva.

Ou seja, somos apresentados a uma cena que deve conter algum tipo de pressão sobre os personagens, cuja ação é de alguma forma condicionada, numa situação que se vale de um jogo entre o dito e não dito, entre os planos do espetáculo e do mundo do trabalho, entre a linha principal da cena e os bastidores. Veja-se a rubrica:

*Escritório da chefia em uma fábrica. Um radialista com um microfone entrevista um trabalhador de meia-idade, um trabalhador idoso e uma trabalhadora. Ao fundo, um representante da diretoria e um homem corpulento com uniforme da SA (tradução nossa)<sup>80</sup>.*

<sup>77</sup> “Es kommen die Goebbelsorgane/ Und drücken die Membrane / Dem Volk in die schwielige Hand/ Doch weil sie dem Volk nicht trauen/ Halten sie ihre Klauen/ Zwischen Lipp und Kelchesrand” (BFA, p. 4:405).

<sup>78</sup> “Pretendia aprofundar e fortalecer a conquista do poder político nazista por meio da conversão do conjunto do povo alemão ao seu modo de pensar. Não 37% do povo, como disse Goebbels em 25 de março de 1933, referindo-se ao maior índice de votação que os nazistas conseguiram conquistar em uma eleição alemã livre, mas 100% do povo devia respaldá-los. Foi com esse propósito que Hitler criou o novo Ministério de Esclarecimento Popular e Propaganda em 13 de março de 1933 e colocou o próprio Goebbels na pasta, com um assento no gabinete. Em 25 de março, Goebbels definiu a tarefa do ministério como a ‘mobilização espiritual’ do povo alemão em uma recriação permanente do espírito de entusiasmo popular” (EVANS, 2011, p. 137-138).

<sup>79</sup> A propaganda foi fundamental para a chamada mobilização “espiritual” da população alemã no Terceiro Reich. Os avanços técnicos do aparato de comunicação em massa foram amplamente usados para produzir um aparente apoio entusiástico da população e isso era estratégico para o projeto de poder nazista. “Mesmo que se soubesse, como deveria saber-se, que esse endosso na realidade estava longe de ser genuíno, a mera aparência de entusiasmo constantemente renovado das massas pelo Terceiro Reich e a maciça adulação histórica ao Líder com certeza tinham efeito em persuadir muitos outros alemães, antes neutros ou céticos, a embarcar na onda da opinião popular. Também intimidavam oponentes do regime ao silêncio e inação, persuadindo-os de que a meta de obter o apoio dos concidadãos era irremediavelmente irrealista” (EVANS, 2011, p. 138).

<sup>80</sup> [*Büro de Werkmeisters in einer Fabrik. Ein Radioansager mit einem Mikrophon unterhält sich mit einem Arbeiter in mittleren Jahren, einem alten Arbeiter und einer Arbeiterin. Im Hintergrund ein Herr vom Büro und ein vierschrötiger Mensch in SA-Uniform.*] (BFA, p 4:405)

A partir das rubricas, estabelece-se um espaço do mundo do trabalho, onde três trabalhadores se veem deslocados. Isso porque eles estão num escritório da chefia da fábrica (*Büro des Werkmeisters in einer Fabrik*) diante de um radialista, de um representante da diretoria (*Herr vom Büro*) e de um homem corpulento da SA (*ein vierschrotiger Mensch in SA-Uniform*).

A linha de ação da cena consiste em entrevistas do radialista com os trabalhadores da fábrica, um após o outro, conduzindo-as como parte da propaganda a favor do regime. Conforme a atitude entusiástica do radialista entra em confronto com a atitude dos trabalhadores, observamos uma sabotagem da propaganda.

Dois elementos centrais indicados na rubrica determinam o jogo de distanciamento nos diálogos. O primeiro é o microfone do entrevistador, objeto cênico fundamental. Em torno dele desenvolve-se o jogo entre o que se passa no estúdio e a recepção do público ouvinte. Todos os diálogos giram cenicamente em torno do aparelho. Aliada a isso, o segundo elemento é uma indicação de composição: “Ao fundo, um senhor do escritório e um homem corpulento com uniforme da SA”. Essa diferença de planos na cena também condiciona em sinal invertido a ação, pois a pressão advém das figuras situadas no fundo do palco, ambas com os mesmos interesses, mas uma representando a burguesia e a outra a regime .

No *Pequeno Organon*, Brecht afirma que a estrutura social deve ser apresentada como capaz de ser modificada<sup>81</sup>, como que em processo, e para isso ela deve ser desnaturalizada. Ao vermos uma cena como essa, tendemos a dar um tratamento simplista à configuração “oprimidos contra opressores” e colocar os trabalhadores na mira do regime; ou mesmo, respeitando certas normas, opor dramaticamente os oprimidos e seus algozes, de tal modo que inevitavelmente ou, melhor dizendo, naturalmente, colidem.

Conforme Szondi, o épico se relaciona à substituição da “[...] passagem recíproca de sujeito objeto, essencialmente dramática, pela contraposição desses termos, essencialmente épica” (2011, p. 135). Ou seja, a simples alternância normalmente conduzida pela ação dramática – do sujeito para o objeto e vice-versa – é substituída por um processo mais sofisticado, em que as posições ocupadas pelas personagens são postas em curto-circuito. Logo, o objeto pode ser ao mesmo tempo sujeito, e a relação passa a ser radicalmente dinâmica, contraditória e processual; portanto, não determinada nem naturalizada.

---

<sup>81</sup> No enxerto 33 do *Pequeno Organon*, o autor contrapõe seu teatro ao teatro que há muito tempo partia da ordem social de determinadas épocas como imutável e incapaz de ser criticada. “O teatro, tal como conhecemos atualmente, apresenta a estrutura da sociedade (representada no palco) como incapaz de ser modificada pela sociedade (representada na sala)” (BRECHT, 1967b, p. 196).

Isso toma forma na cena em que os oprimidos enganam os opressores, sem se insurgir diretamente contra eles. Como veremos os trabalhadores, dispostos como objetos pela propaganda, sabotam a entrevista, mesmo assumindo a posição de objeto. Eles se opõem ao regime sem propriamente uma ação dramática de oposição.

John e Ann White inserem os comentários sobre *Stunde des Arbeiters* na “Brecht’s Dramatized Typology of Forms of Opposition” [Tipologia das formas dramatizadas de oposição de Brecht], desenvolvendo e categorizando formas de oposição ao regime presentes na peça a partir do princípio de resistência (*Widerstand*<sup>82</sup>) crescente a cada cena. No caso de *Stunde des Arbeiters* a cena seria uma forma de subverter a propaganda nazista, pois “[...] apresenta um exemplo hilário de propaganda política frustrada satiricamente sem nenhuma repercussão drástica para aqueles envolvidos em tal ato dissidente<sup>83</sup>” (WHITE; WHITE, 2010b, p. 117) – situando a cena como a primeira “[...] representação convincente de resistência politicamente motivada em grupo”<sup>84</sup>.

A leitura realizada por eles aponta para uma inversão: “[...] os trabalhadores podem de fato estar se vingando de um sistema que já os explorou economicamente e, para completar, agora quer manipulá-los para fins de propaganda<sup>85</sup>” (WHITE; WHITE, 2010b, p. 118). Isso se dá através da sabotagem da entrevista de rádio, e o radialista não consegue as respostas que busca. Por exemplo, na primeira entrevista, vemos como ele tenta conduzir as respostas de maneira explícita, ao passo que o sr. Sedelmaier, o trabalhador velho, consegue se esquivar de concordar com o que é dito, e ao mesmo tempo pode estar satirizando o entrevistador:

RADIALISTA Sr. Sedelmaier. Bem, sr. Sedelmaier, como é possível que vejamos aqui tantos rostos felizes e destemidos?

TRABALHADOR IDOSO *Depois de pensar um pouco*: Se faz sempre muita piada.

RADIALISTA Certo. E assim, com piadas alegres, o trabalho flui, não é? O senhor quer dizer que o nacional-socialismo não conhece o pessimismo que é inimigo da vida. Antigamente era diferente, não é?

TRABALHADOR IDOSO Sim, sim.

RADIALISTA O senhor quer dizer que no tempo da república não havia motivos para os trabalhadores rissem. Eles diziam: é para isto então que trabalhamos!

---

<sup>82</sup> Em 1938 Brecht escreveu para Slatan Dudow, que se preparava para dirigir a encenação de Paris, sendo necessário considerar a representação como imagens de resistência acumuladas sobre a vida no Terceiro Reich: “Der Widerstand, und zwar der wachsende Widerstand, wird deutlich gezeigt und das in allen Schichten und in allen Graden” (BFA 29:84) [Resistência, de fato, a resistência crescente, é claramente mostrada em todos os estratos e em todos os graus]. Ver: White e White (2010b).

<sup>83</sup> “[...] presents a hilarious example of political propaganda satirically foiled without any drastic repercussions for those engaged in such a dissident act”

<sup>84</sup> “convincing depiction of politically motivated group-resistance.”

<sup>85</sup> “[...] the workers might in fact be taking revenge on a system that has already exploited them economically and, to cap it all, now wants to manipulate them for propaganda purpose.”

TRABALHADOR IDOSO Sim, havia alguns que diziam isso<sup>86</sup>.

A sabotagem tem como fundamento principal as atitudes dos personagens, pois elas acentuam as contradições colocadas em cena e mostram a disposição social, demonstrada no palco, como algo não resolvido. As atitudes configuram o *Gestus* que dá forma palpável e concreta ao que está sendo dito. Ainda no *Organon*, a respeito da atitude dos personagens que configuram *Gestus*, diz Brecht:

A atitude que os personagens assumem uns em relação aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz, expressão, são determinados por um *Gestus* social... Estas expressões do *Gestus* são altamente complicadas e contraditórias, de modo que não é possível transmiti-las em uma única palavra [...] (BRECHT, 1967b, p. 209).

A transmissão radiofônica – que resulta num processo mais complicado e contraditório daquilo que é dito – é exemplar do padrão cênico buscado pelo teatro épico. A epicização dá suporte para as estratégias de expressão dos trabalhadores e permite que a entrevista seja inteiramente comentada. Por exemplo, o radialista, ao cortar a primeira entrevista com o sr. Sedelmaier, comenta o que acaba de ser dito pelo entrevistado:

RADIALISTA O que quer dizer? Ah, certo, você está falando dos que reclamam, que estão sempre por aí, mesmo que sejam cada vez menos, porque veem que nada ajuda, pois tudo está progredindo no Terceiro Reich desde que há novamente uma mão forte [...]<sup>87</sup>.

O próprio formato do programa de rádio permite que a cena se inicie com uma exposição épica do lugar e dos personagens, pois o radialista apresenta-os ao público, quase como um narrador:

RADIALISTA Aqui estamos nós no meio das engrenagens dos volantes e correias de transmissão, cercados por camaradas do povo que trabalham diligente e incansavelmente, que fazem a sua parte para que nossa querida pátria receba tudo o de que precisa [...] tudo o que vemos ao nosso redor são rostos felizes e satisfeitos. Mas queremos deixar nossos camaradas do povo falarem por si<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> "DER ANSAGER Herr Sedelmaier. Nun, Herr Sedelmaier, wie kommt es, dass wir hier lauter so freudige und unverdrossene Gesichter sehen?

SERALTE ARBEITER *Nach einigem Nachdenken*: Die machen ja immer Witze.

DER ANSAGER So. Ja und so geht unter munteren Scherzworten die Arbeit leicht von der Hand, wie? Der Nationalsozialismus kennt keinen lebensfeindlichen Pessimismus, meinen Sie. Früher war das anders, wie?

DER ALTE ARBEITER Ja, ja.

DER ANSAGER In der Systemzeit gab's für die Arbeiter nichts zu lachen, meinem Sie. Da hiess es: wofür arbeiten wir!

DER ALTE ARBEITER Ja, da gibt's schon einige, die das sagen" (BFA, 4:405).

<sup>87</sup> "DER ANSAGER Wie meinem? Ach so, Sie deuten auf die Meckerer hin, die es immer mal zwischen gibt, wenn sie auch immer weniger werden, weil sie einsehen, dass alles nicht hilft, sondern alles aufwärts geht im Dritten Reich, seit wieder eine starke Hand da ist" (BFA 4:405-6).

<sup>88</sup> "DER ANSAGER Wir stehen mitten im Getriebe der Schwungräder und Treibriemen, umgeben von emsig und unverdrossen arbeitenden Volksgenossen, die das Ihrige dazu beitragen, dass unser liebes Vaterland mit all dem

Cria-se um efeito de comentário que contrasta o que é dito com a imagem cênica, fazendo com que as atitudes dos trabalhadores destoem daquelas que o repórter apresenta. A partir disso temos em cena, literalmente, a apresentação dos personagens como uma sucessão de exemplares desses supostos camaradas do povo (*Volksgenossen*), colocados num arranjo encenado próprio ao formato de entrevista. Mas em vez de personagens-função – como trabalhadores enumerados de 1 a 3 – a composição ressalta características específicas dos personagens: “um trabalhador de meia-idade, um trabalhador idoso e uma trabalhadora”<sup>89</sup>.

Cada personagem possui uma particularidade, mas todos são trabalhadores e essa escolha não é casual. No *Pequeno Organon* Brecht desenvolve o seguinte raciocínio: “Se uma personagem responde em consonância histórica com sua época, e responderia diferentemente em outras épocas, isso não significa simplesmente que ela é um protótipo?” (1967b, p.198-199). Para não incidir no protótipo ele estabelece como que há uma lógica onde a figura vai exprimir-se “De acordo com suas circunstâncias e sua classe social”, mas “[...] de forma diversa, embora ainda determinada pelos mesmos fatores e idêntica a qualquer pessoa que se encontre na mesma situação.” (1967b, p.199). Ou seja, a relação entre semelhança e diferença é importante para a caracterização circunstancial e de classe, e permite deste modo, que no teatro épico ocorra a indagação de outras diferenças possíveis. Ele conclui:

[...] Não devemos, pois, perguntar se não haveria ainda outras diferenças possíveis de reação? Onde encontrar um homem, próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante? É claro que sua imagem teatral deve trazê-lo à luz e que esta particular contradição é recriada na imagem [...] (BRECHT, 1967b, p.199).

Uma das finalidades do efeito de distanciamento é criar esboços que levem o público a um modo de refletir que se abre a outras possibilidades – “outras diferenças possíveis de reação”. Vemos aí esboçadas três diferentes reações, colocadas lado a lado a partir das particularidades dos personagens e das contradições da propaganda que cada uma destaca.

Cada operário esboça um tipo de reação diante das circunstâncias, e todos têm a fala cortada pelo radialista para que não prossigam. A cena segue num crescente, e o radialista chega a agredir fisicamente um dos trabalhadores, dando-lhe um empurrão para afastá-lo do microfone. Aquelas diferentes figuras ilustram possibilidades de reação através das ações contidas.

---

versehen wird, was es braucht [...] sehen wir doch um uns nur lauter fröhliche und zufriedene Gesichter. Aber wir wollen unsere Volksgenossen selber sprechen lassen” (BFA, 4:405).

<sup>89</sup> “[...] einem Arbeiter in mittleren Jahren, einem alten Arbeiter und einer Arbeiterin” (BFA, 4:405).

Ainda no excerto 39 do *Pequeno Organon*, diz Brecht: “A imagem que dá definição histórica deverá reter algo de um esboço que indicará traços e movimentos em torno da figura em questão” (1967b, p. 199). É justamente isso o que a cena exibe como já nos informa a rubrica: “Ao fundo, um representante da diretoria e um homem corpulento com uniforme da SA”<sup>90</sup>.

Na peça o esboço diz respeito aos trabalhadores, que, particularizados, não simplesmente integrados num coletivo, representam tanto os outros trabalhadores da fábrica (que não foram escolhidos para a entrevista) quanto à possibilidade ainda não efetivada de agrupamento a partir do que todos têm em comum: serem trabalhadores. E o esboço está também no programa de rádio; a transmissão projeta para fora do palco um aparato de comunicação de massa e um grande público ouvinte – ao mesmo tempo, projeta o potencialidade de resistência na possibilidade desse aparato ser sabotado.

