

O *Fatzer* de Brecht e o *Fatzer* de Müller

Luciano Gatti¹

Resumo: O artigo aborda a versão de Heiner Müller para o *Material Fatzer*, de Bertolt Brecht, a qual foi publicada com o título de *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. Discute-se a relação do *Fatzer* com o gênero brechtiano da peça de aprendizagem (*Lehrstück*), bem como sua atualidade no contexto do ressurgimento do terrorismo na Alemanha dos anos 1970, com o intuito de verificar o alcance do questionamento dos pressupostos artísticos e históricos do teatro pedagógico encontrado por Müller no esboço de Brecht.

Palavras-chave: Heiner Müller; Bertolt Brecht; peça de aprendizagem.

Abstract: The article approaches the version made by Heiner Müller for Bertolt Brecht's *Fatzer Material*, which was published as *The decline of the selfish Johann Fatzer*. It discusses the relations between the *Fatzer* and the Brechtian genre of the learning play (*Lehrstück*), as well as its relevance in the context of the resurgent German terrorism in the 1970s, in order to verify the scope of the questioning of the pedagogical theater historical and artistic assumptions found by Müller in the unfinished work left by Brecht.

Key-words: Heiner Müller; Bertolt Brecht; learning play.

Certo seria nunca perder a conexão com o amanhã.

Brecht, *Fatzer*

Bertolt Brecht é um lugar-comum na produção de Heiner Müller. São tantas as ressonâncias em peças, textos, entrevistas e conversas, que se torna redundante recorrer a termos como influência, crítica ou apropriação para medir a distância de um autor a outro. Desde as primeiras peças, mais convencionais, até o hermetismo e a experimentação de seus trabalhos finais, Brecht aparece como um instrumento de trabalho indispensável à configuração do teatro de Müller. Cada momento de inflexão em sua trajetória vem acompanhado por um novo confronto, sempre

1 Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

permeado por críticas e apropriações. A formulação mais conhecida desse processo encontra-se no ensaio “Fatzter ± Keuner”, de 1979: “Utilizar Brecht sem criticá-lo é traição”.²

Nos anos 1960, Müller inicia um enfrentamento da pretensão pedagógica do teatro épico e, especificamente, do modelo da peça de aprendizagem (*Lehrstück*), que o levaria a um trabalho duradouro com o *Material Fatzter*, rico em consequências para sua dramaturgia. A julgar por seu entusiasmo, o *Fatzter* é

o maior esboço de Brecht e o único texto no qual ele, como Goethe com o material do *Fausto*, permitiu-se a liberdade da experimentação, desonerando-se da obrigação de forjar um produto perfeitamente acabado para as elites contemporâneas ou do futuro, de embalá-lo e entregá-lo a um público, a um mercado. *Fatzter* é um produto incomensurável, escrito como exercício de autocompreensão.³

A importância do *Fatzter* é inseparável do elogio ao fragmento como forma avançada de experimentação. Brecht não escreveu uma peça, mas exercícios de questionamento dos pressupostos de seu teatro e, nesse sentido, atingiu, segundo Müller, formulações cujo alcance vão além de qualquer uma de suas peças acabadas. Em outras palavras, Brecht teria questionado a posição da fábula como pressuposto do teatro pedagógico, pois é dela que, segundo Müller, depende, em grande parte, o sucesso da parábola e a estrutura argumentativa de sua dramaturgia. Certamente Müller não está imputando a Brecht a posição do herdeiro dileto do *mythos* aristotélico, do escritor de histórias fundadas na unidade de ação, mas chamando a atenção para a dependência de suas peças, sobretudo das grandes parábolas escritas no exílio, em relação à unidade e à coerência da apresentação que, em última medida, só poderiam ser assegurados pela fábula. A eficácia da parábola perante o público, seja como transmissão de um ensinamento, seja como despertar de uma postura crítica perante o espetáculo, exigiria, em alguma medida, a transparência do sentido organizado pelo dramaturgo.

O *Fatzter* escaparia às exigências da fábula ao renunciar à pretensão de conferir coerência e inteligibilidade a eventos organizados como uma história, a qual depende de um desfecho convincente para constituir-se como uma unidade dotada de sentido. Ainda que as parábolas de Brecht também sejam uma reflexão a respeito dos processos artificiais de narração e dramatização, Müller não deixará de censurar seu *caráter fechado*, em alguma medida dependente de uma resolução.⁴ Segundo sua crítica à fábula, o vínculo entre a apresentação de conflitos e sua superação

2 Heiner Müller, “Fatzter ± Keuner”, in *Werke* 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, p. 231. Tradução brasileira de Ingrid Koudela in: Koudela (org.), *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 55.

3 Müller, op.cit., p. 229; Tradução, p. 54.

4 Müller, *Gesammelte Irrtümer* 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 54-5.

em uma resolução de teor épico-dramática pressuporia uma construção teleológica, a qual só seria possível e convincente em um momento histórico que apontasse para sua própria superação. O mérito do *Fatzer*, nesse caso, reside em ter questionado essa confiança no momento em que a ascensão do fascismo se anunciava. E se Müller considerava o período inicial da construção da DDR a possibilidade de um socialismo alemão autônomo em relação à URSS, sua burocratização e estagnação nos anos 1970 o levam a ver a história do ponto de vista exclusivo da suspensão de suas forças progressistas.

A atração exercida pelo *Fatzer* é, portanto, indissociável do diagnóstico do esgotamento de um certo material histórico como fonte para a produção artística. Pelo mesmo motivo, o trabalho com o *Material* marca um ponto de inflexão no interior de sua obra, como ele ressalta em um ensaio a respeito: “Uma fase se encerrou para mim, e o trabalho com o material do *Fatzer* pertence a esse fim. Tenho que encontrar agora um novo começo. A substância histórica está agora, do ponto de vista pelo qual tentei registrá-la, esgotada para mim”.⁵ Como uma determinada relação entre o material histórico e a forma de apresentá-lo encontra-se em crise, a possibilidade mesma de se continuar contando e escrevendo histórias é questionada, exigindo inovações de modo a manter a literatura e o teatro conectados à história. Seria possível então levantar a hipótese de que Müller teria encontrado no *Fatzer* uma maneira de rearticular esta relação problemática entre teatro e história, a qual pode ser observada em sua produção posterior.

Agora seria interessante descrever a história da relação entre duas ou três pessoas, mas no âmbito de suas relações privadas (ou assim chamadas). Este renascimento de Ibsen, assim como o de Tchekhov, indicam a necessidade e as possibilidades de intervir numa microestrutura. Não é mais possível intervir com a literatura nas macroestruturas. Trata-se agora da microestrutura. Para isso, Brecht só ofereceu técnicas e formas, instrumentários, em sua obra de juventude, não nas peças “clássicas”. Por isso elas são agora tão sacrosantas e entediantes.⁶

Formulações como essa estão na origem de peças como *Quarteto*, por exemplo, em que Müller busca apresentar o problema histórico-político do terrorismo a partir da relação íntima entre duas personagens. Diante disso, circunscrever sua relação com o *Fatzer* se mostra imprescindível à compreensão de seu trabalho tardio.

O envolvimento de Müller com o *Material* tem uma longa história, iniciada nos anos 1950. Desde a primeira leitura, ele diz, o texto é “um objeto de inveja (...), pela qualidade da linguagem,

5 Müller, “Notate zu *Fatzer*”, *Werke* 8, p. 201-2.

6 Müller, op. cit., p. 202.

pela densidade”.⁷ Os primeiros planos de encenação datam de 1967, mas só se concretizaram em 1978 com um convite do teatro de Hamburgo, onde o *Fatzer* seria encenado por Manfred Karge e Matthias Langhof juntamente com *O Príncipe de Homburg*, de Kleist. Müller elaborou uma versão dos fragmentos, intitulada *O declínio do egoísta Johann Fatzer* e publicada pela Suhrkamp, que se tornou o texto-base para a maioria das encenações futuras do *Material*. Após um experimento com o *Fatzer* para a rádio da DDR, em 1987, Müller voltaria a ocupar-se novamente com o mesmo material no teatro após a queda do muro, em 1993.⁸ Como diretor do Berliner Ensemble, ele elaborou uma nova versão do texto, encenada juntamente com textos de sua autoria: o espetáculo, intitulado *Duelo Trator Fatzer* – incluía as partes de III e V da *Estrada de Wolokolamsk (Duelo e O enfeitado)*, *Trator* e o poema *Mommsens Block*. Em comparação com a versão anterior, o segundo *Fatzer* de Müller, assim como conjunto do espetáculo, radicaliza a apresentação do caráter fragmentário do material original de Brecht.

