
Quando a última trincheira é o livro: a sociedade alemã durante o nazismo em “Terror e miséria no III Reich”

When the last trench is the book: german society during the nazism in “Fear and misery in the III Reich”

*Charles Sidarta Machado Domingos**
*Tiago Maciel***

Resumo: Este artigo aborda um tema bastante conflituoso da história da humanidade: o nazismo. Partindo da sua emergência na Alemanha, procuraremos demonstrar as formas pelas quais esse regime se consolidou ao longo dos anos 30 (séc. XX), privilegiando em nossas análises o caráter de opressão sobre a sociedade. Para tanto, temos como fonte privilegiada deste artigo a peça teatral “Terror e miséria no III Reich” escrita pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Analisando a teoria que norteia a produção cultural desse artista, bem como o contexto histórico no qual ele viveu e produziu sua obra, procuraremos, através do estudo de quatro cenas dessa obra, perceber como a sociedade alemã se organizou naquele período.

Palavras-chave: História da cultura. Nazismo. Bertolt Brecht.

Abstract: This article addresses a very confrontational issue of History of humanity: the nazism. Starting from its emergence in Germany, seek to demonstrate the ways in which this system was consolidated during the 1930s, focusing our analysis on the nature of oppression on society. For this, we have as the source of this article impromptu “Terror and misery of the III Reich” written by German playwright Bertolt Brecht. Analyzing the theory that guides the production of cultural artist and the historical context in which he lived and produced his work, look through the study of four scenes that work, see how the German company was organized in that period.

Keywords: History of culture. Nazism. Bertolt Brecht.

* Doutorando em História pela UFRGS. *E-mail:* csmd@terra.com.br

** Licenciado e Bacharel em História pela UFRGS. *E-mail:* macieltiago@yahoo.com.br

Introdução

Ei-los: os Senhores Professores estão aprendendo a marchar. O nazistinha puxa-lhes as orelhas e lhes ensina a posição de sentido. Cada aluno, um espião. Não precisam saber nada do mundo ou do universo. Mas é interessante informar: o que, de quem e quando. Ai vêm as criancinhas. Elas buscam o carrasco e o trazem para casa. Delatam o próprio pai, chamam-no traidor. E ficam olhando, quando levam o velho de mãos e pés algemados.

(“Terror e miséria no III Reich”, Bertolt Brecht)

O que o nazismo representou para os cidadãos alemães? Como a sociedade alemã se organizou? Quais foram os meios de repressão do III Reich e quem foram as suas principais vítimas? Através desses questionamentos, procuraremos demonstrar ao longo deste artigo as tensões que a Alemanha viveu da República de Weimar ao início da Segunda Guerra Mundial.

Para termos uma melhor ilustração do Estado nazista e do terror que ele proporcionou a todos os seus cidadãos, analisaremos uma das formas de resistência que houve ao regime: a resistência cultural através de seu desdobramento em resistência-denúncia. Faremos um corte nas estruturas de resistência cultural ao nazismo através do teatro de Brecht, de forma particular através de sua peça “Terror e miséria no III Reich”. Para tanto, faremos uma análise em torno de quatro cenas dessa obra, nas quais estão representados três segmentos da sociedade alemã: a burguesia, a classe média e o proletariado.

O intuito desta análise é mostrar como cada classe social sofreu o Terror de Estado patrocinado pelo *Führer* e como elas conseguiram sobreviver. Dessa forma, mostraremos como a atmosfera de horror que estava instalada na Alemanha daquele período foi sentida pelos membros da sociedade.

Através do teatro de Brecht, podemos ter uma clara denúncia do estado de coisas que se passara na Alemanha nazista e de como eram tratados os cidadãos e, sobretudo, de como se davam as relações sociais, sempre baseadas no medo e na insegurança. Sua obra se configura como fonte privilegiada para o estudo da história da cultura.

Por último, pretendemos demonstrar, dessa forma, as mazelas do período estudado e sua inserção direta e contínua sobre todas as classes

sociais alemãs: seus sofrimentos, suas dúvidas, seus medos. Mostraremos, assim, sua impotência ante o Terror de Estado.

A teoria teatral de Brecht

Para Brecht, o teatro como expressão cultural poderia ir muito além do que as concepções artísticas da época o impediam, rompendo os limites cruciais da sua estrutura de ação e de reflexão. No teatro proposto por Brecht, não há espaço para utopias ou posturas visionárias, mas para a necessidade de procura de soluções concretas e materiais. Dessa forma, as utopias, no teatro brechtiano, são substituídas pelo espírito crítico. O dramaturgo alemão partia da premissa de que se o mundo não se inseria mais nas formas dramáticas estabelecidas por um consenso de arte, era porque essas formas precisavam ser modificadas.

Assim, Brecht cria uma teoria de teatro que denominou “teatro épico”. Essa teoria foi formulada para que o espectador pudesse achar soluções críticas às problemáticas postas na peça. Para tanto, Brecht negava a catarse e a identificação. A catarse estaria presente no chamado “teatro dramático”, sendo que esse conceito foi formulado por Aristóteles: é a purgação, a purificação do terror e da piedade do espectador pela imitação desse terror e dessa piedade por parte do ator, que acaba gerando tais sentimentos. Para que isso ocorra, é necessário que o espectador se identifique com as personagens da peça, principalmente com o protagonista. É através da identificação que ocorre a purgação por parte do espectador. Não que Brecht negue a emoção, pois para ele “as emoções sempre têm um fundamento de classe muito determinado, a forma sob a qual elas se manifestam é sempre histórica, isto é, específica, ligada a uma época. As emoções não são universais nem intemporais”. (BRECHT apud THOSS; BOUSSIGNAC, 1990, p. 80). Brecht quer evitar que a conscientização social seja deslocada devido à emoção, tanto por parte do espectador quanto do ator, pois os atores não podem “encarnar” a personagem, dando ao público a ilusão de que esse está em outro lugar que não o teatro. O ator deve ter uma atuação dialética em palco, ou seja, o ator épico deve desmontar a personagem e mostrá-la em todas as suas contradições.

