

BLOCO III: Impressões e expressões de convidados

Bertolt Brecht nos EUA: um refugiado anticapitalista na pátria do capital, por Agenor Bevilaqua Sobrinho⁹⁸

Resumo: Neste artigo, procuramos demonstrar como o documento histórico *Diários de Trabalho* Vol. II (1941-1947) — que cobre o período de exílio do dramaturgo e escritor alemão Bertolt Brecht (1898-1956) nos EUA — fornece as razões pelas quais as observações do teatro que se praticava no contexto desse país constata as dificuldades e até impedimentos à aceitação da produção das peças do dramaturgo alemão. Ademais, os depoimentos do narrador da *intelligentsia* de esquerda não dogmática no *locus* da pátria do capital são fundamentais para compreendermos este importante período da história.

Palavras-chaves: Brecht nos EUA, *Diários de trabalho*, exílio nos EUA, teatro nos EUA, teatro épico.

Abstract: This paper aims at demonstrating that Bertolt Brecht's historical document entitled *Diários de Trabalho* (1941-1947), which cover his exile period in the U.S., provide and examine the reasons for the difficulties and impediments to the acceptance of his production in that country. The testimony of the narrator of the non dogmatic intelligentsia of the Left in the homeland of capital is crucial to the understanding of that important historical period.

Keywords: Brecht in the U.S.A, diaries, exile in the U.S.A, the USA theater, epic theater.

1. Introdução

Em decorrência da ascensão nazista e de suas regras estritas de perseguição aos dissidentes, Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo e poeta alemão, emigra para diversos países europeus (França, Dinamarca, Suécia, Finlândia). Porém, diante da ameaça do avanço das tropas do ditador nazista Adolf Hitler (1889-1945), vê-se obrigado a fugir novamente, e parte com a família — a mulher, a atriz austríaca Helene Weigel (1900-1970), e os filhos, Stefan (1924-2009) e Barbara (1930-) — em 13/06/1941 de Vladivostok, a bordo do navio de refugiados Annie Johnson (Diário de Trabalho, vol. I, p. 193), rumo aos Estados Unidos, chegando em 21/07/1941, em San Pedro, porto de Los Angeles (Diário de Trabalho, vol. II, p. 3).

⁹⁸ Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-UNESP) e Doutorando pelo CAC - Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É autor de *O rato pensador* (Cia. Fagulha) e de vários artigos publicados em revistas especializadas.

Os *Diários de Trabalho* são analisados como *documentos históricos* da obra do autor alemão e como um recurso para observarmos mais de perto a época ali estudada e vivida. Os *Diários...* trazem anotações/reflexões a respeito das atividades desenvolvidas por Brecht enquanto dramaturgo e pensador do teatro e interessado no cinema, além de reiteradamente notar e comentar o período de 1938-1941 (Vol. I) e de 1941-1947 (Vol. II, tempo em que a família esteve nos EUA, e objeto deste artigo). O acompanhamento da Segunda Guerra se dá de modo atento, pois Brecht anexa recortes de jornais sobre o conflito, segue os noticiário no rádio e acrescenta seus ângulos de visão.

Marxista em plaga estrangeira (e coração do capitalismo), Brecht compreende os desafios de compreensão de sua obra antípoda aos núcleos sedimentados de ideias conservadoras e reacionárias vigentes também à época no país.

2. Poder e dinheiro

Brecht observa em poucos meses, em seu *Diário de Trabalho*, vol. II, 22/10/1941(2005) que a situação da arte dramática nos EUA é bastante distinta da Escandinávia, onde havia obstáculos políticos, mas não a impossibilidade de escrever. Na terra do Tio Sam, além de questões políticas a serem consideradas, há um agravante: um teatro totalmente comercializado (Idem, 22/10/1941, p. 14; 01/11/1941, p. 20), que eleva os custos de produção, tornando-a elitista (Idem, 02/12/1941, p. 26-7) e inviabilizando encenações (Idem, 18/06/1942, p. 119). As relações mercantis e o fascismo norte-americano (09/02/1942, p. 57) limitam as esferas à compra e venda (Idem, 21/01/1942, p. 51-2).

“O mercantilismo produz tudo, mas na forma de bens vendáveis, de modo que aqui a arte tem vergonha de sua utilidade, mas não de seu valor de troca” (Idem, 23/03/1942, p. 75-6). Bancos e produtores realizam imposições: tirar negros, por rapazes com garotas etc. (Idem, 24/03/1942, p. 77). Os aspectos artísticos propriamente ficam relegados a segundo plano, quando não são desconsiderados para atender somente objetivos financeiros pleiteados por produtores.

Brecht comenta sobre a possibilidade de escrever seu planejado *Romance dos Tuis*, no qual criticaria os malabarismos de intelectuais para justificar medidas opressivas tomadas pelo governo, ou seja, os ideólogos do regime (cf. a forma de atuação dos tuis *Turandot* ou o *Congresso das lavadeiras*). Entretanto, reconhece que nos EUA não faria sentido um texto

dessa natureza, sendo “[...] impossível exibir a venda de opiniões aqui, onde é praticada abertamente” (Idem, 18/04/1942, p. 90).

Quanto ao tipo de teatro reinante nos EUA, assevera ser um divertimento bem medíocre, ocasional, inconsequente. Escapismo (Idem, 15/08/1943, p. 195), descompromissado com quaisquer questionamentos das estruturas de poder. Para o ator alemão Fritz Kortner (1892-1970) e o ator vienense Oskar Homolka (1898-1978), e em menor grau o ator húngaro Peter Lorre (1904-1964), o divertimento noturno convencional é vendido por especuladores, embora alimentem um mito do teatro alemão na República de Weimer (1919-1933), tido por Brecht como também medíocre (Idem, 10/08/1944, p. 235).

Mas os que não apreciam o teatro nas paragens norte-americanas não se resumem aos citados. O compositor austríaco Hanns Eisler (1898-1962) é outro que não gosta do teatro de Nova York (Idem, 26/04/1942, p. 94).

Ademais, nos EUA os efeitos inebriantes produzidos por essas formas de teatro são hiperbólicas e fazem com que Brecht analise a extensa dificuldade em lidar com isso e se sinta “[...] largado no centro mesmo do narcotráfico mundial, no meio dos maiores *tuis* desse negócio” (Idem, 27/07/1942, p. 132).

Formula críticas à indústria do entretenimento, que produz divisão no comércio com a criação incessante de intermediários (agentes, representantes), que impedem o acesso direto do artista ao detentor do poder de decisão (Idem, 27/12/1941, p. 40-1).

Em tom jocoso, Brecht menciona que, para ter espaço, é preciso seguir o evangelho da MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) e incutir histórias com mensagens consideradas pertinentes pelo *establishment* (Idem, 16/01/1942, p. 49). Corporações poderosas fazem sentir seu peso, contando com apoletas como o roteirista e novelista Ferdinand Reyher (1891-1967), que exalta o *businessman* americano do tipo Knudsun (Idem, 13/02/1942, p. 58)⁹⁹.

O dinheiro preside as relações: “*É vendável?, dá lucro?, quanto ganho?*”. E o teatro é só mais um meio de obtê-lo. *Time is money* (Idem, 22/10/1941, p. 15).

