

## BRECHT E IVAN LINS: UM DIÁLOGO INTERTEXTUAL\*

Eloá Heise\*\*

**Abstract:** The topic of this paper concerns the interrelations between poets and their works across linguistic and political borders. Taking as examples Brecht's poem *An die Nachgeborenen* (1938) and the song *Aos nossos filhos* (*An unsere Kinder* – late 70s) by Ivan Lins and Vitor Martins, it is shown that the interpretation cannot be limited to an immanent perspective. In order to be able to give an adequate analysis, it is necessary to take the historical and socio-political context into consideration.

**Keywords:** Brecht; Brazilian Popular Music (*MPP*); Political Lyrics.

**Zusammenfassung:** Das Thema dieses Aufsatzes betrifft die Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen Dichtern und ihren Werken über sprachliche und politische Grenzen hinweg. Am Beispiel von Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* (1938) und des Songs *Aos nossos filhos* (*An unsere Kinder* – Ende der 70er Jahre) von Ivan Lins und Vitor Martins wird gezeigt, daß die Interpretation nicht auf eine immanente Perspektive beschränkt werden kann. Um eine angemessene Analyse geben zu können, ist es notwendig, den historischen und sozio-politischen Kontext in Betracht zu ziehen.

**Stichwörter:** Brecht; Brasilianische Populäre Musik (*MPP*); Politische Lyrik.

**Palavras-chave:** Brecht; Música Popular Brasileira (*MPP*); Lírica política.

• O argumento principal do presente texto, originalmente em alemão, foi apresentado sob forma de comunicação no *VIII Congresso Internacional de Estudos Germanísticos*, realizado em 1994 no México. Posteriormente foram necessárias modificações do original para que o trabalho pudesse ser comprimido e publicado nas *Atas do Congresso*. Uma outra versão escrita em alemão, também adaptada ao público receptor do periódico, surgiu na revista *Projekta*, (n° 21, 96: 15-19), também nesse caso, sem a publicação do trabalho na íntegra.

\*\* A autora é Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

## 1. Introdução

O assunto que nos propomos a abordar movimentou-se no campo das analogias, diferenças e reciprocidades entre obras e autores para além de épocas, fronteiras políticas e linguísticas. Trata-se de uma leitura comparatista da poesia de Bertolt Brecht *An die Nachgeborenen* – 1938 (*Aos que vão nascer*) e a música popular brasileira de Ivan Lins e Vitor Martins – *Aos nossos filhos*, do final dos anos 70. A flagrante convergência temática entre os dois textos líricos servirá de base para levantar a discussão sobre o problema das fontes ou de uma suposta reprodução epigonal. Nesse nexo a análise não se restringirá a uma contrastividade imanente dos dois textos, mas trabalhará com as relações contextuais das duas poesias, uma vez que um dos pressupostos para a compreensão de Brecht é a inserção de sua lírica no processo histórico.

## 2. Aspectos da historicidade do texto brasileiro

Para justificar a relevância de minha escolha, caberia, inicialmente falar sobre a importância da música popular brasileira, *MPB*, no contexto dos anos 70 e em que medida essa manifestação extrapola os limites da cultura popular.

No ano de 68, ou mais precisamente, em maio de 68, o movimento estudantil na Europa levanta seu protesto contra a sociedade do capitalismo tardio na reivindicação por uma estética revolucionária, na valorização do “aberto”, das “tensões fecundas”, na procura do direito à heterogeneidade e à diferença.

Em contrapartida, no Brasil, 68 é marcado pela promulgação do Ato Institucional nº 5, o famigerado AI-5, a revolução que se sobrepõe à revolução militar de 64, e redundou num feroz cerceamento das liberdades individuais, políticas e culturais, levando à legitimação da censura.

Nos cinco primeiros anos que se seguiram, o país passou a viver um clima de terror ditatorial, quando os possíveis oponentes do regime eram arbitrariamente presos e exilados, políticos perdiam seus direitos civis e o aparelho do poder propiciava a interferência do estado no processo cultural, censurando todos os meios de comunicação. Na época, tinha-se por meta preparar o país para uma nova era que deveria florir sob o binômio desenvolvimento e segurança; a política cultural transformou-se em questão da segurança nacional.

