

BRECHT: POESIA DO EXÍLIO

Brecht: poetry of exile

Tercio Redondo

Universidade de São Paulo

Resumo: O presente artigo versa sobre a poesia de Brecht produzida nos anos de exílio, contando com uma nova tradução de 12 poemas, além de traduções já publicadas de outros três. A seleção do material privilegiou fundamentalmente dois temas: de um lado, a luta antifascista nas condições impostas pelo exílio e, de outro, o fenômeno da indústria cultural, com relevo para Hollywood. Figuram nessa poesia as múltiplas dificuldades vividas pelo refugiado, tanto na vida pessoal e doméstica quanto no trabalho artístico e na militância política.

Palavras-chave: Bertolt Brecht, poesia, exílio.

Abstract: This article addresses Brecht's poetry produced during years of exile. It contains a new translation of 12 poems in Portuguese, as well as previously published translations of three others. The selection of material primarily focuses on two subjects: on the one hand, the fight against Fascism in the exile conditions and, on the other hand, the cultural industry, with emphasis on Hollywood. This poetry portrays the multiple difficulties experienced by the exiled, both in personal and domestic life, as well as in artistic work and political engagement.

Keywords: Bertolt Brecht, poetry, exile.

Recebido em: 05/04/2023

Aceito em: 17/04/2023

Este texto constitui uma apresentação bastante simples e sumária de alguns poemas que Brecht escreveu durante o exílio, especialmente aqueles produzidos nos Estados Unidos, onde ele se refugiou de 1941 a 1947. Trata-se de um comentário ligeiro, que procura chamar a atenção do(a) leitor(a) para certos temas aí presentes, incluindo-se entre eles as limitações de ordem política impostas pelo exílio, com reflexos na produção literária e na vida pessoal do escritor. Não se trata, frise-se, de uma análise propriamente dos poemas, nem tampouco de um comentário em diálogo estreito com a fortuna crítica.

Brecht deixou a Alemanha em 28 de fevereiro de 1933, no dia seguinte ao incêndio do Reichstag, evento explorado pelos nazistas como pretexto para a perseguição aos adversários políticos, com vistas à aceleração do processo de instauração da ditadura. O foragido permaneceu na Europa por pouco mais de oito anos, antes de cruzar o Pacífico, num navio que o levou de Vladivostok, na União Soviética, a Los Angeles, aonde chegou em 21 de julho de 1941.

Ainda na Europa, viveu a maior parte do tempo, de 1933 a 1939, na Dinamarca. Os três primeiros poemas aqui apresentados datam dessa época, tratando de temas que seriam retomados posteriormente, durante o exílio americano.

Quando chegou aos Estados Unidos, o país não representava uma completa novidade para Brecht. Foi precoce o seu interesse pelo país, que de resto foi objeto de grande curiosidade para toda a sua geração. Em Berlim, onde fixou residência no início dos anos 1920, ele iniciou uma investigação sobre o avançado capitalismo norte-americano, tendo escrito, por exemplo,

Jae Fleischer (peça inacabada) e *Santa Joana dos Matadouros*, textos claramente referidos à economia dos grandes monopólios estadunidenses, diante da qual a economia europeia se apresentava como parceiro menor e dependente. Vale também lembrar que em 1935 Brecht esteve em Nova York, acompanhado de Hans Eisler, para uma frustrada tentativa de encenação d' *A mãe*, sua adaptação teatral do romance homônimo de Gorky.

Sobre a tradução dos textos citados: os poemas, os trechos de cartas e os registros dos *Journale* [Diários de trabalho] foram por mim traduzidos a partir da Berliner und Frankfurter Ausgabe, a obra reunida de Brecht publicada pelas editoras Suhrkamp e Aufbau-Verlag.¹ O texto alemão dos poemas está transcrito nas notas de rodapé. Observei tanto quanto possível a pontuação original de Brecht, em que, via de regra, se omite a vírgula requerida no final de um verso.

Contrariamente ao que se passou com muitos de seus companheiros de infortúnio, ansiosos por varrer da memória o próprio passado e se adaptar tão rapidamente quanto possível ao *American way of life*², Brecht antecipou desde a sua chegada ao país o caráter efêmero da estadia. Decerto, punha sempre as mãos no bolso para se certificar de ter consigo o bilhete para a viagem de volta. Vale lembrar que mesmo durante a fase inicial de vertiginoso ascenso do fascismo, quando para muitos

1 BRECHT, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Aufbau-Verlag (Berlin; Weimar); Suhrkamp (Frankfurt am Main), 1995.

