AVISO AO USUÁRIO

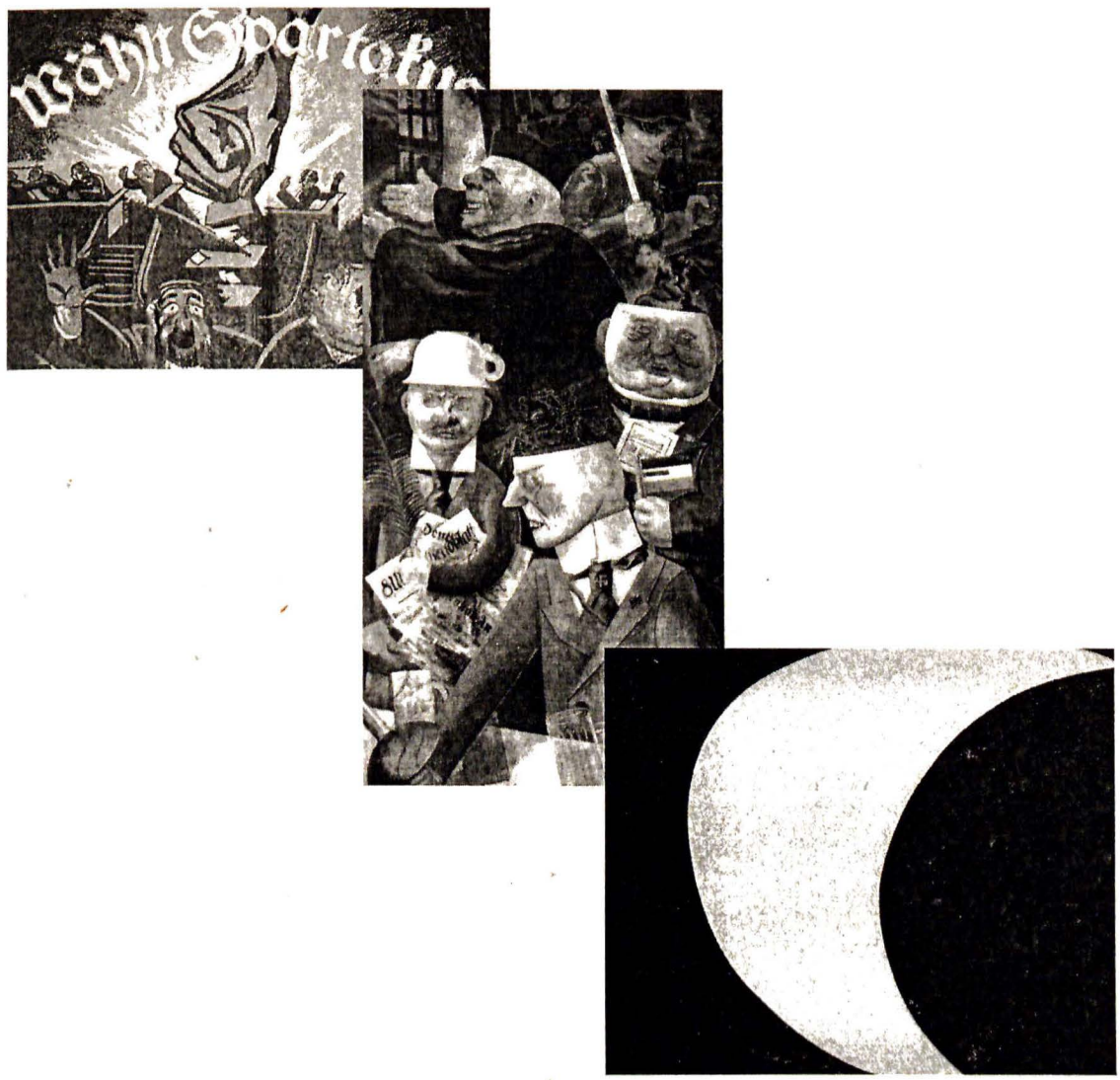
A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU,* referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (https://monografiashistoriaufu.wordpress.com).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia.* Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

A REVOLTA SPARTAKISTA SOB O OLHAR DE BERTOLT BRECHT: UM ESTUDO DE *TAMBORES NA NOITE*



RODRIGO DE FREITAS COSTA

2003

RODRIGO DE FREITAS COSTA

A REVOLTA SPARTAKISTA SOB O OLHAR DE BERTOLT BRECHT: UM ESTUDO DE *TAMBORES NA NOITE*

Monografia de graduação apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob orientação da Profª. Drª. Rosangela Patriota Ramos.

UBERLÂNDIA/MG

2003

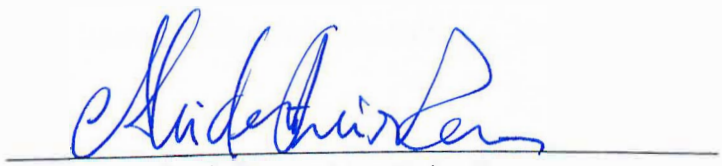
RODRIGO DE FREITAS COSTA

A REVOLTA SPARTAKISTA SOB O OLHAR DE BERTOLT BRECHT:
UM ESTUDO DE *TAMBORES NA NOITE*

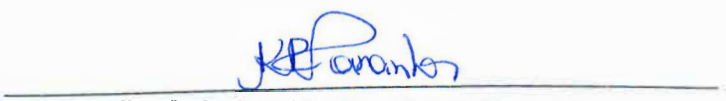
BANCA EXAMINADORA



Profª. Drª. Rosangela Patriota Ramos (Orientadora)



Prof. Dr. Alcides Freire Ramos



Profª. Drª. Kátia Rodrigues Paranhos

AGRADECIMENTOS

Talvez uma das ocasiões mais difíceis de se usar a narrativa seja no momento dos agradecimentos, ainda mais em um trabalho de final de curso. Só agora, no fim, posso realmente avaliar os caminhos que trilhei, pois foram cinco anos extremamente ricos de conquistas, dificuldades e, acima de tudo, aprendizado. Ah, como aprendi! Não foram somente as muitas páginas que li que me proporcionaram aprendizado. Além delas, as múltiplas pessoas com as quais tive oportunidade de estabelecer contatos foram, cada uma a seu modo, singulares em meus últimos cinco anos de estudos. Algumas me marcaram profundamente e a elas gostaria de agradecer.

À Professora Drª Rosangela Patriota Ramos sou eternamente grato pelas importantes e profícuas orientações e pelas singulares reuniões e aulas no curso de graduação. Com toda certeza posso dizer que minha formação intelectual e pessoal foi marcada pela convivência constante com a professora Rosangela, a quem muito admiro e respeito.

Ao Professor Dr. Alcides Freire Ramos agradeço pelas informais co-orientações e prazeroso convívio.

À Professora Drª Kátia Rodrigues Paranhos sou grato por ter aceitado o convite de participar da banca examinadora deste trabalho e pelas importantes contribuições acadêmicas.

Devo muito ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), local onde foi possível realizar importantes reflexões e desenvolver valiosas amizades. Não poderia deixar de agradecer à Daniela, Jacques, Sandra, Miguel e Victor, integrantes do Núcleo que muito contribuíram com meu trabalho.

Agradeço também à Manoela, Maria Abadia, Ludmila, Nádia e Kátia que para além das reflexões acadêmicas proporcionaram-me uma grande amizade.

Aos meus amigos de ônibus, em especial ao Nélio, Adna, Cecília e Isabel, agradeço pela convivência nas cansativas e divertidas viagens entre Tupaciguara e Uberlândia.

Não poderia deixar de reconhecer a importância dos amigos Márcio Júnior, Fábio e Danilo durante os últimos cinco anos.

Por inúmeras contribuições, gostaria de agradecer à minha família, em especial à minha mãe, Sílvia, mulher guerreira e minha grande mestra, a quem tenho profunda admiração e orgulho. Não há palavras que expressem minha gratidão!

Pelo diligente carinho e ternura cotidiana de minha vó Sebastiana sou infinitamente grato.

Tenho muito a agradecer também ao apoio de minha querida irmã Juliana, de meu cunhado Cláudio e à Sofia, amada sobrinha que mesmo antes de nascer já opera importantes feitos em nossa vida familiar.

Ao Celso agradeço pela confiança constante.

Por fim, agradeço ao CNPq que por um longo tempo financiou esta pesquisa tornando-a possível.

Lenda do Soldado Morto

E como já na quarta primavera
a guerra não dava sinal de paz,
o soldado mediu os prós e os contras
e lá se foi morrer como um herói.

Mas não estava a guerra ainda finda,
e o Kaiser, vendo morto o seu soldado,
ficou penalizado:
parecia-lhe aquilo antecipado.

Estendeu-se o verão por sobre as covas
e o soldado jazia em seu lugar
quando, uma noite, veio uma comissão
médica militar.

A comissão médica encaminhou-se
direto ao cemitério,
e com suas pás bentas cavacaram
desenterrando o soldado tombado.

Com minúcia o doutor examinou
o soldado, ou o que dele lá havia,
e, descobrindo que era um "recruta aprovado",
ante o perigo postou-se de lado.

Dali levaram consigo o soldado;
e a noite era azul e bela
– sem capacete na cabeça, a gente
via da pátria as estrelas

Derramaram uma aguardente forte
no seu corpo que já se decompunha,
e, além de uma mulher pouco vestida,
duas rameiras pegaram-no à unha.

E como o soldado fedia a podre,
ia um padre capenga
à frente sacudindo seu turíbulo
– pois o mau cheiro não ficava bem.

Adiante a banda, com parachimbum,
ia tocando um alegre dobrado.
Abrindo bem as pernas, o soldado
marchava como lhe fora ensinado.

Fraternos, passando-lhe em torno os braços,
seguiam dois enfermeiros
– para ele não se desfazer em lixo,
coisa que não podia acontecer.

Pintaram-lhe a mortalha
com as cores preto-branco-vermelho
e puseram-na adiante: assim, de frente
ninguém veria a porcaria que ia.

Ainda na frente ia um senhor de fraque
e de peito engomado
que era, como todo bom alemão,
muito cioso da sua função.

Ao som da banda iam seguindo assim
a escura estrada;
como floco de neve solto ao vento,
no meio deles bamboleava o soltado.

Os gatos miavam, os cães ladravam,
no campo guinchavam a esmo os ratos:
não pretendiam ser franceses mais,
tanta vergonha tinham desse fato.

E quando passavam pelas aldeias,
as mulheres estavam todas lá;
as árvores curvavam-se, brilhava
a lua-cheia, e era a dar hurras!

Entre adeuzinhos e parachimbum
e cão e mulher e padre
lá ia, morto, no meio, o soldado
feito mico embriagado.

E enquanto pelas aldeias passavam
não o via afinal pessoa alguma,
tanta era a gente junta à volta dele
em meio aos hurras e ao parachimbum.

Ao seu redor dançavam e berravam
a fim de que ninguém chegasse a vê-lo:
só poderia ser visto de cima
– e lá estava apenas as estrelas.

As estrelas não estão sempre lá.
Clareia o dia. E o soldado
morre mais uma vez como um herói,
como lhe fora ensinado.

Bertolt Brecht

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 08

CAPÍTULO I:

INCERTEZA, PARADOXO E CRIATIVIDADE:
O NASCIMENTO DA REPÚBLICA DE WEIMAR 12

CAPÍTULO II:

O TEMPO DE BRECHT: 29
A ÂNSIA POR UM NOVO IDEAL DE HOMEM .....

CAPÍTULO III:

A CONSTRUÇÃO DE *TAMBORES NA NOITE*:
ENTRE A LUA VERMELHA E O INDIVIDUALISMO PEQUENO-BURGUÊS 44

CONSIDERAÇÕES FINAIS 62

BIBLIOGRAFIA 65

Resumo

Tendo por objetivo analisar a Alemanha da década de 1920, mais especificamente a Revolta Spartakista e a formação da República de Weimar, por meio do texto dramático *Tambores na Noite* de Bertolt Brecht, escrito em 1919, este trabalho se pauta nas possíveis relações entre História e Teatro com o objetivo de lançar luzes a algumas questões relativas ao início da século XX.

Ao tomar o texto de Brecht como referência, procuramos valorizar as principais discussões da Alemanha de 1920 a partir do pensamento da teórica revolucionária Rosa Luxemburg, do filósofo Walter Benjamin e, também, por uma breve avaliação da Cultura Weimar.

Dessa forma, o tempo de Brecht é tratado, mesmo que circunscrito aos limites de uma monografia, em sua multiplicidade, pois não podemos reduzir a República, ou a cultura Weimar, em um único pensamento.

Nesse sentido, a preocupação com as questões teóricas relacionadas à Revolta Spartakista é evidenciada por meio de uma reflexão em torno de alguns escritos de Rosa Luxemburg que tem por finalidade situá-lo em seu tempo e tratá-lo como construção histórica, para isso as discussões de Walter Benjamin são essenciais.

Como o desfecho da Revolta Spartakista marca o nascimento da República de Weimar, procuramos também avaliar o significado da cultura desses período levando em consideração o peso da derrota alemã na Primeira Guerra Mundial.

Por fim, a análise da peça de Brecht propicia a toda essa reflexão um olhar único a respeito da Alemanha pós Primeira Guerra Mundial.

Procuramos, portanto, avaliar as considerações de Brecht, expostas em *Tambores na Noite*, valorizar as relações entre arte e sociedade e estudar o início da década de 1920 na Alemanha.

INTRODUÇÃO

Michel de Certeau, em seu livro *A Escrita da História*, localiza o trabalho do historiador em um procedimento bastante específico, que requer, antes de qualquer definição, um método bem definido com o escopo de fazer do passado um campo de possibilidades para o presente. Seguindo as considerações de Certeau, avaliamos que a função da escrita da história

> pode ser particularizada sob dois aspectos. Por um lado, no sentido etnológico e quase religioso do termo, a escrita representa o papel de um *rito de sepultamento*; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função *simbolizadora*; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: 'marcar' um passado, é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está *por fazer* e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos.[1]

Nesse sentido, "recortar" um determinado passado e usar a narratividade como forma de dar vida a ele significa contribuir na construção do presente por meio de um processo de exorcização da morte e valorização da vida. Ao avaliar o passado como um campo de possibilidades para o presente, não poderíamos deixar de nos referir que o privilégio exclusivo do historiador, segundo Walter Benjamin, é "despertar no passado as centelhas da esperança". Podemos, portanto, afirmar que esta monografia tem como fio condutor as considerações de Certeau e Benjamin, pois acreditamos que o trabalho do historiador transcende os limites da escrita, é mais amplo e, por isso, capaz de intervir na construção do presente. Buscamos não só lançar luzes sobre a construção da peça *Tambores na Noite*, a Revolta Spartakista ou a cultura de Weimar, tratamos todos esses temas como parte de um tempo que ainda é nosso e, por mais que seja imperceptível, está presente no nosso cotidiano. Assim como os homens da Primeira Guerra Mundial, nossa geração também se vê aniquilada pelo eficiente progresso técnico. Ou, como muitos intelectuais e artistas de Weimar, ainda confiamos nas potencialidades do trabalho intelectual e nas artes. Dessa forma, podemos novamente afirmar que o objetivo deste trabalho é exorcizar a morte para que o leitor localize nossa sociedade por meio de um passado vivo e audaz.

[1] CERTEAU, M. *A Escrita da História.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 107.

Discutir a Revolta Spartakista por meio da peça *Tambores na Noite* de Bertolt Brecht, escrita em 1919, é um trabalho bastante amplo, que não se esgota nas páginas a seguir e que também possui sua historicidade. Este trabalho foi iniciado em 2001 como pesquisa em nível de Iniciação Científica, orientada pela professora Drª Rosangela Patriota Ramos. O período de 2001 a 2003 foi marcado por leituras, investigações, apresentação de trabalhos em congressos regionais e nacionais e publicação de artigos em revistas científicas. Assim, podemos dizer que esta monografia é a sistematização de três anos de trabalho e, nem por isso, é o fim de um processo, mas o início, pois, parafraseando Certeau, quando redistribuímos o espaço das possibilidades do passado, sempre encontramos algo por fazer.

Tendo por objetivo valorizar todas as leituras realizadas durante os anos de pesquisa, com a finalidade de compor uma análise bem fundamentada e consistente no que diz respeito à multiplicidade de temas da República de Weimar, este trabalho divide-se em três capítulos e algumas obras perpassam todos eles.

Ao nos propor a analisar a Revolta Spartakista, é essencial a valorização dos escritos de Rosa Luxemburg. Três obras da teórica alemã são utilizadas ao longo dos três capítulos: *Discurso sobre o programa*[2], escrito pouco meses antes de ser assassinada, em que Luxemburg avalia a Revolta Spartakista; *A Crise da Social-democracia*[3], obra utilizada pela autora para apresentar sua decepção com relação ao Partido Social-Democrata alemão e ao chauvinismo dos alemães durante a Primeira Guerra; e *A Revolução Russa*[4] em que reflete sobre o significado da revolução de 1917 na Rússia e faz importantes críticas a Lênin.

Além de Rosa Luxemburg, outro teórico alemão que muito contribui para as discussões da peça *Tambores na Noite* é Walter Benjamin. Por meio de dois textos, *Teses sobre o conceito de história*[5] e *Experiência e pobreza*[6], foi possível realizar importantes reflexões sobre alguns personagens da peça e também sobre a teórica Rosa Luxemburg, uma das principais expoentes do spartakismo.

---

[2] LUXEMBURG, R. Discurso sobre o programa. APUD: GUÉRIN, D. *Rosa Luxemburgo e a Espontaneidade revolucionária.* São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 86-89.

[3] ___. *A Crise da Social-Democracia.* Editorial Presença: Lisboa., s/d.

[4] ___. *La Revolución Rusa.* Bogotá: Editora Controvérsia, 1973.

[5] BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de História. In: ___. *Magia e Técnica, Arte e Política,* p. 222-232.

[6] ___. Experiência e Pobreza. In: ___. *Op. Cit.,* p. 114-119.

Sobre a República de Weimar, o romance *A Montanha Mágica*[7], de Thomas Mann, foi primordial para compreender o período anterior à Primeira Guerra Mundial na Alemanha, assim como o estilo Weimar. Por isso, não poderíamos deixar de fazer referências, ao longo da monografia, à personagem Hans Castorp, filho enfermiço da vida, que foi viver na montanha mágica e passou a conviver com a multiplicidade de personagens que faziam parte da Europa antes da guerra.

Afirmamos, portanto, que os três autores acima citados foram fundamentais para apreender o pensamento do dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht e, além disso, utilizar uma riqueza de detalhes enorme, possibilitou-nos a compreensão do surgimento do mundo moderno.