Contrapondo-se ao clima opressor de censura na esfera cultural viceja, no âmbito da economia, uma grande euforia. Durante o mandato de General Médici o Brasil viveu uma fase de nacionalismo e ufanismo exacerbado que bem pode ser avaliado por adesivos como “Brasil, ame-o ou deixe-o”, colado nos vidros traseiros dos carros, ou então pelo bordão, “Ninguém segura este país”. Um outro fator utilizado pelo regime para inflar o ego nacional foi a conquista do campeonato mundial de futebol em 70, embalado ao som da marchinha *Prá frente Brasil*. Cunhou-se, na época, o falso conceito do “milagre econômico brasileiro”, um período que se estendeu de 69 a 73, com taxas de crescimento do produto interno bruto, PIB, que ultrapassavam a casa dos 10%. Só que esse tal “milagre” tinha uma realidade bem terrena e era comprado através do astronômico endividamento externo, trazendo, posteriormente como consequência, uma inflação galopante. A esse quadro de inadimplência, somem-se os constantes aumentos dos preços do petróleo, fatores que iriam redundar em um acirramento da crise. Em 1974 foi eleito pelo Colégio Eleitoral o General Ernesto Geisel, cujo governo associou-se ao início da abertura política, estratégia para administrar uma situação que começava a se tornar insustentável por muito tempo, abertura esta definida pelo próprio presidente como “lenta, segura e gradual”.

O princípio da distensão percorreu um caminho tortuoso que oscilava, pendularmente, entre avanços e recuos. Havia a pressão da “linha dura” e o próprio general desejava controlar a abertura, que assim se fez de forma “lenta, insegura e gradual”, até o final do governo Figueiredo,

pairando sempre no ar uma ameaça de retrocesso. Também no âmbito da política cultural houve idas e vindas entre censura repressiva e estímulos produtivos.

Em 1970, tecendo prognósticos sobre a produção cultural da década em artigo na revista *Vozão*, o jornalista Paulo Francis a define como: “Um balalaio de nacionalismo e experimentalismo” (apud BUARQUE DE HOLANDA & GONÇALVES 1979-80: 7). Heloísa Buarque de Holanda, especifica o papel desempenhado pela música popular e outras formas artísticas nesse dito balalaio: “Assim, a música popular, o cinema e o teatro – áreas privilegiadas dessa renovação e as que apresentavam ‘real relevância social’ – deveriam permanecer na vanguarda das artes brasileiras, atualizando definitivamente nos anos ‘70 as transformações que começaram a empreender nos últimos anos da década de 60” (BUARQUE DE HOLANDA & GONÇALVES 1979-80: 7).

A música, como uma das áreas de “real relevância social” dos anos 70, representa um produto cultural popularizado, que sob um invólucro inusitado – texto camufladamente político, embalado ao som de música – concretiza a integração eficiente, menos elitista, entre uma manifestação da cultura e a discussão engajada sobre a realidade circundante, alcançando, através da comunicação popular, o aval de legitimidade de cunho político. Nesse sentido esse tipo de música enquadra-se no conceito de “música gestual”, uma vez que configura um gesto social, no sentido de Brecht, onde elementos da música popular fornecem não só a base para o prazer estético, mas também um atalho para o reconhecimento ideológico.

### 3. A música de Ivan Lins e Vitor Martins como *Song*

Caracterizando *Aos nossos filhos* como uma poesia musicada de cunho literário, vamos reviver uma antiga forma lírica, a poesia cantada. Nesta variante do gênero lírico confluem e misturam-se níveis, em princí-

pio, distintos: a literatura amalga-se com a música e a música expressa-se através de um texto literário. Paralelamente promove-se um deslocamento no campo receptivo. A literatura, que normalmente se restringe a um público elitista, menor, consegue atuar fora do livro e atinge, através de um meio de comunicação de massas, uma gama maior de receptores. Sob este aspecto este tipo de música corresponde aos propósitos de Brecht, uma vez que sua lírica era, em princípio, destinada a recitação diante de um público, não a leitura silenciosa, tendo como pressuposto constitutivo a comunicação.

