

Estar de acordo com o ultimatismo burocrático? Para um comentário acerca da *Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo de Brecht*



Pedro Mantovani

Universidade de São Paulo, Brasil
pedro.mantovani@uol.com.br

Resumo

Nosso objetivo é propor um comentário da controversa versão de 1930 da *Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo* de Bertolt Brecht, em contraste com as interpretações que determinaram sua recepção (sem deixar de aproveitar suas relevantes contribuições): a de Ernst Schumacher de 1955, de Reiner Steinweg de 1973 e a de Klaus-Dieter Krabiel de 1993. Quando levamos em conta o contexto histórico da peça (sobretudo sua dimensão política) e buscamos estabelecer a relação entre forma e experiência social, podemos compreendê-la como uma modalidade teatral desenvolvida por Brecht para criticar o teatro de agitação e propaganda comunista da República de Weimar e a linha do partido comunista alemão, especialmente seu ultimatismo burocrático, que impedia a formação de uma frente única dos trabalhadores alemães contra o nazismo.

Palavras-chave: Brecht; Teatro de agitprop alemão; Peça Didática; 'Estar de acordo' com a morte; Ultimatismo burocrático.

Consent to bureaucratic ultimatism? For a commentary about Brecht's *Baden Baden Didactic Play on Consent*

Abstract

Our goal is to propose a commentary on the controversial 1930 version of Brecht's *Baden Baden Didactic Play on Consent*, in contrast with the interpretations that

¹ Este trabajo fue realizado en el marco de un proyecto posdoctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

determined its reception (without failing to take advantage of its relevant contributions): by Ernst Schumacher in 1955, by Reiner Steinweg in 1973 and by Klaus-Dieter Krabiel in 1993. When we consider the historical context of the play (especially its political dimension) and seek to establish the relationship between form and social experience, we can understand the play as a modality of theater developed by Brecht to criticize the communist agitprop theater of the Weimar Republic and the German Communist Party line, mainly its bureaucratic ultimatism that hindered the formation of a united front of German workers against Nazism.

Key words: Brecht; German *agitprop* theater; Didactic play; Consent with death; Bureaucratic ultimatism.

Nessas cenas não existem personagens individuais e destinos individuais. Tipos sociais e símbolos de conceitos políticos entram em cena. As forças políticas atuais são representadas por meio de alegorias, muitas vezes com máscaras, desenhos, cartazes e bonecos. Essas excepcionais encenações simbólicas e alegóricas, comparáveis em sua exterioridade formal às antiquíssimas pantomimas e encenações de marionetes, compõem o novo gênero artístico do teatro dos trabalhadores.
Béla Balázs, *Teatro dos trabalhadores* (1930)

A peça didática, afirma Eisler, [...] é um tipo específico de seminário para interrogar a estratégia e tática do partido. Os membros do coro debaterão questões políticas nos ensaios, o que será feito, porém, de forma interessante e que fica gravada na memória. A peça didática [...] é somente um meio de trabalho pedagógico com estudantes de escolas marxistas e coletivos proletários.
Depoimento de Hanns Eisler a Tretiakov (1931)

Toda a tarefa dos comunistas reside na capacidade de persuadir os retardatários, na capacidade de trabalhar entre eles, e não de se separar deles pela invenção de palavras de ordem puerilmente 'esquerdistas'.
Lenin, *Esquerdismo, doença infantil do comunismo* (1920)

[...] Utilização da dialética para a demolição de ideologias. Quadro de axiomas: quais são as consequências, o que há por detrás disso? [...]
Das notas inacabadas sobre a dialética deixadas por Brecht (1931)

Trataremos aqui da controversa *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo* de Brecht, que suscitou leituras radicalmente divergentes no que diz respeito à sua importância na obra do dramaturgo alemão, sua forma, assunto e finalidade. Em nosso entendimento, a disparidade das leituras realizadas sobre a pequena peça brechtiana não tem a ver com uma opacidade intencionada pelo autor para produção de múltiplas interpretações, tão em voga no mercado teatral. Ela se produz quando não levamos em conta o seu contexto de produção (neste caso em particular sobretudo seu contexto artístico e político) e não tratamos de buscar o nexos entre forma e processo social tão necessário à leitura crítica do

texto teatral. Nosso objetivo aqui é realizar uma primeira e modesta tentativa de comentário da peça considerando essas questões fundamentais, em um esforço para torná-la acessível aos interessados em realizar uma cena que contribua de alguma maneira para a superação do processo teratológico e autodestrutivo de autovalorização do valor que governa o planeta e ameaça a humanidade em seu conjunto. Em nossa leitura, que desenvolveremos a seguir em contraposição com as interpretações dominantes da peça (sem deixar de aproveitar suas evidentes conquistas), Brecht lança mão da paródia de elementos religiosos e do teatro de agitação e propaganda comunista alemão para estruturar uma nova forma teatral que lhe permite criticar tanto o *agitprop* feito no ocaso de Weimar quanto satirizar o ultimatismo burocrático dos comunistas alemães, um dos fatores centrais que impediam a construção de uma frente única dos trabalhadores contra o nazismo. O que está em jogo é a tentativa de construção de um modelo teatral para militantes do movimento de agitação e propaganda com o objetivo de reorientar sua produção para que ela pudesse satisfazer efetivamente as necessidades urgentes da luta de classes naquela quadra histórica.

Brecht escreveu duas versões da peça com nomes distintos: uma primeira, que considerava inconclusa (*unabgeschlossen*) e equívoca, para ser encenada uma única vez com finalidade experimental (“simplesmente para autocompreensão”; Brecht, 1963, p. 141) no festival de música nova cuja edição de 1929 foi realizada em Baden Baden.² O título da peça era simplesmente *Peça didática (Lehrstück)*, termo que também passou a ser empregado para referir-se ao teatro de agitação e propaganda da época,³ e sua apresentação na seção do evento destinada à música feita por não profissionais (‘Música para amadores e Música Comunitária’) provocou o maior escândalo da história do festival (previsto por Brecht e seus colaboradores). Pelos comentários negativos publicados nos jornais de direita do período –entre eles “trapaça bolchevique”, “golpe baixo” (Krabiell, 1993, p. 51), “o mais absoluto bolchevismo no teatro alemão”, “um caso de arte bolchevique”, “discurso de ódio comunista”, “comunismo de salão” (ibíd., p. 67)–, constatamos que a rejeição da peça pela crítica tem muito pouco a ver com a participação direta do público na cena representando a figura da Multidão ou a apresentação de elementos chocantes que integraram a encenação e horrorizaram as almas mais sensíveis da plateia (como o pastelão sinistro com direito a desmembramento de um dos palhaços).

² A primeira versão, realizada em função de um convite feito por Paul Hindemith e com música de sua autoria, foi apresentada diversas vezes por interessados em Nova Música na República de Weimar, apesar de ter sido pensada por Brecht para somente uma apresentação (A respeito ver Krabiell, 1993, pp. 73-81).