A força coercitiva do regime fascista e a força coercitiva do capital da fábrica podem aparecer na cena e ser comentadas sem quebrar o pacto realista graças à arquitetura daquela situação. O programa de rádio demanda um palco montado para um público de ouvintes virtuais; nesse palco, os que observam do fundo em certa medida conduzem a cena, condicionando o comportamento daquelas três figuras. Isso fica mais explícito na segunda entrevista, a da senhora Schmidt, operária que recita um texto decorado e, em determinado momento, recebe orientações do representante da diretoria:

TRABALHADORA *recitando*: E trabalhamos também decorando nosso local de trabalho, o que nos dá grande prazer. Nosso retrato do Führer foi comprado graças a contribuições voluntárias e estamos muito orgulhosos dele. Também nos orgulhamos das plantas de gerânio que, por sugestão da srta. Kinze, dão cor ao cinza do nosso ambiente de trabalho.

RADIALISTA Então você decora seu local de trabalho com flores, os doces rebentos dos campos. E eu imagino que tenha havido algumas outras mudanças na fábrica desde que o destino da Alemanha tomou um novo rumo, correto?

REPRESENTANTE DA DIRETORIA *soprando*: Os banheiros.

TRABALHADORA Os banheiros foram uma ideia pessoal do senhor Bäuschle, nosso diretor administrativo, a quem gostaríamos de expressar nossos sinceros agradecimentos<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> “Im Hintergrund ein Herr vom Büro und ein vierschrotiger Mensch in SA-Uniform” (BFA, 4:405).

<sup>91</sup> “DIE ARBEITERIN *auswendig*: Und da ist ja auch die Arbeit bei der Ausschmückung des Arbeitsraums, die uns viel Freude bereitet. Das Führerbild ist auf Grund einer freiwilligen Spende zustande gekommen und sind wir sehr stolz darauf. Wie auch auf die Geranienstöcke, die eine Farbe in das Grau des Arbeitsraumes hineinzubern, eine Anregung von Fräulein Kinze.

DER ANSAGER Da schmücken Sie also die Arbeitsstätte mit Blumen, den lieblichen Kindern des Feldes? Und sonst ist wohl auch allerhand anders geworden im Betrieb, seit sich Deutschlands Geschick gewendet hat?

DER HERR VON BÜRO *sagt ein*: Waschräume.

DIE ARBEITERIN Die Waschräume sind ein Gedanke des Herrn Direktors Bäuschle persönlich, wofür wir herzlichen Dank abstatten möchten” (BFA 4:406).



A situação faz com que se perca a naturalidade do comportamento dos entrevistados. Naquelas condições, o comportamento é um, mas poderia ter sido outro, sob outras condições. Os trabalhadores não dizem o que querem e como querem, nem mesmo o radialista é autêntico. Sobre isso, diz Brecht:

Essas imagens, por certo, exigem uma forma de interpretação que mantenha a mente do espectador livre e móvel. Este tem de fazer sempre o que se poderia chamar de ajustamentos hipotéticos à nossa construção, mudando mentalmente as forças motrizes de nossa sociedade ou substituindo-as por outras. Através de tal processo, um comportamento adequado ao momento adquire o aspecto de algo “anormal”, permitindo que as forças atuantes nas circunstâncias percam sua naturalidade e tornem-se suscetíveis de serem manipuladas (BRECHT, 1967b, p. 199).

Esse comportamento adequado ao momento em que o patrão e o SA veem o que está sendo dito é estranhado, promovendo em parte esse “ajustamento hipotético” à cena em que as forças sociais sobre os personagens podem ser tratadas como peças manipuláveis. É fácil supor que o comportamento dos trabalhadores seria diferente se o SA e o superior não estivessem presentes; ou seja, a situação é épica, ainda que no contexto de um pacto realista de unidade de espaço, tempo e ação. Na medida em que se distancia e comenta a ação principal da entrevista, projeta outras possibilidades de ação não manifestadas em cena e expõe tudo como algo ensaiado<sup>92</sup>.

A cena da entrevista dentro da cena é uma montagem do regime, e diversos elementos indicam isso: a escolha de três representantes do povo – um senhor, uma mulher e um homem de meia-idade –, todos postos lado a lado num ambiente controlado e longe do local de trabalho, onde poderia haver perturbações, além da presença do superior e do soldado, que garantem que os trabalhadores não irão sair do roteiro previsto, tudo isso dá à entrevista um ar de inautêntica. Os trabalhadores devem “atuar” para o aparato, mas por atuarem de maneira épica, ou seja, demonstrando a separação entre “ator” e “personagem”, eles se tornam capazes de se distanciar da finalidade da propaganda do regime. Assim, didaticamente, conseguem demonstrar uma estratégia de resistência possível sob aquelas circunstâncias.

Isso se relaciona ao fato de o teatro épico possuir uma dimensão voltada à prática social para além de uma dimensão estética. Ele se relaciona com a vida prática, política, daqueles que

---

<sup>92</sup> Quando fala do ator para seu teatro épico, Brecht ressalta como, para narrar o personagem, é necessário mostrar que se trata de algo ensaiado: “Assim como o ator não mais deve iludir o público mostrando que se trata de uma personagem fictícia no palco e não dele, ator, não deve também simular que o que está acontecendo no palco não foi ensaiado [...]” (1967b, p. 204).

são representados<sup>93</sup>A atuação épica da trabalhadora não é só uma característica formal de representação, mas também parte de uma estratégia de ação política e de sobrevivência (o jogo de atuação empregado pelos trabalhadores na cena permite que consigam sabotar a entrevista sem se comprometer). Ou seja, há princípios épicos colocados em cena, como o personagem que se distancia do que diz e mostra que é ensaiado sem abrir mão de preceitos da dramaturgia tradicional<sup>94</sup>.

O arranjo desses personagens entrevistados pelo aparato de propaganda também possui um caráter de experiência, tal como a atitude científica que o teatro da chamada “era científica” deveria cultivar, promovendo essa “experiência” como se dissessem “Veja aqui como um operário velho vive sob nosso domínio” ou “Vejam como uma operária mulher faz seu trabalho”.

A propaganda do regime tenta demonstrar à sua maneira algo em relação a esses trabalhadores, e a forma como eles fogem disso cria o efeito cômico e crítico. Eles servem como experimentos; no caso, experimentos que dão errado para a propaganda, mas dão certo para os fins de demonstração épica em curso:

As leis da dinâmica social não podem ser demonstradas através de “exemplos-perfeitos” pois a imperfeição (contradição) é uma parte essencial do movimento e de tudo que é movido. É apenas necessário – mas absolutamente necessário – que se verifique condições de experiência, isto é, que uma experiência contrária seja concebível, vez que outra. Em poucas palavras, esta é uma maneira de tratar a sociedade de forma que todas as suas ações sejam representadas a título de experiência (BRECHT, 1967b, p. 205 -206).

Quem busca estabelecer esses “exemplos-perfeitos” é justamente o aparato de propaganda do regime. O radialista tenta pintar para o público ouvinte a figura dos camaradas do povo (*Volksgenossen*). Essa dinâmica social que não pode ser demonstrada através de tais “exemplos-perfeitos” é desmascarada por meio dos três casos “imperfeitos” de trabalhadores e pela maneira como podem estar troçando da situação. Sua atitude desmente o entusiasmo da propaganda e revela as contradições objetivas da “unidade nacional”, daí a necessidade de movimento.

---

<sup>93</sup> Brecht possui muitos cruzamentos em seus escritos sobre o fazer teatral e o mundo da vida social prática; é um tópico recorrente em sua obra. Em 1930 escrevia *Über Alltägliches Theater* [Sobre o teatro de todos os dias], poema destinado a pessoas que fazem teatro para se voltarem a “[...] esse teatro que tem na rua o seu palco:/ cotidiano, multifário, inglório/ mas tão vívido e terrestre. Feito da vida comum”, tendo esta diretriz: “Conduzam o teatro de vocês/ de volta à vida prática” (1967b, p. 49-50). No ensaio *Strassenszene – Grundmodell des epischen Theater* [Cena de rua – modelo de teatro épico], de 1940, ressalta que um elemento essencial para um teatro ser qualificado como épico consiste na função social da demonstração: “[...] porquanto essa demonstração apresenta objetivos práticos, ela intervém diretamente na realidade social” (1967b, p. 144).

<sup>94</sup> Benjamin comenta isso no ensaio “O país em que o proletariado não pode ser mencionado”, caracterizando a peça como “[...] um ciclo formado por 27 atos únicos, montados segundo preceitos da dramaturgia tradicional” (2017, p. 44).

### 3.2 Cena 25, “Arbeitsbeschaffung” – sistema produtivo da guerra em cena

A cena ocupa um lugar temático importante – tendo em vista que a peça busca representar as forças históricas do fascismo em sua forma alemã –, “Arbeitsbeschaffung” dá conta de um importante elo para compreender o processo social nazista. Na teorização do teatro épico, como coloca o dramaturgo em um apêndice da *Compra do latão*<sup>95</sup>, a representação dos processos sociais deve servir como demonstração para o espectador. Tal atitude pode ser encontrada de diversas formas, e vamos associá-las aos dispositivos de distanciamento que, como visto em outras cenas, são usados para configurar os processos sociais e as tendências históricas do nazi fascismo.

A representação que interessa aqui é a ligação entre a guerra, a tendência histórica do fascismo e a estrutura produtiva alemã no Terceiro Reich. O quadro situacional é relativamente simples: um operário volta para casa e é abordado pela vizinha, que lhe pede pão. Após comentar do novo emprego – que o operário apresenta com certo entusiasmo –, a vizinha comenta que as fábricas produzem bombardeiros para a Espanha e o informa que sua mulher havia recebido o carteiro e que, pela reação dela, não teria sido boa a notícia. Enfim, vemos a mulher entrar após essa antecipação, e o operário descobre que o cunhado piloto morreu em um suposto acidente durante um exercício de “voo noturno”.

A ação não é propriamente dramática, e sim permeada de comentários. Seria uma cena dramática se apresentasse o recebimento da notícia da morte de um irmão pelo casal, no entanto a presença da vizinha é essencial como elemento distanciador que incorpora os comentários sobre a situação da guerra e impede que a cena se apoie na subjetividade e no psicologismo dos personagens em luto.

Os comentários da vizinha e a atitude de desconfiança frente à notícia oficial fazem parte da dinâmica de perturbação da cena pela realidade histórica e circunstancial dos personagens. Para fins de contextualização, a cena faz referência à situação alemã, que oferecia suporte militar para a Guerra Civil Espanhola em favor do general Francisco Franco pelos anos de 1936 e 1937. A movimentação, ao mesmo tempo que buscava impedir uma vitória republicana da Frente Popular – respaldada pelo Partido Comunista –, servia como ensaio e

---

<sup>95</sup> No trecho A-6, Brecht dá linhas gerais da teoria por trás da *Compra* e estabelece que o foco do estabelecimento de um novo teatro se dá na relação entre palco e plateia, em que o espectador possa se apropriar dos processos sociais representados no palco: “[...] que as causalidades dos processos se evidenciem” (BRECHT, 1999, p. 13).

teste para o crescente avanço produtivo dos equipamentos de guerra alemães<sup>96</sup>. Devido à conjuntura internacional, para evitar uma escalada do conflito na Espanha para outras potências, fazia parte da estratégia alemã manter a Legião Condor – unidade militar da força aérea – relativamente pequena e a posição do país “oficialmente” fora da guerra.

Tal conjuntura adentra a cena pelo expediente comum da peça: o recebimento de notícias; no caso, através de um mensageiro e sua carta. Isso permite que o plano histórico se insira como assunto cênico. Ao mesmo tempo, para configurar uma cena de teatro épico e não apenas um drama de conversação, o assunto é incorporado na dinâmica cênica através da presença de atitudes conflitantes e contraditórias, tensionadas aqui pela vizinha, personagem comentador em relação ao casal enlutado.

De todo modo, dispor os motores dos personagens e a situação demonstra algo sobre a relação entre a guerra e as forças produtivas, conforme o poema inicial da cena:

Es kommen die Arbeitsbeschaffer  
Der arme Mann ist ihr Kaffer  
Sie stecken ihn hin, wo sie wolln  
Er darf ihnen wieder dienen  
Er darf ihren Kriegsmaschinen  
Blut und Arbeitsschweiss zolln<sup>97</sup> (BFA, 4:434)

Ele nos indica a presença desses *Arbeitsbeschaffer* (contratadores de trabalho) como algo a considerar na cena, embora não apareçam no curso da ação que se desenrola. Em vez disso, é o pobre proletário – *Der arme Mann* – objeto desses contratadores, colocado como “*ihn*” pelo verbo “*stecken*” (enfiar), que é posto em cena.

A disposição dos elementos no poema formula a circunstância de objetificação do homem da classe dominada, aquele que é colocado onde os contratadores querem “*wolln*”, e disposto de maneira tal que somente lhe é “permitido” servir com seu suor e sangue a máquina de guerra. Ou seja, o poema introdutório aparece como figuração poética das forças sociais motrizes em jogo na cena. A partir disso o presente da cena que se desenrola se dá em relação a essas forças, e exige um tipo de abstração para considerarmos como elas estão sendo aplicadas sobre os personagens, bem como seu comportamento, pois, como veremos, são eles que

---

<sup>96</sup> “[...] Em novembro de 1936, 11 mil soldados alemães e equipe de apoio, providos de aeronaves, artilharia e blindados, desembarcaram em Cádiz. No fim do mês, o regime nacionalista havia sido reconhecido oficialmente como governo da Espanha pelo Terceiro Reich, e as forças alemãs foram organizadas como uma unidade efetiva sob o nome de Legião do Condor” (EVANS, 2011, p. 681-682).

<sup>97</sup> “La vem os contratadores de trabalho/ O homem pobre é seu burro / Eles o colocam onde querem /É permitido a ele servir novamente /É permitido a ele as máquinas de guerra /Sangue e suor do trabalho.”

permitem compreender as tendências e leis do movimento dessa rede de determinações sociais e econômicas nas quais estão inscritos.

O aparato teórico brechtiano nos permite inclinar a leitura para essa direção quando, em seu *Pequeno Organon para o teatro*, defende uma atitude científica para o teatro de uma era científica, apropriando-se de conceitos que, na sua teoria teatral, teriam uma dimensão dramaturgica que serve para compreender a cena:

Se os personagens em cena forem movimentados por impulso de caráter social, que varia de acordo com as épocas, se assim considerarmos, estaremos dificultando uma aclimação emocional do espetáculo. Não poderá simplesmente sentir: “esta é a maneira que eu agiria”, mas dirá, quando muito: se eu tivesse vivido sobre essas **circunstâncias**[...] (BRECHT, 1967, p. 198 grifo nosso).

A cena tem como argamassa de concretização desses temas (guerra, cadeia produtiva, trabalho) a representação desses impulsos de caráter social dos personagens, que determinam as contradições objetivas e subjetivas da situação representada. A cena se inicia com a vizinha pedindo pão “emprestado”, o que já dá sinais das circunstâncias de empobrecimento e de classe dos personagens<sup>98</sup>. Mas vale ressaltar, sobretudo, o uso do vocabulário da vizinha na dinâmica da cena; ela é o personagem comentador e principal responsável para o distanciamento da ação frente ao que está acontecendo na conjuntura histórica alemã.

Através desse vocabulário, já de início, há um arguto uso de palavras deslocadas, como nesse pedido de “emprestar” o pão “[...] etwas Brot ausleihen” [emprestar um pouco de pão]; e até o operário mencionar o novo emprego com uma atitude positiva, a vizinha comenta “[...] jetzt kriegen alle Arbeit” [agora todos conseguem trabalho] (BFA, 4: 434), com um uso do verbo “obter” mais associado a sua raiz, “Krieg” (guerra). A relação entre a guerra e os postos de trabalho está também no assunto – “[...] In den neuen Motorenwerken sind Sie, nicht? Da machen Sie wohl Bomber?” [O senhor está na nova fábrica de motores, não? Lá certamente fazem bombardeiros, correto?] – e tenciona a atitude positiva do operário frente ao próprio posto de trabalho.

Dessa personagem comentadora vem a observação sobre a situação da Espanha, e então a atitude do operário diante daquelas notícias começa a se demonstrar. Sua resposta revela certo grau de alienação:

Homem – Por que justamente a Espanha?