Como se não bastasse, a censura, representada pelo controle do conservadorismo canhestro de senhoras idosas, impede a veiculação livre de ideias, demonstrando o caráter determinante das barreiras enfrentadas pelo pensamento crítico (Idem, 25/10/1941, p. 15).

⁹⁹ William S. Knudsen (presidente da General Motors desde 1947), assume, a convite do Presidente Roosevelt (1882-1945), o cargo de Diretor-Geral do Escritório de Administração da Produção (nota do Org., p. 314, 13/02/1942).

Com esses ingredientes elencados, Brecht nota que a alienação é fomentada ainda pela devoção à astrologia (Idem, 26/10/1941, p. 15-6), compartilhada em larga escala pelo senso comum e incensada pelos grupos hegemônicos como instrumento do arsenal de entorpecimento popular. A propósito, sarcasticamente Brecht indaga quais seriam as previsões do horóscopo sobre os próximos passos de Hitler para conseguirmos neutralizá-los? (Idem, 08/04/1942, p. 85). Sem esquecer que o ditador alemão também poderia lançar mão do mesmo expediente para saber sobre as iniciativas dos aliados, chegando a um resultado de soma zero.

Em se tratando de mecanismos de manipulação das massas, poderíamos, acompanhando o marxista alemão Karl Kosch (1886-1961), fazer um paralelo entre o embate da monopolização nos EUA contra os princípios democráticos (27/10/1941, p. 16) com a situação brasileira atual, cuja estrutura financeira e de comunicação é coordenada e dirigida por poucas famílias. Sem espaço para o dissenso, as poucas margens de passagem para falas contrárias ecoam em alguns sítios na *internet* (LEBLON, texto da *internet*). Não obstante, as estruturas conservadoras também são transferidas para a *Web*, capturando incautos e desavisados em geral. A batalha digital, em seus primeiros *rounds*, incorpora armadilhas historicamente conhecidas e as novas ciladas para as quais os ingênuos serão úteis como suporte de plataformas e discursos autoritários e reacionários.

Em *Cidadão Kane* (1941), Orson Welles (1915-1985) expõe claramente essas entranhas (Idem, 28/12/1941, p. 41-42) e os servomecanismos à disposição do capital para impor suas determinações.

Contudo, em que pesem expressões isoladas de repúdio ao sistema nos EUA, para Brecht não existe oportunidade para o marxismo no país (Idem, 18/12/1942, p. 59), uma vez que a mentalidade mercantil está enraizada. Um lugar em que é compulsório alimentar famintos congressistas (25/02/1942, p. 61), aliás, como no Brasil e alhures.

Os EUA são vistos também como meio inóspito “[...] à leitura da grande literatura” (Idem, 28/07/1942, p. 133), porque os espaços cultural, político, econômico etc. são colonizados pelo dinheiro.

Do mesmo modo, o trabalho se modifica quando é emparedado pelo relógio. Um exemplo claro é a criação d’*O Círculo de giz caucasiano* – escrevendo premido por encomenda: quanta coisa é destruída quando se vê espremida entre “encomenda” e “arte” (Idem, 10/04/1944, p. 217).

Brecht menciona a existência de diferenças de representação

entre atores norte-americanos e alemães – gesto básico do lugar (Idem, 03/09/1942, p. 142), aspectos de circunstâncias e contextos históricos específicos.

A hipocrisia dá o tom no país: “Não devemos falar em dinheiro, isso é execrado na Broadway”, diz o cenógrafo Mordecai Gorelik (1889-1990). É um fato que o dinheiro nunca é mencionado no teatro comercial, assim como não se fala de câncer na frente de cancerosos (Idem, 02/04/1945, p. 266).

Ao analisar o cinema nos EUA, Brecht assevera que não se pode encontrar substância, reflexão crítica. Mordaz, fulmina: tentar ver se algum reflexo da realidade não surge inesperadamente na tela, enterrado debaixo de enredos infantis, escondidos em “personagens estereotipados”. Características que muito facilmente deixam de se vistas (p. 246). Confirmando sua precisa máxima: “do nada, nada virá”.

As distinções entre países aparecem nas observações do ator inglês Charles Laughton (1899-1962), que relata haver na Inglaterra desprezo aos atores. E, ironicamente, completa: Nos EUA, não têm nenhuma consideração a oferecer, mas pelo menos têm dinheiro (Idem, 29/04/1944, p. 217-8).

Diante de um quadro desanimador: “Primitivismo da estrutura de filmes. Admite-se que os atores não sabem representar e que o público é incapaz de pensar” (Idem, 20/08/1942, p. 139), não há surpresa em contatar que os filmes são “mediócras e infectos” (Idem, 25/10/1942, p. 153).

Como o racismo e o preconceito de classe grassam sem freios nos EUA, as atividades tidas como de somenos importância são reservadas aos negros: “A verdadeira representação é aqui objeto de zombaria e só é permitida aos negros. Astros e estrelas não atuam, participam de ‘situações’” (Idem, 11/07/1942, p. 129).

Também os avanços obtidos em diversas áreas do conhecimento servem como suporte para catapultar lucros fabulosos. Os fins comerciais comandam e adaptam os recursos de acordo com a matriz financeira norteadora do projeto, que converte tudo e qualquer coisa em mercadoria:

Poll tests do Gallup – Utilizando um certo sistema para obter uma seleção representativa de diversos grupos sociais, conseguem uma amostra das opiniões da população (sobre problemas políticos, mas também sobre a formação do elenco de filmes baseados em romances populares). Considera-se que isso é uma instituição democrática. Na verdade é um teste da eficácia da publicidade e da propaganda (Idem, 12/07/1942, p. 129).

Consoante a esse *modus operandi*, certamente Brecht ficaria

horrorizado com os “institutos de pesquisas” brasileiros e sua prática renitente de trucidar a estatística em razão da partidarização imposta pelos oligopólios de *mídia*.

Estandardização promovida pelo *marketing* e cabeleireiros, entende-se a razão pela qual os produtos da indústria do entretenimento não terem consistência, serem superficiais e instrumentalizados para reproduzir as formas de existência limitadas ao escrutínio do deus-dinheiro:

A seus atores este país não oferece fama, só *credits* e *success*. Em função disso formam-se vastos fãs-clubes de astros e estrelas, com *fanmail* e comércio de autógrafos numa escala desconhecida em outros lugares, mas isto é um culto de tipos que nada tem a ver com arte. Há apenas certos papéis em que astros e estrelas aparecem e competem entre si. Esses tipos que, como os heróis dos não menos famosos *comics*, aparecem nas mais variadas situações românticas, são escolhidos de acordo com um denominador comum e depois entregues aos cabeleireiros. De vez em quando um deles, após prolongadas discussões entre publicitários e esboços feitos pelos cabeleireiros, sofre uma mudança de personalidade: faz isto pela vida que leva, que é uma sucessão de *parties*. Mesmo aqui personalidades mais singulares como Garbo¹⁰⁰, digamos, são eliminadas sempre que possível. Embora os filmes rendam bom dinheiro, prejudicam outros (Idem, 09/08/1944, p. 234-5).