A equação entre fábula e teatro, estilizada no último confronto de Müller com o *Fatzer*, também pode ser vista como uma das dificuldades enfrentadas por Brecht para concluir o trabalho. O *Fatzer* foi esboçado entre 1926 e 1931, em uma época tão produtiva quanto inovadora, durante a qual surgiram os primeiros modelos amadurecidos do teatro épico, como *Homem é Homem* e *A Santa Joana dos Matadouros*, e os experimentos com a forma da peça de aprendizagem. No *Fatzer*, Brecht transita entre as duas formas e radicaliza o questionamento de seus pressupostos, mas não extrai do processo de trabalho um produto acabado. O conjunto é composto por esboços de cenas, comentários, bem como por rico conjunto de anotações teóricas e indicações de encenação, comparável à *Compra do Latão* e ao *Pequeno Organon*.

A justaposição de formas teatrais e discurso filosófico e científico organiza o conjunto dos fragmentos em uma produtiva relação entre material artístico (documento) e teoria (comentário), tornando possível a correção recíproca entre exercício teatral e reflexão teórica. Com o conceito de documento, Brecht não buscava uma comprovação factual do que era representado, mas, como bem ressaltou Judith Wilke, discutir

a relação entre realidade e ficcionalidade de cenas, histórias e personagens no teatro. Não se trata da apresentação de acontecimento ou de correção histórica no sentido de Piscator, mesmo quando Brecht manifesta a associação com o documentário como reprodução da realidade. O documento permanece uma construção, cuja realidade tem que ser encontrada e inventada só no teatro, pelo

7 Cf. Müller, *Autobiographie, Werke* 9, p. 242-249.

8 Sobre a versão para o rádio, cf. Bernd Maubach, “Eine Frage der Form. Müllers 'Fatzer'-Inszenierung für den Rundfunk der DDR”, in Nikolaus Müller-Scholl und Heriner Goebbels (Hrsg.), *Heiner Müller sprechen*, Berlin, Theater der Zeit, 2009.

testemunho do espectador, constituindo-se em sua percepção. O conceito brechtiano de documento visa assim ao questionamento e à determinação recíproca entre público e cena, ator e espectador, leitor e texto.⁹

Ao documento Brecht justapõe o comentário como uma série de indicações de atuação e avaliação da encenação, sem pretender fornecer a interpretação do material. O comentário se prestava a ativar a interrogação do conjunto do processo cênico, da escrita até a encenação, transformando todas essas etapas em objeto de aprendizado coletivo, com o intuito de manter o processo de interpretação em aberto, ou seja, sem recorrer ao caráter canônico dos textos ou à univocidade da teoria. Dessa maneira, o estudo das formas de encenação conquista prioridade em relação ao sentido transmitido pelo texto, abalando a cisão entre materiais dramáticos e teóricos e instaurando um processo de correção recíproca de modos de escrita, pensamento, atuação e postura cênica. No conjunto de anotações que compõe o *Material*, Brecht esclarece:

O comentário-fatzer contém dois tipos de indicações para quem atua: as que dizem respeito à apresentação e aquelas referentes ao sentido e à utilização do documento. O estudo das indicações de sentido não é necessário para a compreensão das indicações de apresentação e, deste modo, também não é necessário para a apresentação. O estudo das indicações de sentido sem a encenação e o estudo das indicações de apresentação é, por sua vez, deveras perigoso. Deve-se, portanto, ler antes as indicações de encenação; o estudo do sentido e de seu emprego deve ocorrer somente após os estudantes terem apresentado o documento.¹⁰

A encenação não é definida aqui como investigação e exposição de um sentido imanente ao texto, embora também não recuse de todo o sentido textual ou teórico em favor da materialidade da performance. Brecht enfatiza a produtividade da encenação como forma de interpretação que não busca um sentido previamente formulado, mas se institui como inauguração de novos sentidos em diferentes contextos. Como ressaltou Hans Thies-Lehmann: “A encenação [o jogo – *Spiel*] tem absoluta prioridade em face da compreensão. Não se trata de sentido trazido à apresentação, mas performance que produz sentido, não é o teatro no interior de um enquadramento que o assegura, mas um teatro no qual o sentido é inventado antes de tudo pela encenação”.¹¹ O resultado seria uma forma de dramaturgia entendida como parte integrante e indissociável do processo de

9 Judith Wilke, *Brechts “Fatzer” Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1998, p. 84-5.

10 Bertolt Brecht. *Fatzer*, in *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, Band 10, p. 514.

11 Hans-Thies Lehmann. „Versuch über Fatzer“, in *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin, Theater der Zeit, 2002, p. 253.

encenação, como formulou Judith Wilke na conclusão de seu livro sobre o *Fatzer*:

Por meio da conexão e da superação do teatro épico e da peça de aprendizagem, os textos do *Fatzer* transformam as condições e os modos de trabalho do teatro no objeto mesmo da escrita. Os processos teatrais ali esboçados visam tanto à teatralização da recepção quanto à uma forma necessariamente coletiva de produção. Só no teatro a efetividade do documento-Fatzer pode ser testada. Desta maneira, a conexão entre documento e comentário também permanece associada ao processo de uma experiência coletiva. *Fatzer* exige espectadores que participem da elaboração do documento na condição de atores, comentadores, leitores e escritores e, assim, da reviravolta no teatro de observação e ação, sentimento e razão, teoria e práxis.¹²

A diversidade do material, também um sinal de um rico processo de experimentação, tornou-se um empecilho ao seu acabamento em formato de peça. À certa altura do trabalho, há um desabafo: “Fatzer irrealizável” e “A peça inteira, mesmo impossível, simplesmente esmagá-la para experimento sem realidade! *Para auto-compreensão*”.¹³ Entre as várias hipóteses a respeito do motivo do abandono do trabalho, Heiner Müller acentua a dificuldade em organizar uma fábula a partir da radicalidade do esquema inicialmente proposto para o problema da formação do coletivo. No *Material*, há diversos esboços da fábula construída a partir da deserção de quatro soldados alemães no final da I Guerra e de sua sobrevivência na clandestinidade. Convencidos por Fatzer, o mais esperto dentre eles, de que seus inimigos não eram os soldados contra os quais lutavam, mas as classes dominantes por trás de ambos os fronts de guerra, eles abandonam a guerra e se escondem no sótão de um deles, na cidade de Mühlheim, na região industrializada do vale do Ruhr, à espera de uma revolução popular que não vem. Com isso, eles se confrontam na situação de clandestinos e, como não encontram nenhuma possibilidade para a satisfação de suas necessidades revolucionárias, iniciam um processo de radicalização interna. Privados de uma contrapartida popular para a organização interna do grupo, a coesão que os mantém inicialmente unidos passa a ser, segundo Müller, ideologizada como disciplina.

No esboço mais extenso dessa fábula, Brecht esquematiza a ação até o que poderia ser chamado de “peripécia”. Ao sair do esconderijo para buscar comida, Fatzer envolve-se em uma briga com um grupo de açougueiros, enquanto os demais soldados o observam à distância, censurando sua imprudência. Sob risco de serem todos descobertos e identificados com desertores, os demais recusam-se a tomar parte na briga, traindo Fatzer ao fingir que não o conhecem.¹⁴ Um

12 Wilke, op. cit., p. 260.

13 Brecht, op. cit., p. 1120.

14 Cf. Brecht, op. cit., p. 469-470. Esse esboço não consta da versão de Müller, mas foi incorporado à tradução brasileira. Cf. Bertolt Brecht. *O declínio do esgoísta Johann Fatzer*. Organização de Heiner Müller e tradução de

dos pontos significativos desse esboço reside em mostrar o quanto a coesão do grupo restringia-se ao espaço privado da clandestinidade, enquanto que na rua, no âmbito da história coletiva, os desertores se viam confrontados com o perigo crescente da dissolução.

Nas últimas fases de trabalho, Brecht escreveu diversos coros para ressaltar os impasses do coletivo desunido. O grupo abandona a dinâmica do comportamento coletivo e transforma-se em um soviete, ou seja, sua coesão interna cede lugar ao voto da maioria. Em um ponto culminante de sua dinâmica desagregadora, a sobrevivência do coletivo é absolutizada a ponto de sobrepor-se à existência física dos membros desviantes. Trata-se de uma posição extrema que se traduz, sob a liderança do pragmático Koch/Keuner, na sentença de morte contra o egoísta Fatzter. Tal “conclusão” não decorre, contudo, nem do desenvolvimento da ação, nem de uma reflexão unívoca a respeito da dinâmica interna do coletivo. Nos textos do *Material*, há muitas lacunas entre o acirramento da desunião e a cena final. Não há evolução da curva dramática pelo acirramento das tensões, muito menos resolução para o problema do coletivo proposto para a fábula. A sentença de morte não fortalece o grupo, mas é justaposta à destruição do esconderijo por um ataque externo que liquida o grupo.