---

<sup>98</sup> Na rubrica da versão de 24, cenas da Malik, a indicação “Spandau, 1937”, suprimida na versão definitiva de 1947, de 27 cenas, da *Berliner und Frankfurter Ausgabe* – se refere ao distrito de Berlin Spandau, no extremo oeste, que possuía um histórico de fabricação armamentista e compôs o complexo industrial militar alemão na época.

Vizinha – Se escuta todo tipo de coisa, o que anda acontecendo por lá. É uma vergonha.  
Homem – Cuidado com sua língua.  
Vizinha – O senhor pertence a eles agora?  
Homem – Eu não pertenço a nada. Estou apenas fazendo meu trabalho<sup>99</sup>.

No entanto, não se trata apenas de uma alienação pacífica; existem contradições em tensão, e não se pode imprimir que seria apenas um estado de sujeição do operário. Há também uma questão estratégica de sobrevivência, daquele que escolhe não saber. De toda forma, a contraposição de atitudes diferentes dos dois personagens evidencia o caráter contraditório de ambos. A forma discursiva hiperconsciente da vizinha – que comenta e fala sobre o que acontece na guerra (algo na dimensão da “verdade”, para usar os termos de Brecht) – confronta a realidade do operário, que se mostra com uma atitude de afastamento dessa verdade, escolhendo consciente ou inconscientemente não conhecê-la ou evitá-la. No entanto, é essa atitude que lhe permite um posto de trabalho e, dessa forma, dar pão para a vizinha que pede. Há uma estratégia de sobrevivência: o operário traz uma contraposição a essa consciência expressa descuidadamente pela vizinha, uma precaução também necessária, dadas as circunstâncias.

O *Gestus* de medo também serve a uma contenção de danos, e levamos em conta como o texto – que evidentemente não foi produzido para ser encerrado em si, sem os palcos – configura o comportamento corpóreo para a encenação. O gesto que traduz uma atitude de receio e medo na resposta *Passen Sie mal auf ihre Zunge auf*” (BFA, 4:434) [Cuidado com sua língua] indica determinado impulso de dimensão social que se impõe a ambos, criando a necessidade de um exercício imaginativo sobre o entorno não representado, que parece ter ouvidos e demanda cautela. Um personagem distancia o outro ao confrontar essas diferentes atitudes, estando ambos submetidos ao mesmo problema, mas cada um com suas particularidades: um ilumina a contradição do outro.

Na *Compra do latão* Brecht coloca na boca do dramaturgista esse procedimento de seu teatro ao longo das reflexões daquelas conversas “[...] Dramaturgista – Cada personagem é constituída a partir das **relações** com outras **personagens** [...]” (BRECHT, 1999 p. 56 grifo nosso), pois se tratando da representação de relações entre indivíduos, essa peça é perfeita para

---

<sup>99</sup> "Der Mann – Wieso grad Spanien?

Die Nachbarin – Man hört so allerhand, was die da liefern. Eine Schande ist es

Der Mann – Passen Sie mal auf ihre Zunge auf

Die Nachbarin – Gehören Sie jetzt auch dazu?

Der Mann – Ich gehöre zu gar nichts. Ich mache nur meine Arbeit” (BFA, 4: 434).

conferir como esses princípios de composição de personagens e indivíduos se configuram nas mãos do dramaturgo épico tão crítico ao indivíduo como ponto de partida para composição.

No excerto B71 da *Compra* há considerações acerca dessa relação presente na cena (como em qualquer outra do conjunto). No trecho, o filósofo – personagem que busca através do exercício da dialética pensar um novo teatro – disserta sobre as relações entre as leis universais e os tipos (personagens), ressaltando como estas não devem ser demonstradas com tipos demasiados condescendentes e que “encaixam” em demasiado, mas antes com tipos que ofereçam resistência. Trata-se de mostrar como a mesma lei se aplica de maneira diferente para camponeses diferentes:

As leis dão-vos linhas de orientação muito gerais, média, resumos. A noção *classe* mesmo é uma noção que engloba um número muito grande de pessoas individuais, sendo estas, portanto, suprimidas como indivíduos. Para a classe são válidas determinadas leis. Estas são válidas à pessoa individual na medida em que ela é idêntica à classe, portanto não absolutamente: pois chegou a noção de classe passando por cima de determinadas particularidades da pessoa individual (BRECHT, 1999, p. 54).

Por fim, ainda alerta: “Vocês não representam princípios, mas seres humanos”. Essa noção é válida pois serve como jogo entre as particularidades dos personagens e a condição de classe da qual fazem parte, entre o particular e o geral.

Ainda na *Compra do latão*, na boca do filósofo, esse aspecto da composição brechtiana destaca como cada manifestação do personagem deve ser acentuada junto às relações e processos subjacentes a elas, fazendo uma ligação crítica entre o particular e o geral:

Uma verdadeira compreensão e uma verdadeira crítica só são possíveis quando se podem compreender e criticar tanto o particular como o geral, e também, para cada situação, as relações entre o particular e o geral. As manifestações dos homens são necessariamente contraditórias; é portanto necessário dispormos da contradição por completo (BRECHT, 1999, p. 113).

O que Brecht chama de contradição é uma qualidade que carrega “dissonância, *Trennung* [separação], distância, sobrecarga, multiplicidade, etc.” (JAMESON, 1999, p. 113). Jameson ressalta como, para Brecht, o “[...] meramente distinto e diferenciado deve ser gradualmente incluído na própria contradição, reescrita como contradição ou, em última análise, como um papel que alguém estuda, interpretado e expresso na forma de pura contradição enquanto tal” (1999, p. 114).

Essa multiplicidade e sobrecarga nos personagens da cena caracterizam o contraditório neles e na situação a que estão submetidos, imprimindo uma necessidade de movimento. Pois vale ressaltar que Brecht situa sua concepção do contraditório a partir do movimento; se trata

de uma conceituação-chave e, conforme Jameson identifica em Brecht (e nós concordamos), a contradição no autor se dá em pelo menos dois níveis, ao associar multiplicidades tanto interna como externamente.

[...] precisamos notar a identificação dos dois níveis e, em particular, a associação de multiplicidades externas e internas que por si autoriza uma associação analógica entre coletivo agregador ou múltiplo e a fragmentação da psique em inúmeras diferentes posições do sujeito (JAMESON, 1999, p. 114).

É a forma de Brecht assumir radicalmente o movimento tanto como parte do conjunto dinâmico das relações sociais como de uma subjetividade interna da unidade do indivíduo.

Jameson continua:

[...] a situação dramática torna virtualmente impossível distinguir entre o externo ou social – a situação entre um número de pessoas ou personagens – e qualquer reajuste ou *Trennung* que possa estar ocorrendo dentro da cabeça, nas funções psíquicas ou na antiquada unidade orgânica do indivíduo (1999, p. 115).

O que Brecht chama de contradição é “[...] em muitos casos apenas uma tenda ou guarda-chuva maior para ricas e sutis diferenciações de todos os tipos”, mas serve a nós como “[...] um momento de um processo, e não uma estrutura estática”. Através das contradições que o autor organiza seu método dialético “[...] para Brecht a dialética, o ‘Grande Método’ se define e constitui na procura e na descoberta de contradições ou até pela construção de contradições” (JAMESON, 1999, p. 117).

O contraditório serve portanto como recurso que evidencia a lógica econômica subjacente e que precisa ser explicado e comentado. A lei do movimento histórico representada aqui é a venda da força de trabalho imposta sobre eles, característica do capitalismo, mas acentuadamente terrorista no fascismo. A contradição desta lei é sua própria lógica interna, a saber: o que permite o sustento e o pão imediato ao mesmo tempo serve à produção de bombardeiros para a guerra que causa baixas como a do cunhado morto.

Há uma contradição fundamental entre o interesse e a ação do personagem operário, e esta é apresentada sem solução. E ainda que tal contradição remeta a esses processos sociais irrepresentáveis numa dimensão puramente privada e dramática, ela toma forma de maneira concreta na cena, na movimentação dos personagens, inclusive na sua dimensão subjetiva. As diferenças de atitudes nos obrigam a constituir alguma forma de relação entre elas, já sendo uma oposição; no entanto a oposição, no caso dos personagens, torna-se contradição. Jameson comenta:

[...] o processo a partir do qual uma contradição é construída é um processo que algumas vezes parecerá uma percepção, uma sondagem mais profunda de uma superfície até aqui organizada em justaposições meramente empíricas e



em termos não relacionados e que, a um exame mais minucioso, reorganizam-se em campos de força e antagonismos primários e secundários. Mas, algumas vezes, o mais evidente é um artifício retórico (em seu mais legítimo senso aristotélico) em que dados são deliberadamente reorganizados a fim de impor a seus vetores um alinhamento hostil e de ajudá-los a encenar seus próprios movimentos de tal forma que o dialético pareça estar demonstrando a si próprio e oferecendo uma verdadeira alegoria de toda mudança (1999, p. 122).

Essa demonstração de movimento a partir de alinhamentos hostis, “campos de força e antagonismos primários e secundários”, só pode ocorrer de fato através da organização e justaposição de elementos contraditórios como os que ocorrem na cena. O campo de força dos contratadores de trabalho, da guerra, das forças produtivas, os antagonismos entre aqueles personagens e o aparato, entre eles e eles mesmos, fazem parte do processo onde o meramente empírico que se apresenta na superfície dos acontecimentos daquele cotidiano entre o trabalhador, sua mulher e a vizinha é justaposto e organizado como contraditório. Isso se relaciona a como, para Brecht, o cotidiano possui efeitos de distanciamento/dialética e contradição.

[...] podemos também sugerir que, também para Brecht, todos sempre representam e que contamos histórias interminavelmente para nos explicarmos, dramatizando nossos pontos de vista de todas as maneiras, tanto as não-dramáticas como as ostensivas e as autoparódicas [...] recolhe com reverência os pequenos atos da vida diária, ou melhor, procura o não-populista e o extraordinário no comum, investigando atentamente aqueles instantes nos quais o conteúdo teórico dos nossos movimentos diários subitamente nos invade [...] (JAMESON, 1999, p. 122).

Conforme Jameson, “O efeito-V é o instante da intrusão no cotidiano: é o que constantemente demanda explicação e reexplicação ou, em outras palavras, é um estranhamento que exige ser ainda mais estranhado” (1999, p. 124).

A relação entre a guerra e o trabalho do operário precisa ser estranhada e explicada. E como já estabelecido, a presença da vizinha serve a esse propósito; ela deixa deslocado o que seria o núcleo dramático da cena, a saber, o recebimento da notícia da morte do irmão piloto que supostamente morreu num acidente de manobras. A presença da carta com a versão oficial das autoridades é colocada em dúvida de imediato pela vizinha; a atitude dela chega a ser inconveniente e provocativa. Ela não permite nenhuma aclimatação do luto nem o desenvolvimento subjetivo do casal que recebeu a notícia, pois confronta a versão oficial desde o início, colocando-a em dúvida.

Há aqui uma dimensão cômica também, embora se trate de um assunto sério. O operário acaba se colocando entre os sentimentos da mulher enlutada e os comentários da vizinha e precisa fazer um jogo; enquanto tenta abrandar a situação, tenta fazer a vizinha parar de falar

coisas tão duras. Há uma correspondência de pergunta e resposta quando a vizinha se refere à realidade da guerra como quem fofoca, a mulher chora como resposta e o operário media a situação:

Homem: como assim em direção ao sul?

Vizinha: longe ao sul, a bela Espanha.

Homem: *à mulher, que novamente irrompe em soluços*: Seja firme, Martha! A senhora não deveria falar assim, senhora Dietz.

Vizinha: Eu apenas gostaria de saber o que eles diriam em Stettin se o senhor fosse até lá buscar o cunhado.

Homem: Eu não vou até Stettin.

Vizinha: Encobrem tudo direitinho. Ainda fazem disso um ato heroico, que eles nada deixam espalhar. Alguém do gabinete municipal ainda se gabava do quão habilmente escondem a guerra. Quando um desses bombardeiros é abatido e os que estão dentro saltam com o paraquedas, os nossos próprios bombardeiros atiram neles ainda no ar com a metralhadora, para que não possam dizer aos vermelhos de onde vêm.

Mulher: *piorando*: Dê-me água, Herbert, me sinto muito mal<sup>100</sup>.

Esse jogo – em que a vizinha traz para a cena a questão da guerra e intensifica suas imagens de violência – segue um acúmulo crescente até o salto de qualidade, no qual o operário se irrita com ela e manda-a se calar:

Homem: Agora fique quieta!

Mulher: Herbert!

Vizinha: Claro, agora fique quieta, você diz! Porque você conseguiu um emprego! Mas seu cunhado também conseguiu um! Ele apenas "teve um acidente" com uma coisa como as que o senhor fabrica<sup>101</sup>.

Aqui temos um ponto decisivo na cena, pois esse pico do confronto serve para explicitar as contradições objetivas e ao mesmo tempo inviabilizar sua progressão, por terem um momento de entendimento das circunstâncias a que estão submetidos. Na resposta seguinte, após o apontamento da vizinha, o operário também aponta para o emprego do marido da vizinha

---

<sup>100</sup> "[...] Der Mann: Was heisst südwards?

Die Nachbarin: Fern im Süd das schöne Spanien

Der Mann: da die Frau wieder in Schluchzen ausbricht: Nimm dich doch zusammen, Martha! Sie sollten nicht so reden, Frau Dietz.

Die Nachbarin: Ich möchte nur wissen, was die Ihnen sagen würden in Stettin, wenn Sie kämmen und wollen Ihre Schwager holen?

Der Mann: Ich komm nicht nach Stettin.

Die Nachbarin: Die decken alles hübsch sauber zu. Die machen noch eine Heldentat daraus, dass sie nichts aufkommen lassen. Einer in der Schultheissquelle hat noch damit dickgetan, wie schlau sie ihren Krieg verstecken. Wenn ein solcher Bomber abgehossen wird und die drinnen sitzen springen raus mit dem Fallschirm, dann schiessen sie die von den andern Bombern aus noch in der Luft mit dem Maschinengewehr ab, die eigenen, damit sie bei den Roten nichts aussagen können, woher sie kommen.

Die Frau: der es schlecht wird: Gib mir Wasser, Herbert, willst du, mir ist ganz schlecht. (BFA, 4:435-6)

<sup>101</sup> "[...] Der mann: Jetzt sind Sie aber still!

Die Frau: Herbert!

Die Nachbarin: Ja, jetzt sind Sie aber still, heisst es! Weil Sie eine Stellung bekomme haben! Aber ihr Schwager hat auch eine bekommen! Der ist grad mit so einem Ding >>verunglückt<<, wie Sie es in den Motorenwerken machen“ (BFA, 4: 436).

na produção de lâmpadas, que também servem para a guerra: “O que seu marido faz? Lâmpadas, né? Provavelmente não é para a guerra? Isso é apenas iluminação! ... Talvez tanques que são iluminados?”<sup>102</sup>.

Através dessas verdades ditas, a cena de fofoca de vizinhos demonstra como todos os personagens estão inscritos no mesmo problema, na mesma contradição. A separação que colocaria a vizinha que acusa em oposição ao operário é desfeita, e com isso se interrompe a própria progressão de agressividade dessas intersubjetividades momentaneamente em conflito. A vizinha se reconhece e recua no enfrentamento, respondendo já com outra atitude: “Não estou dizendo que o senhor deva morrer de fome”<sup>103</sup>.

Aqui, conforme dito, temos um jogo de contradições a partir da relação entre os personagens, um mostrando o outro, criando um desenho subjetivo, tensionado diante das contradições objetivas, o que por si cria mais contradições subjetivas. Quando o personagem se reconhece como parte do problema que se abate sobre ele mesmo, criam-se todas as condições para o efeito de distanciamento em cena, e as pulsões dos personagens se tornam também contraditórias, não unívocas<sup>104</sup>. É o caso do operário, por exemplo, que deve lidar com o acontecimento – o luto que vem dele – e ao mesmo tempo buscar a sobrevivência no emprego.

O desenho subjetivo da cena se reformula rapidamente na parte final, onde a linha de ação se volta à contenção do luto da mulher e sua raiva que vai escalonando. Há nessa parte um jogo entre intensidade e volume de falas, conforme as rubricas. A cena se apropria desse jogo para comentar a própria condição dos diálogos, e o *Gestus* da cena se desenvolve a partir da progressão desta última parte.