³ De acordo com o dicionário Grimm o termo *Lehrstück* remontaria ao século XVII e significa *Stück einer Lehre*, parte de um ensinamento ou doutrina, uma lição que ilustra uma verdade geral, um dogma. De acordo com o crítico Stephen Hinton, no início do século XX o termo começou a ser utilizado em contexto católico para designar um tipo específico de catecismo para crianças que se valia de princípios indutivos de conhecimento, enfatizava a importância da interação entre mestre e pupilo e tinha como propósito fundamentar princípios morais cristãos e desenvolver a autonomia moral do estudante (o livro que inaugura o gênero é o *Grösseres Religionsbüchlein* de Heinrich Stieglitz de 1916, que aplicava um método pedagógico desenvolvido por reformistas de Munique) (Hinton, 2012, pp. 177-180). Brecht usou o termo pela primeira vez em sua produção lírica em um poema de 1926 chamado *Peça didática n.2 Conselhos de uma puta velha a um jovenzinho* e só mais tarde o utiliza para nomear a peça da qual estamos tratando e, em seguida, para referir-se a um setor dos seus experimentos teatrais. Depois que Brecht coloca o termo em circulação no âmbito teatral, ele será utilizado nos anos de 1930 para designar diferentes tipos de manifestações com dimensão narrativa: programas de rádio que visavam informar sobre temas contemporâneos transformados em narrativa como *Revolução na China* de Otto Zoff, obras vinculadas ao movimento da Nova Música inspiradas na versão de 1929 da peça de Brecht/Hindemith, e peças de agitação e propaganda comunistas como *Tai Yang desperta* de Friedrich Wolf (Krabiell, 1993, pp. 95-98).

Ela se deveu à percepção (parcialmente correta) de que Brecht havia conspurcado um festival de música avançada, prestigiado por observadores célebres de todas as partes do país e da Europa, introduzindo nele uma estranha espécie de oratório bolchevique para propagar o comunismo.

A segunda versão da peça foi concebida por Brecht em parceria com Elisabeth Hauptmann e Slatan Dudow e publicada pela primeira vez em 1930, no segundo dos *Versuche*, série de cadernos nos quais o dramaturgo alemão publicava apenas experimentos que considerava modelares.⁴ A versão publicada da peça, batizada *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*, é significativamente distinta da anterior: o texto tornou-se independente da música e o conjunto de episódios foi retrabalhado e ampliado para desenvolver sua dimensão política. O número de cenas, unidas pelo princípio de montagem e elaboradas em registros radicalmente distintos em torno de um mesmo tema (apenas para mencionar dois extremos, o elevado tom bíblico convive com a *slapstick comedy*), passou de 7 para 11: (1) Relato do vôo; (2) A queda; (3) Inquéritos: o homem ajuda o homem?; (4) A recusa da ajuda; (5) O aconselhamento; (6) Contemplação dos mortos; (7) A leitura dos comentários; (8) O exame; (9) Fama e desapropriação; (10) A expulsão (*Die Austreibung*)⁵ (11) O acordo. Para os fins do nosso argumento, resumiremos *Baden Baden* do seguinte modo: no início da peça, um grande coro se desdobra em três coros menores e figuras. Os principais coros são: coro dos aviadores (composto por um aviador e três mecânicos), coro instruído (no qual há um líder que se destaca do conjunto), e Multidão (papel que caberia ao público, que se transforma em participante do debate proposto pela encenação). As figuras são as seguintes: aviador, mecânicos, líder do coro instruído e três palhaços (denominados primeiro, segundo, e Sr. Schmitt). O grande coro, narrador coletivo que determina o ponto de vista da peça (e não deve ser confundido com o Coro Instruído, criticado pela peça), narra o seguinte: o avião do coro de aviadores caiu (acontecimento que ocorre antes do começo da peça) e os acidentados, que correm risco iminente de vida, imploram ajuda ao Coro Instruído e à Multidão. Ao escutar a súplica, o Coro Instruído instaura uma cerimônia esquisitíssima, coalhada de elementos católicos, com o propósito de coagir os aviadores a 'estar de acordo com a morte'. No insólito rito, que compõe a quase totalidade da peça, os aviadores devem confessar sua culpa e reconhecer os erros que provocaram sua queda; o Coro Instruído e a Multidão se recusam a socorrê-los após um grotesco Inquérito que se encerra com a sentença de que o homem não ajuda o homem; no lugar da ajuda, o Coro Instruído oferece ao aviador e aos mecânicos uma possibilidade de salvação que exige um acordo com a morte, isto é, a abdicção de todos os seus interesses particulares e uma supressão voluntária de si mesmo, para que possam renascer melhores; aqueles que tem condições e estão dispostos a sacrificar-se completamente e a submeter-se de maneira irrestrita a uma força maior por um bem comum apresentado com

4 Quando Brecht publica a *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*, já havia estreado a primeira versão de *Aquele que diz sim* e concluído a primeira versão de *A Decisão*, peças didáticas nas quais aparece figurada a noção de acordo (*Einverständnis*). Em estudos futuros pretendemos discutir a figuração dessa noção presente nas obras, o que só parece possível após a realização de uma leitura materialista das três peças.

5 O substantivo *Austreibung* também quer dizer exorcismo, significado religioso importante para entender o que está em jogo na peça que não conseguimos transportar para a nossa tradução.

tinturas metafísicas tornam-se aptos a compor um força capaz de transformar o mundo (o aviador se recusa e é excomungado, enquanto os mecânicos que se curvam humildemente e comungam com o Coro Instruído se transformam em um heroico coletivo revolucionário, graças ao acordo).

Algumas das primeiras críticas sobre a primeira versão da peça identificaram os elementos católicos de saída e em alguma medida determinaram a recepção de ambas as versões (já surge aqui a ideia equivocada de que os elementos católicos determinam o ponto de vista da peça).⁶ O crítico católico Walter Dirks, por exemplo, em artigo escrito em 1930 para o jornal religioso *Rheinisch-Mainischer Volkszeitung* entitulado *Ópera como pregação. Sobre a 'Peça Didática' de Brecht e suas óperas escolares* afirma ter visto na peça uma atitude de “heroísmo estoico”, uma peculiar “mistura de atitude cristã e pagã” na qual há elementos da humildade e obediência cristã (Dirks, 1930 como citado em Krabiel, 1993, p. 67). Até onde conseguimos perceber, esse tipo de leitura marca até mesmo as mais importantes interpretações da segunda versão da peça,⁷ que trouxeram contribuições relevantes para sua compreensão, mas que não enxergam nem como Brecht usa os elementos religiosos de forma crítica, nem como ele os combina com elementos do teatro de agitação e propaganda comunista alemão de Weimar para a produção de uma nova forma de teatro para militantes. E, por conta disso (e de outros motivos que tentaremos apontar a seguir), entendemos que não chegam a identificar com precisão nem o assunto da peça nem o modo como o dramaturgo alemão o critica.

