

Fatzer e o espectro

Fernando Kinas¹

«Eu gostaria de fazer uma arte que abordasse as coisas mais profundas e importantes e durasse mil anos: e que não fosse tão séria.»

(BRECHT, Bertolt. *Anotações autobiográficas*, 1927)

«Nós, geração leviana, vivemos em casas supostamente eternas.»

(BRECHT, Bertolt. *Sobre o pobre B.B.*)

Resumo

Fatzer, texto inacabado escrito por Bertolt Brecht na década de 1920, é um material fecundo tanto para avaliar um momento chave do percurso artístico e político de Brecht, como para fomentar discussões contemporâneas em torno do teatro épico e dialético e das representações da revolução através de recursos dramatúrgicos e cênicos.

PALAVRAS-CHAVE: *Fatzer*, peça didática, teatro brechtiano.

Abstract

Fatzer, unfinished text written by Bertolt Brecht in the 1920s, is a fertile material for assessing a key moment of the artistic and political life of Brecht, such as to promote contemporary discussions around the epic and dialectic theater and the revolution representations through dramaturgical and scenic resources.

KEYWORDS : *Fatzer*, didactic play, brechtian theater.

¹ Diretor e pesquisador teatral. Doutor em Teatro pela Sorbonne Nouvelle e Universidade de São Paulo.

1. UM ACIDENTE DE TRABALHO

Em uma anotação autobiográfica de 1935, Brecht escreveu:

Quando já fazia anos que eu era um escritor de renome, nada sabia de política e não tinha visto nenhum livro ou ensaio de Marx ou sobre Marx. Já havia escrito quatro dramas e uma ópera que eram representados em muitos teatros, tinha ganho prêmios literários e nas entrevistas onde se perguntava a opinião de intelectuais progressistas, podia-se ler com frequência também a minha. Mas continuava sem compreender o ABC da política e tinha tão pouca noção do funcionamento dos assuntos públicos de meu país quanto qualquer simples camponês de um vilarejo deserto. [...] Ao começar com a literatura, nunca fui além de uma crítica bastante niilista da sociedade burguesa. Nem mesmo os grandes filmes de Eisenstein que exerceram em mim uma tremenda influência, e as primeiras apresentações teatrais de Piscator pelas quais minha admiração não era menor, me levaram ao estudo do marxismo. [...] Então, fui ajudado por uma espécie de acidente de trabalho.²

O acidente de trabalho é a pesquisa para *Jan der Fleischhacker*, peça que não chegou a ser escrita (“em vez disso, comecei a ler Marx”, diz Brecht). Para entender o funcionamento da Bolsa de Trigo de Chicago, Brecht acabou se debruçando sobre os mecanismos e o funcionamento da sociedade capitalista. E as respostas estavam no marxismo. A compreensão da (ir)racionalidade capitalista, do mundo da especulação e da exploração de classe não dependia mais das intuições nascidas da prática rebelde do jovem Brecht. Em 1935, aos 37 anos, Brecht avalia seu percurso de aprendizagem para dimensionar uma obra já extensa e em constante evolução. Através desse exercício retrospectivo ele identifica as características das peças do período (1918-1926), destacando suas qualidades e limitações.

As peças niilistas a que se refere Brecht, quando ainda não compreendia “o ABC da política”, são *Baal*, *Tambores na noite*

e *Na selva das cidades*. Tanto *O casamento do pequeno burguês*, como *Um homem é um homem*, além de *A pequena Mahagonny* (primeira parceria com Kurt Weill), escritas na época do «acidente», também podem ser incluídas nesta conta (não sabemos ao certo quais são as quatro peças às quais Brecht se refere). O importante é que Brecht situa na segunda metade da década de 1920 uma virada fundamental na sua maneira de compreender a sociedade e no modo de escrever sobre ela. Não casualmente, estes são anos intensos de produção dramaturgic. Intensos na quantidade de obras e na experimentação de formas e conteúdos. São os anos dos *lehrstücke*, conhecidos no Brasil como «peças didáticas», embora seja preferível a expressão «peças de aprendizagem» ou «peças pedagógicas». Ambas as expressões têm a vantagem de evitar a interpretação redutora segunda a qual estaria em jogo um voluntário didatismo simplificador da realidade.