Brecht utilizava o termo “distanciamento” [*Verfremdung*] para designar os procedimentos épicos que possibilitavam que não houvesse o processo de catarse e identificação em uma peça. A cena teatral passa

a ser algo insólito, exatamente para que não ocorra a identificação, e o espectador confunda teatro com realidade, pois, na medida em que o público reconhece uma situação como histórica, ele pode pensar em transformá-la. Assim, o efeito do distanciamento tem como finalidade “promover a educação do espectador pela sua própria inclusão no distanciamento”. (BORNHEIM, 1992, p. 255). Vários são os efeitos de distanciamento em uma peça: intervalos e canções interrompendo a ação, cartazes antecipando a narrativa, músicas, cenário (tal como mostrar as máquinas e as engrenagens, escondidas em uma peça “tradicional”), entre outros.

Brecht assim expõe a diferença entre teatro dramático e teatro épico:

O espectador do teatro dramático diz: Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – Isso é natural. – Isso sempre será assim. – O sofrimento deste homem me comove, porque não há saída para ele. – Eis a grande arte: nela, tudo é óbvio. – Eu choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: Jamais teria pensado nisso. – Isso não deveria ser feito desse modo. – Isso é muito estranho, quase inacreditável. – Isso deve parar. – O sofrimento desse homem me comove, porque haveria uma saída para ele. – Eis a grande arte: nada nela é óbvio. – Eu rio dos que choram, e choro dos que riem. (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 255-256).

O interesse de Brecht por novas formas dramáticas aproximou-o de Erwin Piscator que, inspirado na *agitprop* russa (forma radicalizada do teatro político e em cuja origem se acham a agitação e a propaganda, de cunho marxista, muito utilizada pelo teatro de rua), almejava que o proletariado se tornasse um consumidor de arte como classe. Piscator, influenciado pelo teatro proletário soviético, montou peças de agitação nos bairros populares de Berlim, contando com a participação de vários atores-operários. A proposta do teatro de *agitprop* era tornar acessível a doutrina marxista a um público operário em grande parte analfabeto. Brecht, apesar de nunca negar a influência que recebeu de Piscator (tanto na teoria teatral quanto no aprendizado da teoria marxista), acabou rompendo com seu teatro, pois o considerava revolucionário somente no aspecto teatral. Entretanto, a admiração e o reconhecimento pelo seu mestre se mantiveram.

Paralelamente aos seus estudos marxistas, Brecht propôs o teatro didático, que tinha como objetivo provocar uma conscientização coletiva de seus partícipes. O teatro didático foi realizado, principalmente, para

as crianças das escolas, os círculos leigos, as associações e, sobretudo, os corais proletários, que, em 1930, atingiam o número de 14 mil, ou seja, 560 mil pessoas, das quais 70% eram operárias. (THOSS; BOUSSIGNAC, 1990, p. 93-95). Nesse tipo de teatro, o espectador é, ao mesmo tempo, ator e produtor, deixando de ser apenas consumidor da peça. Brecht colocou sua atitude didática em seu único filme: “Kuhle Wampe”, de 1932, e foi várias vezes censurado, considerado como o único filme comunista realizado durante a República de Weimar.

O teatro épico de Brecht e a sua técnica-chave, o distanciamento, provocaram fortíssimas críticas em Moscou por parte dos formuladores do realismo soviético, estética que fora estabelecida como a mais adequada para educar e conquistar as camadas populares, com presença marcante durante o período stalinista. O realismo soviético propunha uma arte gigantesca, vigorosa e positiva.¹

No exílio, Brecht continuou com o seu teatro contundente e crítico. O espectador sempre foi sua principal preocupação. Mesmo após a queda do regime nazista na Alemanha, Brecht queixava-se de que o público falava do “esplendor técnico dos teatros de Goering” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 253), e de como as pessoas pensavam que as técnicas nazistas de teatro ainda poderiam persistir, ou seja, “pensa-se como se a técnica fosse uma realidade neutra, que a mesma técnica que serviu para esconder a realidade possa servir para mostrar o que ela é”. (BORNHEIM, 1992, p. 253). Uma das questões mais cruciais do pós-guerra foi o público que estava se formando, e Brecht não fugiu a essa problemática.

Brecht e o contexto histórico da sociedade nazista

Quando Brecht nasceu, em 1898, a Alemanha já havia superado seus problemas internos, constituindo-se como um Estado Nacional. Porém, em consequência de uma unificação tardia, a Alemanha se via em desvantagem diante das outras potências europeias, pois restavam poucos mercados que não haviam sido explorados pelo imperialismo francês e britânico. Além disso, havia o elemento do antissemitismo, presente em toda a Europa. No caso da Alemanha, somava-se a esse aspecto a questão da pureza da raça ariana e da “conquista para o leste”.