A crítica aos artistas cooptados é contundente: “É completa a prostituição desses ‘artistas’. A puta vende o ‘efeito’ nu, e por isso é bem paga, já que seus clientes são impotentes. O interesse que o público encontra na vida é o do usurário, devia se chamar ‘juros’” (Idem, 28/05/1944, p. 221).

Efetivamente, a Broadway reflete de forma adequada a vida intelectual dos Estados Unidos (Idem, junho a meados de julho de 1945, p. 270).

Em realidades desse tipo, as obras de arte assumem o mesmo caráter de artefatos em geral, isto é, tornam-se artigos comerciais.

Espera-se que apenas as artes que de alguma forma contribuem para salvar a humanidade serão salvas. Mas para isso a cultura deve perder o caráter de mercadoria para tornar a ser cultura outra vez.

São as artes que preservam (produzem) nosso entendimento da arte (Idem, 22/08/1942, p. 140). Cabe aos proletários libertar de seus grilhões a produção artística assim como todas as formas de produção (Idem,

¹⁰⁰ Greta Garbo (1905-1990), atriz sueca.

22/08/1942, p. 141). Demandando transformações em todos os quadrantes da sociedade.

3. Ciência e apropriação

Lutar contra a assimilação das conquistas da ciência e suas aplicações práticas (a tecnologia), comutando-as em produtos do monopólio, são deveres de cientistas como a polonesa Mme. Curie (1867-1934), que se recusa a vender aos EUA o método para a produção do elemento químico rádio (Idem, 27/10/1941, p. 17).

As frentes de luta são múltiplas, uma vez que o antisemitismo grassa nos estúdios: [...] “os judeus sabem como se safar do serviço militar e outras provocações do gênero” (Idem, 29/06/1942, p. 124).

Refletindo acerca de *Galileu*, Brecht ratifica a ideia de que nesta forma de sociedade um desejo de conhecimento pode ser fatal (de vez que a sociedade produz e pune esse desejo) (Idem, 30/07/1945, p. 272-3).

E uma das consequências das explosões atômicas é a repercussão destas na apreciação da ciência pelo público. Testemunha de seu tempo, Laughton acredita que as bombas atômicas lançadas em Hiroshima (06/08/1945) e Nagasaki (09/08/1945) seriam ruínas para a Ciência e má propaganda para o texto *Galileu* (Idem, 10/09/1945, p. 278).

Para responder a essas inquietações, talvez seja interessante historicizar o processo de privatização pelo qual passa a ciência e sua aplicação, a tecnologia. Então, teremos de repor a discussão em outros termos: a necessidade de tornar público o conhecimento e retirá-lo da espera da propriedade privada, redirecionando a ciência para o interesse público e não para os negócios privados que mantêm doenças e remédios em altos custos a pretexto de defender “patentes industriais”.

4. Guerra: indústria e comércio

A preocupação com a guerra é constante. E dificulta escrever sobre teatro. Acompanhar o desenrolar da guerra e seus desdobramentos (Idem, 03/12/1941, p. 27-8), as questões geopolíticas (Idem, 08/03/1942, p. 68), as batalhas e ataques (Idem, 08/12/1941, p. 31), as características e suas dinâmicas (Idem, 20/02/1942, p. 61), as movimentações dos países do Eixo [Alemanha, Itália e Japão] (Idem, 08/12/1941, p. 31-5), as prisões de nazistas nos EUA (10/12/1941, p. 36), a fatura imposta aos proletários (Idem, 08/01/1942, p. 44-5), as estratégias dos camponeses da Polônia e o uso das próprias mãos para cavar pequenas trincheiras para deter os

tanques alemães (Idem, 09/02/1942, p. 57).

A luta é conduzida anonimamente ou incógnita. A iniciativa pessoal desempenha um papel decisivo. E a classe operária deve muito ao sabotador desconhecido (Idem, 24/10/1942, p. 153).

Contrariando essas providências, ocorrem traições de trotskistas convertidos ao fascismo, como, por exemplo, o escritor alemão Gustav Regler (1898-1963) (Idem, 19/02/1942, p. 59).

Em que pese as incertezas, Brecht de vez em quando se arrisca em realizar previsões sobre o transcurso da guerra (Idem, 16/03/1942, p. 71-72), acertando e errando ao lidar com um problema movediço e cuja dinâmica se altera velozmente.

Por outro lado, realiza consideração certa a respeito dos papéis complementares desempenhados entre os combates e o processo econômico, a sinergia: as guerras são necessárias para manter nossa indústria funcionando (Idem, 07/06/1942, p. 116).

O ódio na guerra não é nem mesmo especialmente necessário para as guerras modernas. Não prejudica nem ajuda o esforço de guerra [...] o fascismo é uma forma de governo que possibilita que as pessoas sejam subjugadas ao ponto de poderem ser impropriamente usadas para subjugar outros povos (Idem, 28/06/1942, p. 123).

As relações entre guerra e tecnologia lembram a hostilidade entre firmas rivais que buscam definir as condições de fusão. A guerra é mais um negócio: “Tão logo dá lucro, essa portentosa maquinaria para aniquilar material tem tão pouca necessidade de inspiração ideológica quanto a maquinaria para produzir aquele material” (Idem, 10/05/1942, p. 101-2).

Brecht analisa Hitler como um grande político burguês (Idem, 28/02/1942, p. 66-7), sopesa suas relações com a pequena burguesia (Idem, 27/02/1942, p. 64-5) e reconhece que os alemães agem como salteadores armados (Idem, 22/03/1942, p. 75). Portanto, evidenciando o caráter de assalto peculiar aos impérios.

A guerra torna ainda mais distante a percepção equivocada das pessoas a respeito da vida parlamentar. Elas nem sequer descobriram os elementos de violência nas formas parlamentares de governo: parlamentos representam o consenso popular. Mecanismo parlamentar destruído e o que vem à superfície é a violência “nua” (despida de todos os véus)... eles não reconhecem essa nudez (Idem, 29/06/1942, p. 123).

Em relação aos dias atuais, essas reflexões de Brecht reafirmam

sua pertinência quando os autointitulados “apartidários” — que renegam a política e supõem que a queima do Congresso brasileiro será o prenúncio de um horizonte de *pureza e perfeição* — são incensados pelos meios de comunicação oligopolizados do Brasil, cujo *plot* reacionário é inconteste.

A propósito, a deificação dos jovens não é uma novidade de agora. Brecht e Charles Laughton, já notaram a exuberância do prestígio da juventude: Ela goza de tal prestígio nestas paragens que se pode ganhar mais dinheiro com ela (Idem, 28/08/1944, p. 238-239). E é mais um elemento desolador a ser meditado.

A capacidade de resistir à assimilação (Idem, 18/011/1941, p. 22) é posta em xeque diariamente. Além do mais, existe hostilidade aos *enemy aliens* (japoneses e alemães), estrangeiros oriundos de países inimigos (Idem, 25/03/1942, p. 78; 26/03/1942, p. 80) e o toque de recolher (*curfew*) a que são submetidos das 20h às 6h (nota do Org., p. 316). Devido ao *curfew*, Brecht recebe a visita de dois homens do FBI para inspecionar seu documento de registro (Idem, 29/05/1942, p. 111).