Fatzer inscreve-se, justamente, nesta linhagem do *Lehrstück*. O material foi sendo trabalhado – é o que nos indicam anotações e registros de diversas fontes, incluindo os diários de Brecht –, entre 1926 e 1930 (ou 1931), e não chegou a ser concluído. Ele corresponde à efervescência artística europeia que levou, por exemplo, a explorações teatrais pouco convencionais, inclusive com a utilização de materiais considerados não dramáticos. Tanto na Alemanha (Piscator), como na União Soviética (Meyerhold), o fenômeno foi particularmente importante. Embora não seja possível desenvolver aqui este aspecto, que mais tarde ganhou importância com o chamado «teatro documentário» (Peter Weiss é a principal referência), é fácil concordar com a hipótese de Judith Wilke, segundo a qual «o documento é uma construção, mais do que uma descrição».³ Debate contemporâneo, a utilização do documento – ou a reivindicação do *real* em cena – é objeto de análises contraditórias,

³ Wilke, Judith. The Making of a Document: An Approach to Brecht's *Fatzer* Fragment, TDR: The Drama Review - Volume 43, Number 4 (T 164), Winter 1999, pp. 122-128.

indicando tanto a submissão à lógica pós-moderna da impossibilidade de construção do sentido, quanto seu exato oposto, a rejeição crítica do fluxo de imagens ficcionais banalizadas pela indústria cultural.

A primeira publicação de *Decadência do egoísta Johann Fatzer* se deu nos cadernos de ensaios (*Versuche*), em 1930, incluindo uma pequena parte do material, que na totalidade contém cerca de 500 folhas manuscritas. Foram publicadas a cena «O passeio de Fatzer pela cidade de Mülheim», duas outras cenas curtas e alguns textos para coro.⁴ Até a morte de Brecht, em 1956, nada mais veio a público e o texto não foi encenado. A redescoberta aconteceu somente nos anos 1970 e Heiner Müller desempenhou papel importante ao propor uma forma aos fragmentos do *Material Fatzer*.⁵

Não se trata, no entanto, de caricaturar a transição de Brecht, imaginando uma passagem mecânica do associal Baal ao *Fatzer* propagandista da revolução. *Fatzer*, inclusive, mostra-se pouco disposto a abrir mão da liberdade individual, de uma certa independência materializada pela recusa em renunciar aos prazeres do corpo, como a comida e o sexo. A realidade é complexa o suficiente para que não se reduza o debate à transição do jovem Brecht impetuoso e mais ou menos anarquista para o Brecht marxista da maturidade. No entanto, o período de enorme agitação política que vai do início da Primeira Guerra Mundial à instauração da República de Weimar, exerceu influência inegável sobre sua produção. À visão rebelde, mas politicamente ingênua e subjetivista, que vai até meados dos anos 20, substituiu-se uma visão claramente materialista e marxista, que utiliza um método de análise da realidade muito mais consistente, ainda que Brecht preserve o espaço para liberdades que a deformação dogmática do marxismo dificilmente tolerava.

⁴ Cf. a edição brasileira em Brecht, Bertolt. Teatro completo nº 12, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995, pp. 205-223.

⁵ Cf. a edição brasileira: Brecht, Bertolt. O declínio do egoísta Johann Fatzer (org. Heiner Müller), São Paulo, Cosac Naify, 2002.

Para o Brecht do final da década de 1920, o sujeito é fruto de uma construção social. Nas famosas notas sobre *Mahagonny* esta ideia ganha forma: o ser social determina a consciência. E não o contrário. Livrando-se, em grande medida, da metafísica hegeliana e do niilismo, Brecht adota uma perspectiva marxista, esforçando-se, entretanto, para evitar platitudes filosóficas, políticas ou estéticas.

Fatzer, exemplar sob este ponto de vista, é um exercício de liberdade radical com múltiplas inspirações, do *Woyzeck* de Büchner, ao agitprop, passando pelas atrações populares de sua época (como o boxe e o circo) e pelo classicismo alemão. Os versos iâmbicos, os esboços nunca finalizados, a coexistência de cenas com comentários teóricos e indicações cênicas, revelam um intenso procedimento exploratório que se afasta da tradicional realização estética para dar lugar à *autoinformação* ou *autoconhecimento*. Segundo Francine Maier-Schaeffer, «o fragmento de Brecht dá ao fragmento tradicional seu sentido moderno: a busca não concluída de uma forma acabada (inédita) se transforma *progressivamente*, sob a resistência do material, em um tipo de fragmento que, no processo de produção, toma valor de *Selbstverständigung*».⁶

Esta questão é capital para a compreensão dos *lehrstücke*. Uma citação extraída do próprio *Fatzer* reforça a ideia:

«O propósito de um trabalho não é idêntico ao propósito ao qual deve ser utilizado. Assim antes de tudo, o documento *Fatzer* serve principalmente ao aprendizado de quem escreve. Se depois servir como material de estudo, os alunos aprendem dele de maneira completamente diversa do que quem escreveu. Eu, o escritor, não preciso concluir nada. Basta que tenha servido para me ensinar. Eu simplesmente conduzo a análise e é o método que eu utilizo para este fim que o

⁶ Maier-Schaeffer, Francine. Le Méchant Baal, l'associal et la poétique des genres chez Brecht. Fragment, pièce didactique, théâtre épique, Revue de littérature comparée 2004/2, N°310, p. 193.