Durante a juventude de Brecht, instaurava-se o confronto de maiores proporções de violência conhecida até então: a Primeira Guerra Mundial. Nesse período, ele começa a produzir suas primeiras obras,

publicando contos e poemas na escola. Para não ser convocado para a guerra, Brecht matricula-se em Medicina, na Universidade de Munique. Pouco depois foi convocado para um hospital militar em Augsburg.

Em 1918, a Alemanha sofreu a derrota na guerra. Enquanto isso, Brecht associou-se no Conselho dos Trabalhadores e Soldados de Augsburg, sua cidade natal. No ano seguinte, engajou-se no movimento espartaquista, de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, em Munique. Também começou a escrever uma coluna de teatro no *Volkswille*, jornal socialista de Augsburg, até 1920. A experiência da Primeira Guerra Mundial e da frustrada Revolução Espartaquista foram fundamentais para o escritor. Foi através delas que Brecht formulou as duas temáticas constantes em sua obra: a revolução e a guerra, tanto que escreve a peça “Tambores na noite” (inicialmente denominada “Spartakus”), em 1922, exatamente a respeito da revolução abortada na Alemanha.

O ano de 1919 foi decisivo para o futuro da Alemanha. Através do Tratado de Versalhes, estabeleceu-se que a Alemanha sofreria várias sanções, tais como: grandes reparações em dinheiro, fornecimento de matérias-primas, perda de território (inclusive as colônias), severas restrições militares (proibiu a existência de um exército superior a cem mil homens, de uma Força Aérea e de uma Marinha de Guerra, a fabricação de armas), além de terminar com o serviço militar obrigatório.

Nesse mesmo ano, foi fundado o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães por um ferroviário, Anton Drexler, que comprou um jornal para a divulgação do nazismo e de seu programa político. Em 1921, o Partido Nazista, como era conhecido então, teve como líder Adolf Hitler. Os nazistas, contando com o apoio dos demais setores conservadores da sociedade alemã, contestavam as bases do Tratado de Versalhes, em particular o artigo 231, no qual a Alemanha assumia total responsabilidade pela guerra.

Desde o período de sua formação até o ano de 1923, o nazismo caracterizou-se pelo seu exacerbado nacionalismo de direita e por ser um movimento radicalmente contrário à ameaça comunista que se espalhava pela Europa na época. Outra importante característica desse movimento – o nazismo somente se reconhecerá como partido em 1923 – era sua oposição à República de Weimar, pois essa tinha cunho liberal, democrático e se submetia ao Tratado de Versalhes.

Brecht, em 1923, acompanhado por um amigo, assistiu a um discurso de Hitler em um circo, e os desfiles das Tropas de Assalto (SAs) provocaram-lhe espanto, pois chamaram sua atenção pela capacidade

de manipulação do ideário nazista. Resultou disto a peça “Um homem é um homem”, na qual um operário se transforma rapidamente em uma máquina de guerra. O nazismo apoiava-se na força de repressão organizada nas SAs, que auxiliaram na tentativa golpista conhecida como *Putsch de Munique*, liderada por Hitler. Caso esse golpe não tivesse fracassado, Brecht teria sido assassinado, pois figurava no quinto lugar da lista negra de Hitler, por ter escrito a “Lenda do soldado morto”, na qual denunciava o extremismo dos militares alemães:

E o soldado também foi desenterrado.
A noite estava azul, a noite estava bela.
Podia-se mesmo, com a condição de estar sem capacete,
Ver as estrelas do país. (BRECHT apud PEIXOTO, 1979, p. 27).

Esse poema, escrito com imagens fortes e concretas e com uma forte ironia, fez denúncia a uma guerra imperialista esfacelada.

Hitler, por ter participado do *Putsch de Munique*, foi preso e, na prisão, escreveu *Mein Keimpf*, publicado entre 1925 e 1926. Nessa obra, ele dava uma maior visualização do regime nazista, demonstrando os projetos de poder e as restrições raciais, que tanto foram utilizados durante o período nazista.

A crise econômica que assolou a Europa na reconstrução do pós-guerra gerou, principalmente na Alemanha, uma altíssima inflação que, associada a uma extrema desvalorização monetária, aumentou a miserabilidade do proletariado e diminuiu o poder aquisitivo das camadas médias urbanas (principal base de sustentação do nazismo). Essa crise culminaria com a Depressão de 1929. O movimento operário se intensificou na Alemanha, e as manifestações também. Diante desse quadro de manifestação popular, o governo social-democrata reprimiu violentamente as organizações dos trabalhadores. Brecht presenciou esses massacres e, diante dessa experiência concreta, aderiu ao marxismo.

Em 1933, Hitler foi nomeado chanceler pelo presidente da Alemanha, o marechal Hindenburg. Como forma de oposição a essa nomeação, Brecht e outros intelectuais e artistas da esquerda alemã defenderam a necessidade de uma unidade contra o nacional-socialismo. Brecht, nesse momento, já vinha sofrendo perseguições, tendo sido a sua peça “A decisão” interrompida pela polícia, sob a acusação de traição aos ideais nazistas. Também sofreu censura a peça “Santa Joana dos Matadouros”, sendo proibida sua inclusão no repertório do teatro da

cidade de Darmstadt. A atriz Helene Weigel, que representava o papel principal na peça “A mãe” (adaptação do romance de Górkki sobre a Revolução Russa, feita em homenagem à Rosa Luxemburgo), foi presa no meio do espetáculo.