Portanto, tendo como finalidade a análise da peça *Tambores na Noite* e o momento em que ela foi escrita, este trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro, *Incerteza, paradoxo e criatividade: o nascimento da República de Weimar*, fazemos fazer um balanço da Revolta Spartakista e do surgimento da República de Weimar, levando em consideração o pensamento de Rosa Luxemburg.

Em *O tempo de Brecht: a ânsia por um novo ideal de homem*, segundo capítulo, temos por finalidade apresentar a Cultura Weimar, para tanto, avaliamos não só o trabalho de Brecht, George Grosz, Piscator, Kandisnky, mas também o da cultura de direita, que muito se fortaleceu nesse período. Procuramos, por mais que isso seja difícil, e até pareça impossível, valorizar a multiplicidade de Weimar.

Valorizando as discussões dos dois primeiros capítulos, propomo-nos a analisar a peça *Tambores na Noite* na última parte desta monografia, intitulada *A construção de* Tambores na Noite: *entre a lua vermelha e o individualismo pequeno-burguês*. Para isso, utilizamos duas personagens de Brecht – Babusch e Kragler – e as autocríticas realizadas pelo dramaturgo alemão sobre *Tambores*, de em 1954.

Por fim, devemos afirmar que este trabalho está delimitado em seu próprio tempo e, além disso, marca um determinado passado, redistribui suas possibilidades e utiliza a narratividade como forma de estabelecer um lugar para o presente.

[7] MANN, T. *A Montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.



Capítulo I

Incerteza, Paradoxo e Criatividade: o nascimento da República de Weimar

INCERTEZA, PARADOXO E CRIATIVIDADE: O NASCIMENTO DA REPÚBLICA DE WEIMAR

> *O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Essa consciência, reativada durante algum tempo no movimento espartaquista, foi sempre inaceitável para a social-democracia. Em três decênios, ela quase conseguiu extinguir o nome de Blanqui, cujo eco abalara o século passado. Preferiu atribuir à classe operária o papel de salvar gerações futuras. Com isso, ela a privou das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque um e outro se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados.*
>
> Walter Benjamin

No momento em que o grande trovão estrondeou, explodindo a montanha mágica e arrebatando Hans Castorp de sua confortável espreguiçadeira, arremessando-o a um imenso lamaçal, a estrutura social, econômica e política da Europa foi alterada sensivelmente, e assim abriu os caminhos da sobreposição da técnica ao indivíduo e, como nos lembra Benjamin, dando início à pobreza de experiência.

Vista por muitos como a responsável por toda a situação, a Alemanha, em fins de 1918, além de humilhada pelo Tratado de Versalhes, encontrava-se diante de uma revolta de trabalhadores, cujo desfecho marcou o surgimento da grandiosa e paradoxal República de Weimar. Levada a cabo pela Liga Spartakus, grupo formado por dissidentes do Partido Social-Democrata Alemão[1], e tendo como líderes Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, a revolta de trabalhadores, mesmo durando um curto período, demonstrou a sujeição do indivíduo à técnica e abriu espaço à modernidade, a qual trouxe consigo a barbárie.

---

[1] O Partido Social-Democrata Alemão (SPD), representante dos trabalhadores, no final do século XIX, possuía um grande número de parlamentares, controlava um forte movimento sindical e ainda tinha perspectivas de crescimento. Paulatinamente, por meio de conchavos políticos, o SPD foi se aproximando da ordem capitalista a ponto de em 1914 a maioria de seus parlamentares serem favoráveis aos créditos de guerra. A grande discussão que havia entre os parlamentares social-democratas antes da guerra e que serviu para dividir o partido estava em torno da idéia de Revolução e Reforma. Desde o final do século, o dirigente partidário Bernstein era favorável à Reforma, pois, segundo ele, era possível chegar ao socialismo por meio de reformas graduais do capitalismo, Rosa Luxemburg sempre se opôs a esse pensamento e pregava a Revolução como meio de alcançar o socialismo. Com a aprovação dos créditos de guerra pelos social-democratas, os partidários que acreditavam na idéia de revolução e condenavam a guerra foram punidos e não tardaram em ser expulsos. Estes fundaram o Partido Social Democrata Independente e a eles uniu-se um pequeno grupo revolucionário do SPD, os Spartakistas.

A revolta de trabalhadores, que representava a ameaça bolchevique em solo alemão, iniciou-se em outubro de 1918, com o levante dos marinheiros da base naval de Kiel. Várias ações foram organizadas até que, nas primeiras semanas de janeiro de 1919, os spartakistas tomaram a sede dos principais jornais de Berlim e, em questão de dias, foram violentamente reprimidos. Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht foram assassinados, pondo fim à revolta e abrindo espaço para o processo de "modernização conservadora"[2] em solo germânico. Abalada por uma guerra sangrenta, em poucos dias, a Alemanha deixava de ser uma monarquia e tornava-se uma república em que conviveriam a velha organização política e a nova ordem econômica. Analisaremos mais de perto o processo revolucionário alemão e suas conseqüências por meio do pensamento da teórica marxista Rosa Luxemburg.

Em 1898, quando chegou na Alemanha, a polonesa Rosa Luxemburg aderiu ao Partido Social-Democrata e, aos poucos, tornou-se uma das principais partidárias, que tinha por meta prioritária a revolução. Veementemente contrária à Guerra Mundial, em 1914, declarou-se, publicamente, contrária à atitude de apoio da social-democracia ao conflito mundial. Em 1916, Rosa e Karl Liebknecht começaram a organizar um grupo contrário ao SPD e a favor da revolução socialista, que seria chamado de Liga Spartakus. Com o fim da guerra, os spartakistas tomaram a sede de alguns jornais de Berlim, foram reprimidos e suas ações passaram a ser denominadas de Revolta Spartakista, que teve como grandes teóricos Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, assassinados após o levante dos trabalhadores. Utilizando alguns escritos da principal expoente do Spartakismo, poderemos compreender a situação imediata dos alemães no pós-guerra.

Poucos dias antes de ser assassinada, Rosa analisou a Revolta Spartakista:

> O 9 de novembro foi uma revolução cheia de insuficiência e fraquezas. Isso não é surpreendente. Era a revolução sobrevinda após quatro anos de guerra, após quatro anos, durante os quais o proletariado alemão, graças à educação a que a social-democracia e os sindicatos o submeteram, testemunhou tal miséria e tal renegação de suas tarefas socialistas

[2] O termo "modernização conservadora" foi utilizado por Norbert Elias (ELIAS, N. *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e II.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997) e Annie Dymetman (DYMETMAN, A. *Uma Arquitetura da Indiferença: a República de Weimar.* São Paulo: Perspectiva, 2002.) para caracterizar a ausência de revolução burguesa na Alemanha, o que propiciou a convivência entre a antiga organização política do império alemão e a nova ordem econômica republicana, que teve como conseqüência uma grande carga de conservadorismo e anti-democracia na vida social e na organização político-partidária na República de Weimar.

> que não encontramos equivalente em nenhum outro país. (...) Chegara simplesmente o momento em que o imperialismo, como um colosso de pés de barro, podre por dentro, teria que desabar; pouco consciente, no qual o princípio de unidade, o princípio constante e salvador resumir-se-ia na palavra de ordem: *criação de conselhos de operários e de soldados.* Essa é a palavra de convocação dessa revolução que lhe deu de imediato o ar de uma revolução socialista proletária – apesar de todas as insuficiências e fraquezas do primeiro momento.[3]

Rosa percebeu as fraquezas da revolta, atribuindo tal fato não somente aos quatro anos de guerra mundial, mas também à educação a que a social-democracia e os sindicatos submeteram o proletariado alemão e colocou todas as suas esperanças nos Conselhos de Operários e Soldados (COS). Com base nessa crítica, analisamos algumas questões que são de extrema relevância para entender o significado do difícil nascimento da República de Weimar.

Como teórica e intérprete da obra de Marx, Rosa Luxemburg tinha uma concepção bastante definida de história e, por isso, conseguiu elaborar uma teoria da ação revolucionária fundamentada pelo marxismo. Para ela, todas as transformações sociais eram produto das leis do desenvolvimento econômico e social, no entanto, isso poderia ser alterado pela ação dos homens – *criatividade histórica*. Dessa forma, Rosa recorreu a Lassalle[4], como símbolo da ação do homem, e reforçou a idéia de que não havia determinismo histórico, se as massas se apoderassem da teoria marxista e, conseqüentemente, transformassem a realidade histórica. Por meio da ação das massas conscientes, seria possível "desentranhar o núcleo de racionalidade contido na história"[5]

Dessa forma, a força que gera todo o desenvolvimento histórico, livrando-o de qualquer determinismo e, ao mesmo tempo, abrindo caminho rumo ao socialismo, é a consciência das massas, a qual só é possível por meio do trabalho político e sindical. É nesse sentido que Luxemburg utiliza o termo *espontaneidade*. A consciência das massas é adquirida por meio de um espontâneo processo dialético entre o proletariado e as forças que o oprimem, pois *"é no próprio desenrolar da luta que o exército do*

[3] LUXEMBURG, R. "Discurso Sobre o Programa" APUD: GUÉRIN, D. *Rosa Luxemburgo e a Espontaneidade Revolucionária.* Perspectiva: São Paulo, 1982, pp: 86-87.

[4] Para Rosa, Lassalle, ao lado de Marx e Engels são os três principais fundadores da social-democracia. Marx criou o materialismo histórico e Lassale fundou o partido, pondo em prática o "socialismo científico".

[5] LOUREIRO, I. M. *Rosa Luxemburg: os dilemas da ação revolucionária.* São Paulo: Ed. Unesp, 1995, p. 32.

proletariado toma cada vez mais consciência dos deveres desta luta."[6] Quando os proletários alcançam consciência dos meios para chegar ao socialismo, cabe aos dirigentes partidários *esclarecer* – e não *dirigir* – as massas sobres seus interesses históricos. A relação entre esclarecer e dirigir é uma das principais fontes de divergências de Rosa com a social-democracia alemã, daí o seu áspero descontentamento com a educação essencialmente teórica a que o partido e os sindicatos submeteram o proletariado alemão[7].

Os conceitos de *esclarecimento* e *espontaneidade* foram duramente criticados pelos líderes da social-democracia alemã, pois retiravam do partido a idéia de vanguarda esclarecedora. Karl Kautsky, líder e teórico da SPD, foi enfático ao afirmar que *"a consciência socialista (...) só pode brotar na base de um profundo conhecimento científico. (...) A tarefa da social-democracia é introduzir no proletariado a consciência da sua situação e a consciência de sua missão."*[8] Kautsky atribuía ao partido a função de esclarecimento das massas, em contraposição à Rosa, que valorizava a ação livre. O tempo, juntamente com outros fatores, veio a demonstrar que o partido podia retirar das massas sua capacidade revolucionária. Nesse sentido, é notório que existiam sérias divergências no interior da social-democracia alemã, as quais se acirraram nos anos anteriores à primeira Guerra Mundial e levaram, em 1916, à primeira Conferência Nacional e posterior criação da Liga Spartakus, por Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht e Leo Jogiches.

Percebemos, portanto, que não só o conceito de história, mas também a própria noção de partido era, para Rosa, fundamentado na ação livre das massas e, por

---

[6] GUÉRIN, D. *Op. Cit*, p. 24.

[7] Desde antes da Primeira Guerra Mundial, Rosa Luxemburg já se preocupava com a educação que a social democracia impunha aos proletários. Em uma significativa passagem do texto *A Revolução Russa*, a teórica alemã demonstra seu descontentamento com a social democracia e sua admiração pelos proletários russos. Vejamos: *"El despertar de las energias revolucionarias de la clase obrera alemana jamás podrá ser provocado, según el espíritu heredado de la socialdemocracia, por alguma sugestión inculcada a las masas, por la fe ciega en alguna autoridad infalible, ya sea la de sus propios 'organismos' o del 'ejemplo ruso'. No es a través de la fabricación de una atmósfera apta a los reclamos de la revolución, sino em cambio a través de la comprensión de toda la tremenda seriedad, de toda la complejidad de las tareas, de la madurez política y de la independecia espiritual, de la capacidad de juicio crítico de las masas – durante décadas enteras sofocadas de manera sistemática, bajo los pretextos más variados, por la social-democracia alemana – como prodrá generarse en nuestro proletariado la capacidad de operar siguiendo una perspectiva histórica. Un examen crítico de la Revolución Rusa en todas sus conexiones históricas no puede menos que ser la mejor escuela para las masas trabajadoras, tanto alemana como internacional, para las tareas que le plantea la situación presente."*(LUXEMBURG, R. *La Revolución Rusa*. Bogotá: Editora Controvérsia, 1973, p. 22.)

[8] KAUTSKY, L. "Um Elemento Importado de Fora" APUD: GUÉRIN, D. *Op. Cit.*, p. 92.

isso, não era encarado como conceito estático, mas visto por meio de uma relação entre processo objetivo e classe social, daí sua crítica à social-democracia.

Para que compreendamos o sentido da confiança e da esperança de Rosa com relação aos Conselhos de Operários e Soldados (COS), devemos analisar a maneira como a idéia de democracia foi entendida pela teórica revolucionária.

Segundo Isabel Loureiro, os COS *"surgiram de forma improvisada, independentemente de quaisquer iniciativas partidária. (...) Não foram imitação do modelo russo, mas criação espontânea das massas alemãs que, no entanto, viram nos sovietes a forma apropriada para a sua revolta contra o poder estatal"*[9] Nessa perspectiva, os COS era a projeção de todo o pensamento de Rosa para o campo da realidade, era, na verdade, a grande possibilidade que restava a um possível socialismo alemão pós-1918.

De maneira alguma, Rosa defendia a democracia liberal pautada no consenso da maioria, pois as liberdades burguesas não interessavam ao proletariado, este não devia contentar-se com tal fetiche e, a partir dele, devia-se criar uma nova organização política e social. Com a revolução, Rosa acreditava que os COS eram a maior expressão democrática e, portanto, a democracia socialista tornara-se *governo conselhista,* ou seja, *autogoverno dos produtores* respaldado pela espontaneidade e consciência. Nesse sentido, Rosa declarara no mesmo texto da citação anterior – *Discurso Sobre o Programa* (1918) – que era *"preciso minar na base do Estado burguês, subtrair-lhe cada função social, não mais separando, mas unindo em todo o lugar o poder executivo, a legislação e a administração e colocando-os nas mãos dos conselhos de operários e soldados."*[10] Pode-se afirmar que, aos olhos de Rosa Luxemburg, a maior contribuição deixada pela Revolta Spartakista foi a experiência dos COS, os quais confirmaram sua teoria – *consciência* por meio da *espontaneidade* – e também possibilitaram vislumbrar um dos principais problemas do socialismo russo: a ausência dos trabalhadores na estetização dos meios de produção, gerando a burocratização, pois os sovietes, grandes influenciadores dos COS, tornaram-se órgãos do partido bolchevique e do Estado soviético. Tudo isso demonstra que as críticas de Rosa à educação puramente formal da social-democracia tinham fundamentos sólidos, pois, como vimos (nota 7), a teórica marxista buscou respaldo prático no bolchevismo russo

[9] LOUREIRO, I. *Op. Cit.* p. 145.

[10] LUXEMBURG, R. *Op. Cit.* p. 88.

que, segundo ela, apesar de todas as dificuldades, soube ousar. Além disso, Luxemburg não teve dúvidas em afirmar que o proletariado alemão, com a educação social democrata, representava uma caricatura da luta de classes socialista. Entretanto, ela não teve tempo de teorizar sobre os COS.

Esse breve sobrevôo pelo pensamento da teórica revolucionária Rosa Luxemburg só foi possível devido ao tempo, um dos vários vividos por Hans Castorp na montanha mágica, que, "à sua maneira silenciosa, imperceptível, secreta e contudo ativa", nos leva a pensar que, em solo germânico, existiam todas as condições necessárias para o estabelecimento de uma sociedade socialista. No entanto, a situação da Alemanha não era tão favorável, e a guerra impediu que as idéias de Rosa, relativas à espontaneidade, se concretizassem efetivamente. O forte golpe sobre o pensamento da teórica marxista não ortodoxa foi o grande trovão, o outro, que lhe retirou a vida, foi apenas conseqüência do primeiro.

Rosa sempre foi veementemente contra a guerra, e sua maior decepção veio nos meses anteriores ao início do morticínio imperialista: a social-democracia alemã, cérebro da Segunda Internacional, apoiou os créditos de guerra. Na visão de Luxemburg, o estandarte do movimento socialista mundial curvara-se diante do chauvinismo burguês olvidando-se dos princípios marxistas da luta de classes. Com o apoio da social-democracia à guerra, ficava bem mais difícil, mas não impossível, a prática da conscientização proletária por meio da experiência.

Presa durante quase todo o período de guerra, Rosa utilizou esse momento para escrever sua maior crítica à social-democracia, que foi publicada em 1916 sob o título de *A Crise da Social-Democracia*. Nessa obra, Luxemburg deixou clara a sua angústia com relação ao partido, à guerra e ao nacionalismo, no entanto, ainda acreditava firmemente nas situações revolucionárias, momentos em que *"as massas não organizadas tomam a iniciativa, arrastando o partido atrás de si, caso este insista em permanecer no seu imobilismo parlamentar."*[11]

Para que possamos perceber o peso da primeira Guerra Mundial sobre o pensamento de Rosa Luxemburg, nada melhor que utilizar suas próprias palavras. Segundo ela:

[11] LOUREIRO, I. *Op. Cit.* p. 110.

> Uma coisa é certa, a guerra mundial representa uma viragem para o mundo. É loucura insensata imaginar que nada mais temos a fazer do que deixar passar a guerra, tal como a lebre espera o fim da tempestade sob um silvado, para, em seguida, retomar alegremente o seu passo normal. A guerra mundial modificou as condições da nossa luta e transformou-nos a nós próprios radicalmente. Não que as leis fundamentais da evolução capitalista, o combate entre o capital e o trabalho, devam conhecer um desvio ou uma moderação. Já agora, em plena guerra, caem as máscaras e as antigas feições, que conhecemos tão bem, olham-nos com escárnio. Mas, depois da erupção do vulcão imperialista, o ritmo da evolução recebeu tão violento impulso, que comparado aos conflitos que surgirão no meio da sociedade e à imensidade de tarefas que esperam o proletariado socialista num futuro imediato, toda a história do movimento operário parece não ter sido até agora mais do que um período paradisíaco.[12]

Por acreditar na ação consciente e espontânea do proletariado, sem nenhum determinismo teórico ou histórico e mesmo reconhecendo que a guerra "representa uma viragem para o mundo", Luxemburg acreditava que as massas não podiam esperar o conflito mundial passar, elas deviam perceber as transformações radicalmente impostas pelo conflito, utilizando-as a seu favor. Rosa nunca se esmoreceu diante de qualquer acontecimento que a prejudicasse e sempre tentou utilizá-los em favor da luta do proletariado. Apesar da resignação de Luxemburg, não há dúvidas de que ela foi consideravelmente abalada pela guerra.

