

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – ÁREA DE ALEMÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ**

**SUZANA CAMPOS DE ALBUQUERQUE MELLO**

***A exceção e a regra* de Bertolt Brecht ou a exceção como regra:  
Uma leitura**

**São Paulo**  
**2009**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – ÁREA DE ALEMÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ**

***A exceção e a regra* de Bertolt Brecht ou a exceção como regra:  
Uma leitura**

**Suzana Campos de Albuquerque Mello**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Celeste H. M. Ribeiro de Sousa**

**São Paulo**  
**2009**

## RESUMO

Com este trabalho apresentamos uma leitura do texto da peça didática *Die Ausnahme und die Regel* (*A exceção e a regra*) do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, escrita em 1929/1930. Trata-se de uma leitura feita a partir de uma ótica acadêmica brasileira, que leva em consideração aspectos do procedimento estilístico do autor, sua posição em relação ao teatro, o contexto em que a peça foi produzida, o público a que a peça se destina, o seu lugar dentro do conjunto das outras peças didáticas e o resgate de textos inéditos para dois coros, bem como indicações para outras leituras e encenações. A partir destes pressupostos, busca-se delinear ao final um possível “diálogo” que Brecht estabelece com o jurista Carl Schmitt e com a sociedade de seu tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Peça didática – Brecht – Estado – Exceção – Weimar

## ABSTRACT

This work consists of a reading of the text of the German playwright Bertold Brecht's didactic play *Die Ausnahme und die Regel* (The exception and the rule), written in 1929/1930. This is a reading from a Brazilian academic perspective which takes into consideration aspects of the author's stylistic procedure, his positioning towards theater, the context in which the play was written, the audience to whom it was produced, its place in Brecht's set of didactic plays and the review of unpublished texts for two choruses, as well as indications for other readings and stagings. From these assumptions, in the end of the work, we aim at outlining a possible “dialogue” Brecht established with the jurist Carl Schmitt and with society in his times.

**KEY WORDS:** Didactic play – Brecht – State – Exception – Weimar

**Aos que sobrevivem, apesar de...**

**e a meu Zázi,**

*Kawó Kabiesilé!*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Celeste Ribeiro de Sousa, orientadora deste estudo, por ter me aceitado como sua orientanda, por todo o aprendizado ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, por sua paciência e por me acompanhar ao longo destes meses de redação final.

Agradeço ao Prof. Dr. João Azenha Júnior por todo o aprendizado ao longo da graduação, por me ajudar a colocar meus “pés no chão” e pela generosa leitura do trabalho no Exame de qualificação; ao Prof. Dr. Jorge de Almeida por sua generosidade de sempre, pelo aprendizado ao longo deste processo, pela atenta e precisa leitura do trabalho no Exame de Qualificação e por ser uma voz que sempre esteve presente na escritura desta dissertação; ao Prof. Dr. Edson de Almeida Telles, pela inspiração de sua tese de doutorado, bem como da luta que empreende; ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen, por me ensinar e sempre me lembrar da possibilidade de se pensar de outra(s) maneira(s); ao Prof. Dr. Helmut Galle pelo aprendizado e acompanhamento durante a graduação e a iniciação científica, pelas conversas sobre os “salmos” e por ser quem é: referência fundamental nos meus caminhos pela pesquisa acadêmica.

Agradeço a toda a Área de Língua e Literatura Alemã, à Coordenadoria de Serviço e Assistência Social da Universidade de São Paulo (COSEAS), sem a qual não teria levado a cabo a graduação e o mestrado; agradeço ao Instituto Goethe, especialmente ao Prof. Dr. Wolfgang Bader e a Paulo Pinha, pelo acesso irrestrito a todo o material sobre Brecht no Brasil; agradeço à Sr<sup>ª</sup> Helgrid Streidt, generosa guardiã do espólio do dramaturgo no *Bertolt-Brecht-Archiv* (Arquivo de Bertolt Brecht) da *Akademie der Künste* (Academia de Artes) em Berlim, por ter me fornecido todo o material de que precisei sobre *A Exceção e a Regra*, parte do qual apresento neste trabalho e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal em Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de mestrado que propiciou a finalização deste trabalho.

Agradeço aos queridíssimos Jayme Paez, Márcio Bueno e Alice Paez, por fazerem parte de minha vida e por estarem sempre e incondicionalmente presentes em todos os momentos dela. Agradeço a Valnei Andrade, pelo acompanhamento de luta e vida e por me inspirar sempre; à Dr<sup>ª</sup> Adriana de Andrade Espíndola, velha companheira

de guerra e de vida, pelas correções dos termos jurídicos que apresento neste trabalho; agradeço às companheiras letradas Dani, Maira, Pri e Fabi pelas interlocuções literárias e por me lembrarem, ao longo deste processo, de ver o mundo; agradeço à Eni Tolle e Oliver Tolle, por todo aprendizado, amizade e suporte ao longo deste processo. Agradeço a Celso Frateschi, o responsável pelo meu caminho no teatro, por ter sido o primeiro a me mostrar Brecht e, após 20 anos, por continuar a ensinar que o homem não se deve reduzir à sua menor grandeza. Agradeço à minha família, por ser quem sou: movida *pela* e *para* as Artes, e agradeço a todos aqueles que, embora aqui não mencionados, contribuíram direta ou indiretamente para a conclusão deste estudo.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	07
<b>Capítulo I</b>	
<b>As peças didáticas, segundo Brecht</b> .....	16
<b>Capítulo II</b>	
<b>A condição humana</b> .....	42
<b>Os personagens em conjunto</b> .....	43
<b>O comerciante</b> .....	53
<b>O cule</b> .....	71
<b>O guia</b> .....	83
<b>O juiz</b> .....	89
<b>Capítulo III</b>	
<b>A justiça</b> .....	96
<b>A canção dos tribunais</b> .....	97
<b>Olho por olho</b> .....	100
<b>Capítulo IV</b>	
<b>Coros desconhecidos e as anotações “silenciadas”</b> .....	121
<b>Capítulo V</b>	
<b><i>A exceção e a regra na República de Weimar</i></b> .....	136
<b>Conclusão</b> .....	157
<b>Referências bibliográficas</b> .....	160
<b>Anexo</b> .....	166

## Introdução

Na esteira de uma pesquisa levada a cabo em uma iniciação científica, de que resultou o texto "A experimentação no teatro contemporâneo alemão"<sup>1</sup>, enveredo, neste trabalho, por uma leitura crítica da peça didática *Die Ausnahme und die Regel (A exceção e a regra)*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. As questões a serem examinadas e discutidas são: o conceito de peça didática, a divisão de classes, a justiça, o progresso tecnológico, a peça didática como “experimento” e o diálogo possível com a contemporaneidade da República de Weimar.

*A exceção e a regra* é uma peça peculiar dentro do grupo das peças didáticas. Bertolt Brecht, de maneira diferente do que fez com todas as outras peças didáticas, encenadas logo após suas escrituras e enriquecidas com imediatos comentários e modificações, “abandona-a” por cerca de três anos, antes de lhe tecer comentários em 1932, 1934 e em 1936, comentários estes desassociados de encenações que, por sua vez, só ocorrem mais tarde em 1938 e em 1947. *A exceção e a regra* revela-se, assim, uma exceção no tratamento dado por Brecht a suas peças didáticas, o que realça a pertinência da escolha do *corpus*, já que sobre as outras peças do mesmo grupo, escritas entre 1928 e 1930, o dramaturgo teceu comentários entrelaçados às suas encenações.

O presente trabalho também se justifica diante da relativamente escassa bibliografia existente no Brasil sobre esta produção do mencionado dramaturgo, bem como da ausência de um volume dedicado à tradução dos textos teóricos e aos comentários produzidos por Brecht, relativos a este tipo de peça de teatro<sup>2</sup>.

Se se fizer um breve retrospecto da recepção da obra do autor no Brasil, ficam em evidência alguns marcos importantes. Um primeiro marco é a primeira edição de

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa foi desenvolvida no biênio 2003-2004, com bolsa FAPESP, dentro da linha de pesquisa germanística intercultural, sob a orientação do Prof. Dr. Helmut Galle. In: *Revista Pandaemonium* N° 10, 2007, pp. 229-250.

<sup>2</sup> Existe em tradução para o português de Portugal um livro que reúne os escritos para teatro de B. Brecht, mas dele não constam todos os textos sobre as peças didáticas. Ingrid Koudela apresenta também apenas alguns desses textos em tradução para o português do Brasil no livro **Brecht – um jogo de aprendizagem**, editado em São Paulo pelas editoras Edusp e Perspectiva em 1991.

*Brecht — Vida e Obra*, em 1968, do crítico e diretor teatral Fernando Peixoto, que proporcionou a ampla divulgação da vida e obra do dramaturgo<sup>3</sup>. Este estudo apresenta em ordem cronológica comentários sobre o percurso de vida do autor entrelaçados à escritura de seus dramas, além de fazer referências à opinião de outros críticos sobre a produção brechtiana.

Outro marco dessa recepção é o início da tradução sistemática de suas obras em 1977. O leitor brasileiro passa a ter acesso à obra dramática de Brecht em tradução direta do alemão para o português do Brasil, com a publicação, pela editora Civilização Brasileira, do *Teatro Completo de Brecht*, em seis volumes, tendo o último volume sido publicado em 1978<sup>4</sup>. A respeito desta empreitada, Margot Malnic diz:

Não se observa nenhum critério seletivo para a ordem da publicação das peças, que parece não se orientar nem cronologicamente, nem baseada no sucesso obtido pelas peças no palco. Em comparação com as traduções de Portugal, são de leitura mais acessível ao público brasileiro e satisfatórias para fins didáticos e de divulgação. (MALNIC, 1980, p.36)

Embora a obra dramática de Brecht se encontre traduzida na totalidade para o português do Brasil pela editora Paz e Terra, ainda não há, por exemplo, como se mencionou acima, tradução de todos os textos “teóricos”, nem dos comentários feitos por Brecht sobre as peças didáticas.

Gostaria de citar, também como marcos da recepção de Brecht no Brasil, dois dos mais relevantes estudos de dois dos mais importantes críticos literários brasileiros da atualidade, que tratam da presença de Brecht em momentos distintos da história do teatro no Brasil. O primeiro estudo, elaborado por Iná Camargo Costa, *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, de 1996, demonstra, a partir do texto de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam Black-Tie*, e das obras de Vianinha e Boal, que o teatro épico de Brecht influenciou a produção dramaturgica e o teatro brasileiro desde o final da década de 50 até o fim dos anos 60, e discute o modo como esse processo de interação

---

<sup>3</sup> A esta edição somam-se mais três, uma de 1974, outra de 1979 e uma terceira de 1991, pela Editora Paz e Terra.

<sup>4</sup> É curioso observar que Margot Malnic afirme em seu trabalho de mestrado **Aspectos da recepção de Brecht no Brasil**, defendido na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em 1980, que a editora tinha a intenção de chegar a oito volumes. Consultada sobre o assunto, a Ed. Civilização Brasileira, que pertence atualmente à Ed. Record, não soube dar informações.

se realizou<sup>5</sup>. O segundo estudo é o ensaio "A atualidade de Brecht", de Roberto Schwarz, de 1998, resultado de uma palestra proferida em 1997, no teatro de Arena Eugênio Kusnet, após a leitura dramática de *A Santa Joana dos matadouros*, feita pela Companhia do Latão. Nele, Schwarz discute a atualidade do autor através do elemento de distanciamento e mostra a necessidade de revisão e alteração deste recurso em seu uso na atualidade.

Em 1987, vem a lume um livro organizado por Wolfgang Bader intitulado *Brecht no Brasil: experiências e influências*. De acordo com Fernando Peixoto, um dos ensaístas, por exemplo, a chegada de Brecht ao Brasil teria ocorrido em 1945 com a encenação da peça *Terror e miséria no Terceiro Reich (Furcht und Elend im Dritten Reich)*, em São Paulo, por exilados no país.<sup>6</sup>

Não é propósito deste trabalho, porém, fazer um levantamento da recepção brasileira da obra brechtiana. Por isso, passo a comentar a escassa fortuna crítica existente no Brasil referente às peças didáticas e, em particular, à peça *A exceção e a regra*.

Quando se examinam os estudos sobre as peças didáticas no Brasil, verifica-se que a abordagem crítica destes textos é tardia, tendo em vista que os primeiros trabalhos sobre as peças didáticas datam de meados dos anos 80 e seguem pelos anos 90. O primeiro estudo encontra-se na dissertação de mestrado de Silvana Garcia, de 1986, *Teatro da Militância*, que trata do *agit-prop*, de como essa linha de práxis teatral influenciou a obra brechtiana e como ambas influenciaram os grupos amadores de teatro no Brasil da década de 1970. Ao discorrer sobre o tema, Garcia mostra como a proposta do dramaturgo foi apropriada pelos grupos amadores ou pelos grupos de teatro universitário brasileiro. A autora inicia o trabalho trazendo a história da matriz do teatro de natureza política até chegar no *agit-prop*, diferenciando o soviético do alemão. Ao apresentar o *agit-prop* da Alemanha, ela aborda o pequeno grupo das peças didáticas de

---

<sup>5</sup> Em conversa recente com esta estudiosa e crítica de teatro, fui informada de uma publicação sua sobre *A exceção e a Regra*, desenvolvida no contexto de uma encenação da peça em tela pelo grupo "Ói nós aqui traveiz". Não sabendo a autora detalhar elementos da fonte, entrei em contato com o grupo de teatro citado, mas infelizmente até o momento não obtive resposta.

<sup>6</sup> A propósito das atividades teatrais dos exilados de língua alemã no Brasil, consulte-se a dissertação de Mestrado de Karola Maria Augusta Zimber, intitulada **Willy Keller, um tradutor alemão de literatura brasileira**, aprovada na FFLCH-USP, em 1998, e desenvolvida junto ao Grupo de Pesquisa RELLIBRA "Relações lingüísticas e literárias Brasil Alemanha".

Brecht, acrescentando algumas informações gerais sobre cada uma delas e, curiosamente, não o faz com *A exceção e a regra*. A referência a esta peça se dá apenas no momento em que Garcia descreve o trabalho realizado pelos grupos amadores de teatro da década de 70, quando diz: "A primeira montagem do grupo [Cordão] não chegou a ser apresentada: *A exceção e a regra* de B. Brecht." (GARCIA, 1990, p. 141).

Outros trabalhos, datados da década de 90, foram elaborados por Ingrid Koudela. O primeiro é *Brecht: um jogo de aprendizagem*, de 1991. Nele, Koudela apresenta um histórico da crítica europeia acerca das peças didáticas, traz definições de alguns autores para este grupo de textos, principalmente de Reiner Steinweg. Traz ainda muitos trechos escritos por Brecht sobre estas peças, faz uma pequena análise de cada peça e, finalmente, tece relações entre a peça didática e o jogo no teatro proposto por Viola Spolin. Nesta obra, sobre *A exceção e a regra*, a autora afirma que esta peça se encontra no limite entre a peça didática e a peça de espetáculo-para-ser-vista e que Brecht recomendava que a sua encenação fosse feita por grupos amadores. Há duas questões apontadas pela autora acerca desta peça: 1. "a crítica à *Vernunft* (que podemos traduzir por *razão*, porém mais corretamente por *bom senso*). A cena do julgamento deixa claro que se trata de uma crítica ao 'bom senso' (ou senso comum)" (KOUDELA, 1991, p.96), acepções de *Vernunft*, das quais discordamos; 2. a citação do prólogo como uma das muitas formulações de Brecht sobre o princípio de estranhamento, que reitera a opinião de outros críticos, como Schwarz, Wekwerth e Jameson. Em sua segunda obra, *Texto e Jogo – uma didática brechtiana*, de 1996, a autora retoma alguns conceitos sobre a peça didática, mas a obra descreve fundamentalmente a sua experiência com a encenação da peça didática por diversos grupos de estudantes. Cabe anotar que um dos textos usados por Koudela nestes experimentos é um trecho de *A exceção e a regra*, quadro 7, intitulado "A água partilhada" – parte *a* e *b*", mas a autora, contudo, não apresenta uma análise deste texto, que serve, neste caso, como recorte para a sua experiência com o uso dos textos didáticos junto aos grupos de estudantes. Sua terceira obra, *Brecht na Pós-modernidade*, de 2001, retoma os conceitos apresentados nas obras anteriores, também sem acrescentar informações sobre *A exceção e a regra*. Em resumo, Koudela frente às peças didáticas de Brecht, tem a seguinte posição: a peça didática só se efetiva enquanto nela se atua, o que corrobora a posição também defendida pelo estudioso alemão Steinweg. Neste particular, discordo de ambos. Na verdade, a peça didática *A exceção e a regra* não pode ser enquadrada em tal definição,

posto que não foi "colocada à prova", ou seja, não foi experimentada logo após sua escritura e, portanto, a definição acima exige relativizações.

Ainda na década de 90, há a publicação de dois estudos que abordam a recepção de Brecht no Brasil. O primeiro deles, organizado por Kathrin Saringen, é *Mosaicos de Brecht – estudos de recepção literária*, publicado em 1996<sup>7</sup>. Trata-se de uma coletânea de artigos, que exploram, entre outros temas, os pressupostos teóricos da Estética da Recepção de Iser e Jauss, Dietrich Krusche e Alois Wierlacher. Dentre os textos apresentados no estudo, destaca-se um que trata especificamente da peça em tela, intitulado "Brecht – Montagem de *A exceção e a regra*", escrito por Eliane Tejera Lisboa<sup>8</sup>, e que, embora analise a peça, aborda-a apenas a partir de uma montagem realizada em 1987 pelo grupo de teatro da Universidade Estadual de Maringá, dirigida por Eduardo Montagnari. Neste artigo, a autora assinala, principalmente, como o grupo retrabalha esta peça didática e como a relaciona com o Brasil, tendo em vista a atualização do texto com o intuito de tratar o problema dos exploradores de madeira que, naquele período, assolava a região. Nota-se, ainda, que Lisboa adota preceitos de Koudela sobre esse grupo de peças didáticas, e que, por ter escolhido abordá-la a partir de uma encenação específica, acaba por tratar mais da encenação e não apresenta uma leitura aprofundada da peça didática original. Eliane Tejera Lisboa reedita o mesmo texto, na coletânea organizada por Eduardo Montagnari, intitulado *Teatro universitário em Cena – referências e experiências*<sup>9</sup>, não acrescentando mais informações sobre a obra em tela.

A estes estudos, seguem-se outros trabalhos sobre o grupo das peças didáticas, tais como, por exemplo, *Experiência e engajamento, uma leitura de "A medida"*, tese de doutoramento elaborada por José Fernando Peixoto de Azevedo, defendida junto ao Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, em 2007, que também,

---

<sup>7</sup> **Mosaicos de Brecht – estudos de recepção literária** é uma coletânea de textos sobre a recepção do dramaturgo no Brasil elaborada por alunos que participaram de um curso de pós-graduação na UNICAMP, ministrado pela organizadora do estudo.

<sup>8</sup> LISBOA, Eliane Tejera. "Brecht - Montagem de *A exceção e a Regra*". In: SARTINGEN, Kathrin (org.). **Mosaicos de Brecht – estudos de recepção literária**. São Paulo, Arte & Ciência, 1996, pp. 116-140.

<sup>9</sup> LISBOA, Eliane Tejera. "*Brecht – Montagem de A exceção e a regra*" IN: MONTAGNARI, Eduardo (Org.) **Teatro universitário em Cena – referências e experiências**. Maringá, Ed. UEM, 1999. pp. 70-85. Nota-se que embora o texto seja apresentado neste estudo como uma reedição do texto publicado na coletânea de Saringen, dele não constam três partes pertencentes à primeira publicação, a saber: "Recepção teatral", "Teatro de Brecht" e "A peça didática de Brecht".

curiosamente, exclui *A exceção e a regra* do rol das peças didáticas, quando as enumera.

Um outro trabalho sobre as peças didáticas é uma dissertação de mestrado, intitulada *Experimento do Acordo – escritura sobre o aprendizado na tempestade*, elaborada por Dedé Pacheco e defendida em 2008 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Ingrid Koudela, que embora trate das peças didáticas no contexto da obra brechtiana e mencione *A exceção e a regra* como peça pertencente a este grupo, trata especificamente da experiência cênica realizada pela autora com o texto *A peça didática de Baden-Baden – sobre o acordo*. Particularmente sobre o texto em pauta, há apenas os sumários já elaborados nos estudos de Peixoto e de Koudela, conforme mencionado, e que, portanto, não oferecem ao leitor subsídios para uma reflexão aprofundada acerca dos temas presentes nesta peça.

Hoje, há uma série de pequenos textos *on-line*, que ou são anúncios de montagens realizadas, como, por exemplo, a encenação feita pelo Teatro Fábrica São Paulo ou Teatro Coletivo e que trazem um pequeno sumário da peça, ou são pequenas críticas ou comentários de atores que a encenaram<sup>10</sup>.

Nenhum dos trabalhos, acima mencionados, porém, detém-se na análise minuciosa de todos os elementos constitutivos da peça didática *A exceção e a regra*, tal como aqui proposto. Visa esta análise, portanto, não só enriquecer a fortuna crítica do autor, mas, sobretudo, a facilitar ao estudante universitário de língua portuguesa o acesso às questões teatrais propostas por Brecht e, talvez, a construir um suporte para futuras encenações da peça em questão.

Para a leitura crítica aqui apresentada, objetivo desta dissertação, serviu de base o texto da edição publicada pela editora alemã Suhrkamp, no ano de 1967, que reproduz o primeiro registro escrito da peça de 1929<sup>11</sup>, e que foi reeditada em 1975.

---

<sup>10</sup> Uma pequena crítica, de 2005, sobre a montagem realizada pelo Teatro Fábrica São Paulo está disponível em <<http://www.bacante.com.br/revista/critica/a-excecao-e-a-regra>> Acesso em 22.10.2008; uma entrevista com um ator que a representou na cidade de Cascavel está disponível em <<http://www.cascavel.pr.gov.br/secom/detalhes.php?id0=5273>> Acesso em 22.10.2008.

<sup>11</sup> Há uma polêmica acerca da data de elaboração desta peça didática, a qual será discutida na primeira parte deste estudo. Adota-se, aqui, a data de 1929, tendo em vista que ela consta na primeira publicação

Apoiada nos textos teóricos escritos pelo dramaturgo sobre as peças didáticas e no instrumental oferecido pela lingüística e pela teoria literária, analiso e interpreto as estratégias usadas por Brecht na criação e na montagem dos elementos constitutivos da peça em tela.

Como se sabe, Brecht emprega no drama o procedimento narrativo e os efeitos de distanciamento (*Verfremdungseffekte*), que visam à provocação de uma atitude “anticatártica” e a uma reflexão crítica por parte de quem assiste à encenação para que, a partir desta, o espectador possa transformar a realidade em que vive.

Quando Brecht sobrepõe elementos da estrutura épica à dramática, ou seja, quando apresenta variações dentro de uma estrutura textual conhecida, ele acaba por criar um novo estilo, denominado por ele e por Piscator de estilo épico de representação. Ao empregar a agudeza – que “corresponde a uma relação inesperada, artificial, entre dois conceitos distantes, feita de modo a pôr em correspondência também inesperada relações de objetos distantes” (HANSEN, 2006, pp.70-71) - na composição da estrutura maior, isto é, no texto dramático e em estruturas menores (poemas-canções, parábolas bíblicas, fábulas), Brecht, de maneira engenhosa, concretiza o efeito de distanciamento em relação ao público/leitor, uma vez que as microestruturas, nas quais também estão assinaladas as marcas distintivas do texto narrativo ou lírico, confrontadas e relacionadas à macroestrutura, que é o texto dramático, efetivam o *gestus* no texto escrito, quer dizer, revelam determinadas atitudes do indivíduo que fala, assumidas perante outros indivíduos. Desta forma, uma peça de Brecht apresenta diversas camadas textuais dentro da estrutura dramática, que produzem variados sentidos e estes, por sua vez, são ampliados e atualizados de acordo com a execução/representação da peça, devido à combinação e recombinação dos elementos de distanciamento, presentes no texto escrito e os empregados na encenação. Só para ilustrar alguns elementos de distanciamento, denominados por Brecht de *Verfremdungseffekte*, que interrompem a expectativa do público na realização da encenação, podem-se mencionar, por exemplo, a iluminação que elimina uma quarta parede, uma vez que ilumina o público, ou a

---

do texto em pauta. A análise da peça baseia-se no texto original, o que nos levou a desconsiderar as traduções já feitas e a fazer outras.

execução das canções musicadas no palco, que leva à interrupção e, em simultâneo, ao comentário das ações, ou também a ausência de coxia, sendo que estes elementos de distanciamento levam ao desencadeamento da crítica racional por parte do público, que, por sua vez, deveria levar a uma mudança de mentalidade, isto é, a uma outra visão de mundo, a uma visão crítica do mundo capitalista, para que este público aja efetivamente no sentido de transformar a realidade em que vive.

A escolha do uso deste procedimento não é aleatória; pelo contrário, vincula de modo indelével forma e conteúdo em prol do assunto a ser abordado, como, por exemplo, as relações sociais dentro do conturbado período da República de Weimar, e, ainda, este procedimento surge a partir de uma demanda, colocando-se, desta maneira, a serviço dela. É precisamente por este motivo que o procedimento mencionado não poderia apresentar a obra de maneira fechada, mas sim de maneira aberta, para que ela consiga propor discussões dentro de uma sociedade em transformação.

Desta maneira, a análise e a interpretação desta peça didática de Brecht também pressupõe o isolamento das camadas textuais que caracterizam o drama, a narrativa e a fábula, a seleção de outras marcas textuais que indiquem os *gestus* socialmente atribuídos às personagens, a descrição do uso da agudeza, procedimento empregado pelo autor, quando apresenta variações dentro da estrutura dramática, como estratégias configuradoras dos temas propostos em *A exceção e a regra* e como formas de estabelecer um diálogo com a sociedade de seu tempo e de hoje.

Este trabalho apresenta-se dividido em cinco capítulos, a saber: I – “As peças didáticas, segundo Brecht”, em que se levantam as propostas, as intenções do autor, ao criar este tipo de obra, II – “A condição humana”, em que se examinam as personagens enquanto indivíduos viventes e enquanto elementos constitutivos de um tecido social pertinente a um dado lugar e espaço temporal. O terceiro capítulo, intitulado “A Justiça”, examina este tema enquanto prática institucionalizada pelo poder, a partir da “Canção dos Tribunais” e do quadro 9, “Julgamento”. No quarto capítulo, intitulado “Coros desconhecidos e as anotações silenciadas”, são tecidos comentários acerca dos coros e de anotações, elaborados pelo autor como sugestões a serem incluídos nesta peça, mas que não foram, porém, anexados em nenhuma versão publicada de *A exceção e a regra*, ou seja, em nenhuma versão que chegou até nós. O quinto capítulo, “A

*exceção e a regra* na República de Weimar”, apresenta a peça no contexto em que ela foi produzida, levantando traços de um possível “diálogo” entre Brecht e o jurista Carl Schmitt, um dos ideólogos do Estado Nazista.

# **CAPÍTULO I**

## **As peças didáticas, segundo Brecht**

**"[...]As peças e a forma de interpretação precisam transformar o espectador em homem de estado[...]"**  
(BRECHT, Apud KOUDELA, 1991, p.13)

Diz Georg Patzer que, originalmente, as peças didáticas não foram escritas para o teatro, mas para o rádio ou para a ópera, que se encontram estreitamente ligadas à

respectiva música, são, portanto, na verdade, segundo o estudioso, libretos. (PATZER, s.d., p. 24).

Patzer tem razão quando indica a estreita relação das peças didáticas com a música, pois, conforme o próprio dramaturgo, a música era um dos elementos usados para o distanciamento entre o público e a peça, mas se engana quando generaliza a afirmação, pelo menos no que respeita às peças didáticas de Brecht. Na verdade, só uma peça foi escrita para o rádio com forma de libreto. Trata-se de *Der Ozeanflug (O vôo sobre o oceano)*<sup>12</sup>, em que o próprio subtítulo "*Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen*" (*Uma peça didática radiofônica para meninos e meninas*) já reflete sua natureza. Trata-se de uma peça concebida e elaborada no final de 1928, quando Kurt Weill procurava um texto para participar do Festival de Música de Baden-Baden, cujos organizadores, entre eles o compositor Paul Hindemith, buscavam discutir o uso deste aparato pelas massas numa época eminentemente técnica. Só mais outras duas peças foram publicadas em forma de libreto, mas não para o rádio: *A peça didática de Baden-Baden- sobre o acordo*, sem nenhum subtítulo que a identifique como ópera, e *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, designada pelo autor como *Schuloper* (ópera escolar), cuja primeira publicação ocorre na revista "*Musikpflege*"<sup>13</sup>.

As outras três restantes: *Die Maßnahme (A medida)*, musicada por Hans Eisler em 1930, *Die Ausnahme und die Regel (A exceção e a regra)*, musicada por Paul Dessau em 1948, e *Die Horatier und die Kuriatier (Os Horácios e os Curiácios)*, concebida no exílio, musicada por Kurt Schwaen para a apresentação de 1958, nada têm a ver nem com o rádio, nem com a ópera.

Bertolt Brecht não deixou nenhuma teoria ou sequer uma definição acabada do que seja uma peça didática. O dramaturgo produziu, no entanto, alguns textos teóricos e uma série de comentários escritos, esparsos, sobre e para as peças didáticas, que

<sup>12</sup> O título original desta peça didática – *Lindbergh* – foi alterado três vezes, para obter, finalmente, em 1949, o título *Der Ozeanflug, O vôo sobre o oceano*, quando Brecht exclui o nome Lindbergh devido ao apoio que o aviador Charles Lindbergh deu aos nazistas. Cf. Hecht, Werner. et.alii. **Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe – Stücke 3**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1988. p. 401

<sup>13</sup> Cf. **Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe – Stücke 3**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1988, p. 426, apenas a primeira versão, *Der Jasager (Aquele que diz sim)* foi publicada na referida revista. A versão ampliada, que continha *Der Neinsager (Aquele de diz não)*, foi publicada pela primeira vez em *Aus dem 4 Heft der Versuche*. Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin, 1930.

permitem algumas sistematizações.

Do grupo de seis peças, normalmente consideradas pela crítica literária como didáticas, Brecht declara em 1956 o seguinte:

para evitar mal-entendidos: das pequenas peças, as didáticas são *A peça didática de Baden-Baden – sobre o acordo (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis)*, *A exceção e a regra (Die Ausnahme und die Regel)*, *Aquele que diz sim, aquele que diz não (Der Jasager und der Neinsager)*, *A medida (Die Maßnahme)* e *Os Horácios e os Curiácios (Die Horatier und die Kuriatier)*. (BRECHT, 1967, p.1034. tradução nossa)<sup>14</sup>.

Ora, percebe-se de imediato que Brecht apenas menciona cinco títulos. De fato, o assunto em torno desta designação não é uma questão simples. Poder-se-ia começar por pensar que o dramaturgo tenha tido em mente o fato de a peça *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, na verdade, corresponder à síntese do que, originalmente, constituiu duas peças didáticas, ou seja, Brecht escreveu primeiro *Aquele que diz sim*, encenou-a com os estudantes da escola Karl Marx (Karl-Marx-Schule), de Neuköln, exigiu ao final a opinião dos atores, elaborou um protocolo dessas opiniões, e a partir delas reescreveu uma outra versão, acrescentando-lhe a parte que intitulou *Aquele que diz não*. Esta informação surge no seguinte trecho das anotações sobre a peça didática *Aquele que diz sim, aquele que diz não*: "Fins de 1929 – junho de 1930: Elaboração e estréia da ópera escolar *Aquele que diz sim* [...] entre janeiro e outubro de 1931: Gênese da segunda parte da combinação das peças, *Aquele que diz não*". (HECHT, et al., 1988, p. 426, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Por outro lado, também se observa, na indicação de Brecht, a ausência da peça *O vôo sobre o oceano (Der Ozeanflug ou Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen)*, que, pelo próprio título, já nasce incluída no grupo.

Apesar dos desencontros, pelo menos três críticos de Brecht incluem esta peça

<sup>14</sup> No original: "Um Mißverständnis zu vermeiden: Von den kleinen Stücken sind „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis“, „Die Ausnahme und die Regel“, „Der Jasager und der Neinsager“, „Die Maßnahme“ und „Die Horatier und die Kuriatier“[...] Lehrstücke."

<sup>15</sup> No original: "Ende 1929 – Juni 1930: Erarbeitung und Uraufführung der Schulooper *Der Jasager* [...] Zwischen Januar und Oktober 1931: Entstehung des zweiten Teils der Stückerkombination, *Der Neinsager*."

no grupo das peças didáticas. São eles: Reiner Steinweg, em 1972, B. K. Tragelehn, em 1978 e Werner Hecht, em 1988.

As controvérsias em torno da identificação das peças didáticas continua, por exemplo, na edição da coletânea *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Die Ausnahme und die Regel- Drei Lehrstücke (A peça didática de Baden Baden – sobre o acordo, Os cabeças-redondas e os cabeças-pontudas e A exceção e a regra – três peças didáticas)*, em 1975, contendo três peças didáticas do autor, em que uma delas é *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (Os cabeças-redondas e os cabeças-pontudas)*.

Entretanto, a maioria dos críticos é unânime em considerar como peças didáticas as 6 anteriormente enumeradas, ou seja: 1. *A peça didática de Baden-Baden – sobre o acordo*, 2. *A exceção e a regra*, 3. *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, 4. *A medida*, 5. *Os Horácios e os Curiácios* e 6. *O vôo sobre o oceano*. Como não nos propomos a investigar este tipo de problema no presente trabalho, limitamo-nos a contextualizar a peça *corpus* desta pesquisa e a chamar a atenção para o assunto.

Bertolt Brecht usou a designação *Lehrstück* (peça didática) pela primeira vez durante o Festival acima mencionado. Conforme Steinweg:

O conceito *peça didática* surge primeiramente dentro do título de uma peça, "*A peça didática de Baden-Baden – sobre o acordo*", que estréia em julho de 1929 em Baden-Baden e, por isso, acaba empregado como conceito para todas as peças do mesmo tipo. A teoria embasadora destas peças começa a existir antes mesmo que o conceito *peça didática* lhes seja atribuído. Isto depreende-se das anotações simultâneas a respeito de "*Vôo de Lindbergh*" [...]. (STEINWEG, 1976b, p.6, tradução nossa)<sup>16</sup>

As seis peças didáticas, normalmente aceitas como tal, encontram-se inseridas no conjunto da obra brechtiana da seguinte forma panorâmica, conforme o lugar em que

<sup>16</sup> No original: "Der Begriff *Lehrstück* erscheint zunächst als Titel eines Stücks, das im Juli 1929 in Baden-Baden uraufgeführt wurde und deshalb später, als der Begriff auf alle Stücke des gleichen Typus angewendet wurde, den Titel "*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*" bekam. Die diesen Stücken zugrundeliegende Theorie hat bereits bestanden, bevor der Begriff *Lehrstück* darauf angewendet wurde. Das ergibt sich aus den gleichzeitigen Überlegungen zum '*Lindberghflug*' [...]."

foram produzidas:

**Em Augsburg e München:** *Lenda do soldado morto (Legende vom toten Soldaten)*, *Baal*, *Os livros de devoção caseira (Die Hauspostille)*, *Tambores da Noite (Trommeln in der Nacht)*, *Na selva das cidades (Im Dickicht der Städte)*.

**Em Berlim:** *Um homem é um homem (Mann ist Mann)*, *A ópera dos três vinténs (Die Dreigroschenoper)*, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)*, *A mãe (Die Mutter)*, *A santa joana dos matadouros (Die heilige Johanna der Schlachthöfe)* e as **cinco peças didáticas:** *A peça didática de Baden-Baden – sobre o acordo (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis)*, *A exceção e a regra (Die Ausnahme und die Regel)*, *Aquele que diz sim, aquele que diz não (Der Jasager und der Neinsager)*, *A medida (Die Maßnahme)* e *O vôo sobre o oceano ou O vôo de Lindenberg. Uma peça didática radiofônica para rapazes e moças. (Der Ozeanflug ou Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen)*.

**No exílio:** *A peça didática Os Horácios e os Curiácios (Die Horatier und die Kuriatier)*, *Poesias de Svendborg (Svendborger Gedichte)*, *Terror e miséria do Terceiro Reich (Furcht und Elend des Dritten Reiches)*, *Os fuzis da senhora Carrar (Die Gewehre der Frau Carrar)*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti (O senhor Puntila e seu criado Matti)*, *Der kaukasische Kreidekreis (O círculo de giz caucasiano)*, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui (A resistível ascensão de Arturo Ui)*, *Der gute Mensch von Sezuan (A boa alma de Sezuan)*, *Mãe Coragem e seus filhos (Mutter Courage und ihre Kinder)*, *A vida de Galileu (Leben des Galilei)*.

**Na Alemanha Oriental:** *Histórias de almanaque (Kalendergeschichten)*.

As peças didáticas constituem uma determinada etapa evolutiva no teatro de Brecht. Nelas é visível o empenho do dramaturgo em torno da criação de matrizes, de “modelos”, que deveriam sustentar a criação de variantes. O texto da peça didática tem uma estrutura tal que permite a inserção ou o apagamento de determinados trechos. O texto é, portanto, sempre um pré-texto ou modelo de ação, um ponto de partida para desenvolvimentos posteriores. Após as apresentações, Brecht costumava fazer anotações sobre o funcionamento dos citados “modelos de ação”, buscando corrigir o seu curso de acordo com o objetivo proposto, sempre com o intuito de aperfeiçoá-los. Em outras palavras, cada peça didática poderia obter várias versões. Por exemplo, o próprio Brecht, por altura da encenação da peça didática *A medida*, chegou a distribuir

questionários ao final da apresentação e a modificar o texto de acordo com as respostas dadas pela audiência.

Nas peças didáticas, Brecht aprofunda a proposta já desenvolvida em peças anteriores, de distanciamento do espectador/leitor em relação à encenação e ao texto, que é um distanciamento dialético, porque este distanciamento, no fundo e na verdade, atrai o espectador para o âmago do problema que se desenrola no palco/texto. A meu ver, para chegar ao distanciamento alcançado nas peças didáticas, Brecht lança mão, na escritura do texto e na respectiva encenação, de uma temática que joga uma luz particularmente intensa e focada na relação entre o indivíduo e o coletivo, o que leva a um jogo peculiarmente contundente entre estranhamento e identificação, concretizado pelo coletivo/público e pelo indivíduo/ator/leitor, já que uma proposta do dramaturgo para este grupo de peças é a de que sejam encenadas pelo próprio público, a saber: grupos de trabalhadores, estudantes e grupos de teatro amador. Além disso, outras estratégias já cultivadas anteriormente, tais como mostrar o inesperado, escancarar contradições, trabalhar com a ausência de um texto fixo, continuam presentes.

Se no teatro dramático/aristotélico, o palco, ao apresentar-se de forma sugestiva, preservando as sensações, representa um processo, coloca o espectador dentro de uma ação cênica, consome-lhe a atividade, proporciona-lhe sentimentos, considera-o como ser imutável, que acompanha os acontecimentos de maneira linear, cujo pensamento determina o seu ser, no teatro de Brecht, ou seja, no teatro de forma épica, o palco (o texto, os atores, os espectadores/leitores, a própria concepção e encenação da peça), por si só, põe em evidência o processo dramático, coloca o espectador na posição de observador crítico, estimula-lhe a atividade intelectual, exige-lhe decisões e argumentos, incita-o ao conhecimento, considera-o como ser mutável, passível de modificação. Neste palco, os acontecimentos desenrolam-se em curvas, apresentam uma construção articulada e configuram o homem como ser social que determina o próprio pensamento. (BRECHT, 1967, pp.1009-1010). A práxis desenvolvida para atingir a passagem do teatro dramático ao épico é efetivada nas encenações feitas pelo dramaturgo, conforme mencionado na introdução, pelos *efeitos de estranhamento* (*Verfremdungseffekte*), ou seja, pelo uso da música (coros e canções), pela eliminação da quarta parede, pelo uso das capitulações, isto é, pelo título dado a cada cena, pelo uso de filmes, entre outros elementos, como o emprego do *gestus* pelos atores, pois, segundo Brecht: "É condição

necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre em público, seja nítido o gesto de mostrar"<sup>17</sup> (BRECHT, [1964?], p. 130, trad. Pais Brandão). Espera-se que nas peças didáticas os atores/jogadores/leitores se apropriem de determinados *gestus* e os utilizem, quer dizer, que saibam dispor de posturas socialmente identificáveis, que notadamente se encontram, não só em expressões corporais, mas também em registros verbais, a denotarem a função coletiva da linguagem, identificada pelo coletivo.

Para construir este "ato de mostrar", o dramaturgo afirma poderem ser utilizados três espécies de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada: 1. a recorrência à terceira pessoa; 2. a recorrência ao passado; 3. a explicitação de indicações sobre a representação dos comentários. (BRECHT, [1964?], p. 134, trad. Pais Brandão). Sendo assim, retoma-se a questão da elaboração textual, ou seja, o *gestus* da escrita, que abrange teoria e práxis, tocando portanto, na forma e conteúdo da obra brechtiana, uma vez que o procedimento utilizado pelo autor busca evidenciar os *gestus* socialmente atribuídos aos personagens.

O autor reforça essa idéia em seu *Pequeno Organon para o teatro (Kleines Organon für das Theater)*, quando afirma:

Nós precisamos de um teatro que não possibilite apenas sensações, idéias e impulsos, mas que permita o respectivo domínio histórico das relações humanas, em que as ações sejam empregadas e produzidas, e desempenhem, de *per se*, um papel na modificação desse domínio. O domínio terá de poder ser caracterizado em sua relatividade histórica. (BRECHT, 1967, VI.16, p. 678, tradução nossa).<sup>18</sup>

A proposta teatral de Brecht nas peças didáticas concretiza-se, a meu ver, em dois níveis principais: na estrutura do texto, onde se observa incisivamente a inserção de discursos narrativos e líricos na estrutura dramática, e na relação ator/público, especialmente visível nas peças didáticas em geral, tendo em vista que, ao sugerir que o espectador atue nessas peças, o dramaturgo lhe propõe um jogo entre identificação e

<sup>17</sup> No original: Die Voraussetzung für die Hervorbringung der V-Effekts ist, dass der Schauspieler das, was er zeigen hat, mit dem deutlichen Gestus des zeigen versieht.“ IN: GW, B 15, p. 341.

<sup>18</sup> No original: „Wir brauchen Theater, das nicht nur Empfindung, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehung erlaubt, auf dem die Handlungen verwendet und erzeugt, die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen. Das Feld muß in seiner historischen Relativität gekennzeichnet werden können.“

distanciamento. Estes dois níveis constituem núcleos de procura por uma ‘sistematização’, por um modelo, que, no fundo, se revela anti-modelo, a que Brecht se refere ao falar de seu teatro, tendo em vista que o que o constitui é o seu caráter aberto, que exige a combinação e recombinação dos elementos, tanto no texto como na encenação. Penso que a tentativa de chegar à sistematização de um modelo é parcialmente concretizada pelas peças didáticas. Essa sistematização plena do modelo se dá, por exemplo, mais tarde com *Mãe Coragem*, escrita em 1939, e *Antígona*, escrita entre 1948, quando Brecht chega a publicar os “*Couragemodell*” e “*Antigonemodell*”, isto é, os “Cadernos-modelo para Coragem” e os “Cadernos-modelo para Antígona”, que são as descrições dos processos de registro do texto e da encenação, que se iniciam com o trabalho da elaboração do texto, passam pelos ensaios das peças e seguem ao longo das apresentações e que, ao exigirem alterações contínuas, demandam as respectivas anotações.

Em seu livro *Das Lehrstück – Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung (A peça didática – A teoria de Brecht para uma educação estética-política)*, de 1972, dos mais importantes estudos sobre as peças didáticas de Brecht na Alemanha, Reiner Steinweg, partindo da premissa brechtiana "a peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador" (Apud STEINWEG, 1976b, p. 164, tradução nossa)<sup>19</sup>, defende que a peça didática só se “efetiva” como tal quando representada por atuentes/jogadores, ou seja, sem a presença de um público e, assim, a diferencia também da "peça-épica-para-ser-vista" (*Schaustück*). Esta "peça-épica-para-ser-vista" caracterizar-se-ia, muito particularmente para Steinweg, como uma peça em que haveria, de fato, uma separação entre atuentes e espectadores, ao contrário da peça didática, que não estabeleceria tal separação.

Em 1976, Steinweg organiza um outro estudo constituído por uma coleção de textos e comentários escritos por Brecht acerca das peças didáticas, intitulado *Brechts Modell der Lehrstück – Zeugnis, Diskussion, Erfahrungen (O modelo de Brecht para a peça didática – testemunho, discussão, experiências)*, que traz, ainda, ensaios de outros estudiosos acerca deste grupo de peças. Destes ensaios, destaco dois que se contrapõem à tese defendida em 1972 pelo organizador do estudo. No ensaio intitulado "*Die Spur*

---

<sup>19</sup> No original: “Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird.”

*der Brechtschen Lehrstück-Theorie Gedanken zur neueren Lehrstück-Interpretation* ("O vestígio da peça didática de Brecht – Pensamentos teóricos para uma nova interpretação da peça didática"), Werner Mittenzwei, seu autor, afirma que, embora o trabalho de Steinweg tenha dado uma outra direção às críticas feitas até então, principalmente às do período entre 1950 e 1960, nele encontra-se uma absolutização da idéia do pensamento produtor, isto é, Steinweg enfatiza de tal forma o nível teórico da reflexão que acaba ignorando o fato de que a premissa brechtiana, atrás citada, pressupõe uma práxis efetiva. Como argumento de sua crítica, ele apresenta uma citação do próprio Brecht, na qual o dramaturgo afirma: "Um teatro sem espectadores é um *nonsense*" (Apud MITTENZWEI, 1976a, p. 230, tradução nossa)<sup>20</sup>, o que leva Mittenzwei a acrescentar que

a arte foi para os produtores uma solução essencial na estética materialista, nascida das entranhas dos processos de diferenciação do pensamento estético marxista do início dos anos trinta. Esta diferenciação realizou-se com base na mudança de função, de orientação das artes e das práxis artísticas tendo em vista o movimento revolucionário dos trabalhadores. (MITTENZWEI, 1976a, p. 241, tradução nossa).<sup>21</sup>

O significado do pensamento produtor em Mittenzwei, certamente, é diferente do de Steinweg, que se limita a permanecer na dialética pela dialética, em vez de colocá-lo como instrumento a serviço de uma revolução.

No outro ensaio intitulado "*Brechts Theater – Theater als Wissenschaft*" ("O Teatro de Brecht – teatro como ciência"), seus autores, Hermann Haarmann e Dagmar Walach, seguem a mesma linha de Mittenzwei e também questionam a tese de Steinweg, no que se refere à ênfase demasiada dada ao pensamento dialético e ao apagamento de sua práxis. Ao criticarem Steinweg, eles afirmam que "quando a dialética se torna objeto de si mesma – como no caso da peça didática – ela se torna método da relação sujeito-objeto, e, com isso, aparta-se da história (da luta de classes)" (HARMANN; WALACH, 1976a, p. 264, tradução nossa)<sup>22</sup>, mostrando, assim, onde

<sup>20</sup> No original: „Ein Theater ohne Zuschauer ist ein *Nonsens*”.

<sup>21</sup> No original: “Die Kunst für die Produzenten war eine Hauptlösung der Materialästhetik, die sich innerhalb des Differenzierungsprozesses des marxistischen ästhetischen Denkens zu Beginn der dreißiger Jahre herausbildete. Diese Differenzierung vollzog sich auf der Grundlage des Funktionswechsels, der Ausrichtung der Künste und künstlerischen Praxis auf die Ziele der revolutionären Arbeiterbewegung.”

<sup>22</sup> No original: “Wenn nun – wie im Lehrstück – Dialektik selbst zum Gegenstand gemacht wird, wird diese als Methode vom Subjekt-Objekt-Verhältnis und damit von der Geschichte (Klassenkampf) getrennt.”

está o "erro" de Steinweg, isto é, reafirmando que a dialética materialista é a expressão dessa luta de classes.

Haarmann, Walach e Mittenzwei divergem de Steinweg, portanto, no que tange ao pensamento dialético materialista, que tem como consequência o pensamento produtor, pois como Steinweg permanece em um patamar teórico, ainda que sua proposição seja construída sobre uma premissa que contém a práxis teatral, nota-se que sua compreensão das peças didáticas está voltada com exclusividade para o ensino do marxismo e que ele não prevê o uso deste ensinamento na prática de uma transformação efetiva da sociedade. Haarmann, Walach e Mittenzwei, por sua vez, ao fazerem a crítica à tese de Steinweg, também enfatizam em demasia este pensamento produtor, que, para eles, seria o único responsável pela possibilidade da revolução.

Torna-se, portanto, necessário ressaltar que este debate acerca das peças didáticas deu-se em meados dos anos 70 e que os protagonistas desta discussão apresentam seus respectivos pontos de vista sobre a obra e o pensamento brechtiano, notadamente, pelas lentes daquele contexto histórico, ou seja, a partir da perspectiva da República Democrática Alemã (DDR), país que vivia sob um regime socialista, o que talvez explique a radicalização do pensamento produtor com o objetivo revolucionário. Penso que seria difícil precisar se Brecht, a partir do pensamento produtor, de fato objetivava uma revolução social, ou melhor, uma revolução socialista. A princípio, o contexto de elaboração das peças didáticas, ou seja, o final dos anos 20, que coincidia com o fim da República de Weimar e a gradual ascensão do Nazismo, não nos permitiria tal afirmação, i.e., a de que o pensamento produtor seria um instrumento de tal revolução. Penso que Haarmann e Walach, como marxistas, pertencentes a um partido da República Democrática Alemã (DDR), buscavam reforçar a ideia de Brecht como revolucionário e buscavam preservar essa imagem do autor, ratificando, ainda, a necessidade de revolução socialista, que, naquele contexto, ou seja, em 1976, deveria se estender ao resto do mundo, tendo em vista que o dramaturgo alemão era um dos maiores representantes da literatura dos marxistas radicais da DDR.