² Brecht, Bertolt, *Diários de Brecht*, São Paulo, L&PM, 1998, pp. 159-160.

espectador poderá analisar.⁷ »

Fatzer não poderá ser, então, segundo Brecht, um *Schaustück*, uma peça tradicional. Com a liberdade que a nova forma lhe permite, mantendo a ambição de fazer tanto a análise social quanto a da ação artística, duas questões se destacam e são desenvolvidas sem os condicionantes que o formato posterior da *peça épica* ou *dialética* imporiam: 1. a tensão entre indivíduo e coletivo; 2. a violência no ambiente revolucionário. Dito isto, valeria a pena lembrar das ressalvas que Bernard Dort faz às chamadas peças didáticas. Segundo o ensaísta francês, Brecht ainda estaria preso a uma análise moral da realidade. Seu marxismo, até o começo dos anos 1930, não levaria em conta o conteúdo concreto das situações cujas mudanças eram reivindicadas. A necessidade de transformar o mundo «continua abstrata», diz Dort. A ação seria concebida de maneira muito geral, «ela não é deduzida da situação real de um país em um momento preciso, tendo levado em conta a relação de forças existente».⁸

2. INDIVÍDUO E COLETIVO

O primeiro tema pode ser visto como um passo adiante daquele dado em *Baal*, peça expressionista da juventude. O exame do binômio «liberdade individual/interesse comum» consumiu muita reflexão de Brecht e foi traduzido em várias peças desse período, como *Aquele que diz sim/Aquele que diz não* e *A decisão*, mas também em fragmentos como o próprio *Fatzer* e *A padaria*. A relação entre indivíduo e coletivo expressa tanto a crise política dos anos 1920 (é preciso lembrar que a Alemanha esteve à beira do colapso em 1923 e às voltas com uma hiperinflação de proporções surreais no final desta década), como uma indagação mais profunda sobre a crise do sujeito.

Portanto, não é casual que nos últimos trinta ou quarenta anos tenha ressurgido o interesse por estes trabalhos de Brecht. Embalados por teorias sobre o suposto fim da história e das ideologias; ou seduzidos por teorias extravagantes, sintetizadas nos *cultural studies* e na chamada *french theory*, enfim, aproveitando um ambiente de desilusão política e ambições intelectuais rebaixadas, pensadores e artistas se socorreram na tábua de salvação disponível e conveniente. No lugar de projetos coletivos e da inteligibilidade, desejos ritualizantes, aporias e relativismos. O pavor da totalidade (confundida, propositalmente ou não, com totalitarismo) abriu a porta para o «vale tudo» pós-moderno, aos modismos teóricos e a todo tipo de confusão conceitual. Esta situação permitiu um adesismo cínico ao *status quo*, travestido de sofisticação intelectual. O fragmento, brechtiano ou outro, serviu como uma luva para aqueles que negavam (ou negam) a possibilidade de um exame razoável do mundo. A operação lembra Margaret Thatcher negando a existência da sociedade... Mas é preciso se dar conta, como faz muito bem Terry Eagleton, que a política pós-moderna «significou ao mesmo tempo enriquecimento e evasão».⁹ Raymond Williams, para citar um caso no campo do marxismo, seria exemplar, segundo Eagleton, no quesito «enriquecimento». Muitos outros, entretanto, enquadraram-se na rubrica «evasão».

No *Fatzer*, Koch/Keuner (Brecht usou os dois nomes, em momentos diferentes da composição do texto, para a mesma figura ou personagem), representa a ideia do coletivo, do funcionário aplicado, do burocrata que aplica o programa ou do militante que segue a linha do partido (disciplina e terror associados, dirá Heiner Müller). Já *Fatzer* expressa a energia incontrolada do rebelde, indivíduo insubmisso, às voltas com o conflito entre ordem e anarquia, disciplina e liberdade. O tema é aprender, ou não, a estar de

⁷ Brecht, Bertolt. *Fatzer*, traduzido por Christine Röerig, não publicado, p. 108 (tradução ligeiramente modificada).