Para ilustrar esta simbiose entre a música e a literatura na obra brechtiana basta lembrar que suas poesias da primeira fase foram concebidas como *Lieder*. Tomando-se, como exemplo a última antologia da poetas de Brecht traduzidos para o português, um compêndio editado pela Brasileira em 1986, podemos pinçar mais de 9 poesias com título de *Cançaço*. Some-se a isso o fato de que inúmeras poesias do autor foram musicadas, ou então o lembrete sobre a importante função que o “escritor de peças” atribuía à canção entremeadada a suas obras dramáticas. Com a utilização progressiva do *Lied* na obra do autor, essa canção passou a ser caracterizada como *Song*. Não se trata aqui de uma mera denominação em inglês do conceito *Lied*, em alemão. O traço distintivo que confere a *Song* na obra de Brecht a categoria de um conceito próprio é a base argumentativa, expressa, por exemplo, através de sentenças causais e consecutivas. Exatamente esse traço das *Songs* também pode ser encontrado na letra da música de Ivan Lins e Vitor Martins, uma argumentação.

Como se pode perceber, não é arbitrária a base que sustenta a comparação entre uma poesia de Brecht e o texto de uma música da *MPB*. São duas formas de expressão que se correspondem em seus pressupostos.

### 4. A poesia político-biográfica de Brecht

Nun sentido genérico, pode-se afirmar que toda produção lírica de Brecht é política. Uma tal asserção está intimamente ligada à concep-

ção de poema advogada pelo autor, que deve ser determinado por sua utilidade e não apenas entendido como a expressão subjetiva de um eu lírico. Assim, se o poema é caracterizado por seu “valor de uso”, ele pressupõe um receptor e uma situação concreta na qual se ancora. Tendo por finalidade servir de instrumento auxiliar para compreensão e esclarecimento de uma determinada situação social, o texto lírico brechtiano concretiza seu “valor de uso”.

*An die Nachgeborenen (Aos que vão nascer)* um dos poemas mais famosos de Brecht, é frequentemente encaixado na categoria das confissões líricas, uma vez que mostra vários traços autobiográficos. Não se pode esquecer, contudo, que esse texto, escrito durante o exílio do autor na Dinamarca, é também uma manifestação de repúdio ao regime fascista de Hitler e tem por meta essencial a ativação política dos contemporâneos na pátria. Portanto nesse poema estabelece-se a relação entre a esfera privada (traços autobiográficos), a objetivação temporal (posição contra o nacional-socialismo) e a intenção prática (ativação política dos contemporâneos). Brecht, portanto, lança mão da lírica de maneira funcional e consegue, com isso, uma vinculação intencional. Já a especificidade temporal empresta ao poema o caráter de documento e, a partir daí, caracteriza-se seu “valor de uso”. Desta forma, um poema de base confessional transforma-se em um modelo de lírica comunicativa de orientação prática.

Esta breve contextualização do poema de Brecht serve para estabelecer a base comum entre os textos *An die Nachgeborenen* e *Aos nossos filhos*: ambos mostram-se como uma práxis social através do tom comunicativo e instigante, ambos são historicamente determinados e tem por meta uma mudança de comportamento; em resumo, nos dois casos estamos lidando com uma forma de lírica política em resposta aos anos de chumbo de ditaduras.

## 5. A convergência temática

### I

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!  
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn  
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende  
Hat die furchtbare Nachricht  
Nur noch nicht empfangen.

Perdoem a cara amarrada  
Perdoem a falta de abraço  
Perdoem a falta de espaço  
Os dias eram assim.

Was sind das für Zeiten, wo  
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
Weil es ein Schweigen über so viele Unraten einschließt?  
Der dort ruhig über die Straße geht  
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde  
Die in Not sind?

Perdoem por tantos perigos  
Perdoem a falta de abraço  
Perdoem a falta de espaço  
Os dias eram assim.

Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt  
Aber glaub mir: das ist nur ein Zufall. Nichts  
Von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich salzuessen  
Zufällig hin ich verschon. (Wem mein Glück aussetzt,  
bin ich verloren)

Perdoem a falta de folhas  
Perdoem a falta de ar  
Perdoem a falta de escolha

Os dias eram assim.

Man sagt mir: ß und trink du! Sei froh, daß du hast!  
Aber wie kann ich essen und trinken, wenn  
Ich dem Hungernden entreiße, was ich esse, und  
Mein Glas Wasser einem Verdurstenden fehl?  
Und doch esse und trinke ich

Ich wäre gerne auch weise.  
In den alten Büchern steht, was weise ist:  
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit  
Ohne Furcht verbringen  
Auch ohne Gewalt auskommen  
Böses mit Gutem vergelten  
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen  
Gilt für weise.  
Alles das kann ich nicht:  
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

In die Städte kam ich zur Zeit der Unordnung  
 Als da Hunger herrschte.  
 Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufbruchs  
 Und ich empörte mich mit ihnen.  
 So verging meine Zeit  
 Die auf Erden mir gegeben war.

Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten  
 Schlafen legte ich mich unter die Mörder  
 Die Liebe pflegte ich achlos  
 Und die Natur sah ich ohne Geduld.  
 So verging meine Zeit  
 Die auf Erden mir gegeben war.

Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit.  
 Die Sprache verriet mich dem Schlichter  
 Ich vernochte nur wenig. Aber die Herrschenden  
 Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.  
 So verging meine Zeit  
 Die auf Erden mir gegeben war.

Die Kräfte waren gering. Das Ziel  
 Lag in großer Ferne  
 Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich  
 Kaum zu erreichen.  
 So verging meine Zeit  
 Die auf Erden mir gegeben war.

Ihr, die ihr aufzulaufen wendet aus der Furt  
 In der wir untergegangen sind  
 Gedankt!  
 Wenn ihr von unseren Schwächsten sprecht  
 Auch der finsternen Zeit  
 Der ihr entronnen seid.

Gingen wir doch öfter als die Schuhe die Länder wechselnd  
 Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt  
 Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

Dabei wissen mir ja:  
 Auch der Haß gegen die Niedrigkeit  
 Verzerrt die Züge  
 Auch der Zorn über das Unrecht  
 Macht die Stimme heiser. Ach, wir  
 Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit  
 Konnten selber nicht freundlich sein.

Ihr aber, wenn es so weit wird  
 Daß der Mensch dem Menschen ein Heller ist  
 Gedenkt unsrer  
 Mit Nachsicht.

E quando passaram a limpo  
 E quando cortarem os laços  
 E quando soltarem os cintos  
 Façam a festa por mim.

Quando lavarem a mágoa  
 Quando lavarem a água  
 Quando lavarem a alma  
 Lavem os olhos por mim.

Quando brotarem as flores  
 Quando crescerem as maças  
 Quando colherem os frutos  
 Digam o gozo por mim.

Procurei reproduzir a canção de Ivan Lins e Vitor Martins de forma a evidenciar a correspondência com o poema de Brecht e assim esta-belecer, a partir da dimensão óptica, o paralelismo entre os dois textos.

Os dois textos, indicando no próprio título o destinatário imediato das mensagens, a geração vindoura – *Aos que vão nascer, Aos nossos filhos* – falam de um determinado tempo. Brecht enfatiza este tema através do verso *Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten – É verdade, eu vivo tempos negros* – verso que introduz e encerra a primeira parte da poesia. Esta moldura temática confere ao primeiro segmento o caráter de uma composição circular, estrutura que aponta para o eterno retorno de tempos negros, dos quais não se consegue fugir. Os autores brasileiros também falam de um tempo triste, cuja principal marca é a falta: a falta de contato humano, de abraço, a falta de um espaço livre, de abrigo, amigos, folhas, ar, possibilidade de escolha, em resumo, a falta de liberdade. Também no caso da poesia brasileira, a tematização do tempo materializa-se através um refrão: *os dias eram assim*.

Na primeira parte da poesia brechtiana há a caracterização dos tempos negros por meio de afirmações contraditórias. Esses são tempos em que a palavra inocente é tolice, a testa sem rugas indica insensibilidade, aquele que ri, ainda não recebeu a notícia terrível, falar de árvores é um crime. Nesses tempos sombrios as coisas consideradas como socialmente positivas – a palavra inocente, a ausência de preocupação, a admiração pela natureza – adquirem um sinal de negatividade, pois encobrem a indiferença diante de tempos sinistros que exigem uma outra ética, ou seja, uma tomada de posição e não uma aquiescência complacente.