É preciso ainda observar que Brecht designava as peças didáticas como simples *Versuche*, quer dizer, como "experimentos", o que admite em seu âmbito a existência de contradições, que poderão ou não ser posteriormente substituídas ou mesmo

ultrapassadas e anuladas, a partir de suas encenações. Em um fragmento de 1930, presente em um conjunto de escritos denominado *Aus dem Kontext* (A partir do contexto), Brecht discorre sobre o caráter experimental dos *Versuche*, afirmando que

A publicação dos "Experimentos" acontece em um momento em que certos trabalhos não devem mais ser vivências individuais (ter caráter de obra), porém, serem direcionados à utilização (transformação) de determinados institutos e instituições (devem ter caráter de experimento) e com o objetivo de esclarecer continuamente os próprios empreendimentos ramificados, a partir de seu contexto. (Apud STEINWEG, 1976a, p. 94, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Como se disse no início deste capítulo, Bertolt Brecht não deixou nenhuma teoria ou sequer uma definição acabada do que seja uma peça didática, mas produziu alguns textos teóricos e uma série de comentários escritos, esparsos, sobre e para as peças didáticas, que permitem algumas sistematizações.

Os textos teóricos e as anotações escritas e esparsas, sobre e para as peças didáticas, produzidos por Brecht foram elaborados em épocas e circunstâncias diversas.

Nos fragmentos teóricos, o autor traça algumas diretrizes acerca da função, dos destinatários e dos temas das peças didáticas, onde se pode notar uma recorrência à questão do Estado.

Na série de anotações esparsas, sobre e para as peças didáticas, Brecht apresenta inúmeros textos que foram elaborados, ou durante a escritura dessas peças, ou no momento subsequente a suas encenações, ou em momentos posteriores, quando o autor retomava suas reflexões sobre essas peças. De modo geral, elas apresentam informações sobre o tema, sobre a maneira de representar determinada peça, ou são sugestões de

---

<sup>23</sup> No original: „Die Publikation der „Versuche“ erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht mehr so sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind (Experimentcharakter haben) und zum Zweck, die einzelnen sehr verzweigten Unternehmungen kontinuierlich aus ihrem Zusammenhang zu erklären“.

inclusão ou modificação de passagens. A seguir, apresentamos um esboço panorâmico de tais escritos.<sup>24</sup>

**Textos teóricos<sup>25</sup>:**

*Die Große und die Kleine Pädagogik (A Grande e a Pequena pedagogia)* (1930);

*Pädagogik (Pedagogia)* (1930);

*Theorie der Pädagogien (Teoria das pedagogias)* (1930);

*Über die Aufführung von Lehrstücken (Sobre a representação das peças didáticas)* (1930);

*Zur Theorie des Lehrstücks (Para uma teoria da peça didática)* (1934);

**Anotações esparsas sobre e para as peças didáticas:**

Anmerkungen zum Lehrstück *Der Ozeanflug* (Anotações sobre a peça didática *O vôo sobre o oceano*);

Anmerkungen zum Lehrstück *Das Badener Lehrstück zum Einverständnis* (Anotações sobre a peça didática *A peça de Baden-Baden – sobre o acordo*);

Anmerkungen zum Lehrstück *Der Jasager und der Neinsager* (Anotações sobre a peça didática *Aquele que diz sim, aquele que diz não*);

Anmerkungen zum Lehrstück *Die Maßnahme* (Anotações sobre a peça didática *A medida*);

*Anmerkung [zu den Lehrstücken]* (Anotação [para as peças didáticas]);

Anmerkungen zum Lehrstück *Die Ausnahme und die Regel* (Anotações sobre a peça didática *A exceção e a regra*);

Anmerkungen zum Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier* (Anotações sobre a peça didática *Os Horácios e os Curiácios*).

---

<sup>24</sup> Tanto os fragmentos teóricos, quanto as anotações esparsas sobre e para as peças didáticas podem ser encontrados em sua totalidade no estudo de Reiner Steinweg **Brechts Modell der Lehrstücke – Zeugnis, Diskussion, Erfahrungen**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976a, disponibilizado na biblioteca da FFLCH-USP.

<sup>25</sup> As datas atribuídas às publicações dos fragmentos teóricos ou às anotações sobre e para as peças didáticas foram estabelecidas por Reiner Steinweg em suas obras de 1972, *Das Lehrstück – Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, e 1976, **Brechts Modell der Lehrstücke – Zeugnis, Diskussion, Erfahrungen**. Conforme o autor, muitos deles não apresentavam data precisa e foram classificados pelo crítico de acordo com a forma como se apresentavam, por exemplo, como manuscritos, datilografados pelo mesmo tipo de máquina de escrever, o que poderia ser indicativo do período e/ou lugar em que as peças estavam sendo elaboradas. No estudo de 1976, Steinweg reclassifica, por exemplo, uma anotação, possivelmente escrita em 1934, sobre *A exceção e a regra*, que havia sido apresentada em seu estudo de 1972 como tendo sido escrita em 1932.

No texto teórico *Die Große und die Kleine Pädagogik* (A Grande e a Pequena pedagogia), Brecht afirma:

A grande pedagogia modifica totalmente o papel da situação. Ela supera o sistema de atuentes e espectadores. Só conhece atuentes que são ao mesmo tempo estudiosos, a partir da lei fundamental – onde o interesse de cada um equivale ao interesse do Estado e o gesto compreendido determina a maneira de agir de cada um [...]. Enquanto isso, a pequena pedagogia realiza, durante o período de passagem para a primeira revolução, apenas uma democratização do teatro, mas a divisão permanece. Os atuentes são formados, na medida do possível, a partir de amadores (os papéis serão construídos de forma que amadores permaneçam amadores). Os atores profissionais e todo o aparato teatral precisam ser utilizados com o objetivo de enfraquecer as estruturas ideológicas burguesas. As peças e a forma de interpretação precisam transformar o espectador em homem de estado. Por isso não devem apelar para o sentimento do espectador, o que lhe permitiria reagir esteticamente, mas sim para a sua razão. Os atores devem estranhar personagens e processos para o espectador, de forma que chamem a sua atenção. O espectador precisa tomar partido em vez de se identificar. (Apud KOUDELA, 1991, p.13, Trad. KOUDELA)

Neste texto, como bem aponta Koudela (1991, p.14-16), Brecht faz notar alguns pontos importantes sobre a peça didática: o seu uso com o objetivo de enfraquecer as estruturas ideológicas burguesas; a busca pela transformação do espectador/jogador/ator/leitor em homem de Estado, que ao se tornar atuante, torna-se estudioso de suas ações, que devem ser, portanto, de interesse do Estado.

Em *Theorie der Pädagogien* (Teoria das pedagogias), o interesse do Estado também está presente, quando, ao assinalar uma discussão contemporânea à República de Weimar sobre a ação e a reflexão, ou melhor, sobre o papel do político e do filósofo, o dramaturgo afirma:

Entre a verdadeira filosofia e a verdadeira política não existe diferença. A partir desse reconhecimento, aparece a proposta do pensador para educar os jovens através do jogo teatral, isto é, fazer com que sejam ao mesmo tempo atuentes e espectadores, como é sugerido nas prescrições da pedagogia. O prazer de observar apenas é nocivo ao Estado, assim como o é o prazer da atuação apenas. Ao realizar, no jogo, ações que são submetidas à sua própria observação, os jovens

são educados para o Estado. Esses jogos devem ser inventados ou executados de forma que o Estado tenha um proveito. Sobre o valor de uma frase ou de um gesto não decide portanto a beleza, mas sim se o Estado tem algum proveito quando os jogadores enunciam a frase, executam o gesto e entram em ação. O proveito que o Estado deve ter poderia ser minimizado por cabeças estreitas, se por exemplo só deixassem os jogadores realizar[em] as ações que lhe parecessem socialmente úteis. Pois justamente a representação do associal por aquele que se tornará cidadão do Estado será útil ao Estado, principalmente se for efetuada a partir de modelos precisos e grandiosos. O Estado pode melhorar os impulsos sociais do homem ao solicitá-los (eles que nascem do medo e da ignorância) de uma forma perfeita e quase inacessível ao indivíduo sozinho. Este é o fundamento da utilização do teatro na pedagogia. (Apud KOUDELA, p. 15, Trad. KOUDELA)

Além das peças serem destinadas a amadores, elas também são propostas para jovens, mantendo, ainda, um proveito para o Estado. Com base nisto, Brecht considera que é a partir da representação do elemento associal, do indivíduo, que o coletivo, ou para dizer com outras palavras, o Estado, tirará proveito disso. Desta forma, pode-se compreender a proposição apresentada pelo dramaturgo que perpassa este grupo de peças e que gira em torno da questão da ajuda do homem ao homem.

Em *Über die Aufführung von Lehrstücken* (Sobre a representação das peças didáticas), Brecht diz:

Quando vocês levarem ao palco uma peça didática, vocês têm que atuar como alunos. O aluno, sem exceção, sempre tenta determinar o sentido da passagem difícil ou retê-la na memória através de um falar enfaticamente claro. Também seus gestos são unívocos e servem à elucidação de outras passagens e têm de ser recuperados vez ou outra de maneira rápida e acidental, como se se tratasse de certas ações ritualísticas, frequentemente exercitadas. São estas passagens que correspondem àqueles trechos de uma fala, através dos quais são dadas determinadas informações, fundamentalmente necessárias para a compreensão da seqüência. Essas passagens, inteiramente a serviço do processo geral, devem ser representadas. Pois há partes que necessitam da arte de representar à moda antiga. Como quando se tem que mostrar algum comportamento típico. Pois há um certo comportamento prático do indivíduo que também pode criar situações que, por sua vez, tornam necessárias ou possibilitam novas atitudes. Para, de alguma forma, mostrar os gestos e as falas típicos de um homem que

quer persuadir um outro, é preciso empregar a arte de representar. (Apud STEINWEG, 1976a, p.52, tradução nossa)<sup>26</sup>

Neste trecho, Brecht indica uma matriz de como a peça didática deve ser representada, tendo em vista que, ao unir a maneira de representação dos estudantes e a do ator antigo, indica o objetivo almejado nas encenações destas peças, que é o de mostrar, a partir de ações típicas e conhecidas, que as relações sociais podem ser transformadas.

Em *Pädagogik* (Pedagogia), Brecht diz que

Em todas as formas estatais até agora (elas são construídas sobre as diferenças de classes), a infra-estrutura produz a superestrutura ideológica, a cultura. Destas, os próprios usos e costumes foram, de longe e indubitavelmente, os resultados práticos mais importantes. Que estes operem, a seu turno, sobre a infra-estrutura é uma coisa que sempre foi enfatizada pelos dialéticos. No estado novo sem classes (que, na verdade, já não é mais um estado), é oferecida pela primeira vez a possibilidade de *determinar* de modo consciente este contexto funcional. As relações tornam-se diretas, superestrutura e infra-estrutura constituem uma unidade. A infra-estrutura cria costumes, os quais passam a operar diretamente sobre a infra-estrutura, são por ela determinados e, no fundo, tendo em vista atingir a superestrutura ou as coisas super-estruturais.<sup>27</sup> (Apud STEINWEG, 1976a, p. 52, tradução nossa, grifo nosso)

---

<sup>26</sup> No original: „wenn ihr ein lehrstück aufführt, müßt ihr wie schüler spielen. durch ein betont deutliches sprechen versucht der schüler immer wieder die schwierige stelle durchgehend ihren sinn zu ermitteln oder für das gedächtnis festzuhalten. auch seine gesten sind deutlich und dienen der verdeutlichung. andere stellen wiederum müssen schnell und beiläufig gebracht werden wie gewisse rituelle oft geübte handlungen. das sind die stellen die jenen passagen einer rede entsprechen, durch die gewisse informationen gegeben werden die für das verständnis des folgenden hauptsächlich nötig sind. diese stellen die ganz dem gesamtprozeß dienen sind als verrichtungen zu bringen. dann gibt es teile die schauspielkunst benötigen ähnlich der alten art. so wenn typisches verhalten gezeigt werden soll. denn es gibt ein gewisses praktisches verhalten des menschen das ebenfalls situationen schaffen kann die dann neue haltungen nötig machen oder ermöglichen. um etwa die typischen gesten und redarten eines mannes zu zeigen der einen andern überreden will muß man schauspielkunst anwenden“.

<sup>27</sup> No original: „in allen bisherigen staatlichen formen (sie sind auf klassenunterschieden aufbegaut) erzeugt der unterbau den ideologischen überbau, die kultur. von diesen waren die weitaus wichtigsten, praktischen ergebnisse zweifellos die sitten und gebräuche selber. daß diese auf den unterbau wiederum einwirkten, wurde von den dialektikern immer betont. im neuen klassenlosen staat (der <ja> kein staat mehr ist ) ist zum ersten mal die möglichkeit gegeben, diesen funktionellen zusammenhang bewußt zu *bestimmen*, die beziehungen werden direkt, überbau und unterbau bilden eine einheit. der unterbau schafft gebräuche welche direkt wieder auf den unterbau einzuwirken bestimmt sind und zwar im hinblick auf überbau oder die oberbaudinge werden.“

Neste excerto, o autor realça, mais uma vez, o núcleo da discussão proposta pelas peças didáticas, ou seja, a questão do Estado e a necessidade das mudanças nas relações sociais.

Em *Zur Theorie des Lehrstücks* (Para uma teoria da peça didática), Brecht busca definir de modo mais preciso a sua intenção a respeito das peças didáticas, quando orienta, novamente, como elas devem ser representadas:

A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas. A imitação de modelos altamente qualificados exerce um papel importante, assim como a crítica a esses modelos por meio de alternativas de atuação (improvisação) bem pensadas. Não é necessário absolutamente que se trate apenas da reprodução de ações e posturas valorizadas socialmente como positivas; da reprodução de ações e posturas associadas também se pode esperar efeito educacional. Padrões estéticos, que são válidos para a criação de personagens da peça de espetáculo [peça-épica-para-ser-vista], estão fora de função da peça didática. Caracteres especialmente singulares, únicos, não aparecem, salvo se a singularidade e a unicidade constituírem o problema de aprendizagem. (Apud KOUDELA, 1991, p. 16, trad. KOUDELA)

Aqui, o dramaturgo afirma que as peças se efetivam como didáticas quando nelas se atua e não quando a elas se assiste, embora não exclua a presença de espectadores, e afirma que é “a imitação de modelos altamente qualificados” que põe em ação esse modelo de aprendizagem, sendo, contudo, possível criticá-lo por meio de improvisações. Como aponta Koudela, “a imitação não pode ficar restrita ao modelo fornecido pelo texto” e a atualização deste só pode se realizar a partir do vínculo que o atuante estabelece com sua própria experiência, ou melhor, com o seu cotidiano. Sendo assim, “a aparente contradição entre imitação e crítica se dissolve, se for admitido que toda a imitação pressupõe também uma modificação do modelo. Nesse sentido, a imitação já contém a crítica” (KOUDELA, 1991, p. 18).

Além disso, os textos das peças didáticas favorecem a alternância entre identificação e estranhamento pelos atuentes/jogadores/espectadores/leitores, e embora a regra do estranhamento também valha para a peça didática, a identificação exerce aí um papel importante, tal como nos mostra Koudela no texto acima mencionado. O próprio Brecht confessa: “Quando eu, mesmo com a maior boa vontade, já não sabia mais o que fazer com a identificação, construí a peça didática.” (Apud KOUDELA, 1991, p.105, trad. KOUDELA).

Nesse sentido, quando os atuentes/jogadores/espectadores/leitores experimentam, através das ações e das relações especulares entre opostos, “o comportamento negativo, os ‘impulsos sociais’, eles conquistam o conhecimento no sentido de comunidade e coletivo. As ações socialmente ‘úteis’ não são propostas como modelares em si, mas devem ser conquistadas através da representação do ‘associal’ [...]” (KOUDELA, 1991, p. 37).

Aqui vale lembrar ainda a respeito deste apontamento de Brecht em relação à forma das peças didáticas:

A forma da peça didática é árida, mas apenas para permitir que trechos de invenção poética e de tipo atual possam ser introduzidos. (Em *Horácios e Curiácios*, na *Decisão [A medida]* é possível inserir livremente cenas inteiras, e assim por diante). [...] Na peça didática é possível uma enorme diversidade. Durante as apresentações de *A peça de Baden-Baden*, o autor [ele, Brecht] e o autor da música ficavam no palco e interferiam constantemente. O autor do texto indicava aos *clowns*, abertamente, o local para as suas apresentações e, quando a multidão assistiu, com grande inquietude e aversão, ao filme que mostrava homens mortos, o autor do texto deu ao locutor a tarefa de exclamar, no final: “Mais uma vez a observação da representação da morte (foi) recebida com aversão – e o filme foi repetido duas vezes.” (Apud KOUDELA, 1991, p. 17, Trad. KOUDELA)

Além dos textos teóricos, há, ainda, inúmeras anotações sobre cada peça didática, como se disse anteriormente. Tais anotações referem-se aos comentários, redigidos pelo próprio dramaturgo, após as encenações acerca de outras possibilidades para cada texto e sua respectiva representação. O que Brecht postulava, por exemplo, nas anotações sobre cada peça didática, quer dizer, sobre os *Versuche* (experimentos),

acabava por concretizar-se em grande parte na encenação de cada uma delas/deles, encenações montadas e realizadas por estudantes e grupos de amadores, formados, sobretudo, por trabalhadores.

Cabe observar que há três peças (*A medida*, *Os Horácios e os Curiácios* e *A exceção e a regra*) deste pequeno grupo que apresentam particularidades quer dizer, não foram encenadas/testadas, ou o foram em condições específicas, logo após a sua escritura.

Por exemplo, a peça *A medida* teve sua encenação suspensa pelo veto dos organizadores do já mencionado Festival de Baden-Baden, porque estes não concordavam com o modo como, nela, Brecht discutia o aparato do Partido. E as primeiras anotações sobre *A medida* surgem motivadas por este controle ou por esta censura, que leva Brecht a modificar o texto original, cuja versão vem a ser encenada ainda nesse mesmo ano de 1930, mas em outro lugar e com outros atores, dentre eles os que trabalhavam com Brecht naquele período.

A peça didática *Os Horácios e os Curiácios*, escrita em 1934/35, também não pôde ser encenada de imediato, porque Brecht já estava no exílio. Sua primeira encenação, por esse motivo, só vai ocorrer muito tardiamente, em abril de 1957 em Halle, já na Alemanha Oriental.

Não é propósito deste trabalho discorrer acerca das várias anotações redigidas sobre todas as peças didáticas, a não ser em relação a *A exceção e a regra*, objeto deste estudo.

A data de conclusão de *A exceção e a regra* é controversa. Conforme Jan Knopf,

A história do surgimento da obra, considerando-se as fontes, permanece relativamente obscura; não se sabe muito bem se Brecht começou a escrever a peça em 1930, como lembra Elisabeth Hauptmann e afirma a primeira impressão, justamente no período de elaboração de *Die Maßnahme (A Medida)* e a transposição de *Baal* para uma peça didática *Der Böse Baal der asoziale (O malvado Baal, o associal)*, ou se o texto surgiu em 1931, como é lembrado pelo próprio Brecht [em uma de suas anotações]. (KNOPF, 1980, p. 114, tradução

nossa)<sup>28</sup>.

Levando-se em conta a última data de 1931, a peça, embora publicada em 1937, só recebe encenação anos mais tarde, isto é, em 1938 e 1947. Entre uma data e outra, ou seja, entre a escrita e a primeira representação, surgem anotações em 1932, 1934 e 1936, todas elas antes da publicação e desvinculadas das encenações, o que, de algum modo, transforma esta peça num caso único dentro do grupo.

*A exceção e a regra*, a meu ver, conta com dois grandes tipos de anotações redigidas por Brecht: "anotações informativas" e "anotações aumentativas".

As "anotações informativas" dão conta da data de escritura da peça: 1930 em uma delas e 1931 em outra, bem como oferecem diretrizes tanto para a compreensão do próprio conteúdo da peça, quanto para a própria encenação.

Uma das "anotações informativas", não datada pelo dramaturgo, apenas ilustra a polêmica a respeito da data de escritura da peça, pois nela Brecht afirma que "*A exceção e a regra*, uma pequena peça para escolas, é o experimento 24. Ela foi escrita em 1930. Colaboradores: *Elisabeth Hauptmann* e *Emil Burri*. Para ela, há uma música de *Paul Dessau*." (Apud STEINWEG, 1976a, p. 192, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Na outra "anotação informativa", redigida em 1936 e atinente à peça em pauta, há por exemplo, a referência a uma outra data de escritura da peça (1931) e um direcionamento para a compreensão de um eixo temático de *A exceção e a regra*. Diz o texto, que surpreendentemente termina em dois pontos:

A peça didática *A exceção e a regra* foi elaborada no ano de 1931. Ela deve mostrar como a classe detentora dos meios de produção impulsiona continuamente a luta de classes, também lá onde "o proletariado", a classe em gestação, em grande parte ainda não luta. A classe

---

<sup>28</sup> No original: "Die Entstehungsgeschichte des Werks ist aufgrund der Quellenlage relativ dunkel; es bleibt unklar, ob Brecht das Stück bereits 1930 zu schreiben begonnen hat, wie sich Elisabeth Hauptmann erinnert und der erste Druck behauptet, und zwar im Zusammenhang mit der Ausarbeitung der *Maßnahme* und der Umgießung des *Baal* in ein Lehrstück (*Der böse Baal, der asoziale*), oder ob der Text erst 1931 entstand, wie sich Brecht selbst erinnert (vgl. Steinweg, 31, 38, 66f und 43)."

<sup>29</sup> No original: „Die Ausnahme und die Regel“, ein kurzes Stück für Schulen, ist der 24 Versuch. Es wurde 1930 geschrieben. Mitarbeiter: *Elisabeth Hauptmann* und *Emil Burri*. Hierzu gibt es eine Musik von *Paul Dessau*“. Esta anotação foi elaborada em 1956.

detentora dos meios de produção age em todas as circunstâncias, também como lhe ordena a expectativa da resistência da classe em gestação. Recomenda-se deixar um dos dois coros dar um exemplo da História. Assim, hoje, o coro adequado pode apresentar o que segue: (Apud STEINWEG, 1976a, p. 161, tradução nossa)<sup>30</sup>

Também consta, por exemplo, das "anotações informativas" de 1934 que *A exceção e a regra* enforma um tratado sobre as vantagens e desvantagens da concorrência (*Traktat über Vorteile und Nachteile der Konkurrenz*).

Já as "anotações aumentativas" exibem trechos que, segundo Brecht, poderão ser inseridos na peça em pauta. Trata-se de quatro excertos com tamanhos diferenciados. Um deles, digamos, o primeiro (Brecht não os numera), é identificado como "Tratado sobre as vantagens e desvantagens da concorrência". Posteriormente, este excerto recebe uma outra versão, de estrutura e conteúdo muito próximos à primeira, pelo que esta versão passa a ser, digamos, o segundo excerto, embora sem título. Um outro dos excertos, considerado, digamos, o terceiro, apresenta um acontecimento, nas palavras de Brecht, um exemplo da História, que se refere à ascensão de Hitler ao poder, recomendado para a cena 9. O último excerto, digamos, o quarto, oferece uma série de pequenas passagens, passíveis de ser inseridas ao longo de toda a peça.

O "Tratado sobre as vantagens e desvantagens da concorrência", considerado como a primeira "anotação aumentativa", diz o seguinte:

I

tratado sobre as vantagens e desvantagens da concorrência  
entre o que fala (para as vantagens) e o coro (para as desvantagens)

II

Vocês ouviram  
agora começa o deserto  
os vigias ficam para trás,  
a ligação está rompida  
< da área <<administrada >> com segurança >

---

<sup>30</sup> No original: "Das Lehrstück *Die Ausnahme und die Regel* ist im Jahre 1931 verfasst worden. Es soll zeigen, wie die aneignende Klasse unablässig den Kassenkampf betreibt, auch da, wo <das Proletariat> die hervorbringende Klasse zu grossen Teilen noch nicht kämpft. Die aneignende Klasse handelt unter allen Umständen so, wie es die Erwartung des Widerstandes der hervorbringenden Klasse ihr befiehlt. Es empfiehlt sich, einen der beiden Chöre ein Beispiel aus der Geschichte angeben zu lassen. So kann heute etwa der rechte Chor folgendes vortragen:."

a área protegida acabou  
 saem dela os indivíduos hesitantes  
 sob novas leis ainda não conhecidas  
 <sem recursos, o indivíduo tem que mostrar,  
 como ele pode se ajudar>  
 os hábitos serão postos à prova  
 os costumes terão de se afirmar  
 tempestades de areia e marés altas testarão  
 sem piedade as relações das pessoas.  
 (Apud STEINWEG, 1976a, pp.141-142, tradução nossa)<sup>31</sup>

Conforme Steinweg, o texto supramencionado recebeu uma correção imediata, feita no mesmo período do registro da anotação, em que as alterações referem-se, principalmente, à maneira de representar. Diz a segunda versão, isto é, a segunda anotação "aumentativa", também elaborada em 1934:

**Sobre um comentário musical para *A exceção e a regra***

**(a ser apresentado: eventualmente um pequeno coro, que durante a peça se divide em dois coros, que se contrapõem, e um condutor). Por exemplo, no final da primeira cena, a corrida das duas caravanas é representada no palco pelos atores (em silêncio). O condutor e o coro tratam da questão da concorrência. E de maneira objetiva: desta maneira, combatendo, vencendo um ao outro, os indivíduos desta época construíram gigantescas obras, New York, a nova matemática, os transportes, etc. Esta construção não era possível de modo diferente (por ex., de maneira menos crua ou combativa)**

**No final da segunda cena, quando o comerciante procura os policiais.**

Coro:

Vocês ouviram:  
 agora começa o deserto  
 os vigias ficam para trás,  
 a ligação está rompida  
 a área protegida acabou  
**<agora, continuem a marchar  
 dentro da hierarquia habitual>**  
 dela saem os indivíduos hesitantes  
 sob novas leis, ainda não conhecidas

<sup>31</sup> No original: „I traktat über vorteile und nachteile der konkurrenz zwischen sprecher (für die vorteile) und chor (für die nachteile) 2 habt ihr gehört/ jetzt beginnt die wüste/die wachen bleiben zurück/die verbindung ist abgebrochen/ <aus dem <<verwaltet>> gesicherten bezirk>/ der gesicherte bezirk ist zu ende/ aus ihm treten die vereinzelt zögernd/ unter neue gesetze noch nicht zu kennende/<ohne hilfsmittel muss der vereinzelt zeigen/ wie er sich helfen kann>/ die gewohnheiten werden erprobt werden/die gepflogenheiten werden sich bewähren müssen/ sandstürme und hochwässer werden die beziehungen der menschen/ohne nachsicht prüfen.“

**agora continuem a marchar  
dentro da hierarquia habitual**

rumo aos costumes das cidades populosas  
o senhor e o cule:  
os hábitos terão de se afirmar  
tempestades de areia e marés altas colocarão as relações das  
pessoas sem < piedade à prova > piedade à prova.<sup>32</sup>  
(Apud STEINWEG, 1976a, p. 142-143, tradução nossa)

Desta forma, da idéia inicial do "Tratado", que não apresentava a indicação de onde poderia ser incluído e nem por quem, nota-se tal indicação na segunda versão, que marca que o coro deve proferi-lo no final da segunda cena, quando o comerciante procura os policiais. Há, ainda, a supressão de dois versos, presentes na primeira versão: "<sem recursos, o indivíduo tem que mostrar, /como ele pode se ajudar>", e a inclusão de outros dois, que são repetidos na segunda versão, que fazem referência à hierarquia social: "<agora, continuem a marchar/ dentro da hierarquia habitual>".

Além disso, antes de apresentar a segunda versão do "Tratado", o autor menciona um coro, que, ao longo da peça, deve se dividir em dois, com um condutor, e que tem a função de ilustrar o combate/duelo, travado na luta da concorrência.

A terceira "anotação aumentativa", elaborada em 1936, apresenta um exemplo da história, que deveria ser incluído na cena do julgamento, quando, ao ser perguntado pelo juiz se sofreu prejuízos financeiros com a morte do cule, o comerciante se defende, dizendo:

O comerciante: eu cito os seguintes exemplos da história de meu país. Quando Hitler, o grande estadista, tomou o poder, reinava uma insatisfação profunda nas baixas camadas populares, junto aos cules de meu país. Apesar disso, não houve nenhuma rebelião. Em menos meses do que o necessário para construir uma casa,

<sup>32</sup> No original: "Über einen musikalischen Kommentar zu ‚Ausnahme und [die] Regel‘ (ausführende: eventuell kleiner chor, der sich während des stückes in zwei gegenchöre trennt und ein leiter.) beispiel: gegen schluss der ersten scene wird auf der bühne von den spielern der wettlauf der beiden karawanen vorgeführt (stumm). dazu behandelt leiter und chor die frage der konkurrenz. und zwar objektiv: auf solche weise, kämpfend, einander besiegend, bauten die menschen dieser zeit riesige werke auf, newjork, die neue mathematik, den verkehr usw. dieser aufbau war auf keine andere (zb weniger rohe oder kriegerische) weise möglich. am schluss der zweiten scene, wenn der kaufmann den polizisten nachsieht: chor: habt ihr gehört:/ jetzt beginnt die wüste/ die wachen bleiben zurück/ die verbindung ist abgebrochen/ der gesicherte bezirk ist zu ende < jetzt marschiert weiter/ in der gewohnten rangordnung> aus ihm treten die vereinzelt zögernd/ unter neue gesetze, noch nicht zu kennende/jetzt marschiert weiter/in der gewohnten rangordnung /nach den gepflogenheiten der volkreichen städte/ der herr und der kuli:/die gewohnheiten werden sich bewähren müssen/ sandstürme und hochwässer werden die beziehungen der/ menschen ohne <nachsicht prüfen> nachsicht prüfen."

Hitler aniquilou o poder do cule, jogando na prisão todos os seus líderes e suprimindo todos os seus direitos. Assim, o fato de não terem feito uma rebelião sangrenta não os levou a serem tratados de maneira diferente. Sim, ele deixou até mesmo colocarem fogo em um prédio público e o fato de os líderes das classes mais baixas não terem incendiado o prédio não os levou a serem tratados de maneira diferente. Ele fez isso, porque disse: Já que eles têm fome, eles têm motivo suficiente para se rebelar, e já que nós somos duros, eles têm motivo suficiente para fazer uma rebelião sangrenta. Pode ser que eles não a façam, então, não teremos rebelião. Isso era sábio. Um ano mais tarde, foram os outros a ficarem insatisfeitos, aqueles que lhe tinham garantido o poder, pois as promessas a eles feitas não foram mantidas. Contudo, antes de se rebelarem, ele prendeu <os> seus líderes e os fuzilou e jogou muitos deles na prisão para que uma rebelião fosse evitada. Ele disse a si mesmo: Não têm eles fome e não lhes fiz eu promessas? Eles têm motivo para se rebelarem: quero tratá-los como rebeldes. Isso era novamente sábio. Ninguém pode proceder de modo diferente quando ele quer dominar. (Apud STEINWEG, 1976a, p. 162, tradução nossa)<sup>33</sup>

A quarta "anotação aumentativa" diz respeito aos coros. As várias falas atinentes a estes coros são reunidas e publicadas em sua totalidade, pela primeira vez, em 1976, na revista *Alternative* n° 107, pertencente à República Democrática Alemã (DDR). No mesmo ano, elas são parafraseadas pela segunda edição do estudo de Steinweg, *Das Lehrstück – Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung (A peça didática – Teoria brechtiana de uma educação político-estética)* e, anos mais tarde, apenas alguns trechos destes textos para os coros são reeditados no estudo *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe – Stücke 3 (Grande edição comentada de Berlim e Frankfurt – Peças 3)*. Embora estes textos para os coros, segundo o estudo mencionado,

---

<sup>33</sup> No original: “Der Kaufmann: Ich führe folgende beispiele aus der geschichte meines landes an. als der große staatsmann hitler die macht ergriff, herrschte gerade eine tiefe unzufriedenheit in den unteren volksschichten, bei den kulis meines landes. trotzdem kam es zu keinem aufruhr. in weniger monaten als nötig sind, ein haus aufzubauen, vernichtete hitler die macht des kulis, indem er alle ihre führer ins gefängnis warf und alle ihre rechte aufhob. so behandelte er sie nicht anders, als wenn sie einen blutigen aufruhr gemacht hätten. ja, er ließ sogar ein öffentliches gebäude in brand setzen und behandelte die führer der unteren schichten nicht anders, als wenn sie es in brand gesetzt hätten. dies tat er, weil er sagte: da sie hungern, haben sie genug grund zum aufruhr und da wir hart sind, haben sie genug grund zu einem blutigen aufruhr. es kann sein, dass sie ihn nicht durchführen, dann werden wir keinen aufruhr haben. das war weise. ein jahr später wurden diejenigen unzufrieden, welche ihm die macht verschafft hatten, denn die versprechungen waren ihnen nicht gehalten worden. bevor sie jedoch aufruhr machten, ließ er <sie> ihre führer gefangen setzen und erschießen und warf viele von ihnen ins gefängnis, sodass ein aufruhr vermieden wurde. er sagte sich: haben sie nicht hunger und wurden ihnen nicht von mir versprechungen gemacht? sie haben grund zum aufruhr. ich will sie als aufrührer behandeln. das war wieder weise. niemand kann anders verfahren, wenn er herrschen will.“

tenham sido elaborados em 1934<sup>34</sup> e estivessem presentes na versão preparada por Brecht para a primeira publicação da peça, esta não as manteve e só apresenta a versão conhecida e considerada, nos dias de hoje, como definitiva, ou seja, não foram incluídas em nenhuma edição publicada, a saber:

O texto da 1ª publicação (1937), veiculado na revista *Internationale Literatur. Deutsche Blätter*. (*Literatura Internacional. Folhas alemãs*), na cidade de Moscou;

O texto da 2ª publicação (1938), inserido no segundo volume das *Obras reunidas* (*Gesammelte Werke*), de Bertolt Brecht, publicadas em Londres pela editora Malik;

O texto da 3ª publicação (1950), na verdade, uma reedição no caderno 10 dos *Experimentos* (*Versuche*) pela editora Suhrkamp.

Porém, conforme os comentadores da obra *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe – Stücke 3* (*Grande edição comentada de Berlim e Frankfurt – Peças 3*), Hecht et al., até 1956, ano da morte de Brecht, as versões publicadas desta obra apresentam insignificantes mudanças que, segundo eles, seriam apenas de caráter estilístico<sup>35</sup>, não interferindo, portanto, na versão de 1937, que é a conhecida nos dias de hoje.

Observe-se ainda o fato de que a peça foi encenada entre as publicações. Em 1938, na Palestina, e em 1947, volta ao palco na zona de ocupação francesa, na Alemanha. Tais encenações, porém, não contam com o acompanhamento ou a colaboração do autor, ou seja, Brecht não redige anotações, quer dizer, não elabora os coros em função das encenações, como fez, por exemplo, com as peças didáticas, elaboradas no final dos anos 20.

Em uma carta escrita em 21 de abril de 1956, respondendo ao pedido de permissão

---

<sup>34</sup> Nota-se outra polêmica de datas em relação à elaboração destas passagens do coro, pois os organizadores do estudo *Große kommentierte...* afirmam que elas foram feitas em 1934, Steinweg, em seu estudo de 1972, *Das Lehrstück...* indica que elas foram elaboradas em 1932 e corrige esta informação no estudo que organiza em 1976, *Brechts Modell der Lehrstücke.....*, dizendo que a data provável seria 1936, tendo em vista que Brecht preparava o texto para publicação, mas a revista *Alternative*, onde estes trechos foram publicados na íntegra, aponta o ano 1932.

<sup>35</sup> No original: Die Drücke zu Brechts Lebenszeit zeigen nur unerhebliche – meist kleine stilistische – Veränderungen. p. 473.

de Paul Patera, diretor do Palco de estudantes (*Studentenbühne*), da Suécia, para encenar *A medida*, Brecht distingue *A exceção e a regra*, afirmando:

*A medida* não foi escrita para espectadores, mas sim para a instrução de atuentes. Por experiência, encenações diante de público não suscitam nada a não ser afetações morais no público, geralmente de tipo menor. Por isso, há muito tempo não libero a peça para apresentações. Para o ensinamento em teatros não-profissionais, a pequena peça *A exceção e a regra* é muito mais adequada. (Apud STEINWEG, 1976a, p. 197, tradução nossa)<sup>36</sup>

A particularidade desta peça faz com que alguns críticos (Hecht, Knopf, Mittenzwei e Müller) afirmem que ela tenha permanecido como um tipo híbrido (*eine Art Zwitter*) e que, conforme Knopf, pode ser transformada de maneira relativamente simples em uma peça de época ("*Zeitstück*") ou em uma parábola para os palcos ("*Bühnenparabel*"). Se aqui fosse empregada a classificação de Steinweg, feita a partir da premissa de que a peça didática só se "efetiva" enquanto é representada, certamente ela seria designada como uma *episches Schaustück* (peça-épica-para-ser-vista), já que ela não foi "experimentada" e teve sua primeira encenação apenas em 1938, longe do dramaturgo.

De posse dos textos teóricos e das anotações de Brecht para *A exceção e a regra*, parte-se, neste trabalho, da proposição de que este drama épico, assim como as outras peças didáticas, também é um "modelo de ação", que visa ao interesse do Estado, e pretende-se, na leitura aqui realizada, indicar aspectos de um modo de como esse modelo poderá funcionar. Cabe, ainda, lembrar que os excertos apresentados nesta parte

---

<sup>36</sup> No original: "*Die Massnahme* ist nicht für Zuschauer geschrieben worden, sondern für die Belehrung der Aufführenden. Aufführungen vor Publikum rufen erfahrungsgemäß nichts als moralische Affekte für gewöhnlich minderer Art beim Publikum hervor. Ich gebe daher das Stück seit langem nicht für Aufführungen frei. Viel besser eignet sich das kleine Stück, ‚Die Ausnahme und die Regel‘ für Einstudierungen für unprofessionelle Theater." Torna-se necessário contextualizar esta citação. Conforme alguns críticos, Brecht queria preservar a peça *A medida*, ou seja, desconfiava que o diretor sueco, naquele momento, pudesse usá-la como propaganda anticomunista, como, de fato, após a morte de Brecht, a usou. Por isso, o dramaturgo não autorizou a utilização da peça e sugeriu outra didática. A citação é apresentada como diferenciadora dos dois textos, tendo em vista que, se o dramaturgo afirmou em seus textos teóricos que as peças didáticas – e aqui entendo que ele se referia a todas – foram elaboradas para o ensinamento de atuentes, que eram, por sua vez, trabalhadores, estudantes, ou seja, grupos amadores – e, pelas circunstâncias, teve que sugerir outra para preservar *A medida*, vale enfatizar que dentre todas, ele sugere *A exceção e a regra*, uma peça que não havia sido "experimentada" ou testada por ele, em lugar de qualquer outra, que já tivesse sido colocada "à prova" pelo dramaturgo.

do estudo, ou seja, as passagens dos coros, publicados depois da morte do autor, servem como acessórios à análise proposta.

## **CAPÍTULO II**

### **A condição humana**

**"[...]dentro dos coletivos que crescem  
ocorre a desintegração do indivíduo[...]"**  
(BRECHT, Apud STEINWEG, 1976a, p. 96)

„Der kranke Mann stirbt und der starke Mann ficht“  
 O homem doente morre, e o homem forte luta  
 (BRECHT, 1967, p. 802)<sup>37</sup>

### Os personagens em conjunto

Da peça *A exceção e a regra* participam onze pessoas (*Personen*), assim nomeadas por Brecht na primeira página do texto da peça (nas traduções, tanto portuguesa quanto brasileira, no entanto, a palavra *Personen* está traduzida por “personagens”). Segue-se a este elenco, um prólogo antecedido pelo título em maiúsculas “ATORES” (*SPIELER*). Trata-se, como se vê, de um *terminus* que se move entre texto escrito e espetáculo experimental, pois há a pressuposição de que as pessoas/os atores, ao subirem ao palco, coloquem suas máscaras/*personae*. Mas isto é um problema de encenação. Como na introdução deste trabalho se optou por restringir a análise da peça ao texto escrito, parece mais coerente que, nesta dissertação, se use o *terminus* “personagem”, sempre que se tratar das figuras humanas apresentadas/representadas na peça: um comerciante, chamado Karl Langmann, um guia e um cule, dois empregados do comerciante, dois policiais, um taberneiro, um juiz, a mulher do cule, o guia da segunda caravana e dois juízes adjuntos. O comerciante, o guia e o cule fazem uma viagem à cidade de Urga em busca de petróleo, único motivo de tal empreendimento. No meio do caminho, na Estação Han, o comerciante demite o guia por aparente incompetência e segue viagem apenas com o cule pelo deserto inabitado de Jahí. O cule é, então, obrigado a assumir a tarefa do demitido, isto é, a guiar o comerciante, embora não saiba o caminho, acumulando, assim, duas funções: a do outro empregado e a própria. A certa altura da viagem, o comerciante mata-o, pois acredita que o cule iria atacá-lo com uma pedra, quando, de fato, o carregador apenas se preparava para lhe oferecer uma garrafa com água. A viúva do cule leva o comerciante a julgamento por assassinato, mas o juiz sugere que o comerciante agiu em legítima defesa, tendo em vista a sua classe social, ou seja, nas palavras do juiz, ele “pertencia a uma classe social que tinha motivos para ser ameaçado ou para se sentir ameaçado” diante de uma classe social “inferior”, à qual o cule pertencia. O juiz absolve o comerciante e não concede indenização à mulher do cule.

---

<sup>37</sup> Todas as citações que serão feitas, neste trabalho, da peça didática *A exceção e a regra* foram retiradas da *Gesammelte Werke*, VI. II. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967, pp. 791-822, e contam com a nossa tradução, exceto o prólogo.

Todos os personagens de *A exceção e a regra* surgem juntos na primeira página da peça a declamar um texto que funciona à maneira de um prólogo e de um coro, a anunciar uma das temáticas a serem tratadas, isto é, as aparências enganam, uma temática já sugerida no próprio título da peça, a contornar e a dirigir o horizonte de expectativas dos leitores, através de um processo de agudização do intelecto.

Agora vamos contar a história de uma viagem feita por dois explorados e por um explorador. Vejam bem o procedimento dessa gente. Estranhável conquanto não pareça estranho. Difícil de explicar, embora tão comum. Difícil de entender, embora seja a regra. Até o mínimo gesto, simples na aparência, olhem desconfiados. Perguntem se é necessário, a começar do mais comum. E, por favor, não achem natural o que acontece e torna a acontecer. Não se deve dizer que nada é natural. Numa época de confusão e sangue, desordem ordenada, arbítrio propositado, humanidade desumanizada, não se considere nada como sendo imutável. (BRECHT, 1967, p. 793, Trad. SCHWARZ)<sup>38</sup>.

A presença do prólogo numa peça de teatro é marca distintiva das tragédias gregas, um texto introdutório, em geral dito por uma só pessoa, anunciando o tema a ser tratado. Contudo, nesta peça didática de Brecht, o texto do prólogo, ao ser dito pelos personagens, acumula para além da função introdutória, também a função de um coro. O coro, na tragédia grega, tinha, em geral, por funções precípuas dar forma a um personagem coletivo, que representava a *polis*, a opinião, a voz da população, que emitia os seus comentários, as suas opiniões, em relação ao desenrolar da peça, ou seja, era através do coro que os conflitos individuais ecoavam no grupo, no povo, ampliando desta forma o alcance do raio da ação dramática. Nesta peça de Brecht, ao se sobrepor num mesmo texto o prólogo e o coro, poder-se-ia interpretar a estratégia brechtiana, primeiro, como uma técnica de distanciamento a apontar para a cultura da Antiguidade clássica, depois, como um modo de colocar a voz do povo, não como tradicionalmente moderadora da ação e dos conflitos, mas como desconstrutora do *status quo*. Observe-se que, desde o começo, o comerciante é logo identificado pelo coro como explorador e seus dois empregados como explorados.

---

<sup>38</sup> No original: “Wir berichten euch sogleich/ Die Geschichte einer Reise. Ein Ausbeuter/ Und zwei Ausgebeutete unternehmen sie./Betrachtet genau das Verhalten dieser Leute:/ Findet es befremdend, wenn auch nicht fremd/ Unerklärlich, wenn auch die Regel. /Selbst die kleinste Handlung, scheinbar einfach/ Betrachtet mit Misstrauen! Untersucht, ob es nötig ist/ Besonders das Übliche!/ Wir bitten euch ausdrücklich, findet/ Das immerfort Vorkommende nicht natürlich!/Denn nichts werde natürlich genannt/In solcher Zeit blutiger Verwirrung/ Verordneter Unordnung, planmäßiger Willkür/ Entmenschter Menschheit, damit nichts/ Unveränderlich gelte.“

Deve-se ainda considerar no texto deste prólogo um substrato religioso evocado pela sua estrutura que, pela leitura que apresento, se assemelha à de um salmo, um substrato religioso que, sem dúvida, também empresta ao prólogo e, por extensão, à peça uma aura de estranheza e de distanciamento, que se sobrepõe à já existente e a reforça.

Mas, em simultâneo, este substrato de teor sacro instaura no texto uma tensão irônica, que se desdobra em ambigüidade, entre os dois níveis textuais apontados: o do estímulo à agudeza intelectual, que visa à desconstrução do *status quo* e o outro, de aura solene, que remete à ideologia teológica. É como se Brecht aludisse a argumentos de autoridade para legitimar uma revolução na maneira de percepção do mundo. Quando discorre sobre o seu fazer poético, em seu *Diário de Trabalho*<sup>39</sup>, Brecht declara: “Depois escrevi versos não rimados de ritmos irregulares. Comecei, creio, a usá-los nas minhas peças. Há, porém, poemas que datam mais ou menos do tempo de *O livro de devoção caseira*, os salmos, que eu costumava cantar ao violão e que servem do mesmo jeito”. (BRECHT, 2002, pp. 10-11, Trad. Guarany & Laurenio de Melo).

Embora, tradicionalmente, os salmos sejam associados aos cânticos compostos e cantados pelos reis David e Salomão do Antigo Testamento, Robert Alter, em “*Salmos*”, afirma que

Embora a tradição incorporada em I e II Samuel de fato conceba o rei Davi como poeta e guerreiro, os estudiosos desde há muito tempo concluíram que o sobredito ‘um salmo de Davi’, que encabeça muitos dos poemas, é obra de um editor tardio, como o são as atribuições de outros salmos a Asafe, Etam, o Ezraíta, e assim por diante. De fato, não está absolutamente claro que esses sobreditos se destinavam a afirmar autoria, pois a partícula hebraica *le* em tais fórmulas, geralmente traduzida como “de”, não implica necessariamente um ‘por’ autoral e poderia, pelo contrário, indicar ‘à maneira de’, ‘segundo o padrão de’, ou às vezes ‘para o uso de’. (ALTER, 1997, p. 264)

O estudioso também sugere que os salmos têm sua origem em uma forma poética popular no antigo Oriente Médio, que são um veículo acessível a todos para expressar gratidão a Deus ou para traduzir súplicas, que são um lamento poético de sofrimento ao Senhor em tempos de “necessidade crítica” e referem-se frequentemente

<sup>39</sup> BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho. Volume I - 1938-1941.** (Org.) Werner Hecht. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

a inimigos, que podem ser adversários militares reais ou vagos sorrateiros, tramando alguma coisa contra o recitador, ou, ainda, detratores malignos que seriam levados em triunfo caso ele sucumbisse à doença física<sup>40</sup>. As súplicas dividem-se em: súplicas individuais, como as súplicas a Deus na agonia física, e as súplicas coletivas, que são pedidos de ajuda em tempos de fome, epidemia, sítio ou exílio. Há, ainda, os salmos de sabedoria, salmos monárquicos, salmos históricos, os cantos de peregrino e salmos de instrução.

Afirma Alter que o equívoco crítico-formal mais difundido sobre este gênero é a noção de que o gênero, com exceção do tipo misto ocasional, é uma entidade fixa. Alter indica que há uma boa dose de remodelação de gênero na coleção, ainda que se possa notar a recorrência de certas “convenções”.

Conforme o estudioso, algumas convenções presentes nos salmos são: o uso de verbos no imperativo; o efeito de encerramento antitético; a interrupção na estrutura, no tema e dispositivos formulares – tipo de forma verbal –, que pode alterar, por exemplo, um salmo que se inicia como uma súplica, para um salmo de ação de graças, como é o caso do salmo 13, exemplo dado pelo estudioso, que no último verso reconfigura a característica de súplica para a de ação de graças. Quando os tipos são misturados, do início ao final do poema, o procedimento empregado pelo salmista é o de um reforço mútuo de ênfases temáticas. Há, ainda, exemplos de expansão dos limites de gênero nos salmos, que incluem um deslocamento ou reordenação dos temas esperados. Sendo assim, os salmos não podem ser considerados estruturas fechadas, pelo contrário, os salmos são um ponto de partida para a inovação poética.

Em relação ao estilo, o estudioso indica que é comum o uso de imagens de animais, frequentemente feras predadoras, usadas para representar situações de violência. Além disso, a poesia bíblica é caracterizada por uma intensificação ou desenvolvimento narrativo dentro de um verso, sendo que, muitas vezes, esse movimento “horizontal” é, então, projetado para baixo em movimento de focalização “vertical”, por meio de uma seqüência de linhas ou mesmo por meio de um poema inteiro, tornando-a dinâmica e movendo-se em direção a algum clímax. É possível,

---

<sup>40</sup> ALTER, Robert & KERMODE, Frank (orgs.). “Salmos”. In: ALTER, Robert & KERMODE, Frank (orgs.). **Guia Literário da Bíblia**. Trad. Raul Fiker, 1997, pp. 263-282.

ainda, notar que há uma “simplicidade” na linguagem dos salmos, que está na capacidade dos poetas, seguros da tradição, de recorrer à imagem arquetípica, de abusar do poder de repetição, e quando a ocasião exige, substituir a linguagem figurada pela asserção literal.

Em relação à estrutura, há uma predileção geral pelas chamadas estruturas envolventes, nas quais a conclusão de alguma forma ecoa em termos ou frases inteiras desde o princípio, o que leva alguns poemas a formas equilibradas fechadas. As duas estruturas mais comuns de poesia sálmica são o movimento de intensificação de imagens, conceitos e temas ao longo de uma seqüência de linhas e o movimento narrativo – que, comumente, utiliza metáforas. Além disso, a poesia sálmica (bíblica) apresenta paralelismos que podem ser sinonímicos, antitéticos, semânticos e culminantes, além de apresentar repetições e/ou retomada de temas.