2 Em carta a Hoffman R. Hays, no fim de julho de 1941, Brecht relata sua indignação diante do comportamento de vários de seus companheiros de exílio: “Encontro-me aqui como se estivesse no Taiti, entre palmeiras e artistas; *it makes me nervous*, mas é com isso que contamos (o pior: aqui todos tentam se transformar e transformar os demais em genuínos americanos, o que simplesmente me dá engulhos.” (BRECHT, 1995, vol. 29, p. 208)

era inevitável a rendição da Europa ao projeto totalitário, Brecht dizia enfaticamente que o *Reich* de mil anos tinha seus dias contados. Sobre essa convicção do poeta, fala o poema *Über die Bezeichnung Emigranten*³ [Acerca da designação *emigrantes*], de 1937:

Sempre achei falso o nome que nos deram: emigrantes.
Ele diz respeito a quem escolheu mudar de país. Nós, contudo,
Não nos mudamos por livre e espontânea vontade
Optando por uma nova pátria. Nem nos mudamos
Para ficar, quem sabe para sempre.
Pelo contrário, fugimos. Somos gente expulsa, banida.
E o país que nos acolheu não é um novo lar, é um exílio.
Permanecemos inquietos, tão próximos da fronteira quanto possível,
Aguardando o dia do retorno, atentos
À menor mudança do lado de lá, inquirindo
Com impaciência o recém-chegado, sem nos esquecermos
De nada do que aconteceu, sem nada perdoar.
Ah, a momentânea tranquilidade não nos ilude! Ouvimos os gritos

3 “Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten./ Das heißt doch Auswanderer. Aber wir/ Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluß/ Wählend ein andres Land. Wanderten wir doch auch nicht/ Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer./ Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte./ Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm./ Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen/ Wartend des Tags der Rückkehr, jede kleinste Veränderung/ Jenseits der Grenze beobachtend, jeden Ankömmling/ Eifrig befragend, nichts vergessend und nichts aufgebend/ Und auch verzeihend nichts, was geschah, nichts verzeihend./ Ach, die Stille der Sunde täuscht uns nicht! Wir hören die Schreie/ Aus ihren Lagern bis hierher. Sind wir doch selber/ Faßt wie Gerüchte von Untaten, die da entkamen/ über die Grenzen. Jeder von uns/ Der mit zerrissenen Schuhn durch die Menge geht/ Zeugt von der Schande, die jetzt unser Land befleckt./ Aber keiner von uns/ Wird hier bleiben. Das letzte Wort/ Ist noch nicht gesprochen.” (BRECHT, 1995, vol. 12, p. 81)

Que nos chegam dos campos de concentração. Nós mesmos
Nos tornamos quase rumores das iniquidades que vazam
Pela fronteira. Ao caminhar em meio à multidão
Com os sapatos estropiados, cada um de nós
É o testemunho vivo da desgraça que macula nosso país.
Mas nenhum de nós ficará aqui. Não se disse ainda
A última palavra.⁴

A estrofe única assinala três atitudes, em princípio modestas, a serem assumidas pelos intelectuais e artistas banidos: a recusa da acomodação permanente à situação do exílio, a busca incessante de informações sobre o Estado fascista e o trabalho de denúncia da barbárie. Este último ponto dizia respeito sobretudo à cegueira política geral, inclusive da social-democracia escandinava,⁵ diante da preparação da Alemanha para a guerra. A despeito de todas as dificuldades, foi pensando nesse engajamento que Brecht pôde afirmar e reafirmar a transitoriedade do exílio: “Mas nenhum de nós ficará aqui. Não se disse ainda/ A última palavra.”

Dois anos antes, Brecht salientara na figura do exilado a imagem do sujeito deslocado, insubmisso às novas circunstâncias, resistente enfim à adaptação ao “novo lar”, na medida em que sua expectativa era a de retorno à militância política plena e ao trabalho artístico, suspenso ou muito prejudicado a partir de 1933. *Gedichte im Exil* (BRECHT, 1995, vol.14, p. 311-12) [Poemas no exílio], texto de 1935, exhibe uma situação-limite,

4 Esta tradução foi publicada originalmente no jornal *Traulito*, da Companhia do Latão, em sua edição de julho/agoosto de 2010, tendo aqui passado por ligeiras modificações.

5 Brecht vivia então na Dinamarca.

que mais tarde, nos Estados Unidos, iria se apresentar de modo ainda mais evidente:

Do ambiente estranho eles tomam
Apenas o necessário para sobreviver. Econômicos
Dispensam as lembranças do passado.

Não são chamados ao telefone. Não são parados por ninguém.
Não são censurados nem elogiados.

Uma vez que não dispõem do tempo presente
Procuram conceder-se a duração. Procuram melhorar
Com o fito único de chegar a seu destino
Que está distante.

Aquele que está ocupado apanha o bocado de comida
Mal lhe prestando atenção. O insone
Não carece de leito.

Vinculam-se mais
A seus antepassados que a seus contemporâneos.
Sua descendência é
O que contemplam com ardor
Esses que parecem não ter presente

O que dizem, dizem-no de memória
Circulam sem passaporte, sem documento de identidade.