Aqui temos uma sucessão de atitudes diferentes relacionadas à voz dos personagens, a começar pela voz baixa (*kleinlaut*) da vizinha, e quando o operário pede para Martha seriamente (*erst*) não andar de luto, pois assim ele poderia perder o emprego:

Mulher: *aquietada*: Você quer dizer que eu deveria me trocar?

Homem: Sim, caso contrário, rapidamente perco meu emprego de novo. [...]

Mulher: *gritando*: não serei proibida de chorar! [...]

Vizinha: *enquanto o homem horrorizado fica sem palavras*: Mas a sra. Fenn!

---

<sup>102</sup> “[...] Was arbeitet denn Ihr Mann? Glühlampem, wie? Das ist wohl nicht für den Krieg? Das ist nur Beleuchtung!... Vielleicht werden Tanks beleuchtet?” (BFA, 4: 436).

<sup>103</sup> “Ich sage doch nicht, dass Sie verhungern sollen” (BFA, 4: 436).

<sup>104</sup> No excerto B76 da *Compra do latão* o filósofo comenta como em determinada situação e acontecimento, mesmo em sua dimensão privada, um conjunto de sentimentos simultâneos e às vezes contraditórios irrompe no indivíduo. Ele dá um exemplo: “[...] O marido que volta a casa e encontra o *animal de dois dorsos* experimenta e mostra um sem-número de sentimentos que ao mesmo tempo apresentam e não apresentam uma unidade” (BRECHT, 1999, p. 56). Isso é útil na medida em que podemos inferir como esses sentimentos contraditórios de um determinado personagem diante de um determinado acontecimento podem ser materiais para compor uma cena de teatro épico, quando representados na sua dimensão contraditória.

Homem: *rouco*: Se você falar assim, pode acontecer mais conosco do que apenas perder o emprego. [...]  
Homem: Cale a boca sobre a Espanha!  
Vizinha: A senhora falando assim busca o próprio azar, sra. Fenn! [...]  
Homem: *tenta tapar a boca dela*: Fique quieta! Isso não ajuda!  
Mulher: E o que ajuda? Faça o que ajuda então!<sup>105</sup>

As imagens nesta última parte giram em torno da fala e da boca que deve ser calada. A mulher grita, irrompendo de raiva contra essas forças sociais que a impedem de expressar seu luto; o homem fica sem palavras, assustado, depois rouco, e por fim concretiza o *Gestus* fundamental da cena: tentar calar a boca da mulher. Há nele o elemento paradoxal das relações objetivas e subjetivas em jogo, tudo condensado na imagem do marido que, por compaixão, deve ser agressivo e calar a mulher. Jameson sintetiza os aspectos do *Gestus* brechtiano que a cena mobiliza, caracterizando-o como aquilo que:

[...] identificava a natureza do próprio ato, revelando o altruísmo como agressividade, por exemplo, mostrando que a emoção privada é social e economicamente funcional, e em geral revelando a base da psicologia individual em dinâmica social, de tal forma que o mundo cotidiano dos sentimentos e reações pessoais, em última análise excessivamente familiar, tanto é estranho como explicado por motivos igualmente familiares, sociais, econômicos e coletivos, que até aqui ainda não tinham sido identificados neste contexto (1999, p. 145).

Há, portanto, condensado nesse *Gestus* final os impulsos de caráter social dos personagens, sua relação com as circunstâncias históricas, seus aspectos contraditórios tanto pessoais como sociais e uma demonstração de comportamentos sob determinadas circunstâncias – um exemplo de teatro épico. Por fim, não há resolução da ação na cena, tampouco alguma ação propriamente dramática. Trata-se de uma ação antidramática, pois se busca conter o próprio motor do drama, que é a fala dramática.

De todo modo, o âmbito privado daqueles acontecimentos apresenta as contradições e as atitudes de resistência e sobrevivência possíveis aos personagens, sem propriamente dar uma

---

<sup>105</sup> "Die Frau: ruhig: Du meinst, ich soll es ausziehen?

Der Mann: Ja, sonst bin ich meine Stelle gleich wieder los

[...]

Die Frau: schreiend: Ich lass mir nicht die Trauer verbieten!

[...]

Die Nachbarin: während der Mann sprachlos vor Entsetzen dasitzt: Aber Frau Fenn!

Der Mann: heiser: Wenn du so redest, da kann uns noch mehr passieren, als dass wir nur die Stelle verlieren.

[...]

Der Mann: Halt den Mund von Spanien!

Die Nachbarin: Sie reden sich Unglück, Frau Fenn!

[...]

Der Mann will ihr den Mund zuhalten: Sei doch still! Das hilft doch nicht!

Die Frau: Was hilft dann? Dann macht doch, was hilft!" (BFA, 4:437).

resposta acabada para o espectador<sup>106</sup>. Pelo contrário, a cena se encerra com uma pergunta, uma cobrança de atitude que poderíamos considerar uma fala de caráter duplo, destinada tanto para o personagem operário como para o público: “Mulher: E o que ajuda? Faça o que ajuda então!”<sup>107</sup>.

### 3.3 Der Gefühlsersatz – Ideologia exposta

A cena apêndice de *Terror e miséria*, presente na edição do *Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, apesar de não estar na versão final da peça, é uma das mais longas, considerando o ciclo da obra completa. Retomando os termos de Benjamin:

Cada uma dessas peças breves aponta o seguinte: de que maneira inevitável o regime de terror, que se vangloria diante dos países intitulado-se Terceiro Reich, mantém forçosamente todas as relações humanas sob os preceitos da mentira (2017, p. 46).

Temos a representação de uma adesão da mentira na forma de ideologia nazista. Por se tratar de um núcleo familiar, adotamos a cena como emblema do modo como a peça se apropria de expedientes e temas dramáticos para articular teatro épico, contendo muito da ironia formal presente na peça como um todo.

À primeira vista, o recorte situacional apresenta um núcleo familiar, ambiente privado, e personagens individuais lidando com uma decisão que implica na vivência deles como membros da família. Todos esses elementos a priori são bem aclimatados ao drama, por outro lado, a cena configura circunstâncias históricas nas quais os personagens representados estão inseridos, mesmo que lidando com questões familiares. Na *Compra do latão* o filósofo fala sobre a relação dialética entre natural e social: “[...] o natural já é qualquer coisa de social, portanto artificial e histórico” (BRECHT, 1999, p. 97).

O trecho identifica que numa família, mesmo como conjunto de indivíduos com relações elementares, há também relações de propriedade. O complexo das relações de propriedade se relaciona ao “[...] complexo de impulsos considerados eternos” (BRECHT, 1999, p. 97) dos personagens, e sua representatividade depende do contraste e dos interesses resultantes da relação desses complexos.

Podemos ver essa dinâmica se desenrolar ao longo da cena, que focaliza a família do encadernador Gnauer, o pai SA (*Sturmabteilung*), acostumado a acompanhar rádio e jornais, e

---

<sup>106</sup> O filósofo na *Compra do latão*, em determinado momento, diz: “Apresentamos aquilo que acontece entre os homens com toda a sua dimensão e contradições, na sua qualidade de ser ou não suscetível de resolução” (BRECHT, 1999, p. 38).

<sup>107</sup> “Die Frau: Was hilft dann? Dann macht doch, was hilft!” (BFA, 4:437).

reproduz o discurso nazista a partir de uma adesão genuína. Essa família está num cômodo ao lado do quarto onde um médico examina a irmã doente do pai. No cômodo junto ao sr. Gnauer – designado pela rubrica como Pai está a Mãe, o Filho e a Filha. No cômodo ao lado se encontra a irmã doente, que não aparece na cena, Enfermeira e o Médico.

No início o filho discute com o pai sobre ligar ou não o rádio devido ao estado de saúde da tia. Independentemente de sua opinião, o pai dá a última palavra e ordena que o ligue, pois quer ouvir sobre a situação da alimentação na Alemanha, nas palavras da Voz do rádio: “[...] ‘A palavra da ciência sobre o Plano de Quatro Anos’<sup>108</sup>, considerando especialmente o fornecimento de gordura.”

Pelo rádio ouvimos o início do discurso sobre o tema, mas logo que o médico entra em cena o filho o desliga – depois de um sinal do pai –, então o doutor comunica a situação da paciente: ela precisa de uma operação para sobreviver. Trata-se de uma úlcera que está se desenvolvendo e, em breve, não permitirá que ela coma (imagem importante para o tema da cena). O pai discute de imediato o preço da cirurgia, pois é cara e não garantiria melhora do quadro clínico, mesmo se fizesse.

O médico sai e a questão da paciente passa a ser discutida pela família como em um gabinete, sem sua participação efetiva. O diálogo se desenrola com diversas interrupções da enfermeira, no entanto o assunto que realmente interessa aos personagens não é a cirurgia em si, mas o preço – preocupação que se vincula aos impulsos de caráter social dos personagens, ao “complexo das relações de propriedade” que na cena só tende a se desenvolver.

Esse complexo, fundamentalmente histórico, só pode ser explicado e comentado através dos outros elementos que trazem a história para a cena e contrariam o princípio de indivíduos autônomos isolados das grandes determinações, conforme Iná Camargo Costa:

[...] enquanto este (dramático), tomando o indivíduo como ponto de partida e chegada, justifica as ações a partir dos caracteres (de sua personagem, motivações internas, etc.), o teatro épico deduz os caracteres das ações porque, ao invés de olhar para o indivíduo isoladamente, olha para as grandes organizações de que estes são parte: enquanto o drama se interessa por acontecimentos “naturais”, de preferência situados na esfera da vida privada, o teatro épico tem interesse em acontecimentos de interesse público, de preferência os que exigem explicação por não serem evidentes nem naturais; enquanto o drama se limita a apresentar seus caracteres em ação, o teatro épico transita dessa apresentação para representação e desta para o comentário, tudo na mesma cena (1998, p. 72-73).

---

<sup>108</sup> “[...] das Thema >> Das Wort der Wissenschaft Vierjahresplan unter besonderer Berücksichtigung der Fettversorgung” (BFA, 4:443).

A esfera da vida privada na cena configura esse trânsito de apresentação para representação e desta para comentário através dos elementos que trazem distância épica para dentro dela, comentando e explicando em parte o comportamento dos personagens, caracterizando as circunstâncias históricas em que o complexo das relações de propriedade se situa. É o caso, por exemplo, dos veículos de mídia, como rádio e jornal, que cumprem no horizonte cênico da modernidade uma função parecida com a dos mensageiros, disfarces dramaturgicos para os palcos narrarem à cena os grandes acontecimentos do mundo externo sem quebrar o pacto da unidade de ação, tempo e espaço. Assim, o público faz o exercício imaginativo de abstração e percebe nos acontecimentos sociais – e na história a que esses veículos remetem – a totalidade que condiciona o movimento dos personagens.

Esses veículos de comunicação de massa, objetualizados em cena, são recorrentes em *Terror e miséria* e dão substância para a propaganda como um aspecto que perpassa o processo histórico de nazificação e homogeneização da sociedade alemã da época. Sua presença configura a experiência histórica do fascismo, pois vincula acertadamente a propaganda como elemento que sustenta o plano ideológico e a mentira do regime. Dessa forma, os objetos do mundo da comunicação aparecem em diferentes cenas para constituir um complexo onde esses elementos comuns – como jornais ou rádio – dialogam entre si, comentam um ao outro ou até se contradizem.

Nesta cena, por exemplo, há um contraponto em relação à já analisada cena 13, “A hora do trabalhador”. Quando o rádio aparece sob a perspectiva do ouvinte passivo, alvo da propaganda fascista, a cena – que satiriza a propaganda radiofônica a partir do seu processo de transmissão – imediatamente comenta e imprime um distanciamento em relação ao discurso do rádio. Poderíamos contrapor também esta cena à 10, “O espião”, que também representa um núcleo duro familiar, mas cujo pai discorda do que lê no jornal, o que sustenta sua atitude paranoica; e aqui vemos quem adere ao discurso hegemônico do jornal nazista, o que gera sua atitude patriótica cínica.

Esse contraponto de atitudes em relação à hegemonia do regime situa as interioridades dos personagens e os colocam em conflito, pois, ainda em relação a “O espião”, a relação entre pai e filho das duas cenas lida com a adesão ou oposição à hegemonia. Na cena do espião, o filho que pertence à juventude hitlerista pode ser um espião por estar num núcleo familiar contrário ao regime e numa posição de subalternização; aqui é o filho que se coloca contrário à hegemonia, da qual o núcleo familiar é quase totalmente adepto.

A disposição a favor do regime na figura de comando do pai, que comanda a cena, demonstra de maneira explícita a linguagem e o discurso do Terceiro Reich. Como estamos

diante de um personagem que interioriza ativamente a ideologia, ele não é condicionado por nenhum outro a dizer o que diz. O motor interno – ou seja, aquilo que de subjetivo se objetiva na cena – é a própria forma ideológica do fascismo se expressando através dele e das mídias que consome.

Nos atentemos então para como a cena comenta em sua disposição os aspectos dessa ideologia, se situando dialeticamente entre os assuntos históricos e a matéria dramática de personagens individuais em uma família. Vale uma atenção para os apontamentos de Iná Camargo Costa quanto ao dramaturgo dialético:

Bom conhecedor da tradição que vem desde Diderot e da prática que vem desde antes de Shakespeare, o dramaturgo dialético explica que a própria dramaturgia do passado (inclusive o drama) se transforma em matéria-prima para o teatro épico. Seus praticantes podem e devem se servir de toda a história do teatro para escrever, reescrever ou encenar suas peças, (como ele mesmo fez), com a condição de que “escolham as que tratam de acontecimentos com suficiente interesse público” (BRECHT, p. 134), uma vez que o drama tratou de se restringir à esfera privada (1998, p. 71).

A necessidade de uma cirurgia da irmã não é assunto de interesse público, mas sim as condições de empobrecimento daquela família sob o regime nacional-socialista. Para colocar em cena o plano geral, o discurso do rádio atua como prólogo e epílogo daquele quadro situacional. Além de compor a cena como um contexto histórico que dá suporte para aquele microcosmo, através do rádio, as políticas do Estado fascista são não apenas remetidas em cena, mas também comentam a própria situação e o posicionamento dos personagens.

Os acontecimentos de interesse público aqui, aparentemente fora da cena, não se limitam apenas ao tema, sendo comentados no rádio, mas são incorporados na própria dinâmica cênica. O gesto do pai mandando o filho ligar o aparelho no início e desligá-lo ao final é uma moldura feita pela propaganda entre um discurso e outro do rádio. A “Voz do rádio” traz o debate de interesse público não apenas como pano de fundo, mas como contraponto ideológico às circunstâncias e acontecimentos representados.

O que seria um drama sobre a luta contra uma doença ou a possibilidade de perda de um familiar se torna aos poucos uma questão financeira da família, inserida num contexto de nação. As falas do rádio reforçam que o eixo de angústia é a questão econômica e as políticas do regime, e não propriamente aquela única família. As circunstâncias de empobrecimento dos personagens são comentadas pelas circunstâncias de empobrecimento da Alemanha referida no rádio.

A priori o assunto que invade a cena não se relaciona com o eixo de angústia daqueles personagens. A “Voz do rádio” que anuncia o tema do discurso – “A palavra da ciência sobre



o Plano de Quatro Anos considerando especialmente o fornecimento de gordura”<sup>109</sup> – parece apenas mais uma peça de pseudociência nazista, mas quando a situação da doente acusa o problema da impossibilidade de comer, a ligação entre esses elementos – da doença, do discurso e das atitudes dos personagens – vai se tornando apreensível. Conforme Brecht disserta sobre a teoria geral da *Compra do latão*, o foco do teatro épico é a relação entre palco e plateia, em que o espectador possa se apropriar dos processos do palco, “[...] para que as causalidades dos processos se evidenciem” (1999, p. 13). Essa composição de elementos que se comentam permite ao espectador enxergar os processos sociais em curso e inferir suas causalidades.