Em fevereiro de 1933, ocorreu o incêndio do *Reichstag* [Parlamento]. Era o pretexto que Hitler necessitava para tomar o poder definitivamente. Ele culpou os comunistas do atentado, começando, então, a empreender uma terrível perseguição às pessoas que, de uma maneira ou de outra, contestassem ou se opusessem ao regime nazista. Um dos aspectos mais fortemente explorados dessa perseguição era o terrorismo cultural.

Brecht negava veementemente as ideias nazistas, e sua proposta revolucionária era intolerável nesse e para esse regime. Portanto, no dia seguinte ao incêndio do *Reichstag*, ele e sua família partiram para o exílio. Nos primeiros anos de exílio, Brecht realizou várias viagens a Londres, Nova York, Paris e Moscou, locais da imigração alemã. Desejava fundar um teatro na União Soviética, mas essa ideia logo foi recusada, pois o cerco stalinista estava se fechando cada vez mais.² Carola Neher, atriz alemã, e Tretiakov, pintor soviético, amigos de Brecht, já haviam sido mandados para os *gulags* [campos de trabalhos] stalinistas, dos quais não retornariam.

As pressões cresciam a cada dia que passava na Alemanha nazista. Não havia setores imunes à censura. No dia 10 de maio de 1933, ocorreu o ápice da repressão cultural, com a grande queima de livros em Berlim. Heine, no século XIX, teria afirmado: “Onde se queimam livros, acabam se queimando homens.” (Apud PEIXOTO, 1979, p. 153). Foram postas na fogueira obras de Freud, Marx, Engels, Thomas Mann, Einstein, além do próprio Brecht. Estima-se que cerca de vinte mil livros foram queimados, principalmente por jovens, nesse dia. Para os ideólogos do regime nazista, esses intelectuais representavam a falta de patriotismo, a decadência e a perversão de uma Alemanha que não poderia mais existir num sistema que era comandado pela raça ariana – bela, pura e forte –, única com o direito de liderar e dominar outros territórios e outras raças. O objetivo de Goebbels, ministro da Cultura e Propaganda, era eliminar tudo que fosse contrário ao nazismo:

A idéia de um intelectualismo judeu levada ao seu paroxismo agora já passou e o triunfo da revolução alemã abriu um caminho ao gênio alemão. Nesta hora sombria, fazeis bem em jogar nas chamas o mau gênio do passado. [...] Destas ruínas vai nascer triunfante a fênix de um novo mundo. (GOEBBELS apud PEIXOTO, 1979, p. 153).

Brecht faz um interessante contraponto num poema que escreve alguns anos depois da grande queima de livros, no qual narra a história de um poeta que não se conforma quando descobre que seus livros não estão sendo queimados, correndo para casa e escrevendo uma carta aos incendiários:

Me queimem – escreve rapidamente – me queimem!
Não me dêem este golpe! Não me deixem de lado!
Não relatei sempre a verdade em meus livros? e agora
Vocês me tratam como um mentiroso! Eu vos ordeno:
Me queimem! (BRECHT apud PEIXOTO, 1979, p. 145).

Com a morte do presidente Hindenburg, em 1934, foi realizado um plebiscito para decidir se Hitler poderia acumular as funções de chanceler e presidente. Nesse plebiscito, ele recebeu mais de 90% dos votos e, com isso, afirmou-se como o grande mandatário da nação. Enquanto isso, Brecht escrevia em vários jornais alemães publicados por exilados. Perdeu sua nacionalidade alemã em 1935. Também nesse ano, o Exército alemão deu um salto de 100 para 500 mil soldados e foi criada a *Luftwaffe* [Força Aérea Alemã], rompendo definitivamente com o Tratado de Versalhes. Guernica, durante a Guerra Civil Espanhola, seria palco das “experiências de guerra” promovidas pela *Luftwaffe*, levando à destruição dessa cidade e vitimando cerca de 2.500 pessoas. Brecht apoiou a República espanhola através de uma peça: “Os fuzis da senhora Carrar”, que se recusa a dar os fuzis aos combatentes, mas quando as tropas franquistas matam um de seus filhos, vira revolucionária.

Além dessas medidas, Hitler dissolveu o Parlamento, acumulando os Poderes Executivo e Legislativo em seu gabinete. Era o que faltava para que o *Führer* assumisse plenos poderes na Alemanha nazista. Nessa fase de centralização cada vez maior do poder, chega-se ao apogeu de toda forma de repressão, em todas as esferas sociais. É nesse contexto que Brecht escreverá “Terror e miséria no III *Reich*”, peça na qual traça um painel do terror no Estado Nacional-Socialista e da miséria material e cultural em que estava imersa a Alemanha. Em um poema, “A parada do Velho Novo”, Brecht declara:

E em torno estavam aqueles que instilavam horror e gritavam: Aí vem o Novo, tudo é novo, saúdem o Novo, sejam novos como nós! E quem escutava, ouvia apenas os seus gritos, mas quem olhava, via tais que não gritavam. Assim marchou o Velho, travestido de Novo, mas em cortejo triunfal levava consigo o Novo e o exibia como Velho. (BRECHT, 1991, p. 156).

Com a invasão da Polônia pela Alemanha, iniciou-se a Segunda Guerra Mundial. Essa vitória nazista deveu-se principalmente à *Blitzkrieg* [guerra-relâmpago], provocando, dessa maneira, a declaração da guerra por parte da França e da Grã-Bretanha em defesa da Polônia. Depois das vitórias do Eixo, começou a reversão por parte dos aliados. Nesse período de virada da guerra, os exilados começaram a fazer uma intensa resistência cultural, denunciando o regime nazista principalmente através do teatro. Encenaram-se várias peças alemãs antinazistas – com grande destaque para as de Brecht – em diversas capitais do mundo. Exemplo disso foi a apresentação, em língua alemã, da peça “Terror e miséria no III Reich”, em 1942, na cidade de Nova York.