Uma outra analogia entre os dois poemas sobressai com a inserção de um diálogo entre o eu-lírico e o receptor. Na canção brasileira o diálogo da primeira parte se estabelece pelo uso da forma imperativa – *perdoem*. O eu pede perdão aos seus filhos por esse tempo sem escolha em que precisou viver, não tendo a possibilidade de mudar as coisas. Esta mesma intenção conativa encontra correspondência na primeira sequência da poesia de Brecht, onde o apelo ao destinatário não se volta propriamente à geração vindoura, como acontece na terceira parte desta mesma poesia, mas sim a um companheiro anônimo de seu tempo: *é verdade (es ist wahr), mas, acredite-me (aber glaub mir), as pessoas me dizem (man sagt mir)*. Através de um pensamento reflexivo o eu justifica-se, expõe os motivos de sua conduta, ao mesmo tempo em que elucida seu contemporâneo sobre as reais condições desses tempos sinistros. É digno de nota que este diálogo da primeira parte estabeleceu-se com o verbo no presente, o que ancora o problema no agora, enquanto que, no terceiro segmento do poema, quando o eu se dirige aos que vão nascer, o tempo verbal é o futuro.

A segunda parte da poesia de Brecht não tem uma manifestação correspondente no texto dos autores brasileiros. Neste segmento encontramos uma espécie de relato épico sob forma de digressão que se volta ao passado. O tempo, nesse caso, é focado indiretamente através do transcorrer de etapas da vida do eu-lírico: “So verging meine Zeit / Die auf Erden mir gegeben war.” [Assim passou-se meu tempo / que sobre a

terra me foi dado.] Esta é a etapa do poema brechtiano que contém evidentes elementos autobiográficos. A música brasileira, por sua vez, trabalha apenas com motivos de caráter mais abstrato e de validade geral. Não é mera coincidência que essa canção transformou-se em um clássico da música popular brasileira, merecendo sempre renovadas gravações em várias épocas.

A correspondência entre os dois textos se restabelece no terceiro segmento do poema brechtiano. Nesta etapa, as duas poesia paralelas abrem uma perspectiva em relação ao futuro, previsões idealizadas sob o signo da esperança. Mas os dois prognósticos apresentam matizes conotativos diferentes. Esperança, no texto alemão, significa uma possibilidade para o futuro; esperança, na canção brasileira, articula-se como uma promessa de realização.

A possibilidade de mudança em Brecht surgiu quando os que vão nascer possam emergir desta maré de tempos negros. Espera-se que, um dia, as contradições da sociedade desapareçam e a vida seja regida pelo mote: “Der Mensch ist dem Menschen ein Helfer” [O homem é o salvador do homem]. Esta frase, parodiada como contra-canto do dístico de Horácio – “O homem é o lobo do homem”, pode ser resumida em uma palavra, um conceito próprio da poética de Brecht: *Freundlichkeit*. Tal conceito, que adquire o nível de categoria ética na última fase de produção do autor, não significa apenas cordialidade ou alegria de viver. O termo expressa também o amor e a responsabilidade em relação ao próximo, pressuposto que torna possível a vida comunitária. (Para me aproximar de toda essa gama semântica do conceito brechtiano, opto pela tradução *solidariedade* em português). A última ação que se espera dos que virão é *Nachsicht, tolerância*, ou melhor, uma das formas de *Freundlichkeit*, condensada com a geração anterior, pois essa geração não foi capaz, ela mesma, de ser solidária. (... *Ach, wir / Die wir den Boden bereiten wollen für Freundlichkeit / Kommen selber nicht freundlich sein*.)

No texto brasileiro domina uma maior certeza, não há uma condição a ser preenchida. Uma visão utópica se concretizará um dia, quando

a nova geração se libertar dos *dias que eram assim*. Também nesse caso, não foi permitido à geração anterior saborear o gosto desses frutos.

O apelo das duas poesia aos que virão não é apenas um pedido por tolerância e perdão. Paralelamente às desculpas, coloca-se no centro dos poemas um aviso, uma crença no futuro e um brado de resistência.