Passemos em revista as leituras que se tornaram dominantes ao largo do século XX⁸ para explicitar o que consideramos seus avanços (que contribuem para o comentário que estamos realizando aqui), concentrados sobretudo na identificação dos elementos religiosos da peça, e o que julgamos seus limites, que impedem o reconhecimento do uso crítico que lhes dá Brecht, o que também obnubila o assunto de *Baden Baden* dando-lhe uma feição enigmática, cheia de sutilezas teológicas e metafísicas.

A primeira leitura hegemônica da peça foi realizada pelo importante crítico da já extinta Alemanha Oriental Ernst Schumacher. Em seu livro, publicado em 1955, *Os experimentos teatrais de Bertolt Brecht 1918-1933 (Die Dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933)*, o crítico, membro do partido comunista alemão (a partir de agora, KPD), faz uma severa crítica à peça. De acordo com ele, a imaturidade política e artística de Brecht o levaram ao erro, à construção de uma versão comunista da peça cristã que almeja difundir valores que possibilitam ao fiel seguir uma

6 Apenas para não causar mal-entendidos, gostaríamos de ressaltar que o uso de elementos católicos em peça comunista não é novo e, como se sabe, não necessariamente determina um ponto de vista católico a respeito do assunto colocado em cena. Um exemplo conhecidíssimo de peça que usa componentes religiosos com propósito revolucionário é *Mistério Bufo*, de Vladimir Maiakóvski escrita em plena revolução russa (Maiakovski, 2001).

7 De acordo com os critérios da ecdótica, a segunda versão da *Peça Didática* deve ser considerada sua versão definitiva, já que Brecht não realizou nenhuma modificação posterior na peça que permanece a mesma em todas as suas publicações a partir dos *Versuche*.

8 Em função de nosso recorte, não trataremos aqui das leituras brasileiras mais correntes, na medida em que seguem a interpretação de Steinweg e não se concentram em uma análise formal da *Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo*.

vida de acordo com a *Imitatione Christi*.⁹ Acusa o dramaturgo alemão de converter a questão da consciência de classe em uma questão ética, de difundir equivocadamente a existência de valores comunistas que seriam pré-condição para um agir revolucionário (Hans Mayer, professor de Schumacher, diz o mesmo em seu *Brecht e a tradição*, afirmando que o dramaturgo alemão usaria meios cristãos com finalidade comunista; cf. Mayer, 1996, p. 177).

Em sua leitura (Schumacher, 1955, pp. 305-328) evidencia grande parte dos elementos católicos e generalizações presentes na peça que o levam a rejeitá-la categoricamente: o jogo antifonal de perguntas e respostas; a dimensão generalizante do inquérito sobre a ajuda (no qual importantes ideias do marxismo teriam sido transformadas pela fatura da obra em doutrinas a serem assimiladas); a aquiescência dogmática, em registro bíblico, da negação da ajuda e do emprego da violência revolucionária; as características de *memento mori* do que ocorre após o inquérito: recordação chocante da morte para preparar um exame profundo de consciência; recebimento de uma doutrina que propõe o abandono da propriedade e de si, e, finalmente, um ritual onde se dá a expropriação da propriedade privada, a excomunhão dos infiéis, e os que aceitam a verdade prescrita conquistam os princípios éticos cardeais comunistas e, assim, podem se transformar em um coletivo capaz de transformar o mundo.

Schumacher também atribui a Brecht, considerado como um jovem dramaturgo pequeno burguês recém-chegado ao campo comunista, uma série de erros artísticos e políticos graves decorrentes de sua incompreensão do marxismo-leninismo: incompreensão da relação dialética entre indivíduo e coletivo (necessidade de renúncia dos interesses individuais em prol do coletivo); afirmação de virtudes revolucionárias absolutizadas (sacrifício, heroísmo, etc.), e, portanto, descoladas tanto de um contexto determinado da luta de classes quanto de um programa político (de uma análise crítica da sociedade e de tarefas revolucionárias concretas). Finalmente, reprova o dramaturgo alemão por defender o consentimento com uma visão de transformação do mundo vaga, indeterminada e, pior, com ares metafísicos (Brecht teria simplesmente colocado um coletivo todo poderoso no lugar de Deus). Conclusão: *A peça didática de Baden Baden sobre o*

⁹ As acusações de imaturidade política e artística do Brecht do tempo das peças didáticas, geralmente consideradas como pertencentes a uma fase de transição na obra do dramaturgo alemão e, portanto, de menor relevância, é recorrente na bibliografia e começam no momento mesmo da experimentação brechtiana com as *Lehrstücke*. Depois da apresentação da peça didática *A Decisão* em 1931, o crítico comunista Alfred Kurella, fiel à perspectiva estalinista da Internacional Comunista, criticou o grau de abstração da peça, o estabelecimento de oposições absolutas e o que ele entendeu como a combinação de incompreensão política e teórica de Brecht: "O conflito entre emoção e razão é, assim, a experiência fundamental do intelectual burguês que está se alinhando com o proletariado revolucionário. E não é uma experiência fundamental exclusiva do intelectual burguês! Ela se repete no caso de muitos trabalhadores que se mantiveram distantes do movimento revolucionário e caíram na influência de ideias burguesas. A questão, portanto, não é irrelevante, mas Brecht não chegou à sua solução através da dialética materialista. A colocação da questão de forma idealista é certamente o trabalho de um pequeno burguês intelectualizado." (Kurella, 1931, p. 103). No livro já mencionado, Schumacher também critica *A Decisão* em função da infantilidade política de Brecht, que desconheceria a prática efetiva do partido, e teria escolhido um ângulo de apresentação de questões fundamentais da luta comunista que o levava a fazer o 'jogo da direita': "Com essa apresentação ele apenas ofereceu à imprensa reacionária burguesa uma oportunidade para lançar invectivas acerca de um 'assassinato bolchevique' e difamar o partido comunista." (Schumacher, 1955, pp. 367-368). De caso pensando ou não (cegueira produzida pela adesão irrestrita ao estalinismo), os críticos não percebem que o alto grau de abstração da peça é um acerto artístico e possibilita a exposição crítica da linha e métodos da IC para destruir a revolução chinesa, como demonstra Iná Camargo Costa em seu livro *Lenin e Brecht: duas revoluções* (Costa, 2019, pp. 95-148).

acordo deve ser rechaçada pois não é capaz de transmitir nenhum conhecimento útil para a luta revolucionária).