Além de um problema político, a história dos quatro militantes também representava para Brecht um problema formal no interior de sua concepção de teatro épico. Tratava-se ali de construir um foco narrativo para expor o vínculo almejado dos desertores com a prática política. Sua desagregação interna como coletivo não diz respeito somente às condições da prática política, mas também à capacidade de construir uma perspectiva para narrar sua situação. Lehmann chama a atenção para a diferença do *Fatzter* em relação a *A medida*:

Fatzter como sujeito não foi capaz de propor uma fábula. Isto aparece de forma interessante e chamando a atenção: não existe instância da narrativa – em *A medida* ela é construída. No final, em ambos os casos há uma liquidação, mas aparentemente, em *Fatzter*, todos os participantes do grupo estão mortos, de modo que não é possível evitar a pergunta de quem seria o porta-voz da narrativa – o coro dos mortos como último e único sujeito da fábula? As mulheres? Nenhuma perspectiva de fábula daria certo.¹⁵

A comparação com *A medida* é instrutiva, pois esclarece o quanto a construção de um foco narrativo dependia da possibilidade de organização do coletivo. *A medida* havia sido bem sucedida ao fazer dessa questão o princípio formal do experimento teatral. A encenação promovida pelos quatro agitadores permitia uma reflexão do coletivo no plano temático ao mesmo tempo em que

Christine Rohring, São Paulo, Cosac Naify, 2001, p. 1.

¹⁵ Lehmann, op. cit., p. 266.

fornecia uma moldura para efetivação do exercício cênico, o qual surge por meio do artifício da peça dentro da peça. A ênfase não recai na representação de uma ação possível, mas na auto-reflexão do processo de encenação. Embora exigisse um polo ajuizador na instância a quem se narra – o coro de controle –, não conferia a ele uma autoridade previamente constituída. Ao contrário, o coro surge como público participante; ele é convocado como instância coletiva capaz de balizar a avaliação da medida aplicada. Ao explorar as descontinuidades entre o evento ocorrido e o evento encenado, Brecht não justifica o sacrifício do jovem camarada, mas enseja a reflexão sobre as condições da tomada da decisão. *A medida* instituía um espaço de considerações que cabia a cada encenação explorar de modo a trazer à tona tanto os elementos favoráveis quanto a violência latente na composição de uma coletividade.

Nos esboços para o *Fatzer*, Brecht dá um passo além na problematização da organização emancipatória do coletivo, a qual é a pré-condição, histórica e artística, do sucesso da peça de aprendizagem como teatro pedagógico. O resultado é o feitiço aporético da relação entre clandestinidade e coletividade. Como a situação da clandestinidade não se traduz em prática política, mas se reduz à condição de sobrevivência, ela não tende a reforçar as conexões entre as dimensões pública e privada da atuação dos personagens, como em *A medida*. Ao contrário, ela se reverte em fator de desagregação interna, perdendo o potencial de atar os laços entre aprendizado coletivo e transformação social. – Diga-se, de passagem, que um dos sinais mais evidentes desta perda de contato com a prática coletiva está no fato de a mediação entre os desertores e a revolução não depender da *ação* clandestina, como em *A medida*, mas da *espera* na clandestinidade, um tema pouco brechtiano.

O vínculo entre deserção e confinamento também leva ao paroxismo a correlação de recursos épicos e dramáticos da qual se alimenta o teatro pedagógico. Em função de sua exclusão dos acontecimentos cotidianos e da ação de modo mais amplo, a postura de observador distanciado nas cenas de rua sofre uma forte inflexão épica, a ponto de ele se transformar em um documentarista da situação histórica. O episódio do “passeio de Fatzer pela cidade Müllheim” possui uma teatralidade específica em função dessa circunstância. Como a posição de clandestino acentua a cisão entre observador e observado, a cena de rua aproxima-se do comentário distanciado, conferindo a Fatzer o papel de cronista da guerra.

Fatzer – Importa saber / Em que ponto do mapa a gente / Se arrastou para fora / Dessa
ensanguentada, imprecisa, maldita crosta terrestre / O que se tem para comer aqui / Que tipo de

gente, quantos / Ainda estão vivos. / Porque aqui, estou sentindo, / Ficaremos mais tempo.¹⁶

A perspectiva de Fatzter permite que ele reconheça na cidade devastada seu aspecto de história natural, segundo o qual a ocupação humana (mapa) é justaposta à imagem desabitada dessa mesma paisagem (crosta terrestre). A aproximação entre o âmbito histórico e o natural não é, contudo, uma intuição subjetiva de Fatzter, mas objetivamente produzida pela guerra (ensanguentada), cujo poder de destruição devolveu a cidade a um estado pré-histórico. A serviço da barbárie, a técnica moderna remete o homem à condição primitiva de caçador de alimentos.

O passeio de Fatzter chama a atenção por contrastar com as expectativas do grupo no momento da deserção, tocando diretamente na questão da *espera* pela revolução e nos motivos que perpetuam sua condição de clandestino. Ao observar as ruas, Fatzter não depara com a movimentação popular a caminho de um levante revolucionário, mas com a luta cotidiana pela sobrevivência miserável. Sua conclusão – “ficaremos mais tempo” – anuncia a continuidade da barbárie e, portanto, contradiz a expectativa da revolução apontada por Brecht no esboço da fábula. Do mesmo modo, o episódio revela o quanto a esperteza de Fatzter, os traços visionários que qualificam sua liderança, se deve à capacidade de construir um ponto de vista distanciado:

Fatzter – Esses são os que nos mandam para cá, a / Burguesia. / Finalmente depois de anos / Vejo o inimigo / Mas não / Nos diz respeito o que aqui / Se resolve de maneira tão sangrenta / (...) / Se acaso olhassem para trás, do / Cerco sangrento, veriam / Cada qual atrás de si / O inimigo e assim olhei / Depois de quatro anos de guerra de ódio cego / De repente atrás de mim e vi tudo / De repente. Quer dizer / Na minha frente contra quem eu lutava: meu irmão / Atrás de mim e atrás dele: nosso inimigo / E agora fumo debaixo dessa meia árvore / Todo o nosso fumo / Eu / Não faço mais guerra / Foi bom ter / Chegado até aqui, até um / Ponto do mundo, onde eu / Pude refletir por três minutos / Agora / Podemos ir embora.¹⁷

Ao contrário dos demais soldados, Fatzter é capaz de transformar a experiência concreta da guerra em conhecimento de suas causas reais. Sua posição, ao mesmo tempo em que é gerada no interior dos acontecimentos, o impele a ir além deles. Sua reflexão sob a árvore abatida é também uma antecipação de destinos possíveis: a morte certa no fronte ou a sobrevivência como desertores. Sua esperteza consiste assim em passar desta intuição, surgida num momento de interrupção dos acontecimentos, à transformação do destino do grupo. Após abandonar a guerra e esconder-se em Müllheim, ele assume a posição do observador que considera a guerra a partir da destruição urbana

16 Brecht, *Fatzter*, p. 449; *O declínio do egoísta Johann Fatzter*, p. 49.

17 Brecht, *O declínio do egoísta Johann Fatzter*, p. 43.

e das condições de sobrevivência da população civil. A deserção distingue seu ponto de vista daquele dos soldados, enquanto que a clandestinidade impede que ele se identifique com os moradores da cidade.

Vou aproveitar para / Dar uma olhada como anda a minha amiga / A guerra. / Em que roupas o povo anda? O povo veste / Roupas velhas, estou vendo. / O pouco de lã e o linho que tinham já / Foram amontoadas atrás das baionetas, distribuídos / Fio por fio. Essa guerra caminha / Em sapatos velhos; então / Não vai durar muito. E acho que já estou vendo: / Pobre está mais pobre e rico mais rico agora e / No meio não tem nada: isso também é bom. / Crianças que nascem sem peso as / Bocas pálidas e que / Não ganham peso. Isso é bom. / Bom também é que o inverno não demora a chegar, / A guerra sofre quando o povo sente frio. / Já tem quinze amontoados / Em tudo que é buraco de parede porque / Não se constrói mais nada, e quanto mais / Ficam amontoados, tanto mais passivos vão ficando. / E correm atrás das mulheres / Como nos velhos tempos com tanto apetite / Como se não tivessem que se preocupar com nada além / De montar em cima delas. Isso não é bom. / Eles não estão fracos o bastante / Pior ainda: / Se acostumaram aos tempos sangrentos. / Tudo continua igual. É claro que se arrastam / Até com joelhos esfolados / Em direção a um buraco peludo. Enquanto / Ainda o tiverem, está tudo bem. Também / Deviam tapar esses buracos. Quanto mais eu vejo / Tanto mais sinto vontade de / Correr atrás dos meus bons cinco boizinhos. / [Um bando de recrutas passa marchando] / São jovens demais, não devia ser assim. / Ainda não conseguem comer a papa sozinhos e já / Têm que matar homens. Isso prejudica a guerra. / Eles tinham de crescer primeiro para depois fazer guerra. / [Soldado desvia e continua andando]¹⁸

O monólogo de Fatzer reflete sobre as condições favoráveis e desfavoráveis ao fim da guerra por meio do gesto distanciador do *mostrar*, pela análise fisionômica dos transeuntes e pela imitação de seus comportamentos.¹⁹ A radicalização da miséria poderia ser intuída como sinal do fim próximo da guerra (“isso é bom”), ecoando o argumento marxista do empobrecimento como fator favorável à consciência de classe, mas Fatzer o enfraquece quando o contrapõe ao desenvolvimento de condições de sobrevivência adequadas à situação extrema (“isso não é bom”). No lugar da preparação para um levante popular, ele encontra a adaptação à miséria graças à satisfação de necessidades básicas como sexo e alimentação, situação essa que, como evidencia o “capítulo do sext”, também pontuará a luta dos desertores pela sobrevivência.