A Batalha de Stalingrado e o desgaste das tropas alemãs na União Soviética (pois a estratégia da *Blitzkrieg* nesse país não funcionou) foram decisivas para permitir uma ofensiva constante dos aliados. Dessa forma, a derrocada do regime nazista foi inevitável, com a rendição definitiva da Alemanha em 1945.

Mesmo com o fim do nazismo, Brecht continuou a ser perseguido, agora nos Estados Unidos, país em que vivia desde 1941. Já no clima de Guerra Fria, ele foi interrogado pela Comissão de Atividades Antiamericanas, sob a suspeita de comunismo, deixando os Estados Unidos.³ Brecht tentou ir para a Alemanha ocidental, mas teve seu visto negado. Assim, foi morar em Berlim, na zona socialista. Em 1955, recebeu o prêmio “Stalin da Paz”, em Moscou, o que fez com que suas peças não fossem mais encenadas no Ocidente. Dirigiu o último ensaio de “A vida de Galilei”, uma de suas peças mais famosas, sentindo-se mal logo depois. Quatro dias após, no dia 14 de agosto de 1956, morreu em sua casa.

O Terror de Estado no regime nazista: “Terror e miséria no III *Reich*”

É quase impossível tratar do Terror de Estado nazista sem citar Brecht. No ano em que o autor estava escrevendo “Terror e miséria no III *Reich*”, 1935, foi implantada a “política racial” do nazismo, com as Leis de Nüremberg, afirmando juridicamente aquilo que seria uma das principais características do nacional-socialismo: o antissemitismo. Por essa política, os judeus foram considerados pertencentes a uma raça inferior, sofrendo a perda da cidadania alemã, que os excluía do funcionalismo público, dos pleitos eleitorais e da possibilidade de casamento com os alemães considerados arianos. Brecht não ficou alheio ao antissemitismo crescente na Alemanha, dedicando várias cenas de sua peça “Terror e miséria no III *Reich*”, a essa questão, tais como a cena “Físicos”, na qual dois cientistas discutem teorias físicas sem poder citar Einstein, e “Mulher judia”, cena em que essa mulher abandona o marido ariano. Além disso, Brecht fez uma peça específica para tratar deste tema: “Os cabeças redondas e os cabeças pontudas”. Nessa peça, o protagonista é o demagogo Iberin, inventor de uma nova teoria racial, que serve para escamotear a diferença entre ricos e pobres, dividindo o povo em bons (cabeças redondas) e maus (cabeças pontudas), declarando os últimos responsáveis por todos os males do país. Brecht define sua obra “Terror e miséria no III *Reich*” (referindo-se na 3ª. pessoa):

Publicou poemas contra os nazistas e escreveu uma peça “Terror e miséria do III *Reich*”, que mostra a falta de liberdade de quase todas as camadas do povo alemão sob a ditadura, em vinte e quatro cenas independentes, ambientadas em casas, clínicas, salas de tortura, campos de concentração, escolas, fábricas, casernas, etc., a falta de liberdade de quase todas as camadas do povo alemão sob a ditadura. (BRECHT, 1995, p. 164).

Com a criação do Ministério de Cultura Popular e Propaganda, a máquina de propaganda nazista atingiu seu auge. A ideologia nazista dominou as manifestações culturais, fazendo uso de instrumentos capazes de alcançar a grande massa da população, como o rádio, o cinema, o teatro e a música. O monopartidarismo também fazia o seu papel, não deixando de haver oposição partidária ao regime. Dessa maneira, era o nazismo quem escrevia a versão oficial dos fatos, tentando formar uma

grande massa homogênea e despersonalizada incapaz de pensar e criticar, pois, no Terror de Estado, ou as pessoas se adaptam ao sistema ou são esmagadas por ele. Segundo Bonanate “como terror entende-se, de fato, um tipo de regime particular, ou melhor, o instrumento de emergência a que um governo recorre para manter-se no poder”. (1997, p. 1242).

As cenas que compõem a peça “Terror e miséria no III *Reich*” foram escritas entre 1935 e 1938, a partir de notícias de jornal e rádio e de informações clandestinas, tentando atingir principalmente os exilados alemães. A peça é um importante documento para a compreensão do nazismo: analisa opressores e oprimidos, assim como a penetração do terror e do medo no cotidiano das famílias alemãs. Brecht retrata os segmentos da sociedade da Alemanha, tais como a polícia, o governo, a pequena burguesia e a classe operária. Enfim, “Terror e miséria no III *Reich*” é um estudo do medo e da delação, da desconfiança generalizada e da violência.

Para se ter uma melhor percepção da Alemanha denunciada por Brecht, serão analisadas quatro cenas que mostram diferentes camadas da sociedade (como o autor propôs) e o terror a que foram submetidas: a elite, representada pela magistratura, na cena “Em busca da justiça”; a classe média, na cena “O espião”, que tem como protagonista uma família pequeno-burguesa; e o proletariado nas cenas “A cruz de giz” e “Plebiscito”.

Em busca da justiça

Aqui estão os senhores juízes. Os canalhas lhes disseram: justo é tudo o que melhor serve ao povo alemão. Eles responderam: e como saber ao certo? Agora eles têm de julgar a todos, até que o povo inteiro esteja na prisão.
(BRECHT, 1991, p. 209).