A historização é parte desse processo social representado; trata-se do *Vierjahresplan* (Plano de Quatro Anos), um conjunto de reformas econômicas coordenadas pelo ministro Hermann Göring, iniciado em outubro de 1936, que buscava instituir uma autossuficiência militar na Alemanha e fazer a economia e a produção do país se prepararem para a futura guerra, aumentando a produção de matéria-prima e obras públicas que expandiram o sistema de autoestradas (*Autobahn*), com produção automobilística e reforços de defesa militar<sup>110</sup>. Ao mesmo tempo esse plano fracassou em promover uma balança econômica viável e sofreu com o modus operandi do Estado nazista, em que decisões e incumbências entre setores não eram claras e eram rearranjadas por Hitler<sup>111</sup> a depender do momento ou movimento de manutenção de seu poder. Ou seja, era uma política histórica representativa dessa espécie de “dissimulação” necessária ao fascismo para manter seu funcionamento.

Aqui retomamos um dos tópicos da peça, o “*Scheinsozialismus*” (socialismo de fachada), uma chave de leitura crítica que Brecht cultivou em relação ao regime. O autor como comentado no item 2.3 do presente trabalho identificava essa ilusória percepção de que a

---

<sup>109</sup> “Das Wort der Wissenschaft Vierjahresplan unter besonderer Berücksichtigung der Fettversorgung” (BFA, 4:443).

<sup>110</sup> “[...] o Plano de Quatro Anos na realidade consistiu de pouco mais que uma série de iniciativas fragmentadas. Todavia obteve certo sucesso. A produção de carvão, por exemplo, aumentou 18% de 1936 para 1938, a de linhita 23%, e a de coque 22%. Em 1938, a Alemanha produzia 70% mais alumínio que dois anos antes e havia superado os Estados Unidos como maior produtor mundial. Em 1932, a Alemanha só havia conseguido atender a 5,2% da demanda de têxteis, essenciais entre outras coisas para os uniformes militares. A produção ampliada de rayon e outras fibras artificiais elevou o índice para 31% em 1936 e 43% em 1939. A meta de abolir a dependência da Alemanha em combustível importado aproximou-se da concretização, com a produção de petróleo subindo para 63% e a de combustível sintético para 69% entre 1937 e 1939. Em 1937, Hitler anunciou a implantação de duas ‘fábricas gigantes de buna (borracha sintética)’ que em breve deveriam produzir o bastante para suprir toda a necessidade da Alemanha. Contudo, esses números impressionantes mascaravam o fracasso do Plano de Quatro Anos em produzir o resultado desejado de tornar a Alemanha inteiramente autossuficiente em 1940. Para começar, o plano falhou em resolver o problema crônico do balanço de pagamentos da Alemanha” (EVANS, 2011, p. 394).

<sup>111</sup> “[...] O caos da sobreposição e rivalidade de competências no gerenciamento da economia foi subsequentemente caracterizado por um alto funcionário como a ‘selva organizacional do Plano de Quatro Anos’” (EVANS, 2011, p. 393).

Alemanha teria superado a luta de classes como uma “Perversion des Sozialismus” (WHITE; WHITE, 2010a, p. 62). Seria apenas um mito de sociedade igualitária e sem classes, possível apenas no plano aparente, mas fundamental para a conquista de setores da sociedade alemã<sup>112</sup>.

Esse panorama histórico de falseamento geral é confrontado com as particularidades das figuras que reproduzem essa dinâmica. A doença e seu drama “natural” da morte são interpostos à questão “não natural” da economia e ao “complexo de relações de propriedade”. A cena interioriza no frame situacional uma expropriação análoga à do Estado nazista, ao passo que explicita o modo de produção de falseamento ideológico necessário para essa expropriação se sustentar.

O uso temático da cópia sintética – presente no próprio título da cena, “Der Gefühlersatz” (Sentimento sintético) – perpassa diferentes aspectos da cena; o próprio filho também expressa a presença desses *Erzatz*<sup>113</sup> (produtos sintéticos) quando é indagado pelo pai por que necessitaria de um trocado:

FILHO: Então eu não poderei mais ir de bicicleta para a escola. As mangueiras não podem mais ser remendadas. Eu já não consigo novos chicletes de qualquer forma. Apenas chiclete sintético. A escola também é apenas escola sintética. E família é família sintética<sup>114</sup>.

Esses *Ersatz* que rodeiam os personagens dão concretude cênica e poética para um tipo específico de forma social nazista. Remetem ao caráter ideológico, falso e mentiroso do fascismo e ao mesmo tempo sustentam uma dimensão material, permitindo concretizar processos sociais como essas políticas públicas do nazismo de falseamento aparente. Isso cria uma maneira própria dos personagens se relacionarem com a realidade que os circunda.

O conceito de realidade aqui é importante não apenas por se ligar a alguma relação entre representação e realidade, comum em diversos momentos na história do teatro, nem apenas

---

<sup>112</sup> John e Ann White destrincham melhor a presença desse tópico na crítica de Brecht ao nazismo, ressaltando especificamente o aspecto ideológico dessa suposta igualdade e forçadamente imposta na sociedade alemã. Os termos-chave são particularmente a chamada *Volksgemeinschaft*, comunidade nacional, e a relação com o *Scheinsozialismus* como forma de construir uma noção comunitária oca: “The Third Reich myth of having liberated Germany from all class barriers was such a blatant attempt at stealing historical socialism’s clothes that the charge of peddling ‘Scheinsozialismus’ was to become a staple component of Brecht’s theoretical and literary attacks on National Socialism” [O mito do Terceiro Reich de ter libertado a Alemanha de todas as barreiras de classe foi uma tentativa tão flagrante de roubar as roupas do socialismo histórico que a acusação de “vender” ‘Scheinsozialismus’ se tornaria um componente padrão nos ataques teóricos e literários de Brecht ao nacional-socialismo.] (WHITE; WHITE, 2010a, p. 63).

<sup>113</sup> O termo se relaciona a um contexto histórico em que, na Alemanha, os produtos *Ersatz* (substitutos, sintéticos) eram desenvolvidos ao se estrangular as cadeias produtivas pela guerra, o que fazia as políticas de Estado desenvolverem produtos substitutos mais baratos e de qualidade inferior. Isso foi comum tanto na Primeira como na Segunda Guerra.

<sup>114</sup> “DER SOHN Dann kann ich nicht mehr zur Schule radeln. Die Schäume können nicht mehr geflickt werden. Neues aus Gummi kriege ich sowieso nicht mehr. Nur Gummiersatz. Die Schule ist auch mehr Schulersatz. Und Familie ist Familieersatz” (BFA, 4:446).

com o estilo que reclama esse conceito – o “realismo” –, mas sim na maneira como, em torno dele, se articula a ideologia, pois, além dos elementos do mundo da propaganda que trazem a história e distanciam aqueles personagens, faz parte das estratégias de distanciamento crítico da cena a reprodução de ideologia nos próprios personagens.

A ideologia nazista é parte do que distancia e cria a contradição com o real empírico que passa diante dos olhos dos personagens; é o elemento que insere na interioridade do personagem o discurso da hegemonia. O pai, quando reproduz o discurso ideológico com jargões, parece representar um papel, citando frases de um outro, defendendo aquilo que o ataca.

Das muitas definições possíveis e formas do termo “ideologia”, recuperamos aqui a relação da tradição marxista com ele, partindo do entendimento de ideologia como falsa cognição, ilusão, distorção ou mistificação, que se relaciona a uma forma de legitimar um poder ou dominação de determinado grupo ou classe sobre outro/a. Terry Eagleton nos traz uma boa condensação dessa perspectiva:

Um poder dominante pode legitimar-se promovendo crenças e valores compatíveis com ele; naturalizando e universalizando tais crenças de modo a torná-las óbvias e aparentemente inevitáveis; denegrindo ideias que possam desafiar-lo; excluindo formas rivais de pensamento, mediante talvez alguma lógica não declarada, mas sistemática; e obscurecendo a realidade social de modo a favorecê-lo. Tal “mistificação”, como é comumente conhecida, com frequência assume a forma de camuflagem ou repressão dos conflitos sociais, da qual se origina o conceito de ideologia como uma resolução imaginária de contradições reais (1997, p. 19).

A concepção da “falsa consciência” em torno da ideologia abarca uma espécie de representação que distorce a realidade empírica e camufla as contradições reais. Para isso se configurar em cena, estas devem ser ao mesmo tempo ressaltadas para o público enquanto o personagem não as vê por estar imerso em ideologia – representá-la, portanto, é em si distanciador e não dramático.

De fato o conceito não se esgota nisso, e a ideia de distorcer ou abstrair a realidade social empírica mostra mais nuances, pois há no discurso ideológico algum fragmento de real, mas que mente em seu aspecto mais profundo, ou no que implica. As frases, enquanto enunciados ideológicos, envolvem algum tipo de falsidade, embora possam ser verdadeiras.

[...] pelo menos uma parte daquilo que chamamos de discurso ideológico é verdadeira em um nível, mas não em outro: verdadeira em seu conteúdo empírico, mas enganosa quanto a seu valor, ou verdadeira em seu significado superficial, mas falsa em termos de suas suposições subjacentes (EAGLETON, 1997, p. 28).

O conteúdo e o valor de um enunciado relacionado ao seu vínculo com a verdade são certamente um campo de batalha rico para a dialética entre a verdade e a mentira que perpassa o projeto antifascista de Brecht. Mas o que a cena demonstra é como a própria realidade social representada é ideológica; os *Ersatz* carregam essa marca de uma coisa sintética falsa mas concreta e real, verdadeira em um nível mas não em outro. A lógica dos produtos sintéticos impregna tanto a cena por meio de elementos concretos e objetos como no desenvolvimento para o campo das relações intersubjetivas entre personagens.

O filho não menciona somente o jornal *Ersatz* (sintético) – objeto cênico que remete ao mundo da comunicação de massa –, mas fala do caráter sintético que se estende até a família. “[...] apenas chiclete sintético. A escola também é apenas escola sintética. E família é família sintética”<sup>115</sup>. Daí a ironia formal: até aquela cena familiar e privada adquire esse aspecto sintético, vindo do modo de produção do nazismo.

As roupas também sinalizam essa lógica pois, além de elementos cenográficos, configuram dramaturgia. Por exemplo, o vestido *Rosane* da filha, que é fonte de preocupação enquanto ela se prepara para ir à Liga das Moças Alemãs<sup>116</sup>. “[...] Assim eu posso vestir o novo *Rosane*. Ou vocês acham que vai chover? O vestido é de lã sintética e por isso toda gota de chuva deixa manchas”<sup>117</sup>. A atenção às roupas aponta como são elementos concretos e simbólicos do jogo de aparência. O poema inicial tem como imagem central uma roupa: “Um pequeno manto sempre é pendurado sobre a mesquinhez. Mas agora ele é de lã sintética”<sup>118</sup>.

A imagem se constitui inteiramente pelo manto (*Mäntelchen*) que, embora sempre pendurado sobre a mesquinhez (*Geheinheit*), agora especificamente é feito de lã sintética (*Wollstra*), mais barata e de baixa qualidade. Tal imagem direciona o olhar do público leitor e/ou espectador para a presença dessa lógica sintética do falseamento nazista.

Já no desenvolvimento da cena, esses objetos, além de dar concretude ao tema, sublinham a questão que permeia as relações dos personagens. A lógica da família sintética (*Familieersatz*) faz parte também das suas relações intersubjetivas, e a linha de ação do pai e

---

<sup>115</sup> “[...] Nur Gummiersatz. Die Schule ist auch mehr Schulersatz. Und Familie ist Familieersatz” (BFA, 4:446)

<sup>116</sup> Bund Deutscher Mädel (BDM) era uma instituição nazista onde as jovens aprendiam os deveres da maternidade e os afazeres domésticos. Ela se relaciona ao Plano de Quatro Anos tematizado anteriormente pelo rádio. “Em fevereiro de 1938, a organização do Plano de Quatro Anos anunciou que todas as mulheres com menos de 25 anos de idade que quisessem trabalhar na indústria ou no setor de serviços teriam que completar primeiro um ano de serviço em uma fazenda (ou no serviço doméstico para as trabalhadoras casadas). Prorrogado dez meses depois, o esquema mobilizava 66,4 mil moças em julho de 1938 e outras 217 mil em julho de 1939. Foi muito mais bem-sucedido que o serviço voluntário promovido por várias organizações de mulheres nazistas com o mesmo propósito” (EVANS, 2011, p. 398).

<sup>117</sup> “[...] Da kann ich das neue Rosaneziehen. Oder meit ihr, es regnet doch? Das Kleid ist doch Wollstra und da macht jeder Regentropfen einen Flecken” (BFA, 4:449).

<sup>118</sup> “Ein Mäntelchen wurde der Gemeinheit immer umgehängt. Aber jetzt ist es aus Wollstra” (BFA, 4:443).

da mãe se relaciona fundamentalmente com isso; eles serão os responsáveis por demonstrar “sentimentos sintéticos” (*Gefühlersatz*) em relação à paciente enferma.

Para o público vai se tornando evidente a dimensão encenada que os personagens sustentam quanto a salvar ou não a vida da paciente, pela maneira como as contradições entre discurso, intenção e realidade se mostram e se comentam. Quando um personagem demonstra altruísmo, seu egoísmo é ressaltado; quando demonstra empatia à enferma, a objetificação dela se evidencia; quando os ímpetus nobres são enunciados, o caráter econômico subjacente às atitudes dos personagens se revela.

O título “Sentimento sintético” (*Der Gefühlersatz*) condensa essa dinâmica, pois contém tanto a dimensão que remete ao motor interno de qualquer personagem dramático – o sentimento (*Gefühl*) – como também a forma industrial da política econômica nazista do *Ersatz*, que penetra nas relações intersubjetivas dos personagens.

A junção desses termos dá o tom da dialética em curso, a subjetividade e objetividade que se implicam uma na outra; na lógica do fascismo representada, o interno dos personagens está tão submetido a esse modo de produção quanto os objetos. Assim, temos um exemplo de como a peça se relaciona e subverte seu material dramático a partir dessa contraposição, numa cena que demonstra como os motores internos dos personagens – ou seja, sua dimensão subjetiva – se relacionam às condições e circunstâncias objetivas que os cercam.

Como já mencionado anteriormente na análise do item 3.2, no *Pequeno Organon* Brecht ressalta como, para sua proposta de teatro, os personagens podem ser levados por “impulsos de caráter social” (1967b, p. 198), pois através deles cria-se um distanciamento necessário para a figuração circunstancial de uma determinada época. A caracterização das “circunstâncias” é importante pois elas criam o conjunto de determinações dos personagens, e podem ser devidamente representadas em cena por recursos distanciadores narrativos. Já vimos o uso do rádio, mas devemos considerar como, mesmo que determine impulsos de caráter social, estes só podem ser concretizados de fato pelas ações dos personagens. Os impulsos de caráter social pertencem a essa dialética da objetividade impressa na subjetividade; no caso, são configurados através das preocupações de subsistência dos personagens sob aquelas circunstâncias de empobrecimento progressivo.

Retomando parte dos acontecimentos e mapeando as atitudes dos personagens: após o anúncio da necessidade da cirurgia para a irmã doente sobreviver, a primeira preocupação do pai são os custos:

MÉDICO: Mas agora a operação é necessária. A abertura do estômago está quase fechada pela úlcera. Ela morre se não operar.

PAI: Provavelmente é uma grande operação.  
MÉDICO: É, sim.  
PAI: É cara?  
MÉDICO: É preciso contar com de dois a três mil Marcos.  
PAI: Isso é de fato quase inacessível<sup>119</sup>.

Então a família discute sobre esse dilema, no entanto o processo decisório, como veremos, está mais para o campo da aparência. O dilema ali não se baseia propriamente em uma decisão autêntica; o que se configura é uma encenação decisória. O pai – que marca reiteradamente com gestos de autoridade como conduzir e comandar – convoca todos para a aparente participação decisória. “Primeiro, você deve ficar mais um pouco. Eu também devo ir para a Sessão (SA). Mas antes uma decisão deve ser tomada, quero que todos estejam presentes”<sup>120</sup>. A atitude cínica do pai permite que seu proceder autoritário seja comentado reiteradamente; ele busca simular um falso consenso, dado que tanto o filho e a enferma quanto o médico são contrários a ela.