No final do primeiro capítulo de *A Crise da Social-Democracia*, a teórica alemã foi enfática ao criticar o partido social-democrata e ao posicionar a luta do proletariado acima de qualquer influência partidária. Incluindo-se no movimento proletário, Rosa afirmou: *"nós não estamos perdidos e venceremos, contanto que não tenhamos desaprendido de aprender. E, se alguma vez a actual guia do proletariado, a social-democracia, não mais soubesse aprender, então desapareceria, para dar lugar aos homens que estivessem à altura de um mundo novo."*[13] Está clara a preocupação de que o proletariado mundial deveria preocupar-se, acima de tudo, com seu movimento e não se deixar levar por uma guerra, cujo âmago era burguês. Com o fim da guerra, Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht foram assassinados sob o olhar indiferente dos governantes da república que acabara de nascer, e tais governantes eram expoentes da social-democracia. Talvez tenha faltado à Rosa a companhia de um certo senhor

[12] LUXEMBURGO, R. *A Crise da Social-Democracia.* Editorial Presença: Lisboa, p. 14.

[13] Ibidem, p. 24.

Settembrini[14], o qual, pelas palavras de seu criador, era um racionalista e humanista retórico, que sempre se preocupou pedagogicamente com Hans Castorp, o filho enfermiço da vida.

Após o término da guerra, o curto trabalho de Luxemburg centrou-se na Liga Spartakus e no movimento revolucionário, que durou poucos dias. No dia primeiro de janeiro de 1919, Rosa Luxemburg pronunciou seu *Discurso Sobre o Programa*, criticando a social-democracia e colocando toda a sua esperança nos Conselhos de Operários e Soldados. Após seu assassinato e o esmagamento da revolução, a Liga Spartakus transformou-se no Partido Comunista Alemão (KPD), com tudo isso:

> (...) tornou-se irrevogável a divisão da esquerda européia entre os partidos comunista e socialista; 'o abismo que os comunistas haviam descrito na teoria tornara-se o abismo do túmulo'. E como esse primeiro crime contara com o apoio e a cumplicidade do governo, deu início à dança da morte na Alemanha pós-guerra: os assassinos da extrema direita começaram liquidando líderes proeminentes da extrema esquerda – Hugo Hasse e Gustav Landauer, Leo Jogiches e Eugene Levine –, e rapidamente passaram para o centro e o centro-direita – para Walther Rathenau e Matthias Erzberger, ambos membros do governo ne época do seu assassinato. A morte de Rosa Luxemburgo tornou-se o divisor de águas entre duas eras na Alemanha; e tornou-se o ponto sem retorno para a esquerda alemã. Todos os que haviam derivado para os comunistas, devido a um amargo desapontamento com o Partido Socialista, ficaram ainda mais desapontados com o rápido declínio moral e desintegração política do Partido Comunista, e, no entanto, sentiam que o retorno às fileiras dos socialistas significaria a aprovação do assassinato de Rosa. Essas reações pessoais, que raramente são admitidas em público, constituem as pequenas peças do mosaico que obtêm seu lugar no imenso quebra-cabeça da história.[15]

A situação alemã nos anos anteriores à guerra permitiu à Rosa teorizar sobre a condição do proletariado mundial, no entanto, a guerra trouxe a banalização da morte e o esmagamento do ser humano a favor do imperialismo. Pode-se dizer que, apesar do fim do conflito mundial, a Alemanha, como país derrotado, não se desarmou, o que houve foi a utilização das armas nos mais diversos segmentos sociais e de diversas formas, inclusive como forma política. O peso da guerra era enorme para todos os

[14] Settembrini, ao lado de Hans Castorp, é um dos principais personagens do romance *A Montanha Mágica* que tem por função "ensinar" Castorp pelos caminhos do racionalismo. Segundo Peter Gay, Settembrini é uma referência de Thomas Mann a seu irmão, Herinch Mann.

[15] ARENDT, H. *Homens em Tempos Sombrios.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 39.

alemães, independente de ser pensador, pequeno-burguês, desempregado, soldado ou político.

Talvez uma das maiores reflexões que nos auxilie a entender o pensamento de Rosa Luxemburg, assim como sua não concretização, esteja nas *Teses sobre o conceito de história* de Walter Benjamin.

Perseguido pelos nazistas, exilado na França e extremamente frustrado com sua condição, Benjamin demonstra em suas *Teses* uma enorme decepção com a social-democracia alemã, que para ele foi uma das responsáveis pela chegada de Hitler ao poder, e além disso, o pensador alemão elabora uma contundente crítica à maneira como as pessoas enxergam e analisam os acontecimentos históricos. Em uma de suas críticas ao pensamento dos dirigentes social-democratas, Benjamin foi enfático ao afirmar que:

> A teoria e, mais ainda, a prática da social-democracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os social-democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, idéia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. Mas, para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se no que lhes é comum. A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha.[16]

Ao criticar a social-democracia, Walter Benjamin insere uma questão essencialmente importante em toda discussão até aqui apresentada: a concepção de progresso. Os dirigentes do Partido Social-democrata, ancorados em uma noção de tempo linear, "homogêneo e vazio" e, conseqüentemente, em um "conceito dogmático de progresso", sempre acreditaram que o momento perfeito para que o proletariado se conscientizasse de suas responsabilidades chegaria em um futuro próximo. Nesse sentido, verificamos que a noção de história dos dirigentes da SPD é diametralmente oposta à noção defendida por Rosa Luxemburg, pois, enquanto os primeiros fundamentavam suas ações na educação exclusivamente ideológica das massas, acreditando que o determinismo fizesse o restante, Rosa confiava na ação como única

[16] BENJAMIN, W. *Teses Sobre o Conceito de História.* In: ____. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 29.

força capaz de mudar o presente e não o futuro, o que lhe importava era o momento vivenciado pelo proletariado e não o que ainda estaria por vir. O mesmo progresso que prende o anjo da história de Benjamin, impelindo-o para o futuro, também aprisiona o pensamento de Rosa contribuindo para o acúmulo incansável de ruínas e, como nos mostrou Arendt, transformando em ruínas a própria esquerda européia.

O fato de Rosa Luxemburg ser judia pode ter contribuído para que ela entendesse o tempo de um modo peculiar, pois, para o povo judeu, seguindo as palavras de Walter Benjamin, "em cada segundo do futuro há uma porta estreita pela qual pode penetrar o Messias". O tempo judaico é carregado de "agoras" e não simplesmente de devir. Hannah Arendt, em *Homens em Tempos Sombrios*, refere-se à participação de Rosa em um "grupo de iguais" judaico-polonês, formado por judeus de classe média com *"formação cultural alemã (Rosa Luxemburgo conhecia Goethe e Morike de cor, e seu gosto literário era impecável, muito superior ao dos seus amigos alemães), formação política russa e padrões morais na vida pública e privada exclusivamente seus."*[17] Isso denota que o pensamento judaico sempre esteve vivo em Rosa, e não é por acaso que, no último texto do também judeu Walter Benjamin, ele faça referências contrárias à idéia de tempo "homogêneo e vazio" e favoráveis ao movimento spartakista. Para o grupo majoritário da SPD, a noção de progresso falou mais alto que a idéia de moralidade, pois os deputados da social-democracia sempre esperaram o momento "certo" para que a revolução acontecesse a ponto de, em 1914, aprovarem os créditos de guerra.

Por todas as discussões até aqui apresentadas, percebemos que a Alemanha possuía uma conjuntura política bastante específica nos anos anteriores e posteriores à primeira Guerra Mundial: de um lado, uma posição extremamente conservadora e, de outro, as condições necessárias para uma situação revolucionária. Com a guerra, sedimentou-se o caminho para a República de Weimar e, conseqüentemente, o processo de "modernização conservadora" na Alemanha. Vejamos mais de perto a situação da primeira república alemã.

Algumas peculiaridades da sociedade alemã em meados do século XIX são significativas para a compreensão do processo de constituição de uma posição conservadora por parte da sociedade alemã durante os anos da República de Weimar.

[17] ARENDT, H. *Op. Cit.*, p. 43.

Ao contrário da maioria dos Estados europeus, a Alemanha, nos últimos decênios do século XIX, possuía uma estratificação social pautada por critérios de ancestralidade, ou seja, a organização social, nos anos anteriores à República de Weimar, estava organizada segundo arquétipos aristocráticos. Norbert Elias, em *Os Alemães*, ressalta que a Alemanha, na passagem do século XIX para o século XX, estava adaptada socialmente de acordo com um ordem autocrática e hierárquica, o que reforçava o constante desejo por uma hierarquia estável de dominação e subordinação. Aos ouvidos dessa Alemanha conservadora, os pensamentos de Rosa Luxemburg não passavam de bravatas do populacho e, por isso, deveriam ser calados.

A organização social assentada em bases aristocráticas foi preponderante para o chauvinismo alemão nos anos que precederam a primeira guerra. A idéia de uma sociedade forte militarmente, capaz de se igualar às grandes potências européias, embalou o sonho de muitos alemães que apoiaram a guerra sem analisar as reais condições de vencer, caso os Estados Unidos lutassem ao lado dos Aliados. O apoio de grande parcela da população ao primeiro conflito armado mundial foi tão contundente, que levou os alemães a um esforço de guerra que exauriu a organização social e econômica da Alemanha[18]. De fato, o ano de 1914 representou uma "viragem para o mundo", no entanto, 1918 representou uma viragem para a Alemanha, que teve que carregar o pesado fardo das conseqüências da guerra.

Segundo Annie Dymetman, a carência de uma revolução burguesa na Alemanha, como as que ocorreram na Inglaterra e na França, levou, no período posterior a 1918, à convivência entre o antigo e o novo, entre a velha organização política e a nova ordem econômica. Os assassinatos dos pensadores e políticos de esquerda foram conseqüências da transliteração do regime sócio-político aristocrático e hierárquico para uma nova ordem econômica e política, pois essa "continuidade estrutural" do antigo regime sob a organização partidária e parlamentar representou uma carga de conservadorismo e anti-democracia. Na verdade, era

> um Estado em processo de formação, centralização e unificação tardios, que também passava pelas transformações produzidas pela fusão entre a modernidade técnica e a sociedade de massas, o que terminou criando o espaço para um racismo de Estado como

[18] Segundo Lionel Richard o esforço de guerra causou na Alemanha um forte desequilíbrio econômico e social, a exploração do trabalho feminino nas fábricas, a evasão de alunos e professores nas universidades, muitos jovens foram submetidos à preparação militar, carência da população por produtos de primeira necessidade, entre outros fatores.

> atração e elo substitutivos da integração e que, numa estilização e estetização da política, fundada no terror, estava moldando uma *revolução conservadora.*[19]

Um dos principais efeitos da "continuidade estrutural" alemã, durante os anos da República de Weimar, foi o que Norbert Elias denominou de "declínio do monopólio estatal da violência". Tal declínio levou à formação dos *corpos francos*, responsáveis pelo assassinato dos líderes de esquerda e embrião das SA e SS.

De acordo com Norbert Elias:

> foi característico da situação da Alemanha, no final da guerra de 1914-18, que as novas autoridades governantes tivessem controle somente em medida muito limitada sobre as forças militares e policiais necessárias à manutenção do monopólio da violência física e, portanto, à paz interna. O Estado alemão no período de Weimar era, quanto a isso, um Estado rudimentar. E foi essa circunstância que deu aos movimentos e organizações violentos da classe média e da classe trabalhadora sua oportunidade de ação.[20]

A nobreza alemã, desde a unificação do país, em 1871, tinha como base de comportamento e conduta as confrarias duelistas estudantis, as quais eram regidas pelo uso das armas como forma de pedir e dar satisfações. Tal código de conduta, que favorecia o uso da violência como a maneira mais apropriada para o estabelecimento de relações sociais, sempre esteve presente entre as classes superior e média da Alemanha no período posterior a 1918. A derrota na guerra, bem como suas conseqüências imediatas impostas pelo Tratado de Versalhes, que, entre outras coisas, reduzia o exército Alemão a 100 mil homens, era um pesado golpe para os conservadores, que tinham a violência e a força militar como código de conduta. Perder a guerra significou para muitos uma humilhação mundial da qual era preciso restabelecer-se.

A maioria dos jovens das classes média e superior alemãs, seguindo os arquétipos aristocráticos e hierárquicos dos anos do II Reich (1871-1918), tinham por objetivo auxiliar as forças armadas de seu país, tornando-se um militar servidor da pátria e, conseqüentemente, reforçador do código de conduta pautado pelo duelo. Com a derrota na guerra, o fim da monarquia e a imediata restrição do número de soldados do Exército alemão pelos Aliados, os jovens viram suas carreiras interrompidas e logo trataram de restabelecê-las por meio da formação de brigadas de voluntários, os

[19] DYMETMAN, A. *Op. Cit.*, p. 02.

[20] ELIAS, N. *Op. Cit.*, p. 199.

Freikorps. Contra tudo que remetesse à humilhação imposta pela derrota na guerra, os Freikorps agiram como verdadeiras tropas ultranacionalistas e não tiveram dúvidas quanto à utilização da violência seguida de morte.

O governo da República de Weimar, desde 1918, foi gradativamente perdendo o monopólio da violência para as tropas de assalto. Esse foi um processo que, aos poucos, corroía a estrutura da primeira república alemã e abria espaço para a política nazista e a preparação para uma guerra seguinte. Era a consumição do Estado alemão pelos próprios alemães como conseqüência dos tremores de terra causados pelo grande trovão em uma região onde não houve uma revolução burguesa.

Logo após a primeira Guerra Mundial, os Aliados mantiveram-se, constantemente, atentos à militarização alemã, aos poucos, essa atenção foi sendo desviada para a militarização russa, dessa forma, o surgimento de forças anticomunista na Alemanha passou a não desagradar aos Aliados.

> Assim, ocorreu que as associações paramilitares de defesa, de orientação burguesa, que já tinham procurado realizar seus objetivos de política externa/nacional e seus objetivos de política interna/ social usando os mesmos meios violentos, emergiram gradualmente de sua penumbra de clandestinidade.[21]

No final da década de 1920, o Estado alemão estava inteiramente fragmentado e fragilizado, e a crise econômica de 1929 foi somente o golpe final sobre a corroída estrutura da República de Weimar.

É importante ressaltar que a "continuidade estrutural" na Alemanha tinha como característica a integração da burguesia a um processo de feudalização, ou seja, os burgueses de classe média e alta, cada vez mais, se inseriam no mundo das confrarias estudantis duelistas e recorriam, continuamente, ao duelo e à força como código de conduta.

Diante dessa dolorosa passagem da Alemanha de um estágio feudal, conservador e aristocrático, para uma outra Alemanha, republicana e capitalista, Dymetman não tem dúvidas em afirmar que a República de Weimar passou a existir por meio da violência das massas, inicialmente, na primeira Guerra Mundial, depois, na Revolta Spartakista e, conseqüentemente, na ação dos Freikorps.

[21] Ibidem, p. 203

Nesse sentido, o trauma do nascimento da República de Weimar tornara-se maior e com amplas dimensões, pois deixara de estar restrito aos conservadores e ficara doloroso também para a esquerda e, aos poucos, à grande maioria da população. Walter Benjamin não tem dúvidas ao afirmar que a participação das pessoas na primeira guerra deixou-as pobres de experiências e, em decorrência disto, reenviou-as a um processo de interiorização psicológica intensa. Nesse campo devastado pelo grande trovão, não se poderia esperar outra atitude que a ratificação do totalitarismo pela população. É bom lembrar que, apesar de Hitler não ter sido eleito, ele conseguiu chegar ao poder por vias legais.

Um outro aspecto da "continuidade estrutural" que muito contribuiu para a instabilidade da República de Weimar foi a própria Constituição republicana, a qual se remetia, segundo Dymetman, à Constituição imperial de 1824. Essa referência a um passado distante pôs em perigo a essência do próprio Estado, assim como do Parlamento. O peso do conservadorismo monárquico

> transformou o Parlamento em campo de batalha entre interesses, tendo por função influenciar o governo, embora com pouca eficácia. A reputação dos Parlamentos decaíra: era uma instituição cara e desnecessária. Eram tempos em que qualquer grupo surgido fora do Parlamento tinha chances de se tornar popular; pareciam mais competentes, sinceros e realmente interessados na coisa pública. Após décadas de governo multipartidário ineficiente e confuso, a tomada do poder por um só partido podia parecer um alívio.[22]

O caminho para o nazismo, pouco a pouco, foi sendo aberto pelas incongruências e paradoxos da República de Weimar.

Diante de todas as discussões até aqui apresentadas, cabe-nos indagar qual o significado da República de Weimar. É óbvio que a organização política germânica, no período posterior à primeira Guerra, representava uma grande novidade para todos alemães, no entanto, a maneira como essa novidade foi recebida pela população acirrou a divisão social entre conservadores e liberais.

Os conservadores, como representantes da velha ordem social monárquica e hierarquizada, ao defender seus interesses, deixaram evidente sua propensão em não aceitar a modernização trazida pela guerra, sem acrescentar a ela uma conduta essencialmente feudal. Por mais paradoxal que possa parecer, a burguesia alemã, que

[22] DYMETMAN, A. *Op. Cit.*, p. 54.

conseguiu se fortalecer após a superação das graves crises econômicas impostas pela guerra, feudalizou-se e, com isso, foi gradativamente, em especial, por meio do nacionalismo e da violência, construindo o caminho para a chegada de um líder messiânico. Portanto, a desestruturação da República de Weimar, em 1933, com a ascensão de Hitler ao poder, não pode ser vista somente como conseqüência da crise econômica mundial de 1929, pois ela é fruto de um processo bem mais amplo que teve suas raízes na modernização da Alemanha.

Já para os liberais a República de Weimar, representava uma novidade favorável, porém a forte interferência dos grupos conservadores na estrutura organizacional do Estado, os quais receberam senão o apoio pelo menos a conivência dos social-democratas, castrou a possibilidade de uma participação ampla dos liberais na estrutura estatal.