A sobrevivência ameaçada pela falta de dinheiro (Idem, 21/04/1942, p. 93) e as dificuldades ao longo da vida (Idem, 08/05/1942, p. 100). Afinal, um questionamento que se dirige ao âmago: quem se interessaria pela contestação entre aqueles que podem pagar?

Brecht relata que oferecera um artigo sobre Hitler para a série “Meu personagem inesquecível”, do *Reader’s Digest*. Embalado, recebeu a recusa. E identifica sem meias-palavras aquilo que é considerado palatável:

A revista submete a colaboração dos leitores a meia dúzia de especialistas. Um verifica se a coisa é marrom, um segundo se fede, um terceiro se não há nela torrões duros etc. E assim é severamente examinada para se ter a certeza de que é merda de verdade antes de ser aceita. (Especialista em suspense, em caracterização, em “fidelidade à vida” etc.) (Idem, 21/04/1942, p. 91).

Os crimes de Hitler e do ditador Benito Mussolini (1883-1945) são ostensivos. Em geral, não se cercam de cuidados para cometê-los:

Os grandes crimes só são possíveis porque são inacreditáveis. Trapaça banal, simples mentiras, extorsões descaradas, estas são coisas que pegam muita gente desprevenida. Os espíritos mais sutis se recusam a acreditar em trapaça tão primitiva e, quando ficam desconfiados, procuram em demasia, contando com crimes meticulosamente planejados e de complexidade exemplar. Indignados, recusam-se a “confundir” estadistas com ladrões de cavalos, gerais

com especuladores da bolsa de valores, e assim se mostram totalmente incapazes de entender roubos de cavalo e mercado especulativo. É óbvio que têm razão de procurar astúcia em grandes homens, mas trata-se de uma astúcia ordinária cujo uso é limitado a atividades criminais. Os golpes que desferem nem sempre são fatais. Engabelam as pessoas com belos discursos destinados não a deixar as vítimas incapacitadas para o trabalho mas simplesmente transformá-las em idiotas (Idem, 24/08/1946, p. 196).

É claro que a guerra destrói ilusões e traz lições horripilantes: se as guerras duram muito tempo, a gente simples acaba reconhecendo a desumanidade de seus governos e a natureza imperialista da guerra, mas ao mesmo tempo aprende que o inimigo também persegue metas imperialistas (Idem, 27/08/1943, p. 197).

Sobre o recrutamento nos EUA, Brecht assinala que em geral a população atende submissa à convocação do governo. O dever patriótico e o aceno do heroísmo parecem ter uma carga sedutora efetiva.

Entretanto, a vez de seu filho, Steff, também chega. É convocado para a guerra (Idem, 18/09/1944, p. 242), mas no momento em que a Normandia já fora invadida (06/06/1944) e a direção dos acontecimentos selava o resultado.

As derrotas dos nazistas não foram muito bem assimiladas pelos generais, que atribuem à Hitler (que chegara apenas a *cabo*, na tentativa do frustrado golpe/*Putsch* da Cervejaria de Munique, em 09/11/1923) a inépcia em lidar com problemas somente cominados ao generalato (Idem, 14/08/1944, p. 236).

Apergunta incômoda é: apesar de tudo, por que os alemães continuam a lutar? (Idem, 15/08/1944, p. 236) Para salvar posições, assegurar a sobrevivência?

Quanto aos alemães e italianos, Brecht afirma que os nervos notoriamente frágeis dos alemães contrastam com os italianos, pois estes ficaram expostos ao fascismo por um período duas vezes maior, já estão corrompidos demais para sucumbir (Idem, 18/07/1943, p. 184).

A renúncia de Mussolini é festejada com prazer: “[...] retorna à sarjeta de onde veio” (Idem, p. 186, 25/07/1943). E não poderia deixar de constar a crítica ao nacionalismo (Idem, 10/11 e 11/11/1943, p. 213-215), fermento essencial do fanatismo que proporcionou o apoio a regimes ditatoriais sociopatas e suas atrocidades que resultaram em mais de 50 milhões de mortos.

Brecht põe na lista outros efeitos devastadores da guerra, como o desânimo e a exaustão: até os próximos e queridos como estranhos (Idem, 31/08/1944, p. 239). O refúgio familiar não é uma garantia.

Tampouco há segurança sobre a língua materna, em virtude do desenraizamento, que o faz “[...] esquecer palavras em alemão” (Idem, 17/11/1944, p. 250).

A arte alemã precisaria representar os tempos e seus pavores (Idem, 17/09/1944, p. 242), mostrar ao mundo como se produziu a barbárie e o que se deve fazer para evitá-la no futuro.

Assim, as *Leis de Nuremberg* (1935) — que codificaram o antissemitismo nazista (Nota do Org., p. 335, 05/10/1944) e consentiram com os processos de perseguição aos judeus na sociedade alemã —, o aparato material e ideológico que serviram para a adesão das massas ao regime e todo o repertório de atrocidades devem ser expostas à crítica severa e incisiva.

Por sua vez, além da barbaridade, o que o soldado pode esperar da guerra? Ao debater com o diretor de cinema William Dieterle (1893-1972) o filme *O que o correio trouxe para a mulher do soldado?*, os mal-entendidos aparecem. Porque não se trata de denúncia de pilhagem cometida pelo soldado, por si só irrisória, pois os contemplados pelas guerras são os governos vencedores. Afinal, “[...] as guerras de conquista não valem a pena; todas as campanhas e atrocidades não produzem o suficiente para vestir a mulher e lhe roubam o seu homem” (Idem, 03/04/1945, p. 267).

Fascistas britânicos e franceses (burguesia europeia) em muito contribuíram para o prolongamento da guerra (Idem, 05/01/1946, p. 287), aumentando desnecessariamente o número de vítimas, e devem ser responsabilizados.

A Guerra acaba. Vitória das forças aliadas.

a) Berlim se rende ao Exército Vermelho (Idem, 02/05/1945, p. 268);
b) A Alemanha nazista capitula incondicionalmente (Idem, 08/05/1945, p. 268); c) Nem bem o mês de maio começou e o Reich de mil anos se esfarelou (meados de maio de 1945, p. 269); d) Conferência de Potsdam (17/07 a 02/08 de 1945 - Reino Unido, EUA e URSS), discute perdas territoriais, questão a ser tematizada em *O círculo de giz...* (Idem, p. 273).

5. Contradições e decepções

Outros emigrantes também estão em solo dos EUA. Sem surpresas,

as dissensões (re)emergem, as contradições se manifestam e os choques são inevitáveis. Daí, notamos os enfrentamentos e comentários corrosivos aos alemães (escritores, filósofos etc.), cujos embates atravessam os oceanos.

Brecht focaliza desafetos fora de sua imagem mítica, veiculada pela *mídia* da época.

Por exemplo, ao se questionar: “[...] como o ‘povo alemão’ poderia justificar ter tolerado não só os crimes do regime de Hitler mas também os romances do Sr. Mann, especialmente quando a gente sabe que estes não têm o apoio de 20 a 30 divisões blindadas (Idem, 02/08/1943, p. 191).