Essa postura de comentador da guerra, assumida por Fatzer na cena do passeio, deve muito à sobriedade do ator-demonstrador brechtiano. Ele circunscreve um processo histórico de aniquilação dos homens, mas esquivava-se da compaixão pelos sofredores. Ele apresenta as circunstâncias de

18 Brecht, op. cit. p. 51-5.

19 Wilke, op. cit., p. 89.

guerra, ao mesmo tempo em que faz de seu passeio um desempenho a ser teatralmente estudado. Segundo Wilke, “a cena pode ser lida como imitação da realidade recalcada da guerra, como simulação do sacrifício, o qual Fatzer só tem condições de *mostrar* porque ele escapou da guerra. O comentador da guerra transforma a si mesmo em documento, em objeto de apresentação. (...) Fatzer mostra e é mostrado: é o comentador no teatro. Com isso, a questão a respeito da realidade do passeio de Fatzer se mostra mais uma vez como reflexão de um processo performativo, em que a cena de comentário fornece um documento de si mesma”.²⁰

O vínculo de Fatzer com a ação propriamente dita não é, contudo, exatamente o mesmo daquele do ator brechtiano. Embora ele tenha sucesso em lidar com a posição de observador, sua intervenção em cena é problemática. Ao contrário dos atores-agitadores de *A medida*, por exemplo, Fatzer não fornece uma forma de atuação adequada às situações das quais participa. Wilke notou com razão que o passeio de Fatzer se presta à exploração dos sentidos do termo “Gang”, pontuando os diversos estágios da fábula: o passo (*Gang*) e o andar (*Gehen*), a ronda (*Rundgang*), o passeio (*Spaziergang*), e também, por fim, seu declínio (*Untergang*) e morte (*Vergehen*).²¹ A ambiguidade do passo poderia ser sintetizada a partir de uma circunstância precisa: ao envolver-se no cotidiano urbano da guerra, ele não o faz de modo a construir uma mediação entre o indivíduo e a coletividade, mas como o egoísta que não abre mão de seus impulsos individualistas. Esta é a dificuldade do tratamento teatral de tipos sociais como Fatzer.

Walter Benjamin observou que Brecht pretendia utilizar a personagem para investigar o potencial revolucionário da postura social. “Na sua origem, tal postura pode ser questionável, pouco simpática, egoísta: ela será corrigida, contanto que ela abdique de tais ilusões e se mantenha o mais próximo possível da realidade. Não se trata de postura ética – o homem não se torna melhor – mas de postura social: seu comportamento o torna utilizável”.²² Benjamin analisa a postura social do ponto de vista de sua participação em um processo teatral: o teatro é o âmbito de estudo e correção dessa postura. Em outras palavras, não caberia ao teatro fornecer ao público a figura do revolucionário, antecipando-se ao curso da história, mas testar o quanto posições inicialmente perigosas à organização do coletivo poderiam ser corrigidas e utilizadas na luta política. O social

20 Wilke, op. cit., p. 96-7. Cf. ainda: “Ou seja: trata-se de uma questão a respeito da *realidade* e da *utilidade* do passeio de Fatzer, extensamente discutida por Brecht no comentário Fatzer (10/516). É real quando verossímil, reconhecível como tal quando possível, e útil quando útil à sua vida cotidiana. Trata-se de uma teoria da equiparação de atos possíveis e reais. Também para aqueles atos que “poderiam ter sido feitos”, o texto proclama uma história que se manifestaria em gestos, em marcações e na justaposição de personagens em certas posturas. Os gestos e posturas observados pelos homens uns nos outros tornam-se signos que eles reconhecem as imagens e os interesses mais verossímeis de sua vida. Desse modo, Brecht inaugura o contexto de uma cena teatral em que o passo de Fatzer se torna objeto de consideração e avaliação”. Wilke, op. cit., p. 82-3.

21 Wilke, op. cit., p. 86.

22 Benjamin, “Bert Brecht”, in *Gesammelte Schriften II-2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.

não é um modelo, mas um material de trabalho.

Na dinâmica interna do coletivo, o egoísmo de Fatzter não é, em princípio, um problema quando comparado à diligência demonstrada em favor da sobrevivência do grupo.

Koch – É bom que ele seja / Egoísta! Ele tem um eu grande, que dá / Para nós quatro e por nós quatro / Ele é egoísta! Ele / pode nos ajudar!²³

A posição de líder decorre de uma combinação de senso de oportunidade e instinto visionário, a qual já havia sido o fator determinante na deserção do grupo e que, durante o confinamento, mantém atados os polos da *espera* e da *esperança*:

Fatzter – Mas eu tenho mantido / Os olhos abertos e vi, que / Está começando um novo tempo e / Com o povo / Algo que nunca tinha sido / E a gente vê pessoas andando, por aí, que / Antes não se via, isso / Por que / Tudo que está embaixo / Subirá / Onde antes / Havia um homem e um outro / Agora há uma massa e todo permanecem / Juntos. / E não voltam mais para casa / E tem comida suficiente para você, / Kaumann, e para você vai dar certo, / Koch, porque você quer que / Dê certo. / E isso não é porque / Existe um Deus, ele / Não existe, mas / Porque o homem avança para o conhecimento / De que a comida está em primeiro lugar. / Mas eu vou garantir / Que vocês ganhem comida até lá e / Sobrevivam / Porque agora estamos na fronteira desse país / Que nos pertence.²⁴

O egoísmo é um traço de individualismo ainda não superado na dialética entre indivíduo e coletivo. A “correção” de sua postura, para usar os termos de Benjamin, exige, contudo, um processo histórico revolucionário que permita a passagem da clandestinidade à militância coletiva. É o que diferencia o *Fatzter* de *A medida*. A contrapartida coletiva da peça de aprendizagem, capaz de corrigir o individualismo associativo, está ausente do *Fatzter*. Por esse motivo, quando Fatzter intervém no cotidiano da cidade, com o intuito de transcender a espera privada em busca do alimento para o grupo, ele o faz como egoísta, envolvendo-se em conflitos que colocam a clandestinidade do grupo em risco.

Diante da questão colocada por Benjamin, seria possível dizer que o problema do *Fatzter* está na ausência de uma instância de correção da postura associativa. Pois o que emerge do perigo representado pelo egoísta é um princípio de auto-conservação. A espontaneidade egoísta de Fatzter encontra seu contrapeso na disciplina coletiva sustentada pela personagem de Koch/Keuner. Sob sua influência, o grupo se dissolve como coletivo coeso e se transforma em um conselho que

23 Brecht, op. cit., p. 113.

24 Brecht, op. cit., p. 101.

decide por maioria:

Coro – Enquanto a fome os atinge, o teto foge sobre suas cabeças, o melhor dos camaradas os abandona e o Sexus os fende. Vão e vêm decisões oscilantes. Anarquia, embrutecimento. Então se constitui um tipo de soviete. A falta de união conduz ao voto por maioria.²⁵

Com o intuito de contornar o perigo representado pelas saídas de Fatzler, os três desertores o interceptam e o trazem amarrado para o esconderijo.