É amarga a constatação de se viver num tempo destituído de presente, tempo em que o futuro parece escorar-se exclusivamente no passado. Tal apagamento da atualidade é exposto pela ação ou, melhor dizendo, pela inação alheia: o exilado não é procurado sequer por telefone, e o que diz não desperta nenhuma atenção, de modo que se torna dispensável até mesmo a sempre aguardada vigilância do Estado, e já que não se vive a imediatez, o que resta é busca da duração. É como se a sobrevivência se tornasse, mais que um desejo, um imperativo para se garantir mais adiante a retomada da obra e da ação paralisadas. Cumpre notar no poema a expressão de uma situação fundamentalmente coletiva, bem-marcada nas três primeiras e nas duas últimas estrofes pelo emprego da terceira pessoa do plural. Foge à regra a quarta, em que ocorre uma transposição do comportamento coletivo para o individual, imprimindo-se maior particularidade àquilo que nos é mostrado. Nos termos de Brecht, temos aí um ator a constituir o *Gestus* da preparação do retorno para casa: “Aquele que está ocupado apanha o bocado de comida/ Mal lhe prestando atenção.”⁶.

Über *das Lehren ohne Schüler*⁷ [Sobre o ensino sem aprendizes], que se pensa foi escrito também em 1935, antecipa

6 A desatenção à comida que se consome ecoa talvez um dado biográfico: durante toda a vida, por onde quer que tenha andado, Brecht serviu-se sempre que pôde de comida alemã, mais precisamente da bávara, da qual Helene Weigel, sua mulher, era exímia cozinheira. A culinária norte-americana desagradava-o particularmente.

7 “Lehren ohne Schüler/ Schreiben ohne Ruhm/ Ist schwer.// Es ist schön, am Morgen wegzugehen/ Mit den Frisch geschriebenen Blättern/ Zu dem wartenden Drucker, über den summenden Markt/ Wo sie Fleisch verkaufen und Handwerkszeug/ Du verkaufst Sätze.// Der Fahrer ist schnell gefahren/ Er hat nicht gefrühstückt/ Jede Kurve war ein Risiko/ Er eintritt eilig in die Tür/ Der, den er abholen wollte/ Ist schon aufgebrochen.// Dort spricht der, dem niemand zuhört./ Er spricht zu laut/ Er wiederholt sich/ er sagt Falsches/ Er wird nicht verbessert.” (BRECHT, 1995, vol. 14, p. 315)

um tema que, mais tarde, nos Estados Unidos, Brecht viria a abordar inúmeras vezes. Note-se que suas quatro estrofes praticamente colidem umas com as outras, uma vez que abordam coisas muito distintas, aparentemente desconexas. É considerável o esforço exigido pelo texto para que se logre uma leitura que enseje um mínimo de sentido:

É difícil
Ensinar sem aprendizes
Escrever sem gozar de prestígio.

É bom sair pela manhã
Com as folhas recém escritas, ir
Ao impressor que me aguarda e passar pelo buliçoso mercado.
Aí onde se vendem carne e ferramentas de trabalho
Você vende frases.

O motorista dirigiu a toda pressa
Não tomou o café da manhã
A cada curva, um grande risco
Entrou apressado pela porta
Aquele que ele veio buscar
Já partiu.

Está a falar aquele que ninguém ouve:
Fala de veras alto
Repete-se
Diz coisas erradas
Não se emenda.

Apesar da justaposição algo forçada e disparatada das situações expostas, as quatro estrofes têm como elemento comum um determinado sujeito, visto a partir de uma tripla perspectiva. Subentende-se de início um *eu* que menciona duas dificuldades⁸ para, em seguida, mudando de assunto, narrar a agradável experiência de se levar um texto para ser impresso⁹. Nesse ponto surge a primeira inversão. No último verso da segunda estrofe, vem à baila um *você*, identificado, entretanto, com aquele que fala, passando o discurso a ser registrado na forma do solilóquio. O procedimento, dialético, implica mudança de tom, coadjuvante de uma reinterpretação da sensação matinal: a alegria experimentada no percurso entre a casa e a oficina de impressão é simultânea ao reconhecimento de que as folhas manuscritas ou datilografadas representam, assim como a carne e a chave de fenda, um objeto de troca e não simplesmente de uso.

A terceira estrofe introduz nova mudança na perspectiva a partir da qual o sujeito do poema é observado, apelando-se agora à terceira pessoa: “aquele que ele veio buscar/ já partiu”, tendo sido vã a pressa do motorista em buscar seu passageiro. Este tinha ainda mais pressa do que aquele. No conhecido poema *An die Nachgeborenen* [Aos que vierem depois de nós], Brecht sintetiza numa só imagem a situação de nomadismo permanente

8 Brecht dizia que o verdadeiro aprendizado se realizava numa relação envolvendo o par aluno-professor. Ensinava-se enquanto se aprendia e se aprendia enquanto se ensinava. No exílio, essa relação foi seriamente afetada, já que seus principais interlocutores estavam dispersos pelos quatro cantos do mundo, ou mesmo mortos. A falta de prestígio mencionada no segundo verso do poema tem a ver com o fato de que ele, escritor importante na Alemanha, era praticamente desconhecido nos EUA, o que prejudicava, entre outras coisas, a publicação de sua obra.