A respeito das posições conservadoras do escritor alemão Alfred Döblin (1878-1957), Brecht dispara: “[...] por um momento tive a infantil convicção de que ele diria ‘porque acobertei os crimes da classe dirigente, desencorajei os oprimidos, iludi com canções os famintos’ etc., mas tudo que fez foi anunciar com teimosia, sem arrependimento ou pesar, ‘porque não procurei Deus’” (Idem, 14/08/1943, p. 195).

O filósofo e musicólogo Theodor W. Adorno (1903-1969) é o “redondo” (Idem, 18/01/1942, p. 50), que vive nas fabulações do mundo do Instituto de Frankfurt, visto como grupo de teóricos de uma abstração sem conectividade com a realidade concreta. E conclui: esse “[...] instituto de Frankfurt é uma mina de ouro para o Romance dos *tuis*” (Idem, 10/10/1943, p. 209).

E são provocadoras as indagações de Brecht a Adorno: se o capitalismo tinha acabado com o hábito de pechinchar, o que torna sem sentido a presença do vendedor, por que não atacar o capitalismo? Por que considerar a *Questão judaica*, de Marx, obsoleta? Estaria certo o Instituto de Sociologia de Frankfurt? (Idem, 18/12/1944, p. 253-254).

Lamentos do compositor e teórico austríaco Arnold Schönberg (1874-1951) sobre direitos autorais desafinam sobre por quanto tempo seu filho receberia a herança deles, 45 anos (Idem, fim de outubro de 1944, p. 248) ou 28 anos (Idem, 02/08/1945, p. 273).

E a mesquinhez humana é retratada diretamente, sem dissimulações. Eisler tem pendência com o compositor e maestro alemão Paul Dessau (1894-1979). Este, em situação precária, precisa do dinheiro e Eisler, que sabia disso, não paga o que deve.

O reacionarismo do físico alemão Albert Einstein (1879-1955) quanto à bomba atômica, que ficaria melhor protegida em mãos de um “governo mundial”, que Brecht interpreta como “[...] criado à imagem da Standard Oil,

com administradores e administrados”, não passa em branco. Infelizmente, não é preciso entender o mundo para destruí-lo (Idem, 28/10/1945, p. 281).

O registro da prisão do escritor fascista Ezra Pound (1885-1972) (Idem, 20/11/1945, p. 282) — cuja obra se constitui em espaço contíguo ao mercado, nos templos, semeando a “dignidade feudal” e a quem ela pode ser oferecida — é conciso e fulminante.

Não poucas vezes, Brecht faz referência a práticas corriqueiras em Hollywood, como, por exemplo, ser passado para trás em contratos por “amigos”, ter seu roteiro vendido por outrem sem o reconhecimento dos créditos (Idem, 11/04/1942, p. 87), atritos com parceiros de longa data, o compositor alemão Kurt Weil (1900-1950) (Idem, 15/04/1942, p. 89).

“Pequenas ondas de calor que atacam todo mundo logo que o dinheiro surge no horizonte (morar melhor etc.)” (Idem, 27/06/1942, p. 121), truques de apropriação do trabalho (Idem, 05/08/1942, p. 135-6).

Sem mencionar medidas que incorporam de antemão os parâmetros e determinações de produtores e patrocinadores: por exemplo, Fritz Lang (1890-1976) não quer cenas mostrando o povo.

Arguto, Brecht constata que a mudança no homem (no caso específico, Lang), ante a possibilidade de descolar US\$ 700.000 é extraordinária. Os que adotam o catecismo gerencial de Hollywood, não medem esforços em descaracterizar o trabalho de criação de roteiristas e outros criadores. Em consequência, Brecht sente a decepção e o terror do trabalhador intelectual que vê o produto de seus esforços arrebatado e mutilado (Idem, p. 146, 16/10/1942), a estropiação espiritual ao não obter o crédito como coautor do roteiro (Idem, 20/03/1943, p. 170). Passar por abusos de pessoas tidas como “progressistas”, imbuídas tão somente da lógica do dinheiro.

Eles borram as imagens que você se esmerou em criar, distorcem os personagens. [...] O cliente pega o pincel e lambuza o quadro, de modo que ninguém jamais saberá como realmente era. [...] Acostumado a extrair minha própria dignidade da tarefa em execução, minha importância da importância que eu tenho para o povo em geral, minha energia das forças com que estou em contato, onde me situo se a tarefa é indigna, a atmosfera geral depravada, e nenhuma energia pode ser acumulada no meio em que me encontro? (Idem, 22/10/1942, p. 152).

Desrespeito reiterado se convive com aquilo que se procurou evitar: “A cena que você corta é a filmada” (Idem, p. 154, 02/11/1942).

E para coroar/reiterar as perfídias, Lang rompe o acordo de dar uma

pequena participação a Helene Weigel, companheira de Brecht:

Como encarar esse tipo de coisa. A velha obrigação de reagir com violência à falta de escrúpulos nas relações pessoais deve, à luz das condições reinantes, ser considerada ineficaz; esse preceito recíproco foi descartado como inútil. Até um amigo chega rapidamente a um ponto em que não tem mais nenhum direito à indignação moral. No que se refere aos artistas, as condições são de tal ordem que toda insuficiência de talento requer e produz seu próprio peso em inescrupulosidade. Por outro lado, a indignação, socialmente uma emoção das mais produtivas, não pode se dirigir apenas contra as condições, uma vez que isto despersonalizaria totalmente as condições, despojando-as da participação humana e tratando-as como se estivessem fora de alcance e não mais alteráveis (Idem, 24/11/1942, p. 160-162).

“Em Hollywood tudo é brilho e esplendor da pior espécie” (Idem, p. 155, 04/11/1942). As aparências, os jogos de fantasias, a alienação, os expedientes corriqueiros e engenhosos para ludibriar, os truques e espertezas, a desfaçatez etc.

Um técnico “[...] produz um inacreditável monte de merda” sendo bem-remunerado por US\$ 500,00. “Desse modo a cena se torna quase realista: um proletário se expressa nos clichês descartados da burguesia e a burguesia os engole com gosto. Lang não nota coisa alguma” (Idem, 17/12/1942, p. 168).

As distorções e as falsificações são produzidas e maquiadas para reluzirem sem sentido ou qualquer mínima lógica, exceto a financeira, que será coroada com lucros volumosos com tais habilidades desses prestidigitadores.

Brecht acrescenta que, historicamente, o teatro elisabetano e Hollywood guardam características comuns: “[...] escrita coletiva, escrita rápida por encomenda, repetida reutilização dos mesmos temas, nenhum controle dos autores sobre seus produtos, fama só entre outros escritores, depois a ação repleta de paixão, os entrecchos, os novos cenários, os interesses políticos etc.” E a divisão de classe se aprofunda, superiores e inferiores em posições inconciliáveis (Idem, 07/07/1943, p. 181).