A disposição das diferentes atitudes dos personagens apresenta certo contraponto dramático, principalmente quanto ao que fazer. O filho é a favor da cirurgia: “O que temos tanto que decidir? Ela precisa ser operada”<sup>121</sup>. Ele concorda com o médico a priori, sendo o responsável pelos comentários distanciadores na cena, principalmente em relação à lógica que se desenvolve entre o pai e a mãe. A filha é indiferente: “[...] *resmungando*: O que eu devo decidir?”<sup>122</sup>. Já a mãe auxilia o posicionamento do pai para que se desenvolva, através do diálogo, o posicionamento dominante da cena.

O diálogo está longe de ser um veículo de decisão, e sim um veículo de construção retórica para justificar a economia dos custos. Parte do possível efeito cômico da cena se dá no processo de decisão encenada, que se constrói apesar da realidade objetiva que demonstra a falsidade da lógica que os personagens constroem retoricamente. Essa contraposição chega ser tão acentuada que o pai se aproxima a uma caricatura e pode ser lido dessa maneira, pois a contradição entre os interesses particulares retoricamente defendidos como interesses gerais vai se revelando no próprio desenvolvimento cênico, a fórmula da cena ressoa com as palavras

---

<sup>119</sup> "DER ARTZ Aber jetzt ist eine Operation nötig. Die Magenöffnung ist durch das Geschwür schon fast ganz geschlossen. Sie stirbt, wenn man nicht operiert.

DER VATER Das ist wohl eine grosse Operation.

DER ARZT Das ist es.

DER VATER Teuer?

DER ARZT Sie müssen mit zwei-bis dreitausend Mark rechnen.

DER VATER Das ist allerdings fast unerschwinglich" (BFA, 4:444).

<sup>120</sup> [...] Zuvor aber muss hier eine Entscheidung getroffen werden, bei der ich euch alle dabei wünsche" (BFA, 4:445).

<sup>121</sup> "Was ist da viel zu entscheiden? Sie muss operiert werden" (BFA, 4:445).

<sup>122</sup> "[...] *maulend*: Was soll ich denn entscheiden?" (BFA, 4:445).

de Marx e Engels quanto a formação da ideologia, levando em conta a contradição entre as ideias e a vida social “[...]quanto mais elas [as ideias] são desmentidas pela vida e quanto menos valem para a própria consciência, tanto mais resolutamente são afirmadas, tanto mais hipócrita, moralista e santa se torna a linguagem da sociedade normal em questão”(MARX e ENGELS, 2007, 283-4.). Assim, a forma de se produzir momentos contraditórios em cena se dá através da contraposição da realidade objetiva representada e dos discursos de retórica contraditória dos personagens, carregados de moralismos e “linguagem santa”, especialmente do pai nazista. O discurso do rádio, uma propaganda travestida de verdade supostamente científica, é tão inconsistente que a adesão do pai soa um tanto ridícula. O discurso disserta sobre os benefícios de não se comer gordura suficiente: “[...] a ciência diz a ele que a carência de gordura, por exemplo, na verdade, pode significar uma benção para o corpo”<sup>123</sup>.

Tal discurso colocado em relação à cena 8, “Físicos” (Physiker), por exemplo, cria de antemão o distanciamento do lugar de autoridade, de verdade e racionalidade que essa suposta ciência favorável às políticas do regime possui de fato. No entanto a mentira da propaganda será confrontada também com a situação do presente em curso na cena: a miséria econômica mostrada e que a propaganda justifica como “[...] as grandes medidas que o governo faz para atender os interesses da nação”<sup>124</sup>.

O discurso do rádio é o primeiro elemento ideológico da cena, marcado por uma inversão fundamental, com sacrifícios que se tornam bênçãos: “[...] esses chamados sacrifícios são, se olhados mais de perto, de forma alguma sacrifícios, e sim bênçãos”<sup>125</sup>. E o processo ideológico de inversão se reflete também nas atitudes dos personagens e está na base da atitude do personagem para justificar a irmã doente. Ele busca associar a alimentação da irmã a um sacrifício, agindo como se fosse o melhor para ela não fazer a cirurgia que a salvaria:

PAI: Como se eu fosse contra a operação! Ela deve se deixar cortar, de novo e de novo. Isso é coisa dela.

MÃE: Você não deveria falar isso. Ela é sua irmã. Nós temos que fazer o que é melhor para ela.

PAI: Como podemos saber? Talvez operação. Não deixarei falarem que eu deixei minha irmã morrer de fome. Estou apenas apontando que após uma operação tão grande a comida não deverá ser um prazer. Quando tudo está dolorido.

MÃE: Por Deus! Cada mordida uma dor. Assim ela ao menos não percebe nada e alvorece para o outro lado gentilmente<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> “[...] die Wissenschaft ihm sagt, dass dieser Mangel an Fett zum Beispiel eine wahre Wohltat für seinen Körper bedeuten kann” (BFA, 4:444).

<sup>124</sup> “[...] den grossen Massnahmen, welche die Regierung im Interesse des Volksganzen trifft” (BFA, 4:443).

<sup>125</sup> “[...] diese sogenannten Opfer sind oft, näher betrachtet, überhaupt keine Opfer, sondern viel eher Wohltaten” (BFA, 4:443).

<sup>126</sup> "DER VATER Als ob ich gegen Operation wäre! Soll sie sich aufschneiden lassen noch und noch. Das ist ihre Sache.

O sacrifício se torna bênção, comer se torna uma dor e, conforme a retórica do casal se desenvolve, a resolução virtualmente mais altruísta se torna aquela que atende os interesses pessoais e econômicos. A relação do geral com o particular é evidente. O uso retórico de transformar interesses particulares em interesses gerais, sacrifícios em bênçãos – tendo como base as condições econômicas que lhe são subjacentes –, está tanto na economia da Alemanha fascista e sua propaganda no rádio como no microcosmo dos personagens; uma instância se relaciona dialeticamente com a outra.

Essa relação comenta e ilumina as contradições uma da outra; a contradição do discurso ideológico do personagem comenta a contradição da ideologia que sustenta o regime. A miséria da família é anteposta à miséria do regime, e ao mesmo tempo a retórica ideológica se torna mais carregada nas abstrações e grandiloquência para se sustentar. Vemos isso no uso dos jargões nazistas que o pai SA repete – a chamada “construção nacional” e adjetivos como “não alemão” e “despatriado” para se referir ao filho quando ele o critica, mas isso se torna mais evidente ainda quando ele se contradiz. O pai por um lado ressalta uma lógica egoísta ao se referir ao médico e seus interesses financeiros em realizar a operação:

[...] o mais honesto age de acordo com o seu interesse. Eu não me encontrei com nenhuma pessoa que não representasse seu próprio interesse. O que ele diz pode naturalmente soar amigável e ideal, mas o que ele pensa, isso é outra coisa<sup>127</sup>.

Já quando reproduz o discurso da nação, utiliza uma retórica de autossacrifício pelo bem maior, desloca a questão econômica para a questão moral, critica a lógica “materialista” que o filho cultiva com os objetos de que necessita e ressalta a suposta decisão coletiva que a nação enfrenta. O discurso nazista propriamente dito adquire um tom de declamação:

PAI: Seus sentimentos não valem dez *Pfennig*! Você não tem nada além da sua bicicleta na cabeça. E o chiclete sintético que você deve conseguir. Nosso povo enfrenta uma luta existencial e você pensa na sua bicicleta. O *Führer* está levantando um exército do nada, onde os inimigos nos cercam e esperam por nossa fraqueza. Todo o povo poupa com a boca até o último pedaço. Eu estou coletando os meus tubos de barbear pelo bem geral e você pensando na sua bicicleta e reclamando de sintéticos! Nessa hora de decisão em que nosso povo se encontra! Nós estamos diante da decisão! Se devemos nos erguer ou

---

DIE MUTTER Das darfst du nicht sagen. Sie ist deine Schwester. Wir müssen tun, was zu ihrem Besten ist.

DER VATER Wie soll ich das wissen? Vielleicht Operation. Ich lasse mir nicht nachsagen, ich habe meine Schwester verhungern lassen. Ich mache nur darauf aufmerksam, dass nach einer solchen grossen Operation das Essen auch gerade kein Vergnügen sein dürfte. Wenn da alles wund ist.

DIE MUTTER Um Gottes willen! Jeden Bissen ein Schmerz. So merkt sie wenigstens nichts und dämmert so hinüber in aller Sänftigkeit" (BFA, 4:450).

<sup>127</sup> "[...] der Ehrlichste handelt, wie es sein Interesse ist. Ich habe den Menschen noch nicht getroffen, der nicht sein Interesse vertritt. Was er sagt, das klingt natürlich menschenfreundlich und ideal, aber was er denkt, das ist etwas anderes" (BFA, 4:446).



indubitavelmente sucumbir. Eu gostaria de saber quem mais toma as dores pelo povo como esse governo! E quem leva essa responsabilidade mais a sério! Mas há essa ralé, esses subumanos, que não querem sacrificar seus miseráveis egos porque não percebem que é para seu próprio bem! Mas para que falo disso com você? Você não quer sacrificar uma única vez seus tubos de bicicleta<sup>128</sup>.

Jameson comenta que, ao colocar características opostas num mesmo personagem, não é apenas a unidade, mas o movimento de conversão de uma para a outra que configura o contraditório. Brecht se refere a isso na construção do personagem: “A unidade da figura é construída pelo modo como seus atributos individuais e características contradizem uns aos outros” (*apud* JAMESON, 1999, p. 120).

Claro que o pai patriótico, preocupado com os interesses gerais da nação, contradiz o pai egoísta, em que cada um age de acordo com os próprios interesses. O grau de contradição aqui é tão mais intenso quanto mais honesto o discurso nacionalista for para o personagem. De todo modo, uma atitude comenta a outra e expõe o discurso ideológico, permite que o público faça uma espécie de exercício ativo de dialética, pois cria uma necessidade interpretativa para entender o personagem e faz das forças sociais que estão determinando aquela figura algo a considerar.

Na cena é possível compreender de onde vem a necessidade de se economizar dinheiro. O contexto de miséria determina o ganho que representa uma boca a menos para alimentar, e as condições materiais dos personagens podem melhorar se deixarem de fazer a cirurgia. Aquela situação dramática se torna uma oportunidade de negócios. Em determinado momento, o pai faz menção a uma loja judia confiscada:

PAI: Eu penso que é para o melhor dela se não se provocasse mais nela inquietações, sem mais médicos, sem mais realocações, sem mais rostos. E mesmo que tenhamos que falar sobre finanças, gostaria de salientar que, com o dinheiro que tal operação engole, podemos comprar a loja na Möschraste para Lotte agora por uma pechincha, onde a Kott e Filhos faliu considerados negócios puramente judaicos. Isso nunca mais será tão barato<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> "DER VATER Du hast nicht für zehn Pfennig Gefühl! Nicht als dein Fahrrad has du im Kopf. Und dass du Ersatzgummi nehmen sollst. Unser Volk steht im Existenzkampf und du denkst an dein Fahrrad! Der Führer stampft ein Heer aus dem Nichts, wo wir von Feinden umringt sind, die nur lauern auf unsere Schwäche. Das ganze Volk spart sich das Letzte vom Mund ab. Ich sammle meine Rasierseifentuben für das allgemeine Beste und du denkst an dein Fahrrad und beklagst dich über Ersatz! In der Stunde der Entscheidung, in der unser Volk steht! Wir stehen vor der Entscheidung! Ob es mit uns hinaufgehen soll oder rettungslos hinunter. Ich möchte wissen, wer mehr tut für das Volk, als diese Regierung? Und wer seine Verantwortung ernster nimmt! Aber da ist dieses Pack, diese Untermenschen, die nicht ihr kleines elendes egoistisches Selbs opfern wollen, weil sie nicht begreifen, dass das doch nur zu ihrem Besten ist! Aber wozu rede ich mit dir darüber. Du willst nicht einmal deinen Fahrradschlauch opfern" (BFA, 4:448-9).

<sup>129</sup> "DER VATER Ich denke, es ist zu ihrem Besten, wenn man ihr keine Aufregungen mehr verschafft, nicht noch einen Arzt, noch einen Unzug, noch neue Gesichter. Und wenn schon durchaus vom Finanziellen geredet sein muss, so gebe ich immerhin zu bedenken, dass wir mit dem Sündengeld, das eine solche Operation verschlingt, für Lotte gerade jetzt den Laden in der Möschraste für ein Spottgeld aufkaufen können, wo Kott und Söhne jetzt bankrott sind als rein jüdisches Geschäft. Da wird nie mehr so billig sein" (BFA, 4:451).

A recusa da cirurgia vem com a promessa de empreendimento econômico para a filha. O Plano de Quatro Anos também se relaciona com isso, pois parte das políticas desse plano econômico envolvia tomar e comercializar os chamados “negócios judaicos”, o que garantiria também uma oportunidade comercial e de subsistência para os compradores.

O dinheiro portanto dita grande parte da dinâmica cênica. Esse elemento faz parte do mencionado “complexo das relações de propriedade” que se mistura com o complexo das relações familiares (por exemplo, quando o pai promete cortar os trocados que costumava dar para o filho devido à sua insubordinação). Os personagens não podiam ser considerados avarentos em si, mas sob aquelas circunstâncias se tornaram avarentos. Por essa perspectiva, a ideologia também adquire algo de circunstancial. Para além de uma forma de dominação, ela aparece também como necessidade. Podemos interpretar a reprodução do discurso ideológico hegemônico como parte de uma forma dos personagens justificarem moralmente para si e para os outros a decisão de não fazer a cirurgia e economizar para o futuro.

O que faz a composição cênica comentar essa lógica ideológica, como dissemos, são os dados de realidade desconsiderados pelos personagens que estão aderindo àquela resolução de brutalidade. Por exemplo, a discussão em família se passa ao lado do quarto da moribunda, cuja própria ausência deixa a cena menos dramática. No lugar das manifestações diretas da irmã doente, temos as mediações indiretas, como a do médico (que explica a situação de saúde dela), a do filho (que em determinado momento sai de cena para vê-la e conta como ela está assustada) e da enfermeira contratada (que faz uma série de interrupções na discussão principal para sinalizar que a paciente quer falar com os familiares).

O jogo entre o núcleo cênico interno e um ambiente externo projetado é expediente comum em muitas cenas da peça. Aqui ele assume um formato interessante, pois o ambiente externo confronta o tipo de retórica ideológica desenvolvida no interior da cena. A maneira como o médico relata a situação da paciente não permite muitas opções quanto à possibilidade de ela ficar sem a cirurgia, mas mesmo assim o casal desenvolve uma retórica de dissuasão:

MÉDICO: significa possivelmente que melhore e no mínimo que ganhe tempo.

MÃE: Eu não sei se tal tempo é um ganho. Se ela estiver sofrendo.

MÉDICO: Fome também não é bonito, sra. Gnauer. Se não fizermos nada, ela passará fome.

PAI: Mas a úlcera pode voltar?

MÉDICO: Pode.

PAI: E não é garantia de que ela melhore durante a operação<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> "DE ARZT Es heisst, dass man das Geschwür entfernen will und hofft, dass es nicht wuederkehrt. Das bedeutet mögliche Gesundheit und zumindest Zeitgewinn.  
DIE MUTTER Ich weiss nicht, ob eine solche Zeit ein Gewinn ist. Wenn sie leiden muss.

Conforme a cena se desenvolve, fica cada vez mais explícito como a irmã doente provavelmente está se opondo às resoluções de economizar na cirurgia por questões financeiras:

FILHO: Ela está bem assustada.

PAI: O doutor falou para ela que era questão de fazer uma operação?

FILHO: Não.

PAI: Ele teria sido capaz de perturbá-la com isso.

FILHO: Eu acredito que ela está realmente assustada com o que está sendo discutido aqui<sup>131</sup>.

As interrupções da enfermeira – que seguem um crescente quantitativo solicitando a sra. Gnauer – acentuam isso e contradizem a retórica "altruísta" do casal. A dinâmica cênica é basicamente essa linha de ação principal da decisão entrecortada por essas interrupções vindas das demandas ignoradas da doente:

[A enfermeira vem do quarto ao lado.]

ENFERMEIRA: Senhorita Gnauer, peça para a senhora Gnauer vir aqui um instante.

MÃE: Sim, já vou.

[A enfermeira volta; a mãe permanece sentada.]

...

[A enfermeira aparece novamente na porta.]