Apesar de todas as incongruências do Estado alemão, o campo cultural, durante todos os anos da República de Weimar, esteve aberto à criação e à contestação social. Segundo Lionel Richard:

> Nos meses de agitação revolucionária que se tinham seguido o armistício, um movimento de atividade criadora de uma amplitude sem precedentes tivera início em toda a Alemanha. Todas as paixões reprimidas explodiam, todos os laços artificiais se quebravam. A vontade de romper com o passado, de construir algo novo, inflava a maior parte de uma geração de poetas e pintores que, apenas saídos da adolescência, tinham sido atingidos pelas atrocidades da guerra. Seu ideal? Regenerar a humanidade, abrir caminho para o reinado de um homem novo, de um homem verdadeiramente humano![23]

Não é por mero acaso que Berlim, nos anos de 1920, tornou-se a capital cultural mundial. Pode-se afirmar, portanto, que um processo de duplo vínculo surgiu em solo germânico no pós-guerra. Por um lado, um ferrenho conservadorismo, que tomou a violência e o assassinato como formas de conduta; por outro, um processo de criação artístico-cultural bastante amplo, que lançou ao mundo a base cultural do século XX. De acordo com Walter Benjamin, os homens desse momento *"aspiram a libertar-se de toda experiência , aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão*

[23] RICHARD, L. *A República de Weimar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 253-254.

claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso."[24] Foi essa ânsia que levou à criação cultural de Weimar.

Grande parte da produção cultural de esquerda, no período posterior ao grande trovão, tomaria por referência o pensamento de Rosa Luxemburg e sua crença em um mundo mais justo. Daí podemos afirmar que a República de Weimar é, ao mesmo tempo, grandiosa e paradoxal. Grandiosa, por sua cultura e por seu pensamento de esquerda, e paradoxal, por sua organização político-administrativa.

[24] BENJAMIN, W. "Experiência e Pobreza". In: ____. *Op. Cit.* p. 118.



Capítulo II

O Tempo de Brecht:
a ânsia por um novo ideal de homem

O TEMPO DE BRECHT: A ÂNSIA POR UM NOVO IDEAL DE HOMEM

> *A criatura no palco tem para nós o significado de uma função social. No ponto central não está a sua relação consigo próprio, nem a sua relação com Deus, mas sim a sua relação com a sociedade. (...) Uma época em que as relações do geral, a revisão de todos os valores humanos, o revolucionamento de todas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ver a criatura humana a não ser em sua posição diante da sociedade e diante dos problemas sociais de sua época, isto é, só pode vê-la como ser político.*
>
> Erwin Piscator

Indiscutivelmente, o momento posterior à Primeira Guerra Mundial, na Alemanha, é caracterizado pelo vasto desenvolvimento cultural dos alemães. É possível perceber a grandiosidade da criação artístico-intelectual germânica durante os anos de 1920 por meio da importância adquirida pela cidade de Berlim nesse momento. A capital da Alemanha tornou-se o centro para o qual convergiam as diversidades mais pontuais, transformando-se em uma cidade internacional muito conhecida como "a capital do vício". Foi em meio aos bares e cabarés da Berlim dos anos de 1920 que inúmeros artistas e intelectuais consagraram-se como tais. O desenhista George Grosz tornou-se famoso por retratar em seus desenhos o ambiente em que vivia; Bertolt Brecht escreveu a *Ópera de três vinténs* e *Na Selva das Cidades*; Wassily Kandinsky, com sua originalidade, criou um estilo próprio nas artes plásticas mundiais; o arquiteto Walter Gropius tornou possível uma arquitetura mais funcional e juntou forças para a criação da Bauhaus.

O alemão Wolf Von Eckardt, ao visitar Berlim em 1934, apresenta-nos, por meio de um comovente relato, a nostalgia de um tempo em que a liberdade de criação artística e intelectual era parte integrante da capital alemã e, assim, nos permite sentir ou experimentar o significado da cultura de Weimar.

> Quando cheguei, a festa havia acabado. Alguns já tinham saído, ou, pior, haviam desaparecido. Outros que conhecíamos procuravam a saída.
> Os adereços, porém, ainda estavam ali e, assim também, algumas sobras, bem gastas. Os restaurantes famosos ainda eram famosos, embora ninguém perguntasse para onde foram seus freqüentadores ilustres. Os velhos cabarés ainda funcionavam, embora piadas políticas fossem veladas ou sussurradas. Os teatros ainda eram luminosos, embora apresentassem principalmente obras clássicas, seguras. As salas de concerto haviam perdido alguns de seus melhores artistas. Os melhores livros haviam sido queimados. Nas galerias de arte havia espaços vazios de onde tinham sido removidas pinturas 'degeneradas'.
> Era 1934. Eu tinha dezesseis anos. Berlim ainda era Berlim.

> Ainda me era possível ter uma idéia de como havia sido aquela grande farra. Não havia realmente explodido. Havia um novo governo. Tropas de assalto marchavam pelas ruas, gritando: 'Acorde, Alemanha!' Suas ruidosas bandas abafavam as velhas melodias. A festa foi como que se esvaziando, sobrevivendo aturdida, naquela terrível aurora do Terceiro Reich.
> Não era o nosso Reich. Eu não conhecia nenhum nazista, exceto Helene, a ruiva criada pomerânia de minha mãe. Era como se estivéssemos sob ocupação estrangeira. Ainda havia vida sob essa ocupação. Meu pai e eu tocávamos repetidamente nossos discos da *Ópera dos três vinténs*, mas antes fechávamos cuidadosamente as janelas e baixávamos o volume do toca-discos. (...)
> A música de Kurt Weill e as letras de Bertolt Brecht, ouso dizer, só poderiam ter sido escritas naquele tempo e lugar.[1]

Como nos indica o nostálgico alemão, Berlim foi o epicentro de um amplo movimento cultural, que deixou suas marcas mesmo após a dominação nazista.

Por mais que concordemos com a grandeza da cultura Weimar e por mais que ela seja divulgada, não devemos reduzir os acontecimentos que a construiram a uma cronologia da perfeição. O estudo de Weimar deve transcender a idéia de exaltação da cultura Weimar e tratá-la como uma construção histórica, ou seja, como um processo que passou por dificuldades, fragilidades e incertezas e deu brechas para o fortalecimento de uma outra cultura, a cultura nacionalista e xenófoba. Além disso, é bom lembrar: Weimar surgiu da violência das massas, foi fruto de uma guerra e de uma revolução derrotadas. Segundo Peter Gay, *"a cultura Weimar desenvolveu-se, até certo ponto, a partir de suas criatividade e experimentação exuberantes; mas muito dela era ansiedade, medo e uma crescente sensação de condenação."*[2] Neste capítulo, discutiremos a produção artístico-cultural de Weimar, levando em consideração as incongruências do momento histórico com o escopo de não trivializar os acontecimentos e perceber coerentemente a Alemanha de Brecht.

Por mais que seja difícil caracterizar um movimento tão amplo como o de Weimar, é possível notar, no estilo artístico-cultural desse período, alguns traços peculiares que convergiam para um mesmo tema: a busca por uma renovação do homem e o cosmopolitismo. Era preciso repensar o homem e sua individualidade em um mundo marcado pela sobreposição da técnica e pelo autoritarismo burguês. Assim podemos assegurar que as fronteiras alemãs não foram suficientes para circunscrever o estilo Weimar em seu território, pois a busca por uma renovação do homem não era

---

[1] VON ECKARDT, W. & GILMAN, S. L. *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum dos anos 20.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, pp: XXVII – XXVIII.

[2] GAY, Peter. *A Cultura de Weimar.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 12.

necessidade só dos alemães[3]. Como em um movimento dialético, o estilo Weimar influenciou e foi influenciado por uma grande quantidade de nacionalidades e, por isso, pode ser chamado de cosmopolita. Sem a influência de artistas e intelectuais não-alemães, era praticamente impossível desenvolver a busca por um novo homem em solo alemão. Ademais, antes do surgimento da república, e até da Primeira Guerra Mundial, um dos principais estilos de Weimar, o Expressionismo, já existia. Em resumo: o estilo Weimar era mais amplo que a República de Weimar e que a própria Alemanha.

Quem foram os artistas e intelectuais que tornaram o estilo Weimar tão amplo? A multiplicidade de pensamentos era parte constituinte da Alemanha pós Primeira Guerra Mundial, portanto, não é possível reduzir o quadro intelectual do país em dois campos dicotômicos e contrários: os intelectuais de esquerda e os de direita. Em Weimar, existiam intelectuais que eram defensores do Império, mas apoiavam a República, pois acreditavam que a democracia era importante para o país, existiam também pensadores de esquerda, como os de Frankfurt, que tiveram mais influência fora da Alemanha. Enfim, em Weimar, existiam desejos paradoxais, como o de preservar e de alterar a velha ordem social.

Peter Gay resume os intelectuais de Weimar em alguns grupos: republicanos nacionalistas; intelectuais republicanos, que criticavam a tudo e todos; os que compunham as diversas instituições; e os intelectuais republicanos, que praticavam a ciência política.

Os intelectuais chamados de republicanos nacionalistas defendiam a idéia de que a República deveria preservar os valores de um grande passado imperial e que o Estado tinha por objetivo reconciliar todas as classes, pois a polarização radical na política deveria ser evitada. Na verdade, esses intelectuais não aderiram totalmente à República e sempre desconfiaram dela, ao mesmo tempo em que valorizavam o passado germânico.

Diferentemente dos republicanos nacionalistas, quando tratamos dos intelectuais republicanos, é interessante observar o quanto a República significou uma liberação com relação aos valores consagrados do passado. Bismarck, até então, não criticado, tornou-se o centro de ataque desses intelectuais. A partir do momento em que

[3] Devemos lembrar que Walter Benjamin no texto *Experiência e Pobreza*, chama-nos a atenção para o fato de que o homem do início do século XX ansiava libertar-se de toda experiência e tentava encontrar um novo mundo.

o próprio criador do Segundo Reich passou a ser censurado, a crítica estava liberada a tudo e a todos, o que não significa dizer que ela seria aceita e divulgada sem problemas.

Quando se trata dos intelectuais de Weimar, talvez a maior (ou mais divulgada) contribuição deles esteja na formação de instituições e escolas de pensamento, sobre as quais Peter Gay não tem dúvida em afirmar que o que elas tinham de especial era a alta qualidade dos trabalhos por elas desenvolvidos. Todas essas instituições buscavam a realidade por meio da razão, defendiam indagações radicais, valorizavam as idéias tidas por impossíveis e escandalosas, no entanto, a maioria dessas instituições era apolítica, ou seja, não tinha um vínculo rigoroso com a sociedade.

Entre os institutos de Weimar, destacam-se Institutos de História (Instituto Warburg, que defendia a idéia de sobrevivência da antiguidade clássica na sociedade moderna); Institutos de Psicanálise (o Instituto Psicanalítico de Berlim, fundado em 1921, foi a primeira escola e clínica psicanalítica pública do mundo); e os Institutos de Ciência Política (o Instituto de Frankfurt, dirigido inicialmente pelo socialista Carl Grünberg e depois por Max Horkheimer, centrou suas discussões sociais, utilizando as idéias de Hegel e Marx).

Toda essa diversidade de intelectuais na Alemanha de Weimar demonstra uma questão exclusiva e bastante importante para esse momento: a influência dos intelectuais alemães era maior no exterior que dentro da própria Alemanha, pois as universidades ainda eram essencialmente conservadoras, o que explica a formação de institutos intelectuais, geralmente, desvinculados das universidades. Segundo Peter Gay, *"conquanto esses homens possam ter sido o centro do espírito de Weimar, eles não estavam no núcleo dos negócios públicos; eles se reuniam, educavam e por vezes influenciavam pessoas do meio, sem se tornarem eles mesmos participantes."*[4] O amplo e original movimento intelectual germânico surgiu em um ambiente incapaz de capitalizar as inovações propostas pelos institutos. Com a ascensão de Hitler, os Estados Unidos, por um breve momento, souberam cultivar e valorizar o movimento intelectual alemão.

Para Annie Dymetman, *"a tensão entre o desejo de preservar e o de radicalmente alterar a sociedade desembocou no apelo por uma revolução espiritual,*

[4] GAY, P. *Op. Cit.* p. 55.

sem revolucionar a estrutura, sem ameaçar os interesses da classe média."[5] Foram justamente os interesses da classe média que deram força para o cultivo de um forte nacionalismo e propiciaram a crítica contrária aos intelectuais que valorizavam o modernismo e a busca por um nova concepção do homem. O medo do ilimitado, da ausência de fronteiras em um país cosmopolita que não distinguia o alemão do forasteiro, era enorme para a classe média alemã, que ansiava por uma revolução cultural que não ameaçasse seus interesses, que demarcasse o espaço do alemão e que reconstruísse as ligações entre passado e presente. Para essa parcela da população, era praticamente impossível pensar a Alemanha sem um passado grandioso. Todo esse movimento da classe média alemã, que negava a modernidade e insistia em um retorno ao passado, fortaleceu-se com a derrota na Primeira Guerra Mundial e foi denominado por diversos autores alemães como *Volkisch*.

Segundo Dymetman, os grandes seguidores do *Volkisch* são conhecidos como os Românticos, que

> ansiavam por desfrutar o mundo como um todo e não fragmentado pelo racionalismo simplista. Não se trava de uma volta ao passado, alegavam, mas, sim, de um 'idealismo de atos', de um culto ao 'dinamismo', a uma vida de sensações em vez de pensamentos. Pregavam o culto da ação pela ação, do agir antes de pensar, pois pensar é uma forma de emasculação.[6]

Entendemos, assim, que o movimento intelectual germânico do período da República de Weimar era totalmente estranho ao pensamento *Volkisch*[7]. Muitos

[5] DYMETMAN, A. *Uma Arquitetura da Indiferença: a República de Weimar.* São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 72.
[6] Ibidem, p. 78.

[7] Um exemplo apresentado por Peter Gay mostra-nos muito bem o sentido do movimento *Volkisch*, cabe reproduzi-lo: *"Stefan George, poeta e vidente, líder de uma corte de jovens hermética, mal humarada, auto-suficiente, um Sócrates moderno que escolhia sua coleção de Alcebíades em parte devido à sua aparência, sendo mais encantador do que seu modelo da antiguidade. Stefan George era rei de uma Alemanha secreta, herói em busca de heróis numa época nada heróica.(...) Nascido em 1868, George afastou-se de uma cultura que ele desprezava, voltou-se para Baudelaire, poeta maldito maldizendo sua época; para Mallarmé, ensaísta, músico das palavras e profeta, e para os alemães no exterior – para Höderlin, o classicista apaixonado, para Nietzsche, o advogado veemente de uma nova aristocracia pagã. Em seu jornal de poesia e polêmica (...) fundado em 1892, e em sua conversa cuidadosamente encenada com seu grupo de jovens, Stefan George desenvolveu seu programa e procurou um auditório para sua poesia delicadamente burilada. Sua tarefa, como ele a encarava, era a de perpetuar os valores culturais – o círculo de George gastou muita energia analisando Goethe e traduzindo Shakespeare e Dante – e renovar o sentido aristocrático da vida. Era a tarefa de Nietzsche: ser um bom europeu presidindo a transvaliação dos valores. Mas, diferente de Nietzche, George não escolheu ficar sozinho; era ponto básico de seu método construir um império secreto em benefício do novo Reich que surgiria,*

historiadores de Weimar, ligados ao *Volkisch*, cultuaram mitos da história alemã – Bismark, Frederico II e Martinho Lutero – como forma de evasão da realidade e desejo de retornar ao heróico passado alemão. Coube a Hitler capitalizar as forças do conservadorismo da classe média alemã.

Neste ponto em que ficou óbvia a multiplicidade de pensamentos na Alemanha Weimar, gostaríamos de utilizar um termo de Peter Gay, que caracteriza muito bem a situação intelectual daquele momento na Alemanha. O pensamento que dominava toda a população germânica antes da guerra e que se tornou mais forte após o conflito mundial, foi o medo do modernismo, ou, segundo Gay, a "ânsia pela totalidade". Os alemães estavam em busca de uma ligação com a comunidade germânica a qual havia sido perdida com o processo de modernização capitalista e, conseqüentemente, com a Primeira Guerra Mundial, especialmente, a partir da instituição da República, que era uma nova forma de organização política, a que os alemães jamais haviam experimentado. Dessa forma,

> a ânsia pela totalidade estava inundada de ódio; o mundo político, e algumas vezes privado, de seus principais oradores, era um mundo paranóico, cheio de inimigos: a máquina desumanizante, o materialismo capitalista, o racionalismo sem deus, a sociedade sem raízes, os judeus cosmopolitas, e aquele enorme monstro que tudo devorava: a cidade.[8]

Apesar do medo e do temor causado pelo modernismo ter favorecido um forte movimento em favor do conservadorismo, da fuga e o irracionalismo, muitos alemães utilizaram tal temor em favor do homem e da razão, por isso, compreenderam e questionaram a sociedade em que viviam, dominando o modernismo e utilizando-o favoravelmente, a partir desse momento, estava sedimentado o alicerce sobre o qual seria construída a Cultura Weimar, e, em pouco tempo, Berlim se tornaria o centro irradiador de uma cultura essencialmente moderna e, por isso mesmo, cosmopolita. O ambiente para uma vertiginosa linguagem metafórica estava construído.

Da ocasião em que se deu por encerrada a Primeira Guerra Mundial até por volta de 1924, momento em que a crise econômica germânica foi controlada, os alemães vivenciaram uma época de experimentação artística, em que o expressionismo dominou

---

encontrar forças e possível inspiração em amizades estreitas e entre os espíritos eleitos do passado." (GAY, P. *Op. Cit.* p. 64-65) Percebemos claramente que o movimento *Volkisch* tinha uma obsessão por perpetuar valores e reforçar o sentido aristocrático de uma Alemanha derrotada e humilhada.

[8] GAY, P. *Op. Cit.*, p. 112-113.

toda a vida cultural e tornou-se conhecido internacionalmente. Ao lado do expressionismo, surgiu a múltipla e inovadora Bauhaus, escola de arquitetura e artes aplicadas. Esses dois empreendimentos, o expressionismo e a Bauhaus, foram formas de utilização do modernismo contra o temor ao próprio modernismo.

Desde o período anterior a 1919, famosos arquitetos alemães – Erich Mendelsohn, Walter Gropius e Mies van der Rohe, entre outros – preocupavam-se com uma arquitetura que deveria unir todas as artes, com o escopo de produzir uma arte que pudesse ser desfrutada pelas massas e não somente pela elite. Com o advento da República, Gropius foi convidado pelo novo governo para chefiar a Escola de Arte e Ofícios e a Academia de Belas-Artes de Weimar. Assumindo o posto de chefe dessas duas escolas, Gropius as unificou sob o nome de Bahaus, que, ao longo de sua existência, teve por objetivo principal a idéia de unidade entre arte, produção industrial e novas formas em arquitetura e desenho industrial.

A multiplicidade, a criatividade, o experimento e a descontração compuseram o ambiente da Bauhaus, que uniu em um único espaço não só arquitetos, mas diversos talentos artísticos. De acordo com Von Eckardt[9], a Bauhaus era composta pelos arquitetos e desenhistas de móveis Marcel Breuer e Mies van der Rohe; pelos pintores Lyonel Feinninger, Paul Klee, Wassily Kandisnky e Josed Albers; pelo fotógrafo e artista industrial Laszlo Moholy-Nagy; pelo cenógrafo e pintor Oskar Schlemmer, e pelo escultor Gerhard Marcks.