No período de seu exílio nos EUA, Brecht conhece as regras e os escaninhos de como ganhar o pão de cada dia na “América”. Conseguir emprego vai muito além da competência para a função. É preciso ter contatos, conhecer gente influente: Homolka consegue papel no filme por

intervenção do sogro, figurão importante de Washington (Idem, 17/10/1942, p. 148).

O ator alemão Alexander Granach (1890-1945) em suas memórias descreve bem a classe teatral. Que o leitor(a) faça o juízo que entender adequado desta afirmação.

Entrementes, no cipoal de surpresas e constatações desagradáveis, Brecht ressalta o modelo de colaboração dramaturgo e ator. Sua parceria na tradução e montagem com Laughton da adaptação do *Galileu* nos EUA (Idem, 10/12/1945, p. 284-285).

É difícil e perigoso aprender com decepções. Exercemos influência sobre nossos semelhantes fazendo-os lembrar de certos princípios e predicados; a ideia que temos deles e que os estimula a esforços maiores é algo para o qual eles e nós contribuimos. (Muitos se tornam mentirosos inveterados porque pensam que a gente não acha possível que mintam e muitos se tornam honestos pela mesma razão.) Podia-se dizer que a incorruptibilidade torna as pessoas incorruptíveis, se a gente entende que a incorruptibilidade aumenta com o número de suborno que são recusados. O mau comportamento piora as pessoas, o bom melhora. Nossa punição para aqueles que nos decepcionam é a diminuição do que esperamos deles. A ira se traduz em indiferença. As relações são restauradas num nível mais baixo. O processo de desintegração continua, é claro. Um general rebaixado é geralmente pior como cabo do que era com todas as suas faltas como general. Aqueles cujas expectativas são frustradas são também prejudicados muito além do prejuízo imediato que sofreram. O fato mesmo de estarem propensos a apresentar contas é um mau sinal; e no futuro serão mais parcimoniosos com o crédito e assim diminuirão suas probabilidades de melhorar as pessoas (15/12/1945, p. 285).

6. Teatro épico e aristotélico, cinema e literatura

Brecht tinha por hábito incluir comentários nos poemas (próprios e de terceiros), utilizando-se dos recursos do *efeito-d* (efeito de distanciamento) (Idem, 17/01/1942, p. 50), empregado principalmente em sua proposta de teatro para evitar a identificação, comum no teatro burguês.

Nesse, o espectador anseia por esquecer seus transtornos cotidianos trocando-os por um mundo estável e sem conflitos; um mundo em que o gozo dos desejos do público será proporcionado, vicariamente, pelo ator que representa heróis, reis, prostitutas, assassinos etc. Mas há um duplo processo de identificação, pois da mesma forma que o público se identifica,

o ator faz o mesmo em relação às suas personagens, “encarnando-as”. A estrutura da sociedade é mostrada como insuscetível de ser modificada

Sobretudo em “Pequeno órganon para o teatro”, Brecht afirma que esse comércio de entorpecentes é incompatível com a era científica, na qual se operam transformações que curam doenças e varrem preconceitos. Ou seja, as mudanças não são apenas necessárias para os trabalhadores, mas realizáveis. Como a intenção não é iludir o público — e sim examinar com ele as variantes das reações e experiências acerca das questões historicizadas, contextualizadas em determinado período, ou seja, julgar um sistema social do ponto de vista de outro sistema social, entendendo que os pontos de vista em questão resultam do desenvolvimento da sociedade — por conseguinte, o requisito para a crítica é o conhecimento da realidade objetiva, a qual sendo desnudada no palco contribuirá para as mudanças sociais.

O efeito distanciamento (efeito-d) consiste:

[...] na reprodução da vida real no palco de modo a sublinhar-lhes a causalidade e trazê-la à atenção do espectador. Esse tipo de arte também gera emoções; tais representações concorrem para o conhecimento profundo da realidade, e isto é que move o espectador. O efeito-d é uma técnica antiga; é conhecido da comédia clássica, de certos ramos da arte popular e das práticas do teatro asiático (*Diário de Trabalho I*, 02/08/1940, p. 98).

O teatro épico busca mudar o mundo (*Diário de Trabalho II*, Idem, 15/03/1942, p. 70), pois a arte e a propriedade dos meios de produção estão nas mãos de fabricantes de roupas e banqueiros (Idem, 27/03/1942, p. 80-81). Assim, a própria estrutura material da sociedade é posta em causa, sendo verificadas as maneiras pelas quais ela venha a ser modificada com as rupturas próprias de cada realidade sócio-histórica do lugar onde sejam demandadas tais alterações.

Acerca das diferenças entre o teatro, o cinema e suas peculiaridades, o dramaturgo alemão dialoga com Theodor Adorno: “[...] o efeito de uma representação artística sobre uma plateia que não pode ser independente do efeito da plateia sobre o artista. No teatro o público regula a apresentação”, enquanto no cinema “[...] o público não tem mais a oportunidade de ajustar o trabalho do ator, não está diante de uma produção mas de um produto final que foi realizado em sua ausência” (Idem, 27/03/1942, p. 80-82).

Quem comanda o que será visto?

A pseudodemocracia é constituída pela falácia de que antes de chegar ao público, seja obrigatório passar pelos filtros dos donos, os distribuidores de cinemas que “conhecem” o público e estariam em condições de determinar o gosto dos produtos em circulação pela indústria do entretenimento (Idem, 08/04/1942, p. 86). O círculo vicioso se retroalimenta e produz a profecia autorrealizável: banalização e frugalidades reinam.

E os critérios de exigência não são como *escrever bem*, mas *como conformar-se aos ditames da indústria do entretenimento*, chega-se ao caminho das pedras. “Receita para o sucesso de quem escreve para o cinema: escrever tão bem quanto possível, o que quer dizer mal pra dedéu” (Idem, 12/10/1943, p. 209).

Para superar essas vicissitudes e continuar a pensar com precisão, Brecht defende o uso da dialética como fundamental, pois permite trabalhar com unidades contraditórias, e nos força a procurar o conflito em todos os processos, em todas as instituições e ideias (na guerra, no cinema, no teatro etc.) (Idem, 22/01/1942, p. 52).

A prática do uso da dialética responde a exigências da realidade, as quais demandam respostas e o estadista russo Lênin (Vladimir Ilitch Ulianov, 1870-1924) é um exemplo de iniciativas diante de enormes desafios: “[...] era sobretudo um funcionário e dava prova disso funcionando” (Idem, 25/01/1942, p. 54).

O mesmo se pode cobrar das técnicas sem função social. Inovações puramente técnicas desligadas de qualquer função social (Idem, 09/05/1942, p. 101), adotadas em outros momentos, passam a ser questionadas. É preciso encontrar/produzir os vínculos entre as novidades e a razão pela qual elas se ligam à realidade cumprindo uma função social.

Em 25/09/1945, Brecht comenta que a encenação na Alemanha de *A ópera dos três vinténs* se dá na ausência de qualquer movimento revolucionário, a “mensagem” da peça é puro anarquismo (Idem, 25/09/1945, p. 278-279), por estar dissociada de seu caráter de transformação. Assim, a criação artística não pode estar desligada de uma perspectiva de intervenção na realidade material.