ENFERMEIRA: Você poderia vir, senhora Gnauer? A paciente se preocupa devido à vinda do doutor.

MÃE: Sim, eu já vou. Nós temos uma pequena coisa para acertar. Fale a ela que eu já vou.

[A enfermeira volta.]

...

[A enfermeira aparece sob a porta.]

ENFERMEIRA: Eu não queria perturbar, mas a paciente está muito agitada. Ela gostaria de falar com alguém da família.

PAI: Fale para ela que nós vamos entrar assim que discutirmos uma coisa que afeta os afazeres domésticos.

[A enfermeira volta.]

PAI: Pessoa desconfortável. Ela é supérflua. Pra que Frieda precisa de uma enfermeira? Ela é a própria modéstia<sup>132</sup>.

---

DER ARZT Verhungern ist auch nicht schön, liebe Frau. Wenn man nichts macht, verhungert sie.

DER VATER Aber das Geschwür kann wiederkehren?

DER ARZT Das kann es.

DER VATER Es ist also nicht einmal sicher, dass sie durch die Operation gesund wird“ (BFA, 4:444-5).

<sup>131</sup> "DER SOHN Sie hat ganz schön Angst.

DER VATER Hat ihr der Doktor gesagt, dass eine Operation in Frage kommt?

DER SOHN Nein.

DER VATER Es wäre ihm schon zuzutrauen gewesen, dass er sie so redet.

DER SOHN Ich glaube, sie hat eher Angst davor, was ihr hier redet" (BFA, 4:447).

<sup>132</sup> "Aus dem Nebenzimmer kommt die Schwester

DIE SCHWESTER Fräulein Gnauer bittet Frau Gnauer, doch für einen Augenblick hereinzukommen.

DIE MUTTER Ja, ich komme.

Die Schwester geht zurück; die Mutter bleibt sitzen" (BFA, 4:445). [...]

"Die Schwester tritt wieder unter die Tür.

Ignorando as interrupções, o casal cria uma versão de “verdade” que aclimata os interesses econômicos pessoais a uma aparente moral caridosa revestida de sentimento familiar. Ao final, temos um gesto de sincronização do discurso mentiroso por ambos os personagens, que já não mais dialogam, mas finalizam uma versão dos fatos. O *Gestus* de cuidado que enfim surge da mãe para com a irmã doente do marido também reproduz sua expropriação econômica:

MÃE: Então eu direi a ela assim... *Ela se levanta*.

PAI: Que o doutor determinou que não é necessário pensar em uma operação.

MÃE: Que ela não precisa se preocupar.

PAI: E que, com base numa discussão ponderada, chegamos à conclusão de que é melhor para ela permanecer deitada aqui e não ir a uma clínica.

MÃE: Onde ela estará com pessoas estranhas e barulhentas que não se preocupam com ela<sup>133</sup>.

As imagens dessa cena representam um processo de expropriação violento e um discurso ideológico atrelado a ele. Diante do complexo de processos históricos que a peça demonstra, revela-se a relação entre estrutura econômica e ideológica do fascismo, assumindo o complexo das relações de propriedade como determinante. Conforme Brecht:

[...] catástrofes provocadas por dinheiro precisam ser absolutamente diferentes das ocasionadas pela paixão guerreira ou pelo amor. Estas catástrofes ocorrem de forma muito mais inconsistente, fechada e estéril. O que precisa ser mostrado é exatamente este poder invisível e destrutivo do dinheiro (1997 *apud* JAMESON, 1999, p. 206).

O “poder invisível do dinheiro” é central para compreender o comportamento dos personagens, bem como a relação entre o fascismo e as dinâmicas do capital. A cena se torna

---

DIE SCHWESTER Können Sie nicht kommen, Frau Gnauer? Die Patientin ängstigt sich, da doch der Doktor da war.

DIE MUTTER Ja, ich komme schon. Wir haben eine Kleiigkeit zu bereden. Sagen Sie, ich komme sofort.

Die Schwester geht zurück" (BFA, 4:446-7). [...]

"Die Schwester tritt unter die Tür.

DIE SCHWESTER Ich möchte nicht stören, aber die Patientin regt sich zu sehr auf. Sie möchte gern mit jemand von der Familie sprechen.

DER VATER Sagen Sie ihr, wir kommen alle hinein, wenn wir eine Sache, die den Haushalt betrifft, besprochen haben.

Die Schwester geht zurück.

DER VATER Unsngnrhmr Person. Sie ist überflüssig. Wozu braucht Frieda eine Krankenschwester? Sie ist die Bescheidenheit selbst" (BFA, 4:449).

<sup>133</sup> "DIE MUTTER Dann sage ich ihr also... Sie steht auf

DER VATER Dass der Doktor feststellte, dass man an eine Operation nicht zu denken braucht

DIE MUTTER Dass sie sich nicht zu beunruhigen braucht

DER VATER Und dass wir auf Grund gewissenhaftester Besprechung zu dem Ergebnis gelangt sind, dass es besser für sie ist, wenn sie hier ruhig liegen bleibt und nicht in eine Klinik geht.

DIE MUTTER Wo sie lauter fremde Leute um sich hat, die sich nicht um sie kümmern" (BFA, 4:451).

emblema de como representar esse poder apesar de imposta a esta tarefa, pois, visto que o dinheiro atrelado à contínua lógica da valorização do valor se torna capital, ele impreterivelmente “[...] assumirá um valor imaterial que só pode ser representado pelos seus efeitos” (JAMESON, 1999, p. 206). É justamente o que a cena faz: coloca esses efeitos como parte de um processo contínuo.

De acordo com Werner Mittenzwei, a cena teria sido retirada da peça por se afastar da especificidade da tarefa política antifascista que Brecht pretendia para o conjunto:

Brecht nunca publicou *Gefühlersatz* porque nela atacou a brutalidade e a desumanidade, que foram trazidas não apenas pelo fascismo, mas também por todas as outras sociedades capitalistas (1973, p. 193-218 *apud* WHITE, 2010a, p. 89)<sup>134</sup>.

Mas essa falta de especificidade é parte da força da cena, pois compõe e nos permite enxergar uma cadeia intrincada de gestos de expropriação de valor que o nazismo promove e perpetua “[...] da maneira mais desnuda, mais descarada, mais sufocadora, mais fraudulenta” (BRECHT, 1967, p. 23), para recuperar as palavras do autor em *Cinco dificuldades*.

---

<sup>134</sup> "Der Gefühlersatz' gab Brecht nie in Druck, weil er in ihr Verrohung und Unmenschlichkeit geißelte, wie sie nicht nur der Faschismus vorbrachte, sondern auch jede andere kapitalistische Gesellschaft."

## Referências bibliográficas

AGOSTI, Aldo. “Teóricos” e “teoria” na experiência da Internacional Comunista. In: HOBSBAWM, Eric. História do Marxismo: volume 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. p.138-146.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 179-212.

BENJAMIN, Walter. Das Passagen Werk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. v.1.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 129-46.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p.83-96.

BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERNARDO, João. **Labirintos do fascismo**: na encruzilhada da ordem e da revolta. 2. ed. Porto: Afrontamento, 2015. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/diversos/labirintos-do-fascismo.pdf> Acesso em: 20 dez. 2022.

BLOCH, Ernst. **Erbschaft dieser Zeit**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962.

BORNHEIM, Gerd. **A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. Amplitude e variedade do modo de escrever realista. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, n. 34, p. 267-276, 1998. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9090>. Acesso em: 20 dez. 2022.

BRECHT, Bertolt. **A compra do latão**: 1939-1955. Tradução de Urs Zuber e Peggy Berndt. Lisboa: Vega, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Collected plays**: four. Tradução e edição de Tom Kuhn e John Willett. London; New York: Bloomsbury, 2001.

BRECHT, Bertolt. **Conversas de refugiados**. Tradução, posfácio e notas de Tercio Redondo. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho**: volume I – 1938-1941. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke**. Band 15: Schriften zum Theater 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967a.

BRECHT, Bertolt. **Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe**. Band 4: Stücke 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991a.

BRECHT, Bertolt. **Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe**. Band 24: Schriften 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991b.

BRECHT, Bertolt. **Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe**. Band 22 1: Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993b.

BRECHT, Bertolt. **Histórias do sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza e posfácio de Vilma Botrel Coutinho de Melo. São Paulo: Editora 34, 2013.

BRECHT, Bertolt. **Me-ti**. London; New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2016.

BRECHT, Bertolt. **On arts and politics**. Edited by Tom Kuhn and Steve Giles. New York; London: Bloomsbury, 2003.

BRECHT, Bertolt. **On theatre**. Edited by Marc Silberman, Steve Giles and Tom Kuhn. London: Bloomsbury, 2020.

BRECHT, Bertolt. **On theatre: the development of an aesthetic**. Edited by John Willett. London: Methuen, 1974.

BRECHT, Bertolt. **Poemas**: 1913-1956. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

BRECHT, Bertolt. **Poesia**. Tradução, organização e notas de André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**: 5. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991a.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**: ensaios. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967b.

BRECHT, Bertolt. **Terror e miséria no Terceiro Reich**. Direção de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991b. v. 12. (Coleção Teatro).

BROUÉ, Pierre. **História da Internacional Comunista**, 1919-1943: tomo II. Tradução de Fernando Ferrone. São Paulo: Sundermann, 2007.

CARVALHO, Sérgio de. Brecht e a polêmica sobre o expressionismo. **Marx e o Marxismo**, v. 3, n. 5, p. 313-324, jul./dez. 2015.

CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COSTA, Iná Camargo. Aproximação e distanciamento – o interesse de Brecht por Stanislavski. **Sala Preta**, São Paulo, v. 2, p. 49-60, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57074>. Acesso em: 20 dez. 2022.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, p. 214-233, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64092>. Acesso em: 21 dez. 2022.

COSTA, Iná Camargo. Dialética em Brecht. *In*: JAMESON, Fredric. (org.). **Brecht e a questão do método**. Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 9-12.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DASSÚ, Marta. “Frente única e Frente popular: o VII Congresso da Internacional Comunista”. *In*: HOBBSAWM, Eric. **História do Marxismo**: volume 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história. Belo Horizonte: UFMG, 2017. 279 p.

DÜMLING, Albrecht. **Brecht Handbuch Band 1**: Stücke. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: uma introdução. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: FEU; Boitempo, 1997.

ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael. (org.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

EVANS, Richard J. **A chegada do Terceiro Reich**. Tradução de Lúcia Brito. São Paulo: Planeta, 2010.

EVANS, Richard J. **O Terceiro Reich no poder**. Tradução de Lúcia Brito. São Paulo: Planeta, 2011.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht**: sua vida, sua arte, seu tempo. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.



FERNANDES, Rafael Zacca. Do conceito de *Gehalt* em Walter Benjamin: Para uma crítica do poema como crítica da vida. *Limiar*, vol. 3, nº.6, p. 330-354. 2016.

HEGEL, Georg Wilhem Friedrich. A poesia dramática *In: HEGEL, Georg Wilhem Friedrich. Cursos de estética*: volume IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle; consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2004. p. 200-276.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

KERSHAW, Ian. **De volta do inferno**: Europa, 1914-1949. Tradução de Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 1**: Stücke. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001.

KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

KUHN, Tom; GILES, Steve. Introduction; Notes. *In: BRECHT, Bertolt. On arts and politics*. Edited by Tom Kuhn and Steve Giles. New York; London: Bloomsbury, 2003b. p. 1-5.

LUKÁCS, Georg. Trata-se do realismo. *In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão (org.). Um capítulo da história da modernidade estética*: debate sobre o expressionismo. São Paulo: FEU, 1996.

LUKÁCS, Georg. Arte y verdad objetiva. *In: LUKÁCS, Georg. Problemas del realismo*. Tradução de Carlos Gerhard. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966. p.11-54.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão (org.). **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o expressionismo. São Paulo: FEU, 1996.

PARKER, Stephen. **Bertolt Brecht**: a literary life. London: Bloomsburry Methuen Drama, 2014.

PASTA, José Antônio. **Trabalho de Brecht**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Desa, 1965.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade).

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WEKWERTH, Manfred. **Daring to play**: a Brecht companion. New York: Routledge, 2011.

WHITE, John J.; WHITE, Ann. **Bertolt Brecht's Furcht und Elend des Dritten Reiches: a German exile drama in the struggle against fascism.** New York: Camden House, 2010a.

WHITE, John J.; WHITE, Ann. Der Widerstand, und zwar der wachsende Widerstand: Brecht's dramatized typology of forms of opposition. *In*: WHITE, John J.; WHITE, Ann. **Bertolt Brecht's Furcht und Elend des Dritten Reiches: a german exile in the struggle against fascism.** New York: Camden House, 2010b. p. 103-145.

WHITE, John. **Bertolt Brecht's dramatic theory.** New York: Camden House, 2004.

WILLETT, John (org.). **Brecht on theatre: the development of an aesthetic.** London: Methuen, 1974.

WILLIAMS, Raymond. **Drama de Ibsen a Brecht.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Politics and letters: interviews with New Left Review.** London: Verso, 1981.

WIZISLA, Erdmut. **Benjamin e Brecht: história de uma amizade.** Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Edusp, 2015.

## ANEXO I

**Tradução livre: Der Gefühlsersatz** – em Bertolt Brecht, *Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. v:4, p.443 - 452.

### SENTIMENTO SINTÉTICO

Um pequeno manto sempre é pendurado  
Sobre a mesquinhez. Mas agora ele é de lã  
sintética.

*Família do encadernador Gnauer. O encadernador está sentado de uniforme da SA. São oito horas da noite. No quarto ao lado junto à irmã doente do encadernador está o médico.*

FILHO: *sentado indeciso perto do rádio*: Eu não sei, se devo ligar o rádio agora. A tia Frieda está muito fraca. Isso pode chatear.

PAI: Ela sempre se interessou pela construção nacional. Ela vive por isso. O que não se pode dizer de você. Ligue ai.

FILHO: Eu pensei, já que o doutor está lá dentro. Não faz boa impressão.

PAI: Isso é dissimulação e também não-alemão. Frieda nunca permitiria que por conta dela algo se perdesse. Eu penso que a situação da nutrição alemã é importante o suficiente.

MÃE: Você deve ligar.

VOZ NO RÁDIO: O médico oficial Sr. Seifner fala sobre o tema “A palavra da ciência sobre o Plano de Quatro Anos<sup>135</sup> considerando especialmente o fornecimento de gordura”

OUTRA VOZ: É triste, mas nem todos conhecem de fato que as pessoas nem sempre sabem o que melhor lhe serve e o que não. Alguns sob a nossa nação olham para as grandes medidas, que sempre e acima de tudo, o governo faz para atender os interesses da nação, como se deles estivessem sendo exigidos pequenos ou grandes sacrifícios. Um traço evidentemente humano. Agora, esses chamados sacrifícios são freqüentemente, se olhados mais de perto, de forma alguma sacrifícios e sim bênçãos. Alguns gostam, pensando em nutrição no plano de quatro anos, de resmungar que às vezes falta um pouco de leite aqui, um pouco de gordura ali. Esse tipo ficaria surpreso em ouvir, que a ciência diz a ele que a carência de gordura, por exemplo, na verdade, pode significar uma benção para o corpo. Recentemente uma comissão de cientistas especialistas apresentou pesquisas detalhadas sobre como se comporta o corpo humano sob uma nutrição pobre de gordura. Vejamos o que essa comissão de eruditos constatou.

*O médico vem do quarto ao lado, secando as mãos. O filho desliga o rádio a partir de um sinal que o pai dá.*

PAI: Como está, doutor?

MÉDICO: Não está bem. Ela precisa ser operada.

---

<sup>135</sup> *Vierjahresplan* se trata de um conjunto de reformas econômicas coordenadas pelo ministro Herman Goring que visava voltar à economia e produção alemã para a futura guerra, iniciado em Outubro de 1936, promovia um investimento militar que buscava instituir uma auto-suficiência militar na Alemanha. O programa instituiu um aumento na produção de matéria prima, obras públicas expandidas o sistema de auto-estradas (*Autobahn*), aumento de produção automobilística e reforços de defesas militares.

MÃE: Isso é ruim.

MÉDICO: Sim, na idade dela não é pouca coisa.

MÃE: Achamos que se ela tivesse um bom cuidado funcionaria. Por isso contratamos a enfermeira. Ela não é barata.