9 Não é casual, aliás, que a esperada figura do editor tenha sido substituída pela do tipógrafo. As editoras de literatura alemã, fundamentais para o bom êxito da publicação de textos dos exilados, tornaram-se escassas no exílio e defrontaram sérios obstáculos políticos e financeiros.

e urgente dos refugiados do fascismo: “Mudamos de país mais vezes do que trocamos os nossos os sapatos.”¹⁰

À urgência da fuga, a quarta e última estrofe acrescenta a condição de um extremo isolamento social, já enunciado na segunda estrofe de *Poemas no exílio*¹¹. O apelo à terceira pessoa, a esse *ele*, talvez derive da sombria sensação de impotência diante do infortúnio. Para se defender do puro desespero, o sujeito distancia-se consciente ou inconscientemente de si mesmo para quiçá imprimir alguma objetividade à avaliação que faz das circunstâncias, pois o que ele depara em si mesmo é a ameaça do completo descontrole: “Está a falar aquele que ninguém ouve:/ Fala deveras alto/ Repete-se/ Diz coisas erradas/ Não se emenda.” Seja como for, o emprego da terceira pessoa (*aquela* que ninguém ouve) sugere a ideia de que o ponto de vista adotado é na verdade alheio ao sujeito. São os outros que não compreendem a pessoa que fala e a chamam de repetitiva, equivocada e, além de tudo, incorrigível.

Ao chegar aos Estados Unidos, a despeito de ter sido em seguida classificado como *enemy alien*¹² e posto sob a vigilância dos serviços de inteligência, Brecht deixara para trás a terrível ameaça representada pela truculência nazista. A relativa segurança de que passou a gozar então permitiu-lhe abraçar novos tópicos, tratados em paralelo com imagens oferecidas pela nova paisagem (natural e social).

10 “Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wächselnd”. BRECHT, 1995, vol. 12, p. 85)

11 “Não são chamados ao telefone. Não são parados por ninguém./ Não são censurados nem elogiados” (BRECHT, 1995, vol. 14, p. 311)

12 *Enemy alien* [*Estrangeiro inimigo*]: a pessoa cuja nação de origem está em guerra contra o país que a acolhe.

Em Los Angeles e suas cidades-satélites, a sempiterna primavera provocou reações de profunda aversão em muitos dos refugiados europeus. Como se sabe, a cidade foi erguida em meio a um deserto que, em virtude da irrigação artificial e das altas temperaturas, transformou-se num gigantesco oásis, abarrotado de canteiros de flores que brotam ininterruptamente, de janeiro a dezembro.¹³ Não foi pequeno o estranhamento de Brecht em face do novo ambiente:

É curioso que eu não possa respirar neste clima. O ar é totalmente inodoro, sempre o mesmo, de manhã e à tarde, tanto na casa como no jardim. E não existem as estações do ano. Tive sempre o hábito matinal de me debruçar à janela para apanhar um pouco de ar. Aqui, aboli esse costume. Aqui não há fumaça nem cheiro de grama. As plantas parecem-me aqueles ramos que, quando crianças, fincávamos na areia. Dez minutos depois, as folhas estavam murchas (BRECHT, 1995, vol. 27, p. 50).

Em que pese tamanho desconforto, Brecht procurou extrair lições que extrapolassem o exclusivo sentimento de repulsa, compartilhado amiúde por vários de seus conterrâneos. Em *Kalifornischer Herbst*¹⁴ [Outono californiano], o detalhe de uma

13 Sobre o estado de alienação da natureza observado em Los Angeles, Brecht faz o seguinte comentário nos *Diários de trabalho*, num registro de 09/08/1941: “Eles têm natureza aqui e, uma vez que tudo é tão artificial, têm um forte sentimento de natureza, a qual se torna uma coisa alienada [...]; mas descobrimos que todo o verde é arrancado do deserto à custa de irrigação artificial. Escave um pouco e o deserto reaparece, deixe de pagar a conta de água e nada mais floresce” (BRECHT, 1995, vol. 27, p. 12)

14 “In meinem Garten/ Gibt es nur immergrüne Pflanzen. Will ich Herbst sehen/ Fahr ich zu meines Freundes Landhaus in den Hügeln. Dort/ Kann ich für fünf Minuten stehen und einen Baum sehen/ Beraubt des Laubs, und Laub, beraubt des Stamms.// Ich sah ein großes Herbstblatt, das der Wind/ Die Straße lang trieb, und ich dachte: schwierig/ Den künfitigen Weg des Blattes auszurechnen!” (BRECHT, 1995, vol. 15, pp. 44-45)

paisagem campestre é utilizado para se esboçar um prognóstico sobre os desdobramentos seguintes do conflito na Europa:

Em meu jardim
As plantas são sempre verdes. Se quero ver o outono
Vou à casa de campo de meu amigo nas montanhas. Lá
Posso deter-me por cinco minutos e contemplar uma árvore
Despojada de suas folhas e folhas despojadas de seu tronco.