Brecht relata sobre sua produção de poemas, textos teóricos (*Messingkauf – A compra do latão* (14/08/1942, p.137-138) descrevendo exemplos do cotidiano de pessoas empenhadas em demonstrar algo; e elementos de atuação teatral na vida privada e na vida pública (Idem, 10/10/1942, p. 145) e os processos de peças *Turandot...* (Idem, 12/05/1942, p. 104), *A alma boa de Set-Suan* (Idem, 21/07/1943, p. 185-6; 20/09/1943,

p. 203), *As visões de Simone Machard* (primeiro com o título *As vozes*, Idem, 17/12/1941, p. 37; nota do Org., p. 310), cujo roteiro de cinema não foi filmado (Idem, 07/01/1944, p. 216), *Terror e miséria...* (Idem, 20/05/1942, p. 110), o registro de seus anos de exílio (Idem, 20/06/1944, p. 230)] etc.

Em relação à representação, observa as ligações possíveis entre o ator e o fenômeno social: “Quero [...] basear o que há de especial no ator no interesse que ele desperta para o fenômeno social com que está envolvido no ato de representar” (Idem, 11/07/1943, p. 183).

Porém, seu trabalho teatral, no período do desterro, não conta com aquilo que é imprescindível a uma peça, a avaliação da cena. Consciente do problema, ressalta a necessidade fundamental de por à prova suas criações: “Peça nenhuma pode receber os últimos retoques sem ser posta à prova numa produção” (Idem, 11/05/1942, p.103); uma representação é para uma peça: o teste (Idem, 26/07/1942, p.132).

No degredo, Brecht mantém contatos com inúmeros artistas [Clifford Odets, (1906-1963), Charles Chaplin (1889-1977), Orson Welles, Jean Renoir (1894-1979, cineasta francês), Schönberg, Eisler, Kurt Weil, Groucho Marx (1890-1977) etc.] e intelectuais (Reichenbach (1891-1953), Kosch, Adorno, Max Horkheimer (1895-1973) etc.]. Conviver com múltiplas e contraditórias visões de mundo auxilia a reforçar e corrigir posições eventualmente equivocadas.

Brecht reconhece com ênfase quando o companheiro de trabalho colabora com uma parceria produtiva, caso do romancista alemão Lion Feuchtwanger (1884-1958): aspectos técnicos e sociais são discutidos (descrição épica, efeito-d, personagens constituídas com ingredientes mais sociais que biológicos, conflitos de classes embutidos na história etc.), Lion é sensível em questões de estrutura, dialoga em alto nível e um bom amigo (p. 169, 03/01/1943).

Aprecia e elogia *Waiting for lefty* (1935), de Odets, e *Nossa cidade* (1938), de Thornton Wilder (1897-1975).

Das anotações do *Diário...*, depreendemos como a realidade nos EUA oferece material de constatação e de criação para o dramaturgo e poeta. Para interessados em estrutura sindical nos EUA, por exemplo, Brecht distingue que esta lembra muito os gângsteres (Idem, p.113, 31/05/1942). Na parábola *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), ele conta a ascensão de um chefe mafioso de Chicago associando-a à trajetória de Hitler.

Brecht lê e discute Baudelaire (1821-1867), Poe (1809-1849), Kafka (1883-1924), Heine (1797-1856), Hölderlin (1770-1843), Goethe (1749-

1832), Rilke (1875-1926), Gide (1869-1951), Huxley (1894-1963) etc.

Mas em que medida um trabalho pode ser intitulado um clássico?

Um clássico só é extraordinário na medida em que aperfeiçoa obras similares que o inspiraram e o tornaram possível (Idem, 29/05/1943, p. 175).

Literatura e aprendizado *delivery* não se dão bem:

[...] o aprendizado, praticado como a compra rápida de conhecimento para fins de revenda, provoca desprazer. Em épocas mais felizes aprendizado significava uma absorção agradável das artes (no sentido baconiano). A literatura, em obras didáticas como em outras, logra intensificar nossa fruição da vida. Aguça os sentidos e transforma até a dor em prazer (idem, 28/11/1944, p. 250-251).

Os métodos que [os bolcheviques] decidiram empregar neste campo [a literatura] falharam. A situação era certamente calamitosa. A tomada do poder pelo proletariado pegou de surpresa a literatura.

As faixas estreitas e simplificadoras do dogmatismo estimulam o silêncio ou a produção enaltecida do poder e empobrecida esteticamente.

E abrem avenidas para Andrei A. Zhdanov (1896-1948), braço direito de Stálin e chefe do partido em Leningrado, ditar a política nas artes da então União Soviética. “Erros de certas revistas literárias soviéticas”, pontifica em sua condenação o manda-chuva da ortodoxia, Zhdanov. Brecht escreve sobre os erros de Zhdanov: “Esse é o tipo de coisa que é sempre usado por intelectuais como bálsamo para a consciência quando fizeram a opção por seus empregos” (Idem, 24/03/1947, p. 290-291).

Dois princípios da dialética são ressaltados: a) a frase relativa às contradições que parecem unificadas; e b) o princípio referente ao salto da quantidade para a qualidade (Idem, 19/01/1945, p. 259-260). Quando correlações de forças mostram-se didaticamente em disputa e a possibilidade de avançar nas lutas sócio-históricas encontra a ensejo de se concretizar.

Problemas tidos como insolúveis para um dialético não encontraria dificuldade alguma; por exemplo, “[...] na disputa sobre se os escritores da alta burguesia representam a humanidade ou a burguesia, visto que eram ao mesmo tempo membros da humanidade e da burguesia e, portanto, seres contraditórios. Representam a humanidade enquanto membros da burguesia, e a burguesia enquanto membros da humanidade em geral” (Idem, 16/10/1943, p. 211-212).

Nenhuma dialética — a arte de alcançar a verdade via afirmação e contestação — frequenta certas paragens. Por essa razão, Brecht não contemporiza com escolhas assumidas:

Livro alemão de Stanislavski – a “realidade” se transforma num culto rebuscado. Em geral tem a ver com emoções subjetivas que são filtradas das influências do mundo exterior enquanto são elaboradas em exercícios de tipo jesuítico voltados para a autossugestão. Em parte alguma se recomenda a observação, a não ser a autoobservação. O mundo exterior reflete-se exclusivamente em percepções sensoriais. Instintos e reações psíquicas compulsivas nunca são questionados. Tudo tem a ver com atos de criação, o ator cria a partir de si mesmo. [...] Nenhuma dialética no stanislavskismo (Idem, 15/09/1947, p. 297).

Arte realista é a arte que contrapõe a realidade às ideologias e torna possível sentir, pensar e agir de maneira realista (Idem, 17/10/1943, p. 212) e Brecht é assertivo em seu quadro de diferenças entre Naturalismo e Realismo (30/03/1947, p. 293).

Quando as pessoas partem, as lembranças também ficam nas anotações. Sobre a morte do produtor austríaco de teatro e cinema Max Reinhardt (1873-1943): “Nossa época, marcada pelo tremendo abismo entre arte e vida, de tal modo que há pouca arte na vida e pouca vida na arte. Não há nada natural na arte quando a vida é artificial” (Idem, 01/11/1943, p. 213). O divórcio entre a arte e a vida serve no capitalismo com indústria de alienação.