MÉDICO: Mas agora a operação é necessária. A abertura do estômago está quase fechada pela úlcera. Ela morre se não operar.

PAI: Provavelmente é uma grande operação.

MÉDICO: É sim

PAI: É cara?

MÉDICO: é preciso contar com de dois a três mil Marcos.

PAI: Isso é de fato quase inacessível.

MÃE: A pobre Frieda!

PAI: Então devo perguntar com sinceridade, minha irmã vai ficar melhor com a operação?

MÉDICO: Há uma possibilidade.

PAI: O que quer dizer com uma possibilidade? Então não é certo que ela ficara melhor com a operação?

MÃE: O que quer dizer com uma possibilidade?

MÉDICO: Quer dizer que se retirará a úlcera e esperará que não volte. Isso significa possivelmente que melhore e no mínimo que ganhe tempo.

MÃE: Eu não sei se tal tempo é um ganho. Se ela estiver sofrendo.

MÉDICO: Fome também não é bonito, Sra. Gnauer. Se não fizermos nada, ela passará fome.

PAI: Mas a úlcera pode voltar?

MÉDICO: Pode

PAI: E não é garantia que ela melhore durante a operação.

MÉDICO: Não. Mas sem a operação ela morre.

PAI: Isso é claro

MÉDICO: Sim, isto é. Considerem essa questão, mas não por muito tempo. Boa noite.

FAMÍLIA: Boa noite doutor.

*O médico sai.*

PAI: Aqui estamos nós.

MÃE: Coitada da tia.

*A filha se levanta, vai ao espelho para se preparar para sair.*

PAI: Aonde você vai?

FILHA: Temos uma palestra. Raça e Casa

PAI: Primeiro, você deve ficar mais um pouco. Eu também devo ir para a Sessão (SA). Mas antes uma decisão deve ser tomada, quero que todos estejam presentes.

FILHA: *resmungando*: O que eu devo decidir?

*A enfermeira vem do quarto ao lado.*

ENFERMEIRA: Senhorita Gnauer peça para a senhora Gnauer vir aqui um instante.

MÃE: Sim, já vou.

*A enfermeira volta; a mãe permanece sentada.*

FILHO: O que temos tanto que decidir? Ela precisa ser operada.

PAI: Não seja atrevido. Uma operação não é coisa pouca.

MÃE: Na idade dela.

PAI: Você não ouviu o doutor? Como ele disse?

FILHO: Ele também disse que sem a operação ela morre.

PAI: E que talvez com a operação ela também morra.

MÃE: Eu não pensei que ela estava tão ruim assim.

FILHO: Muito mal, receio.

PAI: *suspeitando*: O que quer dizer com isso?

FILHA: Ele está insinuando.

MÃE: Não briguem.

PAI: Se você está sendo impertinente provavelmente não está precisando receber mais o próximo trocado.

FILHO: Então eu não poderei mais ir de bicicleta para escola. As mangueiras não podem mais ser remendadas. Eu já não consigo novos chicletes de qualquer forma. Apenas cópia de chiclete. A escola também é apenas cópia de escola. E família é cópia de família.

MÃE: Hans!

PAI: Agora sem mais trocado. E quanto à outra coisa: primeiramente eu indago se aquele passador de pomada está certo do que sabe. Ele não é exatamente capacitado. Se não, ele não cobraria três Marcos por uma visita.

MÃE: O jaleco dele está todo arranhado na costura e os sapatos estão também remendados.

PAI: De todo modo, há melhores que ele. Ele não me parece competente.

FILHO: Então chame um mais caro.

MÃE: Você não deve falar assim com seu pai. Um mais caro não é necessariamente melhor. E a enfermeira já é cara o suficiente.

PAI: E até o melhor nem sempre dará um veredicto imparcial, pois ele ganhará parte dos honorários da operação. Isso todos os cirurgiões fazem.

FILHO: O doutor parece honesto, acho eu.

PAI: Você acha. Eu acho que não. E o mais honesto age de acordo com o seu interesse. Eu não me encontrei com nenhuma pessoa que não representa seu próprio interesse. O que ele diz pode naturalmente soar amigável e ideal, mas o que ele pensa, isso é outra coisa.

MÃE: Você quer dizer que a operação talvez não seja nem necessária?

PAI: Como posso eu saber?

*A enfermeira aparece novamente na porta.*

ENFERMEIRA: Você poderia vir, senhora Gnauer? A paciente se preocupa devido à vinda do doutor.

MÃE: Sim, eu já vou. Nós temos uma pequena coisa para acertar. Fale a ela que eu já vou.

*A enfermeira volta.*

PAI: Dê a ela o jornal.

*O filho pega um jornal e quer ir.*

PAI: Você não deve nunca dar o do dia que eu ainda não li.

MÃE: Lá está o de ontem. Para que eu os coloco na estante de partitura?

FILHO: Úlcera não é contagiosa.

PAI: Para mim é, pois existe a possibilidade.

MÃE: E da na mesma. Mesmo se desse os do mês passado, não são assim tão diferentes.

FILHO: Cópia de jornais. De todo modo a enfermeira talvez perceba.

PAI: Eu não a pago para ler jornal.

*O filho vai com o jornal velho para o quarto ao lado.*

PAI: De todo modo gostaria de registrar que é uma grande quantidade de dinheiro.

MÃE: Já que ela mal tem certeza de que ficará bem depois.

PAI: Exato. *Pausa.* O que ela tem no banco seria suficiente, mas não muito mais. Três mil.

MÃE: Um pecado, desperdiçar todo esse dinheiro por uma operação incerta. A pobre Frieda conquistou marco por marco como serviçal.

*O filho retorna.*

FILHO: Ela está bem assustada

PAI: O doutor falou para ela que era questão de fazer uma operação?

FILHO: Não

PAI: Ele teria sido capaz de perturbá-la com isso.

FILHO: Eu acredito que ela está realmente assustada com o que está sendo discutido aqui.

PAI: Sim sim, ela está naturalmente preocupada. Ela sabe que ela está doente. Já que ela não pode mais alimentar-se.

MÃE: É terrível. Também para nós. Você deve trabalhar o dia todo e a noite você tem de lidar com lamentação.

FILHO: Vocês já se decidiram?

PAI: É uma grande responsabilidade.

FILHO: É sim.

MÃE: Se fosse certo e não apenas uma possibilidade...

PAI: Nenhum vestígio de certeza. Não é nada a não ser um experimento.

MÃE: Quando ele sacudiu os ombros assim, eu soube imediatamente que ele não tinha certeza.

PAI: Ele admitiu imediatamente. Eles querem apenas fazer experimentos. Eles nem te deixam morrer em paz. Visto que eles te abrem e falam de possibilidade. E então falam: nós tentamos. Sim, sobre nossas custas!

MÃE: empurrar uma velha senhora para uma clínica. Longe do seu ambiente de confiança. Eu não gostaria disso.

PAI: Eu já nem falo mais sobre isso. Se a operação fosse um meio seguro de restabelecer a sua saúde seria favorável em um piscar de olhos. Nessa noite mesmo. Ninguém teria o direito de rejeitar uma operação assim.

FILHO: Eu acredito que não temos o direito de qualquer forma. Já que existe uma possibilidade e o dinheiro pertence a ela.

PAI: Quem aqui está falando de dinheiro? Estou falando de dinheiro? Estou dizendo que é uma crueldade contra minha irmã afligir uma grande operação depois de tudo que ela teve que sofrer. Você não tem sentimento? Como você pode falar de dinheiro? Devia envergonhar-se completamente.

FILHO: Eu não acredito que tenho que me envergonhar.

MÃE: Hans!

PAI: Seus sentimentos não valem dez *Pfennig*! Você não tem nada além da sua bicicleta na cabeça. E o chiclete sintético que você deve conseguir. Nosso povo enfrenta uma luta existencial e você pensa na sua bicicleta. O *Führer* está levantando um exército do nada, onde os inimigos nos cercam e esperam por nossa fraqueza. Todo o povo poupa com a boca até o último pedaço. Eu estou coletando os meus tubos de barbear pelo bem geral e você pensando na sua bicicleta e reclamando sobre sintéticos! Nessa hora de decisão, em que o nosso povo se

encontra! Nós estamos diante da decisão! Se devemos nos erguer ou indubitavelmente sucumbir. Eu gostaria de saber quem mais toma as dores pelo povo como esse governo? E quem leva essa responsabilidade mais a sério! Mas há essa rale, esses subumanos, que não querem sacrificar seus miseráveis egos egoístas porque não percebem que é para seu próprio bem! Mas para que falo disso com você. Você não quer sacrificar uma única vez seus tubos de bicicleta.

FILHO: Eu apenas falei que eu preciso de mais trocado porque o chiclete sintético está mais caro que o chiclete real.

PAI: Agora chega. Eu já tive o suficiente de sua conversa despatriada. A nação está experimentando sua maior ascensão espiritual desde as guerras de libertação e ele fala sobre seu trocado. Isso é o materialismo que queremos erradicar pela raiz e talo. Vá para o seu quarto. Eu não quero o ver mais.

*O filho vai silenciosamente para a porta.*

FILHO: *Permanece sobre a porta:* Não é da doença, mas sim de vocês que ela está com medo. Sai.

MÃE: *Chama ele:* Que coisa horrível, Hans!

FILHA: Eu preciso ir para a associação de meninas<sup>136</sup>, mãe. *Na janela.* Eu acredito que não vai chover. Assim eu posso vestir o novo Rosane. Ou vocês acham que vai chover? O vestido é de lã sintética e por isso toda gota de chuva deixa manchas.

MÃE: Você permaneça sentada.

*A enfermeira aparece sob a porta.*

ENFERMEIRA: Eu não queria perturbar, mas a paciente está muito agitada. Ela gostaria de falar com alguém da família.

PAI: Fale para ela que nós vamos entrar assim que discutirmos uma coisa que afeta os afazeres domésticos.

*A enfermeira volta.*

PAI: Pessoa desconfortável. Ela é supérflua. Pra que Frieda precisa de uma enfermeira? Ela é a própria modéstia.

MÃE: Você queria economizar com a clínica. E quem poderia saber depois do último vômito que isso continuaria por alguns dias.

PAI: Se eu não recusasse a responsabilidade. Gostaria de deixar tudo para os médicos. Eu só estou me chateando até a morte com isso.

MÃE: Então eles irão definitivamente operar.

PAI: Com certeza.

MÃE: Pobre Frieda. Sendo retirada do seu lindo e quieto quarto novamente.

---

<sup>136</sup> Liga das moças alemãs - BDM - *Bund Deutscher Mädel* instituição nazista onde as jovens aprendiam os deveres da maternidade e os afazeres domésticos. Tal instituição se relaciona ao Plano de Quatro Anos tematizado anteriormente pelo rádio. “Em fevereiro de 1938, a organização do Plano de Quatro Anos anunciou que todas as mulheres com menos de 25 anos de idade que quisessem trabalhar na indústria ou no setor de serviços teriam que completar primeiro um ano de serviço em uma fazenda (ou no serviço doméstico para as trabalhadoras casadas). Prorrogado dez meses depois, o esquema mobilizava 66,4 mil moças em julho de 1938 e outras 217 mil em julho de 1939. Foi muito mais bem-sucedido que o serviço voluntário promovido por várias organizações de mulheres nazistas com o mesmo propósito” (EVANS, p. 398.)

PAI: Como se eu fosse contra a operação! Ela deve se deixar cortar, de novo e de novo. Isso é coisa dela.

MÃE: Você não deveria falar isso. Ela é sua irmã. Nós temos que fazer o que é melhor para ela.

PAI: Como podemos saber? Talvez operação. Não deixarei falarem que eu deixei minha irmã morrer de fome. Estou apenas apontando que após uma operação tão grande a comida não deverá ser um prazer. Quando tudo está dolorido.

MÃE: Por Deus! Cada mordida uma dor. Assim ela ao menos não percebe nada e alvorece para o outro lado com gentileza.

PAI: Faça-se o que ela quiser. Mas quando se disser depois da operação: agora se cortou e está como igual à antes, então não venham a mim. Minha opinião sobre isso é que uma pessoa tem o direito de descansar um pouco quando está tão doente.

MÃE: Frieda em uma clínica! Aqui ela está tão habituada junto a nós.

PAI: Aqui ela tem a família dela. Tudo está no seu lugar habitual. Preocupa-se com ela. Mas se assim ela quiser, coloque-a na clínica. A mim está tudo certo.

MÃE: De quem está falando? Ninguém a quer sendo levada. E ela já quase não come nada.

PAI: Talvez ela te dê muito trabalho.

MÃE: Não fale nisso. Frieda é tão razoável.

PAI: Se ao menos eu tivesse alguma discórdia na casa por conta disso...

MÃE: Nós sentiríamos imediatamente a falta dela. Ela deu a Lotte o novo Rosane. E ela ainda tem a pensão.

PAI: Eu penso que é para o melhor dela, que não se provocasse mais nela inquietações, sem mais médicos, sem mais realocações, sem mais rostos. E mesmo que tenhamos que falar sobre finanças, gostaria de salientar que com o dinheiro que tal operação engole, podemos comprar a loja na *Möschstrasse* para Lotte agora por uma pechincha, onde a *Kott e filhos* faliiu, considerados negócios puramente judaicos<sup>137</sup>. Isso nunca mais será tão barato.

MÃE: Já estive com o advogado?

PAI: Sem compromisso. Mas é claro que isso não deveria importar. É o dinheiro da Frieda.

MÃE: Naturalmente não.

PAI: Eu não quero depois escutar que falhamos em algo para com a Frieda.

MÃE: Isso ninguém pode falar. Nós fizemos tudo por ela.

PAI: As pessoas são suficientemente más. Você ouviu seu próprio filho.

MÃE: É apenas pela Frieda que somos contra uma operação.

PAI: Não podemos a deixar esperando para sempre. Ela está naturalmente inquieta, depois que o médico esteve ali. Ela vai pensar que estamos falando dela.

MÃE: Então eu direi a ela assim... *Ela se levanta*.

PAI: Que o doutor determinou que não é necessário pensar em uma operação.

MÃE: Que ela não precisa se preocupar.

---

<sup>137</sup> Parte do desenvolvimento do Plano de Quatro Anos estava à tomada e comercialização dos chamados negócios judaicos. Um sintoma da necessidade de se angariar cada vez mais recursos financeiros para a mobilização de guerra que também criava um discurso de urgência muito forte. “[...] sob pressão sempre crescente de Hitler para financiar e produzir mais armamentos, a organização do Plano de Quatro Anos, com Hermann Göring na liderança, deitou os olhos sobre o que restava de propriedades e bens judaicos na Alemanha com um senso crescente de urgência.” (EVANS, p.612.)



PAI: E que, com base numa discussão ponderada, chegamos à conclusão de que é melhor para ela permanecer deitada aqui e não ir a uma clínica.

MÃE: Onde ela estará com pessoas estranhas e barulhentas que não se preocupam com ela.

*Ela vai ao quarto ao lado. O pai religa o rádio.*

VOZ NO RÁDIO: A comissão determinou que em geral, as pessoas comem muita gordura. Não há necessidade de pensar em quaisquer medidas contra a falta de gordura. De acordo com o comunicado, com base na investigação mais precisa e ponderada, chegamos à conclusão de que a população não precisa se preocupar, pois a dieta atual da população não é apenas suficiente, mas na verdade é muito mais saudável do que a do passado. As estatísticas nos mostram que nutrição com baixa gordura não têm consequências adversas. O organismo humano, pelo contrário, não pode tolerar tanta gordura quanto geralmente se supõe. Remetemo-nos apenas ao exemplo da China e do Japão, onde a maior parte do povo se encontra muito à vontade com a dieta mais simples de arroz. Uma dieta muito rica em gordura é mais propensa a produzir doenças. Uma dieta com baixo teor de gordura garante uma vida mais duradoura e maior resiliência. Não é à toa que o trabalhador é mais capaz de esforço físico do que o chamado intelectual. Sua suposta pior nutrição é na realidade a melhor. Mesmo que nosso povo não fosse obrigado por sua situação econômica e pela falta de colônias a economizar gordura e usar seus recursos em outros lugares, temos a convicção honesta de que o melhor seria viver menos gordo.