O responsável pela segunda interpretação consagrada da peça brechtiana, que determinou sua leitura durante muito tempo, é a do militante pacifista e estudioso das peças didáticas Reiner Steinweg. Ele a propôs em seu *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo: mística, religião substituta ou paródia? (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis: Mystik, Religionersatz oder Parodie?)*, artigo publicado na edição especial de *Text+Kritik* dedicada a Brecht em 1973 (Steinweg, 1973, pp. 109-130). Ali, o estudioso reconhecido por “reconstruir” a teoria da peça didática (em realidade, um constructo teórico de Steinweg produzido a partir de textos esparsos de Brecht)¹⁰ discorda de Schumacher e defende que há um aprendizado relevante na peça, de dimensão existencial, que tem consequências políticas. E, além disso, essa aprendizagem teria a ver justamente com os elementos religiosos que não deveriam ser tomados em seu sentido original. Na explicação do crítico, Brecht teria realizado uma interversão (*Verkehrung*) e ampliação desses elementos secularizando-os para que pudessem produzir uma espécie de atitude filosófica (em nosso entendimento, um dos maiores avanços da leitura de Steinweg é perceber que Brecht realiza um deslocamento de sentido dos elementos religiosos, mesmo que tenhamos uma compreensão distinta desse redimensionamento – sobre a qual trataremos mais à frente). Para Steinweg, os elementos católicos secularizados determinam o ponto de vista da peça e o Coro Instruído é uma instância pedagógica que conduz uma espécie de *memento vivere* para pequeno burgueses em franco processo de proletarização na República de Weimar.¹¹ O pequeno burguês arruinado (que, como sabemos, pende ‘espontaneamente’ para o nazismo) poderia, em contato com a peça didática, desenvolver a atitude dialética de aprender a morrer que desentulha sua mente do lixo ideológico, condição de possibilidade para renunciar à sua mentalidade pequeno burguesa e seu desejo autodestrutivo de querer ser burguês, de abandonar sua busca aspiracional e seu desesperado e violento esforço para manter e defender suas propriedades. E assim, liberto daquilo que o impede de pensar dialeticamente, poderia se reconhecer como trabalhador e desenvolver as habilidades necessárias para agir em prol da revolução (e, portanto, em função de seus interesses de classe). De acordo com Steinweg, os pequeno burgueses aprenderiam com a peça não como público, mas como atuantes que realizam todos os papéis da peça, sendo que o ápice do aprendizado se daria quando o atuante se identifica com o comportamento associal do aviador, reconhecendo-o como próprio, para depois criticá-lo (num movimento semelhante ao de uma psicoterapia de grupo com dimensão social). O que o crítico chama de aparentes paradoxos e zigue-zagues argumentativos presentes na peça seriam traços formais necessários para que o processo pedagógico se cumpra plenamente. É na decifração do aspecto opaco da peça, enigmático, que o atuante desenvolve

¹⁰ Tratamos em alguma medida dessa questão em nossa tese de doutorado (Mantovani, 2018).

¹¹ Em seu artigo Steinweg afirma que a *Peça didática de Baden Baden* foi pensada para pequeno burgueses de Weimar, mas seu potencial pedagógico se manteria em outras épocas para outros destinatários (sem deixar claro quais seriam eles e, se não estamos equivocados, conferindo um caráter a-histórico com matizes metafísicos ao aprendizado. Uma peça contra o fascista que existe dentro de cada pequeno burguês em qualquer época imaginada por um crítico pacifista marcado pela experiência de 1968? Fica a questão).

a atitude filosófica, dialética, do estar de acordo. É graças a esse trabalho de desvendamento de enigmas que o praticante obtém um ensinamento de ordem ético-filosófico com consequências políticas pertinentes, na medida em que a reflexão purga a ideologia e abre caminho para a produção da consciência de classe e da ação revolucionária.

A terceira leitura importante da peça, que se impôs e marcou sua recepção atual, é a do crítico liberal Klaus-Dieter Krabiel. Em seu livro *As peças didáticas de Brecht (Brechts Lehrstücke)* de 1993, o pesquisador explicita o que entende como o assunto da peça, caracterizada como um “modelo filosófico abstrato” (*abstraktphilosophisches Modell* [Krabiel, 1993, p. 56]), sua missão pedagógica social (encaminhada com uma espécie de dicção bíblica na peça pelo coro instruído, interpretado como “a parte esclarecida da comunidade” [ibíd., p. 57]), e o que considera problemático na fatura da obra e obstrui a finalidade planejada por Brecht. De acordo com Krabiel, o assunto da peça é uma crítica ao progresso técnico (dialogando com o *Vôo sobre o oceano* brechtiano), na qual o dramaturgo alemão apresenta os seguintes pontos: explicita que o progresso técnico não coincide necessariamente com o desenvolvimento social; mostra as razões pelas quais essa coincidência não se dá (o descompasso entre interesses individuais e coletivos, considerado o segundo tema mais importante da peça); garante o reconhecimento da dialética entre ajuda e violência estrutural do sistema capitalista, que evidencia como a ajuda não é mola superadora do problema; configura metaforicamente o que permitiria superar o descompasso entre progresso técnico e social: a necessidade de aprender a morrer (!), a estar de acordo com a morte, isto é, o imprescindível desenvolvimento da capacidade de abrir mão da propriedade privada e de sua aquisição, bem como da disponibilidade de entregar o produto coletivo da riqueza para a comunidade e trabalhar apenas em seu benefício.

Para mostrar que essa aprendizagem não está ao alcance de todo o espectro social, Brecht se vale de uma figuração dos aviadores na qual estabelece dois polos: de um lado, apresenta a figura do piloto associal, atolado no pântano do subjetivismo, incapaz de aprender, aferrado à sua individualidade e interesses individuais, preocupado em açambarcar os frutos do trabalho coletivo. De outro, os mecânicos, figura coletiva, capaz de aprender e, portanto, possuidora das condições subjetivas necessárias para transformar-se em uma “forma de existência baseada na responsabilidade social” (ibíd., p. 120) e agir para realizar uma ordem social onde a riqueza é coletiva e o progresso técnico e social estão coadunados.

Segundo Krabiel, o desígnio da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo* é contribuir com essa transformação subjetiva que permite uma ação objetiva emancipatória, mas não alcança sua meta em função da composição que se serve dos elementos católicos, que resistem ao redimensionamento secular proposto por Brecht, e da imagem da morte como metáfora das dificuldades extremas imbricadas na consecução exitosa da mudança subjetiva. Para o crítico, esse conjunto de elementos termina por encobrir e prejudicar completamente a missão pedagógica da peça e lhe dá uma dimensão psicologizante, existencial e metafísica não intencionada pelo autor. Se Krabiel arrisca uma explicação das razões pelas quais Brecht usa

a imagem da morte, não há maiores esclarecimentos a respeito dos motivos da opção brechtiana pelos elementos religiosos, que parecem simplesmente uma má escolha de meios artísticos para atingir um determinado fim pedagógico.