O prólogo, onde os personagens introduzem e mencionam pela primeira vez as figuras que participam da história, e o epílogo, onde eles se despedem em exortação, (abordar-se-á os dois conjuntamente) assemelham-se aos salmos pela sua estrutura “envolvente”, pelo caráter instrutivo, pelo uso de antíteses e pelo caráter de súplica. O caráter instrutivo aproxima-os das exortações, porque apresentam muitos verbos no imperativo que denotam conselho ou, ainda, advertem o leitor diante da história que irão ver/ler, para que estes possam, por si, tomar uma decisão de acordo com a sua própria consciência, e os verbos no imperativo podem, ainda, caracterizá-los como uma súplica.

No prólogo, por exemplo, esses verbos são *betrachtet* (observem) e *findet* (encontrem). Há, ainda, contraposições/antíteses feitas em cada verso, ora por um verbo adjetivado, *befremdend* (estranho), seguido a uma construção sintática que o afirma negando, *wenn...nicht* (quando...não), ora pela alteração morfossintática na apresentação de um substantivo com um sufixo de negação “un”- *unerklärlich* (inexplicável), *unverständlich* (incompreensível), que se contrapõe à construção sintática *wenn...auch* (mas...também); há, ainda, a contraposição de substantivos com significados opostos, como, por exemplo, *Verordneter Unordnung* (desordem ordenada) e *Entmenschter Menschheit* (humanidade desumanizada).

Os verbos no imperativo *betrachtet* e *findet*, que traduzem aqui pedido e instrução, direcionam o campo de expectativas do leitor para uma temática previamente escolhida. Ao mesmo tempo em que o dramaturgo propõe um leque de reflexões e posicionamento crítico, o faz em parâmetro pré-determinado.

As antíteses são figuras de retórica que têm por objetivo opor dois elementos contrários entre si, a fim de se evidenciar o poder das duas partes ou das coisas em causa, confluindo numa idéia construída a partir de extremos. As duas partes em confronto assumem o relevo em virtude da sua junção, sem a qual perderiam toda a ênfase. A meu ver, no texto brechtiano, elas têm como função desconstruir de forma radical uma possível maneira automatizada de pensar o mundo (efeito de estranhamento), e, ao fazer isso, preparar o leitor para a abertura de um novo horizonte na apreensão do real, feita a partir da leitura do texto.

Os salmos estão presentes na obra do dramaturgo desde os tempos de Augsburg, em que ele reuniu uma coletânea de textos sob o título *Psalm im Frühjahr* (Salmos de juventude), seleta composta por dez poesias em prosa. Em 1927 é lançada a coletânea *Bertolt Brechts Hauspostille*. Conforme Bach e Galle (1989, p. 343) “A designação ‘Hauspostille’ [*Livros de devoção caseira*] remonta aos sermões coligidos de Martinho Lutero, dedicados à edificação doméstica dos fiéis, que foram publicados como ‘Livros de devoção caseira’ e da igreja em 1527, exatos 400 anos antes.”<sup>41</sup> Sendo assim, por detrás do prólogo, ecoam as seguintes palavras do salmo 78<sup>42</sup> da Bíblia de Lutero:

Uma instrução de Asafe. Ouça, meu povo, minha lei; preste atenção ao discurso de minha boca! / Eu quero abrir minha boca para pronunciar as sentenças e as velhas histórias, que nós ouvimos e sabemos, que nossos pais nos contaram, / e que nós não devemos calar diante das nossas crianças e das crianças da geração futura, e proclamamos a glória do Senhor, seu poder e os milagres que Ele fez. / Ele deu um testemunho em Jacó e estabeleceu uma lei em Israel. Ele pediu para que os pais ensinassem aos filhos, aos filhos que iam nascer, à geração seguinte que aprendesse: / Quando se levantassem,

<sup>41</sup> No original: „Die Bezeichnung „Hauspostille“ geht auf Martin Luthers, zur häuslichen Erbauung der Gläubigen gesammelte Predigten zurück, die 1527, genau 400 Jahre vor, als Kirchen – und Hauspostille herausgegeben wurden.“ Tradução nossa.

<sup>42</sup> A versão luterana da Bíblia que utilizo é uma edição de 1912, a mais próxima que encontrei dos escritos de Brecht no período da República de Weimar. Todos os salmos apresentados neste trabalho são retirados desta versão, disponível em <<http://www.bibel-online.net/buch/19.psalmen/1.html>> Acesso em 04.12.2008. *Die Luther-Bibel. Originalausgabe 1545 und revidierte Fassung 1912. Digitale Bibliothek, Bd. 29.* München: Directmedia Publishing 2000.

que transmitissem às suas crianças, que colocassem confiança e sua esperança em Deus e não se esquecessem dos feitos de Deus e mantivessem suas preces/ e não fosse como seus pais, um tipo rebelde e monstruoso, que quase não tinha coração e cujo espírito não confiava em Deus/ como os filhos de Ephraim, que temeram energicamente o arco, e que caíram em tempos de guerra./ Eles não mantiveram a ligação com Deus e não queriam seguir a sua Lei/ e esqueceram de seus feitos e milagres, que Ele lhes tinha mostrado. [...] <sup>43</sup> (LUTERO, 1912, tradução nossa).

A aproximação entre este salmo e o prólogo, que cria estranheza e distanciamento, como se disse acima, dá-se pelo tom de conselho, pelo pedido de atenção do público ao que será contado, pelo caráter instrutivo e pela menção às “velhas histórias”, ou seja, “antigas histórias”, usadas com um dos principais pilares da dramaturgia brechtiana<sup>44</sup>. Assim como apresentado no prólogo em que os personagens pedem atenção para “a história de uma viagem feita por dois explorados e um explorador”, assim no salmo, o salmista pede atenção ao povo para que ouça “ao discurso de [sua] boca”, pois ele quer “pronunciar as sentenças e velhas/antigas histórias, que nós ouvimos e sabemos, que nossos pais nos contaram [...]”. Assim como no prólogo, os personagens pedem atenção ao público para que veja “o procedimento dessa gente”, que é “difícil de entender, embora seja a regra”, assim no salmo, o salmista também pede atenção para o testemunho de Deus a Jacó e o estabelecimento da Lei em Israel. Assim como no prólogo, as vozes dos personagens instruem para que o público “pergunte” e “não ache natural o que acontece e torna a acontecer” e que não considere os fatos como imutáveis, assim no salmo, o salmista instrui ao povo para que os pais ensinem aos filhos, aos filhos que irão nascer, à geração seguinte: “que transmit[am] às suas crianças, que colo[quem] a sua confiança e sua esperança em Deus

<sup>43</sup> No original: “Eine Unterweisung Asaphs. Höre, mein Volk, mein Gesetz; neigt eure Ohren zu der Rede meines Mundes!/ Ich will meinen Mund auf tun zu Sprüchen und alte Geschichten aussprechen,/ die wir gehört haben und wissen und unsre Väter uns erzählt haben,/ daß wir's nicht verhalten sollten ihren Kindern, die hernach kommen, und verkündigten den Ruhm des HERRN und seine Macht und seine Wunder, die er getan hat./ Er richtete ein Zeugnis auf in Jakob und gab ein Gesetz in Israel, das er unsern Vätern gebot zu lehren ihre Kinder,/ auf daß es die Nachkommen lernten und die Kinder, die noch sollten geboren werden; wenn sie aufkämen, daß sie es auch ihren Kinder verkündigten,/ daß sie setzten auf Gott ihre Hoffnung und nicht vergäßen der Taten Gottes und seine Gebote hielten/ und nicht würden wie ihre Väter, eine abtrünnige und ungehorsame Art, welchen ihr Herz nicht fest war und ihr Geist nicht treulich hielt an Gott,/ wie die Kinder Ephraim, die geharnischt den Bogen führten, abfielen zur Zeit des Streits./ Sie hielten den Bund Gottes nicht und wollten nicht in seinem Gesetz wandeln/ und vergaßen seiner Taten und seiner Wunder, die er ihnen gezeigt hatte [...]“

<sup>44</sup> Cabe lembrar que em seu “Pequeno Organon para o teatro”, Brecht afirma: “E a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos idênticamente –, a alma do drama!. BRECHT. Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. (Trad. Fiama Pais de Brandão). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. p. 131. No original: Und die Fabel ist nach Aristoteles – und wir denken gleich- die Seele des Dramas“. GW, Band 16, S. 667.

e não se esque[çam] dos feitos de Deus e mant[enham] suas preces, e que não fosse[m] como seus pais, um tipo rebelde e monstruoso, que quase não tinha coração e cujo espírito não confiava em Deus/ como os filhos de Ephraim, que temeram energicamente o arco, e que caíram em tempos de guerra”.

Da semelhança entre o prólogo e o salmo 78, destaco o seguinte ponto: a menção ao uso das velhas histórias como maneira de ensinamento às crianças e à nova geração, que é dado pelo próprio título do salmo, “uma instrução” (*Eine Unterweisung*). O salmista evoca de modo vago essas “velhas histórias”, que poderão ensinar às crianças a não cometerem os erros dos seus pais, dos seus antecessores. No prólogo brechtiano, os personagens também anunciam que uma história será contada, pedem atenção, aconselham e instruem o leitor para o procedimento dos personagens. Esta história, uma velha história, surge implícita no quadro 9, “Julgamento”, na imagem do lobo bebendo água, a ser tratada no terceiro capítulo desta dissertação.

Assim como o salmo 78 alude a passar ensinamentos através de “velhas histórias” à nova geração, para que esta não cometa os erros de seus pais, Brecht, ao fazer o mesmo, atualiza-lhes o sentido ao *historicizá-las*, mostrando “os acontecimentos históricos como acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é pura e simplesmente um comportamento humano e imutável, mas é revestido de particularidades. Este comportamento apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis, e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. Esta evolução permanente distancia-nos dos comportamentos dos nossos predecessores”<sup>45</sup>.

A tensão irônica, antes mencionada, que se desdobra em ambigüidade, entre os dois níveis textuais apontados: o do estímulo à agudeza intelectual, que visa à desconstrução do *status quo* e o outro, de aura solene, mas relacionado à ideologia

---

<sup>45</sup> BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. (Trad. Fiamá Pais de Brandão). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. pp. 109-110. No original: “Wir kommen hiermit zum einem Entscheidung Technikum, der *Historisierung*. Der Schauspieler muß die Vorgänge sind einmalige, vorübergehende, mit bestimmten Epochen verbundene Vorgänge. Das Verhalten der Personen in ihnen ist nicht ein schlechthin menschliches, unwandelbares, es hat bestimmte Besonderheit, es hat durch den Gang der Geschichte überholtes und Überholbares und ist der Kritik vom Standpunkt der jeweilig darauffolgenden Epoche aus unterworfen. Die ständige Entwicklung entfremdet uns das Verhalten der vor uns Geborenen.“ GW. B.16, S. 347.

teológica, é perceptível, por exemplo, quando se comparam os seguintes versos do salmo e do prólogo: “Quando se levantassem, que transmitissem às suas crianças, que colocassem confiança e sua esperança em Deus e não se esquecessem dos feitos de Deus e mantivessem suas preces”<sup>46</sup> e “Observem a relação destas pessoas [...] Observem com desconfiança”<sup>47</sup>. Embora o dramaturgo use a instrução e a súplica, ele aconselha o inverso do que é pregado no salmo, ou seja, em vez de confiança, a desconfiança. Esta instrução/súplica, que é apresentada antes da história efetivamente se iniciar, coaduna-se com uma das principais linhas que desencadeiam o conflito do enredo, ou seja, a desconfiança permanente do comerciante diante da iminência de um inimigo. Ao pedir para que o leitor observe com desconfiança as relações entre as pessoas, isto é, entre um explorador e dois explorados, o dramaturgo efetiva através da paródia o distanciamento propício à análise crítica destas relações por parte dos leitores, e contextualiza a “desconfiança” nas “circunstâncias dadas” no prólogo, isto é “Numa época de confusão e sangue, desordem ordenada, arbítrio propositado, humanidade desumanizada [...]”.

Esta instrução, quer dizer, o “observar com desconfiança” implícito no emprego do substrato sálmico, sobreposto à camada textual dramática, faz sobressair, no prólogo de *A exceção e a regra*, o cerne do teatro brechtiano, isto é, o distanciamento/estranhamento. E muitos críticos, entre eles Schwarz, Wekwerth, Jameson, já apontaram o prólogo desta peça como a ilustração *par excellence* da teoria e práxis brechtiana.

As antíteses evocadas no prólogo, bem como o seu caráter instrutivo e de súplica são mantidos no epílogo, conforme segue:

Assim termina,  
A História de uma viagem.  
Vocês viram e ouviram.  
Vocês viram o que é comum, o que sempre torna a acontecer.  
Mas nós pedimos a vocês:  
No que não é estranho, encontrem o estranho!

<sup>46</sup> “[...] wenn sie aufkâmen, daß sie es auch ihren Kinder verkündigten,/ daß sie setzten auf Gott ihre Hoffnung und nicht vergâßen der Taten Gottes und seine Gebote hielten[...]“ Salmo 78. IN: *Die Luther-Bibel. Originalausgabe 1545 und revidierte Fassung 1912. Digitale Bibliothek, Bd. 29*. München: Directmedia Publishing 2000. Tradução nossa.

<sup>47</sup> “Betrachtet genau das Verhalten dieser Leute [...] Betrachtet mit Misstrauen”. BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1967, Vol. 2, p. 794.

No que é comum, encontrem o inexplicável!  
 Com o que é normal, vocês devem se espantar.  
 O que á a Regra, reconheçam como abuso  
 E onde vocês reconhecerem o abuso,  
 Busquem remediar!<sup>48</sup>  
 (BRECHT, 1967, p. 822, tradução nossa)

As antíteses e o caráter instrutivo e de súplica aparecem agora na retomada do verbo *findet* (encontrem), assim como de sua repetição e a do verbo *soll* (*deve*, no sentido de conselho), *schafft Abhilfe* (remedieis) e *erkennt* (reconheçam). Embora estes verbos estejam no imperativo, são apresentados de maneira invertida à indicada no prólogo, pois, no epílogo, os versos não começam com um verbo no imperativo, mas partem dos fatos que os leitores/espectadores viram e ouviram para, então, poderem apresentar o conselho que se contrapõe a esses fatos. Isso acontece nas estruturas: *was....nicht ist, findet* + adjetivo (o que não é..., achem) + adjetivo ; *was...ist, findet....*(o que é, achem...) + adjetivo com sufixo *un*, que o nega. Vale, ainda, indicar a recorrência de duas frases que são *Wir bitten euch* (nós pedimos a vocês) e *das immerfort Vorkommende* (o que sempre torna a acontecer), que são empregadas com a mesma inversão, pois enquanto no prólogo, os personagens pedem aos leitores que não achem natural o que sempre torna a acontecer, no epílogo, os personagens partem do que eles leram [viram e ouviram], ou seja, daquilo “que sempre torna a acontecer” para fazerem o pedido.

É evidente que, em semelhança à estrutura sálmica, o epílogo remete ao prólogo, mas o que poderia parecer o fecho de um círculo, não o é. Ao contrário, este epílogo é um reforço do prólogo e do leque de reflexões deixado em aberto a ser realizado pelo leitor.

---

<sup>48</sup> No original: “So endet/Die Geschichte einer Reise./ Ihr habt gehört und ihr habt gesehen./ Ihr saht das Übliche, das immerfort Vorkommende./ Wir bitten euch aber:/ Was nicht fremd ist, findet befremdlich!/ Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich! Was da üblich ist, das soll euch erstaunen./ Was die Regel ist, das erkennt als Missbrauch/ Und wo ihr den Mißbrauch erkennt habt/ Da schafft Abhilfe!

## O comerciante

O comerciante, personagem principal de *A exceção e a regra*, apresenta-se dizendo o próprio nome – Karl Langmann –, e informa que viaja para Urga em busca de uma concessão de petróleo. Observe-se que ele é o único que possui um nome na peça e que o seu papel social vem antes desse nome, ou seja, ele não é simplesmente Karl Langmann, mas o comerciante Karl Langmann. O seu nome, ou melhor, sobrenome, embora raramente mencionado na peça, pode indicar a referência a um homem que alcança tudo, pois a justaposição de *lang* (longo) a *Mann* (homem), sugere tal interpretação, o que se constitui em ironia, pois, como se sabe, no final da peça, ele não alcança realmente nada, ou seja, não concretiza seu objetivo e vê seu negócio arruinado.

O comerciante também é referido no prólogo antes dos demais personagens, especificamente antes do seu guia e do seu cule, e é apresentado em primeiro plano no primeiro quadro da peça, intitulado “Corrida no deserto” (*Wettlauf in der Wüste*), denunciando uma regra hierárquica tradicionalmente aceita. Ele é observado em ação, dando ordens a seus dois serviçais, tarefa que interrompe para se apresentar ao leitor. O papel social de comerciante, poderia lhe servir apenas como atributo, como epíteto ao nome, caso este não fosse quase que completamente apagado ao longo de toda a peça, já que é mencionado apenas duas vezes. De fato, Karl Langmann logo é esquecido e em seu lugar passa a predominar simplesmente a designação de comerciante, portanto, a sua função social, acima de sua pessoa.

Neste sentido, Karl Langmann, o comerciante, é determinado por uma classe social, a dos exploradores, que detém os meios de produção, que é regida por valores fundamentados, principalmente, no dinheiro e em um discurso religioso.

O valor dado ao capital, ao dinheiro, é apresentado pela imagem alegórica<sup>49</sup> do petróleo, que é o objetivo da viagem e emblema do progresso. E a busca do petróleo empreendida pelo comerciante mostra que os fins justificam os meios.

---

<sup>49</sup> Usamos a definição de HANSEN. Cf. Bibliografia.

Os “fins”, como a peça mostra, encontram-se na exploração do petróleo em todos os níveis, sendo o financeiro o último deles. O petróleo em si é apenas aludido como se fosse um elo a manter juntas personagens tão díspares entre si que, por sua vez, carregam a função dramática de mostrar/representar engrenagens matriciais da sociedade ocidental da época e de hoje. As citações abaixo ilustram-no bem: dentro de uma fala do cule ao guia, quando ambos tecem um aspecto do perfil do comerciante, e nas duas canções por este entoadas:

Fala do cule ao guia sobre o comerciante:

O comerciante sempre diz que um serviço é prestado à Humanidade quando o petróleo é retirado da terra, que haverá estradas de ferro e que o Bem-estar irá se espalhar. O comerciante diz que aqui haverá estradas de ferro. Então, de que forma eu poderei viver? (tradução nossa).<sup>50</sup>

2ª Canção do comerciante:

O homem doente morre e o homem forte luta.  
Por que deveria o solo produzir o petróleo?  
Por que deveria o carregador arrastar as minhas coisas?  
Para obter petróleo é preciso lutar  
com o solo e com o carregador  
e nessa luta é assim:  
o homem doente morre e o homem forte luta.  
(tradução nossa).<sup>51</sup>

3ª Canção do comerciante:

E assim o homem subjuga  
o deserto e o rio impetuoso  
e subjuga-se a si próprio, o homem  
e consegue o petróleo  
que será usado.  
(tradução nossa).<sup>52</sup>

A exploração do petróleo, objetivo máximo da vida do comerciante, porque é a sua via para chegar à posse do dinheiro, também vem à tona dentro da argumentação/justificação/legitimação por ele construída, como a seguir: “Quando o petróleo é

<sup>50</sup> No original: „Der Kaufmann sagt immer, dass der Menschheit ein Dienst erwiesen wird, wenn das Öl aus dem Boden geholt wird. Wenn das Öl aus dem Boden geholt ist, wird es hier Eisenbahnen geben und Wohlstand sich ausbreiten. Der Kaufmann sagt, es wird hier Eisenbahnen geben. Wovon soll ich dann leben?“<sup>50</sup>. GW, BII, p. 799.

<sup>51</sup> “Der kranke Mann stirbt und der starke Mann ficht./Warum sollte der Boden das Öl hergeben?/Warum sollte der Kuli meinen Packen schleppen?/Um Öl muß gekämpft werden/ Mit dem Boden und mit dem Kuli/Und in diesem Kampf heißt es:/Der kranke Mann stirbt und der starke Mann ficht”. GW, BII, p. 802.

<sup>52</sup> “So überwindet der Mensch/ Die Wüste und den reißenden Fluß/ Und überwindet sich selbst, den Menschen/ Und gewinnt das Öl, das gebraucht wird”. GW, BII, p. 806.

retirado da terra, as estradas de ferro e o bem-estar irão se espalhar. Haverá pão e roupas e Deus sabe o que mais”<sup>53</sup>.

O petróleo como imagem do progresso surge configurado nos trechos acima na futura construção das “estradas de ferro”, no trabalho e no lucro aí implícitos, e num suposto “bem-estar” da Humanidade daí derivado. Se, em um plano mais amplo, o elemento motivador da viagem do comerciante é a obtenção da concessão de petróleo, associada ao dinheiro a ser ganho com sua comercialização, em um plano mais restrito, no caminho que faz até Uрга, o que o motiva a agir são os concorrentes, que sempre estão “em seus calcanhares”. Desta forma, para o comerciante, a busca do petróleo também está indelevelmente relacionada à luta que se dá no âmbito da concorrência, que constitui um dos obstáculos a serem superados no alcance do fim, que é o petróleo.

Será de esperar que o comerciante, em sua luta pela obtenção do petróleo e do dinheiro de sua comercialização, justificada com a promoção do bem-estar da humanidade, atinja o grau superlativo em suas ações, pois é regra nas concorrências (alma do capitalismo) haver sempre um primeiro e um melhor que paira hierarquicamente acima do todo.

O comerciante, de nome esquecido, incorpora nesta peça, assim, a idéia capitalista, é a personificação dessa idéia, um personagem tipo<sup>54</sup> movido *pelo e para* o dinheiro. Assim como o petróleo jorra da terra com uma velocidade e uma brutalidade incomuns, que destroem tudo ao seu redor, quando não controlados, o comerciante, como pioneiro do progresso, também realiza a sua viagem com idêntica velocidade e também elimina barbaramente, ao invés dos concorrentes, o seu próprio cule. A regra – a eliminação dos seus concorrentes –, neste passo, não se realiza, e sim a exceção.

O comerciante faz referências diretas ao dinheiro, quando, por exemplo, diz ao cule e ao guia: “Mas vocês querem passear com o meu dinheiro”<sup>55</sup>. Tal afirmação

---

<sup>53</sup> No original: “Wenn das Öl aus dem Boden geholt ist, wird es hier Eisenbahnen geben und Wohlstand sich ausbreiten. Es wird Brot und Kleider geben und Gott weiß was.“ GW, BII, p. 805.

<sup>54</sup> A expressão „tipo“ é usada, aqui, na seguinte acepção: “coisa ou indivíduo que possui em grau elevado os caracteres distintivos de uma classe, um grupo etc.; símbolo”. Cf. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão digital 1.0. Copyright 2001. Instituto Antonio Houaiss – Produzido e distribuído por Ed. Objetiva LTDA.

<sup>55</sup> No original: “aber ihr wollt spaziergehen für mein Geld” GW, BII, p. 795.

reforça o objetivo de seu negócio tanto pela referência ao dinheiro, quanto pela referência ao termo *spazierengehen* (passear), que descreve uma ação ociosa, o passeio, em oposição ao trabalho, pelo qual estavam sendo pagos os dois explorados.

O explorador também faz, por meio de suas falas, referências indiretas ao dinheiro, como, por exemplo, quando ele pergunta ao guia se ele tem idéia do preço da viagem: “Você tem uma idéia de quanto custa a viagem?”<sup>56</sup>, e quando ele interrompe a canção do cule argumentando que isso atrairia os ladrões, pois “[o dinheiro] não pertence a você [cule], pois o que você ganha pertence a mim”<sup>57</sup>.

É tamanha a importância que o comerciante dá ao dinheiro que, no tribunal, ao falar sobre uma suposta reação do cule, por ele maltratado, afirma que o cule, certamente, lhe pagaria de volta o que recebeu<sup>58</sup>. Além disso, cabe lembrar que na viagem, o comerciante diz ao carregador: “A viagem não lhe interessa realmente, senão apenas o seu salário”<sup>59</sup>. Ao dizer isto, nota-se a dialética empregada pelo autor, pois o comerciante projeta no cule os seus próprios objetivos, ou seja, o dinheiro, pois ao dizer que o cule se interessa pelo dinheiro, o comerciante acaba por mostrar ao leitor que é ele mesmo quem dá valor ao capital.

A importância dada pelo comerciante ao dinheiro também está presente na relação capital e tempo, mencionado pelo comerciante com as expressões *Zeit* – tempo e *Tempo* – andamento/velocidade/ritmo. Por um lado, estas expressões reforçam e reiteram a luta travada na concorrência, e por outro, sob a lente do comerciante, justificam os meios, ou seja, suas ações. Sendo assim, é pelo e para o dinheiro que o comerciante age, e o revólver que possui parece, a princípio, servir apenas como justificativa de um poder que o comerciante já possui, ou seja, o poder do capital.

Investido destes poderes, o capital e um revólver, podem-se notar os meios utilizados pelo comerciante para atingir o seu objetivo. É o comerciante quem dá as

---

<sup>56</sup> No original: “Hast du eine Ahnung, was die Reise kostet?”. GW, BII, p. 795. Nossa tradução.

<sup>57</sup> No original: „[...] das gehört dir nicht, denn was du verlie verlieren hast, das gehört mir“. GW, BII, p. 803.

<sup>58</sup> No original: “Es war nur richtig von ihm, wenn er es mir zurückzahlen wollte”<sup>58</sup>. GW, BII p. 819. Grifo meu. Em português: “Seria certo da parte dele, se ele quisesse me pagar de volta”. Grifo nosso.

<sup>59</sup> No original: „Die Reise interessiert dich also gar nicht wirklich, sondern nur der Lohn“. GW, BII, p. 805.

ordens aos seus empregados e os trata de maneira a diminuí-los. Quando se refere aos explorados, ele usa freqüentemente o substantivo *Gesindel* (corja, gentalha), *Faultiere* (animais preguiçosos), o adjetivo *fauler* (preguiçoso), ou *schlechte Rasse* (raça ruim), ou seja, expressões que os diminuem, animalizando-os, para que ele faça valer a sua “superioridade” de um homem forte. Assim, é ao atribuir ao outro a condição de animal que o comerciante se mostra alguém inumano, ou melhor, destituído de humanidade.

Além de tratar seus explorados como animais, o comerciante quer lhes esgotar a força de trabalho, como mostra em duas passagens da peça, na cena 1, “Corrida no deserto” (*Wettlauf in der Wüste*): “Durante três dias eu forçarei meu pessoal, dois dias com xingamentos e no terceiro com promessas. Em Urga, vamos ver se elas serão cumpridas”<sup>60</sup>; ou no início da cena 2, “Fim da muito percorrida estrada” (*Ende der vielbegangenen Strasse*), quando, diante da Estação Han, o comerciante afirma: “Meu pessoal está esgotado. Além disso, eles estão irritados comigo”<sup>61</sup>. A maneira como age, ou seja, os métodos utilizados pelo comerciante para esgotar a força de trabalho do seu pessoal ocorre por meio de ameaças verbais e físicas.

Há vários momentos do texto em que o comerciante ameaça verbalmente os explorados. Na cena 1, por exemplo, quando ele diz ao guia: “Bata [no cule], ou eu o demito, você pode reclamar pelo seu salário”<sup>62</sup>, ou ainda, após demiti-lo, quando profere: “Você tem que ficar feliz, se eu não te denunciar na agência de Urga”.<sup>63</sup>

As ameaças físicas são freqüentes, pois após a demissão do guia, é o próprio comerciante quem age, ora coagindo o cule com o revólver, ora espancando-o. Exemplo disso é na cena 5, “À Margem do rio caudaloso” (*Am reisenden Fluss*), quando o cule hesita na travessia do rio, momento em que o comerciante afirma: “Eu irei segurar um revólver atrás de suas costas. Vamos apostar que você vai atravessá-lo? *Ele o empurra para diante de si [...]*”<sup>64</sup>. A ameaça torna-se agressão real na cena 7, “A Água Partilhada”, quando o comerciante espanca o cule, ação descrita na rubrica da parte *b*

<sup>60</sup> No original: „Drei Tage treibe ich meine Leute an, zwei Tage mit Schimpfreden, am dritten mit Versprechungen, in Urga wird man weitersehen.“ GW, BII, p. 796.

<sup>61</sup> No original: “Meine Leute sind erschöpft. Außerdem erbittert gegen mich.” GW, BII, p.796.

<sup>62</sup> No original: „Schlag! oder ich entlasse dich! Deinen Lohn kannst du dann einklagen.“ GW, BII, p. 796.

<sup>63</sup> No original: “Du musst noch froh sein, wenn ich in Urga bei Stellungsvermittlung anzeige“. GW, BII, 801.

<sup>64</sup> No original: “[...] Ich werde dir den Revolver in den Rücken halten. Wetten wir, dass du hinüberkommst? *Er stöß ihn sich her.*“. GW, BII, 806.

desta cena: “*Ele bate nele [no cule]*”<sup>65</sup>, até chegar a assassinar o explorado na parte *c* desta mesma cena.

No discurso do comerciante, vai-se evidenciando um *crescendo* nestas ameaças que atingirão o clímax no assassinato do cule: o verbo *schlagen* (bater), usado no início da peça, passa pela variante *erschlagen* (assassinar) e termina em *niederschlagen* (abater, derrubar).

O comerciante também age de modo a eliminar os obstáculos que surgem em seu caminho. Na cena 3, “A Demissão do guia na Estação Han” (*Die Entlassung der Führers auf der Station Han*), o comerciante menciona esses obstáculos por meio de uma canção.

Como se sabe, o poema-canção (*Lied*) no teatro de Brecht tem como funções interromper o fluxo da ação; desautomatizar a leitura, anunciando um novo ritmo e criando um distanciamento voltado para a reflexão crítica; comentar as ações do personagem; e, no caso da encenação, distanciar o próprio ator do ato de representar e, ao fazer isso, mostrar os *gestus* socialmente identificáveis dos personagens em questão. Nesta peça, os poemas-canções (*Lieder*) são sempre antecidos por uma rubrica “Ele canta” (*Er singt*) ou “que é cantada” (*gesungen*). Nestes poemas-canções (*Lieder*), uma vez que cantados, o autor emprega recursos narrativos e líricos sobrepostos ao texto dramático, quando o ritmo das falas também é alterado. A canção entoada pelo comerciante na cena 3, anteriormente citada à página 54, por exemplo, mostra os obstáculos que ele tem pelo caminho. Observe-se, que neste poema-canção (*Lied*), os obstáculos a serem vencidos por meio de uma luta são o cule e a terra/natureza.

A luta referida é a travada na concorrência, conforme indicado. Esta luta é marcada em todo o discurso proferido pelo comerciante, quando emprega os verbos marchar (*marschieren*) e lutar (*kämpfen*) e seus derivados: lutador (*Kämpfer*) e luta (*Kampf*). O verbo *marschieren* é comumente usado pelo comerciante no contexto da expedição à cidade de Urga, mas não deixa de evocar a marcha dos soldados no contexto de guerra. Para o comerciante-explorador, os explorados, nas figuras do cule e

---

<sup>65</sup> No original: “*Er schlägt ihn*”. GW, BII, pp. 810-811.

do guia, não entendem o sentido da luta, da obtenção do recorde (*Rekord*), não são, portanto, lutadores (*Kämpfer*). O comerciante refere-se à luta, explicitamente, antes de entoar esta canção: “eu vejo que haverá uma luta”<sup>66</sup>, e ao falar isso, saca o revólver para limpá-lo. Em tudo, esta situação remete para as imagens de um movimento colonizador, portanto, imperialista.

Este movimento colonizador, imperialista, está dado também no verso que abre e encerra esta segunda canção: “O homem doente morre, e o homem forte luta”.

O dramaturgo, por sua vez, retirou este verso de um romance de Rudyard Kipling, *A luz que se apagou*<sup>67</sup>, que trata da luta colonialista, portanto imperialista, empreendida pelos ingleses no deserto africano, e que traz uma epígrafe, descrita como “Balada” (no capítulo XII): “O homem forte luta, mas o homem doente morre” (*The strong man fights, but the sick man dies*)<sup>68</sup>. Porém Brecht reutiliza esta frase,

<sup>66</sup> No original: “Ich sehe, es wird einen Kampf geben“. GW, BII, p. 802.

<sup>67</sup> KIPLING, Rudyard. **A Luz que se apagou**. Rio de Janeiro, Ed. Delta, 1967. O título original é *The light that failed*. London, Macmillan, 1982. A história trata de Dick, um pintor, que, após participar de uma campanha de colonização na África, fica cego, consequência de um ferimento causado na zona de conflito. Cabe um destaque ao último capítulo do romance: Dick, o pintor, volta à África para encontrar seus amigos que estão em outra campanha inglesa de colonização. Como está cego, ele contrata um guia, que tem dois camelos e uma mula, para a travessia do deserto. Dick também carrega um revólver e o usa para coagir o guia a levá-lo com segurança pelo caminho. Ele também lhe paga pela travessia do deserto, embora não confie que o guia irá levá-lo com segurança até o acampamento inglês.

<sup>68</sup>No original: There were three friends that buried the fourth./ The mould in his mouth and the dust in his eyes/And they went south and east, and north./ The strong man fights, but the sick man dies.// There were three friends that spoke of the dead./ The strong man fights, but the sick man dies./ ‘And would he were with us now’, they said./ The sun in our face and the wind in our eyes. Minha tradução: Havia três amigos, que enterraram o quarto/O lodo em sua boca e poeira em seus olhos/ E eles foram para o sul, leste, e norte/ O homem forte luta, mas o homem fraco morre/ ‘E agora ele estaria conosco’, eles disseram/ O sol em sua face e o vento em seus olhos. Vale indicar, ainda, que Brecht utiliza esse mote em *O Romance dos Três Vinténs*, escrito em 1934, em decorrência do processo jurídico – de 1930 –, que fez com que ele perdesse os direitos autorais para a filmagem de *A ópera dos três vinténs*. Deste processo também resultaram o filme *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt?* (*Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo?*), de 1931, e um ensaio sobre a arte intitulado “Um experimento sociológico” (*Ein soziologisches Experiment*). No romance, cujo enredo também se passa na Inglaterra, há pelo menos três momentos em que este mote é citado, todos dentro do contexto de guerra e das relações comerciais frente a ela: “Para onde quer que olhemos, na natureza, nada acontece *sem interesse material!* Sempre que alguém diz a outro: quero o teu bem, vamos trabalhar juntos...etc. é preciso tomar cuidado! Pois o homem é humano, não angélico, e pensa antes de tudo em si próprio. Nada acontece por bondade! **O mais forte comanda o mais fraco**, e assim será nosso trabalho com o Grupo Aaron: apesar de toda a nossa amizade, *quem é o mais forte por aqui? Então, teremos luta? Sim, senhores, será uma luta! Lutar a serviço de uma idéia! O comerciante que pensa corretamente não teme a luta. Só o fraco a teme, e as rodas da História passarão sobre seu corpo!*” pg. 147. Outro momento é quando Mac diz para Polly: “Meu instinto disse que sim, e as informações que tomei provaram que o instinto não me enganara. Kipling já disse: **o homem doente morre e o homem forte luta.**” p. 148; e “Imediatamente Macheath depôs o charuto e fez um pequeno discurso, dirigido principalmente ao seu amigo Bloomsbery, sublinhando o fato de que, para os donos da Loja B., isso representava um breve período de carências, mas que sucessos comerciais e humanos dependiam da capacidade de fazer sacrifícios no tempo oportuno. **O homem**

adaptando-a, pois embora também apresente uma oração coordenada, apresenta-a com a conjunção “e”, tornando-a aditiva, em vez de apresentá-la como adversativa, como é o caso da original que tem a conjunção “mas”. O dramaturgo, ainda, inverte a posição das informações, porque coloca o homem doente em primeiro lugar e adiciona a informação de que o homem forte luta na segunda posição. Em vez de apresentar, como no verso de Kipling, a oposição entre as duas unidades, acentuadas pelo uso do “mas”, o autor opta pelo uso da conjunção aditiva “e”, sem, contudo, excluir o sentido de oposição<sup>69</sup>, sugerindo, ainda, causa e consequência da primeira oração em relação à oração aditiva. Resumindo, enquanto Kipling, num contexto da colonização da África, apresenta o homem morto como consequência da luta colonialista inglesa, na peça de Brecht, o comerciante usa esse verso como lema de vida e como um fato, que deve ser consumado, ou seja, um homem só é forte, porque luta e elimina o que é fraco. É na eliminação do fraco que ele se torna é forte, ou, ainda, a luta travada pela concorrência determina que apenas os fortes sobrevivam.

Em inusitado destaque nesta canção fica o comerciante-explorador, que se considera o homem forte.

Ainda nesta canção, observa-se que assim como o comerciante adiciona e acumula informações, acumula também o capital. O comerciante, detentor do capital e de um revólver, ao travar a luta, elimina os obstáculos, apresentados, conforme indicado, na imagem da terra – uma imagem da natureza – e na figura do cule, o homem doente. Nota-se, portanto, neste trecho, um indício de que o cule irá morrer, mas antes de lutar com ele, o comerciante tem que lutar com a terra/a natureza, que é vencida na travessia do rio caudaloso.

Todos estes meios ilícitos – o uso do revólver, as ameaças e agressões verbais e físicas – empregados pelo comerciante para atingir o seu objetivo, a concessão de

---

**enfermo morria e o forte lutava.”** p. 176. IN: **Romance dos três vinténs**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1976.

<sup>69</sup> Cf. **Moderna Gramática Portuguesa**: “Muitas vezes, graças ao significado dos lexemas envolvidos na adição, o grupo das orações coordenadas permite-nos extrair um conteúdo suplementar de “causa”, “consequência”, “oposição”, etc. Esses sentidos contextuais, importantes na mensagem global, não interessam nem modificam a relação aditiva das unidades envolvidas: Rico *e* inteligente e Rico *e* desonesto, ambas se unem por uma relação gramatical de adição, embora a oposição semântica existente entre *rico* e *desonesto* apresente um sentido suplementar, como se estivesse enunciado rico *mas* desonesto. O mesmo se dá se uma unidade for afirmativa e outra negativa: rico e *não honesto*.p. 320

petróleo, criam um universo de amoralidade em todas as suas ações, que se confronta com um universo religioso, uma herança judaico-cristã, também presente em seu discurso.

O explorador é o único personagem que profere, em vários momentos, a palavra “Deus”: “por amor a Deus” (*um Gottes willen*); “graças a Deus” (*Gott sei Dank*), dito 3 vezes; “Deus sabe” (*Gott weiß was*) e “Deus das coisas” (*Gott der Dinge*), ou em negativo: “O diabo que os carregue” (*Der Teufel hole euch!*). Sobre o comerciante coloca-se uma outra máscara, uma outra pele, que se assemelha à figura de um recitador de salmos, especificamente de um suplicante, a evocar Deus em momentos de “necessidade crítica”, a saber: a travessia do deserto e a falta de água. A religião a dar cobertura de normalidade virtuosa às ações amorais e ilícitas personagem, desencadeada no e pelo sistema capitalista. Um discurso que se quer de autoridade a legitimar um comportamento desviante. A exceção a tomar as cores da regra.

As ações ilícitas confrontadas em várias passagens da peça com o discurso religioso instauram a dialética, que produz o distanciamento do leitor e cria uma ambigüidade no comportamento do personagem, quando age como ímpio, mas fala como indivíduo temente a Deus. É com o emprego da dialética, que Brecht faz com que o texto apresente esse jogo, que constitui um dos elementos do “modelo de ação” da peça, ou seja, as contradições entre as falas e as ações dos personagens.

Além da tessitura social que molda o personagem, há uma tessitura psicológica que o particulariza. O comerciante é dotado de um pioneirismo, porque, no prólogo, a alusão que lhe é feita é a de que é explorador e Brecht usa essa expressão tanto em relação à figura do explorador de trabalhadores, uma vez que se refere à relação entre explorador e explorado, quanto em relação ao explorador de terras, pois a bagagem que o cule carrega são mapas e tabelas e o intuito da viagem é a descoberta/exploração/especulação com os preços do petróleo. Para ser o pioneiro do progresso, imagem que remete ao movimento colonizador e imperialista, o comerciante tem a necessidade de chegar primeiro. Esta necessidade acaba enfatizada pela redundância no emprego do mesmo verbo, pois o comerciante utiliza inúmeras vezes o verbo *ankommen* (chegar) junto ao verbo modal *müssen* (ter que), que dá o tom peremptório de tal necessidade, além de conotar igualmente a renhida luta travada no

plano da economia capitalista, em que a concorrência é seu elemento essencial. Nesse sentido, o comerciante é um empreendedor, que utiliza todos os meios para conseguir (*erreichen* – realizar/atingir/conseguir/chegar a) realizar a viagem em menos tempo, ou seja, ser o primeiro a chegar a Urga, atingindo o seu intuito, que é obter a concessão de petróleo a qualquer custo.

Ao se colocar como pioneiro do progresso, o explorador age, portanto, como se estivesse imbuído de uma missão. Aqui, usa-se o termo “missão” porque nela estão implícitos dois fatores: missão, como dever a cumprir, e missão, como negócio. Na “missão” como dever, há a idéia de um pioneirismo missionário, de caráter religioso, reforçado pelas referências a Deus. Porém, o comerciante usa essa missão em nome de um “negócio”<sup>70</sup> chamado progresso e de um serviço prestado à Humanidade, que como pode ser observado em outro momento do enredo, no início da peça, em uma conversa entre o cule e o guia, põem em questionamento o verdadeiro objetivo da “missão”, deixando entrever que se trata de especulação financeira.

Por ser um pioneiro do progresso, o comerciante é competitivo, uma vez que é motivado pela luta travada na concorrência, e por estar nesta competição, o comerciante é levado a eliminar os seus inimigos e concorrentes.

Um exemplo de como esta competitividade está presente é dado no final da cena 1, “Corrida no deserto” (*Wettlauf in der Wüste*), quando o comerciante canta: “Como eu não durmo, eu mantenho vantagem,/ Como eu impulsiono, eu levo adiante./ O homem fraco fica para trás e o homem forte chega primeiro”<sup>71</sup>.

O primeiro verso desta canção “Como eu não durmo, eu mantenho vantagem” é retomado com variação no quadro 6, “Acampamento Noturno” (*Das Nachtlager*) da seguinte maneira: “E o homem forte que dorme não é tão forte como o [homem] fraco

---

<sup>70</sup> Como o texto não deixa claro o tipo de negociação a ser feita pelo comerciante em Urga, aqui, este termo é empregado nas seguintes acepções: *negotium,ii* (< *nec* + *otium*) 'ocupação, negócio', donde 'dificuldade, embaraço; coisa, caso'; por eufemismo designa 'coisa ou ato que não se queira nomear expressamente'. E, ainda, se, do lat., *otium,ii* quer dizer 'paz, tranquilidade' e tem por oposição *bellum* 'guerra', pode-se estabelecer uma sinonímia entre *bellum* 'guerra' e *negotium,ii*. Cf. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão digital 1.0. Copyright 2001. Instituto Antonio Houaiss – Produzido e distribuído por Ed. Objetiva LTDA.

<sup>71</sup> No original: “Dass ich nicht schlief, hat mir den Vorsprung verschafft/ Dass ich antrieb, hat mich vorwärts gebracht. Der schwache Mann bleibt zurück und der starke kommt an.“ GW, BII, 796.

que dorme”<sup>72</sup>. A variação acontece não só pela alteração no uso do verbo dormir (*schlafen*), conjugado na 1ª pessoa do presente no verso da primeira canção, e que, na sentença da cena 6, é transformado em adjetivo, “que dorme” (*schlafende*), mas também pela maneira como esta última sentença é apresentada, dentro de um discurso direto, ou seja, na última fala do comerciante no quadro 6, e não dentro de uma canção. Outra variação que se nota é em relação ao lema do comerciante, presente em todos os poemas-canções (*Lieder*) que entoia: “O homem doente morre e o homem forte luta”. Nesta canção, nota-se que a referência ao homem doente é dada pelo “homem fraco”, o que “fica para trás”, enquanto que a referência ao homem forte é dada como “o que chega primeiro”. Destacam-se, ainda, as expressões “Vantagem” (*Vorsprung*) e “Avante” (*Vorwärts*), que também mostram a relação entre o pioneirismo e a luta dentro da concorrência.

O comerciante ainda menciona que impele/impulsiona, o que demonstra que ele é determinado. Ele mesmo se traduz como alguém com “astúcia” (*Schlauheit*), com “energia para dominar todas as dificuldades” (*Energie bei der Überwindung aller Schwierigkeiten*) e possuidor de uma “implacabilidade com o seu pessoal” (*Unerbittlichkeit gegen [sein] Personal*).<sup>73</sup>, características que, de fato, são confirmadas pelas suas ações ao longo da viagem a Urga.

A esta determinação confronta-se uma aparente amabilidade do comerciante com seus empregados, pois, pelo movimento dialético, se pode ainda observar que o comerciante considera os explorados também como inimigos e tem medo deles. Observem-se as frases “Vamo-nos sentar, meu amigo”<sup>74</sup> e “Por que você canta, [...] meu amigo?”<sup>75</sup>. Com a palavra “amigo”, estas frases forjam uma premeditada proximidade afetuosa em relação ao guia, quando eles chegam à Estação Han, e em relação ao cule, quando o comerciante está sozinho no deserto com ele. Ou seja, nos dois casos, este momento de proximidade é criado quando o comerciante se sente inseguro e sente que está em perigo. A intenção do comerciante, portanto, não é ser amável, mas ele tem por objetivo, em ambos os casos, ganhar a confiança dos

<sup>72</sup> No original: “Und der schlafende starke Mann ist nicht stärker als der schlafende schwache“. GW, BII, p. 808.

<sup>73</sup> GW, BII, p. 795

<sup>74</sup> No original: „Setzen wir uns doch mein Freund“. GW, BII, p. 798. Grifo nosso.

<sup>75</sup> No original: „Warum singst du [...] mein Freund?“. GW, BII, p. 803. Grifo nosso.

explorados na travessia do deserto, pois uma vez que não há postos policiais naquela região, o explorador teme que eles se rebelem contra ele. Ele chega mesmo a dizer ao guia, demonstrando sua enorme desconfiança, que o cule ainda haveria de mostrar sua verdadeira face em uma região desabitada, quando, de fato, é o próprio comerciante quem faz isso.

Sendo assim, apesar de o comerciante ser determinado, competitivo e do seu pioneirismo, ele se sente inseguro, é desconfiado e age movido pelo medo. Este medo, conforme mencionado, é de uma rebelião dos seus explorados, ilustrado em outro passo da peça, quando o comerciante oferece tabaco ao guia e complementa: “Não faço idéia do que vocês seriam capazes para conseguir uma tragada [de tabaco]”<sup>76</sup>, ou, ainda, quando vê a aproximação entre o guia e o cule e diz para si: “Finalmente, a partir de hoje serão dois contra um [...]”<sup>77</sup>. A proximidade amigável deste explorador em relação a seus empregados é, então, rapidamente descartada, quando ele se sente minimamente ameaçado, pois antes que entre no deserto com os dois, demite o guia, e, no deserto, coage o cule com o revólver, além de espancá-lo. Por fim, é na cena do julgamento, que o explorador assume que o cule não era seu amigo.

Em relação à desconfiança, há uma rubrica, na cena 3, que lhe sugere um movimento gestual (físico) e mostra como o comerciante age. Depois de ter fumado com o guia, o comerciante retira-se e o guia se senta com o cule. Os explorados conversam sobre o caminho a ser percorrido. Neste momento, a rubrica sugere a seguinte ação ao comerciante: “*O comerciante ouviu falar. Ele vai para trás da porta para escutar*”<sup>78</sup>. O comerciante escuta-os sem por eles ser visto, e na sua mente obcecada, a desconfiança em relação aos dois toma corpo, levando-o a demitir o guia. O substrato religioso do discurso também se nota aqui, quando o dramaturgo parece tomar emprestada uma imagem do salmo 10, cujo texto segue abaixo:

Senhor, por que você se coloca tão longe, declina em um tempo de necessidade?/ Porque o ímpio tenta uma maldade, o miserável tem que sofrer; eles dependem um do outro e imaginam perfídias maldosas. Porque o ímpio glorifica sua malícia e o avarento recusa Deus e o

<sup>76</sup> No original: „Ich weiss es nicht, was ihr alles anstellen könntet, um diesen Rauch in den Hals zu bekommen“. GW, BII, p. 798.

<sup>77</sup> No original: “Schließlich sind es ab heute zwei gegen einen“. GW, BII, 800.

<sup>78</sup> No original: “Der Kaufmann hat sprechen hören. Er tritt hinter die Tür, um zu horchen”. GW, BII, p. 799.

blasfema/ O ímpio pensa em seu orgulho e não pergunta por isso; em todas as suas maldades ele não confia em Deus para nada. Enquanto ele segue com sua ação, seus tribunais ficam longe dele; ele trata todos os seus inimigos com arrogância/ Ele fala em seu coração: eu nunca mais ficarei doente; não haverá mais necessidade?/ Sua boca está cheia de pragas, falsidade e truques; sua língua serve ao esforço e ao trabalho/ Ele está sentado e espreita nas pequenas aldeias; ele estrangula o nativo inocente/ seus olhos espreitam o pobre./ Ele o estrangula às escondidas como um leão em sua cova; Ele enreda o miserável, o apanha e o estrangula, quando ele cai em sua rede./ Ele o assassina, empurra-o para baixo e joga o pobre no chão com violência.<sup>79</sup> (LUTERO, 1912, tradução nossa)

No texto sagrado, a vítima faz menção ao ímpio como alguém que age com violência em uma terra estrangeira, uma vez que está longe de seus tribunais, ficando, portanto, livre de punição, e que fica à espreita para eliminar/assassinar o mais pobre, o miserável. No texto de Brecht, o comerciante age à semelhança do ímpio<sup>80</sup> do salmo, apesar de proferir as referências a Deus, presentes apenas nas falas deste personagem. O seu modo de agir é ambíguo, porque ele se mostra aparentemente como uma pessoa virtuosa, mas, pelo avesso, explicitamente também desvela um lado cruel, porque no enredo ele também é um estrangeiro naquela região, cujo objetivo na extração/descoberta/exploração do petróleo assemelha-se ao do colonizador, e que ao espreitar os nativos, os dois explorados, e demitir o guia, termina por, de certa forma, eliminá-lo, pois elimina um inimigo que seria um obstáculo para o seu rumo ao progresso. O segundo inimigo, como no salmo, é assassinado com violência, quando o comerciante atira no cule.