Vi uma grande folha outonal que o vento
Arrastava lentamente pela rua e pensei: difícil
Calcular o rumo que ela irá tomar.

O poema foi escrito por volta de agosto de 1941, momento em que as tropas alemãs tomavam de assalto a União Soviética, avançando com muita rapidez em sua derradeira utilização da até então infalível estratégia da *Blitzkrieg*. À variação sazonal da paisagem, tal como ela pode ser observada nas montanhas, corresponderia, penso, a perspectiva de uma reviravolta no andamento da guerra. Erram, o poema parece dizer, os que vaticinam a iminente queda de Moscou; o outono vem aí e, depois dele, o inverno (que de fato paralisaria o exército alemão na virada do ano). Os últimos versos poderiam eventualmente expressar a dificuldade em se *imaginar* o rumo a ser tomado pela folha, mas o emprego do verbo *ausrechnen* [calcular/computar] indica não uma atitude de passiva contemplação dos acontecimentos, mas o rigor de uma observação detida e acurada. O que o vento (a história) arrastava lentamente era uma *grande* folha outonal, por si mesmo algo que estava acima da capacidade de compreensão de observadores menos argutos, à direita e à esquerda.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023

Durante a fuga de Brecht da Europa para os Estados Unidos, Margarete Steffin, na época a sua principal colaboradora, foi internada num hospital de Moscou, onde morreu pouco depois, vítima de uma tuberculose pulmonar. Os dois poemas que seguem, *Mein General ist Gefallen*¹⁵ [Meu general tombou] e *Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M.S.*¹⁶ [Após a morte de minha colaboradora M.S.] foram escritos no segundo semestre de 1941.

MEU GENERAL TOMBOU

Meu soldado tombou

Meu aluno se foi

Meu professor se foi

Aquele que cuida de mim está ausente

Aquele de quem cuido está ausente

APÓS A MORTE DE MINHA COLABORADORA M.S.

Desde que você morreu, pequena mestra

Ando inquieto, perdido

Num mundo sombrio, perplexo e

Desocupado, feito o demitido de seu trabalho.

Como a qualquer estranho

15 “MEIN GENERAL IST GEFALLEN/ Mein Soldat ist gefallen// Mein Schüler ist weggegangen/ Mein Lehrer ist weggegangen// Mein Pfleger ist weg/ Mein Pflegling ist weg” (BRECHT, 1995, vol. 15, p. 45)

16 “Seit du gestorben bist, kleine Lehrerin/ gehe ich blicklos herum, ruhelos/ In einer grauen Welt staunend/ Ohne Beschäftigung wie ein Entlassener.// Verboten/ Ist mir der Zutritt zur Werkstatt, wie/ allen Fremden.// Die Straßen sehe ich und die Anlagen/ Nunmehr zu ungewohnten Tageszeiten, so/ Kenne ich sie kaum wieder.// Heim/ Kann ich nicht gehen: ich schäme mich/ Daß ich entlassen bin und/ Im Unglück.“ (BRECHT, 1995, vol. 15, p. 45)

O acesso à oficina
Me é negado.
Olho agora para as ruas e parques
Em horários não habituais e
Mal os reconheço.
Para casa
Não posso ir: envergonho-me
De ter sido demitido e de ter caído
Em desgraça.

Ainda que muito sentida no plano pessoal, a morte é matéria para uma reflexão a propósito da rotina do escritor, toda ela assentada na relação ensino-aprendizado, na produção em parceria, no trabalho sempre coletivo, de tal maneira que à desaparecimento de um corresponde a demissão do outro. A colaboradora é demitida da vida, o escritor, de sua obra. Para Brecht, à semelhança do que se passara com a folha carregada pelo vento, foi decerto difícil calcular o rumo que seus pés iriam tomar após a morte de sua grande colaboradora. Raras vezes em sua poesia se observa o registo de tamanho abatimento, coroado pela vergonha de se ver expulso do próprio trabalho. Em seus diários, numa observação registrada menos de duas semanas depois de sua chegada a Los Angeles, diz o demitido:

Em praticamente nenhum outro lugar a vida foi mais difícil para mim do que neste mostuário do *easy going*. A casa é demasiado bonita, minha profissão aqui é a mineração de ouro. Os afortunados extraem da lama torrões de ouro do tamanho de um punho, dos quais há muito se tem falado, minhas pernas movem-se sobre nuvens, feito as de uma vítima da poliomielite.

E justamente aqui, falta-me Grete¹⁷. É como se tivessem tirado meu guia justamente à entrada do deserto (BRECHT, 1995, vol. 27, p. 10).

Somavam-se ao luto e às primeiras impressões sobre o país as limitações legais impostas à atuação política do exilado, bem como a percepção cada vez mais clara de ser visto como artista indesejado.