Na cena “Em busca da justiça”, tem-se um quadro que expõe a dificuldade de um juiz em promulgar uma sentença que seja compatível com as diretrizes do sistema nazista. Tendo como o processo a ser julgado o caso de um grupo de soldados da SAs que depredou a loja de um judeu, o juiz sente uma total falta de orientação jurídica a ser seguida, causada pelo medo da ignorância a quem deve ser subserviente. O juiz fala para o promotor: “Hoje em dia não é fácil saber onde está a justiça, meu caro colega. Nisso há de concordar comigo.” (BRECHT,

1991, p. 218). Depois, fala ao conselheiro: “Eu estou pronto para qualquer coisa. [...] Decidirei assim ou assado, mas preciso saber o que esperam que eu decida. Se a gente não sabe de que lado deve vir a decisão, então não há justiça!” (BRECHT, 1991, p. 224).

Verifica-se, então, que, no regime nazista, a Justiça perdera a autonomia, já que o Terror de Estado era a expressa manifestação da indecisão e da dúvida que assolava o cotidiano do povo alemão. O Terror de Estado gera uma omissão coletiva – ninguém mais está disposto a opinar –, pois as pessoas encontram-se imersas num clima de medo e opressão, devendo-se, dessa maneira, evitar comprometimentos sociais e políticos, como se pode observar nesse fragmento, no qual o conselheiro fala ao juiz: “É óbvio que não posso me meter em seus casos. Você decida em favor da promotoria ou em favor dos rapazes da SA: a decisão é sua. Hoje em dia, cada um é seu próprio conselheiro.” (BRECHT, 1991, p. 224).

Dessa forma, deve-se compreender que o Estado nazista era um regime de exceção, não podendo, então, ser entendido sob uma ótica simplista, de um Estado Democrático de Direito regular, como argumenta a mulher do juiz: “É fácil para minha mulher dizer que eu devo simplesmente apurar os fatos! Se seguisse esse conselho, eu acordaria numa clínica!” (BRECHT, 1991, p. 225).

O espião

Ei-los: os Senhores Professores estão aprendendo a marchar. O nazistinha puxa-lhes as orelhas e lhes ensina a posição de sentido. Cada aluno, um espião. Não precisam saber nada do mundo ou do universo. Mas é interessante informar: o que, de quem e quando. Aí vêm as criancinhas. Elas buscam o carrasco e o trazem para casa. Delatam o próprio pai, chamam-no traidor. E ficam olhando, quando levam o velho de mãos e pés algemados. (BRECHT, 1991, p. 238).

Na cena “O espião”, Brecht explicita a situação de uma família de classe média que se vê obrigada a assimilar as orientações do novo Estado alemão. Há um clima de dúvida, cujas relações mais próximas começam a gerar desconfiança, até mesmo do próprio filho. A grande maioria da juventude alemã estava organizada nas Ligas da Juventude Hitlerista. Essa funcionava como uma escola de caráter militar, a princípio de adesão voluntária e, mais tarde, obrigatória. Seu principal objetivo era preparar

os futuros soldados e os doutrinar de acordo com a ideologia nazista, levando-os ao fanatismo e à idolatria incontestável a Hitler. Inclusive o filho do casal não foge a esse padrão.

Há uma atmosfera crescente de terror na cena. O pai, um professor no regime nazista, contesta alguns pontos do sistema, entretanto, não os declara abertamente fora do seu âmbito familiar. Porém, dentro da própria casa, havia a suspeita de que o filho fosse um espião da Liga da Juventude: “Sabe o que ensinam aos garotos na Juventude Hitlerista? Eles são abertamente estimulados a contar tudo que ouvem em casa.” (BRECHT, 1991, p. 243).

É importante ressaltar o papel do professor durante o III *Reich*. Uma das medidas de Hitler, quando chegou ao poder, foi o fechamento do Sindicato dos Professores e a automática incorporação desses na Nova União de Professores Nacional-Socialistas. Dessa maneira, houve um maior controle das forças opressivas sobre a educação. Assim, os professores acabaram ingressando nas “fileiras” do *Reich*, propagando as doutrinas nazistas. Observa-se no seguinte fragmento: “Estou pronto a ensinar tudo o que eles quiserem que eu ensine. Mas o que é que eles querem? Se eu soubesse!” (BRECHT, 1991, p. 249). O professor, enquanto é “soldado” do *Reich*, é um agente do terror, pois foi absorvido por esse. Assim, Brecht coloca: “Mas eles têm tudo contra todos. Todos são suspeitos. Se há suspeita, a pessoa se torna suspeita.” (BRECHT, 1991, p. 246).

A cruz de giz

Como matilha de cães de caça, os SA farejam seus semelhantes e os perseguem. Atiram a presa aos pés dos gordos magnatas e fazem a saudação com o braço em riste. Têm as mãos vazias e sangrentas. (BRECHT, 1991, p. 186).

Em “A cruz de giz”, percebe-se a dimensão de alcance do regime nazista no proletariado. A história relata uma conversa entre um SAs* e sua namorada (uma empregada doméstica), um motorista, uma cozinheira e seu irmão, um operário. É possível perceber uma forte

* Membro da SA, abreviação de *Sturmabteilung*, usualmente traduzida como “Tropas de Assalto”, foi milícia paramilitar nazista durante o período em que o Nacional Socialismo exercia o poder na Alemanha. Seu líder era Ernst Röhm, capitão do exército e notório por seu senso de organização e sua capacidade de comando. Os membros das *Sturmabteilung* também eram conhecidos como “camisas pardas”, pela cor de seu uniforme.

consciência de classe por parte do operário, em oposição ao que o nazismo propunha, já que o nacional-socialismo desviava o foco da luta de classes para a luta de raças. Essa consciência do operário pode ser constatada nesta sua fala, ironizando o SA: “Alto lá, grito eu, desde quando existe proletariado no III *Reich*?” (BRECHT, 1991, p. 197).