Nos surpreende que nenhuma das interpretações acima resumidas considera a hipótese de que Brecht está usando os elementos religiosos de forma paródica, algo que o dramaturgo alemão domina e realiza amplamente em seus trabalhos, sendo o mais conhecido deles o *Breviário Doméstico*, publicado em 1927. Se não estamos equivocados, isso ocorre sobretudo em função de três causas principais. A primeira: as interpretações dominantes supõem que Brecht está propondo algum tipo de aprendizado positivo, a sugestão de um exemplo ou atitude a ser desenvolvida (estar de acordo), incompatível com o uso paródico dos elementos que só tem sentido se o que está em jogo é colocar em xeque a instância que ministra a lição e o ensinamento transmitido. Em nosso entendimento, é justamente esse o caso: o recurso à paródia serve para criticar o Coro Instruído e seu “estar de acordo com a morte”. Na peça, todos os pontos de vista colocados em cena são criticados e não há a promoção de um exemplo a ser seguido. Existe aprendizagem, mas ela se dá por via negativa, através da exposição de um equívoco submetido à crítica. A segunda: as leituras mencionadas não conseguem identificar o alvo da crítica de Brecht, por não reconhecerem o uso da paródia, por serem parte daquilo que é criticado (nos parece que esse é o caso de Schumacher), ou por estarem tão distantes do assunto que terminam por ignorá-lo (Steinweg e Krabiel). O motivo da dificuldade em localizar e compreender o assunto da peça, nos parece importante ressaltar, não pode ser atribuído exclusivamente a limites subjetivos e políticos da crítica (que sem dúvida existem). Ele se dá principalmente em razão daquilo que Walter Benjamin caracterizou, ao discutir a poesia de Brecht, como as gigantescas destruições que fizeram com que nos vissemos “separados como que por séculos da produção de ainda ontem” (Benjamin, 1983, pp. 43-74). Abismo criado pela destruição nazi que soterrou o assunto da peça e não parou de crescer em função do acúmulo de escombros e ruínas provocados pelo processo de contrarrevolução permanente (incluímos aqui a sua faceta preventiva, tal como caracterizou Marcuse em *Contrarrevolução e Revolta* (Marcuse, 1972) que, salvo engano, ainda está em vigor. A terceira: as interpretações dominantes não reconhecem que Brecht (naquele momento, ‘aluno de marxismo’ de ninguém menos que Karl Korsch)¹² realiza na peça um duplo movimento paródico. Conjuga uma paródia de elementos católicos com uma paródia do teatro de agitação e propaganda comunista realizado no período da República de Weimar para produzir uma nova modalidade teatral

12 Quando Brecht se aproxima de Karl Korsch, a quem chama ‘meu professor de marxismo’, este já era figura central da oposição de esquerda na Alemanha. Korsch já havia sido expulso do KPD em 1926, em função da sua oposição à estalinização do partido e sua transformação em ferramenta da política externa soviética, formado em 1926 um grupo denominado ‘esquerda decisiva’ (*Entscheidene Linke*), entre 1926 e 1928 financiado e editado um jornal que visava apresentar os diversos pontos de vista das diversas frações de oposição, escrito acerca da degeneração da revolução na União Soviética, criticado a transformação da teoria leninista em ideologia de legitimação, realizado a denúncia de que a União Soviética havia se tornado uma ditadura sobre o proletariado e o Komintern um violento ‘aparato bonapartista’, caracterizado o estalinismo como oportunista e contrarrevolucionário e criticado as doutrinas stalinistas usadas para justificar a linha da IC. E por conta disso, o ‘filósofo pequeno burguês’ (assim o chamava Stalin) foi perseguido, ameaçado e censurado implacavelmente já na década de vinte. A respeito ver Kellner, 1975, pp. 70-93, n. 26.

para militantes.¹³ É essa combinação de paródias elaborada por Brecht e seus colaboradores que viabiliza, por um lado, a crítica aos métodos de propaganda do KPD em Weimar, inadequados para a situação da luta de classes naquele momento. E, por outro, a crítica à linha política dos comunistas alemães após 1928 (fruto da adesão irrestrita das suas lideranças aos ditames do VI Congresso da Internacional Comunista)¹⁴ que os impediram de enfrentar a questão política fundamental colocada no final dos anos vinte na Alemanha: a construção de uma frente única dos trabalhadores para derrotar o fascismo. Brecht constrói, com a articulação dos componentes religiosos parodiados já identificados pela fortuna crítica, e de uma série compacta de paródias de clichês do *agitprop* comunista de Weimar, uma espécie de ritual satírico de batismo oficiado pelo Coro Instruído (que representa o Partido Comunista Alemão na peça), com dicção burocrática repleta de ressonâncias bíblicas, repetições cansativas e mecânicas, ritmo ronronante e afirmações vazias e zigagueantes¹⁵ (essencial para configurar o modo como o KPD transformou a teoria marxista e a crítica à social democracia em uma ladainha dogmática e descolada da realidade), que põe em movimento uma crítica demolidora aos ataques ultra esquerdistas feitos pelo partido comunista alemão à socialdemocracia (pautados pelo ideologia do ‘social-fascismo’) e ao seu ultimatismo burocrático, que convertia uma questão política fundamental em uma questão moral e bloqueava a formação de uma frente única.

O Coro Instruído inicia o bizarro batizado do coletivo de aviadores acidentados (que representa o movimento socialdemocrata depois da ‘queda’) exortando-o a confessar seus pecados, diante da Multidão, a grande massa de trabalhadores desorganizados. É prontamente atendido e obtém a seguinte resposta: “Apossou-se de nós a febre/ Da urbanização e do petróleo./Nossos pensamentos eram máquinas e/Lutas por maior velocidade./Nessas lutas esquecemos/ Nossos nomes e nosso rosto/E na prensa/Esquecemos o objetivo de nossa partida.”¹⁶ Os socialdemocratas revisionistas abandonaram a luta de classes e passaram a defender a ideia de que o triunfo do socialismo seria inevitável

13 Não seria a primeira vez que Brecht recorre à paródia de formas teatrais para a realização de seu trabalho. Neste ponto de sua trajetória, o dramaturgo alemão já era autor de duas peças que parodiavam o expressionismo para criticá-lo e configurar duas modalidades de atitudes associadas, *Baal* e *Tambores na Noite*, e da paródia de ópera que criticava a obra de arte como mera mercadoria, *A Ópera dos três vinténs*. O que há de diferente aqui é o objetivo do uso da paródia: se antes tratava-se de implodir o teatro burguês (inclusive em suas variantes vanguardistas), agora trata-se de usar um duplo movimento paródico para construir um modelo com o propósito de possibilitar a realização de uma arte revolucionária em contexto regressivo e contrarrevolucionário.

14 Mencionaremos aqui dois aspectos da linha da Internacional (a partir de agora IC) relevantes para o entendimento da peça: a linha estalinista do ‘terceiro período’ afirmava que naquele momento posterior à primeira guerra estava se dando um momento revolucionário e adotava a doutrina do social fascismo, que pintava a socialdemocracia como a ala principal do fascismo, partido escolhido pela burguesia para atuar em favor dos seus interesses (e, portanto, principal inimigo a ser combatido). A linha foi adotada sem restrições pelo partido comunista alemão, o empurrou para o isolamento, aprofundou a cisão no interior do movimento dos trabalhadores (o KPD se recusava a realizar alianças pontuais com organizações socialdemocratas porque eram entendidas como a ponta de lança fascista em solo alemão) e mais tarde o levou à destruição nas mãos dos nazistas.