Esse quadro de impotência frente ao novo panorama do exílio é notado também noutro poema da mesma época, *Angesichts der Zustände in dieser Stadt*¹⁸ [Em face da situação nesta cidade]:

1

EM FACE DA SITUAÇÃO NESTA CIDADE

Comporto-me da seguinte maneira:

Quando entro em algum lugar, digo meu nome e mostro

Os papéis que o atestam, com carimbos

Que não podem ser falsificados.

Quando digo alguma coisa, cito testemunhas cuja credibilidade

Posso provar.

Quando me calo, meu semblante adquire

17 Apelido de Margarete (Steffin).

18 “Angesichts der Zustände in dieser Stadt/ Handle ich so:/ Wenn ich eintrete, sage ich meinen Namen und zeige/ Die Papiere, die ihn belegen mit Stempeln, die/ Nicht gefälscht sein können./ Wenn ich etwas sage, führe ich Zeugen an, für deren Glaubwürdigkeit/ Ich Belege habe./ Wenn ich schweige, gebe ich meinem Gesicht/ Einen Ausdruck der Leere, damit man sieht:/ Ich denke nicht nach./ So/ Erlaube ich niemandem, mir zu glauben. Jedes Vertrauen/ Lehne ich ab.// Dies tue ich, weil ich weiß: der Zustand in dieser Stadt/ Macht zu glauben unmöglich.// Dennoch geschieht es mitunter/ Ich bin zerstreut oder beschäftigt/ Daß ich überrumpelt werde und gefragt/ Ob ich kein Schwindler bin, nicht belogen habe, nicht/ Bestimmtes im Schilde führe./ Und ich/ Werde immer noch verwirrt, rede unsicher und verschweige/ Alles, was für mich spricht, sondern/ Schäume mich.“ (BRECHT, 1995, vol. 15, p. 58-59)

Uma expressão de vazio para que se constate:

Não estou a pensar.

Impeço assim

Que confiem em mim. Recuso

Toda e qualquer confiança.

2

Comporto-me assim por saber: a situação nesta cidade

Torna a confiança impossível.

3

Às vezes, porém, ocorre

De eu estar alheio ou ocupado

De modo que sou surpreendido, e me perguntam

Se não sou um impostor, se não menti, se não

Tramo alguma coisa.

E fico

Confuso, falo com insegurança, calo-me

Sobre tudo aquilo que depõe a meu favor

E me envergonho.

A cidade aí figurada ou ao menos aludida é evidentemente Los Angeles, conquanto não seja expressamente nomeada, e como se vê, ela está longe de oferecer um porto seguro. Nesse poema-depoimento sobressai a figura de um sujeito que se refugia no anonimato e na vida clandestina como forma de autoproteção. Na segunda metade dos anos 1920, Brecht havia iniciado um ciclo (não concluído) de poemas em torno da metrópole, com o sugestivo título *Aus dem Lesebuch für Städetbewohner*¹⁹ [Do

19 Trenne dich von deinen Kammeraden auf dem Bahnhof/ Gehe am Morgen in die Stadt mit zukeknöpfter Jacke/ Suhe dir Quartier und wenn dein Kammerad anklopft:/ Öffene, o öfne die Tür nicht/ Sondern/ Verwisch die

guia para os habitantes das cidades]. No poema que abre o ciclo, surgem as primeiras lições ministradas àquele que chega à grande cidade:

Separe-se de seus companheiros na estação
De manhã, vá à cidade, com o casaco fechado
Procure um quarto e quando seu companheiro bater:
Não abra, ah, não abra a porta
Antes
Apague os rastros!
[...]
O que disser, não o diga duas vezes
Se verificar em outrem o seu próprio pensamento: renegue-o.
Aquele que não deixou sua assinatura, que não deixou um retrato
Que não esteve presente, que nada disse
Como pode ser apanhado?
Apague os rastros!²⁰

Spuren! [...] Was immer du sagst, sag es nicht zwei mal/ Findest du deinen Gedanken bei einem andern: verleugne ihn./ Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild hinterließ/ Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat/ Wie soll der zu fassen sein!/ Verwisch die Spuren!" (BRECHT, 1995, vol. 11, p. 157)

²⁰ BRECHT, Bertolt. *Do guia para os habitantes das cidades. Poemas e comentários*. Org. e trad. Tercio Redondo. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2017, pp. 19-20.