---

<sup>79</sup> No original: „HERR, warum trittst du so ferne, verbirgst dich zur Zeit der Not?/ Weil der Gottlose Übermut treibt, muß der Elende leiden; sie hängen sich aneinander und erdenken böse Tücke./ Denn der Gottlose rühmt sich seines Mutwillens, und der Geizige sagt dem Herrn ab und lästert ihn./ Der Gottlose meint in seinem Stolz, er frage nicht darnach; in allen seinen Tücken hält er Gott für nichts./ Er fährt fort mit seinem Tun immerdar; deine Gerichte sind ferne von ihm; er handelt trotzig mit allen seinen Feinden./ Er spricht in seinem Herzen: Ich werde nimmermehr darniederliegen; es wird für und für keine Not haben./ Sein Mund ist voll Fluchens, Falschheit und Trugs; seine Zunge richtet Mühe und Arbeit an./ Er sitzt und lauert in den Dörfern; er erwürgt die Unschuldigen heimlich; seine Augen spähen nach dem Armen./ Er lauert im Verborgenen wie ein Löwe in der Höhle; er lauert, daß er den Elenden erhasche, und er hascht ihn, wenn er ihn in sein Netz zieht./ Er zerschlägt und drückt nieder und stößt zu Boden den Armen mit Gewalt.“

<sup>80</sup> Cf. o **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão digital 1.0. Copyright 2001. Instituto Antonio Houaiss – Produzido e distribuído por Ed. Objetiva LTDA., a expressão “ímpio” significa: 1. “que ou aquele que não tem fé ou que tem desprezo pela religião”; 2. “que ou aquele que não respeita os valores comumente admitidos”; 3. “que denota ou revela impiedade”; e, principalmente, também conota ‘que ou aquele que é desapiadado, desumano, cruel, bárbaro.’”

A regra, o se mostrar virtuosamente, deslocada para a exceção, tendo em vista que “o espreitar” não é uma atitude condizente com um indivíduo temente a Deus, mas, sim, ao ímpio.

Como o comerciante é um pioneiro, ele é um perseguidor, pois literalmente corre atrás de seu objetivo, o petróleo. Em outras palavras, ele é um perseguidor, tendo em vista que se coloca em ação, realiza tarefas difíceis, é um empreendedor.

O espírito aguerrido do comerciante, que poderá ser uma marca de sua personalidade empreendedora, é, porém, passível de ser lido com sinal invertido. A aparência arrojada que, no sistema capitalista, é enaltecida como normalidade desejada, na peça aqui examinada adquire contornos patológicos, de doença, de neurose que chega às raias da psicose, na medida em que o comerciante interioriza uma perseguição pessoal, que engloba inclusive seus explorados, desencadeada pelo excesso de medo, insegurança e desconfiança, sentimentos e emoções superlativos e, em princípio, não justificados no seio de um grupo de seres humanos em busca do mesmo petróleo, emblema do progresso. O coro dos personagens no prólogo adverte o público no começo da peça justamente para prestarem atenção em ambigüidades como esta.

Esta marca do caráter ambíguo do personagem (ele é saudável e é doente, dependendo da perspectiva ideológica com que é observado) está expressa em suas outras falas, em suas atitudes, nas rubricas que se referem a ele, e que exemplificam a “mania de perseguição” incrustada no comerciante. Exemplo disso é quando este se dirige ao guia, anunciando que irá denunciá-lo na agência de Urga, “se [ele] tentar uma sabotagem”<sup>81</sup>, ou quando diz ao cule, estando já sozinhos no deserto: “Não ande devagarzinho à noite. Isso não me agrada, pois eu quero ouvir os passos, quando um homem se aproxima”<sup>82</sup> Esta “mania de perseguição”, que, a princípio, faz parte da luta com seus concorrentes (*Konkurrenten*), porque aqueles são por ele considerados seus inimigos, ou seja, uma ameaça constante, é transferida a todos os que o rodeiam, isto é, ao próprio guia e ao cule.

---

<sup>81</sup> No original: „wenn [er] Sabotage treib[t]“. GW, BII, p. 795.

<sup>82</sup> No original: „Schleiche nicht so herum in der Nacht. Das passt mir nicht, ich will den Tritt hören, wenn der Mann kommt“. GW, BII, p. 808.

Além da passagem em que o comerciante demonstra ter medo de uma rebelião dos explorados, há outro momento, o da travessia do rio, em que o comerciante também mostra medo, mas dos eventuais ladrões roubarem o dinheiro que possui. É o medo que o impulsiona a superar este tremendo obstáculo, é o mesmo medo que desencadeia o seu agir com violência.

O medo e o agir com violência também se fazem presentes na terceira canção, entoada pelo comerciante no momento em que coage o cule com o revólver, no quadro 5, “À margem do rio caudaloso” (*Am reissenden Fluß*), e é apresentada da seguinte maneira:

E assim [ com medo e violência] o homem subjuga  
o deserto e o rio impetuoso  
e vence a si próprio, o homem  
e consegue o petróleo  
que será usado.<sup>83</sup>  
(BRECHT, 1967, p. 806, tradução nossa)

“Assim”, quer dizer, com medo e violência, o comerciante vence a natureza, pois consegue atravessar o rio *Mir*, também pronome pessoal alemão declinado em dativo que significa “a mim” e que remete o leitor tanto a um chamado da natureza que desafia o ser humano a dominá-la, quanto o remete à imagem do rio como uma passagem para o progresso do homem, ou o impele para si. Após vencer a natureza, resta ao comerciante vencer o cule que, na travessia do rio tem seu braço quebrado, e se torna, literalmente, o “homem doente”.

Apesar desta violenta atitude, motivada pelo medo, ainda de maneira dialética, o comerciante mostra que se lê como forte, tal como revela na quarta canção que entoa, presente na cena 6, “Acampamento noturno” (*Das Nachtlager*):

O homem doente morre e o homem forte luta  
E isso é bom  
O forte é ajudado e ao fraco, ninguém ajuda  
e isso é bom  
deixe cair, o que cai, lhe dê, ainda, um pontapé  
Porque isso é bom  
Senta-se para comer aquele que conquista a vitória  
e isso está bem assim  
E o cozinheiro não conta junto os mortos depois da batalha  
e ele faz bem assim

<sup>83</sup> No original: “So überwindet der Mensch/ Die Wüste und den reißenden Fluß/ Und überwindet sich selbst, den Menschen/ Und gewinnt das Öl, das gebraucht wird”.

E o Deus das coisas cria, como eles são, o Senhor e  
o Criado,  
e isso foi bom assim  
e para quem as coisas vão bem, este está bem; e para quem as coisas vão  
mal,  
este está mal  
e isso é bom assim<sup>84</sup> (BRECHT, 1967, p.807-808, tradução nossa)

Neste trecho, o comerciante reforça ainda mais o lema/tema de vida, e o intensifica por meio da retomada das imagens do homem forte, que agora são ampliadas para “o que é ajudado”, “o que se senta para”, porque é vitorioso, aquele para quem “as coisas vão bem”, ou seja, o “Senhor”, em oposição ao homem fraco, àquele que “ninguém ajuda”, “àquele que cai” e ainda recebe um pontapé, àquele para quem “as coisas vão mal”, que não se senta para comer, pois faz parte dos “mortos depois da batalha”, ou seja, o “criado”. Observa-se explicitamente a referência ao Senhor e ao criado, que, neste contexto, são representados respectivamente pelo próprio comerciante e pelo explorado cule. Nota-se, ainda, que esta temática também pode ser aproximada ao Senhor (Deus) e o seu criado (o homem), até pela ênfase dada pela menção a Deus, aquele que cria todas as coisas, presente no verso 11. Além disso, a utilização da anáfora por meio da sentença proferida pelo comerciante: “E isso é bom [...]”<sup>85</sup> reforça e sedimenta as atitudes que favorecem o Senhor, o homem forte, o comerciante, em detrimento do homem fraco.

Seria normal, ou melhor, faria parte da regra que os fortes vencessem e fossem glorificados. Mas à percepção do olhar do leitor a força desanda em crueldade, atitude de exceção.

É, ainda, nas falas do comerciante que é possível entrever a discussão em torno de conceitos como, por exemplo, forte/fraco e doente (*stark/schwach und krank*) e como ele age diante disso, pois ao pensar consigo que seria uma boa idéia dormir na tenda

---

<sup>84</sup> No original: „Der kranke Mann stirbt und der starke Mann ficht/ Und das ist gut so/ Dem Starken wird geholfen, dem Schwachen hilft man nicht/Und das ist gut so/Lass fallen, was fällt, gib ihm noch einen Tritt/ Denn das ist gut so/Und der Koch nach der Schlacht zählt die Toten nicht mit / Und er tut gut so/Und der Gott der Dinge, wie sie sind, schuf Herr und/ Knecht!/ Und das war gut so./Und wem’s gut geht, der ist gut; und wem’s schlecht geht,/ der ist schlecht/ Und das ist gut so.“

<sup>85</sup> No original: „Und das ist gut so“. GW, BII, pp. 805-806. Trad. da autora.

com o cule, porque ao ar livre ele poderia ficar doente, ele diz para si: “Mas qual doença poderia ser tão perigosa quanto o Ser Humano?”<sup>86</sup>.

Sendo assim, se ele se considera forte, conforme os poemas-canção (*Lieder*) que entoa, e considera o cule o homem doente/fraco, pode-se relacionar a doença do cule ao fato de ele ser “humano”, ou melhor, por possuir uma atitude humanitária, uma vez que é esta atitude, à qual o comerciante se refere ao falar do Ser Humano (*Mensch*), que ele descreve como doença. O comerciante age diante disto também com desconfiança, ou seja, com medo de ser acometido por esta doença, pois no início da fala em que a menciona, a última da cena 6, ele afirma “Confiar é tolice”<sup>87</sup>, que remete o leitor imediatamente à desconfiança marcada no prólogo.

Apesar do medo desta doença, quer dizer, da contingência de se ser humano, verifica-se que o comerciante discorre sobre o Ser Humano e/ou a Humanidade em dois momentos: o primeiro se dá quando convida o guia para fumar, quando diz: “Tal viagem aproxima humanamente<sup>88</sup> duas pessoas”<sup>89</sup>; o segundo momento é quando o comerciante fala sobre a Humanidade<sup>90</sup> em uma argumentação que faz ao cule no momento da travessia do rio e a usa de modo funcional, ou seja, inserida dentro de um discurso argumentativo para convencer o explorado a atravessar o rio.

O comerciante ainda afirma que o bem-estar da Humanidade depende da viagem que eles empreendem e pergunta se o carregador não irá cumprir a sua obrigação, pois “[...] os olhos de todo [aquele] país estão voltados para [ele], um pequeno homem.”<sup>91</sup>. Esta expressão ao mesmo tempo em que enaltece o progresso, e, conseqüentemente o capital, diminui o homem. O comerciante, representante do progresso, neste enunciado que profere, não só diminui o homem, como também, conforme mencionado, o diminui nas agressões verbais e físicas, às quais o cule é submetido. Neste sentido, ao apresentar

---

<sup>86</sup> No original: “Aber welche Krankheit könnte so gefährlich sein, wie der Mensch es ist?”. GW, BII, p. 809.

<sup>87</sup> No original: “Vertrauen ist Dummheit”. GW, BII, p. 808.

<sup>88</sup> Aqui, a “humanidade” tem a acepção de “sentimento de bondade, benevolência, em relação aos semelhantes, ou de compaixão, piedade, em relação aos desfavorecidos”. Cf. Houaiss eletrônico.

<sup>89</sup> No original: “Solch eine Reise bringt zwei Leute einander menschlich näher”. GW, BII, p. 798.

<sup>90</sup> Neste contexto, a “Humanidade” é usada na seguinte acepção “o conjunto dos seres humanos”. Cf. Houaiss eletrônico.

<sup>91</sup> No original: „[...] die Augen dieses ganzen Landes gerichtet sind, auf dich, einen kleinen Mann“. GW, BII, p. 805.

o comerciante com determinadas atitudes e comportamentos - o pioneirismo, a determinação, a implacabilidade, a astúcia, a agressividade-, Brecht indica que no rastro do progresso está a barbárie, a desumanização do ser humano, a falta de razão, presentificada pelo medo do comerciante de seus inimigos.

A inversão dos valores *da* e *na* justiça, na forma de opressão ao mais fraco, também está presente, tendo em vista a resposta do comerciante à afirmação do juiz de que ele, o explorador, não podia saber que o cule constituía uma exceção: “Tem-se que seguir a regra e não a exceção”<sup>92</sup>.

Se por um lado, o comerciante faz parte de uma classe social, que é fundamentada por valores pautados no dinheiro e no discurso religioso vazio, e que o fazem agir de uma maneira doentia, paranóica, tendo em vista que a sua “mania de perseguição” faz com que ele aja de maneira violenta, tornando-o um assassino, por outro lado, na cena do julgamento, observa-se que é justamente o fato de o comerciante pertencer a esta classe social abastada que o inocenta, pois, nas palavras do juiz: “O carregador pertencia a uma classe que, efetivamente, tinha um motivo para se sentir prejudicada”<sup>93</sup>, que seria mais do que “pura razão” (*pure Vernunft*) se proteger na partilha da água e se vingar de seu carrasco, enquanto que o comerciante, por não pertencer à mesma classe que o cule, tinha que prever o pior e que “a razão disse a ele [comerciante], que estava sob forte ameaça”<sup>94</sup>. O juiz complementa: “o acusado agiu em legítima defesa, indiferentemente se ele foi ameaçado ou apenas se sentiu ameaçado”<sup>95</sup>.

A dialética, mais uma vez instaurada, mostra que é por pertencer a uma determinada classe social que o comerciante age de maneira violenta e se torna um assassino, mas, ironicamente, é justamente por pertencer a esta classe que ele é absolvido. Desta forma, a barbárie, a desumanização do ser humano, a falta de razão, isto é, a exceção, é concebida como regra, estabelecida, na cena 9, pela justiça.

---

<sup>92</sup> No original: „Man muß sich an die Regel halten und nicht an die Ausnahme“ GW, BII, p. 819.

<sup>93</sup> No original: “Der Träger gehörte einer Klasse an, die tatsächlich einen Grund hat, sich benachteiligt zu fühlen[...]“ GW, BII, p. 821.

<sup>94</sup> No original: „Die Vernunft sagt ihm, daß er aufs stärke bedroht sei“. GW, BII, p. 821.

<sup>95</sup> No original: „Der Angeklagte hat also in berechtigter Notwehr gehandelt, gleichgültig, ob er bedroht wurde oder nur sich fühlen musste“. GW, BII, p. 821.

Em suma: O comerciante é um personagem construído em base dialética, em que a exceção e a regra se evidenciam em seu comportamento. Observado por uma perspectiva cultural ocidental e capitalista, ele é um indivíduo virtuoso, um sujeito ousado, pioneiro, determinado, focado, competitivo, usuário de um discurso religioso automatizado (e não questionado), tendo como alvo um ideal máximo: o petróleo, o capital, dissimulado na justificativa do bem-estar da humanidade. Contudo, olhado de fora do sistema, apenas como pessoa, é uma figura dotada de um individualismo, que atormentada pelo medo e pela insegurança, pois que obcecada pela obtenção de lucros máximos, torna-se uma figura doente. Contudo, esta doença também pode ser vista de maneira ambígua e irônica, pois o fato de ser doente, “psicótico”, o tornaria vítima de um “sistema” estabelecido e mantido justamente por pessoas como ele, ou seja, os detentores dos meios de produção. Apesar de “doente”, o comerciante se adéqua perfeitamente ao seu grupo social e estabelece que pessoas como o cule são exceção. Apesar de ter seu negócio arruinado quando assassina o cule, conforme diz na cena do julgamento, o comerciante percebe que o indivíduo individualista – ou seja, aquele que age como ele, que detém os meios de produção, o capital, e que pensa e age de acordo com uma lógica pautada pela violência e pela barbárie, pode realizar tudo, até pelo fato de ter a justiça a seu lado, uma vez que a sentença proferida o absolve de seu crime. O comerciante faz parte do grupo social que impele o homem a superlativos, que não se contenta com comparativos de igualdade e que vitimam exceções, ou seja, aqueles que não pertencem ao mesmo grupo social e que não agem da mesma forma do que ele. O que, a princípio, parecia um comportamento exemplar – a regra –, ou seja, o se mostrar virtuoso, ter um discurso religioso, ser determinado, pioneiro, no avesso, revela-se um comportamento doente – a exceção. Ou seja: ao mostrar o que seria a regra aceita pelos costumes, o dramaturgo indica que esta regra, de fato, é a exceção.

### O cule

“Ja, Herr”  
“Sim, senhor”.  
(BRECHT 1967: 802)

Em contraposição à figura do explorador, o comerciante, há um explorado, o cule. Do início ao fim da peça o seu nome não é revelado. Sendo assim, o que o determina é apenas sua condição social de oprimido e sua função social de carregador.

O cule está inserido em uma classe social que não detém os meios de produção. Apesar de ser um trabalhador explorado, ele não é sindicalizado, fato que também o caracteriza. O comerciante o chama de *Faultier* (animal preguiçoso), e, devido a sua função social, podemos dizer que, para o explorador, ele é um animal de carga. Por ser um trabalhador que não é sindicalizado, o cule demonstra não ter uma idéia de coletivo. Este fato está ilustrado na passagem em que o cule diz:

O comerciante sempre diz que um serviço é prestado à humanidade quando o petróleo é retirado da terra, que haverá estradas de ferro e que o bem-estar irá se espalhar. O comerciante diz que aqui haverá estradas de ferro. Então, de que forma eu poderei viver? (BRECHT, 1967, p. 799, tradução nossa).<sup>96</sup>

Neste trecho, por mais que o cule demonstre uma visão de futuro, depreende-se que é apenas do *seu* futuro – o que pode caracterizá-lo como um trabalhador que não tem idéia de coletivo –, e pelo fato de estar preocupado com a sua sobrevivência, este explorado não se dá conta de que sua atitude imediata, o prosseguimento da viagem, ameaça essa sobrevivência tanto a longo prazo, pois com as estradas de ferro ele não terá mais trabalho, quanto a curto prazo, pois o petróleo, como emblema do progresso, também personificado pelo comerciante, corrobora o fato de que trabalhadores como ele, ou seja, não sindicalizados, sejam os primeiros a serem eliminados no primeiro movimento desta engrenagem, ação que se concretiza no caminho ao progresso, quando o cule é assassinado. Desta forma, o petróleo que é o motivo de vida e ação do comerciante, para o cule será o motivo de sua morte. Observa-se, ainda nesta cena, que quando o guia explica o objetivo da viagem, ou seja, a especulação financeira, o cule não compreende.

Outra marca que está presente nesta classe explorada, não-sindicalizada, aqui representada pelo cule, é a reprodução de discursos. O cule reproduz os discursos, tanto de seu explorador, o comerciante, conforme passagem acima mencionada, como de

---

<sup>96</sup> No original: “Der Kaufmann sagt immer, dass der Menschheit ein Dienst erwiesen wird, wenn das Öl aus dem Boden geholt wird. Wenn das Öl aus dem Boden geholt ist, wird es hier Eisenbahnen geben und Wohlstand sich ausbreiten. Der Kaufmann sagt, es wird hier Eisenbahnen geben. Wovon soll ich dann leben?“ GW, BII, p. 799.

outro explorado, o guia, que embora também seja um trabalhador, é sindicalizado, ou seja, hierarquicamente está em uma melhor posição social em relação ao cule.

Por exemplo, na passagem abaixo, pertencente ao quadro 5, o cule reproduz o discurso do guia, que antes o havia instruído para a travessia do rio, dizendo ao comerciante:

O que nós vemos ali é o rio *Mir*. Nesta época do ano, geralmente, não é difícil atravessá-lo, mas se ele estiver cheio, ele se torna caudaloso e é muito perigoso à vida. Ele está cheio.[.....] Temos que esperar oito dias, para atravessá-lo sem perigo. Agora como está, é perigoso à vida.<sup>97</sup> (BRECHT, 1967, pp. 804, tradução nossa)

Neste trecho, verifica-se que o cule usa as expressões *Gefahr* (perigo), *gefährlich* (perigoso) e *lebensgefährlich* (perigoso à vida/muito perigoso), o que permite deduzir que, apesar do medo que tinha do perigo, ele era, de certo modo, ingênuo, pois não tinha a dimensão desse mesmo perigo, hesitava diante dele, conforme é mostrado nesta cena, e apesar do conselho do guia, para que tivesse cuidado com o comerciante antes de entrarem no deserto, não o segue. Neste ponto e neste personagem são confrontadas determinadas expressões e ações, pois que ao reproduzir discursos, ao invés de com isso expor aquiescência, o cule mostra, ou não compreender o que está dizendo, não perceber, de fato, o real perigo da situação, ou, pelas circunstâncias, não ter escolha, ou seja, por não estar sindicalizado, ser levado a se submeter ao comerciante.

Além de o cule fazer parte deste substrato social, há características psicológicas que o particularizam. A maioria destas características pode decorrer de sua condição social de explorado não-sindicalizado, quer dizer, o cule é vítima do sistema em que está inserido, embora, como se sabe, no momento em que Brecht o constrói com estas características, tenha como intuito colocá-las sob o olhar crítico do leitor, para que este realize transformações em sua realidade.

---

<sup>97</sup> No original: “Was wir dort sehen, ist der Fluß Mir. Zu dieser Jahreszeit ist er im allgemeinen nicht schwierig zu überschreiten, aber wenn er Hochwasser hat, reißt er sehr stark und ist lebensgefährlich. Er hat Hochwasser. [...] Man muß oft acht Tage warten, bis man ohne Gefahr hinüberkommt. Jetzt ist er lebensgefährlich.“

Não há nenhuma descrição física deste personagem, embora haja muitas indicações nas rubricas para os gestos que deve fazer: ele sempre acena com um “sim” (*nickt*), movimento gestual que denuncia a sua submissão. As características psicológicas que o marcam são a submissão, a resignação, o medo, a ingenuidade e a esperança.

O cule é submisso, porque se sujeita a duas hierarquias, ao guia, porque este é sindicalizado, e ao comerciante, que paga o seu salário, como ilustra sua fala na cena 1, quando afirma, dirigindo-se ao guia: “Bata em mim, mas não com toda a sua força, porque se eu quero chegar a Estação Han, eu não posso empregar agora toda a minha força”<sup>98</sup>. Neste trecho, o cule mostra uma submissão que alcança a resignação e quando diz isso ao guia, o faz por dois motivos, porque está indiretamente obedecendo à ordem do comerciante – que estava ameaçando o guia de demissão, caso ele não batesse no carregador; e porque é temeroso, pois tem medo de ficar sem emprego, salário e meio de sobrevivência, pelo fato de não ser sindicalizado e por ter medo de que sua força de trabalho se esgote antes de chegar a Urga.

Outra passagem da peça em que o cule demonstra medo de perder seus meios de sobrevivência é em uma fala com o guia, quando este lhe oferece a garrafa de água. Diz ele: “Desculpe-me. Ele não deve me ouvir falando com você, e se ele me dispensar, eu estou perdido. [...] eu tenho que suportar tudo.”<sup>99</sup>. E, ainda, após ter seu braço quebrado na travessia do rio, na cena 6, “Acampamento Noturno” (*Das Nachtlager*), o cule demonstra mais medo, quando arma a tenda no momento em que eles param para acampar. Esta atitude não é uma presteza ou solicitude gratuita, mas ainda o reflexo do medo de perder o seu emprego e não ser pago, por não ser sindicalizado. O seu medo beira a ingenuidade, pois neste momento em que o cule preparou a tenda, cortou a grama, apesar do braço quebrado, e informou o comerciante de que a tenda estava pronta, o comerciante estava entoando uma canção em que reforçava as diferenças entre o “homem forte” e o “homem doente” e a rubrica mostra que está desconfiado com o cule pela possibilidade do explorado ter ouvido a canção. A sua ingenuidade está no fato de que, no momento em que o comerciante está ratificando que o “homem doente”,

---

<sup>98</sup> No original: “Schlag mich, aber nicht mit deiner äußersten Kraft, denn wenn ich bis zur Station Han kommen will, darf ich meine äußerste Kraft jetzt noch nicht einsetzen”. GW, BII, p. 796.

<sup>99</sup> No original: „Tu es lieber nicht. Er darf nicht mit mir reden hören, und wenn er nicht davon jagt, bin ich verloren. [...] ich muss alles gefallen lassen”. GW, BII, p. 801.

o cule, morre e o “homem forte”, o explorador, luta, o carregador está preocupado com o fato de ter feito ou não o seu trabalho direito, por ter tido o seu braço quebrado.

O fato de o cule não falar muito ainda é um traço desta submissão, confirmada pelo enunciado proferido pelo comerciante na cena 4, denominada “Conversa em uma região perigosa” (*Gespräch in einer Gefährlichen Gegen*), quando o comerciante, ao falar sobre o cule, diz: “Ele quase não fala. Isso é o pior”<sup>100</sup>. Porém, quando fala, o cule emprega comumente os verbos *sollen* (dever, no sentido de obter conselho, ou como sinal de obediência). O verbo *sollen*, empregado no sentido de obter conselho, é usado pelo cule, por exemplo, quando ele pergunta ao seu explorador se deve fazer algo, quando pergunta ao leitor o que deve fazer antes da travessia do rio, ou, ainda, quando discorre sobre o caminho, reproduzindo o que o guia lhe dissera, ou seja, que eles devem esperar oito dias pela travessia do rio, e que para chegar a Urga, eles deveriam seguir os poços de água. Há, ainda, o emprego do verbo *können*, usado em negação, *nicht können* (não poder, não ter capacidade de), quando diz que não consegue nadar direito, ou quando diz que não conseguiu cortar a grama para forrar o chão da tenda, mostrando o quanto se sente incapaz.

Outra atitude corporal que se pode deduzir do cule são os olhos baixos – ainda uma característica de submissão –, mostrada pelo viés de uma fala do comerciante na cena 6, “Acampamento noturno” (*Das Nachtlager*), quando o explorador lhe diz: “E eu desejo também olhar nos olhos de um homem, quando eu falo com ele”<sup>101</sup>. Estes “olhos baixos” corroboram a caracterização do cule como um indivíduo demasiadamente submisso. Esse gesto o prejudica, fazendo com que o explorador desconfie dele, pois para o explorador, o “olho por olho” é uma espécie de código, de como ele age, ou seja, uma regra, que ele espera que os outros sigam, mas que o cule, contudo, não segue, tornando-se para o seu explorador uma exceção.

O cule usa de maneira recorrente a expressão *hoffentlich* (esperançosamente) – empregada no texto apenas por ele –, ou seja, apesar dos perigos da viagem, ele tem esperança de que tudo dê certo. O fato de o cule ser esperançoso, resignado, temente e submisso/obediente, faz com que se possa aproximá-lo da figura de um suplicante, devido às aflições por que passa, às situações que tem de suportar ao longo de toda a

<sup>100</sup> No original: „Er spricht auch nichts. Das ist die Schlimmsten“. GW, BII, p. 804.

<sup>101</sup> No original: “Und ich wünsche auch einem Mann in die Augen zu sehen, wenn ich mit ihm spreche”. GW, BII, p. 808.

viagem e que, além e apesar dos sofrimentos, teme ao (seu) Senhor e é esperançoso, pois acredita bastar fazer o seu trabalho de modo correto para ter seu salário e reencontrar a sua mulher e seu filho.

A canção entoada pelo cule na cena 4 “Conversa em uma região perigosa” (*Gespräch in einer gefährlichen Gegend*) mostra o cule comentando os seus sofrimentos, reiterando a esperança nas recompensas que supostamente estão em Urga. Ao abrir a cena cantando, o cule é, entretanto, interrompido sistematicamente pelo comerciante, que não compreende o motivo de sua felicidade, uma vez que, em sua visão, a condição de vida de carregador não deveria lhe trazer motivos para cantar. A canção é assim apresentada:

Eu vou para a cidade de Urga  
 Eu vou para Urga sem parar  
 Os ladrões não me impedem de [chegar] a Urga  
 O deserto não me impede de voltar a Urga  
 Há comida e salário em Urga

(interrupção feita pelo comerciante, a que o cule responde: Sim, Senhor.  
 e continua a cantar)

As estradas são fatigantes até Urga  
 Esperançosamente meus pés irão agüentar o caminho até Urga  
 Os sofrimentos são imensos até Urga  
 Mas em Urga há descanso e salário

(Interrupção feita pelo comerciante)

Também minha esposa me espera em Urga  
 Também meu pequeno filho me espera em Urga  
 Também...

(*término da canção a pedido do comerciante e o cule responde: Sim, Senhor*). (BRECHT, 1967, pp. 802-803, tradução nossa)<sup>102</sup>

Neste excerto nota-se que há a repetição em todos os versos e estrofes do nome da cidade, Urga, destino almejado pelo carregador, e a referência, em cada estrofe às recompensas, ao trabalho, ao salário, à esposa e ao filho.

<sup>102</sup> No original: “Ich gehe nach der Stadt Urga/ Unaufhaltsam gehe ich nach Urga./ Die Räuber halten mich nicht ab von Urga./ Die Wüste hält mich nicht zurück von Urga./ Essen gibt es in Urga und Lohn/ (interrupção)/ DER KULI Ja, Herr. *Er singt wider!*/ Die Straßen sind beschwerlich bis Urga/Hoffentlich halten meine Füße durch bis Urga/ Die Leiden sind unermesslich bis Urga/ Aber in Urga gibt es Ausruhen und Lohn/ (interrupção)/ Aber in Urga gibt es Ausruhen und Lohn/Auch meine Frau erwartet mich in Urga/Auch mein kleiner Sohn erwartet mich in Urga/ Auch...!” (*término da canção a pedido do comerciante e o cule responde: Ja, Herr*).

Neste trecho, o cule parte do destino, Urga, mostra o panorama geográfico maior, o deserto e o caminho pelas estradas, e volta para o destino específico.

As duas primeiras estrofes assemelham-se entre si, pois apresentam os obstáculos para o alcance do destino da viagem, ou seja, na primeira, os “ladrões” e o “deserto” e, na segunda, as aflições e “os sofrimentos”, e encerram o último verso da mesma maneira, ou seja, com a descrição da “recompensa”. Nos dois casos, após a apresentação dos obstáculos para se chegar a Urga, aos últimos versos, especialmente o da segunda estrofe que se inicia com a conjunção “mas”, são contrapostos o descanso e o salário.

Há a ampliação desta recompensa das primeiras duas estrofes para a terceira, pela menção à esposa e a um filhinho, que justificam e validam o sacrifício feito pelo cule, na travessia do deserto, bem como sua esperança em reencontrá-los.

Os elementos que compõem esta canção: a repetição da expressão Urga, alguns paralelismos, a referência aos sofrimentos, a menção aos seus pés que “suportarão” o caminho até lá e a referência aos ladrões e ao deserto são semelhantes aos apresentados por um peregrino suplicante, e reforçados com a expressão “esperançosamente” (*Hoffentlich*). É na transposição do Senhor Deus (*Herr Gott*) e do serviçal ser humano (*Knecht Mensch*) para o Senhor patrão (*Herr Ausbeuter*) e o seu serviçal explorado (*ausgebeutende Knecht*), que o dramaturgo cria uma agudeza de sentido ao leitor, principalmente nas interrupções do comerciante, às quais o cule, dentro do discurso direto, responde: “Sim, senhor” (*Ja, Herr*), isto é, assim como um peregrino suplicante, o cule mostra que teme<sup>103</sup> seu Senhor patrão.

Esta agudeza, entremeada às circunstâncias dadas na peça, ou seja, o temor do cule de perder o seu emprego e do comerciante, nesta cena, de ser alvo de bandidos, ao mesmo tempo em que refletem em negativo o temor bíblico a Deus, ratificam o temor ao Senhor secularizado, o comerciante.

---

<sup>103</sup> Neste caso, a acepção usada para o verbo temer é: “sentir medo ou temor de; recear.” Cf. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão digital1.0. Copyright 2001. Instituto Antonio Houaiss – Produzido e distribuído por Ed. Objetiva LTDA.

Se, na primeira canção, o cule apresenta comentários acerca de sua vida e do caminho que percorre, e demonstra confiar que tudo dará certo; na segunda, na travessia do rio, no momento em que hesita, o cule torna-se narrador.

Esta segunda canção, entoada pelo cule, difere completamente em relação à estrutura e função da canção anterior, uma vez que traz como objetivo distanciar também o próprio leitor que se identifica com o cule (e – o ator – a pessoa do personagem que representa). Na cena 5, “À margem do rio caudaloso” (*Am reissenden Fluß*), o cule pergunta a si o que deve fazer e canta:

Aqui está o rio  
Atravessá-lo é perigoso  
À sua margem, estão dois homens  
O primeiro quer atravessá-lo, o outro  
Hesita. O primeiro é corajoso?  
O outro é covarde? Do outro lado do rio  
O primeiro tem um negócio.

O primeiro passa por cima do perigo  
Ele anda sobre sua propriedade  
Ele come comida fresca  
Mas o outro passa por cima do perigo  
ofegante no nada  
Um novo perigo, o recebe,  
o debilitado,  
Os dois são corajosos?  
Os dois são prudentes?  
Ah! Do rio que vencem junto  
Não saem dois vencedores

Nós e: eu e você  
Isso não é o mesmo  
Nós conquistamos a vitória  
E você me venceu.<sup>104</sup>  
(BRECHT, 1967, pp. 805-806, tradução nossa)

Nesta canção, o cule se distancia quase que completamente de si mesmo, quando se torna um narrador, quando fala de si em 3ª pessoa. Quando o cule se distancia de si mesmo, ele também faz com que o leitor se distancie da situação representada. O distanciamento do cule, nesta canção, aponta para a diferença de classes, exemplificada por aquele que “anda em sua propriedade” e “tem um negócio” que o espera do outro

<sup>104</sup> No original: „Hier ist der Fluss./Ihn zu durchschwimmen, ist gefährlich./ An seinem Ufer stehen zwei Männer./ Der eine durchschwimmt ihn, der andere/ Zögerst. Ist der eine mutig?/ ist der andere feige? jenseits des Flusses/hat der eine ein Geschäft./ Aus der Gefahr steigt der eine/ Aufatmend an das eroberte Ufer/ Er betritt sein Besitztum/ Er isst neues Essen/ Aber der andere steigt aus der Gefahr/ Keuchend ins Nichts./ Ihn empfängt, den Geschwächten/ Neue Gefahr. Sind sie beide tapfer?/ Sind sie beide weise?/ Ach! Aus dem gemeinsam besiegten Fluss/ Steigen nicht zwei Sieger./ Wir und: ich und du/Das ist nicht dasselbe./ Wir erringen den Sieg/ Und du besiegst mich.“

lado do rio, em contraposição àquele que não está nas mesmas condições, e que “debilitado”, ao atravessar o rio, recebe o perigo. Cabe lembrar que, para o dramaturgo, o comportamento humano é apresentado no teatro-épico como sendo suscetível de transformação e o homem, como dependente de determinadas condições socioeconômicas, condições que é capaz de modificar.<sup>105</sup> Portanto, ao distanciar o cule e apresentá-lo como narrador, o dramaturgo não só distancia o ator que representa este papel, mas distancia também o leitor, sugerindo que este, assim como cule, tenha consciência de sua condição e seja capaz de olhá-la de maneira crítica para que possa alterá-la.

O cule só não se distancia completamente de seu personagem, porque na última estrofe<sup>106</sup> ele volta a usar o pronome pessoal “nós” (*Wir*), que o inclui, mas sem, contudo, deixar de distanciar a situação. Ao retomar o “nós” (*Wir*), proferido também pelo comerciante nesta mesma cena, o cule mostra uma separação entre o “eu” (*Ich*), o cule, e o “você” (*dich*), o comerciante, delineando claramente a linha que os separa, ou

<sup>105</sup> BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. São Paulo, Ed. Nova Fronteira, 2005. p. 228.

<sup>106</sup> A última estrofe foi reutilizada por Brecht no roteiro que escreveu para o filme *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt?* (*Kuhle Wampe, ou a quem pertence o mundo?*), em 1931, filme que, conforme mencionado, o autor elabora após ter perdido os direitos autorais para a filmagem de *Die Dreigroschenoper* (A ópera dos três vinténs). *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* estreou em Berlim, em 1932, mas foi censurado pela polícia. O filme trata do desemprego que assola a Alemanha após a queda da bolsa, em 1929, da questão do suicídio dos trabalhadores pela falta de emprego, da organização dos trabalhadores para os eventos esportivos, organização que poderia ser usada para um movimento social que se apropriasse dos meios de produção, e, finalmente, na última cena, apresenta uma discussão, que se inicia com o café do Brasil. Ao voltarem do evento esportivo, todos os trabalhadores que estão no trem urbano (*S-bahn*) ouvem um homem, com barba, que, ao ler um jornal, fica indignado com o fato do Brasil estar queimando café. A partir deste comentário, surge, então, uma grande discussão, que coloca em pauta a relação do café brasileiro e a situação da Alemanha, que inclui, notadamente, a compreensão de que tudo faz parte da política e economia mundiais. A cena pertence ao oitavo ato e é intitulada *Pölitisches Gespräch in der S-Bahn* (Conversa política no S-Bahn). O homem de barba diz: „In Brasilien haben se 24 Millionen Pfund Kaffe verbrannt.“ (Eles queimaram 24 milhões de toneladas de café no Brasil.). Quando começa a discussão, ele segue: “[...] Warum haben se das jegemacht? Weil se de Kaffeepreise hochhalten wollen“ (Por que eles fizeram isso? Porque querem o preço do café alto), e completa: ‘Sehn Se!’ Wir müssen die hohen Preise bezahlen!’ (Vejam! Nós temos que pagar o preço alto!). Frase a que um homem, de colarinho e com um chapéu na mão responde, gesticulando: “Wenn wa ‘ne Flotte hätten, dann hätten wa ooch Kolonien. Wenn wa Kolonien hätten, dann hätten wa ooch Kaffee. Und wenn wa Kaffee hätten...” (Se nós tivéssemos uma armada, então nós teríamos colônias. Se nós tivéssemos colônias, então nós teríamos café. E se nós tivéssemos café...) Ouve-se a voz do homem de barba que pergunta qual seria, então, a valiosa opinião deste senhor de colarinho, e este responde: “[...] machen wir doch das Geschäft!” (Façamos o negócio!). Neste momento, Kurt, um dos protagonistas, responde ao senhor de colarinho: “**Ich höre immer ‘wir’. Wer is’n das: Wir? Sie und ich? (Eu sempre ouço ‘nós’. Então, quem é este “Nós”?** Eu e o senhor? Ele olha em outra direção e diz: “**Und der Herr da?**” (E o senhor aqui?) Olha para outra direção “**Und die Dame da?**” (e a senhora lá?) em outra direção “**Und der olle Mann da?** (e aquele pobre homem ali?) e prossegue: “**Also: ‘wir’ machen das Geschäft. (Então, ‘nós’ fazemos o negócio) e, finalmente, diz ao homem de colarinho: Mensch, das glauben Sie doch selber nicht! (Homem, nem o senhor mesmo acredita nisso!).** IN: GERSCH, Wolfgang; HECHT, Werner (Hrgs). **Texte für Filme**. Berlin und Weimar, Ed. Aufbau, 1971. pp. 175-185.

seja, que o vencedor, de fato, será o comerciante. É com este jogo entre distanciamento e identificação que Brecht faz mover, mais uma vez, o seu “modelo de ação”, não só dentro do texto, mas principalmente diante do leitor, e, no caso desta canção, do ator diante da situação apresentada.

A submissão mencionada não é apenas em relação às ordens, mas nota-se na cena 7, “A água partilhada”, que o cule se submete à violenta e latente força física do “homem forte”, do comerciante, do explorador, quando este espanca e tortura o cule como melhor lhe convém até o ponto de assassiná-lo.

A cena 7, “A água partilhada” (*Das geteilte Wasser*) é dividida em 3 partes, *a*, *b* e *c*. Na parte *a*, o cule confessa que não sabe seguir o caminho, e ao fazê-lo já diz ao *Senhor patrão* para que ele não bata em seu braço machucado, ou seja, ele já espera ser punido. Nesta parte, o cule confessa que, na Estação Han, disse haver compreendido o caminho, porque teve medo de ser demitido. O comerciante não lhe dá ouvidos, afirma que sabe que o carregador já fizera o caminho uma vez, e ordena que ele siga, embora ainda não o açoite.

Na parte *b*, o cule é torturado. O comerciante pára e pergunta pela direção que estão seguindo, pois, pelo caminho trilhado, eles estariam seguindo para a direção Norte em vez da Leste, onde estariam os poços de água. Nota-se que o comerciante tampouco sabe o caminho, mas mesmo assim não só opina, como ordena, e, a partir deste momento, começa a bater no cule para que sigam em outra direção. O cule segue na direção indicada e o comerciante continua batendo nele, dizendo que ele ainda não estava na direção correta, subentende-se que o explorador mostra outra direção, a qual o cule não seguia, e faz com que ele confesse, novamente sob espancamento – neste momento uma tortura, pois o cule está com o braço machucado –, que estava indo para esta nova direção. Embora já se saiba desde a primeira parte da cena, que o carregador não sabe a direção dos poços de água, o explorador pergunta novamente, e o cule, por duas vezes, se cala, e apanha tanto, que chega a declarar o que o comerciante já sabia, ou seja, que disse conhecer o caminho por medo de perder o emprego.

Ao perguntar, ainda uma vez, se ele realmente sabe, o cule confessa, repetindo, assim como fez na primeira parte da cena, que não sabe. Finalmente, o comerciante pára de sorrir, retira a garrafa de água do explorado e diz que a água deveria ser apenas

dele, mas que irá partilhá-la com o cule. O título deste quadro, conforme indicado, é “A água partilhada”, o que chama a atenção para este ponto da cena, pois o comerciante, quando busca se mostrar amigável com o cule e “ajudá-lo”, o faz prejudicando-o, ou seja, a “ajuda” se dá através da violência, enquanto o que se teria por regra, o homem ajudar o homem, é vertido para a exceção, porque após ser coagido, pelas sucessivas surras dadas pelo comerciante, este partilha a água que pertencia, de fato, ao outro.

Conforme mencionado, há outros momentos da peça em que o cule é “ajudado” pelo comerciante. O primeiro ocorre antes da travessia do rio, pois o explorador, com a “ajuda” de um revólver, faz com que o cule atravesse o rio e o segundo acontece na própria travessia, pois o cule quebra o braço, consequência desta “ajuda” dada pelo comerciante. É nítido que esta ajuda não acontece por um sentimento humanitário, mas sempre visa a um interesse. Nas passagens da travessia do rio, se o cule não atravessasse ou não sobrevivesse, o comerciante não teria como carregar as suas coisas e prosseguir viagem, e, no terceiro caso, nesta cena 7, após bater no cule e tomar a sua água, o próprio explorador diz que não deveria ter batido no carregador na situação em que está – ou seja, com o braço quebrado –, enunciado que indica tanto o medo do comerciante de que o cule se rebele, quanto o fato de que, ao dar de beber ao carregador, o explorador quer que ele se recupere para que possam prosseguir a viagem. Neste sentido, ao longo da peça e principalmente neste quadro, “água partilhada”, observa-se que o cule é considerado por seu explorador também como um objeto, sistematicamente submetido à sua violência.

A parte *c* é um clímax da peça, que acontece com a morte do cule. Desta cena, destacam-se dois pontos: o primeiro, apresentado em uma rubrica, indica o comportamento do carregador ao oferecer a garrafa de água ao comerciante; e o segundo, o motivo que faz com que o cule ofereça água ao comerciante.

No primeiro ponto, o carregador cala-se ao oferecer água ao comerciante. A rubrica que lhe é sugerida neste momento é “*Calado, ele oferece-lhe a garrafa.*”<sup>107</sup>, ou seja, neste importante momento o cule não se manifesta. A meu ver, ao “calar” o carregador nesta passagem, Brecht mostra outra contradição, porque se este explorado agisse diferente, como faz, por exemplo, na parte *a*, quando disse inutilmente ao comerciante que não sabia o caminho, possivelmente isso também não o salvaria,

<sup>107</sup> No original: „Er hält ihm schweigend die Flasche hin”. GW, BII, p. 812.

porque, conforme ilustrado na parte *b*, o explorador, quando quer impor a sua força o faz, ainda que não tenha, dentro daquela situação, motivos para isso.

No segundo ponto, ou seja, o motivo que faz com que o cule ofereça água ao comerciante mostra que o explorado não age por um sentimento humanitário, mas pelo medo de ser processado.

Nesse sentido, o cule, assim como o comerciante, age também movido/motivado por seu medo, que fornece material para a insustentável argumentação<sup>108</sup> do juiz contra o explorado: “[ter] medo é uma prova de razão [...]. O senhor não podia saber que o cule constituía uma exceção”<sup>109</sup>. A exceção, ou seja, a suposta ausência de medo do cule a tomar forma de regra legal, isto é, o medo, fundamentado pela razão, nas palavras proferidas pelo juiz.

Nesta parte *c*, outra questão depreendida é o processo jurídico. É não apenas irônico, como também contraditório que o que cause a morte do cule seja o medo do processo, e que, mesmo depois de morto, ele seja julgado e seja considerado culpado (pela sua própria morte!), e não o comerciante, quem, de fato, o assassina.

Quando apresenta o julgamento de um morto, penso que Brecht tanto pontua e reforça o fato de a classe menos favorecida, os explorados, ser frequentemente prejudicada pelo Estado, representado na peça pela Justiça, quanto abala a ideologia teológica, que vê a morte como salvação dos homens de bem, pois, como se observa neste caso, apesar de o cule ser bom e temer ao (seu) Senhor, como indica a primeira canção entoada por ele, é julgado e condenado.

Apesar de, no julgamento, o cule ser considerado um “*Narr*”, bobo/desprovido de razão, por não demonstrar o seu medo e, em decorrência disso, uma exceção, o leitor verifica que, de fato, o cule não é uma exceção, pois o que o impele a agir do início da peça até o momento em que é assassinado é tão somente o medo, quer de perder o emprego, quer de não receber salário, quer de ser processado.

Em suma: O cule não é construído de maneira dialética, como acontece com o comerciante. Do início da peça até o momento em que é assassinado, ele age pelo medo

---

<sup>108</sup> O desenvolvimento desta argumentação encontra-se na parte dedicada à análise do juiz.

<sup>109</sup> No original: “Furcht [zu] haben, ist ein Beweis von Vernunft [...] Sie konnten nicht wissen, daß der Kuli eine Ausnahme bildete.“ GW, BII, p. 819.

de não receber o seu salário. Pelo fato de não ser sindicalizado, ou seja, pelas suas condições sociais, o cule, a princípio, não teria outra saída a não ser a de ser submisso e obediente, como suas ações deixam claro. Porém, é justamente quando mostra que as ações submissas e subservientes levam à eliminação, à morte, assim como a ausência de uma idéia de coletivo, que o dramaturgo indica a necessidade de transformação dessas ações, diante das circunstâncias dadas, o progresso, e a transformação destas ações levaria, conseqüentemente à transformação da sociedade. Quando apresenta que a exploração deste indivíduo até a sua morte sempre ocorreu e torna a acontecer, Brecht *historiciza* a vitimação da classe menos favorecida e deixa entrever que este indivíduo vitimado é o verdadeiro protagonista da História.

### **O guia**

**“ist Menschlichkeit eine Ausnahme”**  
**“A humanidade é uma exceção”**  
 (BRECHT, 1967, p. 820)

O guia (*Führer*) é o outro personagem explorado, que também não tem um nome e é determinado pela sua condição e função social. Não há nenhuma descrição física nem corporal de sua figura. Ele se diferencia do cule porque é sindicalizado e mostra um comportamento questionador, indagador e contestador. Ele é perspicaz, pois observa a mudança no tom da voz e no comportamento do comerciante na Estação Han, é um explorado que tem idéia de coletivo, pois entrega uma garrafa de água ao cule, quando o deixa sozinho com o comerciante na travessia do deserto; seu comportamento se divide entre a reflexão e a ação, pois, no julgamento, age ao levar a prova que inocentaria o cule, mas, por outro lado, ao ser pressionado pelo juiz, diz que o carregador não teria motivo para dar de beber a seu inimigo. Quando age ao levar a prova ao tribunal, o guia acaba por ser uma exceção, pois é o único que busca mostrar que o cule é inocente, mas ao longo do julgamento, principalmente com a pressão feita pelo juiz que o interroga, o guia segue a regra, ou seja, o medo o leva a concordar com as afirmações do juiz em relação ao cule.

Assim como o cule, ele pertence à classe menos favorecida, ou seja, também é um explorado, mas pelo fato de ele ganhar mais que o cule, pode-se considerar que o

guia está hierarquicamente acima do outro explorado. É o comerciante quem reforça esta hierarquia, tradicionalmente aceita, quando profere: “Sim, você é um homem melhor, você recebe mais e não precisa carregar nada”<sup>110</sup>.

Em uma camada psicológica, nota-se que o guia é perspicaz, pois percebe a mudança no tom de voz do comerciante, após eles terem passado pelo posto policial, e teme que o explorador planeje algo contra os explorados bem como suas prováveis maldades: “Eu temo que ele planeje algo contra nós. Ele segue muito ensimesmado. Novos pensamentos, novas maldades”<sup>111</sup>. Esta passagem mostra indícios de que o guia também tem medo do seu Senhor patrão, pois prossegue afirmando: “Eu e o cule temos sempre que agüentar o que ele trama. Porque senão ele não nos paga o salário ou nos demite no meio do deserto”<sup>112</sup>.

O guia ainda se mostra perspicaz, quando observa que o cule talvez não tenha compreendido o caminho no momento em que parte sozinho com o comerciante pelo deserto, o que acontece de fato. Ele percebe a peculiaridade da intenção da fala do comerciante ao dividir o tabaco, porque ao dizer “nosso tabaco” (*Unser Tabak*), o explorador busca conquistar a sua confiança antes de entrarem no deserto, e o guia usa a mesma expressão para criticar essa intenção, que é a de o comerciante fazer com que o guia acredite em uma amizade, quando, de fato, o explorador está preocupado com uma rebelião. O guia contesta as atitudes do comerciante, quando este resolve arrancar a correia da bagagem, e faz isso também ao responder à indagação do explorador acerca dos motivos que fazem com que acredite que ele “incita o pessoal” (*das Personal aufhetzt*). O único motivo plausível para que o comerciante acredite que o guia é um perigo, ou seja, que pode incitar “o pessoal” é o mesmo motivo pelo qual o guia é questionador, indagador, ou seja, o fato de ele ser sindicalizado. Por outro lado, na peça, este fato parece não ser preponderante, porque assim como o cule, o guia teme o seu explorador, tem receio de que este não lhe pague o devido e do que ele pode sofrer no deserto, submete-se às vontades do comerciante – quando bate no cule, por exemplo, e o fato de ele ser sindicalizado não impede que ele seja demitido. Neste sentido, o fato de o guia ser sindicalizado, por um lado, reforça o temor do comerciante por uma rebelião,

<sup>110</sup> No original: “Ja, du bist ein besserer Mann, du verdinst mehr und brauchst nichts zu tragen.“ GW, BII, p. 798.