15 Aqui usamos em grande medida os termos com os quais Iná Camargo Costa, na esteira de Pierre Broué, caracteriza o ex-seminarista Stalin no livro já mencionado (Costa, 2019, p. 103).

16 Tradução provisória nossa, apenas para os fins desse artigo, do seguinte trecho: “Uns hatte erfasst da Fieber/Des Städtebaus und des Öls. / Unsere Gedanken waren Maschinen und/ Die Kämpfe um Geschwindigkeit. / Wir vergaßen über den Kämpfen/ Unsere Namen und Unser Gesicht / Und über dem geschwinderen Aufbruch / Vergaßen wir unseres Aufbruchs Ziel.” (Brecht, 1963, p. 118).

e se daria através de um desenvolvimento histórico paulatino e pacífico. O texto brechtiano ecoa, nos termos da confissão de um pecado, as palavras de Bernstein em seu escrito que ficou conhecido como a 'Bíblia do revisionismo', *As premissas do socialismo e as tarefas da social democracia*: "O que é comumente chamado de objetivo final do socialismo não é nada para mim, o movimento é tudo" (Bernstein, 1899, p. VII).

Depois de confessar seus erros, os caídos, pedem ajuda (o que na linguagem das peças didáticas desse período e da *Santa Joana dos Matadouros* está relacionado com medidas que contemporizam com a exploração e a violência capitalista) e isso leva ao segundo momento do batismo germano-estalinista: um processo inquisitorial no qual as crenças equivocadas são examinadas e negadas. Brecht expõe criticamente o modo como o teatro de agitação e propaganda comunista, no ocaso de Weimar, centra seus ataques na socialdemocracia de maneira abstrata (não consegue expor as razões pelas quais o reformismo deve ser abandonado) e sem apresentar um programa revolucionário alternativo (deixando o caminho aberto para os nazistas, que pouco depois destruirão todas as organizações dos trabalhadores em solo alemão). Para tanto, elabora a sequência de cenas da inquisição que rechaçam o revisionismo e o reformismo repondo e, com isso, expondo, os equívocos mais recorrentes do *agitprop* do final dos anos 1920,¹⁷ que impediam a configuração dialética dos assuntos que estavam na ordem do dia de maneira politicamente consequente: esquematismo,¹⁸ descompasso entre forma e conteúdo, eficácia cênica e precisão política,¹⁹ e o uso clichê das formas teatrais desenvolvidas pelo movimento teatral de *agitprop* (*Agitproptruppen Schablone*). No primeiro inquérito, o coro falado *agitpropista* (*Sprechchor*) transforma uma importante tese marxista em dogma e pontifica, em jogo antifonal, que a humanidade como gênero realiza feitos extraordinários no capitalismo, e ao mesmo tempo provoca, na mesma proporção, a miséria subjetiva e objetiva dos trabalhadores, com o acento na ideia de que o capitalismo "não é mais capaz de assegurar aos operários condições de existência minimamente humanas".²⁰ No segundo Inquérito, há o uso da projeção, que nos experimentos teatrais avançados contribuía para a construção de um narrador e exposição de processos sociais, para produzir uma espécie de escândalo vanguardista. São projetadas vinte imagens chocantes de mutilados da Primeira Guerra Mundial para provar que o 'homem não ajuda o homem', sem qualquer explicitação das causas do banho de sangue (a aprovação dos créditos de guerra pelos líderes da socialdemocracia, por exemplo),

17 O movimento de teatro de agitação e propaganda alemão realizou um debate de alto nível a respeito da produção dialética de formas teatrais úteis na luta de classes e já havia identificado o que estamos chamando de equívocos recorrentes em suas próprias publicações do final dos anos vinte e início dos anos trinta (O leitor interessado pode encontrar os artigos mais importantes nos dois volumes da coletânea *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933* organizada por Ludwig Hoffman e Daniel Hoffman-Ostwald de 1973).

18 Na publicação *Rote Fahne* de abril de 1931 Durus, um referente do *agitprop* alemão, escreveu o seguinte: "Não basta ficar inculcando e ruminando fórmulas marxistas no palco; o marxismo precisa entrar na corrente sanguínea dos integrantes das trupes de *agitprop* para ser eficaz cenicamente" (Durus, 1973, p. 290).

19 No debate do movimento, é recorrente a crítica à sátira que visa apenas fazer rir, descolada da eficácia política e, por outro lado, do programa de agitação satírico que apresenta os adversários do proletariado de maneira risível sem apresentar as causas pelos quais eles devem ser combatidos (a respeito conferir Hoffman e Hoffman-Ostwald 1973).

20 Formulação da IC de 1922 (Claudín, 2013, p. 171).

só imagens do horror. No terceiro e último inquérito, há um número de palhaços que satiriza a política de aliança de classes no qual Sr. Schmitt (representante da pequena burguesia) é feito em pedaços pelos palhaços primeiro e segundo (caracterizados como membros da classe dominante), alegando que estão lhe ajudando a livrar-se de seus problemas. Aqui, o chocante destroçamento fica em primeiro plano (o que provocou inclusive desmaios quando a primeira versão da peça foi apresentada), a ação violenta da burguesia aparece de modo bastante abstrato como algo grotesco e desprezível, e a sátira à aliança de classe não termina por contribuir para uma explicação racional do problema, o que torna a cena pouco convincente “para trabalhadores imbuídos de ‘ilusões democráticas e reformistas” –se nos for permitido aqui usar o termos de Fernando Claudín ao tratar das pesadas acusações feitas pelo KPD contra a política das lideranças socialdemocratas (Claudín, 2013, p. 171)–. Além disso, o grau de generalidade da cena, na qual o pequeno burguês é mostrado como um completo estúpido, incapaz de ver o interesse burguês em pulverizá-lo disfarçado mal e porcamemente em oferecimento de ajuda, a torna passível de ser apropriada por outras forças políticas que estão disputando a classe trabalhadora em Weimar²¹ (além de não ser adequada para um contexto no qual é preciso impedir que os pequeno burgueses despolitizados e arruinados corram para os braços dos nazistas).