Os três [*andando atrás dele*] Não prossiga Fatzler, você não está / Sozinho, consome também o nosso ar / E encurta nossos anos. / [*Enquanto enrolam Fatzler, o amarram e o carregam*] / Para que você não possa andar por aí como qualquer um / Estamos te amarrando. Porque o seu passeio / É a nossa perdição. Você tem de ter uma / Corda amarrada ao corpo, para ficar esperto / Não é castigo, mas / Ajuda.²⁶

A decisão posterior de eliminar Fatzler é resultado da sobreposição da disciplina coletiva àquela dialética entre indivíduo e coletivo que caracterizava as peças de aprendizagem. Por esse motivo, no *Fatzler*, a decisão de matar não resulta em aprendizado coletivo, mas na destruição mesma do coletivo. Simultaneamente, observa-se um esgarçamento agudo das confrontações dramáticas entre Fatzler e Keuner. Não se trata somente do enfraquecimento do diálogo como motor da ação, o qual é uma consequência da crise do drama absoluto diagnosticada por Peter Szondi, mas também da precariedade da moldura épica necessária ao teatro pedagógico.²⁷ Em *A medida*, por exemplo, o artifício da peça dentro da peça, articulava a confrontação dramática em uma estrutura épica responsável pela reflexão coletiva a respeito da decisão tomada. Incapaz de produzir uma estrutura semelhante, o experimento do *Fatzler* tende a coros e monólogos. Em seu “Ensaio sobre *Fatzler*”, Lehmann afirma que, a partir de certo momento do trabalho, Brecht não escreve mais confrontações. “A colisão dramática se desagrega em coro, vozes individuais e monólogos. O que se articula são posições-limite, que, no entanto, se aproximam (...). O desejo radical de ordem, correção e práxis racional, de um lado, e o egoísmo radical, de outro, se encontram no nada”.²⁸ Não é só o confronto que não enseja mais a resolução. As falas individuais também se destacam da armação dramática do conflito e se projetam em um horizonte no qual não se prevê a articulação coletiva dos problemas apresentados. A fala final de Koch tem esse teor:

25 Brecht, op. cit., p. 175-7.

26 Brecht, op. cit., p. 147.

27 Cf. Peter Szondi. *Theorie des modernen Dramas*, in *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p. 16-20.

28 Lehmann, op. cit., p. 254.

Koch [*ensanguentado e enrolado num jornal*] - (...) Assim / Esse Fatzter não deve ser melhor ou pior / Ele deve / Não mais ser Fatzter / Para que também sirva de sinal / Erguido na aflição, assim no lugar de uma pedra / De enorme diâmetro, só um buraco / No entanto testemunho de que mesmo em / Tempos escuros o preto era preto e o branco, branco. / Quem de nós ontem dormia inquieto, por / Sentir medo, e nem dormia por ter nova esperança / Sabe hoje: que nossa causa se encerrou. E / Nessa hora, em que o toque da vitória / Anuncia o apogeu do nosso inimigo mortal / Adiado seu declínio para um período indeterminado / Só se sabe que acontecerá muito tempo depois da nossa morte / Nesse momento em que perdemos a esperança e que portanto / Não sairemos mais do chão / Permitam que ordenemos nossa / Causa perdida / De modo a ficar / Totalmente clara, ordenada e acabada / Concluída / Pois nossa causa deve / Ser organizada com precisão, não como a daqueles / Que estão no alto e falam de barriga cheia, pois / Ela passará por muitas instâncias / Não iremos mais ver / O dia mas / Estaremos equipados até / Os rins, vestindo o uniforme completo / Quando nos atingirem, antes de nos / Encontrarem. Para isso / Eu engulo catarro / E não durmo. / É fácil dizer: isso tudo não / É sério, sem carne, pode morrer / Da própria fraqueza – mas / Vocês não devem dizer nada / Devem levar a sério. Não sejam altivos, irmãos, Mas humildes e matem / Não altivamente mas: desumanamente! / Não façam duas coisas, mas uma só. Não viver e matar, mas / Só matar.²⁹

Esta fala é singular no modo como defende a exemplaridade da sentença de morte, enquanto justificativa extrema da disciplina coletiva, à luz da consciência lúcida e amarga da vitória do inimigo. A decisão não é suspensa pela derrota, mas executada como o ato de desespero que afirma o coletivo no momento de seu colapso. Em comparação com as peças de aprendizagem, o tema da obrigação de matar é tratado de maneira radicalmente distinta. Sobre o pano de fundo da violência latente na composição dos coletivos, tais peças ancoravam a decisão de matar em um processo efetivo de constituição do coletivo. No *Fatzter*, ao contrário, o coletivo não sobrevive à decisão de matar, mas sucumbe juntamente com o membro desviante. O processo decisório, ponto de intersecção do experimento brechtiano, é privado do potencial superador e, conseqüentemente, pedagógico. Não é por outro motivo que, em sua última fala, Fatzter retoma a consciência de derrota manifestada por Koch.

Fatzter – Não sei quem vai vencer / Essa luta / Seja lá quem for – Fatzter está / Perdido. Quando vocês duvidaram de mim / Foi a minha perdição. / E de agora em diante e por muito tempo / Não haverá mais vencedor/ No mundo de vocês, mas só / Vencidos.

Esse é um texto recorrente nas referências de Müller ao *Fatzter*, que o interpreta como uma

29 Brecht, op. cit., p. 229-231.

profecia suficientemente forte para dar conta da derrota da revolução alemã, da repressão soviética ao leste europeu e dos ataques das Brigadas Vermelhas na República Federal Alemã no início dos anos 1970. Em sua versão do *Material*, tal destino das esquerdas alemãs era realçado pela projeção de fotos de Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg e Ulrike Meinhof entre a cena da deserção e o coro que anuncia a possibilidade de um novo tempo: “Assim os melhores abandonam, em algum ponto da superfície terrestre surgiu uma ideia, imediatamente a posição e nada os detém, o tempo se divide em velho e novo, eles não fazem mais nada velho. Mas o tempo continua a rolar”.³⁰ A atualidade do *Fatzer* é, em grande parte, afirmada por Müller a partir de suas considerações sobre a RAF: “Naquele tempo, as Brigadas não eram só para mim o material mais interessante do lado ocidental. A possibilidade de uma renascença do fascismo na Alemanha Federal já tinha sido o 'pato selvagem' para Brecht. Dessa maneira dava para aguentar a República Democrática da Alemanha. A reação exagerada do aparelho de Estado da Alemanha Ocidental à luta armada de uma minoria em vias de desaparecimento alimentava esse medo/essa esperança”.³¹ Müller não pretendia, de forma alguma, elogiar o terrorismo como forma de luta política, mas chamar a atenção para o vínculo recorrente entre a militância radicalizada, a ausência de um movimento popular à altura de suas demandas e a repressão policial por parte do Estado.

Antes de tudo trata-se da história de quatro pessoas que isoladas da massa esperam pela revolução. Essa é a miséria das esquerdas na Alemanha, isoladas desde as guerras camponesas. Ali onde deveria haver um movimento político, há um vácuo. De um lado desse vácuo, está a maioria conservadora e do outro lado uma esquerda radicalizada pelo isolamento.³²

Na ausência da contrapartida popular, a militância resulta, externamente, em ações violentas pontuais, como a explosão de um supermercado pela RAF, e, internamente, em radicalização da disciplina. A fidelidade ao grupo é então ideologizada em nome de sua auto-conservação.

Como eles poderiam agir de outro modo? Quando se está nessa caldeira, não resta nada além da fidelidade, quando se está tão separado, quando se perdeu toda conexão com a população. Daí resulta necessariamente também a forte ideologização da fidelidade. Como *Fatzer* se comporta e como Baader/Meinhof se comportam: isto é mais um produto do desespero do que do cálculo político. Eles agem na esperança de que outros os seguirão. Quando isso não ocorre, resta apenas o caminho para o terror individual, uma importação muito romântica, com consequências muito piores do que as

30 Brecht, op. cit., p. 47.

31 Müller, “Prefácio”, in Brecht, op. cit., p. 13.

32 Müller, *Gesammelte Irrtümer 1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 52-3.

pretendidas.³³

Nesse contexto, a violência contra os membros desviantes é explicada a partir do “vácuo” presente no “movimento político”. Em nome de um programa, o sacrifício individual opera a passagem da disciplina ao terror.