⁸ Dort, Bernard. *Lecture de Brecht*, Paris, Arche, 1993, p. 89.

⁹ Eagleton, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998, p. 33.

acordo (*Einverständnis*)! Mas mesmo estas oposições, este mecanismo antitético, não é tão transparente quanto pode parecer. Somente na quarta fase de trabalho sobre o *Fatzer*, Brecht parece desenvolver de maneira mais clara este conflito, sem, no entanto, resolvê-lo completamente. E a não resolução se explica para além da incompletude da peça. Esta não resolução parece ser um princípio dramático e conceitual inerente ao trabalho. A «dramatização da dialética», segundo expressão de Fredric Jameson, não admite simplificações.¹⁰

Uma montagem contemporânea do *Fatzer* pode aproveitar tanto a riqueza deste método de investigação proposto por Brecht, quanto suas dúvidas sobre o próprio método e o arsenal teórico que ele mobilizou, confrontando-os com leituras contemporâneas. Ao escolher outras vias (jogos de referências, lirismos, instabilidades irresolvíveis, pragmatismo resignado etc.), o risco mais evidente é o de transformar a ambiguidade e a contradição produtivas de Brecht, em experiência estética estéril, reproduzindo cacoetes pós-modernos como se fossem experiências críticas.

Fatzer, em princípio, não cabe no figurino do «teatro culinário» denunciado, exatamente, por Brecht; nem tampouco no teatro que recusa a rica dialética entre matéria social e opções formais.

3. O PREÇO DA REVOLUÇÃO

Associado ao tema da renúncia do indivíduo (da abdicação de si mesmo), há em *Fatzer* uma investigação sobre a *necessidade da revolução*. Ou sobre o *preço da revolução*. O papel da violência revolucionária, sobretudo quando escapa ao controle, ou quando está submetida a uma força política que funciona, ela mesma, sem regulação externa (o processo de retroalimentação é potencialmente entrópico), percorre o fragmento. Esta conclusão é válida

mesmo que a revolução, propriamente dita, seja a grande ausente do fragmento, que se organiza em torno da deserção e da espera, da fome e do medo. Mas a indagação permanece: em que momento a revolução passa a se alimentar dela mesma, esquecendo o horizonte que forneceu seu sentido original, sua razão de ser? *Mauser*, de Heiner Müller, que dialoga criticamente com *Fatzer*, faz, a seu modo, interrogação semelhante:

«Você lutou no front da guerra civil
O inimigo não encontrou fraqueza alguma em você
Nós não havíamos encontrado fraqueza alguma em você
Agora você mesmo é uma fraqueza
Que o inimigo não pode encontrar em nós.
Você aplicou a morte na cidade de Vitebsk
Aos inimigos da revolução, por nosso encargo
Sabendo que o pão de cada dia da revolução
Na cidade de Vitebsk como em outras cidades
É a morte dos seus inimigos, sabendo ainda que
Precisamos arrancar a relva para que o verde permaneça
Nós os matamos com a sua mão.
Mas certa manhã na cidade de Vitebsk
Você mesmo matou com a sua mão
Não os nossos inimigos, não de acordo com a instrução
E agora você precisa ser morto, você mesmo é agora um inimigo.
Cumpra sua tarefa no posto derradeiro
Onde a revolução te colocou
De onde não haverá de sair sobre seus próprios pés
No paredão, que haverá de ser o seu último
Assim como cumpriu sua outra tarefa
Sabendo que o pão de cada dia da revolução
Na cidade de Vitebsk como em outras cidades
É a morte de seus inimigos, sabendo ainda que
Precisamos arrancar a relva para que o verde permaneça.¹¹ »

Ancorados na história, tanto Brecht quanto Müller investigaram as entranhas da política revolucionária do século vinte. Müller usa Vitebsk e a revolução russa com o olho no tempo presente.¹² Brecht situa a ação de *Fatzer* no final da Primeira Guerra Mundial, mas mira a situação

¹¹ Müller, Heiner. *Mauser*, São Paulo, Hucitec, 1987, p. 3.

¹² «A cidade de Vitebsk localiza-se em todos os lugares onde a revolução foi e será obrigada a matar os seus inimigos». *Ibidem*, p. 21.

especialíssima da Alemanha na segunda metade dos anos 1920. É preciso lembrar que entre 1923 e 1925 o Ruhr foi ocupado por forças francesas e belgas sob a alegação de que reparações referentes à Guerra de 14-18 não teriam sido cumpridas pela Alemanha. Mülheim, onde se passa a história de Fatzer e seus três companheiros, está localizada nesta região.