Em contraposição ao operário, a empregada é o retrato de como o proletariado perdeu a consciência de classe por força da máquina de propaganda nazista. Porém, quando ela percebe o papel que vem cumprindo para a manutenção do sistema, começa a colocar em dúvida o ideário que estava seguindo. A empregada lamenta-se para a cozinheira: “Não sei mais nada. Não sei mais o que pensar.” (BRECHT, 1991, p. 205).

A trama central da peça baseia-se na queixa e na delação, mostrando como o SA fazia a perseguição aos contestadores do regime. Isso pode ser observado em uma fala do operário: “Só perguntei porque ninguém diz mais o que pensa.” Então, o SA retruca: “Ninguém chega logo contando, ou pedindo para dizer o que pensa. A gente vai até lá.” (BRECHT, 1991, p. 193).

O Terror de Estado se manifesta sob duas situações na cena “A cruz de giz”. Primeiro, na relação entre o operário e o SA, através das manobras de controle ambíguas do nazismo. O SA tenta encenar uma farsa em que os dois fingem uma situação de como se dava a prática da delação. O operário, por sua vez, aproveita-se para denunciar a pobreza do nazismo, falando: “Sou covarde, e ainda por cima não tenho revólver.” O SA, através da farsa montada por ele, também denuncia o regime, tentando induzir o operário a demonstrar sua revolta, dizendo: “O pior é que já não há a menor resistência. Podem nos dar bosta para comer, e nós ainda dizemos muito obrigado.” (BRECHT, 1991, p. 197). Depois, na relação entre o SA e a empregada, há a evidência da expropriação que as forças do nacional-socialismo impunham ao proletariado.

Plebiscito

No dia em que eles marcharam, nós perguntamos aos gritos: nenhum de vocês diz não? Não podem ficar tão quietos! Não é a guerra de vocês, a guerra para onde vão! (BRECHT, 1991, p. 285).

Na última cena que será analisada, “Plebiscito”, dois trabalhadores e uma mulher escutam a chegada do Exército alemão na Áustria, em 1938. “Ouve-se a voz do locutor: o *Führer* acaba de entrar em Viena!” (BRECHT, 1991, p. 285). Hitler é aclamado pelo povo e, nesse contexto, surge a possibilidade da aplicação de um plebiscito: “Um só povo, um só *Reich*, um só *Führer*! Não é isso que você quer, povo alemão?” (BRECHT, 1991, p. 286), já que, conforme o movimento pan-germanista, o império nazista estenderia suas fronteiras em busca do último alemão. A cena explicita o senso comum da incapacidade de resistir ao e denunciar o sistema.

Na fala do trabalhador mais novo: “E nós não podemos sequer distribuir uns volantes, durante o plebiscito. Aqui, nesta cidade operária de Neuköln” (BRECHT, 1991, p. 286), percebe-se que em parte da sociedade, principalmente no proletariado, havia contrariedade ao nazismo, mas esse, apesar de não aderir à ideologia nazista, se via de mãos atadas ante o totalitarismo. A cena mostra a prática corrente do Estado perante os que tentavam resistir a esse regime de exceção: eram considerados presos políticos, enviados para campos de concentração. Outros operários, que acabavam sendo recrutados pelo *Reich* não eram tão convictos quanto ao nacional-socialismo; exemplo disso foram os operários e soldados alemães cooptados pela Quarta Internacional na cidade de Brest, no oeste da França.

Nessa realidade de exclusão político-ideológica, os trabalhadores sentiam-se isolados e em extrema minoria, conforme demonstrado na fala da mulher: “Ele dispõe de 100.000 homens para o ataque. Nós não temos nenhum.” (BRECHT, 1991, p. 286). É interessante verificar que uma simples carta de um pai (lida na cena), que estava em um campo de trabalhos forçados e será executado, incentiva seu filho a resistir e, conseqüentemente, os trabalhadores também:

Querido filho! Amanhã não estarei mais com vida. A execução costuma ser às seis da manhã. Escrevo, ainda, pois quero que você saiba que minhas opiniões, meus ideais permanecem os mesmos. Não pedi clemência, pois não cometi crime algum. Apenas servi à minha classe. Pode parecer que não consegui nada com isso, mas não é verdade: cada um no seu lugar, este deve ser o lema! Nossa tarefa é muito difícil, mas é a maior que existe: libertar dos opressores a humanidade. Sem isso, a vida não tem valor. Só isso conta. Se não pensarmos sempre nisso, a humanidade cairá no barbarismo. Você ainda é pequeno, mas é sempre bom saber de que lado está. Fique com sua classe, assim, seu pai não

terá sofrido um trágico destino em vão, pois não foi fácil. Tome conta da mãe e dos irmãos, você é o mais velho. Seja consciente. Saudações, a todos, do pai, que muito bem lhe quer. (BRECHT, 1991, p. 287).