De acordo com Peter Gay,

> a atividade da Bauhaus era criativa e versátil; tipografia, desenho de móveis, lâmpadas, tapetes, cerâmica, encadernação de livros, a dança – todos eram tratados com enorme liberdade, e muitos deles, como sabemos, tiveram influência duradoura; ainda nos sentamos em cadeiras desenhadas por Marcel Breuer e lemos caracteres tipográficos desenhados primeiramente por Hebert Bayer. O ambiente em Bauhaus era curioso, jovial: os Bauhaus eram uma família, uma escola, um negócio cooperativista, uma sociedade missionária. Nem Gropius nem os outros professores acreditavam em discípulos: não era uma academia onde o grande mestre reproduzisse pequenas edições dele mesmo, mas um 'laboratório' onde os 'alunos estimulavam os mestres' e os mestres, os estudantes.[10]

[9] VON ECKARDT, W. & GILMAN, S. L. *Op. Cit.*

[10] GAY, P. *Op. Cit.*, p. 115.

Todos os componentes da Bauhaus tinham por objetivo a união das artes em favor da sua utilização por toda a população, conciliando beleza e utilidade com o fim de satisfazer as necessidades econômicas e estéticas, rejeitaram formalismos e doutrinas em favor da utilização do novo[11]. Na verdade, todos eles eram alemães que também temiam a modernidade e se sentiram abalados com o trágico fim da Primeira Guerra Mundial e com a situação em que se encontrava a Alemanha naquele momento, no entanto, utilizaram o peso da modernização como forma de melhorar a sociedade em que viviam e não como fuga ou nostalgia por um passado grandioso. Infelizmente, a maioria dos alemães não quiseram assimilar aquilo que a Bauhaus demonstrou por meio de sua produção, pois, para os seus componentes, *"a cura dos males do modernismo* [estava] *em adotar o modernismo certo."*[12] O conservadorismo ignorou o "modernismo certo" da Bauhaus e preferiu rechaçar tudo o que podia receber o adjetivo novo. Para essas pessoas foi mais importante sonhar e desejar um futuro antigo do que propor um futuro baseado no novo.

Ao lado da Bauhaus, o expressionismo tornou-se uma vigorosa e importante forma de compreender o mundo moderno mediante a própria modernidade. Sem dúvidas, foi uma das formas mais originais de perceber a arte pela ótica da mudança, do perecível, do movimento e da incerteza, talvez por isso tenha alcançado as mais diversas expressões artísticas: o cinema, as artes plásticas, o teatro, a arquitetura, a música, a poesia, a dança e a escultura. Os expressionistas, assim como os integrantes da Bauhaus, souberam utilizar o modernismo certo de maneira certa.

Todo o movimento expressionista caracterizava-se por um desejo de renovação diante do senso comum, lutava contra as formas estáveis e refletia as incertezas dos valores que caracterizavam a Alemanha. Sem se unirem em um único grupo, muitos expressionistas não amavam Weimar, no entanto, os inimigos de Weimar odiavam os expressionistas.

Diversos foram os pintores que, ávidos por renovações, fizeram das artes plásticas alemãs da República de Weimar um vasto campo de criação artística. Em 1892, Berlim recebeu a exposição do norueguês Edvard Munch, a partir de tal

[11] Em 1923 o arquiteto Mies van der Rohe escreveu: *"Nós rejeitamos toda especulação estética, todas as doutrinas e todo formalismo. Arquitetura é a vontade de uma época traduzida em espaço. Vivendo. Mudando. Novo. Não ontem, nem amanhã, somente ao hoje se pode dar forma. Somente tal arquitetura é criativa. Criar forma a partir da natureza da função, com os recursos de nossa época, essa a nossa tarefa."* (APUD: VON ECKARDT, W. & GILMAN, S. L. *Op. Cit.*, p. 117)

[12] Ibidem, p. 117.

exposição, diversos artistas plásticos apresentaram suas obras em solo germânico. Antes da guerra, passaram pela Alemanha futuristas italianos, construtivistas russos, impressionistas e, todos eles, possibilitaram o desenvolvimento de uma renovada e importante arte pictórica alemã, que veio a desenvolver-se a partir do surgimento da república. Em 1919, a revista de arte *Der Sturm* publicou o "Manifesto do Extremo Expressionismo" de Johannes Molzahn, abrindo espaço para a arte não-representativa na Alemanha. Além do expressionismo, o dadaísmo também floresceu em solo germânico.

As mensagens políticas, a distorção da figura humana e a quebra das imagens fotográficas foram temas constantes nos quadros expressionistas de Weimar, pois buscavam alcançar a realidade por meio da aparência, ou melhor, o homem e a sociedade distorcidos pela modernidade e também pela guerra. Entre os artistas plásticos do expressionismo alemão, destacam-se Kandinsky, Paul Klee, Ottlo Müller, Lyonel Feininger, Ernst Ludwig Kirchner e George Grosz.

Mesmo que rapidamente, não poderíamos deixar de nos referir a George Grosz, desenhista e pintor de importantes quadros que caracterizam a sociedade alemã durante a República de Weimar, entre suas principais obras, sobressai-se *Os pilares da sociedade*, de 1926. Todo o trabalho de Grosz é uma sátira à sociedade alemã do pós-guerra, pois ele tinha nojo e, por isso, recusava-se a aceitar a inabilidade dos políticos alemães, o conservadorismo de grande parte da população e a complacência da pequena-burguesia com uma sociedade injusta e extremamente desigual. Não é por acaso que seus desenhos e quadros incomodaram, e ainda incomodam, um público vasto. Em 1928, Grosz foi condenado por blasfêmia pública e respondeu ao juiz: *"Eu tenho certas obrigações como artista. Pertenço a todo povo alemão e sinto que tenho, portanto, uma certa missão. Fui posto neste mundo com uma espécie de chicote, mesmo que artístico e assim razoavelmente inofensivo... Eu crio de meu próprio tempo, de minha própria personalidade, de meu próprio senso do artístico..."*[13] Os desenhos e quadros de Grosz foram utilizados por diversos artistas e de diversas formas, como exemplo, devemos citar o teatrólogo Piscator, que usou obras do autor alemão para compor os cenários de muitas peças que dirigiu. Na verdade, Grosz e sua obra tornaram-se símbolos da Alemanha inquieta, questionadora e expressionista.

[13] APUD: VON ECKARDT, W. & GILMAN, S. L. *Op. Cit.*, p. 73.

Além das artes plásticas, o cinema da República de Weimar sofreu grande influência expressionista, ao mesmo tempo em que a quantidade da produção de longa-metragem na Alemanha só perdia para o cinema norte-amaricano[14].

O principal filme expressionista alemão foi *O gabinete do dr. Caligari*, de Willy Haas, exibido pela primeira vez em 1920, que tinha por objetivo mostrar para um público maior a autoridade e brutalidade da guerra por meio de questões psicológicas. Todos os filmes expressionistas são compostos por cenários pintados, luz fraca, que evidencia sombras, e os atores parecem estar em constante estado de transe, tudo isso com o objetivo de valorizar as diversas significações que a película pode produzir.

Ao lado de *O gabinete do Dr. Caligari*, foram produzidos outros importantes filmes durante a República de Weimar. *O Anjo Azul*, baseado e um romance de Heinrich Mann e dirigido por Josef von Sternberg, em 1930, imortalizou Marlene Dietrich como atriz conhecida mundialmente, e, por meio dos personagens Lola-Lola e professor Rath, fez uma veemente sátira à sociedade alemã do pré-guerra, que se vê perdida diante das mudanças trazidas pela modernidade e pela guerra. No final da década de 1920, também foi produzido o filme *Ópera dos três vinténs*, que muito desagradou seu escritor, Bertolt Brecht que julgou a película descaracterizada de crítica social. Em 1931, Brecht começou a fazer seu próprio filme, *Kuhle Wampe*, que ficou conhecido como o primeiro filme alemão marxista destinado às massas, apesar de ter várias de suas cenas cortadas pela censura. Não devemos subestimar a receptividade desses filmes. O grande público, várias vezes, preferia filmes pornográficos ao cinema social e político. Entre os filmes citados, o mais visto e conhecido é o *O Anjo Azul*.

Além da valorização da rebeldia e do modernismo, o expressionismo teve uma característica importante e que esteve bastante presente no teatro da República de Weimar: a idéia de que o homem deve ser transformado por meio do sofrimento e da dor. Nessa valorização do sofrimento humano, o teatro expressionista alemão trouxe para o palco prostitutas, sofredores, suicidas e o tema da "revolta do filho contra o pai."[15] A maioria dos jovens escritores da Alemanha se preocupavam com o conflito pai-filho, pois era preciso valorizar a insurreição, a rebelião e a revolta contra qualquer

[14] De acordo com estatísticas apresentadas por Wolf Von Eckardt e Sander L. Gilman, em 1927, foram produzidos na Alemanha 241 filmes de longa-metragem, no mesmo ano, foram produzidos 743 americanos, 74 franceses e 44 britânicos. Cabe ainda ressaltar que a influência dos filmes alemães dos anos de 1920 é enorme.

[15] A expressão "a revolta do filho contra o pai" é utilizada por Peter Gay para designar o teatro expressionista de Weimar.

tipo de autoridade, a qual é bem representada pela figura paterna. Segundo Peter Gay, nas peças expressionistas de Weimar, o filho lutava por uma liberdade racional contra uma autoridade paterna irracional, eram peças que, acima de tudo, valorizavam a rebelião.

A busca pelo instável e pelo novo por meio da rebelião não favoreceu somente o surgimento de novos temas no teatro de Weimar, mas propiciou também uma renovação na concepção cênica, que se tornou paradigma para todo o mundo. Na Alemanha de 1920, o teatro como simples entretenimento foi deixado de lado e passou a ser visto como essencial ao homem.

Os diretores Max Reinhardt, Leopold Jessner e Erwin Piscator utilizaram diversas experiências e tornaram-se conhecidos por suas inovações e, dessa forma, favoreceram o teatro político de Berlim dos anos de 1920. Segundo Von Eckardt, o teatro de Weimar *"em seu tempo, e talvez neste século* [século XX], *(...) não teve rival em parte alguma do mundo."*[16]

Max Reinhardt foi um dos mais famosos teatrólogos alemães da década de 1920, chegou a ser conhecido como o "mago do teatro" e foi com ele que Bertolt Brecht trabalhou quando se mudou para Berlim em 1924. Preocupado em romper a distância entre espetáculo e público, Reinhardt dirigiu um dos maiores teatros de Berlim – Grosses Schauspielhaus – e transformou, com a ajuda do arquiteto expressionista Poelsig, a arena do teatro em uma grande caverna de estalactites, que tinha por finalidade aproximar ator e espectador. Como se nota, Reinhardt era um homem essencialmente voltado para o teatro e tinha uma concepção bastante definida de espetáculo teatral, o qual deveria *"perseguir a identificação com os propósitos do irracional, em dimensões como o sentimento, o fascínio, o maravilhoso e, nessa esteira, a plenitude da vida interior"*[17] É interessante perceber que o pensamento de Brecht com relação ao teatro é justamente o contrário de Reinhardt, com quem primeiramente trabalhou. Brecht acreditava na racionalidade e, por meio dela, tentava retirar do teatro qualquer tipo de ilusão do espectador. O público do teatro brechtiano deveria encarar o espetáculo além do entretenimento, pois a arte é uma forma de perceber a realidade, a qual precisa ser vista de forma coerente e crítica. Ao trabalhar com Reinhardt, Brecht

[16] VON ECKARDT, W. & GILMAN, S. L. *Op. Cit.*, p. 77.

[17] BORNHEIM, G. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 1115.

percebeu os problemas do encantamento do público por meio do fascínio e do maravilhoso e propôs uma reorientação do espetáculo teatral.

Aos olhos dos jovens expressionistas, por mais que Reinhardt tenha buscado inovações na forma de aproximar espectador e ator, ele estava ultrapassado. A primeira bem sucedida proposta teatral que veio a superar o trabalho do mais conhecido diretor alemão foi o espetáculo *Guilherme Tell* de Schiller, dirigido Leopold Jessner, em 1919. Em um palco praticamente vazio, composto somente por uma escada ao fundo, Jessner levou ao público alemão uma versão nova de *Guilherme Tell*, que, até então, só havia sido encenada com suntuosidade e pompa.

Por mais que as propostas cênicas de Max Reinhardt tenham sido criticadas, e isso é um processo natural de qualquer sugestão artística, o seu trabalho, juntamente com o de Leopold Jessner, abriu as portas do teatro ocidental para as experiências e inovações, pois *"as escadas de Jessner libertaram o teatro de Berlim – e com ele o teatro ocidental – do cenário de representação e de encenar suas exigências. À semelhança da pintura, o teatro passara do impressionismo, e mais tarde do expressionismo de Reinhardt, para o domínio da arte abstrata."*[18] Sentimos que o teatro alemão, na década de 1920, passou por profundas transformações e sedimentou o campo das possibilidades teatrais. Toda e qualquer inovação, fosse temática ou cênica, que viesse a favorecer as possíveis ligações entre espectador e público com o objetivo de propor uma visão crítica da sociedade por meio do teatro, passou a ser favorecida a partir da década de 1920.

Talvez um dos maiores expoentes desse novo tempo do teatro alemão tenha sido o diretor, teórico e propagandista Erwin Piscator, que fundamentou teoricamente a união do teatro popular com o teatro político e tornou-se a principal fonte de inspiração de Bertolt Brecht. Todas as peças produzidas por Piscator tinham um forte cunho político e social, que era ressaltado por elementos cênicos infinitamente inovadores para a época. Piscator utilizou em suas encenações palcos giratórios, escadas rolantes e telões com projeções cinematográficas com a finalidade de criar uma movimentação cênica que pudesse favorecer a comunicação com o espectador.

O trabalho de Piscator é mais bem definido pelas palavras de seu próprio autor:

---

[18] VON ECKARDT, W. & GILMAN, S. L. *Op. Cit.*, p. 81-82.

> Para nós, na qualidade de marxistas revolucionários, a missão não se pode esgotar no fato de imitar, sem crítica, a realidade, e conceber o teatro tão somente como 'espelho do seu tempo'. É tampouco essa a sua missão, como o é a de superar tal estado apenas com meios teatrais, eliminar a desarmonia pelo disfarce, apresentar o homem como fenômeno de grandeza superior numa época que na realidade o desfigura socialmente; numa palavra: a agir idealmente..[19]

Após uma guerra devastadora e uma revolução abortada, Piscator acreditava que os alemães precisavam perceber as questões cotidianas com mais criticidade, mais consciência e, acima de tudo, por meio da racionalidade. O teatro, como expressão artística essencial ao homem, deve colaborar para que a sociedade reflita sua própria realidade e, mediante a reflexão, proponha mudanças. Esse é o fundamento da teoria brechtiana, que já estava expresso nas obras de Piscator.

Verificamos que tanto o expressionismo quanto os trabalhos de Max Reinhardt, Leopold Jessner e Erwin Piscator possibilitaram uma renovação cênica na Alemanha de Weimar. Isso só foi possível por meio de um momento histórico propício à inovação e à experimentação em todos os sentidos artísticos. Não nos esqueçamos de que muitos desenhos de George Grosz foram utilizados por Piscator, e o teatro dirigido por Reinhardt foi reformulado por um arquiteto expressionista. Devemos também ressaltar que, logo após a Revolta Spartakista, em 1919, foi criado em Berlim um grupo denominado Novenbergruppe[20], que tinha por objetivo unir os artistas alemães em favor de uma arte engajada. Toda essa discussão e inovação abriram os caminhos da arte para Bertolt Brecht.

Na verdade, o grande dramaturgo do século XX iniciou seu trabalho em um ambiente demarcado e, por isso, efetivamente favorável para o florescimento de uma arte questionadora, revolucionária e em busca de um novo homem: o homem do pós-guerra. Sem dúvidas, o teatro brechtiano só podia nascer naquele momento em que grande parte da sociedade alemã, abalada pela corrida imperialista que levou à Primeira Guerra Mundial, buscou um novo ideal de homem, que pudesse lutar por um mundo mais justo e ético.

---

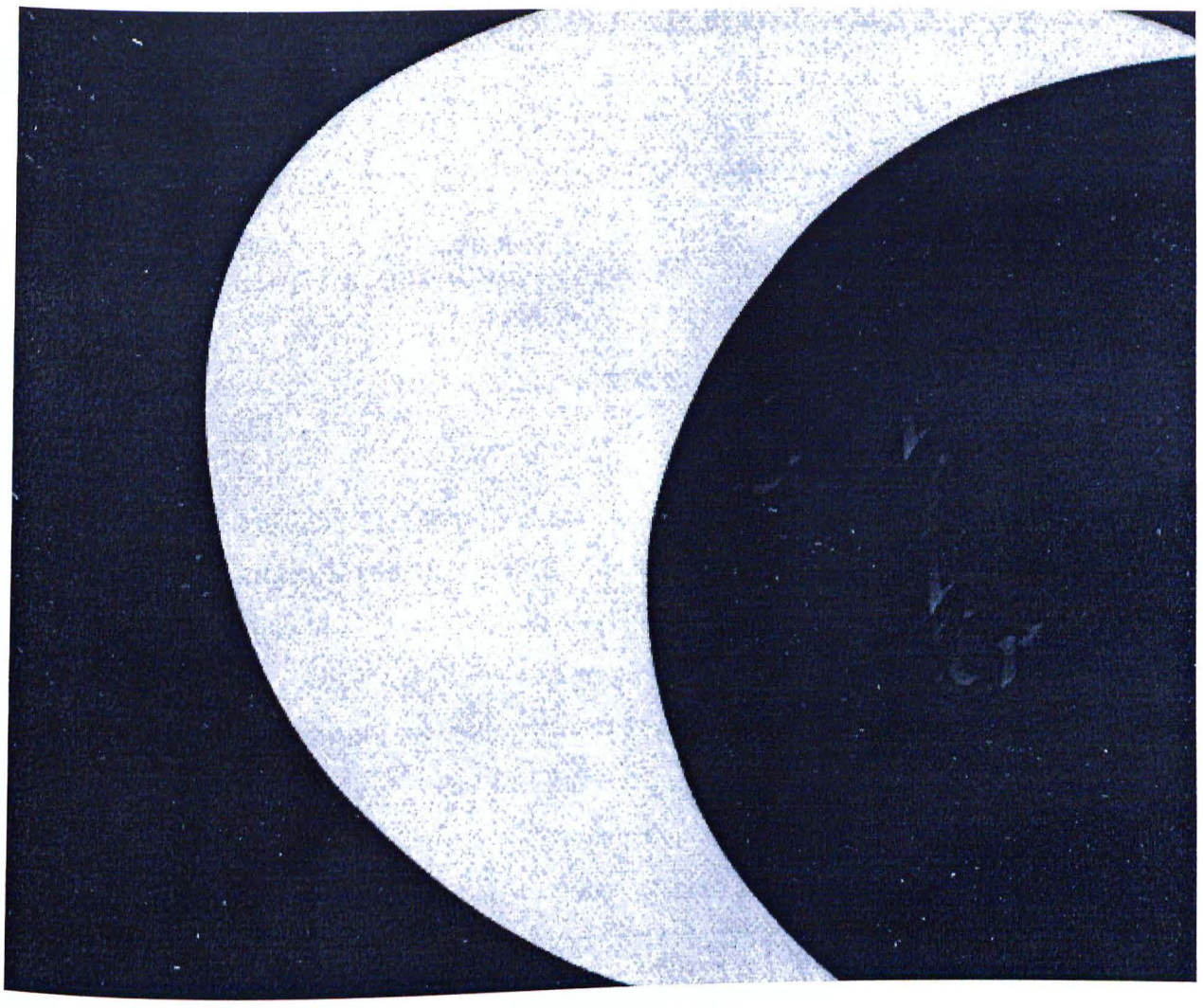
[19] PISCATOR, E. *Teatro Político*.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 156.