Após o Inquérito, começa um novo momento do processo de conversão oficiado pelo Coro Instruído, no qual os elementos religiosos parodiados são articulados com a imagem da morte para consolidar a demolidora crítica política almejada por Brecht (diferentemente do que afirma Krabiel, é justamente essa articulação que dá condições ao dramaturgo alemão de realizar o seu objetivo pedagógico). O Coro Instruído recusa a ajuda e instaura o *memento mori*, com a anuência da Multidão convencida –sem argumentos– depois dos três inquéritos (*wishful thinking* estalinista?) e dá um ultimato paradoxal aos aviadores: para não morrer devem aprender a morrer, a ‘estar de acordo com a morte’, o que não apenas lhes permitirá sobreviver ao acidente como os converterá imediatamente em um coletivo apto a agir heroicamente para transformar o mundo. Para tanto, os submete a um ziguezagueante ritual de anulação no qual somente os dispostos a morrer pela causa, à total submissão subjetiva, à aceitação irrestrita dos princípios que lhes são transmitidos e a abdicação de todos os seus interesses individuais renascem no coletivo revolucionário. O piloto, burocrata liberal irredimível que usa o aparato coletivo em proveito próprio e só age em função de seus interesses particulares, não está de acordo com a morte e é excomungado. Os mecânicos, que representam a base socialdemocrata, se mostram prontos para a redenção, aprendem a estar de acordo com a morte e se transmutam em revolucionários (no

21 Brecht realiza aqui uma crítica semelhante àquela realizada de forma cômica na publicação *Megafone Vermelho* de 1930 ao *agitprop* realizado naquele momento nos seguintes termos:

“Era uma vez uma trupe comunista de *agitprop*. Ela apresentava cenas contra o SPD (Partido Socialdemocrata Alemão) e também contra os nazistas. Até aqui tudo normal, pois ninguém pode ser contra isso. Mas eis que um dia apareceu uma trupe socialdemocrata e viu a cena da trupe comunista contra os nazistas. Ela gostou da cena e se apropriou dela para encená-la. Nenhum detalhe foi modificado, a não ser por duas pequenas frases no final: ‘Só o SPD combate o fascismo’; portanto filie-se ao SPD’.

E eis que uma trupe nazista viu a cena de *agitprop* comunista dirigida contra o SPD. Eles também gostaram dela e a representaram. Só precisaram mudar um pequeno detalhe – no final acrescentaram: ‘Filie-se ao NSDAP (Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães)! Heil Hitler!’” (Anônimo, 2015, p. 158).

processo, o Coro Instruído expropria o aparato e o coloca à disposição do coletivo). O final da peça parodia o costumeiro final feliz otimista do agitprop comunista alemão, tal como o descreve Béla Balázs (sem a correspondência com um programa político):

As peças do teatro dos trabalhadores possuem sem exceção um *Happy End*. Isso é parte do seu estilo, assim como os filmes kitsch norte-americanos. A diferença é que elas não terminam com um beijo, mas com um soco que atinge o Capital e seus capangas. Esse otimismo do teatro dos trabalhadores seria ingênuo se não correspondesse a um Programa (Balázs, 1973, p. 122).

Com esta última seção da peça, Brecht consubstancia uma feroz crítica ao ultimatismo burocrático do KPD, que exigia dos trabalhadores socialdemocratas confiança em sua liderança de antemão, sem reservas, para que uma frente única contra o fascismo pudesse ser formada.²² Intimava a base socialdemocrata a separar-se de suas lideranças e aderir a ao comunismo sem possuir um programa político revolucionário, sem levar em conta o nível de consciência nem os interesses desses trabalhadores, simplesmente baseado na autoridade formal da União Soviética (uma espécie de caricatura impotente e risível do ultimatismo de Stalin e da IC, já que desprovido da base material que fundamentava o poder da matriz soviética). E assim, convertia uma questão política, que passava pela organização e consciência de classe, em uma ridícula exigência ética, na tentativa falida de impor ao proletariado alemão uma espécie de *leap of faith* existencialista como condição para a realização de uma ação comum contra o fascismo. Em nosso entendimento, o “estar de acordo com a morte” articulado com os componentes religiosos já mencionados, além de ser fundamental para configurar o ultimatismo burocrático, é da maior importância para a realização de sua crítica, para que o participante da peça didática possa negá-lo e discuti-lo. Ele não só contribui para explicitar que a política do partido comunista é ultimata e converte a adesão aos comunistas em uma questão moral, como também serve para estranhá-lo (*verfremden*) e, não menos importante, revelar seu caráter destrutivo e autodestrutivo. Adotar o ultimatismo é estar de acordo com a morte: é negar o trabalho histórico do partido, atuar de modo que fique isolado (suicídio político) e impedir que se forme uma frente única capaz de derrotar o inimigo mortal do proletariado; é um intento de coagir a classe trabalhadora, de estabelecer um mando ditatorial sobre ela (nada mais distante da ditadura do proletariado tal como foi formulada por Lenin), de suprimi-la enquanto sujeito político e obstruir o caminho no qual ela obtém experiência para tornar-se classe para si. Nada mais adequado do

22 Nos termos de Trotsky escritos em 1932, de quem tomamos o termo ultimatismo burocrático para caracterizar a política do KPD que bloqueava a formação de uma frente única dos trabalhadores na Alemanha: “Todo aquele não reconhece a direção do Partido Comunista é, por isso mesmo, um ‘contrarrevolucionário’. O operário é obrigado a dar, de antemão, a sua confiança ao Partido Comunista em função de sua palavra de honra. Da identidade de princípios da tarefa do Partido e da classe, o funcionário deduz o direito de mandar na classe. A tarefa histórica que o Partido Comunista deve ainda resolver: a unificação, sob a sua bandeira, da maioria esmagadora dos operários – o burocrata transforma-a em ultimato, em revólver apontado contra a frente da classe operária. O pensamento dialético é substituído pelo pensamento formalista, administrativo, burocrático. A tarefa histórica que é preciso resolver já é considerada como resolvida. A confiança que é preciso conquistar já é considerada como conquistada” (Trotsky, 2023 p. 191).

que usar a noção “estar de acordo com a morte” para tornar uma lógica política funesta visível e passível de crítica.

Até onde podemos entender, a *Peça Didática de Baden Baden sobre o acordo* foi construída como um modelo para “orientar outros produtores em sua produção, e em segundo lugar, [...] colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito” (Benjamin, 1996, p. 132), se nos for permitido aqui usar os termos de Walter Benjamin de seu ensaio “O Autor como produtor”, no qual aborda os trabalhos de Tretiakov e Brecht como modelares. No caso de *Baden Baden*, nossa hipótese é de que ela foi escrita pelo dramaturgo como uma peça modelar para modificar o teatro de agitação e propaganda do partido alemão, para que ele pudesse ser útil nas condições extremas da luta de classes que se impunham no final dos anos 1920. Não foi produzida para ser encenada pelas trupes nos bairros operários para transmitir a linha do KPD, mas para ser experimentada pelos militantes do gigantesco movimento de trupes de *agitprop*²³ com o propósito de contribuir para sua formação, apontar a existência de um caminho distinto para sua produção e colocar em debate a linha equivocada do KPD, que não só impedia o avanço político e artístico do movimento, como o colocava sob risco de destruição absoluta.