## 6. Uma reprodução epigonal do poema de Brecht?

Esta pergunta provocativa parece justificada após o cotejo das duas poesias e a constatação de tantos pontos comuns. Contudo, não se pode falar aqui de plágio, a transcrição total de um texto sem qualquer referência. Aqui teríamos mais um caso de paráfrase, um desvio com inovações, sem que se subverta ou inverte o sentido do paradigma inicial. Estabelece-se, pois, entre as duas poesias uma intertextualidade de semelhanças. Dürrenmatt em seu ensaio *Theaterprobleme* afirma que a criação literária é uma tautologia, uma vez que não se criam mais conteúdos mas, se re-criam. Este é o caso da canção brasileira. Os autores não descobriram o conteúdo mas re-descobriram, no sentido de tê-lo selecionado, atualizado, alcançando um nova realização e novas possibilidades de interpretação. Aqui ocorre o que Benjamin denominou “declínio da aura” da obra de arte, ou seja, na nossa sociedade industrial onde o original pode ser reproduzido através de meios como a fotografia cinema, xerox, a obra de arte deixou de ser aquele objeto único, insubstituível. Se um ouvinte mais bem informado pode reconhecer que uma poesia de Brecht serviu de paradigma para a canção brasileira, tanto melhor: enriquece-se o círculo da interpretação na medida em que o primeiro e o segundo texto se complementam reciprocamente. Gera-se, assim, um novo significado que aponta para além do âmbito interpretativo dos textos em contato. Tentando expressar uma realidade que nos é própria, os autores brasileiros apossam-se da tradição para re-criá-la, re-avivá-la e, ao mesmo tempo, render-lhe uma

homenagem. Podem, com isso, melhor explicar seu presente através da paralelidade com o passado.

Por definição, a cultura da América Latina é uma cultura mestiça, existe um vínculo placentário e natural com as literaturas européias misturado ao colorido local. Entre nós, o que se convencionou chamar de empréstimo cultural parece ser uma fixação nacional exigindo, de nossa parte, sempre novas justificativas, seja quando o praticamos, seja quando o denunciarmos. Aqui não cabe nem uma atitude nem a outra. Partindo da constatação que o texto de Ivan Lins e Vítor Martins é, em parte, uma manifestação reflexa da poesia de Brecht, deve-se admitir também que a canção brasileira é oriunda de uma causalidade interna que alcança um resultado original no plano da realização expressiva e, por isso, torna mais fecundo o empréstimo tomado. Nesse caso, poderemos utilizar uma formulação de Antônio Candido quando afirma que o processo deslocada se “da dependência à interdependência [...] Aliás, vista assim [a dependência] deixa de o ser, para tornar-se uma forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e as circulação dos valores” (CANDIDO 1979: 353).

### Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1957.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa & GONÇALVES, Marcos Augusto. “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira.” In: *Anos 70. Literatura*. Rio de Janeiro, Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., 5-81, 1979-1980.
- CAUDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo, Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: MORENO, César Fernandez. *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 343-357, 1979.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

HIRSCHENAUER, Rupert & Albert WEBER (orgs.). *Interpretationen zur Lyrik Brechts*. München, R. Oldenbourg, 1973.

MÜLLER, Klaus-Detlef (org.). *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. München, C.H. Beck, 1985.

## HEINER MÜLLER E BRECHT

Ruth Röhl\*

**Abstract:** Based on Heiner Müller's play *Fatzer +- Keuner*, the present article shows Müller's opinion on Bertolt Brecht's work. The adaptations of Brecht's didactic plays (*Lehrstücke*) by Müller are commented on and compared to the originals.

**Keywords:** Heiner Müller; Bertolt Brecht; *Fatzer +- Keuner*; *Der Lohnhändler*; *Büsching*; *Der Horatier*; *Die Horatier und die Kuratier*; *Mausier*; *Die Massnahme*.

**Zusammenfassung:** Gestützt auf Heiner Müllers *Fatzer +- Keuner*, zeigt diese Artikel Müllers Meinung über Brechts Werk. Müllers Bearbeitungen von Brechts Lehrstücken werden mit dem Original verglichen und kommentiert.

**Stichwörter:** Heiner Müller; Bertolt Brecht; *Fatzer +- Keuner*; *Der Lohnhändler*; *Büsching*; *Der Horatier*; *Die Horatier und die Kuratier*; *Mausier*; *Die Massnahme*.

**Palavras-chave:** Heiner Müller; Bertolt Brecht; *Fatzer +- Keuner*; *O achador de salrios*; *Büsching*; *O horácio*; *Os horácios*; *Mausier*; *A decisão*.

“Usar Brecht sem criticá-lo é traição”  
(Heiner Müller)

Espero que as opiniões de Heiner Müller, bem como este trabalho sejam compreendidos dentro do espírito da epígrafe escolhida.

Tudo começou com Brecht. Em 1933, quando deixou a Alemanha nazista, ele já havia escrito suas peças didáticas. No exílio, na Dinamarca,

---

\* A autora é Professora Associada do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.