[20] O Novenbergruppe tinha entre os seus principais integrantes os arquitetos Walter Gropius, Erich Mendelsohn; os historiadores da arte Paul Zucker e Wilhem Valentiner; os escultores George Kolbe e Gerhard Marcks; os pintores Feininger, Nolde e Oto Muller; os compositores Kurt Weill e Paul Hindemith e o teatrólogo Bertolt Brecht.

Se, durante os primeiros anos da República de Weimar, as artes passaram por um processo experimental, no decorrer do tempo, principalmente após a reestruturação econômica da Alemanha, a partir de 1924, a objetividade, a sobriedade, a busca da realidade e da simplicidade tornaram-se as tônicas das expressões artísticas de Weimar. Foi nesse período de sobriedade que seria publicado o romance *A Montanha Mágica* de Thomas Mann, um dos clássicos da literatura mundial e ícone da Cultura Weimar.

Ao narrar a história de Hans Castorp, filho enfermiço da vida, Thomas Mann apresenta-nos a Europa antes da Primeira Guerra Mundial. O sanatório, no qual Hans Castorp passa sete anos, é uma representação da sociedade européia antes de 1914, próspera e secretamente dilacerada. Os múltiplos estilos de pensamento da Europa são representados pelos principais personagens do romance que têm por função educar Castorp. A grosso modo, e correndo o risco de ser por demais simplista, podemos dizer que, em *A Montanha Mágica*, encontramos o próprio caminho trilhado por Thomas Mann, de um monarquista a um republicano, que acreditou nas instituições de Weimar. Segundo Peter Gay, Hans Castorp, como um aristocrata, dá profundo valor à morte e, com o passar do tempo, passa a acreditar na vida, que está profundamente ligada à democracia. O grande trovão abala todos os valores, tantos os ligados à vida quanto os ligados à morte e, dessa ruptura sem precedentes, surge um novo homem.

A partir de 1929, quando a inflação e o desemprego voltaram a afligir a Alemanha, a cultura Weimar torna-se menos crítica e a cultura *Volkisch*, lentamente cultivada durante todo o período republicano, torna-se preponderante. As indagações em torno de um novo homem foram de grande importância para que surgisse o sonho de um grande pai que devolveria o reich aos alemães. Os anos do expressionismo, a revolta dos filhos contra os pais, deixaram suas marcas por todo o mundo, no entanto, a partir de 1933, na Alemanha, o "grande pai" subjugou os filhos. Estava aberto, para muitos, o caminho do exílio.



Capítulo III

A Construção de *Tambores na Noite*: entre a lua vermelha e o individualismo pequeno-burguês

A CONSTRUÇÃO DE *TAMBORES NA NOITE:* ENTRE A LUA VERMELHA E O INDIVIDUALISMO PEQUENO-BURGUÊS

Nós vos pedimos com insistência!
Nunca digam: Isso é natural!
Diante dos acontecimentos de cada dia.
Numa época em que reina a confusão,
Em que corre o sangue,
Em que se ordena a desordem,
Em que o arbitrário tem força de lei,
Em que a humanidade se desumanisa...
Não digam nunca: Isso é natural!
A fim de que nada passe por ser imutável!

Bertolt Brecht

Em 1924, encantado pelo clima cultural da capital alemã, e singularmente marcado pela Primeira Guerra Mundial e pela Revolta Spartakista, Bertolt Brecht decidiu, definitivamente, instalar-se em Berlim, a "capital do vício". Nesta cidade, desenvolveu um grande trabalho em defesa do homem e de sua liberdade de pensamento e, logicamente, em defesa da arte. Tendo o teatro como meio de expressão, o dramaturgo envolveu-se no clima incessante de buscas e inovações da cultura Weimar e, por meio dele, fez uma única e grande proposta para o público teatral: a reflexão. A partir de então, Bertolt Brecht tornou-se conhecido como o maior dramaturgo do século XX e exemplo vivo de um incansável andarilho em busca do conhecimento do homem pelo próprio homem. A mudança de Augsburg para Berlim somente marcou o início de várias outras mudanças. Da capital alemã, Brecht transferiu-se, em 1933, para Praga, Viena e Zürich, em 1939, foi para a Suécia, em 1940, mudou-se para a Finlândia, em 1941, transferiu-se para a União Soviética e de lá para os Estados Unidos. Em 1947, deixou os Estados Unidos e retornou para a Suíça, depois Praga e, por fim, estabeleceu-se na Alemanha Oriental. Esse longo caminho percorrido por Brecht demonstra seu espírito incansável e resoluto, pois, em cada país ou cidade por que passou, o estilo Weimar o acompanhou e, talvez por isso, tenha sido tão perseguido por governos totalitários ou autoritários.

Entendendo a República de Weimar como um espaço demarcado por revolução, espírito crítico, renovação artística e, ao mesmo tempo, conservadorismo político e nacionalismo, ficam evidentes as fortes ligações de Brecht com esse momento, bem como sua importância. Nesse sentido, se pensarmos que, antes de 1924, o dramaturgo alemão era um jovem morador da cidade de Augsburg, que participou da

Primeira Guerra Mundial como enfermeiro, pois, nessa época, era estudante de Medicina, podemos conjeturar que a sua contribuição artístico-cultural só surgiu após a mudança para Berlim. No entanto, as primeiras peças de Brecht surgem em 1918-1919 e, nem por isso, são inferiores aos escritos de épocas posteriores. Neste capítulo, analisaremos a peça *Tambores na Noite*, que, escrita em 1919, representa a visão de seu autor a respeito da Primeira Guerra Mundial, da Revolta Spartakista e, conseqüentemente, da formação da República de Weimar, além de ser um texto que abre os caminhos de Brecht para o teatro de Berlim e, mais profundamente, para seu incansável caminho na busca da compreensão do homem pelo próprio homem.

Fugindo dos temas expressionistas, *Tambores na Noite* é uma peça ambientada na noite em que os spartakistas tomam os principais jornais da capital alemã. Composta por personagens bastante individualizados e mergulhados em suas contradições históricas, cada um representa para o leitor/espectador a maneira como a sociedade alemã relacionava-se com as rápidas mudanças por que o país passava. Organizada em cinco atos – África, Pimenta, Cavalgada de Valquírias, Uma aurora desponta e A cama – *Tambores na Noite* apresenta-nos um *continuum* temático, que oscila entre os pólos da subjetividade e da objetividade; de um lado, a esfera individual, privada, familiar e, de outro, o espaço coletivo, público, social. Todas as ações desenvolvidas na peça estão entre esses conflitos subjetivos e objetivos, particulares e públicos, individuais e sociais e, além disso, caminham para um fim em que só cabe uma perspectiva.

Na peça de Brecht, encontramos as aventuras e dissabores de Andréas Kragler, soldado alemão, que, servindo ao seu país durante a primeira Guerra Mundial, parte para a África, onde fica quatro anos sem dar notícias à família. Com o término da guerra, o soldado volta para Berlim e vai ao encontro de Anna Balicke, sua namorada, e depara-se com ela ficando noiva de outro rapaz justamente naquele dia. Depois de muita discussão, Kragler é rejeitado por Anna, não porque ela não o ame mais, mas porque, além de estar grávida, Murk era um industrial que melhoraria os negócios de sua família. Arrasado, Kragler corre pelas ruas da cidade, ao mesmo tempo em que a Liga Spartakus toma os principais jornais de Berlim e um verdadeiro clima de guerra civil inicia-se. Ao chegar em um bar, o soldado alemão convence aos que lá estavam a ajudar os revoltosos, todos saem pelas ruas rumo à revolta, até que se encontram com Anna, que resolvera ficar com seu antigo namorado, o soldado que acabara de chegar. Kragler

se vê diante da escolha: vai para a revolta ou retorna para casa? Escolhe a revolução ou a cama? No último ato, Kragler faz a sua escolha, dizendo:

> A gaita de fole toca, e os coitados morrem no bairro dos jornais, os prédios desabam em cima deles, a madrugada raiando e eles lá estendidos no asfalto como gatos mortos... Eu sou um porco, e os porcos vão para casa! *Toma respiração.* Eu vou botar uma camisa limpa, minha pele está salva, vou arrancar esse paletó e engraxar minhas botas. *Ri com maldade.* A gritaria estará terminada, amanhã de manhã, e amanhã de manhã eu estarei metido em minha casa, e me multiplicando, para propagar bem a minha espécie. *Toca o tambor.* Não façam essas caras tão românticas, cambada de usurários![1]

Por meio dessa aparente estrutura tradicional, Bertolt Brecht lança sérias e importantes considerações sobre a Alemanha de Weimar e, para além das questões sociais alemãs, possibilita-nos ter uma visão mais ampla da própria noção de tempo e de história que se aproxima das concepções de Walter Benjamin e Rosa Luxemburg, pois não há determinismo histórico e teórico em *Tambores na Noite.* Detalhe: em 1919, momento em que a peça foi escrita, Brecht tinha aproximadamente 21 anos e, certamente, não conhecia as teorias de Benjamin e Luxemburg.

Levando em consideração a idéia de que *"no teatro (...) as personagens constituem praticamente a totalidade da obra"*[2], analisaremos duas personagens de *Tambores na Noite*, pois, por intermédio delas, será possível recolher alguns fragmentos da múltipla sociedade de Weimar.

Comecemos por Babusch, jornalista e amigo da família Balicke, que está presente do início ao fim do enredo da peça. Todo o primeiro ato é marcado pelo esforço dos pais de Anna em fazê-la aceitar o noivado com o industrial Murk. Os negócios de Murk são bastante interessantes para toda família de Anna. Em um ambiente em que predominam os diálogos em torno de questões pessoais, a presença de Babusch é uma referência clara à sociedade alemã, pois, além de trazer informações referentes à revolta spartakista, demonstra as mudanças que os alemães viviam com o término da guerra. Nesse sentido, a personagem, no primeiro ato de *Tambores na Noite*, mostra que, além dos interesses privados ou subjetivos, existem outros, que são importantes e capazes de determinar, ou serem determinados, pela subjetividade. Isso

[1] BRECHT. B. Tambores na Noite In: *Bertolt Brecht: Teatro Completo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, v.1, p.128.

[2] CANDIDO, A. et al. *A Personagem de Ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 84.

demonstra que, desde o início da peça, não encontramos qualquer pré-determinação, ou seja, ação alguma das personagens é planejada, mas ocorre por meio de tensões que podem ser pessoais ou sociais. Vejamos dois exemplos em que pelas falas de Babusch, isso se torna claro:

> BABUSCH *aperta as mãos de Anna e de Murk* – Os espartaquistas têm um estoque de armamento enorme. São uns canalhas! E então, Anna? Não vão desanimar por causa disso: aqui não vai acontecer nada, aqui é um lugar de paz! A família; a família alemã! "My home is my castle!" (...)
>
> BABUSCH – Quanta coisa acontecendo! Tudo está explodindo. Bebês organizai-vos! Por falar nisso: meio quilo de damascos madurinhos, macios que nem manteiga, suculentos, cor de carne, custa dez marcos.[3]

Percebemos que, ao mesmo tempo em que o casal de noivos não deve deixar-se levar pelas questões sociais, pois elas, segundo Babusch, não afetam a família alemã, eles estão ficando noivos justamente porque o fim da guerra possibilita um jogo de interesses em torno do casamento. Não há como negar que a família alemã está alheia às transformações sociais. Quando Babusch declara "Bebês organizai-vos", ele se refere aos negócios de Murk, que, com o término da guerra, deixará de fabricar cestos para munição para fabricar carrinhos de bebês, pois, a partir do momento em que o lucro advindo da morte não é mais possível, a vida representa um grande filão. Nesse sentido, verificamos que, por meio da guerra, existem transformações familiares – o casamento – e sociais – a Revolta Spartakista. Cabe ao pequeno burguês escolher o seu caminho de valorização do que considera mais digno, a vida familiar ou a social. É mais sugestivo para a família pequeno-burguesa alemã bradar "Bebês organizai-vos", do que "Proletários, de todo mundo uni-vos."

Nesse ponto, podemos afirmar que Brecht acrescenta às discussões da Alemanha de Weimar uma questão até então submersa: a condição da pequena-burguesia alemã, a qual deve ser valorizada diante de todas as transformações políticas e sociais ocorridas a partir de 1918. Importa lembrar que o nacionalismo germânico é característico da pequena-burguesia, que prefere a cultura *Volkisch* ao expressionismo. Valorizando outro caminho, também devemos nos indagar: até que ponto os expressionistas de Weimar preocuparam-se com a divulgação de suas obras? Ou

[3] BRECHT, B. *Op. Cit.*, p. 87.

melhor, até que ponto se preocuparam com a classe média não intelectualizada? Com certeza, muitos alemães não deram a menor importância para a preocupação expressionista de construção de um novo ideal de homem e utilizaram o conflito mundial a seu favor, pois tornaram-se aproveitadores da guerra e aprenderam a viver da desgraça alheia. As falas de Babusch representam isso, a guerra e a revolta não significam nada até o momento em que as pessoas possam tirar proveitos financeiros delas.

No segundo ato, Babusch continua realizando um contraponto entre a família e a sociedade alemã e, ao defender os direitos do ex-soldado que quer reconstituir sua vida pessoal, novamente toca no fato do peso das influências sociais sobre as individuais e dá extremo valor às idéias pequeno-burguesas. A todo momento, Babusch quer que Kragler retome sua vida antes da guerra e, com isso, demonstra sua indiferença para as questões sociais, na verdade, ele é a representação da maioria da sociedade alemã. Em sua última fala, encontramos:

> BABUSCH *avança em direção a Kragler, cruzando obliquamente o lugar da luta, e fala, mascando o charuto apagado.* – Agora você já sabe onde é que dói a ferida. E já trovejou como o próprio Deus. A mulher, por seu lado, está esperando criança: não pode ficar sentada na pedra que as noites estão esfriando, e você talvez queira dizer alguma coisa...[4]

As palavras de Babusch compõem um apelo para que o soldado restitua sua antiga vida ao lado de Anna. É um manifesto da pequena-burguesia que, segundo Brecht, sabe muito bem onde a "ferida dói."

Após a ascensão nazista, ao analisar *Tambores na Noite*, Brecht fez a seguinte declaração:

> En esta obra he descripto la actitud de gente que yo mismo había observado, y he citado sus expresiones. Mi propia actitud al observar las actitudes de los demás y al recoger sus declaraciones era de una cierta curiosidad; pero al asentar mis observaciones la actitud curiosa se transformó en una suerte de sensación de triunfo por haber tenido razón. Porque los que escribían al mismo tiempo que yo se negaban a tener en cuenta los verdaderos procesos generales que estaban al alcance de la observación y trataban la revolución como un levantamiento puramente espiritual y ético del hombre. Celebraban que 'el hombre' se levantara contra 'la injusticia' y muriea por 'la idea'. El hecho de que algunos murieran era

[4] Ibidem, p. 123.

> interesante para el autor, pero no tanto para los que morían, mientras luchaban por intereses muy reales, muy precisos e sensatos. Luchaban y arriesgaban la vida en la medida en que sus intereses lo exigían y sus intereses eran muy diversos. De la misma manera variaba la duración de su lucha y mucgos la interrumpieron o hasta se pasaron al bando contrario, cuando por su parte hubieron 'terminado'.[5]

Nesse sentido, compreendemos que a construção da personagem Babusch tem um significado importantíssimo em *Tambores na Noite*, porque ela demonstra, pelo seu favoritismo ao individualismo pequeno-burguês, que uma revolução não é realizada somente por uma questão espiritual ou ética. Para o dramaturgo alemão, era preciso deixar claro que qualquer pessoa só encara um processo revolucionário por interesses reais, precisos e sensatos, e Babusch tem a função de alertar todas as personagens da peça para seus interesses específicos e reais.

Tambores é a resposta de Brecht ao fracasso da Revolta Spartakista, é a visão de um observador que conseguiu enxergar além dos próprios chefes revolucionários. Quando Rosa Luxemburg atacava a educação essencialmente teórica do Partido Social Democrata Alemão, ela tinha toda a razão, no entanto, sua visão estava voltada somente para os trabalhadores alemães e não para o restante da população. Ora, a Revolta Spartakista não dependia somente dos operários, era preciso um apoio da maioria da população alemã, principalmente daquela parcela da população que não se via como trabalhadora e também não fazia parte da alta burguesia germânica. Era imprescindível que Kraglers, Balickes e Babuschs aderissem à luta por uma sociedade mais justa e ética, mas essas pessoas tinham interesses bastante específicos que as afastavam do ideal revolucionário. Era preciso que os revolucionários atentassem para o livre arbítrio, que leva as pessoas a fazer suas escolhas, seja pelas questões individuais ou pelas coletivas.

O que importa é que *Tambores na Noite* explora muito bem o filão da subjetividade, às vezes, desvalorizado ou superestimado. Por isso, provavelmente, tenha sido, em seu tempo, a maior contribuição ao pensamento de Rosa Luxemburg, pois, na peça, personagem alguma age sob predeterminações sociais ou políticas, todas têm um movimento espontâneo entre os interesses particulares e os coletivos, o que se assemelha à idéia de espontaneidade da teórica alemã. Brecht colabora com Luxemburg, por exemplo, quando ela diz que enxerga a Revolta Spartakista com um olho que ri e

[5] BRECHT, B. *Escritos sobre teatro.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 76.

outro que chora. Por acreditar e aprovar o espontaneísmo dos trabalhadores, Rosa sente-se satisfeita mas, ao mesmo tempo, por perceber que o momento posterior a uma guerra perdida não era apropriado, entristece-se. As questões pessoais ou subjetivas, tão bem apresentadas em *Tambores na* Noite, têm sua contribuição para com o olho que chora de Luxemburg.