O alcance do problema não se limita à dinâmica interna dos grupos radicalizados, mas atinge também a concepção mesma do partido político, como indica a associação feita por Müller entre Koch/Keuner e Lênin. “Keuner como Lenin, o pragmático, o que tenta o possível. Fatzter é um complemento de Koch e vice-versa. Koch, o terrorista, Fatzter, o anarquista, Koch/Keuner, a ligação da disciplina e do terror”.³⁴ A associação entre Koch e Lênin não é gratuita, muito menos a projeção, em sua versão do *Material*, de fotos dos espartaquistas assassinados no início de 1919. A teoria do partido de vanguarda, que assume a dianteira da luta política, ao tomar para si a tarefa de elevar as massas à consciência de classe, é interpretada por Müller, numa posição próxima a de Rosa Luxemburgo e de Benjamin, como abandono do primado da dinâmica interna da luta de classes e consequente condução da prática política revolucionária à burocracia partidária. Em relação a esse ponto, o alcance do *Fatzter* estaria em assinalar a perda de base popular na concepção do partido de vanguarda, o qual vem em socorro da imaturidade das condições de luta, como Müller afirma no ensaio “Fatzter ± Keuner”:

Com a introdução do personagem Keuner (metamorfose de Kaumann/Koch em Keuner) o projeto começa a fenecer em moralidade. A sombra da disciplina leninista, Keuner, o pequeno-burguês com *look* de Mao, a máquina de calcular da revolução. (...) Aqui nasce, a partir da impaciência revolucionária em face da imaturidade das circunstâncias, a tendência de se substituir o proletariado que desemboca no paternalismo, que é a doença dos partidos comunistas.³⁵

Müller explicitou em diversos textos a compreensão da história recente que organiza sua recepção do *Fatzter*. Em clara alusão à estagnação decorrente do esgotamento do socialismo como modelo de progresso, a famosa carta a Steinweg, de 1977, a respeito da “despedida da peça de aprendizagem”, menciona os “textos solitários esperando pela história”. No final dos anos 1970, as esperanças da sua geração de construir a DDR como uma alternativa à URSS e ao capitalismo são águas passadas. Esse diagnóstico, por sua vez, já era antecipado pelo poema “O anjo sem sorte”, sua versão de juventude do anjo da história de Benjamin:

33 Müller, op. cit., p. 53.

34 Müller, “Prefácio”, p. 12.

35 Müller, “Fatzter ± Keuner”, *Werke* 8, p. 230; Tradução, p. 55.

Atrás dele a rebentação do passado despeja cascalho sobre asas e ombros, com um barulho de tambores enterrados, enquanto diante dele o futuro está represado, esmagando seus olhos, dinamitando só glóbulos como uma estrela, torcendo a palavra como uma mordaca, asfixiando sua respiração. Por um momento vemos ainda o bater de asas e escutamos o ronco das pedreiras caindo atrás por sobre ele, tanto mais alto quanto mais se exaspera o inútil movimento, interrompido quando ele fica mais vagaroso. Então aquele instante fecha-se sobre ele; rapidamente entulhado o anjo sem sorte encontra repouso, esperando pela história na petrificação do vôo olhar respiração, até que um renovado rufar de poderoso bater de asas se propague em ondas através da pedra e anuncie seu vôo.³⁶

Assim como os “textos solitários”, também o anjo tem seu movimento enrijecido pelos entulhos da história como catástrofe. O anjo de Müller, contudo, não é idêntico ao de Benjamin. Nas teses “Sobre o conceito de história”, a contemplação da catástrofe é *um* momento de uma compreensão da história orientada pela urgência de sua interrupção, o que vincula o tema da espera ao contexto da luta política, conferindo a ele um sentido emancipador. Em Müller, ao contrário, a “espera” é expressão do esgotamento de um processo histórico.³⁷ Somente em meados da década de 1980 esse *pathos* da estagnação seria relativizado, para, enfim, ser reformulado, nas encenações dos anos 1990, em uma nova forma de pensar a relação teatro e história.

Ainda no fim dos anos 1970, quando a história parece não se mover mais, Müller descobre no *Fatzer* elementos perturbadores do marxismo, que não puderam ser assimilados quando esse foi transformado em ideologia do progresso e, posteriormente, em legitimação de ditaduras de esquerda:

Ele [*Fatzer*] tem a autenticidade do primeiro olhar sobre o desconhecido, o espanto da primeira aparição do novo. Com os tópicos do egoísta, do homem de massa, do novo animal, aparecem, sob o

36 Müller, “Der Glücklose Engel”, in *Werke I*, p. 53. Tradução de Koudela, op. cit., p. 65.

37 De maneira um tanto inesperada, a degeneração da revolução popular em burocracia estatal, bem como os ataques da RAF, são pensados por Müller também em chave teológico-política, a partir de formulações emprestadas de Foucault e Schmitt: “Na verdade a violência política caiu em descrédito pelo fato de o Estado ter tomado nas mãos a matança e de tê-la burocratizado por meio do monopólio estatal da violência. Vivemos numa civilização da representação, do delegar, do um por todos; por todos os outros apenas um está pendurado na cruz. (...) A guerra atômica, finalmente, tem como pressuposto a figura do inimigo total, obriga ao fundamentalismo. A nossa civilização é a da representação. E representação pressupõe seleção. Auschwitz e Hiroshima são o produto final do pensamento seletivo. O fogo ateadado no armazém foi uma tentativa desesperada de provocar a sociedade da representação, de delegar sofrimento e de transferir a guerra do Vietnã para o supermercado. Pensar é um perigo mortal. Há uma diferença entre pensar e ser, entre pensar e viver. É esse o paradoxo da existência humana. Flaubert disse que o individualismo é a barbárie. A consequência é o pensamento de Foucault, o humanismo é a barbárie, porque humanismo também significa seleção, exclusão. A humanidade estabelece para si um objetivo, o caminho para a meta exige controle, organização disciplina, seleção, exclusão. Quando se trata da emancipação da humanidade, o inimigo é inimigo da humanidade, por isso não é humano. Essa é a questão essencial. (...) Considero a indignação moral a propósito do terrorismo irrelevante e hipócrita, por isso me parece tão importante a palavra 'humilde' no centro da fala de Fatzer: 'matar, com humildade'. É essa a chama teológica do terrorismo”. Müller, “Prefácio”, p. 13-5.

modelo dialético da terminologia marxista, os princípios dinâmicos que, na história moderna, perfuraram esse esquema. O gesto da escrita é aquele do investigador e não o do erudito que interpreta resultados da investigação, ou do professor que os transmite. É nesse texto que Brecht pertence menos aos marxistas que foram o último pesadelo de Marx. Por que não valeria também para Marx que o horror é a primeira manifestação do novo, o medo a primeira configuração da esperança?³⁸

Diante de um texto como esse, é plausível supor que Müller valoriza especialmente os traços associativos e os impulsos anarquistas do jovem Brecht e, nesse sentido, a empatia de Brecht com a personagem do Fater.³⁹ Não é o marxismo e a capacidade organizadora de Brecht que atraem Müller, mas suas qualidades visionárias. Caso seja possível aplicar a Brecht aquela diferenciação entre dois tipos de escritores, apresentada a Benjamin nas conversas sobre Kafka, entre o reflexivo e o visionário, é bem possível dizer que Müller valoriza em Brecht este último em detrimento do formulador de parábolas.⁴⁰ Também é a partir dos elementos resistentes à clareza e à inteligibilidade

38 Müller, “Fater ± Keuner”, *Werke* 8, p. 229-30; Tradução, p. 54-5. Uma formulação semelhante encontra-se em uma entrevista de 1978: “Os primeiros esboços apareceram numa época em que a relação de Brecht com o marxismo era ainda muito recente, sem nenhum pressuposto evidente. O marxismo transmitiu a Brecht conhecimentos que ele não tinha antes. Mas ao mesmo tempo ele perdeu de vista coisas que ele tinha visto de maneira mais aguçada antes. Por exemplo, o problema do “homem de massa”, um conceito que não pertence à ortodoxia marxista, mas é um tema central do fragmento Fater. ‘Esse espírito do homem das massas me paralisa particularmente. Seu jeito é mecânico/Só se manifesta pelo movimento/Cada membro é substituível, até mesmo a messo descentrada/ não é o espírito que falta a ele para a plenitude, só a matéria’ (EF153-5). Brecht apreendeu aqui o lado tecnológico do processo histórico, que tinha sido pouco percebido pela análise marxista da época. ‘As grandes cidades’ afirma a metáfora de Brecht para as novas formas de existência humana”. Müller, *Gesammelte Irrtümer I*, p. 50-1.

39 Algo semelhante pode ser afirmado a respeito do *Príncipe de Homburg*, de Kleist, encenada juntamente com o *Fater*, a qual Müller considerava um trabalho sobre a “domesticação do outsider”. A peça de Kleist apresenta um caso de insubordinação do príncipe de Homburg durante a batalha de Fehlbberlin. O príncipe recebe a ordem de aguardar o comando superior para iniciar o ataque, mas desobedece, o que resulta na vitória de suas tropas. Apesar de tal vitória, ele é levado a julgamento e condenado à morte, mas agraciado com o perdão momentos antes da execução da sua sentença. A encenação de Karge/Langhoff não apresenta a graça concedida ao príncipe como a conciliação entre a indisciplina pessoal e ordem estatal, mas busca ressaltar o caráter problemático de sua sobrevivência. “O acontecimento realmente brutal é o de que o príncipe tenha que continuar vivendo. O ato de graça do príncipe-eleitor o condena a isso e daí resulta necessariamente que o final só possa ser visto deste modo. Neste final, há sempre uma defesa de todas as pessoas como seres humanos, de sua miséria, como se, depois de tudo o que aconteceu, não restasse a elas nada além desse ‘no pó com todos os inimigos de Brandemburgo’. Poderíamos ironizar levemente esse final e dizer: o que sobra são aqueles que berram felizes, os companheiros daqueles que continuam efusiantes em sua imbecilidade”. (Brecht, Kleist und die deutsche Realität. Aus einem Gespräch mit Karge, Langhoff und Heiner Müller), in *Theater Heute*, 4/1978, p. 15.