A leitura da carta faz com que os trabalhadores da cena se motivem a tentar mostrar sua posição ante o plebiscito, conforme o trabalhador mais velho: “Não somos tão poucos assim.” (BRECHT, 1991, p. 287). A seguir, os trabalhadores se questionam sobre o que poderiam dizer no volante que seria distribuído no dia da votação, e a mulher coloca: “Melhor seria uma palavra só: não!” É interessante observar que essa é a última fala da peça, ou seja, “Terror e miséria no III *Reich*” termina com a negação de um plebiscito, mas também com a negação e a resistência de todo o sistema nazista, que foi mostrado no seu cotidiano ao longo das 24 cenas, assim como a recusa de um clima de guerra que já se podia sentir.

Através da análise dessas quatro cenas, percebe-se o grande papel que o Terror de Estado exerceu no sistema nazista. Esse terror atingiu em cheio a população alemã, atemorizando-a e forçando a aceitação e a adesão ao regime. Na cena “Em busca da justiça” e “O espião”, isso é observado na figura do juiz e do professor. Entretanto, é importante ressaltar que nem toda a população alemã foi conivente com o nazismo, como demonstra a personagem do operário na cena “A cruz de giz” e dos trabalhadores e da mulher em “Plebiscito”. As pessoas que resistiram ao nazismo não só os grandes intelectuais, como Brecht, mas as que também morreram no anonimato, não podem ser esquecidas.

Concluindo

Tratarmos um período tão complexo como o vivido pela Alemanha no regime nazista requer alguns cuidados. Não podemos cair em análises históricas simplistas e também não devemos julgar nem o povo alemão e seus aliados; devemos, sim, compreender (mas não aceitar) esse momento histórico para, dessa forma, poder enfrentá-lo e evitar que a utilização do Terror de Estado como forma de sustentação de regimes como esse se repitam. Assim, faz-se necessário o combate de quaisquer possibilidades de os fatos que deram origem e sustentação a esse regime desumano possam ressurgir.

Quando pensamos em abordar o nazismo e suas práticas, pensamos em abordá-lo através de uma forma de resistência do povo alemão – ou de parte dele – de não se submeter ao *Reich*. Pensando esse sistema como sendo um regime pobre de ideias, acreditamos que a forma mais possível de enfrentá-lo é através da resistência cultural. Para tanto, nos valem de uma peça de Brecht para revelar alguns aspectos da opressão patrocinada pelo Estado nos mais diversos segmentos da população.

Através da peça “Terror e miséria no III *Reich*”, temos uma nítida impressão de como o terror estava disseminado por todas as classes sociais no Estado alemão. Podemos sentir, através do olhar de Brecht, a atmosfera de incerteza que rondava as pessoas naquele período. O medo de expressar opiniões contrárias à ideologia do *Reich* e a insegurança nas relações sociais pelo constante medo de delações – qualquer pessoa podia ser um potencial defensor do regime. Lutava-se, muitas vezes, contra um inimigo invisível. Brecht só conseguiu manifestar suas impressões por estar exilado; se estivesse na Alemanha, teria sido preso e, possivelmente, assassinado. A censura era poderosa e, aliada a uma eficiente propaganda do regime, dominava e despersonalizava a população.

Por fim, deve-se compreender que o Terror de Estado não possui apenas reflexos imediatos no cotidiano e na vida das pessoas, mantendo-se vivo e afetando as próximas gerações.

Notas

¹ Uma das aproximações que se faz entre o stalinismo e o nazismo é justamente em razão de como o Estado utilizou a questão da arte.

² Em razão de suas simpatias pelo trotskismo, Brecht era malvisto pelos soviéticos.

³ Para uma introdução ao tema do macarthismo, veja-se Ferreira (1989). Dentre os vários méritos da obra se destaca a leitura que o autor faz do fenômeno macartista como tendo raízes muito mais profundas e anteriores à ascensão do senador estadunidense, desmistificando uma visão hegemônica consolidada a partir de uma visão personalista do fenômeno.

Referências

Fontes primárias:

BRECHT, Bertold. Terror e miséria no III Reich. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. v. 5.

Fontes secundárias:

BONANATE, Luigi. Terrorismo político. In: BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política*. 11. ed. Brasília: Ed. da UnB, 1997. 2 v.

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

BRECHT, Bertolt. *Galileu Galilei*. São Paulo: Teatro Oficina, s.d.

———. *Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

CASTRO, Nilo André Piana de. A ascensão do nazismo e a construção do III Reich. In: PADROS, Enrique Serra; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira; GERTZ, René Ernaini (Org.). *Segunda Guerra Mundial: da crise dos anos 30 ao Armagedón*. Porto Alegre: Folha da História, 2000.

FERREIRA, Argemiro. *Caça às bruxas: Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

FITZ, Ricardo Arthur. O cotidiano alemão durante o nazismo. In: CASTRO, Nilo André Piana de. (Coord.). *Cinema e Segunda Guerra*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

FRAGA, Gerson Wasen; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. Os santos de barro são mudos: a omissão católica e o Holocausto. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al. *A Prova dos 9: a história contemporânea no cinema*. Porto Alegre: EST, 2009.

LOPEZ, Luiz Roberto. *Do Terceiro Reich ao novo nazismo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. O nazismo como colonização da sociedade. In: MILMAN, Luis; VIZENTINI, Paulo Fagundes (Org.). *Neonazismo, negacionismo e extremismo político*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000.

SALINAS, Samuel Sérgio. *Antes da tormenta: origens da Segunda Guerra Mundial*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

THOSS, Michael; BOUSSIGNAC, Patrick. *Brecht para iniciantes*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Artigo recebido em 20 de janeiro de 2009. Aprovado em 15 de março de 2009.