Babusch, logicamente, não é a única personagem que apresenta os interesses pessoais acima dos interesses coletivos, mas é a única que se situa na fronteira entre os dois pólos, o da subjetividade e o da objetividade, e tenta atrair para o primeiro aquelas que se sentem tentadas a lutar ao lado dos trabalhadores.

Outra questão que é importante atentarmos nas falas da personagem Babusch é o seu racionalismo. A personagem tem uma noção bastante realista da situação alemã e age, acima de tudo, de forma a evidenciar esse realismo pequeno-burguês. Devemos recorrer novamente à declaração de Brecht:

> la actitud de los autores contemporáneos y del auditorio que dominaban el teatro me irritaba sobremanera, porque los veía pequeños burgueses a ellos mismos, y veía que con sus paparruchas idealistas participaban del engaño de los Kragler, oficiando así de provocadores. Deliraban sobre intereses 'colectivos', 'humanos', 'ideales', pro en ningún momento estaban dispuestos a dar a los revolucionarios proletarios, a quienes llevaban adelante la verdadera lucha, lo que éstos necesitaban: la transformación total de las condiciones de propiedad con todas sus consecuencias. (...) en esta obra es fácil advertir por qué fracasó la revolución alemana: no sólo por la traición de sus dirigentes, sino también por la diversidade de intereses de las masas populares rebeladas. (La traición comenzó al negarse esa diversidad de intereses para que las masas, cuyos intereses en ningún momento se pensó en satisfacer, prestaran su colaboración en la lucha.) La verdadera gran doctrina de la política proletaria debiera haber consistido en enseñar a los Kragler que esta diversidade de intereses tenía corta vida, era poco profunda y carente de importancia; en efecto, su extorsión no resistió mucho tiempo. La ausencia de esta concepción realista en la política proletaria fue uno de los motivos principales por los cuales diez años más tarde los Kraglers hicieron su revolución, sin el proletariado e contra él.[6]

Por meio de Babusch, Brecht quer demonstrar que o realismo não pode ser privilégio somente da classe média alemã, ele deveria ser mais amplo e atingir toda a sociedade, inclusive os proletários e os intelectuais. Em *Tambores na Noite*, a mensagem de Brecht é clara: só é possível empreender uma revolução a partir do

momento em que a diversidade de interesses que compõem uma sociedade caminhe para um objetivo semelhante. Em um campo cujos interesses são diversos e múltiplos, não se realiza a viragem revolucionária. Inicialmente, a revolução deve ser realizada pelas bases, pois de nada adiantaria tomar o Reichstag se as massas não estivessem prontas para utilizá-lo favoravelmente.

Isso demonstra que, desde o início de sua carreira como dramaturgo, Brecht teve grande preocupação com as questões políticas e sociais de seu tempo e acreditava que a arte tem como função preponderante esclarecer[7] as massas de sua importância histórica. Só um exercício reflexivo diário e fecundo pode mudar a concepção de mundo das massas e, conseqüentemente, construir um tempo em que a ética e a justiça se estabeleçam entre as relações sociais. Entretanto, o estilo Weimar não conseguiu ser amplo a ponto de interferir entre as massas alemãs, que continuaram com seus próprios valores em busca de um grande líder em uma organização republicana destituída de interesse e grandiosidade. Lentamente, Hitler foi conquistando Balickes e Kraglers, angariando forças e, em 1933, tornou-se o chanceler da Alemanha. Nesse sentido, se há um responsável pelo nazismo alemão, essa responsabilidade recai sobre toda a sociedade alemã, que não soube administrar forças opostas, apesar de um ambiente artístico e intelectual extremamente favorável à justiça. A esquerda germânica deveria ter valorizado toda a sociedade e não somente os trabalhadores. A racionalidade de Babusch deveria ser extensiva a toda a sociedade alemã, inclusive aos líderes revolucionários e à própria direção do SPD, que sempre tratou a revolução como um levantamento puramente espiritual predeterminado historicamente.

Analisando *Tambores na Noite* por meio das discussões até aqui realizadas fica evidente que o objetivo de Brecht não era promover um *happy end* em que o mocinho, cansando e abatido por quatro anos de guerra, resolveu, por amor, ficar com a mocinha. Nada disso! Assim como em outras peças, o dramaturgo alemão é ácido e extremamente contundente. Ao observar a sociedade em que vivia, ele conseguiu escrever uma grande peça, fugindo das noções expressionistas de arte e, por isso mesmo, tornou-se uma figura singular desde seus primeiros escritos, pois compreendeu o que muitos não conseguiram observar: a ausência de uma política realista e abrangente na Alemanha de Weimar.

[7] Utilizamos o termo "esclarecer" no mesmo sentido em que é utilizado por Rosa Luxemburg, ou seja, valorizando as diversas possibilidades que ele propõe excluindo qualquer forma de determinismo.

Entre todas as personagens de *Tambores na Noite*, a relevância de Andreas Kragler é central, portanto, analisá-la, além de imprescindível, possibilita compreender o significado e o peso da Primeira Guerra não só para a Alemanha de Weimar, mas também para todo o mundo moderno.

Como vimos, Kragler é um soldado que retorna da Primeira Guerra Mundial extremamente cansando e encontra, em sua cidade, uma série de situações adversas decorrentes de conflitos pessoais e sociais. Além disso, é uma personagem que está submetida a constantes indecisões e escolhas, ao mesmo tempo em que deseja retornar para a noiva grávida de outro homem, vê-se impelido a ajudar os spartakistas.

Além das decisões que precisa tomar, a maneira como Kragler vê a si mesmo é uma importante característica que deve ser ressaltada. Como um soldado que volta da guerra, Kragler não tem uma visão bem definida sobre si mesmo, ele se vê como um corpo meio vivo, meio morto, que busca, incessantemente, um sentido para sua vida no pós-guerra.

No momento em que o soldado, que acabara de chegar da África, encontra-se pela primeira vez com a noiva que havia deixado há quatro anos, ele apresenta ao leitor/espectador a visão (ou não-visão) que tem sobre si mesmo.

> KRAGLER *ao fim de algum tempo* – É como se tivessem passado uma esponja na minha cabeça: eu fiquei só com o suor do meu corpo, e não estou entendendo mais nada!
> ANNA *apanha uma vela, põe-se de pé insegura e ilumina o rosto de Kragler* – Então você não foi comido pelos peixes?
> KRAGLER – Não sei o que quer dizer.
> ANNA – Você não foi pelos ares?
> KRAGLER – Não estou entendendo.
> ANNA – Você não levou um tiro na cara, também?
> KRAGLER – Porque me olha assim? Tenho cara disso? *Silêncio. Olha para a janela.* Voltei para você feito um animal cansado. *Silêncio.* Minha pele está preta como a de um tubarão. *Silêncio*. Eu que tinha a pele branca como leite e vermelha como sangue. *Silêncio.* Agora eu sangro sem parar, o sangue simplesmente vai escorrendo de mim...
> ANNA – Andree!
> KRAGLER – Sim.
> ANNA *aproximando-se, hesitante* – Oh, Andree, por que ficou tanto tempo sumido? Impediram você, com sabres e canhões? Eu agora não posso mais ser sua...
> KRAGLER – E por acaso eu estava sumido?
> ANNA – Nos primeiros tempos, você ainda estava comigo, e era como se eu escutasse a sua voz. Quando passava pelo corredor, eu me sentia roçar em você; e no campo eu sentia você

me chamando atrás das moitas. Embora já tivessem mandado dizer que você levou um tiro na cara e foi enterrado dois dias depois. Mas depois tudo mudou. Quando passava pelo corredor, o que eu sentia era um grande vazio; e através das moitas, o que havia era o silêncio. Quando acabava de lavar a roupa, eu ainda tinha impressão de ver o seu rosto; mas quando ia estender a roupa no capim, já não via mais nada. E todo esse longo tempo, eu nem sabia mais como era o seu rosto. Mas eu devia ter esperado.

KRAGLER – Você deveria ter ficado com um retrato meu...

ANNA – Eu fiquei foi com medo. Mesmo com medo, eu devia ter esperado. Mas eu não presto: largue minha mão, em mim não há nada que preste!

KRAGLER *olhando para a janela* – Não sei aonde você quer chegar. Mas talvez seja porque a lua está vermelha. É preciso pensar, para ver se eu entendo. Sou homem de mãos grandes e chatas como pás; não tenho tato, e quebro as taças quando bebo. Nem posso mais conversar com você direito: a língua daqueles negros ficou na minha garganta!

ANNA – Sim.

KRAGLER – Me dê a mão: acha que sou fantasma? Venha cá, me dê sua mão. Não quer vir?

ANNA – Você a quer?

KRAGLER – Quero. Agora não sou mais um fantasma. Está vendo meu rosto? Parece couro de crocodilo? Estou com a aparência péssima. Estive na água salgada. É só a lua vermelha.

ANNA – É...

KRAGLER – Pegue a minha mão, também; por que não aperta? Chegue o seu rosto mais perto: há alguma coisa de mal nisso?

ANNA – Não, não!

KRAGLER *agarrando-a* – Anna! Eu sou um morto-vivo; isso é o que eu sou! A garganta cheia de terra! Quatro anos! Você me quer, Anna?[8]

A ausência é uma constante em todo o diálogo de Kragler. O soldado, durante os anos de guerra, perdeu o que antes possuía: sua educação – "não tenho tato e quebro as taças quando bebo" –, seu idioma – "a língua daqueles negros ficou na minha garganta" – , sua aparência – "está vendo meu rosto? Parece couro de crocodilo?" – e, acima de tudo, sua identidade – "É como se tivessem passado uma esponja na minha cabeça". O que ocorre com Kragler é uma desfiguração do humano, uma perda total no sentido da vida. Apesar de preferir ficar com a noiva, ele chega a encaminhar-se para a Revolta Spartakista. Todos os diálogos de Kragler evidenciam a condição humana em um momento dilacerado pelo morticínio e carregado de incertezas. O homem, da técnica e, conseqüentemente, criador de materiais bélicos, fez-se vítima da sua própria inventividade, tornou-se refém do progresso técnico e acabou sujeitando-se a ele.

[8] BRECHT, B. *Op. Cit.* p. 95-97.

Kragler não perdeu somente o reconhecimento dele sobre ele mesmo, Anna e toda a sociedade alemã não o reconhecem mais, ele não significa nada para ninguém, por isso, lastima ter se envolvido no conflito mundial que lhe roubou tudo: "Eu que tinha a pele branca como leite e vermelha como sangue." No momento em que Anna percebe que a pessoa que está a sua frente é Kragler um dos principais sentimentos presentes no mundo da Primeira Guerra Mundial aparece no diálogo, o medo. A insegurança com relação ao futuro torna o medo preponderante em um momento de guerra, pois não há o que confiar em uma situação completamente incerta, em razão disso, Anna não espera por Kragler, por mais que ela o ame esperá-lo é impossível. A incerteza gera o medo, que, por sua vez, configura a perda. Ao notar que é um desconhecido, mesmo após ter sua identidade reconhecida por Anna, e que não pode desfrutar do amor de sua noiva, Kragler busca um esclarecimento para aquele momento e diz que toda a confusão em sua vida talvez esteja na lua vermelha, referindo-se à Revolta Spartakista. Nesse momento, Brecht dá-nos um forte indício de que os trabalhadores estão lutando em um momento extremamente inoportuno, pois estão assumindo responsabilidades que não são suas. A cegueira de Kragler e de grande parte da sociedade alemã no pós-guerra não é de responsabilidade dos trabalhadores e reflete um movimento bem mais amplo, que foi denominado por Walter Benjamin de "pobreza de experiência".

> (...) as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. (...) Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.[9]

De acordo com Benjamin, após a guerra, o homem viu-se desprovido de qualquer segurança e em uma paisagem que só tinha em comum com os tempos anteriores as nuvens. É fácil, para os homens que sobreviveram às fortes experiências da

[9] BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza.* In: ___. *Op. Cit.*, p. 115.

Primeira Guerra Mundial, encontrar responsáveis por suas desgraças, no entanto, registrá-las e fazê-las parte de suas responsabilidades é bem difícil. Na Alemanha de Weimar, essa foi uma característica constante. Toda a Alemanha, ao assinar o Tratado de Versalhes, assumiu perante o mundo uma responsabilidade que, internamente, não era reconhecida.

Mas, retornando ao tema da pobreza de experiência, devemos nos perguntar qual a principal conseqüência social de atitudes como a de Kragler, que perdeu sua identidade perante si mesmo e à sociedade. Segundo Benjamin, tal fato levou o homem a uma "nova barbárie", pois com pobreza de experiência ao recomeçar, ao reconstruir sua vida a partir do pouco ou do nada, o homem contemporâneo passou a ser visto como um homem nu, desprovido de passado e tradições e, acima de tudo, desprovido de experiências, pelas palavras do pensador alemão, um bárbaro. *"Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?(...) Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?"*[10] Com a guerra, as transformações sociais tornaram-se tão rápidas que os homens não conseguiram mais assimilar as tradições.

Na verdade, Benjamin chama-nos a atenção para o fato de o homem contemporâneo querer livrar-se de toda forma experiência, principalmente as coletivas, pois *"no domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas nem rejeitadas."*[11] Nesse sentido, consideramos Kragler, pelo pensamento de Benjamin, como filho da modernidade e autêntico representante da pobreza de experiência. Desse ponto de vista, Kragler nunca aceitaria aderir totalmente à revolta de trabalhadores. Para ele, é mais interessante realizar-se em uma cama grande e limpa do que se estender em um asfalto. Na verdade, a modernidade e a frieza da técnica remeteram o homem para um espaço extremamente individualizado e fizeram-no repetir cotidianamente, que, como um porco, ele é um animal, que, em hipótese alguma, deixará de voltar para casa. Isso torna *Tambores na Noite* uma peça extremamente atual. Assim como Kragler, o homem moderno é um fantasma que está ávido por reconhecimento pessoal em *"uma existência que se basta a si mesma"*.

Segundo Hannah Arendt:

---

[10] Ibidem, p. 114.

[11] GABNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva, 1999, p.59.

> quatro anos de destruição tinham limpado o mundo, e as tempestades varreram consigo todos os traços humanos, tudo a que alguém poderia se agarrar, inclusive objetos culturais e valores morais – os caminhos batidos do pensamento e também os padrões sólidos de avaliação e as referências firmes de conduta moral. Era como se, provisoriamente, o mundo tivesse se tornado tão inocente e cândido como no dia da criação. Parecia não restar nada além da pureza dos elementos, a simplicidade do céu e da terra, do homem e dos animais, da vida em si.[12]

Isso denota que não foi só Kragler que não conhecia a si mesmo, mas toda a Alemanha Weimar não se reconhecia. A incerteza, o medo e a perda dominaram os alemães, inclusive os artistas e intelectuais que, a partir de então, voltaram-se para um novo ideal de homem. Por sua vez, a pequena-burguesia tornou-se cada vez mais individualizada. Assim, Kragler e Babusch são duas personagens que demonstram ao leitor/espectador as bases do mundo moderno: em um ambiente incerto, a individualidade é a maior segurança.

Como um bom filho de Weimar, Brecht foi bastante inquieto com as questões políticas e sociais de seu tempo e também com sua própria obra. Durante toda a vida, esteve sempre preocupado em rever seus escritos à luz de um tempo específico, com o escopo de garantir a eles uma criticidade constante. A partir de algumas breves discussões realizadas, torna-se estimulante situar *Tambores na Noite* nas reavaliações do inquieto teórico e dramaturgo Bertolt Brecht.

Tambores na Noite foi escrita em um momento muito específico da vida de Brecht, era o fim da Primeira Guerra Mundial em que o dramaturgo havia trabalhado como enfermeiro. Isso revela que o início da carreira dramatúrgica de Brecht foi marcado por um conflito mundial visto não pela ótica de um intelectual, analista político ou coisas do gênero, mas, sim, pela visão de um enfermeiro, que, por força da profissão, atuou diretamente com o lado mais desumano de uma guerra, ou melhor, com seus resultados: corpos feridos. Em 1918, Brecht estava em contato direto com o homem esfacelado pela técnica, que é criação do próprio homem, nesse sentido, pode-se dizer que o dramaturgo tem uma relação bastante objetiva com a guerra, muito diferente de vários outros dramaturgos alemães que, como o próprio Brecht disse, viam a guerra por

[12] ARENDT, *Op. Cit.*, p. 195.

meio de um ponto de vista espiritual[13]. Nada mais óbvio do que o dramaturgo escrever uma peça realista. No entanto, ao analisar seu trabalho em 1954, Brecht foi enfático: *"Das minhas primeiras peças, a comédia* Tambores na Noite *é a pior."*[14] Como pode uma peça tão carregada de significados, como os aqui discutidos, ser considerada por seu criador como uma das piores que já escreveu?

Algumas questões relativas à avaliação de Brecht devem ser relativizadas. Inicialmente, devemos levar em consideração que ela é de 1954, dois anos antes da morte do dramaturgo e momento em que ele já havia passado por diversas experiências políticas e estéticas, inclusive, nesse momento, residia na Alemanha Oriental e estava relativamente decepcionado com o comunismo alemão, porque era um exímio leitor da obra de Marx. Conhecendo tal obra e utilizando-a em seus trabalhos teóricos e dramatúrgicos, Brecht tinha uma visão bem diferente sobre o significado de "revolução" e, com certeza, já havia lido as obras dos principais teóricos marxistas, como, Rosa Luxemburg, Karl Liebcknecht, Lênin, entre outros. Portanto, podemos dizer, que as escolhas teóricas e a experiência de vida do dramaturgo possibilitavam-lhe olhar com certa diferença para a Revolução Russa de 1917 e a revolta em que é ambientada *Tambores na Noite*, a Revolta Spartakista. O Brecht marxista e teórico de 1954 não é o mesmo estudante de medicina de 1919, no entanto, o espírito crítico o é.