A interpretação de Müller vai na mesma direção, considerando a domesticação do príncipe ainda pior que a de Fater, pois ela é bem sucedida (cf. *Gesammelte Irrtümer I*, p. 53). De modo geral, a encenação conjunta dos textos de Kleist e Brecht tinha como ponto de fuga a história alemã recente, como ressaltou Wilke: “Com o contraste entre os ideais alemães da ordem, da submissão e da disciplina com a anarquia e a desobediência social, Karge, Kanhoff e Müller tinham em vista, em 1978, antes de tudo a relação da Alemanha Ocidental com o terrorismo e com a cena anarquista, assim como a questão da vida dos clandestinos e perseguidos políticos. Os ‘mortos de Stammheim’ entraram na montagem do texto feita por Müller na forma de projeções como a continuação da história alemã”. Wilke, op. cit., p. 222-3.

Sobre a importante recepção de Kleist por Müller, cf. Hans-Christian Stillmark, “Zur Kleist-Rezeption Heiner Müllers”, in *Kleist-Jahrbuch*, Stuttgart, Metzler, 1991; Hans-Thies Lehmann, “Kleist/Versionen”, in *Das politische Schreiben*.

40 Cf. Walter Benjamin, “Notizen Svendborg Sommer 1934”, in GS VI. Tradução brasileira: “Anotações de Svendborg.

que Müller defenderá a função “pedagógica” do horror e do medo ao repensar as possíveis relações entre o público e o espetáculo. No conjunto do *Material Fatzer*, as conjunções de medo e esperança, horror e novo concentram-se naquelas partes do *Material* denominadas por Brecht de “epicentro do medo” e de “visões paralisantes”. Elas compõem o cerne do *Fatzer* para Müller, que insiste na necessidade de trabalhar tais passagens com o público, de modo a fazer delas um “epicentro de força”.⁴¹ Ao realçá-las, ele procurou organizar o *Material* em torno do problema da desunião do coletivo e, conseqüentemente, da confrontação de Fatzer e Koch como posições inconciliáveis: “A posição extrema formulada pelo Fatzer é na verdade a seguinte: e de hoje em diante e por um longo tempo não haverá mais vencedor nesse mundo, mas só vencidos. Essa é uma formulação de 1932. E o epicentro do medo, caso se queira formular de maneira simplificada, era o temor do *clinch* indissolúvel de revolução e contra-revolução”.⁴²

O *alcance visionário* do *Fatzer* culmina na intuição desse *clinch*, figura-síntese da história da esquerda alemã para Müller, ao qual ele retornaria posteriormente em diversos textos, inclusive naqueles escolhidos para compor a encenação do *Duelo Trator Fatzer*, em 1993. Como figura da dissolução do coletivo em um antagonismo tão irreconciliável quanto auto-destrutivo, o *clinch* pode ser interpretado como elemento perturbador na construção da fábula e, portanto, também como responsável pela radicalização da decomposição dramática em monólogos e, de maneira especialmente significativa, nos coros responsáveis por apresentar as “visões paralisantes”:

CORO – O quarto capítulo é o das visões paralisantes. O advento de grandes modificações no espírito da humanidade é anunciado pelo medo. No seu próprio medo ou no dos outros os dirigentes percebem o advento de grandes modificações. São essas modificações que eles devem realizar. No nosso tempo há um grande medo do crescimento excessivo das cidades e muitos pensam em escapar delas. Mas os dirigentes sabem que todos esses pensamentos são nocivos e fazem as grandes cidades. O mesmo ocorre com a mecanização e com o proveito da moral coletiva. Os dirigentes explicam o sentido da mecanização e a utilidade da moral coletiva. Nadar contra a corrente é tolice, é preciso ter sabedoria para reconhecer a direção da correnteza. O quarto capítulo é também o da destruição das ideologias pelas circunstâncias.⁴³

Como nos demais trabalhos de Brecht, os coros se caracterizam pela função épica de

Verão de 1934”. in *Viso – Cadernos de Estética Aplicada* n. 9.

41 Cf. Müller: *Gesammelte Irrtümer* 2, p. 56-7: “Trata-se fundamentalmente de encontrar o epicentro de medo de uma história, de uma situação de dos personagens, e também transmiti-la ao público como epicentro do medo. Somente quando se chega ao epicentro do medo, torna-se possível torná-lo um epicentro de força. Mas se o epicentro de medo é velado ou encoberto, não se chega à energia que pode ser extraído dele. Superação do medo pelo confronto com o medo. O medo que é recalcado não pode ser dissolvido.

42 Müller, op. cit., p. 57.

43 Brecht. op. cit., p. 149.

propiciar distanciamento em relação à ação propriamente dita. No teatro épico, contudo, o distanciamento é relativamente “orgânico” e coerente com o conjunto do espetáculo. Os coros inserem-se em um movimento intermitente de aproximação e afastamento, interagindo com as cenas ao assumir as funções de comentário, reflexão e explicitação da ação em curso. Em todos esses casos, eles são interlocutores das cenas, colaborando com a articulação dos diversos graus de consciência próprios a cada perspectiva aberta pelo distanciamento da ação.

Os coros do *Fatzer*, ao contrário, apresentam um grau de consciência a respeito dos acontecimentos que não parece inscrito em nenhuma tendência social apresentada pela fábula (desertores, soldados, mulheres, massas). Eles destacam-se da ação como se a distância entre documento e comentário fosse incomensurável. Consequentemente, adquirem uma função que, na falta de denominação adequada, poderia ser considerada como *teórica*, seja na forma de indicações de encenação, seja enquanto meditação histórica, como na seguinte crônica do confinamento dos desertores.

Coro [lê] – A odisseia deles começa com o equívoco provocado pelo individualista Fatzer, o de achar que poderiam, sozinho, abortar a guerra. O fato de terem de se separar da massa para viver faz que percam a vida de antemão. Não retornam à massa nunca mais. Por isso as seguidas tentativas e decisões de retomada. Conscientizações desse tipo adotam o caráter de literatura. Eles citam as 'passagens' e depois operam as mudanças. A frase que eles escrevem no tanque: VAMOS PARAR, é agora (figura de linguagem!) escrita por Koch e corrigida para VAMOS PARAR A GUERRA, na parede do quarto. O trágico da parte final é dialético, na medida em que a perniciosidade de Fatzer, como tipo, torna-se visível a ponto de envolver todos os outros (três) no particular – ao seduzi-los para aniquilá-lo ele os aniquila – certo seria nunca perder a CONEXÃO COM O AMANHÃ, para esquecer, o que se quer, ver todo o resto como obstáculo, nada além de superar, o que então torna-se o objetivo, correto para eles, fugir e ignorar qualquer consideração por esse sujeito chamado Fatzer. Eles sucumbem por isso, por serem solidários a quem não o é. Para eles é óbvio: ou se safam todos ou ninguém. Eles querem levá-lo com eles até o fim, não importa se ele quer ou não. Fatzer crê na fúria cega do acaso, O QUE ESTÁ AQUI É O QUE SOBROU, caos. É Koch quem reconhece a necessidade da guerra e quem toma a decisão de executá-lo.⁴⁴

Especificar a natureza épica deste coro, em que as personagens literalizam sua situação, exige considerar o vínculo entre seu foco narrativo e aquele dos desertores inscritos na ação. A comparação com *A medida* é aqui novamente elucidativa, pois na peça de aprendizagem o ponto de vista da fábula coincide com o do experimento pedagógico, enquanto que o *Fatzer* não dispõe de

44 Brecht., op. cit., p. 219.

uma instância de encenação capaz de vincular os participantes do experimento à produção de um ensinamento coletivo a respeito das próprias condições. Como instância fabular, a deserção explícita o quanto a pretensão pedagógica do teatro épico sofre ao ser dissociada de uma dinâmica histórica orientada pela transformação social. Por esse motivo, a meditação histórica esboçada pelo coro acima não surge da organização interna da fábula, nem permite organizar seu desenvolvimento. Ao comentar e situar a história dos personagens, os coros remetem à organização do *Material Fatzner* em documento e comentário. Neste ponto, destaca-se um aspecto surpreendente dos coros. Eles implodem o arranjo épico-dramático, aproximando o documento do comentário, ou seja, da parte teórica do *Material*, mas sem conferir univocidade ou chave de interpretação ao material, o que seria próprio da teoria. Ao contrário, os coros abrem perspectivas de avaliação do material. Eles surgem do inacabamento da fábula ao mesmo tempo que resistem à fixação do sentido do material em uma organização fabular coerente. Os coros não contam a história, mas remetem à interrogação a respeito de seu esboço. Como meditação histórica, a “teoria” é permeada pela ideia do sentido não fixado, própria ao material cênico.