<sup>111</sup> No original: “Ich fürchte, er plant etwas mit uns. Er geht viel herum, in Nachdenken versunken. Neue Gedanken, neue Gemeinheiten.“ GW, BII, pp. 797-798.

<sup>112</sup> No original: “Was immer er ausheckt, ich und der Träger müssen es aushalten. Denn sonst zahlt er uns den Lohn nicht oder jagt uns fort mitten der Wüste.“ GW, BII, p. 798.

mas por outro, este temor é infundado, porque como sindicalizado, o guia não se mostra articulado, no sentido de incitar e se organizar com outro explorado, para, de fato, se rebelar contra o seu explorador.

Pode-se dizer que o guia é mais informado que o cule, porque é ele quem fala ao cule sobre a negociata do comerciante, afirmando que se ele segue até Urga em busca do petróleo, é para especular e não pelas estradas de ferro e o bem-estar geral da humanidade, embora se note, nesta mesma passagem da peça, que, assim como o cule, ele não compreende como funciona a especulação. Ele é o único que conhece o caminho até Urga, ensina-o ao cule e o instrui acerca da travessia do rio, instrução seguida à risca pelo carregador.

Quando o guia questiona o motivo de sua demissão, observa-se que ele busca o esclarecimento das situações, e, por possuir esta característica, leva a prova da inocência do cule – o cantil de água – ao tribunal. No entanto, ele oscila entre esse comportamento questionador, que o impele, muitas vezes, à ação e a reflexão, pois, no início da cena 9, “Julgamento” (*Gericht*), quando recebe o conselho do estalajadeiro para que deixe a prova guardada na bolsa e não seja incluído na lista negra (*schwarze Liste*), ele diz que irá pensar (*bedenken*) no conselho, mas termina por entregá-la. Esta reflexão parece lhe ser útil ao longo do julgamento, porque é possível notar uma gradativa mudança de seu comportamento nesta cena, resultado também de sua perspicácia, onde rapidamente compreende que a justiça não será feita. O ponto de mudança se dá quando o guia é chamado a depor e o juiz pergunta o motivo pelo qual o cule deu de beber ao explorador, quando o guia responde: “Ele acreditava que o comerciante tinha sede. *Os juízes riem*. Aparentemente por humanidade. *Os juízes riem novamente*. Talvez por tolice, pois eu acredito que ele não tinha nada contra o comerciante”<sup>113</sup>. Assim, nota-se que a mudança de posição do guia é decorrente da reação dos juízes, pois ao discorrer sobre este motivo, o condutor parte da sede, segue para a humanidade e termina com a tolice, alterando esses motivos em meio às risadas dos juízes.

Até este momento da reação dos juízes, observa-se que o guia ainda parece agir de acordo com a sua honestidade e com a verdade, apesar da pressão do juiz que quer encontrar um motivo para provar que o cule era um “homem rebelde” (*aufsässiger*

<sup>113</sup> No original: “Wohl er glaubte, daß der Kaufmann Durst habe. *Die Richter lächeln sich an*. Wahrscheinlich aus Menschlichkeit. *Die Richter lächeln wieder*. Vielleicht aus Dummheit, denn ich glaube, er hatte gar nichts gegen den Kaufmann“. GW, BII, p. 819.

*Mensch*) e que tinha ódio do comerciante, pois, em um dos seus primeiros depoimentos, o guia continua afirmando que o carregador suportava tudo pelo medo de perder o seu emprego.

Porém, as circunstâncias do andamento do julgamento reforçam a ambigüidade das atitudes do guia, que ficam entre a razão e a reflexão e é justamente esta ambigüidade que parece favorecê-lo, pois quando o juiz lhe diz: “Responda. E não hesite sempre em suas respostas! A verdade vem à tona de qualquer jeito”<sup>114</sup>, o guia passa a relativizar o que dizia até aquele momento, e afirma que só os acompanhou até a Estação Han. Neste sentido, ao relativizar esta última afirmação, o guia demonstra compreender que a “verdade” será determinada pelo juiz e se ele não estiver de acordo com ela, também poderá ser julgado e condenado.

A partir da reação dos juizes à resposta dada sobre os motivos que o cule teria para dar de beber a seu explorador, o guia, no tribunal, apenas concorda com o que é dito e chega até mesmo a assentir com o juiz, que afirma que não seria razoável o cule dar de beber ao seu inimigo. Porém, na última frase que profere, dirigida ao condutor da segunda caravana, verifica-se que o guia não concorda com o que se passou no julgamento, pois ainda que a demonstração da prova lhe traga prejuízos, ele diz: “Eu tinha que dizer a verdade”<sup>115</sup>.

Embora tenha dito a verdade, ele não consegue mantê-la pelas circunstâncias do julgamento, ou melhor, muda de posição diante do juiz, e é essa mudança, motivada pelo medo de ter o mesmo destino que o cule, que, ao contrário deste, o mantém vivo. Se o cule é morto ao oferecer a água pelo medo de ser processado, o guia se mantém vivo também pelo medo, ou seja, é o medo que faz com que ele “esteja de acordo” (*Einverständnis*) com o que se passa no tribunal, uma vez que se apresenta sozinho em defesa do cule.

Diante da sentença proferida pelo juiz, que é a forma concreta da regra, destaca-se a resposta do guia em forma de canção, a única por ele entoada, que enforma a exceção:

---

<sup>114</sup> No original: “Antworten Sie. Und besinnen Sie sich nicht immer auf Ihre Antworten! Die Wahrheit kommt ja doch heraus.” GW, BII, p. 815.

<sup>115</sup> No original: „Ich mußte die Wahrheit sagen.” GW, BII, p. 820.

No sistema que eles fizeram,  
 A humanidade é uma exceção  
 Quem se mostrar humano  
 Este será prejudicado.  
 Temam aquele, que  
 lhes parecer amigável  
 Segurem-no  
 Este quer ajudar alguém

Alguém tem sede ao seu lado: feche rápido os olhos!  
 Tapem os ouvidos: se alguém geme ao seu lado!  
 Não saia do lugar: se alguém lhe pede ajuda!  
 Sofre aquele que se esquece disso! Ele  
 dá de beber a um homem, e  
 quem bebe é um lobo.<sup>116</sup>  
 (BRECHT, 1967, p. 820)

Ao proferir estas palavras, o guia, assim como o cule em sua segunda canção, distancia-se de si mesmo, para observar criticamente o que se passou no julgamento, pois ao fazer menção à fábula, acaba por apresentar a síntese do enredo. E, neste distanciamento, é construído também o elo de ligação deste poema-canção, com o prólogo e o epílogo, pois além de se retomar o tom de conselho e instrução, pelo uso dos verbos *Fürchtet* (temam), *Haltet...zurück* (segurem), *schließe* (feche), *Verstopft* (tapem), todos no imperativo, o guia também retoma a idéia de humanidade “desumanizada”, apresentada no prólogo, que é uma resposta à regra, pronunciada anteriormente pelo juiz. Assim como a segunda canção entoada pelo cule, esta canção entoada pelo guia tem a função de impedir que o leitor (e também a pessoa) se identifique com o que lê (ou representa) e transforme a realidade em que vive, pois quando o guia mostra a humanidade pelo negativo, ou seja, que ela é a exceção, que o homem não deve ajudar homem e que o Ser humano é um lobo, que o guia suplica pelo que deveria ser a regra, isto é, a necessidade de humanidade, ou melhor, a ajuda do homem pelo homem.

Nesta canção, é possível verificar que a posição do condutor como narrador é ainda ratificada pela menção ao lobo e à água, que remetem o leitor diretamente à fábula “O lobo e o cordeiro”, de Esopo, que será tratada no próximo capítulo deste estudo e

---

<sup>116</sup> No original: „In dem System, das sie gemacht haben/ist Menschlichkeit eine Ausnahme./ Wer sich also menschlich erzeigt/Der trägt den Schaden davon./ Fürchtet für jeden, ihr/ Der freundlich aussieht!/ Haltet ihn zurück/ Der da jemand helfen will!// Neben dir durstet einer: schließe schnell deine Augen!/ Verstopf dein Ohr: neben dir stöhnt jemand!/ Halte deinen Fuß zurück: man ruft dich um Hilfe!/ Wehe dem! der sich da vergisst! Er/ Gibt einem Menschen zu trinken, und/ Ein Wolf trinkt.“ GW, BII, 820.

remete também às feras predadoras, no caso, o lobo, comparado ao comerciante. As imagens das feras predadoras eram comumente usadas nos salmos para representar a violência. Sendo assim, ao sobrepor a referência à fábula dentro desta camada textual, o autor, ao mesmo tempo em que amplifica a estrutura narrativa do excerto, retoma a menção presente no salmo 78, ou seja, a de uma antiga história que será contada para ensinar à nova geração. Brecht, ao utilizar esta fábula, *historiciza-a* ao trazer a questão para a luta de classes diante do progresso e conduz o leitor a não repetir os mesmos erros das gerações anteriores.

Pelo fato de, nesta canção, o guia mencionar a humanidade, o sentimento humanitário, sua figura pode ser relacionada a uma pessoa imbuída de humanidade, pois ele divide o tabaco com o cule sem intenções, oferece-lhe uma garrafa de água para que sobreviva à viagem no deserto e é o único que cogita a possibilidade de o cule ter oferecido água ao seu explorador por acreditar que ele estava com sede, ou seja, por uma atitude humanitária. Pode-se, ainda, considerá-lo como alguém que pensa no coletivo, porque fica preocupado com o fato de o cule não ter compreendido o caminho, teme o fato de o carregador ficar sozinho no deserto com o comerciante, chegando até mesmo a aconselhá-lo para que tenha cuidado com o explorador e, ao chegar no tribunal, nota-se que ele está preocupado com a viúva, pois aquele que lhe dava sustento fora assassinado.

Em suma: O guia é, tal como o comerciante, um personagem construído em base dialética, uma vez que permanece entre a ação e a reflexão. Se por um lado, ele é a figura que mais demonstra a idéia de coletivo, ainda que esta seja apenas indicada por suas intenções, observa-se que se o guia realmente tivesse esta idéia de coletivo, ele não teria agido sozinho em defesa do cule, quando mostra a prova, a garrafa de água, no tribunal. Embora as suas atitudes estejam pautadas entre ação e reflexão, pois quando age, ele é uma exceção por se mostrar humanitário, e quando reflete, usa a razão e segue a regra ao mostrar-se “de acordo” com o júri, o dramaturgo indica que o indivíduo que permanece entre a ação e a reflexão encontra um caminho, porque sobrevive à violência. E, ao sobreviver, este indivíduo pode articular/organizar o coletivo para transformar a realidade em que vive, tendo em vista que sozinho, como o enredo mostra, este indivíduo explorado não tem possibilidade de fazê-lo.

## O juiz

„Die Regel ist: Augen um Augen!“  
 “A Regra é: Olho por olho!”  
 (BRECHT 1967: 820)

Outro personagem importante no enredo é o juiz, que tem um papel fundamental na cena 9, intitulada “Julgamento” (*Gericht*). Não há descrições físicas ou corporais feitas a sua personagem. Há alguns traços que marcam seu comportamento e lhe emprestam um certo perfil psicológico. É detentor de uma função social como representante da Justiça e domina um determinado discurso e uma determinada retórica.

Analisando o juiz de uma perspectiva psicológica, verifica-se que o personagem é uma pessoa cínica, isto é, no caso, um indivíduo que afronta ostensivamente a verdade dos fatos testemunhados para corroborar leis e convenções estabelecidas e mantidas socialmente pelos detentores do capital, os que detêm os meios de produção. Seu cinismo manifesta-se em certos momentos do julgamento. Num desses momentos, o juiz debocha da justiça ao instruir o réu a se convencer de ser inocente sem o ser. É seu o seguinte conselho: “O Senhor não se deve fazer mais inocente do que é”<sup>117</sup>.

A ironia do juiz também aflora em outro momento, quando, diante da confissão do comerciante, que parece se admitir culpado pela geração do suposto ódio que o cule assassinado lhe devotava (havia batido nele uma vez; apontara uma arma em suas costas; levou-o a quebrar um braço a seu serviço), sorrindo, comenta: “na opinião do cule!”<sup>118</sup>. Neste passo há um ponto de viragem no processo do julgamento. Antes deste comentário, a condução que o juiz faz do julgamento parece impecável, imparcial, levando o comerciante à confissão explícita de suas culpas. Mas quando o comerciante, realmente, se confessa abertamente culpado, o juiz vira pelo avesso esta confissão e a coloca como um juízo pertencente à opinião do defunto cule, impedido de se defender. O sorriso com que esta declaração é proferida é o sinal que marca a ironia cínica do juiz, isto é, a declaração de culpa impecavelmente formulada, mas de repente referida ao assassinado e não ao réu. O comerciante percebe imediatamente o sinal, retribuindo idêntico sorriso. Neste passo, o julgamento é totalmente invertido. O comerciante logo

<sup>117</sup> GW, BII, p. 816. No original: „Sie dürfen sich nicht weißer waschen wollen, als Sie sind“. GW, BII, p. 816.

<sup>118</sup> No original: “Nach Ansicht des Kulis“. GW, BII, p. 816.

declara: “Na realidade, eu até o retirei [da água]”<sup>119</sup> e, com esta declaração, o juiz consegue colocar o comerciante no lugar de queixoso (inexplicavelmente odiado pelo cule) e o cule em posição de réu.

Num outro momento, o juiz é irônico durante o depoimento do guia, quando este afirma que o cule tinha na mão uma garrafa com água, que oferecia ao comerciante para matar a sede, e não uma pedra; que lhe dera de beber e não o atacara. Além de rir, o juiz exclama, então: “isso não pode ser verdade”<sup>120</sup>. E, dirigindo-se ao comerciante lhe dá a dica para uma outra inversão do discurso – marca da ironia: “Então, ele havia de lhe dar de beber!”<sup>121</sup>, ao que o comerciante, também cinicamente, reconhece: “O homem não tinha nenhum motivo para me dar de beber. Eu não era seu amigo”<sup>122</sup>.

Num outro momento, ainda, o juiz é irônico quando prossegue na argumentação, ao inquirir o guia e o comerciante. É de sua lavra a seguinte inversão do discurso: “O senhor acha que foi certo ter considerado, com razão, que o cule teria algo contra o senhor. Pois, diante das circunstâncias, o senhor teria assassinado alguém inofensivo, mas só porque o senhor não podia saber que ele era inofensivo”<sup>123</sup>. Trata-se da aceitação e manipulação da célebre declaração de Thomas Hobbes: “o homem é o lobo do homem”, a dar suporte à transformação progressiva do réu em queixoso.

Se partirmos do princípio de que, no nível social, um juiz, sendo o representante do Estado, o zelador do cumprimento da Lei que interpreta, deve agir com imparcialidade em quaisquer circunstâncias, verifica-se pelas análises acima que este juiz está escancaradamente ao lado dos detentores dos meios de produção, expressando desprezo explícito pelos menos favorecidos, distinguindo as pessoas segundo critérios de classe social. São do juiz as seguintes palavras:

O carregador pertencia a uma classe que efetivamente tinha um motivo para se sentir prejudicada. Para gente assim como o carregador, isso não era mais do que uma

<sup>119</sup> No original: „In Wirklichkeit habe ich ihn herausgezogen.“ GW, BII, p.816.

<sup>120</sup> No original: „das kann nicht die Wahrheit sein.“ GW, BII, p. 818.

<sup>121</sup> No original: „Es soll Ihnen zu trinken gegeben haben!“ GW, BII, p. 818.

<sup>122</sup> No original: „Der Mann hatte keinen Grund, mir zu trinken zu geben. Ich war nicht sein Freund“. GW, BII, p. 818.

<sup>123</sup> No original: “Sie meinen, Sie haben mit Recht angenommen, der Kuli müsse etwas gegen Sie haben. Dann hätten Sie zwar einen unter Umständen Harmlosen getötet, aber nur weil Sie nicht wissen konnten, dass er harmlos ist.“GW, BII, p. 819.

reação puramente lógica para se proteger de uma divisão desfavorável na partilha da água. Aliás, deveria parecer certo a estas pessoas, de visão limitada e unilateral, agarradas à realidade, vingar-se de seu torturador. [...] O comerciante não pertencia à mesma classe do seu carregador. Dele o comerciante só teria que esperar o pior.<sup>124</sup> (BRECHT, 1967, p. 817, tradução nossa).

O discurso do juiz é caracterizado, sobretudo, pela manipulação e pela estrutura retórica, quer dizer, pela escolha de estratégias lingüísticas de persuasão, em que se podem observar elementos dialéticos.

A manipulação como meio de conferir credibilidade e imparcialidade, tanto a sua pessoa, quanto ao discurso que busca construir, e, conseqüentemente, ao julgamento, estão presentes nas seguintes passagens: no momento em que, assim que abre os trabalhos, chama a viúva do cule a depor como primeira testemunha. Diz ele: “A esposa do assassinado tem a palavra”<sup>125</sup>; quando pergunta aos membros da segunda caravana: “O que vocês viram, quando vocês se aproximaram?”<sup>126</sup>; quando pergunta ao comerciante: “O Senhor matou o homem?” e “Como ele atacou o senhor?”, “O senhor tem uma explicação do motivo de seu ataque?”<sup>127</sup>, quando pergunta ao estalajadeiro, ao tomar-lhe o depoimento: “Eu devo retirar as pessoas daqui? O senhor acredita que o seu negócio será prejudicado, se o senhor disser a verdade?”<sup>128</sup>. Nestas passagens, pode-se notar que o juiz chama as testemunhas para deporem, busca saber o que houve, assim como os motivos do assassinato, e, assim, busca dar crédito ao julgamento, fazendo com que o leitor acredite em sua imparcialidade, principalmente quando pergunta se o estalajadeiro quer que as outras pessoas saiam de lá para que ele deponha. Neste sentido, o juiz parece agir de acordo com os procedimentos legais, ou seja, ouve as partes interessadas e parece buscar proteger as testemunhas.

<sup>124</sup> No original: “Der Träger gehörte einer Klasse an, die tatsächlich einen Grund hat, sich benachteiligt zu fühlen. Für solche Leute wie den Träger war es nichts als pure Vernunft, sich vor einer Übervorteilung bei der Verteilung des Wassers zu schützen. Ja sogar gerecht musste es diesen Leute bei ihrem beschränkten und einseitigen, nur an ihrem Peiniger zu rächen. [...] Der Kaufmann gehörte nicht der Klasse an, der sein Träger angehörte. Er mußte sich von ihm des Schlimmsten versehen.

<sup>125</sup> No original: „Die Frau des Getöteten hat das Wort“. GW, BII, p. 814.

<sup>126</sup> No original: “Was sahen Sie, als Sie näher kamen?”. GW, BII, p. 814.

<sup>127</sup> No original, respectivamente: „Haben Sie den Mann erschossen?“, „Wie griff er Sie an?“ e „Haben Sie eine Erklärung für den Grund seines Angriffs?“. GW, BII, p. 814.

<sup>128</sup> No original: „Soll ich die Leute hier hinausschicken? Glauben Sie, dass Sie in Ihren Geschäft geschädigt werden, wenn Sie die Wahrheit sagen?“ GW, BII, pp. 816-817

Outro momento em que o juiz busca conferir credibilidade, não ao julgamento, mas à defesa que está a construir para o comerciante, é quando lhe diz: “Apenas se o Senhor conseguir tornar crível o ódio, o senhor também poderá tornar crível que agiu em legítima defesa”<sup>129</sup>, ou seja, com este enunciado o juiz instrui o comerciante de que é necessário justificar um suposto “ódio” (*Haß*) que o cule teria por seu explorador. Ao conferir credibilidade ao depoimento do comerciante, a verossimilhança é reforçada e, assim, ao justificar o assassinato, o juiz legitima a defesa.

A credibilidade e a verossimilhança da defesa inventada também são obtidas através da deturpação e manipulação dos depoimentos das testemunhas, conseguidas com inúmeras intervenções, ou seja, quando ele, ao se apropriar das falas de outros personagens, desvirtua estas mesmas falas. Neste caso, é notável a mudança dos tempos verbais, especialmente nos verbos modais, que passam, em suas falas, do passado dos fatos realmente ocorridos para o conjuntivo II – tempo que denota possibilidade, hipótese, e que mostram que o juiz não se pauta em fatos, mas em pressuposições, que anunciam uma absolvição ao final.

A credibilidade e a verossimilhança da defesa inventada também são obtidas através do uso e abuso da retórica. A retórica do juiz fica em evidência, quando busca conferir credibilidade e imparcialidade para a defesa que constrói, lançando mão de argumentos de autoridade históricos, particularmente, do mundo da guerra e da polícia. Por exemplo, quando o juiz chama o estalajadeiro para depor, com o objetivo de saber como o comerciante tratava seu pessoal. Até este momento, nenhuma das testemunhas (guia e taberneiro) lhe fornecera o material necessário a seus objetivos, ou seja, ninguém, nem mesmo o estalajadeiro, mencionara o suposto ódio do cule por seu explorador. Diante da situação, o juiz parte da fala deste estalajadeiro em favor do cule, acopla-a a “exemplos da História”, um recurso retórico, no caso, a uma referência à “amizade tática” (*taktische Freundlichkeit*) a que se recorre em tempos de guerra, remetendo o leitor à luta mencionada pelo comerciante antes da travessia do deserto. Diz o juiz: “Também na guerra, pois quanto mais os [nossos] oficiais, a tropa, se aproxima do front, mais humano se fica. Naturalmente, tal amizade não quer dizer

---

<sup>129</sup> No original: „Doch nur, wenn Sie den Haß glaubhaft machen können, können Sie auch glaubhaft machen, daß Sie in Notwehr gehandelt haben.“ Grifos meus. GW, BII, p. 816.

nada”<sup>130</sup>. Sendo assim, o uso que o juiz faz deste exemplo, um argumento de autoridade, tem a função de desconstruir a “amabilidade”, confirmada pelas testemunhas, por parte do explorado em relação a seu explorador. Em outras palavras, o juiz insiste em convencer o público presente ao julgamento justamente do contrário dos fatos, ou seja, que o cule sentia ódio pelo comerciante.

Em outro passo, quando toma o depoimento do comerciante, o juiz seleciona e manipula a seguinte fala, também com recurso retórico: “Ele [o cule] sempre cantou, enquanto eu caminhava, e no momento em que o ameacei com um revólver, para fazer com que ele atravessasse o rio, eu não o ouvi mais cantar”.<sup>131</sup> Para o juiz, o fato do cule ter parado de cantar significaria a existência de uma suposta “irritação” sua em relação ao comerciante, suposição que justifica com um argumento de autoridade tirado da História, do mundo da guerra, ao estabelecer a diferença entre um comandante e seus oficiais. Diz ele: “[...] quando os oficiais nos dizem: Sim, vocês fazem a guerra de vocês, mas nós a fazemos para vocês! Assim, também o cule pôde dizer ao comerciante: Você faz o seu negócio, mas eu o faço para você!”<sup>132</sup>. Aqui, o juiz estabelece um paralelismo: de um lado, está a diferença entre os generais, que decidem a guerra, e os soldados, que combatem, de outro, a diferença entre o comerciante, que dirige a expedição, e o cule, que lhe transporta a carga. Enfatizadas no paralelismo acabam por ser as “circunstâncias” da guerra, que se estendem ao comerciante e ao cule e os envolvem no deserto. O relacionamento entre os dois passa, então, a ser passível de julgamento, conforme as normas bélicas e não segundo a verdade dos fatos.

No momento crucial do julgamento, após a apresentação da prova – a garrafa de água –, e depois que o comerciante declara: “Aceitar que o cule não me mataria na primeira oportunidade, seria aceitar que ele não tinha juízo”<sup>133</sup>, o juiz legitima a sua fala com outro argumento de autoridade, tirado agora, do mundo policial. Diz ele:

---

<sup>130</sup> No original: “Auch im Krieg ließen es sich unsere Offiziere ja angelegen sein, der Mannschaft, je näher man an die Front kam, desto menschlicher zu begegnen. Solche Freundlichkeiten haben natürlich nichts zu sagen“. GW, BII, p. 817.

<sup>131</sup> No original: “Er hatte zum Beispiel immer gesungen beim Marschieren. Von dem Augenblick an, wo ich ihn mit dem Revolver bedrohte, um ihn über den Fluß zu bringen, habe ich ihn nicht mehr singen hören.“ GW, BII, p. 817.

<sup>132</sup> No original: “[...] wenn sie zu uns Offizieren sagten: Ja, ihr führt euren Krieg, aber wir führen den euren! So konnte auch der Kuli zum Kaufmann sagen: Du machst dein Geschäft, aber ich mache das deine.“ GW, BII, p.817

<sup>133</sup> No original: “Anzunehmen, der Kuli würde mich nicht bei der ersten Gelegenheit niederschlagen, hätte bedeutet anzunehmen, er habe keine Vernunft.“ GW, BII, p. 819.

Os nossos policiais também fazem isso. Eles atiram<sup>134</sup> em uma multidão, manifestantes, pessoas livres, apenas porque eles não podem imaginar, que essas pessoas não irão tirá-los dos cavalos e linchá-los. Estes policiais atiram por medo. E este medo que eles têm é uma prova de juízo. O senhor pensou, e o senhor não podia saber que o cule constituía uma exceção<sup>135</sup>.  
(BRECHT, 1967, p. 819, tradução nossa)

Dentro do contexto apresentado, a discussão acerca do “juízo” ganha relevo. É fato que, por não ser sindicalizado, o cule age por medo, medo de perder o emprego, ou de vir a sofrer um processo. Ao justificar a violência a partir do medo, que, por sua vez, funciona como motivo natural, como razão da mesma violência, o juiz legitima, em manipulação ostensiva, a violência. Dito de outro modo: o juiz, ao associar violência a medo, que é um sentimento natural, deduz tortuosamente que a violência também é natural, o que dá razão ao comerciante.

Esta legitimação da violência, bem como o final de argumentação ardilosa, são celebrados na canção que o juiz entoia:

A regra é: olho por olho  
O bobo espera pela exceção,  
O que tem razão não espera,  
que seu inimigo lhe dê de beber<sup>136</sup>.  
(BRECHT, 1967, p. 820, tradução nossa)

Nesta canção, o juiz não só revela o tipo de justiça que aparentemente pratica, uma justiça amparada na antiquíssima “Lei de talião”: tal crime, tal pena, como também termina, de modo dialético, a inversão do julgamento, ao aplicar esta justiça “imparcial” não ao criminoso, mas ao inocente. O que era regra tornou-se exceção.

---

<sup>134</sup> Cabe lembrar que esta imagem remete à que Brecht testemunhou no 1º de maio de 1929, quando pela janela do apartamento de um amigo, o autor viu muitos trabalhadores, que estavam fazendo uma passeata pacífica pela data, sendo assassinados por policiais.

<sup>135</sup> No original: “Das haben wir bei unserer Polizei mitunter. Sie schießen in eine Menge, Demonstranten, ganz friedlich Leute, nur weil sie sich nicht vorstellen können, dass diese Leute sie nicht einfach vom Pferd reißen und lynchen. Diese Polizisten schießen eigentlich alle aus Furcht. Und dass sie Furcht haben, ist ein Beweis von Vernunft. Sie meinen, Sie konnten nicht wissen, dass der Kuli eine Ausnahme bildet!”. GW, BII, p. 819.

<sup>136</sup> No original: Die Regel ist: Auge um Auge!/ Der Narr wartet auf die Ausnahme./ Dass ihm sein Feind zu trinken gibt./ Das erwartet der Vernünftige nicht.

O bom comportamento do cule diante das atitudes do comerciante, tal como o leitor pode apreciar do seu *locus* distanciado, corresponderia à regra, à norma que rege a ética social, enquanto o do comerciante corresponderia à delinquência, quer dizer à exceção. Dialeticamente torcido e deturpado pelas palavras do juiz, representante da lei, o comportamento do comerciante passa ao estatuto de regra e o do cule ao de exceção. A peça mostra claramente o mundo às avessas, ou melhor, o mundo capitalista, em que as pessoas ocupam classes de superioridade e inferioridade, de mando e de submissão, como a negação do correto, em que todos deveriam ser iguais, pelo menos perante a lei.

Arrematando: na peça pode-se observar a progressiva consolidação de duas classes sociais em litígio: de um lado, há os detentores dos meios de produção dentro do qual está inserido o juiz, os dois juízes adjuntos, o condutor da segunda caravana e o comerciante, e, do outro, os que não detêm os meios de produção, submetidos à violência do primeiro grupo, dentro do qual estão inseridos o guia, o cule e a viúva do cule. Há, ainda, uma espécie de “entre-classe”, que não se posiciona, que ora colabora com os explorados, uma vez que os alerta, ora colabora com os detentores dos meios de produção, uma vez que, ao se omitir e não se posicionar claramente, termina por se mostrar de acordo com o *status quo*. Esta “entre-classe” é representada pelo personagem do estalajadeiro. Esta divisão em duas classes sociais antagônicas já fora anunciada aliás no prólogo. O epílogo não supera esta divisão, pede simplesmente reflexão sobre a inversão de valores e suas trágicas conseqüências.

## CAPÍTULO III

### A Justiça

“[...] Começarei por vos contar em brevíssimas palavras um facto notável da vida camponesa ocorrido numa aldeia dos arredores de Florença há mais de quatrocentos anos. Permito-me pedir toda a vossa atenção para este importante acontecimento histórico porque, ao contrário do que é corrente, a lição moral extraível do episódio não terá de esperar o fim do relato, saltar-vos-á ao rosto não tarda. Estavam os habitantes nas suas casas ou a trabalhar nos cultivos, entregues cada um aos seus afazeres e cuidados, quando de súbito se ouviu soar o sino da igreja. Naqueles piedosos tempos (estamos a falar de algo sucedido no século XVI) os sinos tocavam várias vezes ao longo do dia, e por esse lado não deveria haver motivo de estranheza, porém aquele sino dobrava melancolicamente a finados, e isso, sim, era surpreendente, uma vez que não constava que alguém da aldeia se encontrasse em vias de passamento. Saíram portanto as mulheres à rua, juntaram-se as crianças, deixaram os homens as lavouras e os mesteres, e em pouco tempo estavam todos reunidos no adro da igreja, à espera de que lhes dissessem a quem deveriam chorar. O sino ainda tocou por alguns minutos mais, finalmente calou-se. Instantes depois a porta abria-se e um camponês aparecia no limiar. Ora, não sendo este o homem encarregado de tocar habitualmente o sino, compreende-se que os vizinhos lhe tenham perguntado onde se encontrava o sineiro e quem era o morto. "O sineiro não está aqui, eu é que toquei o sino", foi a resposta do camponês. "Mas então não morreu ninguém?", tornaram os vizinhos, e o camponês respondeu: "Ninguém que tivesse nome e figura de gente, toquei a finados pela Justiça porque a Justiça está morta." Que acontecera? Acontecera que o ganancioso senhor do lugar (algum conde ou marquês sem escrúpulos) andava desde há tempos a mudar de sítio os marcos das extremas das suas terras, metendo-os para dentro da pequena parcela do camponês, mais e mais reduzida a cada avançada. O lesado tinha começado por protestar e reclamar, depois implorou compaixão, e finalmente resolveu queixar-se às autoridades e acolher-se à protecção da justiça. Tudo sem resultado, a espoliação continuou. Então, desesperado, decidiu anunciar urbi et orbi (uma aldeia tem o exacto tamanho do mundo para quem sempre nela viveu) a morte da Justiça. Talvez pensasse que o seu gesto de exaltada indignação lograria comover e pôr a tocar todos os sinos do universo, sem diferença de raças, credos e costumes, que todos eles, sem excepção, o acompanhariam no dobre a finados pela morte da Justiça, e não se calariam até que ela fosse ressuscitada. Um clamor tal, voando de casa em casa, de aldeia em aldeia, de cidade em cidade, saltando por cima das fronteiras, lançando pontes sonoras sobre os rios e os mares, por força haveria de acordar o mundo adormecido... Não sei o que sucedeu depois, não sei se o braço popular foi ajudar o camponês a repor as extremas nos seus sítios, ou se os vizinhos, uma vez que a Justiça havia sido declarada defunta, regressaram resignados, de cabeça baixa e alma sucumbida, à triste vida de todos os dias. É bem certo que a História nunca nos conta tudo...

Suponho ter sido esta a única vez que, em qualquer parte do mundo, um sino, uma campânula de bronze inerte, depois de tanto haver dobrado pela morte de seres humanos, chorou a morte da Justiça. Nunca mais tornou a ouvir-se aquele fúnebre dobre da aldeia de Florença, mas a Justiça continuou e continua a morrer todos os dias. Agora mesmo, neste instante em que vos falo, longe ou aqui ao lado, à porta da nossa casa, alguém a está matando. De cada vez que morre, é como se afinal nunca tivesse existido para aqueles que nela tinham confiado, para aqueles que dela esperavam o que da Justiça todos temos o direito de esperar: justiça, simplesmente justiça. Não a que se envolve em túnicas de teatro e nos confunde com flores de vã retórica judicialista, não a que permitiu que lhe vendassem os olhos e viciassem os pesos da balança, não a da espada que sempre corta mais para um lado que para o outro, mas uma justiça pedestre, uma justiça companheira quotidiana dos homens, uma justiça para quem o justo seria o mais exacto e rigoroso sinónimo do ético, uma justiça que chegasse a ser tão indispensável à felicidade do espírito como indispensável à vida é o alimento do corpo. Uma justiça exercida pelos tribunais, sem dúvida, sempre que a isso os determinasse a lei, mas também, e sobretudo, uma justiça que fosse a emanção espontânea da própria sociedade em acção, uma justiça em que se manifestasse, como um iniludível imperativo moral, o respeito pelo direito a ser que a cada ser humano assiste.[...]"

José Saramago

Texto lido na cerimônia de encerramento do Fórum Social Mundial 2002.

## A canção dos tribunais

Após a morte do cule e antes da cena do julgamento há um quadro de transição, intitulado “A canção dos tribunais” (*Lied von den Gerichten*). Assim como o prólogo e o epílogo, a canção é proferida pelos personagens enquanto o palco é montado para a cena do julgamento. Neste quadro, a própria rubrica indica um dos efeitos de distanciamento propostos pelo dramaturgo, isto é, a mudança de cenário que é feita diante do espectador. Este efeito junto com a indicação de que a música deve ser entoada pelos personagens, objetiva não só distanciar o leitor, mas também prepará-lo para o quadro seguinte, o julgamento. Ao fazer isso, os personagens em pauta também trazem ao espectador elementos de reflexão crítica sobre a justiça.

A canção é apresentada desta maneira:

No seguimento das hordas do bando de ladrões  
Os tribunais emergem  
Quando o inocente é assassinado  
Os juízes juntam-se sobre ele e o condenam  
Junto ao túmulo do que é assassinado  
Seu direito será assassinado.

Os veredictos do tribunal  
Caíram como as sombras de um punhal  
Ah! A sombra de um punhal ainda não é suficientemente forte! O que  
é preciso  
Como comprovação da sentença?

Olhe o vôo! Para onde vão os abutres<sup>137</sup>?  
O deserto desprovido de alimento os expulsa:  
Os salões do tribunal irão alimentá-los.  
Para lá voam os assassinos. Os perseguidores  
estão lá em segurança. E lá  
Os ladrões escondem seus roubos, enrolados  
em um papel, sobre o qual está a lei<sup>138</sup>.  
(BRECHT, 1967, pp. 812-813, tradução nossa)

<sup>137</sup> Cf. o dicionário **Langenscheidt**, a outra acepção de “Aasgeier”, que é pejorativa, é : “alguém que usa ou explora outra pessoa”. No original: “gesp. pej; j-d, der andere Mensch ausnutzt und ausbeutet“. IN: (Hrsg.) GÖTZ, Dieter, HAENSCH, Günther, WELLMANN, Hans. **Langenscheidt- Großwörterbuch. Deutsch als Fremdsprache**. Berlin und München, Langenscheidt KG, 2003. p. 01.

<sup>138</sup> No original: ”Im Troß der Räuberhorden/ Ziehen die Gerichte./ Wenn der Unschuldige erschlagen ist/ Sammeln sich die Richter über ihm und verdammen ihn./ Am Grab der Erschlagenen/ Wird sein Recht erschlagen./ Die Sprüche des Gerichts/ Fallen wie die Schatten der Schlachtmesser./ Ach! das Schlachtmesser ist doch stark genug! Was braucht es/Als Begleitbrief das Urteil?// Sieh den Flug! Wohin fliegen die Aasgeier?// Die nahrungslose Wüste vertrieb sie:/ Die Gerichtshöfe werden ihnen Nahrung geben./ Dorthin fliehen die Mörder. Die Verfolger/ Sind dort in Sicherheit. Und dort/ Verstecken die Diebe ihr Diebesgut, eingewickelt/ In ein Papier, auf dem ein Gesetz steht.“

Nesta canção, é possível notar a apresentação e retomada de um determinado tema ou dentro de uma mesma estrofe, ou entre uma estrofe e outra, efeito que intensifica as imagens deste tema e o amplia. Na primeira estrofe, nota-se que este procedimento é introduzido com o verbo *erschlagen* (assassinar), alterado em três versos diferentes dentro da estrofe. Há a alteração morfológica deste vocábulo, quando o dramaturgo atribui o particípio passado do verbo ao inocente, que “é assassinado” (*ist erschlagen*), depois o usa como substantivo quando diz que os juízes se reúnem sobre o túmulo daquele “que é assassinado” (*Erschlagen*), e, finalmente, que o seu direito “será assassinado” (*wird erschlagen*), usado, na última estrofe, como futuro. Relacionados a estas modulações, estão os tribunais e os juízes, que, segundo o texto, nascem no rastro do bando de ladrões. A segunda estrofe retoma o tribunal e as sentenças aí pronunciadas e compara-as, através do uso da conjunção “como” (*wie*), às sombras de um punhal de combate (*Schlachtmesser*). A sombra remete o leitor à morte, consequência do uso do punhal de combate. Sendo assim, a sentença/palavra proferida estabelece não só uma relação metonímica de causa e efeito, mas também é comparada a um instrumento que assassina. Esse punhal é retomado no terceiro verso da mesma estrofe para intensificar a ação do tribunal, que, ao considerá-lo insuficiente, busca outro instrumento, a Lei escrita, para ratificar a sentença. Assim, tanto a palavra dita como a escrita, proferidas pelos tribunais, são comparadas a uma arma, a um instrumento que assassina.

Na última estrofe, como se pode notar, há igualmente o uso de modelações em torno do verbo “voar” (*fliehen*), que também é apresentado como o substantivo “vôo” (*Flug*); em torno do substantivo “alimento” (*Nahrung*) e sua antítese “sem alimento” (*nahrungslose*), modificada de substantivo para um adjetivo que aponta para o deserto, e em torno de “ladrões” (*Diebe*) e seus “roubos” (*Diebesgut*), que embora tragam o mesmo radical “*Dieb*”, contrapõem o agente ao objeto. Além disso, a última estrofe faz uma referência que remete o leitor diretamente aos autores gregos: a imagem do vôo dos abutres.

Esta imagem do vôo dos abutres pode ser encontrada, por exemplo, na *Iliada*<sup>139</sup>, no momento em que Heitor mata Pátroclo: “De ti, no entanto, os abutres de Tróia farão

---

<sup>139</sup> HOMERO. (Trad. Carlos Alberto Nunes). *Iliada*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996. pp. 269 e 332. A parte em que Heitor fala a Pátroclo está no Canto XVI, Vs. 834-836 ; bem como a que Aquiles fala sobre Heitor está no canto XXII.Vs. 41-43.

bom repasto”, e no canto em que Aquiles mata Heitor: “Dedicassem-lhe os deuses a mesma afeição que lhe voto,/ e logo abutres e cães, insepulto, comer o haveriam, [...]”, na tragédia de Eurípides, *Troianas*<sup>140</sup>, quando Andrômaca chora pelos corpos dos mortos na guerra de Tróia: “E ensangüentados junto à deusa Palas estão os corpos/ dos mortos, dispostos ao abutre para que os leve: concluiu o jogo servil de Tróia.”, e em três tragédias de Sófocles: *Ájax*, *Electra* e *Antígona*. Em *Ájax*<sup>141</sup>, esta imagem é apresentada no momento em que, ao cometer suicídio, o herói Ájax evoca Zeus, e pede para que um mensageiro levante seu corpo, pois se o inimigo chegasse, ele se transformaria em “pasto de cães e aves rapaces”; em *Electra*<sup>142</sup>, no momento em que ela pede a Orestes para que mate Egisto e que atire o corpo distante de seus olhos, e o deixe “aos abutres, coveiros [...]”; e a imagem dos abutres está, ainda, em *Antígona*<sup>143</sup>, quando ao conversar com Ismênia sobre o destino do corpo do irmão, Antígona diz que Creonte ordenou que o corpo de Polínicos ficasse insepulto, “à mercê das aves de rapina”.

Como se sabe, tanto no poema épico de Homero, quanto nas tragédias gregas citadas, o destino do corpo insepulto aos abutres era considerado desonra para o herói, que não tinha seu valor reconhecido em um sepultamento digno pelas honras obtidas por meio de suas batalhas. Nas obras mencionadas, os corpos serviam de alimento aos abutres. Neste poema-canção de Brecht, os abutres são definidos como os próprios assassinos, pelo uso do verbo “voar” (*fliehen*), empregado para os substantivos “abutres” e “assassinos”. Vale lembrar que o substantivo *Aasgeier*, em alemão, também conota “aquele que explora alguém”<sup>144</sup>.

No texto brechtiano, nota-se também que os assassinos-abutres, de maneira diferente dos textos gregos, não encontram alimento no deserto e voam até os tribunais, que lhes darão este alimento, e que estes assassinos também são referidos como os “perseguidores”, que encontram segurança nos tribunais. A menção, aqui, ao “perseguidor” remete o leitor ao personagem do comerciante, que é um perseguidor em

<sup>140</sup> EURÍPIDES. (Trad. e introdução Christian Werner) **Duas Tragédias gregas: Hécuba e Troianas**. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 107. Vs. 557-559.

<sup>141</sup> SÓFOCLES. (Trad. Trajano Vieira) “Ájax”. IN: ALMEIDA, GUILHERME DE E VIEIRA, TRAJANO - **Três Tragédias Gregas**. São Paulo, Perspectiva, 1997, pp. 209. Vs. 829-830.

<sup>142</sup> SÓFOCLES. (Trad. Mário da Gama Cury) “Electra”. IN: **Sófocles/Electra- Eurípides/As Troianas**. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1965, p. 69.

<sup>143</sup> SÓFOCLES. (Trad. Antônio Manuel Couto Viana). “Antígona”. IN: **Antígona – Ájax – Édipo Rei**. Lisboa, Editorial Verbo, s.d. p. 12.

<sup>144</sup> Cf. **Langescheidet Wörterbuch**, 2003, pg.1.

pelo menos dois sentidos, pois além de estar no encalço do petróleo, emblema do progresso, persegue o homem que lhe carrega a bagagem. O leitor também sabe que ele é um assassino, porque atirou no cule, por ele explorado. Nesse sentido, o “alimento” dado pelos tribunais a esses assassinos/abutres/perseguidores é a segurança, uma segurança de sobrevivência, porque ao mesmo tempo em que os tribunais escondem seus roubos atrás da Lei escrita, eles perpetuam a injustiça e a sobrevivência desses assassinos/abutres/perseguidores.

Observe-se, ainda pela imagem dos abutres, que o autor faz uma forte referência à tradição grega, talvez para mostrar que os não heróis são, desde tempos remotos, excluídos da história. Esta tradição grega se sobrepõe no poema, não só pelo fato dele ser entoado por um coro de personagens, que representa a voz do povo, mas, principalmente, pelo fato deste coro predizer o que irá acontecer na cena seguinte, pois discorre sobre um inocente (*Unschuldige*) que foi assassinado, que os juízes irão condená-lo, e, com isso, o seu direito também será assassinado. Além disso, o coro afirma que os assassinos ficarão impunes, quando diz que os ladrões irão se esconder sob o papel onde a lei é lavrada. Ao comparar as sentenças dos tribunais às sombras de um punhal de combate, e, adiante, dizer que os assassinos encontram refúgio nos tribunais, o coro também termina por igualar os juízes aos assassinos, pois os primeiros assassinam com a palavra (proferida pelas sentenças e ratificada pela lei escrita) e os segundos assassinam pelas próprias ações – exploração, espancamento -, que são legitimadas pelos tribunais.

A “Canção dos tribunais” (*Lied von den Gerichten*), assim, ao delinear o tipo de justiça que o leitor vai encontrar no quadro 9, “Julgamento” (*Gericht*), uma justiça que assassina o direito do inocente e que acoberta o assassino, assemelha-se à voz do povo que deve servir de sábio guia ao indivíduo (a voz do povo substitui a voz de Deus).

### **“Olho por Olho”**

O quadro “Julgamento” é a peça dentro da peça, é o quadro mais independente dentre todos os apresentados, onde há um clímax (o segundo dentro do enredo), dado

pelo surgimento da prova – a garrafa de água – e pela referência à fábula de Esopo, que é a síntese desta peça didática.

Alguns pontos que refletem o proceder da justiça na peça foram tratados quando se discorreu sobre os personagens, especialmente o guia e o juiz. Outros pontos também são de relevância para se entender como a justiça é apresentada nesta peça. Cinco são os pontos destacados e discutidos nesta parte do trabalho: 1. o argumento de defesa do juiz; 2. *estado de necessidade X Estado de Emergência* ; 3. a regra e a racionalidade; 4. a fábula; 5. a sentença e a (in) justiça social.

### O argumento de defesa

O primeiro ponto, o argumento utilizado pelo juiz para justificar a ação do comerciante, conforme indicado, é a legítima defesa. O leitor já tem conhecimento dos fatos: um comerciante atira em um cule, pois supõe que este vá atacá-lo com uma pedra. O cule, por sua vez, ia lhe oferecer água por medo de ser processado caso o encontrassem com uma garrafa cheia de água e o seu patrão morrendo de sede no deserto. As “circunstâncias” também são conhecidas e dadas no enredo: o assassinato acontece em uma região desabitada e sem postos policiais, ou seja, em uma região que, pelo que a peça deixa entrever, de uma “terra sem lei” e portanto também sem jurisdição, sem identificação específica, que pode ser considerada o mundo de um modo geral. Sabe-se também que o comerciante não estava morrendo de sede, ou seja, embora tivesse dito ao cule: “Nossa garrafa está vazia”<sup>145</sup>, o comerciante bebe, escondido do cule, a água de sua garrafa, enquanto o criado arma a tenda. Ao fazer isso, o comerciante pega seu revólver, o coloca em seu colo e diz que a qualquer aproximação do cule, ele irá atirar. Outro dado das “circunstâncias dadas” é que o cule está com o braço quebrado e foi açoitado na cena em que acaba por ser assassinado, portanto, não teria condições, ainda que quisesse, de atirar uma pedra no comerciante e assassiná-lo.

Retome-se, então, o argumento do juiz: a legítima defesa. A formulação deste argumento ocorre após o representante da justiça ouvir o depoimento do condutor da segunda caravana e após o comerciante afirmar que assassinou o cule, porque este o

---

<sup>145</sup> No original: “*Unsere Flasche ist leer*”. GW, BII, p. 811.

atacou inesperadamente. Sendo assim, antes de apurar os fatos e as circunstâncias, apresentados anteriormente, o representante da justiça pauta-se nas afirmações das testemunhas, e, principalmente, na afirmação do acusado – a de que fora atacado pelo cule. Sem jamais colocar esta afirmação em dúvida, o juiz busca os motivos de tal ataque, e, ao interrogar o guia, já insinua que o cule era rebelde, ou seja, desde o início julga de forma negativa o explorado, o inocente, a vítima do assassinato.

Em um primeiro momento, o juiz não consegue justificar o ataque, portanto, a formulação de legítima defesa sucede também quando as possibilidades do juiz de encontrar motivos para o ataque, a princípio, se esgotam.

Face ao fato de o juiz brechtiano basear sua argumentação no conceito da legítima defesa, conceito este pertencente à Jurisprudência<sup>146</sup>, faço valer a idéia de que o dramaturgo, ao fazê-lo, busca introduzir uma discussão (estritamente necessária no período em que a peça foi escrita) junto ao leitor acerca do procedimento da Justiça, e, em conseqüência, do Estado – a República de Weimar –, que, na peça em tela, a representa.

Partirei, portanto, de algumas considerações acerca da legítima defesa vista sob a lente da Jurisprudência, percorro o caminho do juiz brechtiano, ou seja, busco indicar como o juiz usa este argumento na peça e o relaciona ao *estado de necessidade*, quando, ao fazê-lo, transfere a discussão para o Estado, e a retomarei no quinto ponto a ser discutido, ou seja, a sentença proferida pelo juiz relacionada à (in)justiça social.

Entende-se por legítima defesa a reação de quem, usando moderadamente dos meios necessários, repele injusta agressão, atual ou iminente, a direito seu ou de outrem. Além disso, a legítima defesa prevê a exclusão de ilicitude da conduta humana, quando o agente se defende, ou seja, "*não há crime quando o agente pratica o fato: em legítima defesa*"<sup>147</sup>.

Ao alegar legítima defesa, o juiz de Brecht, de antemão, exclui o crime, ou seja, justifica a “ilícita” ação do comerciante. Para o Direito, a legítima defesa só pode ser

---

<sup>146</sup> Jurisprudência é empregada aqui como Ciência do Direito.

<sup>147</sup> Cabe lembrar que me pauto pelo direito penal brasileiro, mas no tocante à legítima defesa, o direito penal brasileiro se assemelha ao alemão.