Com uma visão clara de sua posição em 1954, o dramaturgo alemão é extremamente coerente e honesto em afirmar: *"Eu praticamente nada sabia de exato a respeito da Revolução Russa."*[15] Em toda a peça, por mais que tente, a preocupação de Brecht não é discutir a Revolta Spartakista, por isso, ele dá extremo valor às questões individuais e subjetivas, com as quais tinha contato na época. Isso nos propicia fazer um balanço da República de Weimar por meio do indivíduo e torna a peça *sui generis*, extremamente instigante e atual. No entanto, não devemos generalizar e dizer que, por meio da peça, é possível ter uma visão coerente da Revolta Spartakista, isso não. Por exemplo, não há referência na peça sobre os problemas internos da Liga Spartakus, que foram notados por Rosa Luxemburg. Pela própria formação de Brecht, ele não percebe

[13] Nessa época, Bertolt Brecht escreveu seu primeiro poema onde expressa seu horror com relação à guerra, a *Lenda do Soldado Morto*, que aparece no texto de *Tambores na Noite*, e, na encenação brasileira de 1972, dirigida por Fernando Peixoto, em São Paulo, foi adapatado e tornou-se a música do espetáculo.

[14] BRECHT, B. *Teatro Dialético.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 273.

[15] Ibidem, p. 273.

as incongruências do processo revolucionário alemão, apesar disso, ele nos dá indícios das falhas revolucionárias quando apresenta a importância das questões individuais.

Uma segunda questão, que deve ser ressaltada a respeito da avaliação de Brecht, é que fora escrita, tendo por preocupação central a encenação e não simplesmente o texto de *Tambores na Noite.* Em 1954, o distanciamento brechtiano[16] não só estava bem definido, mas, acima de tudo, bem conhecido, principalmente por meio das encenações do Berliner Ensemble[17], o que significa dizer que, em 1954, o dramaturgo tinha preocupações cênicas que não faziam parte de seu pensamento em 1919.

De acordo com Brecht,

> Os proletários começaram a luta e ele [Kragler] era o aproveitador. Eles não necessitavam perder nada para se rebelar, mas ele poderia ser indenizado. Eles estavam dispostos a ajudá-lo na sua causa, mas ele abandonou a deles. Eles eram figuras trágicas e ele era a figura cômica. A leitura da peça mostrou que eu certamente tinha tudo isto em vista, mas não consegui que os espectadores vissem a Revolução de uma maneira diferente da do 'herói', e ele a viu de uma maneira romântica. Naquela época, eu ainda não possuía a técnica do distanciamento.[18]

Observamos que o dramaturgo alemão reconhece que, desde a época em que escreveu *Tambores,* ele tinha noção do significado da figura de Kragler e pretendia que ela fosse vista pelos espectadores de forma a criar indagações. Pelas encenações da peça, o autor sentiu que muitos espectadores foram incapazes de se indagar por que Kragler agiu daquela forma e não de outra, ou seja, não foram capazes de tornar o cotidiano diferente, deixaram-se levar pelo drama da personagem. Segundo Brecht, faltaram às disposições textuais de *Tambores na Noite* elementos cênicos capazes de barrar a empatia entre espetáculo e espectador. Daí, o dramaturgo mudar a classificação

---

[16] O distanciamento foi um conceito utilizado por Brecht como proposta de fazer do teatro uma forma que transcenda o simples divertimento e possibilite ao espectador refletir sua própria realidade a partir do que vê no palco, pois para ele a arte é dotada de uma capacidade crítica enorme. Assim, o efeito do distanciamento *"consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados."*(BORNHEIM, G. *Op. Cit.*, p. 243.) Utilizando das próprias palavras de Brecht o distanciamento consistia em tornar o cotidiano e o aparentemente normal em algo não-cotidiano, diferente.

[17] Quando Bertolt Brecht retorna para a Alemanha em 1949 ele funda, juntamente com sua esposa, Helene Weigel, o seu próprio teatro, o Berliner Ensemble, que ficou conhecido mundialmente pelos grandes espetáculos que produziu utilizando o efeito do distanciamento.

[18] Ibidem, p. 273.

da peça de "drama" para "comédia", pois, para ele, a forma como o público recebeu os espetáculos de *Tambores* foi cômica e não trágica.

Diante da grande preocupação social e política de Bertolt Brecht, *Tambores na Noite* tornou-se um texto com problemas. Só foi possível ao dramaturgo chegar a essa constatação, porque ele analisou retrospectivamente sua obra e utilizou sua vivência e a bagagem teórico-metodológica de que teve conhecimento ao longo do tempo. Por isso, as constatações de Brecht não invalidam o texto, pelo contrário, tornam-no singular. Dizer que *Tambores* é a pior peça que escreveu é uma afirmação que deve ser relativizada e, acima de tudo, contextualizada.

Fica claro, portanto, que Brecht tinha uma noção bem determinada de teatro, pois para ele a encenação deveria levar o espectador à reflexão, por isso, o espetáculo brechtiano é visto como uma fonte de discussões políticas e sociais. Ao contrário da identificação entre espectador e espetáculo, o dramaturgo e teórico alemão propõe o distanciamento entre as duas partes, pois acredita que é preciso provocar o público para que ele passe a enxergar o que é habitual de forma peculiar. Em suma, o espetáculo brechtiano deve proporcionar o diálogo, a reflexão e também o divertimento, a essa estética teatral o dramaturgo alemão chama de Teatro Dialético e é pensando nela que ele realiza as considerações de 1954 sobre *Tambores na Noite*.

Ao longo desse capítulo, procuramos levantar algumas questões em torno da construção da peça *Tambores na Noite*, para isso, utilizamos apenas duas personagens e a crítica que Brecht faz com relação à sua própria obra. De maneira alguma, as temáticas e discussões da peça limitam-se aos recortes aqui utilizados. O nosso objetivo foi simplesmente realizar uma discussão com um instrumental bem definido, por isso, optamos pelas duas personagens e pela auto-crítica de Brecht. Além disso, acreditamos que a maioria dos temas tratados na peça foram analisados por meio do recorte de discussão usado.

Para finalizar, gostaríamos de empregar as palavras de Hannah Arendt, que, maravilhosamente, apresentam Brecht como um homem inquieto e ávido por mudanças. Vejamos:

> Este, então, era o homem: dotado de uma inteligência penetrante, não teórica, não contemplativa, que ia ao centro do assunto, silencioso e relutante em se revelar, distante e provavelmente também tímido, de qualquer forma não muito interessado em si mesmo, mas incrivelmente curioso (...) e, primeiro e acima de tudo, poeta – isto é. Alguém que tem de

> dizer o indizível, que não consegue ficar quieto nas ocasiões em que todos estão quietos, e portanto deve ter cuidado em não falar demais sobre coisas de que todos falam.[19]

De fato, Brecht tornou-se conhecido como o maior dramaturgo do século XX por dizer a realidade sem ser o óbvio ou o extremamente distante dela, sua curiosidade e inteligência ultrapassaram qualquer determinismo teórico, por isso, usou também diversas teorias e soube como ninguém desfigurar o cotidiano. Em *Tambores na Noite*, foi simplesmente um homem de seu tempo, não no sentido amplo, mas no sentido criativo e único do estilo Weimar.

[19] ARENDT, H. *Op. Cit.* p. 194-195.



Considerações Finais

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todas as discussões até aqui apresentadas, tentamos valorizar as possíveis ligações entre História e Teatro ou, de uma maneira geral, as relações entre um determinado momento histórico e as expressões artísticas relacionadas a tal momento, pois acreditamos que todas as ações humanas são frutos de uma época. Dessa forma, tomamos uma das primeiras peças de Brecht como expressão da década de 1920 na Alemanha com o escopo de evidenciar algumas questões relativas à República de Weimar. Em outras palavras, utilizamos uma expressão artística, no caso o texto dramático *Tambores na Noite*, como principal *corpus* documental para a pesquisa no sentido de avaliar um dado período da história alemã.

Para que pudéssemos minimamente valorizar e compreender as relações entre arte e sociedade, nos embasamos nas reflexões de Antonio Candido[1] que evidenciam três elementos fundamentais da comunicação artística: o autor, a obra e o público. Por meio da relação entre tais elementos, afirmamos, que é possível ao historiador utilizar uma determinada expressão artística e, por meio dela, recompor os fragmentos do passado, distribuir suas possibilidades e despertar nele as centelhas da esperança. Assim, a arte é vista como um "sistema simbólico de comunicação inter-humana" e, além de expressão artística, uma expressão social[2].

Ao evidenciarmos como objetivo de análise a Revolta Spartakista e a República de Weimar por meio de *Tambores na Noite*, valorizamos o texto dramático de Bertolt Brecht como expressão artística e social do momento em que foi produzido, pois acreditamos que *"os documentos que descrevem ações simbólicas do passado não são textos inocentes e transparentes; foram escritos por autores com diferentes intenções e estratégias"*[3]. Fica evidente, portanto, que tratamos o teatro como um jogo simbólico de interação humana e social, e assim, um campo amplo de possibilidades à pesquisa histórica.

---

[1] CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade.* São Paulo: Publifolha, 2000.

[2] De acordo com Antonio Candido a arte é social em dois sentidos: *"depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais."* (CANDIDO, A. *Op. Cit.*, p. 19) Fica claro que além de sua função artística a arte tem uma forte função social, pois está intrinsecamente ligada à seu tempo e à sua sociedade.

[3] HUNT, L. *A Nova História Cultural.* São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 18.

Além das possibilidades de ligações entre arte e sociedade, ou mais especificamente entre Teatro e História, é possível também perceber, por meio dessas ligações, as relações entre indivíduo e sociedade. Tais relações transcendem o passado e chega até nós, sujeitos históricos do presente. Ao discutir sobre o papel dos intelectuais, Roger Chartier nos traz importantes reflexões sobre as relações entre indivíduo e sociedade e também sobre arte e sociedade, pois para ele

> o leitor de história pode utilizar as ferramentas, os instrumentos propostos de maneira livre, para receber e dar inteligibilidade às questões que o preocupam e o inquietam. A história tem uma função crítica, que é sua função primordial, e não necessariamente crítica em si mesma, mas sim como proposta de instrumentos críticos. É outra maneira de pensar o projeto do Iluminismo: contribuir para a construção deste espaço crítico no qual as pessoas particulares fazem um uso público de sua razão. O projeto necessita apoios, referências, e a história é uma destas referências embora não a única; por outro lado, a ficção pode nutrir esta relação crítica do indivíduo com seu presente e acredito que o historiador utiliza por si mesmo, como cidadão, essa dimensão crítica da ficção.[4]

A própria função crítica da história possibilita ao historiador empregar instrumentos críticos com a finalidade de construir o presente utilizando-se do passado. Além disso, o caminho seguido pelo pesquisador evidencia a relação indivíduo-sociedade que engloba inclusive a ficção, uma das formas de relações do indivíduo com seu presente. Nesse sentido, podemos afirmar que durante toda a discussão apresentada nos pautamos pelas possibilidades críticas da história como meio de inter-relações entre História, Teatro, indivíduo e sociedade.

Apesar da peça *Tambores na Noite* ser o principal documento de pesquisa desta análise, procuramos tratar não exclusivamente de seu autor como um interlocutor do seu presente, pelo contrário, tentamos matizar, mesmo que brevemente, diversos autores e pensamentos, pois por mais que a relação indivíduo-sociedade seja primordial ela não deve ser reduzida e descaracterizada de multiplicidades.

Só foi possível a Brecht construir uma interpretação a respeito da Revolta Spartakista por meio de uma série de relações individuais e sociais anteriores a ele e não somente por meio de sua relação com o seu momento histórico. Isso nos permite afirmar que o próprio trabalho do historiador é uma relação fecunda entre indivíduo e sociedade que não se restringe ao tempo presente, pois assim como o historiador é determinado

[4] CHARTIER, R. *Cultura escrita, literatura e história.* Porto Alegre: Artmed, 2001, p. 79.

pelo seu tempo, o é também pelo passado e, além disso, busca incessantemente o passado para compreender e construir seu presente. É nesta complexa relação que reside o inacabamento do trabalho do historiador. Como forma de dar fim à narrativa do inacabado relembraremos as contundentes palavras de Walter Benjamin em suas sexta tese sobre o conceito de História.

> Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.[5]

[5] BENJAMIN. W. *Op. Cit.*, p. 224-225.

BIBLIOGRAFIA

TEATRO

ARRABAL, J. et ali. *Anos 70 – Teatro.* Rio de Janeiro: Europa, 1980.

AZEVEDO, E. R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo do São Francisco, em São Paulo, no século XIX.* São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

BADER, W. (Org.) *Brecht no Brasil: experiências e influências.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

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

BERLAU, R. *Lai-tu, a amiga de Brecht.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORNHEIM, G. *Brecht: a estética do teatro.* Rio de Janeiro: Graal, 1992.

___. *O Sentido e a Máscara.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRECHT, B. *Diário de Trabalho. Volume I (1938-1941).* Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

___. *Diarios 1920-1922: notas autobiográficas 1920-1954.* España: Ed.Crítica, 1980.

___. *Escritos sobre teatro.* Argentina: Ediciones Nueva, 1963.

___. *Teatro Completo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

___. *Teatro Dialético.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

___. *Bertolt Brecht: Teatro Completo.* Rio de janeiro: Paz e Terra, 1986, v.1.

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

COSTA, I. C. *A Hora do teatro Épico no Brasil.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ESSLIN, M. *Brecht: dos males o menor: um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões.* Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979.

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

FABIÃO, E. *Teatro Imediato: um exercício de história do espetáculo ("Senhora dos Afogados" – 1954/1994).* Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

FERNANDES, S. *Grupos Teatrais – Anos 70.* Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

___. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena.* São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 1996.

GARCIA, S. (org.) *Odisséia do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Ed.Senac São Paulo, 2002.

GARCIA, S. *Teoria e Prática do Teatro.* São Paulo: Hucitec, 1988.

GUERRA, M. A. *Carlos Queiroz Telles: História e Dramaturgia em cena (década de 70).* São Paulo: Annablume, 1993.

GUINSBURG, J. *Da cena em cena: ensaios de teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

NEVES, J. das. *A Análise do texto teatral.* Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

NORONHA, L. *A Construção do Espetáculo.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo.* São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, P. *A Análise dos Espetáculos.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, F. Atualidade de Bertolt Brecht. In: *Revista História e Perspectivas* da Universidade Federal de Uberlândia, nº 18/19 – jan/dez/1998.

Brecht: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

___. *Brecht: vida e obra.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

___. *Fernando Peixoto – Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Fundacen, 1988, v.9.

___. *Teatro em aberto.* São Paulo: Hucitec, 2002.

___. *Teatro em movimento.* São Paulo: Hucitec, 1989.

___. *Teatro em pedaços.* São Paulo: Hucitec, 1989.

___. *Teatro em questão.* São Paulo: Hucitec, 1989.

PISCATOR, E. *Teatro Político.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RATTO, G. *A mochila do mascate.* São Paulo: Hucitec, 1996.

___. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema.* São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

RAULINO, B. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUBINE, J. J. *A Linguagem da Encenação Teatral.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

___. *Introdução à grandes teorias do teatro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SARTINGEN, K. *Brecht no Teatro Brasileiro.* São Paulo: Hucitec, 1998.

SEGALL, M. *Controvérsias e Dissonâncias.* São Paulo: Edusp/Boitempo. 2001.

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios.* São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

___. *Origens do Totalitarismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ARRUDA, M. A. do N. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX.* Bauru, SP: Edusc, 2001.

CASTRO, C. & D'ARAUJO, M. C. (org.) *Dossiê Geisel.* Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2002.

DYMETMAN, A. *Uma Arquitetura da Indiferença: A República de Weimar.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

ELIAS, N. *Os Alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

GAY, P. *A Cultura de Weimar.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GORENDER, J. *Combate nas Trevas.* São Paulo: Ática, 2003.

GUÉRIN, D. *Rosa Luxemburgo e a Espontaneidade Revolucionária.* São Paulo: Perspectiva, 1982.

KLEIN, C. *De los espartaquistas al nazismo: la República de Weimar.* Barcelona: Ediciones Península, 1970.

LENHARO, A. *Nazismo: "O triunfo da vontade".* São Paulo: Editora Ática, 2001. (Série Princípios).

LOUREIRO, I. M. *Rosa Luxemburg: os dilemas da ação revolucionária.* São Paulo: Editora Unesp, 1995.

___. *Rosa Luxemburgo: vida e obra.* São Paulo: Expressão Popular, 2003.

LUXEMBURG, R. *A Questão Nacional e a Autonomia.* Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988.

___. *A Crise da Social-Democracia.* Portugal: Editorial Presença, s/d.

___. *Reforma ou Revolução?* São Paulo: Expressão Popular, 2001.

MANN, T. *A Montanha Mágica.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PATRIOTA, R. & RAMOS, A. F. *História e Cultura: espaços plurais.* Uberlândia: Assppectus, 2002.

RAMOS, A. F. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil.* Bauru, SP: Edusc, 2002.

REIS FILHO, D. A. *A Revolução Faltou ao Encontro: os comunistas no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

RICHARD, L. *A República de Weimar (1919-1933).* São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

RIDENTI, M. *O Fantasma da Revolução Brasileira.* São Paulo: Editora Unesp, 1993.

SADER, E. *Quando novos personagens entram em cena: experiência e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980).* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SCHWARCZ, L. M. (org.) *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes e intimidade contemporânea.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4.

VON ECKARDT, W. & GILMAN, S. L. *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum dos anos 20.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

METODOLOGIA E TEORIA

ARISTOTELES. *Poética.* Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento.* São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Unb, 1999.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.* São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

BLOCH, M. *Apologia da História ou o ofício do historiador.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BURKE, P. *A Escola dos Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da historiografia.* São Paulo: Editora Unesp, 1997.

___. *A Escrita da História: Novas Perspectivas.* São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade.* São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CERTEAU, M. *A Escrita da História.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CEVASCO, M. E. *Dez lições sobre estudos culturais.* São Paulo: Boitempo, 2003.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações.* Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/ B. Brasil S/A, 1990.

___. *Cultura Escrita, Literatura e História.* Porto Alegre: Artmed, 2001.

___. *Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII).* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

___. O Mundo como representação. *Estudos Avançados,* 11(5), 1991.

CHAVEAU, A. & TÉTARD, Ph. (org.) *Questões para a história do presente.* Bauru, SP: Edusc, 1999.

DOSSE, F. *A História em Migalhas.* São Paulo/Campinas: Ensaio/Ed. Da Unicamp, 1992.

FERREIRA, M. M. & AMADO, J. (Org.) *Usos & Abusos da História Oral.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva,1999.

GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas, Sinais.* São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

___. Prefácio à Edição Italiana. In: *O Queijo e os Vermes.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HUNT, L. *A nova História Cultural.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOSSOY, B. *Fotografia e História.* São Paulo: Ateliê Editoria, 2001.

MARSON, A. "Reflexões sobre o procedimento histórico". In: SILVA, M. A. da (Org.) *Repensando a História.* Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

VESENTINI, C. A. *A Teia do Fato.* São Paulo: Hucitec, 1997.

VEYNE, P. Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história. Brasília: Editora UNB, 1998.