Diante disso, é possível dizer que a atração exercida pelo *Fatzner* sobre Müller vai além de sua visada histórica. Ou melhor: o *clinch* oferece instrumentos de encenação capazes de confrontar o que ele denomina de caráter “fechado” das parábolas de Brecht, particularmente por não se fundar em uma visão da história sem linha demarcatória nítida entre vencidos e vencedores. Lembremos que sua caracterização a respeito da “autenticidade do primeiro olhar sobre o desconhecido”, do “espanto da primeira aparição do novo” remete tanto ao *Fatzner* quanto à reflexão de Benjamin, nos *Diálogos de Svendborg*, sobre a irredutibilidade da parábola kafkiana a uma noção segura de sentido. Em uma entrevista a respeito do *Fatzner*, Müller afirma:

As peças-parábola de Brecht (...) são enormemente calculadas, produzidas como formações fechadas. Elas só se tornarão novamente vivas quando alguém arreventá-las, ou seja, quando se puder novamente trabalhar os textos. (...) Para mim, ele transformou suas experiência frequente e rápido demais em juízos teóricos. Isto encurta o processo de recepção. Trata-se de abrir o núcleo de realidade de suas experiências com a experiência atual. É aí que aparece a contradição entre “juízo” e experiência.⁴⁵

Dessa perspectiva, o *Fatzner* apresenta uma relação paradoxal com a pedagogia brechtiana: menos fincado no juízo teórico, horizonte último da parábola, ele se torna receptivo à experimentação e à diversidade da experiência ainda não sondada.

45 Müller, *Gesammelte Irrtümer* 2, p. 54-5.

A valorização do “medo” ou “temor”, por sua vez, embora destaque os aspectos afetivos e sensoriais do espetáculo, não deve ser entendida no sentido de uma revisão da crítica brechtiana à catarse aristotélica. Ao contrário, eles são positivamente considerados por caracterizarem uma concepção de teatro em que o processo de recepção não é inteiramente controlado pelo palco. A relação com o público não é de transmissão de resultados do pensamento, mas de perturbação de sentidos prévios. Desta maneira, o “epicentro do medo” não se restringe ao seu conteúdo histórico, ou seja, às visões paralisantes do homem de massa e das grandes cidades, nem à visão da história como catástrofe, mas procura assegurar ao espectador a liberdade de avaliação do que é mostrado. O teatro e a literatura defendem aqui a primazia da experiência perante o juízo crítico, uma questão frequentemente referida por Müller com uma citação de T. S. Eliot: “a pressão da experiência força a linguagem a tornar-se poesia”.⁴⁶

Mas não há por que evitar a pergunta: Müller, também um incansável debatedor de ideias, conseguiu, de fato, explorar essa questão em todas as possibilidades abertas pelo *Fatzer*? Um dos notáveis coros escritos por Brecht radicaliza o problema ao apresentar a cena da destruição do esconderijo dos desertores:

Coro [mostra imagem final] – Mas quando tudo havia acontecido, havia / Desordem. E um quarto / Que estava totalmente destruído e dentro dele / Quatro homens e / Um nome! E uma porta com algo escrito / Que não se entende. / Mas vocês, verão agora / O todo. Tudo o que se passara, nós / O reconstituímos / No tempo e na sequência / Exata, nos lugares exatos e / Com palavras exatas, que / Foram ditas. E seja lá o que vejam, / No final vocês verão, o que nós vimos: / Desordem. E um quarto / Que está totalmente destruído e dentro dele / Quatro homens mortos e / Um nome. Ou três homens, saindo pela porta / Para ordenar / As grandes questões da humanidade / E um homem morto / Que ainda não está morto e diante dele / Uma porta com algo escrito / Que se entende.⁴⁷

Müller inseriu esse coro no final do segundo ato, justapondo-o à projeção de uma foto do esconderijo, mas suprimiu a passagem final do texto de Brecht: “E nós o reconstruímos para que vocês / Venham a decidir através das falas, das palavras e / Ouvindo os coros, / O que na realidade aconteceu, pois / Nós estávamos em desacordo”.⁴⁸ Se os coros de Brecht costumam servir à reflexão coletiva de eventos que se configuram no momento da apresentação teatral, atualizando e corrigindo posturas e modos de pensar, esse último trecho subverte tal função, pois o evento passado permanece uma incógnita. Não se trata de avaliar um acontecimento, como é o caso em *A medida*,

46 Müller, *Gesammelte Irrtümer* 2, p. 60.

47 Brecht, op. cit. p. 83 (10/477).

48 Brecht., *Fatzer*, p. 477. *O declínio do egoísta*, p. 83.

mas de descobrir “o que na realidade aconteceu, pois nós estávamos em desacordo”. Enquanto as peças de aprendizagem se orientam pela busca do acordo, tanto na fábula como em sua encenação, de modo a balizar o exercício na formulação de um juízo sobre o fato ocorrido, o *Fatzer* dispõe apenas da experiência de uma dissolução; e sua reconstituição remete aos elementos contraditórios que impediam a composição de um acordo coletivo.

Talvez não passe de especulação estéril questionar por que esse trecho não aparece na versão de Müller. Seja como for, se o coro aponta para a resistência à fábula como unidade sintetizadora, sua supressão é, por sua vez, favorável à organização de um sentido para o *Material*. Pelo que foi apresentado até aqui, é razoável notar que há, de fato, na versão de Müller, uma compreensão da história recente costurando cada um dos fragmentos deixados por Brecht. O diagnóstico histórico de Müller organiza o material em torno do confronto entre Fatzer e Koch/Keuner, transformando o *clinch* de revolução e contra-revolução no fator determinante do *declínio* do egoísta. O vínculo entre egoísmo, disciplina e declínio confere tragicidade à história das esquerdas contada por Müller, questionando o projeto brechtiano de uma teatro *não-trágico*, mas de forma alguma dá conta de todas as dimensões do material deixado por Brecht. Avesso a totalizações e elegendo o choque e a montagem como princípios construtivos, Müller, paradoxalmente, utilizou o *Fatzer* para escrever sua anti-fábula da esquerda alemã, uma narrativa da transformação da política em mecanismo de “ligação da disciplina e do terror.”⁴⁹

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- _____. “Anotações de Svendborg. Verão de 1934”. in *Viso – Cadernos de Estética Aplicada* n. 9.
- BRECHT, Bertolt. *Fatzer*, in *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, Band 10.
- _____. *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. Organização de Heiner Müller e tradução de Christine Rohring, São Paulo, Cosac Naify, 2001.
- GATTI, Luciano. “A medida, de Brecht. Um exercício de postura”. In: *Literatura e Sociedade*, v. 15, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Versuch über Fatzer“, in *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin, Theater der Zeit, 2002.
- _____. Kleist/Versionen”, *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin, Theater der Zeit, 2002.
- _____. “Zwischen Monolog und Chor. Zur Heiner Müllers Dramaturgie”, in *Das Politische Schreiben*. Berlin, Theater der Zeit, 2002.

49 Müller, “Prefácio”, p. 12.

- MAUBACH, Bernd, “Eine Frage der Form. Müllers 'Fatzer'-Inszenierung für den Rundfunk der DDR”, in MÜLLER SCHOLL, Nikolaus; GOEBBELS, Heriner. (Hrsg.), *Heiner Müller sprechen*, Berlin, Theater der Zeit, 2009.
- MÜLLER, Heiner. *Werke*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.
- _____. *Gesammelte Irrtümer 1-3*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986-1994.
- _____. *Medeamaterial e outros textos*, São Paulo, Paz e Terra, 1993.
- _____. *O espanto no teatro*. Organização de Ingrid Koudela. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas*, in *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- WILKE, Judith. *Brechts “Fatzer” Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1998,
- STILMARK, Hans-Christian. “Zur Kleist-Rezeption Heiner Müllers”, in *Kleist-Jahrbuch*, Stuttgart, Metzler, 1991.
- “Brecht, Kleist und die deutsche Realität. Aus einem Gespräch mit Karge, Langhoff und Heiner Müller”, in *Theater Heute*, 4/1978.