Pouco antes do início da guerra, Walter Benjamin chamou a atenção para a resignificação desse apagamento dos rastros após o fascismo ter assumido o poder na Alemanha:

Os últimos cinco anos de trabalho político na República de Weimar representaram para o comunista sensato uma criptoemigração. Brecht vivenciou-os como tal. Essa talvez tenha sido a principal razão para o surgimento desse ciclo. A criptoemigração foi a forma prévia da emigração em si; também foi uma forma prévia da clandestinidade.²¹

O acima transcrito *Em face da situação nesta cidade* é um poema em que

o processo de emigração *tout court* repete o da criptoemigração experimentado na Alemanha às vésperas da ascensão nazista ao poder. No poema, porém, não se trata de escapar da perseguição política mais direta, do risco da censura legal ou do encarceramento pelas autoridades americanas. A ameaça que conduz à clandestinidade provém do avançado estado de mercantilização da arte que Brecht depara, inclusive no trato direto com roteiristas, diretores e produtores em Hollywood²². A relação sempre tensa de Brecht com aqueles que lhe poderiam oferecer trabalho e sustento no mercado cinematográfico é retratada num poema também escrito no início do exílio norte-americano, *In diesem Land, höre ich*²³ [Neste país, dizem]. Brecht

21 BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo, Boitempo, 2017, pp. 62-63.

22 A propósito disso veja-se a seguinte anotação nos *Diários de trabalho*, de 22/10/1941: “É curioso notar o quão distinta é a situação do drama aqui em comparação com a Escandinávia. Lá as dificuldades eram sobretudo políticas, algo que não impede alguém de escrever. Aqui, além delas, apresentam-se as de um palco inteiramente comercializado.” (BRECHT, 1995, vol. 27, p. 19).

23 “In diesem Land, höre ich, ist das Wort “überzeugen”/ Ersetzt durch das Wort “verkaufen”. Von der jungen Mutter/ Die dem Neugeborenen die Brust weist, sagt man:/ Sie verkauft ihm die Milch. Der Eingeborene/ Der dem Fremden die beschneiten Berge zeigt/ Verkauft ihm sozusagen die Landschaft. Die Aufgabe des Präsidenten/ War es nach Aussagen der Zeitungen, dem Volke/ Den Krieg gegen die Angreiferstätten zu verkaufen. Den Schlachtruf/ “Wider die Verbrechen des Marktes!”/ Habe ich, wie mir meine Freunden sagen, den Ausgebeuteten/ Erst einmal zu verkaufen.// Entscheiden in diesem Land ist, der Erfolg./ Die bloße

Tercio Redondo

aponta aí para um aspecto nuclear da indústria cultural, partindo de observações que fazia sobre a linguagem e a gestuália paradigmáticas do novo cotidiano:

1

NESTE PAÍS, DIZEM, o verbo “convencer”
É substituído pelo verbo “vender”. Da jovem mãe
Que oferece o peito ao recém-nascido, diz-se:
Está a lhe vender o leite. O nativo
Que mostra ao estrangeiro as montanhas nevadas
Vende-lhe, por assim dizer, a paisagem. A missão do presidente
Foi, segundo disseram os jornais, vender
Ao povo a guerra contra os países agressores. O *slogan* de guerra
“Abaixo os crimes do mercado!”
Devo eu, como dizem meus amigos, vender aos explorados.

2

O decisivo neste país, dizem, é o sucesso.
A mera intenção de matar meu irmão
Não conta. Apenas se eu puder devorá-lo
Será o meu feito reconhecido.

3

Neste país, dizem, há pessoas felizes
Assim como nos outros países. Todavia

Não são encontradas porque aqui o sorriso

Einsicht, meinen Bruder zu schlachten/ Wird noch nicht gerechnet. Erst wenn es mir gelingt, ihn zu essen/ Habe ich Anspruch auf Anerkennung.// In diesem Land, höre ich, gibt es frohe Menschen/ Wie in andern Ländern. Jedoch/ Sind sie nicht ausfindig zu machen, weil das Lächeln/ Jenes Zeichen der Fröhlichkeit in meiner Heimatstadt/ Hier ganz einfach vorgeschrieben ist. So lächelt/ Der Betrogene und der Betrüger, der Erfrischte/ Und auch der tödlich Erschöpfte. Der Satte lächelt/ Und der vom Hunger Gepeinigste wagt nicht/ Nicht zu lächeln. Selbst die Gestorbenen/ Werden auf Kosten der Hinterbliebenen durch Kunstgriffe/ Mit einem Lächeln versehen.” (BRECHT, 1995, vol. 15, pp. 60-61)

Sinal de felicidade em minha cidade natal
É mera prescrição. Assim, sorriem
O enganado e o enganador, o que descansou
E o exausto. O de barriga cheia sorri
E o assolado pela fome não ousa
Deixar de sorrir. À custa de artifícios empregados pelos vivos,
Até mesmo os mortos são dotados
De um sorriso.

A percepção de que a literatura e de resto todo o trabalho artístico estão subsumidos à forma-mercadoria tornara-se clara para Brecht pelo menos desde a segunda metade dos anos 1920, época em que ele iniciou seus estudos sobre a obra de Marx e assumiu a dialética como fundamento de seu trabalho. Todavia, foi o exílio norte-americano que franqueou a ele e a diversos artistas e intelectuais europeus a oportunidade de verificar *in loco* o caráter avançado e decididamente pervasivo do processo. Tudo é matéria de comércio; o sorriso permanente é um bem de consumo em cuja produção a indústria do entretenimento, com destaque para o cinema, desempenha papel central. Numa anotação dos *Diários*, em janeiro do ano seguinte, reaparece o tema da vida mercantilizada:

O costume aqui ordena que todas as coisas, de um dar de ombros até uma ideia, estejam “à venda”, ou seja, temos de buscar permanentemente um receptor, e assim somos todos vendedores ou compradores. Vendemos, por assim dizer, nossa urina ao mictório. O oportunismo conta como a maior das virtudes enquanto a gentileza é vista como covardia (BRECHT, 1995, vol. 27, p. 51).