Além do processo pré-revolucionário de 1918/1919, marcado tragicamente pelos assassinatos, em janeiro de 1919, de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, outra grave crise política, quatro anos mais tarde, foi igualmente controlada pela reação social-democrata e de direita. Brecht, nos anos de elaboração do *Fatzer*, não era indiferente a estes acontecimentos, entre os quais estava a proclamação da República dos Conselhos da Baviera, em 7 de abril de 1919 (na qual se envolveu diretamente). O debate entre a visão conselheira (baseada nos *soviets*) e a que defendia o caminho parlamentar da Assembleia Constituinte não podia lhe deixar alheio.

Tambores na noite é a tradução teatral de Brecht para esta situação política, especialmente em relação ao movimento espartaquista (o soldado pequeno-burguês Kragler anuncia, em alguma medida, o desertor egoísta Fatzer). A duríssima repressão sofrida pelas forças políticas da esquerda revolucionária e o enfraquecimento do KPD (Partido Comunista Alemão, criado em 1919) durante a década de 1920 é um material valioso para Brecht, assim como o estudo da obra de Büchner, especialmente *A morte de Danton*. Esta época, excepcionalmente rica em debates e em agitação social, coincide com os anos de formação política de Brecht. Observador ativo do panorama político alemão, que ia do SPD (partido que defendia a política conservadora da República de Weimar), ao KAPD (Partido Comunista Operário da Alemanha, criado em 1920, que representava posições consideradas esquerdistas), Brecht viveu um momento de efervescência política rara. A criação da 3ª Internacional em 1919 e o

processo revolucionário russo confirmam a existência de um complexo e explosivo quadro político na época.

Não é negligenciável o fato de que a Baviera, tão cara a Brecht (que nasceu em Augsburg e estudou filosofia em Munique), tenha se tornado um lugar privilegiado para as organizações fascistas após as repressões contrarrevolucionárias. Este confronto de posições políticas tinha também sua expressão estética. É neste caldeirão que Brecht gesta e experimenta sua visão de mundo. Nela não cabem facilidades típicas do sectarismo ideológico, mas tampouco omissões políticas. Por isso, ao utilizar *Fatzer* para a discussão sobre o preço (ou a necessidade) da revolução, deve-se levar em conta que há nele uma tomada de posição clara, ainda que não se possa aplicar a esta atitude rótulos e explicações simplistas. Isto não significa dizer que o processo de «desmarxização» de Brecht (semelhante ao que aconteceu com Benjamin¹³) tenha alguma credibilidade. Descobrir um «outro Brecht», via de regra, não passa de revisionismo de segunda categoria. Parte da riqueza do pensamento brechtiano desta época é explicada exatamente pela leitura atenta que ele fez da obra de Marx.

O legado de Brecht – submetido a intempéries dialéticas produtivas – parece corresponder de perto às características que ele, pouco antes de sua morte, recomendou ao Berliner Ensemble, que se preparava para uma turnê inglesa. Contra a arte «terrivelmente pesada, lenta, laboriosa e pedestre», disse ele, é preciso ser «rápido, leve e forte».¹⁴

¹³ Cf. Clark, T. J. «Será que Benjamin devia ter lido Marx?», in *Modernismos*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, pp. 281-305.

¹⁴ Brecht, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*, v. 2, Paris, Arche, 1979, p. 595.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRECHT, Bertolt. *Diários de Brecht*. São Paulo: L&PM, 1998.
- _____. *Fatzer* (trad. de Christine Roerig). Não publicado.
- _____. *Teatro completo* nº 12. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *Écrits sur le théâtre*, v. 2, Paris, Arche, 1979.
- _____. O declínio do egoísta Johann Fatzer (org. Heiner Müller). São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CLARK, T. J. «Será que Benjamin devia ter lido Marx?», in *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DORT, Bernard. *Lecture de Brecht*. Paris: Arche, 1993.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MAIER-SCHAEFFER, Francine. «Le Méchant Baal, l'asocial et la poétique des genres chez Brecht. Fragment, pièce didactique», in: *Théâtre épique, Revue de littérature comparée*, 2004/2, N°310.
- MÜLLER, Heiner. *Mauser*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- WILKE, Judith. «The Making of a Document: An Approach to Brecht's Fatzer Fragment», in: *TDR: The Drama Review - Volume 43, Number 4 (T 164), Winter 1999*, pp. 122-128.