A *Peça Didática de Baden Baden sobre o acordo* foi elaborada em diálogo crítico com o movimento de *agitprop* comunista alemão (com o qual Brecht colaborava regularmente) para contribuir com a solução de problemas já detectados pelos militantes (como mencionamos acima) e registrados em suas publicações. Isso não quer dizer, no entanto, que o dramaturgo alemão estava de acordo com o diagnóstico do movimento e, com efeito, com as propostas para superar as dificuldades encontradas. Se os debates apontavam para a necessidade de que os envolvidos no trabalho teatral de agitação e propaganda introjetassem a linha do partido e desenvolvessem suas capacidades artísticas para configurá-la, o dramaturgo alemão avaliava (o que podemos depreender a partir de uma análise de *Baden Baden*) que a causa da estagnação e da ineficácia política das peças era a linha política comunista e, por isso, propõe uma tipo de peça que visa criticá-la e remover os obstáculos que estancam a capacidade de produção de novas formas adequadas à situação corrente da luta de classes. O exercício dos militantes

23 Os comunistas alemães tinham a sua disposição um massivo movimento de agitação e propaganda que ajudaram a construir desde o início dos anos vinte e que no final da década havia chegado ao seu auge e limite. A despeito da precariedade material, censura, e extensa perseguição policial, o movimento atingiu dimensão nacional (e impulsionou a construção do movimento internacional do teatro dos trabalhadores fundado em 1929 em Moscou) e possuía 300 trupes formadas por aproximadamente quatro mil jovens desempregados comunistas em associação com alguns dos mais avançados artistas revolucionários de Weimar (para se ter uma ideia do calibre dos envolvidos: Piscator, Hanns Eisler, Maxim Vallentin, Friedrich Wolff, sem falar no próprio Brecht, claro). Desenvolveu métodos de trabalho teatral coletivizados com alto grau de experimentação formal (nem sempre bem-sucedida, como qualquer trabalho de caráter experimental), construiu um repertório de procedimentos fundamentais para o desenvolvimento do teatro épico (destacamos aqui o uso do coro e do princípio de montagem para tratar de temas com dimensão pública) e um conjunto de formas que, em diversas medidas, configurava a experiência social, econômica e política do ponto de vista dos trabalhadores. O trabalho prático começou a ser acompanhado de uma reflexão consistente a respeito do que havia sido feito e dos caminhos a serem seguidos na segunda metade da década de vinte (dialogando com o trabalho teórico desenvolvido por Piscator e Brecht) e tratava tanto da necessidade de substituir o drama por formas capazes de realizar a exposição dialética dos acontecimentos (no início dos debates de que estamos tratando) quanto da necessidade de suprir as deficiências de formação artística e política que foram sendo identificadas à medida que o movimento se expandia e encontrava obstáculos à configuração dos temas e à eficácia política (a respeito, conferir Hoffman e Hoffman-Ostwald, 1973).

com a *Peça Didática* deveria funcionar como um seminário artístico-político de formação de quadros para as trupes que fazem trabalho de base. Ele serviria, como já dito anteriormente, para que os militantes pudessem reconhecer os erros das lideranças pautadas cegamente pela IC, desenvolver novas formas de teatro crítico ao estalinismo para ser realizado no interior do movimento (dando continuidade à experimentação com as peças didáticas que envolvem a noção de acordo), e até mesmo reorientar sua produção nos bairros operários e adjacências.

Até onde temos notícia, a versão de 1930 da *Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo* não chegou a ser utilizada para dar conta das tarefas que indicamos acima e a resistível ascensão do nacional-socialismo soterrou a experiência social que a tornava compreensível e imediatamente utilizável. No entanto, não pensamos que ela possui hoje apenas valor histórico. Se é verdade que é preciso realizar um esforço considerável para tornar a peça novamente inteligível, isso não quer dizer que ela não tenha relevância no atual estágio do capitalismo. Ela pode ser utilizada, com as devidas mediações, para o desenvolvimento de formas teatrais para militantes que são críticas às diretivas políticas que obstaculizam a organização revolucionária dos trabalhadores (que podem inclusive usar jargão revolucionário como ideologia de legitimação). E se ainda vivemos em um tempo no qual a contrarrevolução é a regra, em que um programa revolucionário não está ao alcance da mão e algo como o ultimatismo burocrático continua assombrando o campo político chamado progressista e de esquerda, a peça brechtiana escrita há quase um século ainda tem serventia e muito a nos dizer.

Bibliografia

- » Anônimo. (2015). Aprenda com o seu adversário. O Megafone Vermelho. En I.C. Costa et al (eds.), *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular.
- » Balász, B. (1973). Arbeitertheater. Em L. Hoffman e D. Hoffman-Ostwald (eds.), *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Volume 2. Munique: Rogner & Bernhard.
- » Benjamin, W. (1983). Commentaries on Poems by Brecht. Em *Understanding Brecht*. Londres/Nova Iorque: Verso.
- » Benjamin, W. (1996). O autor como produtor. Em *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- » Bernstein, E. (1899). *Die Voraussetzungen des Sozialismus und die Aufgaben der Sozialdemokratie*. Stuttgart: J.H.W. Dietz.
- » Brecht, B. (1963). *Das Badener Lehrstück von Einverständnis*. Em *Versuche. Heft 1-4*. Berlin: Aufbau.
- » Costa, I. C. (2019). *Lenin e Brecht. Duas revoluções*. São Paulo: Sundermann.
- » Claudín, F. (2013). *A crise do movimento comunista*. São Paulo: Expressão Popular.
- » Durus. (1973). Die Arbeiterspieler tagen. Em L. Hoffman e D. Hoffman-Ostwald (eds.), *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Volume 2. Munique: Rogner & Bernhard.
- » Hinton, S. (2012). *Weill's musical theater. Stages of Reform*. Berkeley: University of California Press.
- » Hoffman, L. e D. Hoffman-Ostwald. (1973). *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. 2 vols. Munique: Rogner & Bernhard.
- » Kellner, D. (1975). Korsch's Revolutionary Historicism. *Telos*, 21, 70-93.
- » Kurella, A. (1931) Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln. *Literatur der Welt Revolution*, 4, 103.
- » Krabiel K. D. (1993). *Brechts Lehrstücke*. Stuttgart: Metzler.
- » Maiakóvski, V. (1999). *Mistério-Bufo*. Rio de Janeiro: Musa.
- » Mantovani, P. (2018). *Fatzer: revolução e contrarrevolução na Alemanha* (Tese de Doutorado em Filosofia). Universidade de São Paulo, Brasil. .
- » Marcuse, H. (1972). *Counterrevolution and Revolt*. Boston: Beacon Press.
- » Mayer, H. (1996). Brecht und die Tradition. Em *Brecht*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Schumacher, E. (1955). *Die Dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*. Berlin: Rütten und Loening.
- » Steinweg, R. (1973). *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis: Mystik, Religionersatz oder Parodie*. Em H.L. Arnold (ed.). *Bertolt Brecht II. Sonderband aus der Reihe Text+Kritik*. Munique: Text+Kritik.
- » Trotsky, L. (2023). *Revolução e Contrarrevolução na Alemanha*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.