Disponível em < <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=989> > Acesso em 27.03.2009.

configurada como tal diante de uma agressão atual ou iminente. Neste sentido, ela pode decorrer de um *estado de necessidade*

No sentido penal, [...] o *estado de necessidade*, revelador de uma *necessidade urgente*, constitui-se perigo atual e iminente, em virtude do qual não pode a pessoa fugir à prática do mal, ou do fato criminoso, pois com ela evita o sacrifício de direito [sacrifício à vida] seu ou alheio, que não lhe era razoável sacrificar. O *estado de necessidade*, pois, no conceito penal, será constituído em frente do perigo atual, que não foi provocado pela pessoa, e o dever de evitar o sacrifício do direito, mesmo pela prática de fato defeso. Quando evidenciado, é excludente da sanção legal.<sup>148</sup>

Nota-se que a legítima defesa é mencionada pelo juiz após o testemunho do condutor da segunda caravana, um dos primeiros a depor, quando este condutor afirma o que viu, “o comerciante tinha apenas um pouco de água em sua garrafa e o carregador estava morto na areia”<sup>149</sup>. Portanto, o juiz parte apenas desta circunstância maior, o *estado de necessidade*, configurado pela falta de água no deserto, para alegar a legítima defesa, mas como a peça deixa claro, o cule, de fato, não atacou o comerciante.

É a partir do surgimento da prova, levada pelo guia ao tribunal, que esta argumentação começa a desmoronar, pois se torna claro que a pedra era uma garrafa de água, e por isso a intenção do cule era a de oferecer água ao comerciante. Neste momento da revelação da prova, o juiz e o comerciante passam a usar verbos no conjuntivo II, que indicam hipótese, suposição. O uso desta forma verbal sugere que há a manutenção do argumento da legítima defesa, mas estipulada, para o Direito, como legítima defesa putativa<sup>150</sup>, que é uma ação “ilícita” que se legitima, pois que suposta na

<sup>148</sup> Cf. De PLACIDO E SILVA. IN: **Vocabulário jurídico**. Rio de Janeiro, Ed. Forense, 2000. 17ª edição. p. 323.

<sup>149</sup> No original: “Der Kaufmann hatte nur noch ganz wenig Wasser in der Flasche, und sein Träger lag erschossen im Sand.“ GW, BII, p. 814.

<sup>150</sup> Legítima defesa putativa: (do lat. *putare*, “acreditar”, “imaginar”) é um conceito do direito penal, precisamente da doutrina universal do direito penal. Como o conceito diz, não existe legítima defesa. O perpetrador age equivocadamente, ou seja, a hipótese da ação de legítima defesa é dada por uma um ataque que se presume. No original: **Putativnotwehr** (von lat. *putare*, „glauben“, „meinen“) ist ein Begriff aus dem Strafrecht, genauer der allgemeinen Strafrechtslehre. Wie der Begriff sagt, liegt hier gerade keine Notwehr vor. Der Täter geht lediglich irrig davon aus, dass die tatsächlichen Voraussetzungen der Notwehr bei dem vermeintlichen Angriff gegeben seien. Disponível em < <http://de.wikipedia.org/wiki/Putativnotwehr>> Acesso em 14.03.2009.

boa fé, ou seja, o perpetrador assassinou o perpetrado, pois supostamente seria atacado por ele, ou melhor, em um *estado de necessidade*, o agente ataca a vítima para se salvar. Cabe indicar que, ainda que o crime, o assassinato, fosse anulado com o argumento de legítima defesa, o assassino poderia ser punido pelo *meio* utilizado para revidar ao “suposto” ataque, pois a legítima defesa só se configura pelo uso *moderado* dos meios necessários para reagir a algum ataque.

O leitor sabe que o meio utilizado pelo comerciante para a “suposta” reação ao ataque do cule foi um revólver, que já estava preparado para atirar, uma vez que fora deixado no colo do explorador, quando este bebia, escondido do cule, a água de sua garrafa, isto é, já havia a intenção do comerciante em matar o cule. Neste sentido, o juiz não levou em consideração a prévia intenção do comerciante, a de atirar no cule em qualquer momento. Ainda assim, ainda que fosse alegada a legítima defesa, o perpetrador, o comerciante, poderia ser indiciado pelo *meio* utilizado para se defender do cule, o revólver, pois ainda que a suposta intenção tivesse sido a de se defender, este ato defeso não teria necessariamente que ter como consequência a morte do cule. Porém, este argumento de legítima defesa, alegado pelo juiz, encontra respaldo nas circunstâncias dadas, ou seja, no *estado de necessidade*, isto é, o comerciante teria matado o cule para se salvar – para não morrer de sede no deserto.

Nem um ponto, ou seja, a apuração da intenção do comerciante, nem o outro, ou seja, a questão de que o crime, ou, como quer o juiz de Brecht, a legítima defesa, foi cometida em um *estado de necessidade* aparente, isto é, também putativo foram apurados, pois o leitor também sabe que, embora o assassino e o assassinado estivessem perdidos em um deserto inabitado e, em tese, lutassem pela água para suas sobrevivências, ambos tinham acesso à água, tanto o comerciante, que bebia escondido do explorado, quanto o cule, que trazia uma garrafa de reserva, que lhe fora dada pelo guia.

Desta forma, ao apresentar na fala do juiz um argumento ineficaz, pois que insustentável pelas próprias ações decorridas no enredo, conhecidas pelo leitor, e pelo fato deste argumento ser fundamentado em uma circunstância hipotética, faço valer a idéia de que o dramaturgo, ao introduzir uma discussão sobre a Justiça, representante do Estado, a coloca diante do problema da luta de classes, uma vez que o assassino e

assassinado são, respectivamente, um explorador e um explorado. Em outras palavras: Brecht teve como intuito apontar para o papel do Estado frente à luta de classes.

#### Estado de necessidade *versus* Estado de emergência

Como se verificou na descrição do juiz, este representante da Justiça e do Estado age com a retórica, ou seja, manipula o discurso para persuadir o seu auditório. O primeiro recurso do juiz é a busca dos motivos do suposto ataque ao comerciante, mas como o juiz não os encontra no depoimento do condutor da segunda caravana e do guia, o juiz parte para o segundo recurso, o argumento de legítima defesa.

Dentro deste segundo recurso da argumentação, o juiz apresenta como premissa o ódio (*Haß*) do cule pelo comerciante e instrui o explorador de que ele teria que tornar crível este ódio para que pudessem acreditar que ele agiu em legítima defesa. Essa instrução acaba por levar o comerciante a confessar que bateu no cule e que o coagiu a atravessar o rio com um revólver. A partir desta declaração, o juiz afirma que “após a demissão do guia, [o comerciante] deu motivo ao cule para odiá-lo”<sup>151</sup> e busca recolher os depoimentos do guia e do estalajadeiro que confirmem e comprovem que o suposto ódio era antecedente ao espancamento e à coação. Como o juiz não encontra tais motivos, uma vez que o guia e o estalajadeiro dizem que o cule não o odiava e que o comerciante tratava bem o seu pessoal, o juiz recorre aos “exemplos da história” para fundamentar a sua argumentação.

Conforme indicado, há três exemplos da história utilizados pelo juiz: 1. o de uma “amizade tática” entre os oficiais e seus comandantes, quando estão em guerra; 2. o questionamento dos oficiais acerca da guerra que empreendem, ou seja, que é uma guerra entre os (co)mandantes e não dos próprios oficiais; 3. a ação dos policiais diante de uma manifestação pacífica, quando estes atiram em uma multidão de manifestantes por pressuporem que a multidão irá arrastá-los de seus cavalos e linchá-los.

Ao comparar as atitudes do comerciante às atitudes tomadas em tempos de guerra, como mostram estes exemplos da História, o juiz não só ratifica as

---

<sup>151</sup> No original: “Nach der Entlassung des Führers gaben Sie dem Kuli Anlaß, Si zu hassen“. GW. BII, p. 816.

circunstâncias da situação vivida entre o comerciante e o cule no deserto como um *estado de necessidade* e a iguala à guerra, mas também termina por transferir estas circunstâncias, a princípio pertencentes ao direito penal, ou melhor, aos indivíduos envolvidos em conflitos, para o direito público, para o nível coletivo, portanto Estatal.

Ao recorrer aos exemplos da guerra, o juiz brechtiano desloca esta discussão para o Estado na medida em que equipara o *estado de necessidade*, vivenciado pelos personagens desta peça, ao *estado de emergência*, que o Estado pode vivenciar. O *estado de emergência*

constitui-se pela declaração emanada do poder público, pondo o país ou nação em situação de vigilância ou de defesa contra as ameaças de perturbações ou contra as perturbações ou atentados à sua integridade política ou territorial. Era medida acauteladora e de ordem política, para que pudessem os poderes públicos usar de meios rigorosos capazes e eficientes de debelar a perturbação, o atentado, ou para evitar a ameaça iminente de perturbação ou de atentado às instituições políticas ou ao território nacional. Por ele o presidente da república assumia os poderes excepcionais, utilizáveis na altura da ameaça, do atentado ou da agressão. Dela podia decorrer o *estado de guerra*, a fim de que, em consequência, pudessem ser mobilizadas e utilizadas as forças armadas na defesa do país, seja por perturbação interna ou por ataque externo.<sup>152</sup>

Do *estado de emergência* decorre o *estado de guerra*, que se caracteriza pelo conjunto de *atos e medidas* tomadas pelo governo de um país soberano, a fim de se contrapor às violências ou ameaças de violência de um país estrangeiro.

O último exemplo dado pelo juiz da peça brechtiana, o de policiais atirando em manifestantes, ilustra as ações e medidas tomadas pelo Estado para conter a perturbação interna, ou seja, ilustra um *estado de emergência* e *estado de guerra*. A referência à perturbação externa, ou seja, a reação às ameaças e violência de um país estrangeiro, do inimigo, está nos exemplos da guerra propriamente dita, quando o juiz discorre sobre os oficiais em combate.

---

<sup>152</sup> Cf. De PLACIDO E SILVA. IN: **Vocabulário jurídico**. Rio de Janeiro, ed. Forense, 2000. 17ª edição. p. 322

Ao utilizar estes exemplos como recursos argumentativos, o juiz de Brecht deixa entrever que assim como acontece em um *estado de necessidade*, em que os atos e medidas do indivíduo visam à sua legítima defesa, acontece também em um *estado de emergência*, quando o presidente da República se apropria de poderes excepcionais – da força armada e da violência, bem entendido – para garantir a ordem e defender a nação. Nota-se que, nos dois casos, apesar de conceitos legais distintos, sob as lentes da justiça, a ação não é ilícita, o que torna o crime excludente, devido às circunstâncias de necessidade e emergência. Neste sentido, a exceção usada pelo representante da Justiça, no caso da peça, para excluir o crime não é aleatória, pois coloca em evidência a discussão sobre o Estado (a República de Weimar), caracterizada como os exemplos do juiz de Brecht indicam, como um Estado de Exceção. Neste,

a exceção não está inserida para além do ordenamento, senão no seu interior. Pois o estado de exceção é uma zona de indiferença entre o caos e o estado de normalidade, zona de indiferença não obstante capturada pelo direito. De sorte que não é a exceção que se subtrai à norma, mas ela que, suspendendo-se, dá lugar à exceção – apenas desse modo ela se constitui como regra, mantendo-se em relação com a exceção.<sup>153</sup>

Além destes exemplos, o leitor já registrou outras imagens que remetem a um Estado de Exceção: a tortura feita pelo comerciante ao cule, a coação do comerciante ao cule, que o obriga com um revólver a atravessar o rio e, ainda, a referência à “lista negra” (*schwarze Liste*), citada pelo estalajadeiro no início do julgamento.

Outro momento da peça, que pode ser aproximado ao Estado de exceção é indicado pelo juiz com a referência às “circunstâncias dadas”, ou seja, pelo fato deles estarem em uma região desabitada, sem policiais ou juízes, ou seja, em uma “terra sem lei”. Quando se considera o Estado de Exceção, uma das primeiras medidas do usurpador do poder é a de alterar as leis, para que ele não só possa governar autoritariamente, ou seja, de forma ditatorial, mas também como uma maneira de se auto-preservar, i.e., para que não seja condenado posteriormente pelos seus violentos atos, cometidos durante este período de exceção, isentando-se, portanto, da culpa.

---

<sup>153</sup> Appud AGAMBEN. **Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua**. Trad. Henrique Burgo, Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2004. pp. 27-26. IN: SCHMITT, Carl. **Teologia Política**. Apresentação de Eros Roberto Grau. Belo Horizonte, Ed. del Rey, 2006. p. xi.

Sendo assim, tanto a ausência de jurisdição no caso da peça, quanto às leis estabelecidas em um Estado de Exceção geram um problema para a Doutrina Jurídica, tendo em vista que os dois casos estão situados em uma zona de indeterminação, e requerem que a justiça constitua um tribunal de exceção<sup>154</sup> para julgar as questões envolvidas.

O tribunal constituído em *A exceção e a regra* demonstra não só se utilizar deste estado de exceção, a falta de jurisdição territorial, como age em favor e em nome do Estado de Exceção. Isto sucede por meio da busca do juiz aos princípios da lei, ou melhor, a busca de um fundamento para decidir sobre o caso. Para tanto, o juiz brechtiano se pauta no código Hamurabi: “A regra é olho por olho”, que, por sua vez, é considerado um dos primeiros registros de normas de conduta e traz valores que fundamentaram, em um determinado momento da história, a norma jurídica.

Os valores, conforme a Jurisprudência aponta e o dramaturgo explicita, não são imutáveis, mas se validam pela permanência histórica e pelo uso que a sociedade faz deles. No julgamento feito na peça, considerado aqui como um tribunal de exceção – uma vez que é o próprio juiz quem diz que não havia postos policiais e/ ou juízes –, como não há uma norma prevista para julgar o caso, o representante da Justiça busca justificar a sua decisão dentro destes princípios e valores que “fundaram” a norma. Ao resgatar um valor estabelecido como regra, o “olho por olho”, o dramaturgo se apropria de uma prática jurídica, aplica-a na cena do julgamento e, com isso, ao mesmo tempo em que aprofunda a discussão sobre o Estado frente à luta de classes, mostra que o tribunal de exceção, ilustrado na peça, ratifica a barbárie, legitimando-a por meio da legalidade.

---

<sup>154</sup> O tribunal de exceção é aquele estabelecido *post factum*. Ele cria normas, que não estavam anteriormente estabelecidas pelo judiciário para julgar casos onde a lei não vigorava, ou podem ser formados dentro de um Estado de Exceção. A História fornece como um exemplo próximo a nossa contemporaneidade, os tribunais de Nuremberg, que, até os dias de hoje, são questionados por grande parte da Jurisprudência, que considera não ser admissível o julgamento de atos passados com normas diferentes das estabelecidas no momento em que estes atos aconteceram.

## A Racionalidade e a Regra

Ainda na cena do julgamento é introduzida uma discussão acerca da racionalidade. A razão é mencionada pela primeira vez na voz do comerciante, após o surgimento da prova e como uma maneira de se defender, quando afirma: “Aceitar que o cule não me mataria na primeira oportunidade, seria aceitar que ele não tinha nenhuma razão”<sup>155</sup>. O juiz se apropria desta menção e a ratifica no momento em que cita o terceiro exemplo da história, ou seja, quando discorre sobre a reação dos policiais diante de manifestantes pacíficos, que “atiram em todos por medo. E o medo é uma prova de razão”<sup>156</sup>, e completa: “O senhor não podia saber que o cule constituía uma exceção”.

A esta afirmação, o comerciante diz: “Tem-se que seguir a regra e não a exceção”. A razão, nesta passagem da peça, ainda é ratificada pelo guia, que mostra aparentemente “estar de acordo” (*Einverständnis*), e diz não ser razoável (*vernünftigen*) o cule ter dado de beber a seu carrasco. O juiz, então, profere:

A regra é: olho por olho  
O bobo espera pela exceção,  
O que tem razão não espera,  
que seu inimigo lhe dê de beber<sup>157</sup>.  
(BRECHT, 1967, p. 820, tradução nossa)

Neste sentido, a racionalidade e a regra são indissociáveis nesta canção proferida pelo juiz, pois é a regra que estabelece quem tem a “razão” e quem é desprovido dela, ou seja, quem é “bobo”, e é a regra que ainda indica que aquele que age com a razão deve fazê-lo pelo “olho por olho”, em outras palavras, com violência.

Se a regra estipula o que é a razão, ou delinea o que é ser racional, o seu representante Estatal, o juiz, faz *jus* a ela, pois no pronunciamento da regra, o “olho por olho”, o juiz também age com violência, conforme “A canção dos tribunais” havia

<sup>155</sup> No original: “Anzunehmen, der Kuli würde mich nicht bei der ersten Gelegenheit niederschlagen, hätte bedeutet anzunehmen, er habe keine Vernunft“. GW, BII, p. 819.

<sup>156</sup> No original: “Die Polizisten schießen eigentlich alle aus Furcht. Und dass sie Furcht haben, ist ein Beweis von Vernunft.“GW, BII, p. 819; „Sie konnten nicht wissen, dass der Kuli eine Ausnahme bildete!“; e „Man muß sich an die Regel halten und nicht die Ausnahme“. GW, BII, p. 819.

<sup>157</sup> No original: Die Regel ist: Auge um Auge!/ Der Narr wartet auf die Ausnahme./ Dass ihm sein Feind zu trinken gibt./ Das erwartet der Vernünftige nicht.

previsto, pois as palavras que emprega são como “sombras de um punhal de combate”, que assassina o direito do inocente.

A citação de Brecht do “olho por olho” não é contingente, pois além de remeter o leitor ao código Hamurabi, ela está presente em três passagens do Antigo Testamento: *Êxodo* 21:24, *Levítico* 24:20; *Deuterônimo* 19:21.

No *Êxodo*, o capítulo 21 é intitulado como “As leis acerca dos servos e dos homicidas”<sup>158</sup>, e discorre sobre as leis de como o proprietário deve agir com o seu servo. A menção ao “olho por olho” está em um trecho, uma subdivisão deste capítulo, denominado “As leis acerca dos que amaldiçoam os pais ou ferem qualquer pessoa”, dentro da qual destaco o seguinte verso “Se alguém ferir a seu servo ou sua serva com vara, e morrerem debaixo da sua mão, certamente será castigado”.(vs. 20).

No *Levítico*, o capítulo é intitulado como: “A lei acerca das lâmpadas”<sup>159</sup>, e o verso está presente na passagem que traz como subtítulo: ‘A pena do pecado da blasfêmia’. Este trecho menciona o exemplo de um estrangeiro egípcio, que blasfemou o nome do Senhor, e Ele diz a Moisés: “E quem matar a alguém certamente morrerá./ Mas quem matar um animal o restituirá: vida por vida./ Quando também alguém desfigurar o seu próximo, como ele fez, assim lhe será feito”.

No *Deuterônimo*, a referência ao “olho por olho” é dada em um capítulo intitulado “A quem pertence os privilégios das cidades de refúgio”<sup>160</sup> e a menção está na subdivisão desta parte “Acerca dos limites e das testemunhas”, que aborda o falso testemunho: “quando se levantar testemunha falsa contra alguém, para testificar contra ele acerca de transgressão,/ Então, aqueles dois homens, que tiverem a demanda, se apresentarão perante o Senhor, diante dos sacerdotes e dos juizes que houver naqueles dias./ E os juizes bem inquirirão; e eis que, sendo a testemunha falsa testemunha, que testificou falsidade contra seu irmão/ far-lhe-eis como cuidou fazer a seu irmão; e, assim, tirarás o mal do meio de ti,/ para que os que ficarem o ouçam e temam, e nunca mais tornem a fazer tal mal no meio de ti.”

---

<sup>158</sup> IN: **A Bíblia Sagrada**. Trad. ALMEIDA, José Ferreira de. São Paulo, Ed. Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. p.70. (versão da bíblia luterana)

<sup>159</sup> Idem, *ibidem*, p. 116.

<sup>160</sup> Idem, *ibidem*. p. 180.

Estas três passagens ecoam no que se passa ao longo da viagem para Urga, isto é, nos maus tratos do comerciante em relação ao cule até este ser assassinado; no que se passa no julgamento: a blasfêmia proferida por um estrangeiro, o falso testemunho; e a cidade, onde o ímpio se refugia. Nas passagens do Antigo Testamento, Deus intervém fazendo a justiça divina. Porém, ao apresentar a regra, o “olho por olho”, na boca de um juiz terreno, que a usa para absolver um assassino, um ímpio, o dramaturgo parodia estas passagens bíblicas, quando ironiza e inverte o sentido do contexto original desta expressão, desmontando, assim, o mito de justiça. Ao mostrar que a justiça terrena é injusta, ele termina por revelar que a divina também não existe.

Retomando-se o que Brecht diz acerca da peça didática ser feita para o desmantelamento de ideologias (*Ideologievertrümmerung*), quando apresenta na boca de um juiz terreno uma “regra” divina, o dramaturgo não só ilustra um ponto da ideologia teológica, a nivelção da justiça divina com a terrena, mas, ao fazê-lo, a desmantela. Ao desmantelar a ideologia teológica o dramaturgo faz mover, mais uma vez, o “modelo de ação” da peça didática.

Quando o juiz brechtiano estabelece a regra, pautado por sua razão, que determina quem é provido de razão – os que agem pela violência, pelo “olho por olho” –, e quem é desprovido de razão, quem não age e nem reage por meio da violência – a exceção –, faço valer a idéia de que, desta forma, o dramaturgo estabelece um diálogo com os racionalistas da República de Weimar, e direciona este diálogo para o jurista Carl Schmitt, que propõe um Estado Total pautado no decisionismo, proposição apresentada em sua obra de 1922, *Teologia Política*. (Buscar-se-á desenvolver melhor esta relação entre as idéias de Schmitt e esta peça didática de Brecht na parte do trabalho que irá tratar de *A exceção e a regra* na República de Weimar).

### A Fábula

Assim como é feito no salmo 78, em que há a menção às velhas/antigas histórias que serão contadas para a nova geração, para que esta não cometa os erros dos seus pais, Brecht também faz uma menção, nesta peça didática, a uma antiga história, uma vez que apresenta uma imagem que remete a ela: “Ele dá de beber a um homem e quem bebe é

um lobo”. Com esta imagem, o leitor é conduzido à fábula de Esopo “O lobo e o cordeiro”. Antes de discorrer sobre esta fábula de Esopo, cabe lembrar que ela é aludida dentro de uma canção, entoada pelo guia, que remete o leitor ao prólogo e ao epílogo, tendo em vista o mesmo caráter instrutivo, apresentado pelo uso de verbos no imperativo e pelo distanciamento dado pela pessoa que representa o guia, pois ele se distancia do próprio personagem e assume uma voz que pertenceria, de fato, ao coro, que avalia comentando e instrui o leitor a uma determinada atitude, assim como acontece nas canções do prólogo e epílogo.

A fábula de Esopo acerca de “O lobo e o cordeiro” é assim apresentada:

Ao ver um cordeiro à beira de um riacho, o lobo quis devorá-lo, mas era preciso ter uma boa razão. Apesar de estar na parte superior do riacho, acusou-o de sujar sua água o que o impedia de matar a sede.

O cordeiro se defendeu:

-Eu bebo com a ponta dos lábios e, mesmo, como eu ia sujar a água se ela está vindo aí de cima, onde tu estás?

Como ficou sem saber o que dizer, o lobo replicou:

- Sim, mas no ano passado insultaste meu pai.

O carneiro respondeu:

- Eu nem era nascido.....

- O lobo não se calou:

- Podes te defender como quiseres que não deixarei de te devorar.

Quando alguém está disposto a nos prejudicar de nada adianta nos defendermos.<sup>161</sup>

A função da fábula nas peças de Brecht é dada pelo próprio autor, que afirma, em seu “Pequeno Organon para o Teatro”: “E a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente -, a alma do drama!” (BRECHT, 2005, p. 131, Trad. Pais de Brandão)<sup>162</sup>.

<sup>161</sup> In: ESOPPO. *Fábulas*. Trad. Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre, Ed. L & PM Pocket, 2008. pp. 156-157. Apresentamos também a versão de La Fontaine da fábula: “Na límpida corrente de um ribeiro/ Mata a sede um cordeiro./ Chega um lobo em jejum que a fome atíça/ A farejar carniça – “Ousas turvar-me as águas, malcriado?”/ ( Uiva o lobo irritado) - / Cordeiro “Rogo, Senhor, a Vossa Majestade,/ E com toda a humildade,/ Que não se zangue com seu pobre servo;/ Pois, respeitoso, observo/ Que embaixo e no declive estou bebendo, -/ “Turvas (retruca o bárbaro animal)/ Demais, falaste mal,/ Há seis meses, de mim”. / Cordeiro “Não é verdade;/ Conto só três de idade;/ Não tinha inda nascido”./ Lobo “Pois então/ Falou um teu irmão”/ Cordeiro “Não o tenho”// Lobo “Foi um dos teus parentes,/ Que me tem entre dentes; e eu vingo-me de vós – cães e pastores, / Que sois tão faladores”. // Disse, e sobre o cordeiro se despenha / E o conduz para a brenha,/ Onde o como do mato no recesso,/ Sem forma de processo.- // Qual a razão do mais forte predomina/ este fábula ensina.<sup>161</sup> IN: PINHEIRO CHAGAS, Manuel (org.). **Fábulas de La Fontaine**. Trad. Barão de Paranapiacaba et.alii. São Paulo, Logos, s.d., vol. I. pp. 107-111.

<sup>162</sup>No original: Und die Fabel ist nach Aristoteles – und wir denken gleich- die Seele des Dramas“. GW, Band 16, S. 667. Vale lembrar que a expressão „drama“, em alemão, refere-se à estrutura do texto, cuja acepção é mantida nesta citação.

A fábula como alma, como núcleo do drama, aparece nesta peça didática, tomando-se dois termos da teoria literária, como marcadora de um “tempo narrado” (o cule dando de beber ao comerciante e sendo assassinado por ele, na cena 7) inserido no “tempo da narrativa” (a referência à própria fábula, mencionada na canção entoada pelo guia, na cena 9, a cena do julgamento). Desta forma, a fábula, uma outra camada textual, que constitui um outro gênero literário, é internalizada no tecido do drama, conferindo-lhe traços épicos, tendo em vista o seu caráter narrativo, ao mesmo tempo em que sintetiza o enredo e plasma o problema da luta de classes em sua relatividade histórica, dentro da qual também o progresso está inserido.

No final do enredo, a fábula ilustra exatamente a mesma ação que foi apresentada no meio deste, ou seja, a imagem do cule (cordeiro), dando de beber ao comerciante (lobo) e sendo morto por ele.

A referência a esta fábula não é aleatória, uma vez que o leitor, ao ver a imagem do lobo que devora o cordeiro, a reconfigura dentro do contexto do enredo, ou seja, a relaciona à violência praticada pelo comerciante-explorador quando o cule-explorado lhe oferecera a água. Nota-se na fábula de Esopo que o lobo queria devorar o cordeiro e que buscava apenas uma justificativa para tal ação. Tal violência é retomada na “moral” desta fábula, que adverte ser inútil se defender do lobo, uma fera predadora e munida de artifícios, dentre eles a astúcia – também mencionada pelo comerciante, quando fala de si –, pois, desde o início, já queria prejudicar o cordeiro. Em outras palavras: o comerciante age de maneira premeditada.

O comerciante da peça age, ainda, como o lobo da fábula, pois no momento anterior à travessia do deserto já prevê uma luta entre ele e o cule, e na cena em que o assassina, deixa o revólver em seu colo e afirma que a qualquer movimento do cule, ele irá atirar. É, ainda, na parte *a* e *b* da cena 7, que se pode notar a maneira violenta como o explorador age, pois apesar de o cule dizer que não sabia o caminho para Urga e ter o braço machucado, o comerciante o espanca e o tortura, até, finalmente, assassiná-lo. Ao apresentar a imagem do lobo e da água na canção entoada pelo guia, que replica a regra, apresentando a humanidade, o sentimento humanitário, como exceção o autor, mais uma vez de maneira dialética, instrui o leitor para que inverta a exceção em regra, ou seja, o instrui para que use a humanidade – o sentimento humanitário –, em vez da violência.

Pode-se, ainda, relacionar o lobo da fábula com o juiz, porque desde o início o representante da Justiça já está disposto a prejudicar o cule, quando alega legítima defesa por parte do comerciante.

Neste sentido, como núcleo e alma desta peça épica, a fábula, ao mesmo tempo em que é usada pelo autor como maneira de transmitir às gerações futuras a maneira de agir de seus antecessores, evitando que essas gerações ajam como eles, ela é *historicizada* por Brecht, uma vez que é contextualizada dentro da questão da luta de classes, pois o comerciante-explorador é a personificação do lobo, que sempre age com astúcia e violência, e o cule-explorado, a do cordeiro, aquele que é submetido a esta violência.

#### A sentença do juiz e a (in)justiça social

A sentença proferida pelo juiz é clara: o tribunal reconhece que o cule se aproximou do comerciante com uma garrafa de água e não com uma pedra. Apesar disso, conforme o juiz, é mais certo acreditar, “[...] que o cule queria assassinar o seu Senhor com a garrafa de água do que lhe dar de beber [...]”<sup>163</sup>. A partir do reconhecimento da prova de inocência, que na sentença é transformada em arma assassina, o juiz tece comentários acerca dos motivos que fazem com que ele acredite que o cule queria matar o comerciante:

O carregador pertencia a uma classe que efetivamente tinha um motivo para se sentir prejudicada. Para gente assim como o carregador, isso não era mais do que uma reação puramente lógica para se proteger de uma divisão desfavorável na partilha da água. Aliás, deveria parecer certo a estas pessoas, de visão limitada e unilateral, agarradas à realidade, vingar-se de seu torturador. No dia do ajuste de contas, elas só teriam a ganhar. O comerciante não pertencia à mesma classe do seu carregador. Dele o comerciante só teria que esperar o pior. O comerciante não podia acreditar em um ato de camaradagem por parte do carregador, torturado de maneira confessa pelo explorador. A razão disse a ele, que ele estava sob forte ameaça. A desabitada região o enchia de preocupação. A ausência de polícia e tribunais tornava possível ao empregado arrancar-lhe à força sua parte de água, e até o encorajava a isso. O

<sup>163</sup> No original: “[...] daß der Kuli nicht mit einem Stein, sondern mit einer Wasserflasche erschlagen wollte, als ihm zu trinken geben.[...]“ GW, BII, p. 821.

acusado agiu em legítima defesa, ou em caso de ter sido realmente ameaçado, ou no caso de ter se sentido ameaçado. Conforme as circunstâncias dadas, ele tinha que se sentir ameaçado. Assim, o acusado é absolvido e a queixa da esposa do morto é rejeitada.<sup>164</sup>(BRECHT, 1967, p. 821, tradução nossa)

Conforme mencionado, observa-se que a justificativa dada pelo juiz é a diferença de classes. Ao estabelecer esta diferença, dada pelo nivelamento das “razões” do comerciante e do cule, ou seja, a violência, o juiz termina por mostrar que usa medidas diferentes para cada uma das classes. Em relação à classe explorada, ele afirma que não seria mais do que “pura razão” o cule se proteger na partilha de água e se vingar do seu carrasco. Apenas com esta afirmação, o juiz desconstrói todo o seu juízo, anteriormente argumentado, sobre o fato de o cule não ter razão, pois, em um momento anterior, que também mostra a medida dada à razão do explorador, o juiz criado por Brecht diz ao comerciante que, ao agir por medo, ele demonstrou “uma prova de razão” e que o explorador não podia saber “que o cule era uma exceção”. Ora, se o cule já fora determinado como uma exceção pelo fato de não agir pelo medo, por que, agora, ele é considerado como quem tem razão, ou seja, como quem age por meio da violência? Naquele passo da peça, o juiz havia usado o conceito de razão para dar cobertura à ilícita ação do comerciante, e agora, na sentença, o usa para incriminar o cule. Nota-se, portanto, que esta razão é usada com objetivos e medidas diferentes; no primeiro caso, para proteger aqueles que detêm os meios de produção, e, no segundo, para prejudicar o explorado. Estas diferentes medidas são usadas por aquele que detém o poder de decisão, ou seja, o juiz. Este fato sugere ao leitor que o próprio conceito de razão está em juízo, e que cabe a ele (leitor), julgar a arbitrária decisão tomada pelo juiz em favor do explorador.

---

<sup>164</sup> No original: “Der Träger gehörte einer Klasse an, die tatsächlich einen Grund hat, sich benachteiligt zu fühlen. Für solche Leute wie den Träger war es nichts als pure Vernunft, sich vor einer Übervorteilung bei der Verteilung des Wassers zu schützen. Ja sogar gerecht musste es diesen Leute bei ihrem beschränkten und einseitigen, nur an ihrem Peiniger zu rächen. An dem Tag der Abrechnung hatten sie doch nur zu gewinnen. Der Kaufmann gehörte nicht der Klasse an, der sein Träger angehörte. Er mußte sich von ihm des Schlimmsten versehen. Der Kaufmann konnte nicht an einen Akt der Kameradschaft bei dem von ihm zugestandenermaßen gequälten Träger glauben. Die Vernunft sagte ihm, dass er aufs stärkste bedroht sei. Die Menschleere der Gegend mußte ihn mit Besorgnis erfüllen. Die Abwesenheit von Polizei und Gerichten machte es seinem Angestellten möglich, seinen Teil vom Trinkwasser zu erpressen und ermutigte ihn. Der Angeklagte hat also in berechtigter Notwehr gehandelt, gleichgültig, ob er bedroht wurde oder nur sich bedroht fühlen mußte. Den gegebenen Umständen gemäß mußte er sich bedroht fühlen. Der Angeklagte wird also freigesprochen, die Frau des Toten mit ihrer Klage abgewiesen.“

Outra questão em relação à sentença proferida é a de que ela, de fato, é apenas uma ratificação da “tese” apresentada pelo juiz desde o início do julgamento e prevista pelo coro que canta “A canção dos tribunais”, ou seja, a de que o comerciante é inocente, porque agiu em legítima defesa e de que o cule é culpado. Permanece, então, o problema da diferença de classes. Esta já fora referida pelo comerciante, ao longo do enredo, quando, por exemplo, ele diz ao guia: “Não é comum que eu me sente com você e que você se sente com o cule. Estas são as diferenças sobre as quais o mundo é construído”<sup>165</sup>. O uso da voz passiva no presente, reduzindo ao mínimo a ação transformadora do verbo, reforça a idéia de estaticidade, de uma estrutura que ainda é mantida a partir destas diferenças de classe, onde há costumes que são automaticamente seguidos, mantendo inquestionável essa divisão, tal como no exemplo dos indivíduos de uma classe que não se sentam com os de outra. A diferença é mais acentuada quando o comerciante diz que o guia é “um homem melhor” pelo fato de ganhar mais e não ter que “carregar” nada. Esta diferença de classes é retomada pelo juiz, ao indagar o guia no tribunal. Declara ele: “Se se considera isso [que o cule odiava o comerciante] é perfeitamente natural. É compreensível que um homem mal-remunerado, forçado com violência a ficar em perigo, prejudicado em sua saúde para dar vantagem a um outro e que arrisque a sua vida para isto, que o odeie”<sup>166</sup>. Sendo assim, em vez de se manter imparcial, atitude que seria condizente com um representante da Justiça e do Estado, que teria que tratar e julgar os homens como iguais, o juiz da peça brechtiana mostra, mais uma vez, que está a serviço dos que detêm os meios de produção.

A postura do juiz, representante do Estado, frente à luta de classes, exemplificada na peça não só pela luta entre explorador e explorados, mas também pela cisão da classe trabalhadora entre sindicalizados e não-sindicalizados, remonta ainda à questão indivíduo *versus* coletivo, em que o Estado tem um papel fundamental.

Para discorrer sobre esta relação entre o indivíduo *versus* o coletivo, retome-se, então, um motivo presente em todas as peças didáticas: O homem ajuda o homem? E ainda um outro, o "Estar de acordo" (*Einverständnis*), também presente em todas as

---

<sup>165</sup> No original: “Ich setze mich nicht mit dir für gewöhnlich und du setzt dich nicht mit einem Träger. Das sind Unterschiede, auf denen die Welt aufgebaut ist“. GW, BII, p. 798.

<sup>166</sup> No original: „Wenn man sich überlegt, ist es eigentlich selbstverständlich. Es ist ja begreiflich, dass ein Mann, der schlecht entlohnt, mit Gewalt in Gefahren getrieben wird und für den Vorteil eines anderen sogar Schaden an seiner Gesundheit nimmt, für fast nichts sein Leben riskiert, dann diesen anderen haßt“. GW, BII, p. 816.

peças didáticas. Faço valer a idéia de que estes motivos servem à configuração do debate acerca do papel do Estado na sociedade, "onde o interesse de cada um equivale ao interesse do Estado e o gesto [social] compreendido determina a maneira de agir de cada um [...]" (Apud KOUDELA, 1991, p13. Trad. KOUDELA). Dito de outro modo: o Estado anula ou deveria anular o indivíduo diferenciado em favor do indivíduo equalizado através do respeito a normas estabelecidas, ou aos costumes seguidos pelo grupo? Esta questão, ainda que de maneira pontualmente referencial e constituída em sua relatividade histórica perpassa pelo pacto social de Rousseau, e é apresentada nas peças didáticas de Brecht, como o "Estar de acordo" (*Einverständnis*).

Preconiza o autor d'*O contrato social* que é a vontade do soberano, a soma da vontade de todas as individualidades, ou seja, a vontade geral, que constitui o Estado como uma unidade. O Estado, assim, não está fundado na submissão a um poder qualquer, mediante um contrato com este poder, ou mediante um contrato de dominação, mas se dá pelo pacto social. Este, conforme Rousseau, tem como finalidade "encontrar uma forma de associação que defenda e proteja, com toda a força comum, a pessoa e os bens de cada associado, e pela qual cada um, unindo-se a todos, obedeça somente a si mesmo e continue tão livre como antes"<sup>167</sup> e é efetivado pelos seguintes termos: "*Cada um de nós põe em comum sua pessoa e todo o seu poder sob a suprema direção da vontade; e recebemos, enquanto corpo, cada membro como parte indivisível do todo*"<sup>168</sup>.

O dramaturgo, novamente com o emprego da dialética, coloca o "Estar de acordo" (*Einverständnis*), ou melhor, o pacto social, à prova nas peças didáticas pelas atitudes "associais" diante de um coletivo, e, ao fazer isso, ele termina por questionar o papel do Estado diante das relações sociais. Além de colocar essas forças em movimento, Brecht as contextualiza em situações-limite, ou seja, em "situações de necessidade crítica", como, por exemplo, o acidente dos aviadores em *A peça de Baden-Baden – sobre o acordo*; a busca pelo remédio em *Aquele que diz sim, aquele que diz não*; e o risco do fracasso da revolução em *A medida*.

---

<sup>167</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social**. – Capítulo VI – "O pacto social". Porto Alegre, Ed. L & PM Pocket, 2007, p. 33.

<sup>168</sup> Idem. *ibidem*, p. 34.

Estas atitudes “associais”, o emprego da dialética dentro das falas dos personagens – desdobrada no jogo de contradições entre essas falas e as ações dos personagens – e o jogo entre identificação e estranhamento, quer do leitor, quer do público, quer do ator, também fazem mover o “modelo de ação” das peças didáticas.

Em *A exceção e a regra* isto não é diferente, pois a questão da ajuda do homem pelo homem é apresentada na travessia do deserto, em uma situação de “necessidade crítica”, em que o cule e o comerciante correm o risco de morrerem de sede por estarem perdidos no deserto. Em relação às outras peças didáticas, há em *A exceção e a regra*, contudo, duas diferenças dentro desta circunstância de “necessidade crítica”: uma das partes, o explorador, submete a outra, o explorado, à sua vontade, pois é detentor do capital e pode demiti-lo a qualquer momento. Além deste fato, o mesmo explorador tem um revólver, ou seja, mesmo que a submissão não se desse por meio do capital, ela se daria, como se dá na travessia do rio, pela violência, ou seja, ao explorado não é dada nenhuma escolha para “estar [ou não] de acordo”. Sendo assim, a questão acerca do Estado, do pacto social e do acordo, inseridos nesta peça didática por meio de uma circunstância de “necessidade crítica”, reconfigura-se, pois a ela é acrescentada a discussão sobre a luta de classes e o progresso.

Mas uma pergunta que se faz é: Será que a máxima da ajuda do homem pelo homem, no caso desta peça, não se tornaria inválida pelas próprias circunstâncias em que o autor apresenta seus personagens? Em outras palavras, sem objetivar, porém, uma aproximação ao raciocínio do juiz, mas visando ao levantamento das circunstâncias, às quais o autor se refere inúmeras vezes no texto: será que algum indivíduo, que tem um braço quebrado por causa de seu explorador e que, ainda nestas condições, é barbaramente espancado por ele, lhe ofereceria água em um momento de necessidade? Como se deixa entrever pelo texto, nem o comerciante estava morrendo de sede, uma vez que bebia, escondido do cule, a água de sua própria garrafa, nem o cule ofereceu a água por achar que ele, o seu explorador, estava com sede. Desta forma, qual a função da apresentação de tal máxima, que sequer chega a se concretizar?

Considero que, quando o autor a apresenta tem em mente trazer à discussão e ao debate tanto a relação entre ajuda e violência (presente em todas as peças didáticas), tendo em vista que o comerciante quebra o braço do cule ao “ajudá-lo” na travessia do

rio e o “ajuda” também ao oferecer a garrafa de água, retirada do próprio cule, após tê-lo espancado, quanto busca ilustrar o papel do Estado em relação ao coletivo, figurado no juiz, representante da justiça, quando ele pergunta, na cena do julgamento, pelos motivos que o cule teria para dar de beber a seu inimigo. O emprego da expressão “inimigo” (*Feind*) pelo juiz, remete o leitor novamente ao *estado de guerra*, porque ao comparar a situação no deserto a um *estado de guerra*, o juiz também termina por comparar o cule, que representa os explorados, a classe social mais baixa, a um inimigo do Estado. Como inimigo do Estado, o cule deveria ser, portanto, eliminado.

Nos exemplos da História, dados pelo juiz, o medo, que é a causa, e a violência, a sua consequência, ilustram de maneira clara o *modus operandi* do Estado, referimo-nos à República de Weimar, contexto da escritura da peça. Causa e consequência são fundamentadas pela razão – aqui, no sentido de justiça e lei moral – do Estado, mostrando, assim, que ela não só admite esta situação, como a legítima. Pelo fato dos exemplos serem proferidos por um juiz, que os usa para a defesa do perpetrador, o acordo, ou melhor, o pacto social, fica sob suspeita, porque se verifica que, de fato, quem usa a força física por ter um revólver, ou seja, o explorador e os policiais, não só não se submete ao todo, à vontade geral, como faz com que o coletivo, ou seja, a vontade geral, se submeta à violência que emprega.

Na peça, esta situação ainda traz um outro dado, o fato de o explorador, o que tem o revólver, ser aquele que detém, ainda, o capital. É a partir deste dado que se mostra, mais uma vez, o posicionamento do Estado frente às relações sociais, estabelecidas na peça de maneira hierárquica, pois em vez de cumprir seu papel mediador entre indivíduo *versus* coletivo, o Estado assume outra posição, isto é, a de ratificar estas relações hierárquicas, como deixa clara a sentença proferida pelo juiz, representante estatal, quando diz, que embora se reconheça que o cule trazia uma pedra, é atribuída ao carregador a intenção de matar o seu explorador, justificada pela diferença de classes. Desta maneira, o discurso do juiz, ou melhor, do Estado, demonstra “estar de acordo” (*Einverständnis*) com o do detentor do capital, o comerciante, porque também considera que o “mundo é construído” sobre estas diferenças de classe.

O que faz mover estas forças, ou seja, o que leva o explorado e o explorador até esta situação limite é, portanto, o capital, pois o comerciante, pela sua necessidade individual de chegar primeiro a Urga, objetiva realizar o seu negócio; e o cule, pela sua necessidade individual de manter seu trabalho, aceita entrar no deserto com o seu explorador, para guiá-lo por um caminho que não conhece. O capital, portanto, metamorfoseado por estas duas necessidades individuais, os leva a uma “estado de necessidade” comum, a sede no deserto. Como é ele também que faz mover as engrenagens do progresso, considero que ao apresentar a relação destes personagens dentro destas circunstâncias, o autor propõe uma revisão do “acordo”<sup>169</sup>, ou seja, uma revisão da relação entre indivíduo e coletivo, cujo objetivo é suscitar a reflexão do leitor para os seus gestos diante de um novo contexto social, onde o progresso está inserido, exigindo, portanto, novas maneiras de agir dentro destas relações, uma vez que o progresso já mostrou como age, ou seja, sua engrenagem é um rolo compressor que elimina as camadas sociais mais baixas.

Vale indicar, ainda, que se as necessidades dos grupos sociais envolvidos, figuradas nas necessidades dos indivíduos que os representam na peça, respectivamente o comerciante e o cule, levam estes protagonistas a uma necessidade comum, esta resulta na barbárie, legitimada pelo Estado *com e por meio* destas mesmas diferenças de classe, ou seja, a sentença proferida, dada pelo representante da justiça e do Estado, reafirma a injustiça social.

---

<sup>169</sup> O que afirmo como “revisão do ‘acordo’” poderia gerar polêmica, pois por um lado, nota-se que, nas peças didáticas, Brecht pontua ainda que de maneira referencial a questão de “cada um, ao unir-se a todos, obedeça somente a si mesmo e continue tão livre como antes”, mas por outro, torna-se claro que o dramaturgo é crítico em relação a “encontrar uma forma de associação que defenda e proteja, com toda a força comum, a pessoa e os bens de cada associado [...]” Grifos meus. Neste trabalho, seria inviável abordar a filosofia de Rousseau, especificamente suas reflexões apresentadas em *O Contrato Social*, e relacioná-las com as propostas de Brecht para as peças didáticas, bem como à leitura apresentada neste estudo de *A exceção e a regra*. Se, neste momento, indico a questão do pacto social é por uma questão metodológica, ou seja, porque ele atravessa a discussão sugerida pelo dramaturgo sobre o Estado e é a ponte para o diálogo entre Brecht e Carl Schmitt, do qual trataremos adiante.

## **CAPÍTULO 4**

### **Coros desconhecidos e as anotações "silenciadas"**

**“[...]Coro da direita - Nos lugares, onde o caos domina  
o homem torna-se o lobo do homem  
Coro da esquerda- Para nós, nenhum animal é tão devorador  
quanto o homem que é protegido pela polícia.[...]”  
(BRECHT, [1934?])**

Até a data de sua morte, em 1956, Brecht não havia publicado o texto dos dois coros a que se refere em algumas "anotações informativas" e "aumentativas" atinentes à peça em tela, de tal forma que esta permanece até os dias de hoje tal como na primeira versão impressa em 1931.

Refere-se Brecht a dois novos coros, passíveis de inserção no original de *A exceção e a regra*, nas “anotações informativas” e nas “anotações aumentativas”, tal como foi apresentado no capítulo sobre as “As peças didáticas, segundo Brecht”. Das “anotações informativas”, podem-se recolher três tipos de indicações. De uma delas, conhece-se a seguinte citação: “Recomenda-se deixar um dos dois coros dar um exemplo da História. Assim, hoje, o coro adequado pode apresentar o que segue.”(Apud STEINWEG, 1976a, p. 161, tradução nosso, grifo nosso)<sup>170</sup>. Como se observa, esta anotação termina em dois pontos, ou seja, ou o autor a interrompe e não lhe dá seguimento por algum motivo que se desconhece, ou se trata de uma anotação de que se conhece apenas um pedaço, tendo-se perdido o restante nos escritos esparsos do autor. Fato é que o crítico Steinweg apenas registra esta citação em sua obra de 1976a sem lhe fazer comentários. De uma outra anotação, conhece-se a citação, abaixo transcrita :

Sobre um comentário musical para *A exceção e a regra* (a ser apresentado: eventualmente um pequeno coro, que durante a peça se divide em dois coros que se contrapõem, e um condutor). Por exemplo, no final da primeira cena, a corrida das duas caravanas é representada no palco pelos atores (em silêncio). O condutor e o coro tratam da questão da concorrência. E de maneira objetiva: desta maneira, combatendo, vencendo um ao outro, os indivíduos desta época construíram gigantescas obras, New York, a nova matemática, os transportes, etc. Esta construção não era possível de modo diferente (por ex., de maneira menos crua ou combativa). (Apud STEINWEG, 1976a, pp. 142-143, tradução nossa, grifo nosso)<sup>171</sup>.

<sup>170</sup> No original: “[...] Es empfiehlt sich, einen der beiden Chöre ein Beispiel aus der Geschichte angeben zu lassen. So kann heute etwa der rechte Chor folgendes vortragen:“

<sup>171</sup> No original: “Über einen musikalischen Kommentar zu ‚Ausnahme und [die] Regel‘ (ausführende: eventuell kleiner chor, der sich während des stückes in zwei gegenchöre trennt und ein leiter.) beispiel: gegen schluss der ersten scene wird auf der bühne von den spielern der wettlauf der beiden karawanen vorgeführt (stumm). dazu behandelt leiter und chor die frage der konkurrenz. und zwar objektiv: auf solche weise, kämpfend, einander besiegend, bauten die menschen dieser zeit riesige werke auf, newjork,

As palavras de Brecht dão a entender que estes coros seriam subdivisões de um pequeno coro e que deveriam ser contrapostos. Na citação acima, Brecht também aponta para uma questão enunciada e desenvolvida ao longo da peça: a luta da concorrência travada em prol do progresso.

De uma terceira "anotação", acerca dos novos coros, intitulada "Sobre Coros"<sup>172</sup>, temos a seguinte citação:

Em princípio, devem se juntar diferentes pessoas de uma peça para um coro, quando a expressão do interesse comum (sobre o qual também pressuposto) deve ser conferida. O indivíduo pode, então, ficar em pé em muitos coros diferentes, ou seja, sempre junto a outras pessoas. Busca-se manter projetado sob o palco, e em comparação, os clássicos e grandes grupos de interesse. Assim, as classes podem renunciar à ordenação dividida dos coros e se contentar com a acústica. Os coros de tais grupos são colocados juntos, de acordo com o conceito de classe, por meio de uma música comum, sem que percam seu lugar. Os coros não devem ficar imóveis. Não deve haver dois grupos imóveis: um, no início, pode ser instruído e, até o final, ser o que instrui. Os coros devem crescer, mas podem se transformar e diminuir. Também é possível, naturalmente, estabelecer, desde o início, dois coros principais que dão os comentários no palco acerca dos processos da classe que domina e dos da classe que é dominada. As pessoas que representam são igualmente retiradas destes coros. Isto é bom, para dar a marca pessoal de sua classe, da mesma maneira como os coros a marcam. (Apud HECHT et.al., 1993, pp. 675-676, tradução nossa).<sup>173</sup>

---

die neue mathematik, den verkehr usw. dieser aufbau war auf keine andere (zb weniger rohe oder kriegerische) weise möglich. „

<sup>172</sup> Os organizadores de **Große Kommentierte...** apresentam esta anotação como datada de 1940, mas indicam que esta datação é incerta, pois a anotação corresponde a uma versão elaborada pelo autor em 1934 para *A exceção e a regra*, que o autor retomou em 1936. Sendo assim, esta anotação, possivelmente, corresponde a este período. No original: „Vgl.zu 660 , i f. Vgl. dazu Brechts 1934 hergestellte Fassung von *Die Ausnahme und die Regel* mit zwei einander gegenübergestellten Chören (Band 3, Kommentar), die er aber 1936 wieder rückgängig macht. Der vorliegende Text ist möglicherweise bereits zu dieser Zeit entstanden.“ IN: **Bertolt Brecht - Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften 2.Band 22.** Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993. p. 1104.