Muitos, ainda, falam sobre o novo teatro. Todavia, Gorelik só pode fazer afirmações estéticas válidas quando descreve o teatro europeu.

Nos EUA, a situação é bem outra:

A utilidade política do drama não-aristotélico: os problemas começam na esfera estética. Toda uma nova experiência artística no teatro tem de se fazer compreender. Trata-se de renovar a metafísica, de terrenalizar a experiência artística. O homem não é mais juguete de forças sobrenaturais (as Parcas¹⁰¹, que ainda hoje controlam o *plot* na Broadway), nem de sua própria “natureza”. O novo teatro cria (e deriva sua vida da) alegria de transmitir relacionamentos humanos (Idem, 20/12/1944, p. 254-255).

¹⁰¹ Parcas: na mitologia latina, três divindades do destino. Em grego, Moiras: Cloto (fiar), Láquesis (sorte) e Átropos (inflexível). Cloto tece os fios da vida, Láquesis decidia da extensão de cada fio e Átropos cortava o fio (Nota do Org., p. 339).

Porém, novos temas têm de ser abordados bem como refletir sobre as novas funções sociais do teatro. Novo público não para ver o mundo interpretado, mas para vê-lo mudado (Idem, 25/08/1943, p.196-197). Proposições estéticas não são destituídas de caráter político e vice-versa.

Gorelik revela senso comum lendo o *Círculo...* Brecht frisa: Encenar o *Círculo...* demanda evitar os efeitos embriagadores da ilusão (Idem, 03/07/1944, p. 231). No entanto, Gorelik chegou tarde demais para ver esse resíduo de feudalismo [as migalhas que os pensionistas recebiam a título de caridade na Baviera]. Por outro lado a cultura parece exigir grande parcela de “conhecimento prévio”... (Idem, 30/07/1944, p. 232-233) e a complexidade das questões requer estudos das mais diversas áreas do conhecimento para efetuar uma crítica fundamentada.

Contar não só com o concurso das mais diversas áreas da ciência, mas com as diferentes expressões artísticas no teatro (projeções, música, dança, canto etc.). Preocupações sobre a constituição e o caráter das músicas nas peças (30/07/1944, p. 234), aberto à reelaboração de textos quando acolhe conselhos pertinentes, como, por exemplo, os de *Feuchtwanger* acerca da personagem Gruscha em o *Círculo...* (Idem, 31/07/1944, p. 233).

E estar apto a identificar a música de que o teatro épico deve prescindir (Idem, 06/11/1944, p. 249), ou seja, a que estimula o estupor, o desvairado coma em que se é embalado.

O documento histórico também se antecipa para evitar confusões e mal-entendidos: não confundir teatro para uma época científica com teatro científico (Idem, 15/01/1945, p. 259).

E coerente com quem tem interesses diversificados e produção intensa, Brecht faz referência a projetos que acabaram por não ser concretizados. Por exemplo, o de um Prometeu em que este entrega o fogo aos deuses, que atormentam a humanidade (Idem, 02/10/1945, p. 279).

7. Pobreza material e cultural nos EUA

A pobreza nos EUA é sem dignidade (Idem, 07/05/1942, p.99). Numa viagem que passa pelo Arizona e Texas, Brecht observa as casas de madeira de dois andares, rústicas e cinzentas, e as pessoas parecem muito pobres (Idem, 12/02/1943, p. 171).

Quando há algo que de alguma maneira evoque a existência de um período no passado que viesse a evocar a existência de uma cultura, Brecht ironiza: “Até parece que a América *foi* um dia uma nação com uma cultura” (Idem, 19/11/1942, p. 158).

Em contraste, a Alemanha é terra da cultura. Lá, mesmo em condições adversas, um preso recita poemas de Brecht sobre o pintor de paredes, Hitler (Idem, 16/02/1943, p. 172).

O valor de troca impera, deixando de lado o valor de uso: “Estas casas não se tornam propriedade de alguém para serem moradias, mas por meio de um cheque. Para o dono o que importa não é morar nelas e sim tê-las à sua disposição” (Idem, 20/09/1942, p. 144).

Cinco anos depois, até habitar nos EUA tornara-se algo extremamente perigoso para um anticapitalista.

A situação de artistas e intelectuais de esquerda se complica com o *Comitê de Atividades Antiamericanas (House Unamerican Activities Committee)* (Idem, 30/10/1947, p. 300), chefiado pelo senador republicano Joseph McCarthy (1908-1957), à cata de indícios e provas da influência comunista em todos os setores da sociedade. Fomentou a perseguição, a delação e a saída do país de artistas de diversas áreas da indústria do cinema e do teatro (Nota do Org., p. 344)¹⁰².

Brecht depõe no referido Comitê e procura fugir, mais uma vez, da caça às bruxas. Não há ambiente para permanecer nos EUA sem risco. No dia seguinte, volta para a Europa: Voo para Paris (Idem, 31/10/1947, p. 301) e depois para Zurique (Idem, 06/11/1947, p. 302).

8. Conclusão

Por um lado, a Segunda Guerra Mundial deixou de herança a imagem reforçada da capacidade destrutiva da humanidade, capaz de cometer um repertório eloquente de atrocidades e vilanias. Algumas dessas chagas cicatrizam.

Por outro lado, muitas outras permanecerão expostas para a compreensão da necessidade sempre urgente de produzirmos condições de igualdade e justiça na distribuição do trabalho e de seu resultado.

A guerra do dia a dia continua ceifando vidas a pretexto de manter em funcionamento o capitalismo selvagem em sua denominação atual, o neoliberalismo.

Em vista disso, a resistência materializada na obra de Bertolt Brecht serve como exemplo do tipo de atitude e vontade política que devemos levar nas inúmeras frentes de batalha em busca de um mundo distinto, porque

¹⁰² A perseguição pode ser aquilatada nos documentários “The McCarthy Years”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yVwCepEVk-8>>. Acesso em: 12/04/2013; e “Point of Order.” Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2EhOdSSI8n4>>. Acesso em: 12/04/2013.

a realidade material é histórica, construída pelos homens em convívio, e, portanto, transformável.

Referências bibliográficas

BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*, vol. 1: América, 1938-1941. (org.). Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Diário de trabalho*, vol. 2: América, 1941-1947. (org.). Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. “Pequeno órganon para o teatro”, in: *Teatro dialético*. Ensaios. Sel. e introd. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. “Turandot ou o Congresso das Lavadeiras”, in: *Bertolt Brecht - Teatro Completo*, vol. 10. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LEBLON, Saul. *País gasta com juros 13 vezes o custo do programa ‘Mais Médicos’*. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/postMostrar.cfm?blog_id=6&post_id=1288. Acesso em: 24/07/2013.

Vídeos sobre o Comitê de Atividades Antiamericanas (House Unamerican Activities Committee)

ANTONIO, Emile de. *Point of Order*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2EhOdSSI8n4>. Acesso em: 12/04/2013.

MARDER, Murrey. *The McCarthy Years*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yVwCepEVk-8>. Acesso em: 12/04/2013.