<sup>173</sup> No original: “Prinzipiell werden sich verschiedene Personen eines Stückes dann zu einem Chor zusammenschließen, wenn bestimmten gemeinsamen Interessen (darunter auch vermeintlichen) Ausdruck verliehen werden soll. Die einzelne Person kann dann in sehr verschiedenen Chören stehen, d.h. mit immer anderen Personen zusammen. Will man die großen klassischen Interessengruppen demgegenüber auf die Bühne projiziert erhalten, nämlich die Klassen, so kann man verzichten auf die räumliche Zusammenfassung der Chöre und sich mit der akustischen begnügen. Es treten dann aus solchen Gruppen, die klassenmäßig zusammengestellt sind, rein durch gemeinsamen Gesang, ohne ihren Platz zu verlassen, Chöre zusammen. Die Chöre sollten nicht starr sein. Es sollte nicht zwei starre Gruppen geben:

Neste trecho, Brecht chama a atenção para a existência de dois grupos sociais, representantes de duas classes que se opõem: a classe dominante e a classe dominada. Neste sentido, Brecht inova a tradição grega, que atribuía ao coro a expressão do senso comum, ou a voz do povo. A partir desta anotação, o coro passa a dar voz a classes sociais.

O texto dos coros aparece publicado pela primeira vez, em 1976, na Revista *Alternative*, editada na então República Democrática Alemã, tal como segue:

Bertolt Brecht: Texto para os coros<sup>174</sup> para *A exceção e a regra*  
As passagens do coro, escritas em 1932, que até agora não foram publicadas, foram usadas, pela primeira vez, como parte integrante da peça em Terni.

O condutor do coro da esquerda fala o prólogo;

No final [do prólogo], o condutor do coro da direita fala:

Nós confirmamos

A verdade dos processos. Mas

Nós avistamos dentro deles um incidente infeliz

Dentro da história da extração do petróleo

Pelos pioneiros do ocidente

Nós nos referimos ao que está atrás das coisas:

A conquista da terra

Pela geração dos homens.

Cena 1, depois de “Leider haben auch meine Konkurrenten dasselbe Tempo erreicht“ (Infelizmente, meus concorrentes conseguiram realizar no mesmo tempo):

O coro da direita:

Avante, comerciante! Nossas cidades são erguidas

Dentro da grande concorrência! O petróleo

fornecido é barato e em quantidade abundante

Para a cabana mais pobre em competição!

Na luta, a civilização é melhorada. Ao rápido vence o mais rápido

Então, avante!

Ao astuto vence o mais astuto

Então, avante! Aquele

que traz a maior

utilidade

---

eine von allem Anfang an beherrschende und eine zum Ende belehrte. Die Chöre sollten wachsen und schrumpfen und sich umwandeln können. Natürlich ist es auch möglich, von Anfang an zwei Grundchöre zu etablieren, welche die Kommentare der beherrschten und der herrschenden Klasse zu den Vorgängen auf der Bühne geben. In diesen Fall ist es gut, den Personen Kennzeichen ihrer Klasse zu verleihen, dieselben, welche die Chöre markieren.

<sup>174</sup> Este trecho é um adendo informativo dos redatores da revista *Alternative*, antes do texto dos coros. Terni é uma cidade italiana. No original: “Die bisher unveröffentlichten Chorpasagen, 1932 geschrieben, wurden in Terni erstmals als Bestandteile des Stücks benutzt.“ IN: *Alternative*, 1976.

recebe salário  
Então, avance!

Coro da esquerda:  
Ah! ele corre muito rápido  
Devagar, cule! Suas cidades são grandes  
Mas não são boas. O petróleo ilumina a fome  
na cabana permeável (= *uma cabana pobre*). A competência agrava a  
brutalidade. O carregador esperto  
anda devagar. Ele luta  
Contra a pressa que o assassina. Cada passo  
Que ele pode economizar, é um ganho.  
As competições de seu explorador  
Não são as suas. O mais útil  
Tem o pior salário.

Final da cena 2:  
O coro da direita: Vocês ouviram: a  
segurança  
deve ser suprimida? A ordem ficou atrás deles?

O coro da esquerda: Você ouviu, comerciante:  
você chega  
com seu carregador em uma região deserta?  
Como será para você? Você se portará bem com ele? Ele te ama?  
Ele tem um motivo para te amar? Quando a areia estiver contra vocês: O teu  
acompanhante estará com você?  
Quando a larga estrada terminar, para onde vocês vão?

O coro da direita:  
Onde a cidade termina,  
ali termina a ordem.  
Sem a violência  
Não há segurança  
apenas o porrete  
torna o homem civilizado  
Em tempos de desordem  
Nos lugares, onde o caos domina  
o homem torna-se o lobo do homem

O Coro da esquerda:  
Nas cidades desta época,  
Nenhuma ordem existe:  
O porrete  
mantém a segurança  
Nenhum deserto é tão assustador como as cidades são para nós  
Para nós, nenhum animal é tão devorador quanto o homem que  
é protegido pela polícia.

Cena 3, pressupostamente depois de “Keiner versteht das” (Ninguém  
entende isso):

O coro da esquerda:  
Nós ouvimos, que quando o petróleo é descoberto, [ele] é escondido.  
Aquele que cobre o buraco de onde [o petróleo] vem, recebe suborno. Assim  
As vítimas morrem por milhões  
Mas o petróleo não vem.

Cena 3, depois de “(Der Kaufmann und der Kuli gehen hinaus. Der Wirt  
und der Führer sehen ihnen nach)” (O comerciante e o cule seguem pelo  
deserto. O estalajadeiro e o guia os observam):

Inserção: (Ambos os coros chamam os que estão saindo)  
 O coro da direita: Faça o que você quiser, comerciante, mas  
 Traga as mercadorias!  
 Traga o petróleo, que é necessário!  
 Lute pelo petróleo, pioneiro!

O coro da esquerda:  
 Você ouviu, cule! É um luta!  
 Se você não lutar,  
 você não irá escapar!  
 Lute pela sua vida, cule!

Cena 5, o coro da esquerda canta a canção do “Ich und wir” (Eu e nós), o  
 coro da direita canta a canção final do comerciante.

Cena 6 - Canção do comerciante: o coro da direita canta o refrão.

Inserção depois da linha 4:  
 O coro da esquerda: O homem forte luta, e o homem fraco morre.  
 E isso é ruim.  
 O homem morre de fome. O trigo estraga.  
 E isso é ruim assim.  
 Inserção depois da linha 10:  
 O coro da esquerda:  
 Levante o que caiu ali, e pergunte a ele o que sofreu!  
 Então isso é muito ruim.  
 E pergunte ao que foi vencido, por que ele lutou!  
 Talvez isso seja ruim assim,  
 E se um é muito fraco, então, levante e ande junto com ele!  
 Então, isso é ruim assim.

No final da canção:  
 O coro da esquerda: E o senhor criou Deus,  
 e o senhor criou o criado  
 E isso é ruim assim.  
 não deixe as coisas, como elas são,  
 Pois as coisas são ruins.  
 Elas são ruins, elas são ruins assim!

Cena 7ª, novo título: NO FINAL DA ESTRADA;  
 No final:  
 O coro da direita: Ele é ignorante, se fosse ciente  
 Encontraria o caminho!  
 O coro da esquerda: Ele é ignorante, se fosse ciente  
 Ele seguiria o caminho por si mesmo!

O coro da direita: Ele não aprendeu nada, se ele tivesse aprendido,  
 Ele saberia  
 O coro da esquerda: Vocês não ensinaram nada a ele.  
 se ele fosse  
 instruído  
 Ele saberia, o que é o petróleo!

Cena 7b, título adicional: A ÁGUA PARTILHADA  
 No final:  
 O coro da direita: Olhem, ele divide a água com ele!  
 Na necessidade, ele divide a última água com seu criado!  
 Na camaradagem.

O coro da esquerda: Ele divide! Ele tem medo!  
 Pensem: Este, para quem você deve carregar as bagagens,  
 Divide com você!

Cena 7c, pressupostamente depois de “[...]machen sie mir den Prozeß” ([...] eles me processam):

O coro da esquerda: Atenção! Nós confessamos, por sua causa nós estamos em grande perturbação.

Nós tememos por você, você parece amigável.

Ao seu lado, alguém tem sede; feche rápido seus olhos!

Tape seu ouvido, alguém geme ao seu lado!,

Pedem ajuda a você, contenha seus passos!

Ah! Ele não nos ouve! Ele se esquece!

Ele é humano! Ele está perdido!

Ele dá de beber a um homem e quem bebe é um lobo!

Cena 7c, no final:

O coro da direita: O petróleo exige uma vítima.

Passa por cima do que tropeça

Força o que não se pode deter.

O coro da esquerda: Vocês viram, o que aconteceu.

Vocês ouviram, o que é dito.

As palavras pertencem

às ações.

Cena 8, o coro da esquerda canta a Canção dos Tribunais.

Cena 9, pressupostamente depois de “Ich werde deinen Rat bedenken” (Eu pensarei no seu conselho):

O coro da direita: Ouçam, como ele retém a verdade!

Ele esconde, que o cule foi espancado

E tinha um motivo para matar

Porque ele se cala?

O coro da esquerda: Ele se cala, porque ele pode não receber mais trabalho.

Ele se cala, porque ele sabe,

que o cule não matou.

Cena 9, depois do pronunciamento da sentença:

O coro da direita (levanta):

A justiça é proferida. A sentença parece forte

Mas o petróleo tem de ser extraído

E as malas têm de ser carregadas

O homem não nasceu

Para ser feliz.

Gostaria apenas

de ter esquecido o processo.

O coro da esquerda levanta e fala o epílogo. (Tradução nossa).<sup>175</sup>

Os textos destes dois novos coros, propostos por Brecht, aparecem, neste mesmo ano, sumarizados, na segunda edição do estudo crítico de Steinweg, intitulado *Das*

<sup>175</sup> O original encontra-se no anexo deste estudo.

*Lehrstück – Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*<sup>176</sup> (A peça didática – Teoria brechtiana de uma educação político-estética). A menção ao texto destes dois coros, bem como a transcrição de apenas alguns trechos deste texto, encontra-se ainda no estudo *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe – Stücke 3* (Grande edição comentada de Berlim e Frankfurt – Peças 3), de 1988, organizado por Hecht, Knopf, Mittenzwei e Müller.

Analisando a proposta de Brecht, podemos observar os seguintes pontos, sem, porém, exaurir a questão, que se abre em múltiplas possibilidades de combinações: o dramaturgo dá indicações para a intercalação de 25 novos trechos, ao longo de todo o texto original. Acerca destas novas inserções, Brecht se refere de modo ambíguo à possibilidade de serem enunciadas através do canto ou simplesmente da fala, já que, em alguns casos, através das rubricas, o autor é preciso e em outros casos não, o que leva a pressupor que, nestes últimos, a fala permaneça. Há rubricas que distinguem entre um coro da esquerda e um coro da direita. Na proposta de Brecht, o prólogo deixa de ser entoado por um grupo e passa a ser falado por um condutor da esquerda. Ainda nesta proposta, Brecht apresenta uma espécie de "contra-prólogo", falado por um condutor da direita, como resposta ao prólogo. Neste texto que o dramaturgo dedica aos dois coros, observa-se a ausência de três canções, presentes no texto original. São elas: a canção do comerciante, ao final da cena 1; a canção do comerciante, na cena 3; e a canção do cule, na cena 4. Apesar da falta de menção a estas três canções, deve-se considerar sua manutenção, pois Brecht se refere às inovações como "inserções".

Para ilustrar duas possibilidades de experimentação, entre outras possíveis, com estes novos coros, selecionaram-se os quatro trechos que passaram a completar a cena 2, e recortou-se a canção do comerciante na cena 6.

Na versão com os coros, a cena 2 continua, conforme as indicações de Brecht, da seguinte forma:

---

<sup>176</sup> Stuttgart, Verlag J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1976b. 1ª edição 1972.

Marcações da autora:

□ rubricas com as indicações de onde os excertos devem ser inseridos (em preto)

□ coro da esquerda (em vermelho)

□ coro da direita (em azul)

O coro da direita: Vocês ouviram: a  
segurança  
deve ser suprimida? A ordem ficou atrás deles?

O coro da esquerda: Você ouviu, comerciante:  
você chega  
com seu carregador em uma região deserta?  
Como será para você? Você se portará bem com ele? Ele te ama?  
Ele tem um motivo para te amar? Quando a areia estiver contra vocês: O teu  
acompanhante estará com você?  
Quando a larga estrada terminar, para onde vocês vão?

O coro da direita:  
Onde a cidade termina,  
ali termina a ordem.  
Sem a violência  
Não há segurança  
apenas o porrete  
torna o homem civilizado  
Em tempos de desordem  
Nos lugares, onde o caos domina  
o homem torna-se o lobo do homem

O Coro da esquerda:  
Nas cidades desta época,  
Nenhuma ordem existe:  
O porrete  
Mantém a segurança  
Nenhum deserto é tão assustador como as cidades são para nós  
Para nós, nenhum animal é tão devorador como o homem que  
é protegido pela polícia.

Este acréscimo repercute na seguinte fala do juiz, por ocasião do julgamento:  
“[...] A ausência de polícia e tribunais tornava possível ao empregado arrancar-lhe à  
força sua parte de água, e até o encorajava a isso.[...]”<sup>177</sup>.

Esta frase mostra a suma importância que o juiz atribui à existência da polícia e dos tribunais para a manutenção da ordem. O acréscimo na versão dos coros deve ser observado sob duas perspectivas: a do coro da direita e a do coro da esquerda, respectivamente. No primeiro trecho inserido, enquanto o coro da direita se refere à necessidade de segurança, denunciando a fragilidade do comerciante diante de uma

<sup>177</sup> No original: „Die Abwesenheit von Polizei und Gerichten machte es seinem Angestellten möglich, seinen Teil von Trinkwasser zu erpressen und ermutigte ihn“. GW, BII, p. 821.

região destituída de leis, o coro da esquerda como que “acua” o comerciante, intimando-o a se colocar no espaço que lhe pertence, para que o cule o consiga “ler” com clareza e tomar decisões acertadas. Os dois trechos subsequentes, ou seja, o terceiro e o quarto, fazem referência à zona de indiferença, ou de exceção, isto é, a uma zona onde a lei existe, mas está suspensa, onde falta jurisdição, uma zona delimitada pelo fim das cidades e, com ele, o fim da “ordem”, decorrente da ausência de policiais. Enquanto o coro da direita se refere à civilização como um produto conseguido através da violência, o coro da esquerda coloca em dúvida essa mesma civilização produzida pela violência policial. Enquanto o coro da direita se refere a uma “terra sem lei” e determina o modo de agir da classe dominante, fundamentado em uma doutrina teológico-política, por sua vez, legitimada pela máxima de Hobbes “O homem é o lobo do homem”<sup>178</sup>, que remete o leitor a um Estado autoritário, o coro da esquerda refere-se à cidade, isto é, à “terra [considerada] com lei”, que, na verdade, abriga a desordem, tendo em vista a proteção exclusiva à classe dominante e a completa desproteção da classe dominada. Se não há mais delimitação entre caos e normalidade, estabelece-se uma zona de indiferença, capturada pelo direito, onde a violência impera e onde o Estado autoritário se estabelece. A versão com os dois coros sugeridos por Brecht aprofunda, assim, a discussão em torno dos conceitos de Estado e de Justiça.

À canção do comerciante na cena 6 aplica-se a indicação de Brecht, que atribui ao coro da direita (em azul) a enunciação do refrão. Desta forma, à fala do comerciante (em preto) segue-se um coro que responde confirmando o que o comerciante enuncia. Nesta canção, podem ser feitas ainda três inserções do coro da esquerda (em vermelho). Depois da primeira parte da fala do comerciante, corroborada pelo canto do coro da direita, começa uma segunda parte dessa mesma fala, mas, agora, questionada pelo contra-discurso do coro da esquerda. Trata-se de um esquema que se repete até o final da canção, tal como indicado abaixo:

O homem doente morre e o homem forte luta  
E isso é bom

<sup>178</sup> Seria inviável abordar as idéias de Hobbes sobre o Estado natural e o Estado político neste trabalho, mas pelo fato de o dramaturgo tê-lo citado de maneira explícita, faço valer a idéia de que, ao indicar a citação, Brecht aponta, mais uma vez, para a questão do Estado Autoritário. Cabe, ainda, lembrar que Hobbes foi uma referência fundamental na concepção do pensamento de Carl Schmitt sobre o Estado Total.

O forte é ajudado e ao fraco, ninguém ajuda  
 E isso é bom  
 O homem forte luta, e o homem fraco morre  
 E isso é ruim assim  
 O homem morre de fome e o trigo estraga,  
 E isso é ruim assim  
 deixe cair, o que cai, lhe dê, ainda, um pontapé  
 Porque isso é bom  
 Senta-se para comer aquele que conquista a vitória  
 e isso está bem assim  
 E o cozinheiro não conta junto os mortos depois da batalha  
 e ele faz bem assim  
 Levante-se o que caiu ali, e pergunte a ele  
 o que ele sofreu  
 então isso é muito ruim  
 E pergunte ao que foi vencido, por que  
 ele lutou!  
 Talvez isso seja ruim assim  
 E se um é muito fraco, então,  
 levante e ande junto com ele  
 Então, isso é ruim assim.  
 E o Deus das coisas cria, como eles são, o Senhor e  
 o Criado,  
 e isso foi bom assim  
 e para quem as coisas vão bem, este está bem;  
 e para quem as coisas vão mal,  
 este está mal  
 e isso é bom assim  
 E o senhor criou Deus,  
 E o senhor criou o criado  
 E isso é ruim assim  
 não deixe as coisas como elas são,  
 Pois as coisas são ruins  
 Elas são ruins, elas são ruins assim

É evidente a preponderância do coro da esquerda sobre o coro da direita, ainda que apoiado no efeito repetitivo do refrão e da fala do comerciante. Enquanto a fala do comerciante e as vozes do coro da direita se apresentam fragmentadas, a fala do coro da esquerda apresenta-se de modo monolítico, com que ilustrando o provérbio “a união faz a força”. Apesar de o dramaturgo ter deixado a atribuição desta canção ao comerciante, ou seja, na voz de um personagem, ele fragmenta esta voz ao multiplicá-la com as inserções do coro da direita e do coro da esquerda. O efeito gerado não é apenas o maior distanciamento do leitor, do público ou do ator que representa a peça, para uma reflexão crítica da situação apresentada, mas também o da alteração do ritmo desta canção. Esta alteração no ritmo ocorre tanto pela inserção da voz do coro da direita, que, assim como o comerciante, segue cantando, embora apenas o refrão, como pela voz do coro da esquerda, que replica alguns comentários feitos ora pelo comerciante, ora pelo coro da direita, falando e não cantando. Quando o ritmo é alterado, como acontece ao longo de

todos os novos textos para estes coros, ele sugere ao leitor a configuração da dissonância embutida na luta, referida pelo comerciante antes de entrar no deserto com o cule.

Embora a luta não se apresente, de fato, na versão original da peça, tendo em vista a sistemática submissão do cule à violência empreendida pelo comerciante-explorador, ela se configura, como estes novos textos dos coros deixam claro, em um nível discursivo, e ocorre, do início até o final da peça, por meio do duelo entre os dois grupos. Outro dado fornecido, principalmente aos olhos do leitor – difícil precisar se seria nítido na encenação –, é a disposição apresentada destes dois grupos. Quando o autor os apresenta como discurso e contra-discurso, ou seja, como direita e esquerda, direita e esquerda, ou, ainda, o inverso, esquerda e direita, esquerda e direita, o leitor é remetido imediatamente à marcha de soldados em guerra, que fora referida pelo juiz, na cena do julgamento, quando o representante da Justiça compara a situação vivida pelo cule e pelo comerciante no deserto à de soldados em guerra.

Outro ponto relevante a ser indicado sobre esta versão da canção do comerciante aqui remontada, é em relação ao tratamento de seu tema. Como se pôde observar na parte em que se tratou dela em separado, ou seja, na descrição do comerciante, ela era usada para reforçar o lema/tema de vida do comerciante “O homem forte luta e o homem fraco morre” e intensificar a diferença, por meio da retomada das imagens entre o homem forte, “o que é ajudado”, “o que se senta para”, porque é vitorioso, aquele para quem “as coisas vão bem”, ou seja, o “Senhor”, e o homem fraco, aquele que “ninguém ajuda”, “aquele que cai” e ainda recebe um pontapé, aquele para quem “as coisas vão mal”, que não se senta para comer, pois faz parte dos “mortos depois da batalha”, ou seja, o “criado”. Nesta versão com os novos trechos, observa-se que o reforço e a intensificação do tema/lema do comerciante se mantém não só no tratamento dado a este assunto, mas também na forma como ele é apresentado, uma vez que a todas as afirmações do comerciante, indicadas, a meu ver, como costumes sedimentados e que deveriam ser seguidos, há um coro da direita, que “está de acordo” (*Einverständnis*) com elas. Ou seja, este grupo, o coro da direita, ao responder às afirmações do comerciante, ratificando que “isso é bom assim”, molda e solidifica a submissão de um grupo ao seu Senhor, no caso, o comerciante, considerado o mais forte.

A estas afirmações, há o revide, contido nas réplicas do coro da esquerda. Observa-se que, assim como acontece no prólogo e no epílogo, elas apresentam verbos no imperativo, como, por exemplo, “levante” (*Heb auf*), “pergunte” (*frag*), “levante e ande com ele” (*Steht auf und geh mit*) e “não deixe as coisas [...]” (*Laß die Dinge nicht*). Conforme mencionado em outra parte deste estudo, estes verbos no imperativo podem indicar tanto um conselho como uma instrução. Considera-se que, neste contexto, a função que eles têm é a de instruir o leitor, o público ou ainda os atores que proferem estas falas. Ao mesmo tempo em que estas falas respondem ao coro da direita e/ou ao comerciante, elas instruem e apontam à humanidade, o sentimento humanitário. A instrução não é dada somente pelo caráter didático da peça, mas está explicitamente referida em outro destes novos trechos, também dito pelo coro da esquerda : “Vocês não ensinaram nada a ele/ se ele fosse instruído/ Ele saberia o que é o petróleo” (grifo nosso).

Além dos coros que emprestam à versão original um aprofundamento das questões da Justiça e do Estado, bem como uma maior fragmentação das vozes, um maior distanciamento do leitor e um ritmo menos linear, há ainda as “anotações silenciadas” que também podem contribuir para a interpretação desta peça didática. Dentre elas, selecionou-se por seu escopo produtivo a anotação abaixo:

O comerciante: eu cito os seguintes exemplos da história de meu país. Quando Hitler, o grande estadista, tomou o poder, reinava uma insatisfação profunda nas baixas camadas populares, junto aos cules de meu país. Apesar disso, não houve nenhuma rebelião. Em menos meses do que o necessário para construir uma casa, Hitler aniquilou o poder do cule, jogando na prisão todos os seus líderes e suprimindo todos os seus direitos. Assim, o fato de não terem feito uma rebelião sangrenta não os levou a serem tratados de maneira diferente. Sim, ele deixou até mesmo colocarem fogo em um prédio público e o fato de os líderes das classes mais baixas não terem incendiado o prédio não os levou a serem tratados de maneira diferente. Ele fez isso, porque disse: Já que eles têm fome, eles têm motivo suficiente para se rebelar, e já que nós somos duros, eles têm motivo suficiente para fazer uma rebelião sangrenta. Pode ser que eles não a façam, então, não teremos rebelião. Isso era sábio. Um ano mais tarde, foram os outros a ficarem insatisfeitos, aqueles que lhe tinham garantido o poder, pois as promessas a eles feitas não foram mantidas. Contudo, antes de se rebelarem, ele prendeu <os> seus líderes e os fuzilou e jogou muitos deles na prisão para que uma rebelião

fosse evitada. Ele disse a si mesmo: Não têm eles fome e não lhes fiz eu promessas? Eles têm motivo para se rebelarem: quero tratá-los como rebeldes. Isso era novamente sábio. Ninguém pode proceder de modo diferente quando ele quer dominar. (BRECHT, Apud STEINWEG, 1976a, p. 162, tradução nossa).<sup>179</sup>

Ao descrever este exemplo que deveria ser usado como defesa, na cena do julgamento, o comerciante mostra que seria sábio seguir uma atitude como a do estadista-ditador Hitler, isto é, a de eliminar os considerados rebeldes, em outras palavras, eliminar o inimigo.

Ao proferir este exemplo, o comerciante termina por equiparar a sua classe, a que detém os meios de produção a um ditador, que age em nome de um Estado autoritário. Esta equiparação é feita pela maneira de agir dos dois, que ocorre por meio da violência. Enquanto a classe que detém os meios de produção elimina o seu “inimigo”, ou seja, as classes sociais mais baixas, e passa a comandar o Estado de Direito, cujo comando é exercido pelo controle da Justiça – como a peça deixa entrever – o ditador, que age em nome de um Estado autoritário, também elimina tudo e todos, isto é, aqueles que o detentor do “poder de decisão” determina serem seus inimigos. Como o exemplo dado, o ditador também elimina as camadas mais baixas, e as considera como inimigas do Estado. Com isso, nota-se que, tanto em um Estado Autoritário, quanto em um Estado de Direito, comandado pelos detentores dos meios de produção que controlam a Justiça, a violência empregada é a que constitui um Estado Econômico.

---

<sup>179</sup> No original: “Der Kaufmann: Ich führe folgende beispiele aus der geschichte meines landes an. als der große staatsmann hitler die macht ergriff, herrschte gerade eine tiefe unzufriedenheit in den unteren volksschichten, bei den kulis meines landes. trotzdem kam es zu keinem aufruhr. in weniger monaten als nötig sind, ein haus aufzubauen, vernichtete hitler die macht des kulis, indem er alle ihre führer ins gefängnis warf und alle ihre rechte aufhob. so behandelte er sie nicht anders, als wenn sie einen blutigen aufruhr gemacht hätten. ja, er ließ sogar ein öffentliches gebäude in brand setzen und behandelte die führer der unteren schichten nicht anders, als wenn sie es in brand gesetzt hätten. dies tat er, weil er sagte: da sie hungern, haben sie genug grund zum aufruhr und da wir hart sind, haben sie genug grund zu einem blutigen aufruhr. es kann sein, dass sie ihn nicht durchführen, dann werden wir keinen aufruhr haben. das war weise. ein jahr später wurden diejenigen unzufrieden, welche ihm die macht verschafft hatten, denn die versprechungen waren ihnen nicht gehalten worden. bevor sie jedoch aufruhr machten, ließ er <sie> ihre führer gefangen setzen und erschießen und warf viele von ihnen ins gefängnis, sodass ein aufruhr vermieden wurde. er sagte sich: haben sie nicht hunger und wurden ihnen nicht von mir versprechungen gemacht? sie haben grund zum aufruhr. ich will sie als aufrührer behandeln. das war wieder weise. niemand kann anders verfahren, wenn er herrschen will.“

Sendo assim, a consequência do *modus operandi* deste Estado Econômico, isto é, a eliminação da classe social mais baixa, considerada historicamente como inimiga, está inserida no próprio “modelo” de sabedoria, fornecido pelo comerciante, ou seja, a violência de um Estado autoritário. A consequência histórica do resultado deste modo de funcionamento do capital foi ilustrada por este exemplo, dado pelo comerciante.

Em resumo, as anotações de Brecht para esta peça didática “não testada” estimulam o alargamento do escopo de possibilidades em torno da discussão de determinados temas, em particular o da justiça e o do Estado, possibilidades essas que poderão ser objeto de um outro trabalho e que estabelecem uma ponte para o próximo capítulo deste estudo.

## **CAPÍTULO 5**

### ***A exceção e a regra na República de Weimar***

**“Soberano é quem decide sobre o Estado de Exceção [???”  
(SCHMITT, 2006, p. 07)**

**“Schmitt/ Einverständnis Haß Verdächtigung.”<sup>180</sup>**  
 (“Schmitt / acordo ódio suspeita”).  
 Walter Benjamin

A frase em epígrafe foi escrita por Walter Benjamin e encontra-se no seu diário de trabalho (BENJAMIN, 1977, p. 1372). Trata-se de uma anotação sobre uma conversa que tivera com Bertolt Brecht em 21 de abril de 1930. É sabido que Benjamin, em sua obra *Origem do drama barroco alemão*, publicada em 1925, refere-se ao conceito de Estado de exceção, tal como Carl Schmitt o define. Um estudo intitulado “Teologia e Mitologia política – Um retrato de Carl Schmitt”, do estudioso português António Bento, declara Schmitt como fonte bibliográfica de Benjamin. Consta que Walter Benjamin escrevera uma carta a este jurista, agradecendo-lhe as reflexões ensejadas pela leitura de seu ensaio “A ditadura”. A existência da carta é polêmica até certa, uma vez que não se encontra no primeiro livro de correspondências de Benjamin, organizado por Adorno, mas depois é nele incluída por intermédio de Jacob Taubes, que a envia para Rolf Tiedemann, editor da obra do filósofo. Sabe-se também que a “discussão” feita por Benjamin em torno deste conceito se estende até o seu último trabalho, *Teses sobre o conceito de história*, dentro do qual apresenta uma referência ao Estado de exceção na tese 8.

A frase em epígrafe testemunha, portanto, que Bertolt Brecht também conhece a obra de Carl Schmitt. Carl Schmitt é um importante jurista e professor de direito, contemporâneo de Brecht, que oferece explicação para as arbitrariedades cometidas pela República de Weimar, legitimando-as. Nascido em Plettenberg a 11 de julho de 1888, morre a 7 de abril de 1985. Leciona direito na faculdade de Greifswald, na Universidade de Bonn, na de Berlim e na Universidade de Colônia. Escreve várias obras, entre elas: *Die Diktatur (A ditadura)*, *Politisches Teologie (Teologia política)*, *Der Begriff des Politischen (O conceito do político)*, *Der Hüter der Verfassung (O guardião da constituição)*, *Legalität und Legitimität (Legalidade e legitimidade)*. A avaliar pelas palavras anotadas por Benjamin para assinalar seu diálogo com Brecht, nenhum dos dois parece concordar com as teorias do professor. A peça *A exceção e a regra* pode,

---

<sup>180</sup>Indicamos que esta “pista” nos foi dada pelo estudo de Müller-Schöll, que discute especificamente a peça *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, e que nós a seguimos, assim como a relação entre Schmitt e Brecht, ou seja, o contrato social de Rousseau, como ponto de partida para apresentar uma leitura própria desta relação com as das peças didáticas.

desta perspectiva, ser vista como um contraponto às teses de Schmitt e uma proposta de reflexão sobre elas.

O conceito de *Einverständnis* (“Consenso”/o estar de acordo), por exemplo, perpassa a teoria desenvolvida por Carl Schmitt sobre o Estado Total. É fato que a República de Weimar é proclamada em meio a muitos conflitos políticos e econômicos. Esta República tem a sua Constituição promulgada em agosto de 1919. É principalmente o bicefalismo do Executivo que introduz uma forma particular de regime parlamentar: um presidente do *Reich*, eleito por sufrágio universal para sete anos de governo, com poderes amplos, podendo notadamente submeter a um referendo popular as leis votadas pelo *Reichtag* (Parlamento alemão), caso ele as desaprove. Em situações de crise, o presidente poderá, por decretos, tomar as medidas necessárias para a manutenção de segurança e da ordem pública, e este poder lhe é outorgado por lei, pelo artigo 48 da referida Constituição, que prevê:

Se um *Land* (Estado federativo) não executar as obrigações que lhe incumbe a Constituição ou as leis, o presidente do *Reich* pode obrigá-lo a isso com a ajuda da força armada.

No caso em que, no *Reich* alemão, a segurança e ordem públicas forem sensivelmente ameaçadas ou perturbadas, o presidente do *Reich* pode tomar as medidas necessárias para o restabelecimento da segurança e ordem públicas, empregando, se for o caso, a força armada. Com esse objetivo, pode suspender no todo ou em parte os direitos fundamentais reconhecidos nos artigos 114, 115, 117, 118, 123, 124 e 153.

O *Reichtag* deve ser informado sem demora de todas as medidas tomadas com respeito ao item 1 ou 2 desse artigo. A pedido do *Reichtag*, essas medidas são anuladas.

No caso de perigo iminente, o governo de um *Land* pode aplicar as medidas previstas no item 2. Elas são suspensas por solicitação do *Reichtag* ou do presidente do *Reich*. (KLEIN, 1995, p. 93)<sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup> Em alemão: „Wenn ein Land, die ihm nach der Reichsverfassung oder den Reichsgesetzen obliegenden Pflichten nicht erfüllt, kann der Reichspräsident es dazu mit Hilfe der bewaffneten Macht anhalten.

Der Reichspräsident kann, wenn im Deutschen Reiche die öffentliche Sicherheit und Ordnung erheblich gestört oder gefährdet wird, die zur Wiederherstellung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung nötigen Maßnahmen treffen, erforderlichenfalls mit Hilfe der bewaffneten Macht einschreiten. Zu diesem Zwecke darf er vorübergehend die in den Artikeln 114, 115, 117, 118, 123, 124 und 153 festgesetzten Grundrechte ganz oder zum Teil außer Kraft setzen. Von allen gemäß Abs. 1 oder Abs. 2 dieses Artikels getroffenen Maßnahmen hat der Reichspräsident unverzüglich dem Reichstag Kenntnis zu geben. Die Maßnahmen sind auf Verlangen des Reichstags außer Kraft zu setzen. Bei Gefahr im Verzuge kann die Landesregierung für ihr Gebiet einstweilige Maßnahmen der in Abs. 2 bezeichneten Art treffen. Die

Este artigo junto com o artigo 53, que prevê a nomeação e a destituição do chanceler e dos ministros pelo presidente do *Reich*, põe ao alcance do presidente do *Reich* um direito que, na prática, ele pode exercer de maneira ilimitada.

É, sobretudo, com base nestes artigos da Constituição da República de Weimar que Carl Schmitt desenvolve suas idéias acerca do Direito Público. Das obras que arrolamos, a primeira, datada de 1921, é *A ditadura*. O ponto central que destacamos deste estudo está no terceiro capítulo, “A transição à ditadura soberana na teoria do Estado do século XVIII”. Nele, o jurista desconstrói, ou melhor, tenta desconstruir, as idéias contidas n’*O contrato social* de Rousseau, e, para isto, parte das idéias de Montesquieu. Nas palavras de Schmitt, Montesquieu designava o exercício imediato da onipotência estatal como despotismo – refere-se sobretudo ao papel dos comissários na monarquia francesa –, e o que era denominado como despotismo pelos iluministas, na Alemanha dos anos 20, seria chamado ditadura. O jurista indica que, na situação ideal de uma divisão correta dos poderes, assim como Montesquieu descreve, não há uma ditadura, mas um Estado de exceção, no qual o legislativo dá poderes ao executivo durante um breve e restrito tempo, para deter cidadãos suspeitos. Este Estado de exceção tem como pressuposto uma conspiração contra o Estado em seu interior ou fora dele com seu inimigo exterior. (SCHMITT, 1985, p. 142).

Para Schmitt, o ponto que une Montesquieu e Rousseau é a lei, que, para o iluminismo, deveria ser uma norma válida para todos e não se referir a casos singulares, sendo que, o que rege a noção de lei é a vontade geral, idéia que foi repetida com freqüência na Revolução Francesa. O caráter geral da lei, então, deve incidir no ponto em que esta não conhece nenhuma individualidade e rege, sem exceção, uma lei natural. Schmitt aponta que esta noção de lei procede da filosofia cartesiana e que, na política francesa, teve uma grande importância no século XVIII, apesar de “politizar um conceito de lei metafísico e científico-natural”. (SCHMITT, 1985, p. 144).

Para o jurista Schmitt, a vontade geral é o conceito essencial da construção filosófica-política de Rousseau. O autor d'*O contrato social*, afirma que é a vontade do soberano, isto é, a soma da vontade de todas as individualidades, a vontade geral, que constitui o Estado como uma unidade. O Estado, assim, não está fundado na submissão a um poder qualquer, mediante um contrato com este poder, ou mediante um contrato de dominação, mas se dá pelo pacto social.

Schmitt reconhece que o exposto n'*O contrato social* tem validade moral, mas não jurídica e enumera vários motivos da não-validade do contrato e do pacto, dos quais indicaremos três, relevantes para esta dissertação. O primeiro deles, conforme indicado, é o caráter abstrato do contrato, tendo em vista que este se baseia em um conceito “metafísico-científico-natural” de lei do século XVIII e lhe falta o *dictamen rationis*, uma lei da razão, que deve responder exatamente à lei da natureza. (Apud SCHMITT, 1985, p. 164). Por isso, ele não tem validade jurídica. O segundo motivo questiona o próprio conceito de vontade geral, pois se a vontade geral é essencial por ser a vontade da totalidade, esta, constituída por individualidades, pode estar errada, pois os homens individuais podem equivocar-se sobre a sua própria vontade verdadeira, uma vez que esta pode estar dominada pelas paixões e, por isso, não ser livre. O terceiro motivo parte da proposição de Rousseau de que o povo, ou seja, os governados por oposição ao governo, é bom por natureza em todas as circunstâncias e, para Schmitt, isso transforma as construções abstratas de Rousseau em uma ideologia revolucionária, que foi apropriada pela Revolução Francesa, em outras palavras, “serviu para justificar uma ditadura e transmitiu a fórmula para o despotismo da liberdade.” (SCHMITT, 1985, p. 164). Conforme o jurista indica, em Rousseau não há nenhuma vinculação do soberano à lei, e, tampouco, foi estabelecido um “contrato” concreto.

Em *Politisches Theologie (Teologia política)*, Schmitt dá continuidade à discussão sobre as proposições de Rousseau acerca da vontade geral e do soberano. Ele abre esta discussão com a seguinte frase: “Soberano é quem decide sobre o Estado de exceção”(SCHMITT, 2006, p. 07). A partir dela, diz que não quer discutir o conceito de soberania em si, mas a aplicação deste, e, por isso, o apresenta junto à idéia do Estado de exceção, que estaria dentro de um sistema lógico-jurídico no que diz respeito à decisão, ao poder de decidir no caso de um conflito em que consiste o interesse do Estado, a segurança e a ordem públicas. Ele afirma que um poder supremo, ou seja,

maior, irresistível, que funciona com a segurança do direito natural, não existe na realidade política; o poder não prova nada ao direito, “a bem dizer pelo motivo banal que Rousseau formulou em concordância com sua época: ‘La force est une puissance physique; le pistolet que le brigand tient est aussi une puissance’”. (Apud SCHMITT, 2006, p. 18) e que, se a vontade geral for idêntica à vontade do soberano, perde-se o elemento decisionista e personalista do conceito de soberania.

A exceção ocorre quando uma norma jurídica sistemática, em um caso concreto, ou melhor, em extrema necessidade, suspender a si mesma. “A tendência jurídico-estatal de regular o Estado de exceção de forma mais aprofundada significa a tentativa de descrever, precisamente, o caso no qual o direito suspende a si mesmo.” (SCHMITT, 2006, p. 14). Ela também requer, de quem decide, um posicionamento que pode e deve, em caso de extrema necessidade e/ou emergência, romper com o “acordo”, ou seja, romper com a promessa de vinculação dos direitos naturais gerais.

É por este motivo que Schmitt considera Bodin o fundador da teoria do Estado moderno, pelo fato dele ter respondido à seguinte questão: Até que ponto o soberano – entenda-se aqui aquele que governa os demais indivíduos – se submete às leis e se obriga diante das corporações? Bodin responde que “[as] promessas são vinculantes, porque a força obrigacional de uma promessa repousa no Direito Natural, porém, no caso de necessidade, cessa a vinculação segundo os princípios naturais gerais, [e] frente às corporações ou ao povo, o governante está obrigado somente enquanto o cumprimento de sua promessa for de interesse do povo, mas não se vincula *si la nécessité est urgente*” (Apud SCHMITT, 2006, p. 09).

Para Schmitt, Bodin confere à explicação das relações entre governante e corporações/classes um sentido alternativo, remetendo, assim, ao estado de necessidade e, para o jurista, esse é o ponto principal de sua definição tendo em vista que a partir dela a soberania é entendida como poder indivisível – não de um coletivo, como apresenta Rousseau, mas de um indivíduo – e que, assim, ele resolveu o problema sobre a questão do poder no Estado, uma vez que ela insere a decisão no conceito de soberania.

Um outro conceito importante para Schmitt é o conceito do político. Este, conforme o autor, está pressuposto ao conceito do Estado. Sendo, assim, ele é referencialmente indicado antes de se apresentar o que Schmitt propõe em *O guardião da constituição*. Para o jurista, “a distinção especificamente política a que podem reportar-se as ações e os motivos políticos é a discriminação entre amigo e inimigo”. (SCHMITT, 1992, p. 43).

Em *O guardião da constituição*, Schmitt acrescenta que a Constituição é o contrato que se faz entre quem governa e quem é governado, e afirma que quem deve guardá-la é o soberano, ou seja, o presidente do *Reich*, (a noção de *Reich* nunca desapareceu da noção de República!) não só pelo fato desta determiná-lo como o detentor de amplos poderes, mas também pelo fato dele ter sido eleito pelo povo. Nesse sentido, o contrato, agora, tem validade, porque está fundamentado na lei, que, ao mesmo tempo em que indica aquele que terá o poder de decisão, confere total legitimidade, através da legalidade, às suas ilimitadas ações.

Conforme Schmitt, o Estado de exceção tem uma existência legal e legítima na República de Weimar, porém o artigo 48 da Constituição não estabelece o que os *Länder* (Estados da federação) especificamente devem executar. Esta ambigüidade daria margem para que o *Reich*, no que diz respeito à segurança e ordem públicas, se considerasse ameaçado quando bem o entendesse. Resta saber qual(is) o(s) caso(s) concreto(s) que o efetiva(m).

Conforme o jurista, em qualquer Estado moderno, a relação do Estado com a economia compõe um objeto de questões de política interna atual, e quanto mais este tiver conotações industriais, tanto mais as questões econômicas ocupam o centro da política externa e interna. O jurista cita, como exemplo, uma lei estatal “contra o abuso de posições econômicas de poder” (como o decreto anticartel de 2 de novembro de 1923) e ratifica que, com isso, reconhece-se o conceito e a existência de um poder econômico com base no Estado e na lei. (SCHMITT, 2007, p. 119). O Estado neutro do século XIX estava passando a ser um Estado potencialmente total no início do século XX, e, para Schmitt, o que mais chama atenção é a mudança que ocorre na esfera econômica, pois se parte do princípio de que a economia financeira pública, tanto em relação às anteriores dimensões do período que antecede a guerra, quanto a atual relação

com a economia livre e privada, ou seja, não pública, atinge proporções que alteram a estrutura de todas as esferas da vida pública, e que não são apenas as questões diretamente financeiras e econômicas as alcançadas por esta mudança.

Ao contextualizar o Estado moderno na República de Weimar, o jurista faz uma avaliação da situação do *Reich* e o caracteriza através de três conceitos: policracia, pluralismo e federalismo. O último é a justaposição e cooperação existentes dentro de uma organização federal de uma maioria de Estados sobre base estatal, isto é, uma pluralidade de formas estatais sobre base estatal; o pluralismo designa uma maioria de complexos sociais de poder, solidamente organizados e que se estendem pelo Estado, ou seja, tanto pelas várias áreas da vida estatal, como pelas fronteiras dos Estados e pelas corporações territoriais autônomas, esses complexos de poder como tais se apoderam da volição estatal, sem deixar de ser um produto apenas social (não-estatal). Por fim, a policracia constitui-se numa maioria de detentores da economia pública, juridicamente autônomos, em cuja vontade estatal se encontra um limite. (SCHMITT, 2007, p. 105).

É sobretudo contra o caráter pluralístico da República de Weimar que Schmitt se posiciona, pois este possibilita a criação e ação de muitos partidos políticos, que, para ele, enfraquecem o Estado. Este, por sua vez, estava passando, simultaneamente a este processo, a ser um Estado econômico. Para ele, a prática do artigo 48

é especialmente significativa para a estrutura atual [na República de Weimar] da situação constitucional, porque era obrigada a se mover em território econômico e financeiro, pois o desenvolvimento rumo ao Estado Econômico se encontrou com o desenvolvimento simultâneo do parlamento rumo a um cenário do sistema pluralista e é aí mesmo que se têm fundamentadas tanto a causa da perturbação de cunho jurídico-constitucional quanto a necessidade por remédios e movimentos contrários. (SCHMITT, 2007, p. 170).

Neste sentido, ao mesmo tempo em que o jurista identifica uma doença no Estado, ou seja, o caráter pluralista da República, ele prescreve o remédio, isto é, o artigo 48, e constata que o seu uso é uma praxe que conta 10 anos, “um constante exercício suportado por uma rígida convicção jurídica”. (SCHMITT, 2007, p. 175).

De maneira prática, o uso do artigo ao longo da República de Weimar se dá em dois casos: 1. quando o presidente, usando de seu poder, promulga decretos substitutivos de leis, conforme o segundo parágrafo do artigo – o que o torna um legislador; e 2. quando ocorre a aplicação dos poderes extraordinários sobre situações de emergência e perigos de cunho econômico e financeiro, dentro de um Estado econômico. Vale lembrar que o poder na promulgação dos decretos também se dá dentro deste âmbito:

o direito econômico-financeiro de baixar decretos substitutivos de leis da atual praxe do artigo 48 permanece [...] de acordo com a ordem existente e, diante de um pluralismo inconstitucional, procura salvar o Estado legiferante constitucional, cuja corporação legislativa está pluralisticamente dividida. (SCHMITT, 2007, p. 122)<sup>182</sup>

Nesse sentido, quando se considera o artigo 48 da Constituição da República de Weimar como a baliza fundamental das proposições desenvolvidas por Carl Schmitt e se remonta o que ele observa em *Teologia política*, isto é, que os conceitos concisos da teoria do Estado moderno são conceitos teológicos secularizados; que o Estado de exceção tem um significado análogo para a jurisprudência, como o milagre para a teologia, e que este institui uma exceção por meio de uma intervenção direta – concretamente nos casos que envolvem a economia e as finanças, bem entendido –, ou seja, por intermédio de um soberano, no caso, o presidente do *Reich*, que é analogamente um representante do soberano divino, pode-se, então, concluir, seguindo o pensamento de Schmitt, que o Deus secularizado se manifesta milagrosamente em um elemento concreto, o capital, tendo em vista que é a ele que o seu comissário terreno, ou seja, o soberano do Estado econômico se submete e a quem delega poderes ilimitados para que aja em seu nome.

Portanto, quando se retomam as palavras que assinalam a conversa entre Benjamin e Brecht sobre Schmitt, ou seja, “acordo, ódio e suspeita”, há que se colocar em paralelo o “acordo” defendido por Schmitt e o “acordo” proposto por Brecht em *A exceção e a regra*. Para Schmitt, o “acordo” pressupõe que todos se submetam àquele soberano, “quem decide sobre o Estado de Exceção”, e a única suspeita que recairia

---

<sup>182</sup> Lembramos que Schmitt quer mostrar, de acordo com a Constituição, a não-validade da formação dos partidos políticos.

sobre este acordo, seria o seu rompimento por parte de quem se submete, fato que requer, conseqüentemente, conforme o conceito político do jurista, a eliminação do inimigo.

É o rompimento do acordo em caso de necessidade/emergência por parte do soberano, proposição apresentada por Schmitt em *Teologia política*, que Brecht focaliza nas peças didáticas, em particular em *A exceção e a regra*. É intuito do dramaturgo:

a representação do associal por aquele que se tornará cidadão do Estado, [pois esta] será útil ao Estado, principalmente se for efetuada a partir de modelos precisos e grandiosos. O Estado pode melhorar os impulsos associiais do homem ao solicitá-los (eles que nascem do medo e da ignorância) de uma forma perfeita e quase inacessível ao indivíduo sozinho. (Apud KOUDELA, 1991, p. 15).

Na primeira peça didática *Der Ozeanflug (O vôo sobre o oceano)*, que relata a história do primeiro aviador que atravessa o oceano, fazendo o trajeto de Nova Iorque à Europa, Brecht busca apresentar a luta do homem com a natureza e ao fazê-lo, o dramaturgo inclui a questão do progresso, ou seja, o desenvolvimento tecnológico, figurado pelo rádio e pelo avião. A luta com a natureza se dá por dois lados: enquanto ele voa, ele luta contra o seu avião e contra o que é primitivo, portanto luta contra si mesmo e contra a natureza. (BRECHT, 1990, pp. 174-175). Além de lutar contra a sua própria natureza, esta também se apresenta de maneira concreta: o nevoeiro, a nevasca, sendo que o seu domínio busca atingir o progresso. Nesta peça, há referência à relação entre indivíduo e o coletivo a partir do momento em que o aviador<sup>183</sup> diz que não está sozinho, pois junto ao indivíduo que conduz o avião estão os sete homens que o construíram. Porém, ainda não há a referência ao acordo e o destaque, assim como apresenta Brecht, é à necessidade do domínio pelo homem de sua própria natureza.

Na segunda peça didática, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis (A peça didática de Baden-Baden – sobre o acordo)*, o enredo se inicia com o relatório do vôo

---

<sup>183</sup> Indica-se que a primeira versão do texto foi escrita com um protagonista, o aviador Lindbergh, mas que devido ao seu apoio ao nazismo, Brecht incluiu, posteriormente, uma nota no final da peça, instruindo que se retirasse o nome dele e deixasse como “os aviadores”. Isto faz com que em algumas vezes, a fala de “os aviadores” seja proferida pelo coro, tendo em vista as marcas de 1ª pessoa do plural, e na maior parte da peça por um ator, pela marca de 1ª pessoa do singular.

feito no final de *O vôo sobre o oceano*, com pequenas alterações, que ainda mantêm a referência ao progresso com o trecho “ergueu-se a nossa / Ingenuidade de aço”. (BRECHT, 1990, p. 191). Há aqui a presença de um coro que relata a queda do avião e se dirige aos quatro aviadores acidentados – um aviador e três mecânicos –, pedindo para que eles deixem de voar, pois não é necessário que se tornem mais velozes, já que atingiram um ponto suficientemente alto. Os aviadores acidentados pedem ajuda, água e travesseiro, e o coro e a multidão fazem um inquérito para saber se o homem ajuda o homem. É com este inquérito que Brecht inaugura, nas peças didáticas escritas neste período, a proposição acerca da ajuda do homem pelo homem, em que “o acordo” está implícito e, assim, busca discutir a bondade humana defendida por Rousseau e questionada por Schmitt, que garantiria o acordo para alcançar a vontade geral. Na peça, três *clowns* desmontam um personagem, cujo nome é Schmitt. Certamente o uso do nome não é uma coincidência, uma vez que este personagem representa alegoricamente o “corpo político”- sendo que este, através do seu poder de decisão, aceita ser ajudado pelos *clowns*, pois sente dor em seu corpo (está doente) e acaba sendo desmontado por eles.

A partir do desmonte do personagem Schmitt, Brecht exemplifica que o homem não ajuda o homem e, dialeticamente, mostra que a ajuda e a violência constituem um todo que é preciso transformar. Neste sentido, não há como deixar de relacionar esta “ajuda” com um Estado autoritário, que age de modo violento, proposto pelo jurista, como remédio para um Estado doente (pluralístico). O coro resolve não ajudar os aviadores, uma vez que o progresso, ou melhor, a viagem dos aviadores, não tornou a vida de todos melhor, ou seja, “nem por isso o pão ficou mais barato” (BRECHT, 1990, p.194). Sendo assim, o travesseiro é rasgado e a água é jogada fora. Os três mecânicos acidentados decidem, então, reduzir-se às suas menores grandezas, isto é, aceitam morrer.

O único que não aceita morrer, ou seja, que “não está de acordo” é o aviador, que tem o seu avião desapropriado e, após este fato, o seu rosto fica irreconhecível. O líder do coro diz que o homem tinha um cargo e, mesmo usurpado, arrancou o que precisava deles e negou o que eles necessitavam. Por isso, seu rosto se extingue com seu cargo, e eles dizem que o que o tornava homem era este cargo. O homem e o cargo referidos são o aviador e, neste caso, a figura do progresso, obtido por meio da

usurpação, retirando dos outros o que necessitam e negando-lhes o que eles mais precisam. O progresso, personificado pelo aviador, pode ser comparado ainda à figura do soberano apresentado pelo jurista Schmitt, ou seja, aquele que decide sobre o coletivo e não está de acordo com ele. Como não aceita morrer, o aviador é expulso, e no final, o coro pede para que os mecânicos transformem não apenas uma das leis da terra, mas sim a lei fundamental, com a qual tudo será transformado, o mundo e a humanidade, i.e., a desordem das classes sociais, pois a humanidade se divide em duas: ignorância e exploração. Os três mecânicos concordam com a transformação e o coro pede para que eles abandonem tudo o que conquistaram, inclusive a si mesmos.<sup>184</sup>

Na primeira versão da terceira peça, *Der Jasager und der Neinsager*, (*Aquele que diz sim, aquele que diz não*), quer dizer, em *Aquele que diz sim*, Brecht trata de um menino, cuja mãe está doente, infectada por uma epidemia que toma conta da cidade. O menino segue com um grupo e com seu professor em busca do remédio para salvar a cidade da epidemia. No caminho, o menino fica doente e o grupo decide, em comum acordo, que ele deve morrer. O professor instrui o menino para que responda conforme a necessidade; e o menino, então, responde que aceita morrer. O professor diz para o grupo que o menino assentiu e eles atendem a sua última vontade que é a de que o joguem no vale, pois ele não quer morrer sozinho.

Após a apresentação da peça em uma escola e a partir dos comentários dos alunos que a representaram, Brecht escreve *Aquele que diz não*, que apresenta como versão final do texto, ao lado de *Aquele que diz sim*. A segunda história é quase igual à primeira, porém o dramaturgo a altera no que diz respeito ao objetivo da viagem, que passa a ser os estudos. O menino quer acompanhar a viagem porque sua mãe está doente e ele quer aproveitar a expedição para buscar remédio e instruções para curá-la, mas no meio do caminho é ele quem fica doente. No momento em que o indagam se ele quer seguir o grande costume, o menino responde que não e argumenta que ele acompanhava a viagem para buscar um remédio para sua mãe, mas agora ele é quem está doente e que, por isso, deve-se introduzir um novo costume, o de refletir diante de cada situação. Com esta resposta, o grupo o leva de volta para a cidade.

---

<sup>184</sup> Não pretendemos aprofundar neste estudo a análise desta peça, pois ela não é o objeto de nossa pesquisa. Buscamos, apenas, indicar alguns pontos que fazem referência a Rousseau e Schmitt. Müller-Schöll, cf. bibliografia, discute melhor este texto.

As referências ao cumprimento do acordo encontram-se ao longo de toda a peça em *Aquele que diz sim*, que segue o grande costume, tendo em vista que o menino aceita a morte para o bem geral, de acordo com a “vontade geral”, embora, de fato, tenha recebido instruções do professor para que respondesse/decidisse de acordo com a extrema necessidade. Em *Aquele que diz não* a ênfase é dada à liberdade de escolha do indivíduo, que decide voltar, que sugere uma nova maneira de refletir diante de cada situação e que decide sobre o seu destino. Assim, Brecht contrapõe a “decisão” preconizada pelo jurista Schmitt que diz respeito ao soberano que decide sobre um coletivo.

Em *Die Massnahme (A medida)*, uma peça didática que coloca as questões do partido comunista em discussão, o enredo trata da história de quatro agitadores que saem de Moscou e têm como destino a cidade de Muken. Lá irão propagar as idéias do partido e ajudar o partido chinês nas fábricas. No início da peça, eles dizem ao coro de controle que conseguiram cumprir a missão, mas que tiveram que matar um camarada. A partir deste fato, o coro de controle pede para que eles contem o que houve para que possa decidir se foi a ação correta. Os agitadores, dentre eles um de nome Karl Schmitt<sup>185</sup>, de Berlim, passam, então, a encenar o que se passou. No caminho para a cidade chinesa, eles encontram um jovem camarada, cujo coração bate pela revolução. Os agitadores precisam de um guia e o jovem camarada se oferece para ajudá-los, pois diz que o homem deve ajudar o homem, que ele é pela liberdade e que acredita na humanidade; diz ainda que se juntou às fileiras do partido porque acredita que ele pode lutar contra a ignorância, contra a exploração e pela sociedade sem classes. Os quatro agitadores relatam que o jovem camarada estava de acordo com a maneira de trabalharem e que eles seguiram para falar com o diretor do partido. Este assente à participação do jovem camarada e pergunta se todos estão de acordo em se anular, usar máscaras, tendo em vista que a tarefa é ilegal e pergunta se estão dispostos a morrer.

---

<sup>185</sup> Também aqui, o nome de Schmitt – apresentado junto ao de Marx - não é usado aleatoriamente, tendo em vista que o jurista, em *O guardião da constituição*, quando critica o caráter pluralístico do *Reich*, afirma que a idéia de um partido, presumida nas constituições civis e de Estado de direito até o Estado atual, ou seja, a República de Weimar, segue o Estado constitucional liberal, ou seja, é “um produto baseado em livre propaganda, não se tornando, então, um complexo sólido, constante, permanente e minuciosamente organizado. Tanto a ‘liberdade’ quanto a ‘propaganda’ proibem, conforme a idéia nelas contida, toda a pressão social ou econômica, permitindo, como motivação apenas a livre persuasão de pessoas social e economicamente livres, mental e intelectualmente autônomas e capazes de proferir um juízo próprio.” (SCHMITT, 2007, p. 121).

Eles concordam. O diretor do partido diz que, agora, eles são folhas em branco sobre as quais a revolução escreve as suas instruções.

Eles seguem a viagem e o jovem camarada recebe três tarefas: a de convencer os cules que sobem o rio com uma canoa cheia de arroz para fazer propagandas entre eles, para que lutem por sapatos que lhes possibilitem trabalhar melhor; a de distribuir panfletos na porta de uma fábrica e para que entregue uma carta a um comerciante de arroz, para que os empregados consigam armas em uma luta contra os ingleses. O jovem camarada “falha” nas três tarefas, por causa do compadecimento que sente, ou, ainda, pela sua humanidade e por acreditar, conforme afirmara, que o homem deve ajudar o homem. Os agitadores decidem matar o jovem camarada e argumentam que só com a violência é possível transformar esse mundo assassino, e dizem ainda que eles fazem aquilo unicamente pela inabalável vontade de transformar o mundo. O jovem camarada aceita morrer, ou seja, cumpre o acordo, e como o menino de *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, morre com a ajuda de seus companheiros.

Desta forma, nota-se que as peças didáticas *A peça didática de Baden-Baden – sobre o acordo*, *Aquele que diz sim*, *aquele que diz não* e *A medida* trazem, além da questão do indivíduo *versus* o coletivo, a questão da ajuda *versus* violência e o “estar de acordo” (*Einverständnis*).

Em *A exceção e a regra*, há três pontos centrais a examinar: a relação entre indivíduo e coletivo, o *Einverständnis* (o “estar de acordo”) e a relação entre ajuda e violência, em outras palavras, três questões que também apontam para Schmitt.

Nesta peça, porém, o “estar de acordo” (*Einverständnis*) é marcado justamente pela sua ausência, pela sua suspensão. Enquanto o jurista Schmitt, em suas reflexões, insere a exceção dentro da norma, que ao suspender a si mesma, deixa entrever a exceção, Brecht, pelo “modelo de ação” de sua peça didática, mostra através do proceder do juiz – que tem o poder de decisão e alega um suposto ódio (*Haß*) alimentado pelo cule em relação a seu explorador –, que a exceção (o cule) está inserida na norma (“A regra é olho por olho”) apenas e tão somente pela sua exclusão, através do assassinato.

Enquanto o jurista Schmitt cria um sistema a partir de uma construção teórico-filosófica, que fundamenta e justifica a violência e o Estado autoritário, o dramaturgo mostra que, dentro deste sistema o indivíduo está inserido por meio de sua exclusão/eliminação, determinada e efetuada por aquele que tem o poder de decisão (no caso da peça, o juiz, mas para Schmitt, o soberano).

Como Brecht mostra não é qualquer indivíduo o excluído, mas sim o indivíduo e/ou a classe que não detém os meios de produção, ainda que se submeta sistematicamente, como cule faz ao longo da peça, à violência daquele que detém o capital, o soberano. Em outras palavras, o fato deste indivíduo se submeter ao soberano e à violência empregada por ele, não garante a preservação de sua vida. Pelo contrário, sendo o acordo suspenso por este soberano, que justifica a suspensão apelando para uma “necessidade urgente” – necessidade econômica, conforme Schmitt aponta –, ao indivíduo que se submete, não resta escolha, ou melhor, acordo, ao qual ele teria a possibilidade de assentir ou não.

Além disso, quando este soberano aplica o conceito do político proposto por Schmitt, ele não só determina quem é seu inimigo, mas com seus poderes ilimitados, elimina este inimigo, com a ajuda da força armada. Esta eliminação é prefigurada na peça pela eliminação do inimigo histórico do soberano – o comerciante, representante da classe que detém os meios de produção –, que assassina com um revólver o cule, o representante das classes sociais mais baixas.

Outro ponto em que Brecht se contrapõe a Schmitt diz respeito ao Estado econômico. Schmitt considera o Estado econômico uma espécie de mola propulsora para a aplicação do artigo 48, dado o poder que lhe confere na promulgação dos decretos também dentro do âmbito econômico. Em outras palavras: trata-se do Estado de emergência econômica, que justifica um Estado de Exceção, o qual para preservar as classes que detém os meios de produção lança mão de “os fins justificam os meios”. E é justamente dentro deste âmbito que o uso do artigo 48 se torna uma praxe dentro da República de Weimar. Lembro que é o mesmo artigo que concede poderes ilimitados ao soberano, ao presidente do *Reich*, para “manter a ordem” com a ajuda da força armada. Já para Brecht, o Estado de emergência econômica (progresso, concorrência, violência) reduz o ser humano à sua menor grandeza até eliminá-lo, não só nas classes sociais mais

baixas, deserdadas de seus bens materiais, mas também nas classes que detêm os meios de produção, destituídas de seus bens morais.

Schmitt defende que “todo o direito é ‘direito situacional’. O soberano [aquele que decide] cria e garante a situação como um todo na sua completude. Ele tem o monopólio da última decisão. [...] O Estado de exceção revela o mais claramente possível a essência da autoridade estatal. Nisso, a decisão distingue-se da norma jurídica e (para formular paradoxalmente), a autoridade comprova que, para criar direito, ela não precisa de razão”. (SCHMITT, 2006, p. 16, grifo nosso). Brecht, na peça, ao mostrar o juiz, aquele que decide no tribunal, aquele que é dotado de razão, aquele que a partir da regra estabelece quem tem ou não razão, ilustra que a razão utilizada pelo juiz tem duas medidas, ou seja, uma para classe dominante e outra para a classe dominada, o que indica ao leitor que o próprio conceito de razão está em juízo. Ao fazer isso, Brecht não só dialoga com os racionalistas da República de Weimar, mas também discute com Schmitt a idéia de que a decisão distingue-se da norma-jurídica. Para Brecht, para criar o direito, a norma-jurídica precisaria da razão para embasar a decisão.

Torna-se evidente, que quando Brecht apresenta um juiz que se pauta no “direito situacional”, ou seja, que “cria e garante a situação como um todo na sua completude, [pois] ele tem o monopólio da última decisão”, o dramaturgo busca, dialeticamente, inverter, ou melhor, transferir o poder de decisão para a classe trabalhadora, os explorados representados na peça, para que ela possa decidir sobre o seu destino, uma vez que cabe a ela, diante de cada situação, criar e garantir essa mesma situação, adquirindo e mantendo o seu monopólio de decisão.

Ainda dentro desta discussão não são menos importantes a exceção e a regra apontadas por Brecht, ou seja, a humanidade e a desumanidade. E podemos lê-las à luz de Schmitt, quando este trata apenas do conceito de exceção:

A exceção [a humanidade] é mais interessante que o caso normal [a desumanidade]. O que é normal nada prova, a exceção [humanidade] comprova tudo; ela não somente confirma a regra [a desumanidade], mas esta vive da exceção [a humanidade]. Na exceção [humanidade], a força da vida real transpõe a crosta mecânica fixada na repetição.[...] ‘A exceção [a

humanidade] explica o geral e a si mesma. (SCHMITT, 2006, p. 15).

Outra imagem que também pode traduzir um diálogo entre Brecht e Schmitt é a do comerciante. Assim como o presidente do *Reich*, descrito no artigo 48 da Constituição de Weimar, o comerciante também porta uma arma e tem o respaldo da justiça através da lei para defendê-lo e legitimar as suas ações.

Ao discutir o Estado de exceção com Schmitt através da peça, o dramaturgo tem como motivo essencial o registrado no procedimento do uso da fábula, ou seja, inscrever o passado no presente para que este seja transformado e, ao fazê-lo, termina por projetar o Estado de exceção na República de Weimar. Esta projeção está ilustrada no epílogo da peça,

Assim termina,  
A História de uma viagem.  
Vocês viram e ouviram.  
Vocês viram o que é comum, o que sempre torna a acontecer.  
Mas nós pedimos a vocês:  
No que não é estranho, encontrem o estranho!  
No que é comum, encontrem o inexplicável!  
Com o que é normal, vocês devem se espantar.  
O que é a Regra, reconheçam como abuso  
E onde vocês reconhecerem o abuso,  
Busquem remediar!  
(BRECHT, 1967, p. 822, tradução nossa)<sup>186</sup>.

Quando o dramaturgo pede ao leitor e ao público atenção à regra, e para que este a reconheça como abuso, ele se contrapõe à idéia de Schmitt, que considera a exceção como regra. O emprego do verbo “remediar”, neste excerto que encerra a peça de modo aberto, não é usado de maneira aleatória, tendo em vista que remete o leitor à mesma expressão usada por Schmitt quando requer “remédios” e movimentos contrários para curar um Estado pluralístico, considerado pelo jurista como doente.

Schmitt, por sua vez, responde tardiamente a esse diálogo, pois ao escrever a segunda *Teologia política*, em 1969, faz uma menção a Brecht. No posfácio, intitulado “Sobre a situação atual do problema: A legitimidade da Modernidade”, ao criticar os

---

<sup>186</sup> No original: “So endet/Die Geschichte einer Reise./ Ihr habt gehört und ihr habt gesehen./ Ihr saht das Übliche, das immerfort Vorkommende./ Wir bitten euch aber:/ Was nicht fremd ist, findet befremdlich!/ Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich! Was da üblich ist, das soll euch erstaunen./ Was die Regel ist, das erkennt als Missbrauch/ Und wo ihr den Mißbrauch erkennt habt/ Da schafft Abhilfe!“

iluministas e a Revolução francesa, o jurista afirma que, para aqueles, a “legalidade era uma nova forma de legitimidade racional superior e mais válida; [que] ela era uma mensagem da deusa da razão, no Novo frente ao Velho. Entrementes, experiências políticas e popular-pedagógicas, esclarecimentos intermediados por Bertolt Brecht, contribuíram para que a legalidade seja entendida apenas como discurso de gângster”. (SCHMITT, 2006, p. 142). Quando se observam as palavras usadas por Schmitt em relação a Brecht – “experiências políticas” e “popular-pedagógicas” –, percebe-se que ele sabia exatamente sobre o que estava falando, embora não o quisesse reconhecer e/ou o quisesse disfarçar, utilizando sua magnífica retórica, reduzindo a discussão proposta por Brecht sobre o Estado a um “discurso de gângster”. Faço, contudo, um complemento informativo, ao qual Schmitt parece não ter observado. A figura do “gângster”, nas peças do dramaturgo, bem como a do assassino-explorador, como em *A exceção e a regra*, sempre esteve “protegida pela polícia”, ou seja, respaldada pelas leis e pelos juízes, ou seja, por essa justiça prescrita por Schmitt.

Um ponto pertinente a ser retomado nesta última parte do estudo é a discussão empreendida por Steinweg, Mittenzwei e outros acerca do objetivo das peças didáticas, bem como o uso que delas foi feito na República de Weimar. Não tenho o intuito de resolver esta questão, mas busco problematizá-la e participar, a partir da minha perspectiva, relativizada historicamente, da discussão acerca desta questão.

Em 1976, período em que as peças didáticas voltam a ser um objeto de discussão na Alemanha, Werner Mittenzwei, Hermann Haarmann e Dagmar Walach, contrapõem-se à tese apresentada e defendida por Steinweg, em seu estudo de 1972, que, ao se embasar em um pressuposto brechtiano, afirma: "a peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador" (Apud STEINWEG, 1976a, p. 164)<sup>187</sup>. A contraposição feita pelos críticos deve-se à ênfase dada por Steinweg ao caráter de "dialética pela dialética" que este grupo de peças teria. Para os críticos mencionados, as peças didáticas têm traços da arte produtora, elaborada no final da República de Weimar, portanto teriam o objetivo de servir a uma revolução social, isto é, socialista, ou seja, ratificam que por trás desta arte produtora e do pensamento dialético há uma práxis efetiva com um alvo definido, a revolução.

---

<sup>187</sup> No original: “Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird.”

Por um lado, a crítica à tese defendida por Steinweg é pertinente pelo fato de que, quando se retoma o que Brecht disse neste pressuposto e o completamos, "A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados". (Apud KOUDELA, 1991, p. 16), nota-se que Steinweg não deu atenção à segunda oração, à oração subordinada, fundamental em Brecht, sobre o fato de os espectadores poderem ser utilizados. Torna-se claro o intuito de Brecht ao sugerir que as peças sejam representadas por atuentes – amadores, estudantes, trabalhadores –, e é um fato que ele conseguiu aplicar esta indicação, por exemplo, em *Aquele que diz sim, aquele que diz não*. Contudo, acredito que é necessário fazer como o autor, isto é, relativizar esta sugestão de que "a peça didática [só] ensina enquanto nela se atua, não quando se é espectador", até porque *A medida*, por exemplo, foi representada por um coro de trabalhadores e pelos atores que trabalhavam com o dramaturgo em 1930, ou seja, não só por "atuentes", tendo sido além disso encenada para um público. Se se aplicar a tese de Steinweg a *A exceção e a regra*, a peça será excluída do elenco de peças didáticas, porque ela é a única daquele período que não foi encenada logo após a sua escritura, em outras palavras, é um experimento que não foi "colocado à prova". Trata-se, todavia, de uma exclusão que o próprio Brecht não faz. Em 1931, Brecht indica esta peça como *Lehrstück* e ratifica este apontamento em um nota de 1956, ou seja, no ano de sua morte, como já foi indicado no capítulo sobre as peças didáticas.

Por outro lado, torna-se necessário também relativizar a "leitura" feita por Mittenzwei, Haarmann e Walach, ou seja, a de que as peças didáticas foram elaboradas visando a uma revolução. O próprio contexto histórico dentro do qual elas foram produzidas já mostrou que, ainda que houvesse movimentos sociais suficientemente articulados – o que não havia na República de Weimar, entre 1928 e 1931 – para a idealizada revolução, o Estado fechava o cerco a qualquer corrente que não estivesse alinhada ao Estado econômico, e, como a História mostra, o cerco foi fechado completamente em 1933, com a ascensão de Hitler ao poder. Sendo assim, por que Brecht, que sempre estava a par das questões de seu tempo, proporia os experimentos das peças didáticas como estímulos a uma revolução de esquerda no final de uma conturbada República, que já se ressentia com as ações do Estado econômico que, por sua vez, evoluía para um Estado de guerra?

Mittenzwei acerta ao relacionar as peças didáticas à arte produtora feita no final da década de 20 e início da década de 30. Uma exemplar reflexão sobre esta arte produtora, que seria uma ramificação decorrente “dos processos de diferenciação do pensamento estético marxista do início dos anos trinta” (MITTENZWEI, 1976a, p. 241, tradução nossa)<sup>188</sup>, é um ensaio de Walter Benjamin, escrito em 1934, “O autor como produtor.” Nele, Benjamin afirma que “um escritor que não ensina os outros escritores não ensina” (BENJAMIN, 1987, p.132), e aponta para a necessidade deste comportamento pedagógico por parte do escritor. Afirma, ainda, que o caráter modelar da produção é decisivo, pois não só deve orientar outros produtores em sua produção, mas também precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Pois quanto melhor for este aparelho, mais conduzirá consumidores à esfera de produção, isto é, maior será a sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. Como modelo desse gênero, Benjamin indica o dramaturgo Brecht. O modelo a que Benjamin se refere foca a interrupção, que “não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel”. (BENJAMIN, 1987, p. 133). Não é, tampouco, de maneira despropositada que, neste ensaio, Benjamin cite uma anotação que Brecht apresenta no prefácio da publicação dos primeiros experimentos com as peças didáticas: “A publicação dos ‘experimentos’ acontece em um momento em que certos trabalhos não devem mais ser vivências individuais (ter caráter de obra), porém, serem direcionados à utilização (transformação) de determinados institutos e instituições (devem ter caráter de experimento)[...]” (Apud STEINWEG, 1976a, p. 94, tradução nossa).<sup>189</sup>

Como na obra de Brecht a ação e a reflexão estão indissociavelmente unidas, o dramaturgo, assim como indica Benjamin, reflete sobre a sua posição dentro do processo produtivo – o de ensinar e de aprender – e coloca em prática o que ensina.

<sup>188</sup> No original: “Die Kunst für die Produzenten war eine Hauptlösung der Materialästhetik, die sich innerhalb des Differenzierungsprozesses des marxistischen ästhetischen Denkens zu Beginn der dreißiger Jahre herausbildete. Diese Differenzierung vollzog sich auf der Grundlage des Funktionswechsels, der Ausrichtung der Künste und künstlerischen Praxis auf die Ziele der revolutionären Arbeiterbewegung“.

<sup>189</sup> No original: „Die Publikation der „Versuche“ erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht mehr so sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind (Experimentcharakter haben) [...]“.

Diante do conturbado contexto histórico/político do final da República de Weimar, a única maneira de o dramaturgo agir passa por seu posicionamento frente àquele contexto. Neste sentido, ele age na medida em que se posiciona com e por meio de seus escritos e suas peças didáticas em favor da classe trabalhadora e contra um prenunciado Estado de Exceção. Posicionar-se, portanto, diante das situações historicamente apresentadas é um comportamento que insere a ação e a reflexão, ou seja, é a partir deste posicionamento que o leitor ou espectador pode efetivar uma ação concreta para a transformação da realidade em que vive, pois o não posicionamento diante daquele contexto histórico/político, ou de qualquer outro, ou seja, se submeter à sistemática violência, como *A exceção e a regra* mostra, não garante que se preserve a vida, isto é, a sobrevivência diante destas circunstâncias dadas.

## CONCLUSÃO

Conforme proposto neste estudo, buscou-se apresentar uma análise minuciosa da peça *A exceção e a regra*.

No primeiro capítulo, intitulado “As peças didáticas, segundo Brecht”, tentou-se sistematizar e classificar toda uma série de informações esparsas sobre as peças didáticas em geral e, em particular, aquelas atinentes a *A exceção e a regra*, bem como foram traduzidos pela primeira vez para o português do Brasil todos os textos arrolados destas informações. Além disso, retomaram-se alguns pressupostos do teatro épico de Brecht, tais como os *Verfremdungseffekte* (efeitos de distanciamento), bem como se resgataram alguns textos teóricos do autor, onde constam indicações acerca da função das peças didáticas, indicações acerca do público a que se destinam, e também se contextualizou a peça dentro da obra do autor, assim como dentro do grupo de peças didáticas.

No segundo capítulo, com o título “A condição humana”, ao analisar os personagens da peça, enveredou-se pelo exame das camadas textuais que compõem este drama<sup>190</sup> épico. Conforme indicado, Brecht sobrepõe ao prólogo e ao epílogo, parte estrutural de uma tragédia grega, uma camada textual sálmica, que remete o leitor à ideologia teológica, e observou-se que a sobreposição de diferentes estruturas textuais ao texto dramático constitui um dos elementos que fazem mover o “modelo de ação” da peça didática. Neste capítulo, foi mostrado que as canções entoadas pelos personagens, ao mesmo tempo em que fragmentam as unidades de ação do texto dramático, propiciando conseqüentemente o distanciamento crítico do leitor, expõem os *gestus* socialmente dados pelos personagens. A maneira como as canções são apresentadas na peça, conforme analisado, fornece uma maior fragmentação ao texto, e, conseqüentemente, à encenação, pois há canções que são entoadas pelos personagens, que comentam as ações apresentadas, e outras usadas com o objetivo de distanciar o ator que representa a cena, ou seja, personagens que estabelecem um jogo entre identificação e estranhamento, outro elemento que faz mover o “modelo de ação” da peça didática. Ainda neste capítulo, foi mostrado o emprego da agudeza pelo autor, pois

---

<sup>190</sup> Utilizamos a expressão “drama” com a mesma acepção da língua alemã, ou seja, refere-se à estrutura textual.

Brecht, ao relacionar de maneira inesperada e artificial dois conceitos distantes, de modo a colocar em correspondência também inesperada relações de objetos distantes, põe em evidência um terceiro elemento que faz mover o “modelo de ação” da peça didática, isto é, a contraposição entre as ações e falas dos personagens. Fica demonstrado com este procedimento o *gestus*<sup>191</sup> na escrita da peça. É justamente com o emprego desta linguagem gestual que Brecht consegue revelar as atitudes do indivíduo que fala perante os outros indivíduos, ou seja, quando mostra um comerciante com um discurso de suplicante, mas que age como ímpio; ou, ainda, quando apresenta o verdadeiro suplicante, o cule, que é julgado e considerado culpado depois de morto, ou seja, que este não obtém a salvação divina após sua morte; ou, ainda, quando o dramaturgo mostra um juiz que, por meio da justiça, ratifica a injustiça social.

No terceiro capítulo, intitulado “A justiça”, também se tornou patente o procedimento brechtiano empregado nas peças didáticas, qual seja, um quadro que é a peça dentro da peça, e que apresenta, ainda, uma outra camada textual, tecida na forma de fábula. Nesta parte do estudo, o foco foi dado à justiça e ao Estado, este último, referido inúmeras vezes pelo autor em seus textos teóricos sobre as peças didáticas. Fica, assim, claro que a discussão sobre o Estado é constitutiva e essencial das peças didáticas, e, como se observou, ela também está presente em *A exceção e a regra*.

No quarto capítulo, com o título “Coros desconhecidos e as anotações “silenciadas”, foram resgatados os textos originais dos novos coros, por muito tempo não localizados, bem como anotações praticamente inexploradas, e apresentadas as respectivas traduções, por mim elaboradas. Tentou-se experimentar as sugestões do dramaturgo, a partir de alguns trechos destes coros. Quando Brecht afirma que “A forma da peça didática é árida, mas apenas para permitir que trechos de invenção poética e de tipo atual possam ser introduzidos” (Apud KOUDELA, 1991, p. 17), tem-se, portanto, mais um elemento caracterizador da peça didática e que está presente também em *A exceção e a regra*, em outras palavras, o caráter aberto da obra. Este elemento também faz mover o “modelo de ação” das peças didáticas. Cabe, ainda, uma

---

<sup>191</sup> Cabe lembrar que Brecht diferencia *gestus* e gesticulação (*gestikulieren*) na seguinte anotação: “[...] ao falar de *gestus* não nos referimos à gesticulação (*gestikulieren*); não se trata de movimentos das mãos no intuito de frisar ou explicitar a fala, mas sim de atitudes gerais. Uma linguagem é gestual (*gestisch*) quando se fundamenta no *gestus*, quando revela determinadas atitudes do indivíduo que fala, assumidas perante outros indivíduos [...]”. IN: KOUDELA, **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1991, p. 101.

observação: como forma e conteúdo estão indelévelmente ligados no teatro épico, o procedimento brechtiano empregado nas peças didáticas, ao mesmo tempo em que coloca os temas a serem discutidos, quer dizer, a luta de classes, o progresso, a condição humana diante deste progresso, “o estar de acordo” (*Einverständnis*), a justiça, a teologia política, o Estado, a ajuda do homem pelo homem, a razão/a regra, a exceção, o papel do Estado frente à luta de classes, a humanidade e a desumanidade, o dramaturgo reconfigura sistematicamente estes temas no texto escrito. Naturalmente, a encenação propiciaria uma ampliação destas reconfigurações, devido às possibilidades cênicas, mas como me detive ao texto escrito, só posso falar sobre ele. Neste sentido, as possibilidades de “leitura” desta peça didática são muitas, mas enveredei pelo caminho do Estado, pelo fato dele ter se mostrado o mais produtivo, por trazer questões referentes à sua época, que, contudo, ainda estão presentes na nossa contemporaneidade.

No quinto e último capítulo, buscou-se dar contorno a um possível diálogo entre Bertolt Brecht e os seus contemporâneos, entre os quais, Carl Schmitt. O fato de as peças didáticas terem um destinatário determinado pelo autor, ou seja, os amadores, estudantes e trabalhadores mostra que elas dialogam com as questões de seu tempo, pois dentro daquele Estado econômico, em um pólo da discussão estava Schmitt, defendendo um Estado Total, um Estado de Exceção, e Brecht estava no outro pólo da discussão, buscando combater esta proposta de Schmitt e, dentro disso, defender a justiça social.

*A exceção e a regra*, embora não tenha sido encenada logo após a sua escritura, ou seja, não tenha sido “colocada à prova” no final da década de 20 e início da década de 30, não deixa de pertencer ao rol das peças didáticas. Este fato se fundamenta nos elementos que a compõem, e que, portanto, a tornam um “modelo de ação”. Este estudo, além de apresentar uma análise minuciosa da peça, a reconduz ao rol de peças didáticas. Ousa-se usar o termo “reconduzir”, pois ao longo deste estudo, observou-se que *A exceção e a regra*, na crítica brasileira, estava sendo obliterada em vários estudos críticos. Espera-se, assim, ter contribuído para a fortuna crítica do autor, e, principalmente, para que esta peça retome o seu lugar dentro da crítica literária brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder do soberano e a vida nua**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. Iraci Poleti. São Paulo, Ed. Boi Tempo, 2007.

ALMEIDA, José Ferreira de.(Trad.) **A Bíblia Sagrada**. São Paulo, Ed. Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. (Versão Luterana)

ALTER, Robert & KERMODE, Frank (orgs.). „Salmos”. IN: ALTER, Robert & KERMODE, Frank (orgs.). **Guia Literário da bíblia**. Trad. Raul Fiker, 1997, pp. 263-282.

\_\_\_\_\_, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Trad. Vera Pereira. São Paulo, Cia. das Letras, 2007. (1ª ed. 1980)

ARENDT, Hannah. “Bertolt Brecht: 1898-1956”. IN: **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bootmann. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto. **Brecht: experiência e engajamento – Uma leitura de “A medida”**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. (Tese de doutorado do Departamento de Filosofia).

BACH, Inka/ GALLE, Helmut. **Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert: Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung**. Berlin - New York, Walter de Gruyter, 1989.

BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil – experiências e influências**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – VL. I Magia e Técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_, Walter. **Tentativas sobre Brecht**. Trad. Jesus Aguirre. Madrid, Taurus Ediciones, 1975/1987.

\_\_\_\_\_, Walter. **Gesammelten Schriften. Band 2-3**. (Hrgs) Tiedemann, Rolf e Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991. 1ª ed. 1977. p. 1372.

BENTO, António. “Teologia e Mitologia Política – Um retrato de Carl Schmitt” Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bento-antonio-carl-schmitt-teologia.pdf>> Acesso em 16 de dezembro de 2007.

BRECHT, Bertolt. **Schriften zum Theater 2. Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen 1918-1956**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967. (usado como edição controle da tradução portuguesa de *Estudos sobre o Teatro*).

\_\_\_\_\_. **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, Vls. 2, 15 e 16.

\_\_\_\_\_. **Schriften zum Theater 3. Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen 1918-1956**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967. (usado como edição controle da tradução portuguesa de *Estudos sobre o Teatro*).

\_\_\_\_\_. **Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Die Ausnahme und die Regel – Drei Lehrstücke**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975.

\_\_\_\_\_. **O romance dos três vinténs**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1976.

\_\_\_\_\_. **Teatro Completo de Bertolt Brecht em 12 volumes**. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1986.

\_\_\_\_\_. **Histórias de almanaque**. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa, Ed. Veja, 1987. Coleção Provisórios e Definitivos.

\_\_\_\_\_. “Der Dreigroschenproceß – Ein soziologisches Experiment“. IN: **Bertolt Brechts Dreigroschenbuch – Texte Materielen Dokumente**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1960. pp. 81- 121.

\_\_\_\_\_. **Diário de trabalho. Volume I – 1938-1941**. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. **Diário de trabalho. Volume II – 1941-1947**. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. **Histórias do Sr. Keuner**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Estudos sobre o teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Lisboa, Ed. Portugália, s.d.

BIRRAQUE, Maria José. **Brecht: A cena engatilhada (Proposta brechtiana para um teatro revolucionário)**. FFLCH-USP, 1975. (Dissertação de Mestrado do Departamento de Filosofia).

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996. 6ª edição.

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

BRENNER, Hildegard.(Hrgs) **Alternative**.Nº107, 19 Jahrgang, April. Berlin, Oskar Zach KG, 1976.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro, Graal, 1996.

DORT, Bernard. **Leituras de Brecht**. Lisboa, Forja, 1980.

ESSLIN, Martin. **Brecht: dos males o menor**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

ESOPO. **Fábulas**. Trad. de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L & PM Pocket, 1997.

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

EURÍPIDES. **Duas Tragédias gregas: Hécuba e Troianas**. Trad. e introdução Christian Werner. São Paulo, Martins Fontes, 2004,

FREDERICO, Celso. "Brecht e a 'teoria do rádio'". IN: **Revista de Estudos avançados**. São Paulo, 21 (60): maio/agosto 2007, pp. 217- 232.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo, Perspectiva/ EDUSP, 1990.

GAY, Peter. **A Cultura de Weimar**. Trad. Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

GERSCH, Wolfgang; HECHT, Werner (Hrgs). **Texte für Filme**. Berlin und Weimar, Ed. Aufbau, 1971, pp 175-185.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo, Ed. Hedra: Unicamp, 2006.

HECHT, Werner et.al. (Hrsg.). **Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe – Stücke 3**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1988.

\_\_\_\_\_. **Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe – Schriften 2**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1988.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.

JAMESON, Frederic. **O método Brecht**. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis, Ed. Vozes, 1999.

KIPLING, Rudyard. **A Luz se apagou**. Rio de Janeiro, Ed. Delta, 1967.

KLEIN, Claude. **Weimar**. Trad. Bárbara Duarte. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1995.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e jogo: uma didática brechtiana**. São Paulo, FAPESP: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_, Ingrid. **Brecht: Um jogo de aprendizagem**. São Paulo, Ed. Perspectiva: EDUSP, 1991.

\_\_\_\_\_, Ingrid. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001.

KNOPF, Jan. **Handbuch- Band 1- Stücke**. Stuttgart, Verlag J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1980.

LOUREIRO, Isabel. **A República de Weimar**. São Paulo, UNESP, 2005.

MALNIC, Margot Petry. **Aspectos da recepção de Brecht no Brasil**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1980. (Dissertação de Mestrado)

MONTAGNI, Eduardo. **Teatro universitário em Cena – referências e experiências**. Maringá, Ed. UEM, 1999. pp. 28-95

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Wichtig zu lernen vor allem ist Eiverständnis’ - Brecht zwischen Kafka und Carl Scmitt.“ Disponível em <<http://muse.jhu.edu/journals/mln/v119/119.3scholl.html>> Acesso em 16 de dezembro de 2007.

PACHECO, Deise de Abreu. **Experimento do Acordo – escritura sobre o aprendizado na tempestade**. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. (Dissertação de mestrado pelo Departamento de Artes Cênicas).

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia – Construção do Personagem**. São Paulo, Ed. Ática, 1989.

\_\_\_\_\_, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. Ed. Brasiliense, s.d.

PASTA JR., José Antônio. **Trabalho de Brecht- breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea**. São Paulo, Ed. Ática, 1986.

PATZER, Georg. **Brecht kennen lernen**. Lichtenau, AOL, s.d.

PINHEIRO CHAGAS, Manuel (org.). **Fábulas de La Fontaine**. São Paulo, Logos, s.d., VI. I. pp. 107- 111 (“O lobo e o cordeiro”, tradução Barão de Paranapiacaba et.al.)

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

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

\_\_\_\_\_, Fernando.(org.) **Brecht e o Berliner Ensemble**. Rio de Janeiro, INACEN, 1986.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar, 1919- 1933**. São Paulo, Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O Contrato Social** . Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre,

L & PM, 2009.

SARAMAGO, José. “**Este Mundo da injustiça globalizada**” - Texto lido no Fórum Social Mundial de 2002. Disponível em [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2913](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2913) > Acesso em 07.11.2008.

SARTINGEN, Kathrin (org.). **Mosaicos de Brecht – estudos de recepção literária**. São Paulo, Ed. Arte & Ciência, 1996.

\_\_\_\_\_, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo, Ed. Hucitec, 1998.

SCHMITT, Carl. **La dictadura**. Trad. José Díaz Garcia. Madrid, Alianza editorial, 1985.

\_\_\_\_\_. **O Conceito do Político**. Trad. Álvaro L. M. Valls. Petrópolis, Vozes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Teologia política**. Trad. Elisete Antoniuk. Belo Horizonte, Ed. Del Rey, 2006.

\_\_\_\_\_. **O guardião da constituição**. Trad. Geraldo de Carvalho. Belo Horizonte, Ed. Del Rey, 2007.

SCHWARZ, Roberto. “A atualidade de Brecht”. IN: **Revista Vintém**, São Paulo. Ed. Hucitec. N° 1, março de 1998. pp. 29-36

SÓFOCLES. “**Ájax**”. Trad. Trajano Vieira. IN: VIEIRA, Trajano et.al. - **Três Tragédias Gregas**. São Paulo, Perspectiva. 1997.

\_\_\_\_\_. “**Electra**”. Trad. Mário da Gama Cury IN: **Sófocles/Electra-Eurípedes/As Troianas**. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. “**Antígona**”. Trad. Antônio Manuel Couto Viana. IN: **Antígona -Ájax-Édipo Rei**. Lisboa, Editorial Verbo, s.d..p. 12.

STEINWEG, Reiner (Hrsg). **Brechts Modell der Lehrstücke - Zeugnis, Diskussion, Erfahrungen**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976a.

\_\_\_\_\_, Reiner. **Das Lehrstück - Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung**. Stuttgart, Verlag J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1976b. 1ª edição 1972.

\_\_\_\_\_, Reiner. **Assoziales Theater: Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis**. Köln, Prometh, 1983.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo, Cosacnaify, 2001.

VON ECKARD, Wolf; GILMAN, Sander L. **A Berlim de Bertolt Brecht – um álbum dos anos 20**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.

WEKWERTH, Manfred. “O teatro de Brecht: pesquisas, opiniões, problemas”. IN: **Brecht e o Berliner Ensemble**. Rio de Janeiro, INACEN, 1986. Coleção Exposições, VI. 2.

WILLET, John. **O teatro de Brecht – Visto de oito aspectos**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1967.

Arquivo Eletrônico

**Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão digital 1.0. Copyright 2001. Instituto Antonio Houaiss – Produzido e distribuído por Ed. Objetiva LTDA.

**ANEXO**

**Bertolt Brecht: Chortexte zu  
«Die Ausnahme und die Regel»**

Die bisher unveröffentlichten Chorphassagen, 1932 geschrieben, wurden in Terni erstmals als Bestandteile des Stücks benutzt.\*

*Den bisherigen PROLOG spricht der Leiter des linken Chors;*

*im Anschluß — Der Leiter des rechten Chors:*

Wir bestätigen  
Die Wahrheit der Vorgänge. Aber  
Wir erblicken in ihnen einen unglücklichen  
Zwischenfall

In der Geschichte der Ölgewinnung  
Durch die Pioniere des Westens.  
Wir verweisen auf das, was hinter den Dingen  
steht:

Die Eroberung der Erde  
Durch das Geschlecht der Menschen.

Szene 1, nach «Leider haben auch meine  
Konkurrenten dasselbe Tempo erreicht»:

*Der rechte Chor:* Vorwärts! Kaufmann! Unsere  
Städte entstanden

In großen Wettkämpfen! Das Öl  
Wird billig geliefert und in reichlicher Menge  
Der ärmlichsten Hütte in Wettkämpfen! Die  
Gesittung

Wird in Wettkämpfen verbessert! Den Schnellen  
Besiegt der Schnellere. Also vorwärts! Den  
Listigen

Besiegt der Listigere. Also vorwärts! Der den  
größten Nutzen bringt,  
Dem wird es gelohnt. Also vorwärts!

*Der linke Chor:* Ach, er läuft zu schnell!  
Langsam, Kuli! Ihre Städte sind groß,  
Aber nicht gut. Das Öl beleuchtet  
In der durchlässigen Hütte den Hunger. Die  
Wettkämpfe  
Verschlammern die Roheit. Der listige  
Schlepper

Ist langsam. Er kämpft  
Gegen die Eile, die ihn umbringt. Jeder Schritt,  
Der gespart werden kann, ist ein gewonnener.  
Deiner Ausbeuter Wettkämpfe  
Sind nicht die deinen. Der Nützlichste  
Hat den schlechtesten Lohn.

Szene 2, im Anschluß:

*Der rechte Chor:* Habt ihr gehört: die  
Sicherheit  
Soll aufgehoben sein? Die Ordnung  
Bleibt hinter ihnen zurück?

*Der linke Chor:* Hast du gehört, Kaufmann:  
du kommst

Mit deinem Träger in eine wüste Gegend?  
Wie wird es dir da gehen? Stehst du gut  
mit ihm?

Liebt er dich? Hat er einen Grund, dich zu  
lieben?

Wenn der Sand gegen euch ist: ist dein  
Begleiter für dich?

Wenn die breite Straße aufhört, wohin werdet  
ihr gehen?

*Der rechte Chor:* Wo die Stadt aufhört,  
Da hört die Ordnung auf.

Ohne die Gewalt  
Gibt es keine Sicherheit,  
Nur der Gummiknüppel  
Macht die Menschen gesittet.

In den Zeiten der Unordnung  
An den Plätzen, wo das Chaos herrscht,  
Wird der Mensch dem Menschen ein Wolf.

*Der linke Chor:* In den Städten dieser Zeit  
Herrscht keine Ordnung.

Der Gummiknüppel  
Hält die Unsicherheit aufrecht.  
Keine Wüste  
Ist so unheimlich, wie die Städte für uns sind.  
Kein reißendes Tier  
Ist zu uns wie der Mensch, der  
Von Polizei geschützt wird.

Szene 3, vermutlich nach «Keiner versteht das»:

*Der linke Chor:* Wir hören, daß das Öl,  
Wenn es entdeckt ist, versteckt wird.  
Der das Loch zustopft, aus dem das Öl kommt,  
Erhält Schweigegehd. So  
Sinken die Opfer hin zu Millionen,  
Aber das Öl kommt nicht.

Szene 3, nach «(Der Kaufmann und der Kuli  
gehen hinaus. Der Wirt und der Führer  
sehen ihnen nach)»:

Einschub: (Die beiden Chöre rufen den  
Abziehenden nach.)

*Der rechte Chor:* Tue, was du willst,  
Kaufmann, aber  
Bring die Ware! Schaffe das Öl her, das  
gebraucht wird!  
Kämpfe um das Öl, Pionier!

*Der linke Chor:* Hast du gehört, Kuli,  
Es ist ein Kampf! Wenn du nicht kämpfst,  
Wirst du nicht entrinnen!  
Kämpfe um dein Leben, Kuli!

Szene 5, *der linke Chor singt das Lied vom  
Ich und Wir, der rechte Chor singt den  
Schlußgesang des Kaufmanns.*

Szene 6, Lied des Kaufmanns: *Der rechte Chor  
singt den Refrain.*

Einschub nach Zeile 4:

*Der linke Chor:* Der starke Mann ficht, und  
der kranke Mann stirbt.  
Und das ist schlecht so.  
Es verhungert der Mann. Das Korn verdirbt.  
Und das ist schlecht so.

Einschub nach Zeile 10:

*Der linke Chor:* Heb auf, was da fiel! Und frag,  
was es litt!

Denn das ist schlecht so.

Und liegt einer besiegt, frag, wofür er denn  
stritt!

Vielleicht ist es schlecht so.

Und ist einer zu schwach, so steh auf und geh  
mit!

Denn das ist schlecht so.

Im Anschluß an das Lied:

*Der linke Chor:* Und der Herr schuf den Gott,  
und der Herr schuf den Knecht.

Und das ist schlecht so.

Laß die Dinge nicht, wie sie sind,

Denn die Dinge sind schlecht.

Sie sind schlecht. Sie sind schlecht so!

Szene 7 a, neuer Titel: AM ENDE DER  
STRASSE;

im Anschluß:

*Der rechte Chor:* Er ist unwissend. Wäre er  
wissend,  
Fände er den Weg!

*Der linke Chor:* Er ist unwissend. Wäre er  
wissend,

Ginge er den Weg für sich selbst!

*Der rechte Chor:* Er hat nichts gelernt. Hätte er  
gelernt,  
Wüßte er.

*Der linke Chor:* Ihr habt ihn nichts gelehrt.  
Wäre er belehrt,

Wüßte er, was Öl ist!

Szene 7 b, zusätzlicher Titel: DAS GETEILTE  
WASSER;

im Anschluß:

*Der rechte Chor:* Seht, er teilt mit ihm!

In der Not teilt er das letzte Wasser

Mit seinem Knecht!

In Kameradschaft.

*Der linke Chor:* Er teilt! Er hat Furcht!  
Denke: der, dem du den Packen schleppen  
sollst,  
Teilt mit dir!

Szene 7 c, vermutlich nach «... machen sie mir  
den Prozeß»:

*Der linke Chor:* Halt ein, du! Wir gestehen,  
Wir sind deinetwegen in großer Unruhe.  
Wir fürchten für dich, du siehst freundlich aus.  
Neben dir durstet einer; schließe schnell deine  
Augen!

Verstopf dein Ohr, neben dir stöhnt jemand!  
Halte deinen Fuß zurück, man ruft dich um  
Hilfe!

Ach, er hört uns nicht! Er vergißt sich!  
Er ist menschlich! Er ist verloren!  
Er gibt einem Menschen zu trinken, und ein  
Wolf trinkt!

Szene 7 c, im Anschluß:

*Der rechte Chor:* Das Öl fordert Opfer.  
Über den Gestrauchelten hinweg

Stürmt der Unhemmbare.

*Der linke Chor:* Ihr habt gesehen, was  
geschehen ist.

Ihr hört, was gesagt wird.

Zu den Taten  
Gehören die Worte.

Szene 8, *der linke Chor singt das Lied von den  
Gerichten.*

Szene 9, vermutlich nach «Ich werde deinen Rat  
bedenken»:

*Der rechte Chor:* Hört, wie er die Wahrheit  
zurückhält!

Er verbirgt, daß der Kuli geprügelt wurde  
Und einen Grund hatte, zu morden.  
Warum schweigt er?

*Der linke Chor:* Er schweigt, weil er sonst  
keine Arbeit mehr bekommt.

Er schweigt, weil er weiß,  
Daß der Kuli nicht getötet hat.

Szene 9, nach Verkündigung des Urteils:

*Der rechte Chor (steht auf):* Das Recht ist  
gesprochen. Das Urteil erscheint hart.

Aber das Öl muß aus dem Boden,  
Und der Packen muß geschleppt werden.

Nicht um glücklich zu sein,  
Ist der Mensch geboren. Möge nun also  
Der Vorgang vergessen werden.

*Den EPILOG spricht der linke Chor (steht  
auf).*

\* Orthographie und Zeichensetzung wurden der  
gängigen Schreibweise angeglichen. — Die Red.