Nos Estados Unidos, foram inúmeras as tentativas de Brecht de produzir roteiros de cinema, um trabalho que poderia render um padrão de vida minimamente confortável para ele e a família. Não obstante, desde havia muito pesava contra ele sua insistência na gênese capitalista do fascismo. Em sua opinião, o fascismo era a forma política de governo possível nos países em que a burguesia liberal havia perdido a capacidade de manter os negócios viáveis e a revolução afastada do horizonte. Ao afirmar e reafirmar esse ponto de vista, não havia viva alma na indústria cinematográfica que pudesse se interessar por quaisquer de seus textos sobre a guerra ou o que fosse.

Entre as surpresas reservadas pelo país aos exilados, estava a constatação do elevado grau de alienação da população local em relação à guerra, às suas causas e horrores, e mais uma vez era a máquina de sonhos hollywoodiana uma das principais responsáveis pela confusão generalizada. Diante da constatação desse ocultamento da verdade sobre a guerra, o vocabulário de Brecht passou então a incorporar termos mais duros para se referir à traficância intelectual e artística, como se pode notar em *Sommer 1942*²⁴ [Verão de 1942]:

Diariamente

Contemplo as figueiras no jardim

As faces coradas dos negociantes que compram mentiras

As peças de xadrez sobre a mesa no canto

E os jornais com as notícias

²⁴ "Tag für Tag/ Sehe ich die Feigenbäume im Garten/ Die rosigen Gesichter der Händler, die Lügen kaufen/ Die Schlachtfiguren auf dem Tisch in der Ecke/ Und die Zeitungen mit den Nachrichten/ Von den Blutbädern in der Union." (BRECHT, 1995, vol. 15, p. 74)

Dos banhos de sangue na União Soviética.

Na liberal democracia norte-americana, o direito à informação estava garantido (os jornais, como diz o poema, bem ou mal noticiavam os horrores que se reproduziam na União Soviética), de modo que o grosso do processo de alienação das massas ficava a cargo dos estúdios da Universal ou da Metro-Goldwyn-Mayer. Para Brecht, equivaliam-se a atividade do jornalista e a do roteirista de cinema, dado que eles, noticiando ou engendrando quimeras, trabalhavam dentro dos limites impostos por grandes corporações.

Em *Immer Wieder*²⁵ [Repetidas vezes], Brecht sumariza de modo irônico a sua experiência no trato com os estúdios de cinema hollywoodianos, em conversas que se haviam iniciado em dezembro de 1941:

Ao vagar
Por suas cidades
Em busca de sustento
Eles me dizem:
Mostre-nos do que é capaz
Ponha as cartas na mesa!
Entregue a mercadoria!

25 “Immer wieder/ Wenn ich durch ihre Städte laufe/ Einen Unterhalt suchend, wird mir gesagt:/ Zeige, was in dir ist/ Auf den Tisch damit!/ Liefere die Ware!// Sage etwas, was uns begeistert!/ Erzähle uns von unserer Größe! Errate unsere geheimen Wünsche!/ Zeige uns den Ausweg/ Mach dich nützlich/ Liefere die Ware!// Stelle dich uns, damit/ Du uns überragst!// Zeige dich als einer von uns, wir/ Werden dich den Besten nennen/ Wir können bezahlen, wir haben die Mittel/ Niemand außer uns kann es/ Liefere die Ware!// Herrsche, indem du uns bedienst!// Daure, indem du uns Dauer verschaffst!/ Spiele unser Spiel mit, wir teilen die Beute!/ Liefere die Ware! Sei ehrlich mit uns!/ Liefere die Ware!” (BRECHT, 1995, vol. 15, p. 78-79)

Diga algo que nos encante!
Fale sobre os nossos grandes feitos!
Intua os nossos secretos desejos!
Mostre-nos a saída
Seja útil

Entregue a mercadoria!

Junte-se a nós para

Nos superar!

Apresente-se como um de nós, iremos

Tratá-lo como o melhor de todos

Podemos pagá-lo, temos os recursos

Ninguém mais pode fazê-lo

Entregue a mercadoria!

Dite suas ordens enquanto nos serve!

Dure enquanto nos faz durar!

Participe conosco do jogo, dividiremos os despojos!

Entregue a mercadoria! Seja honesto conosco!

Entregue a mercadoria!

Ao contemplar suas faces pútridas

Desaparece a minha fome.

Os compradores de roteiro passam-lhe a receita do que lhes deve ser servido, e para que não haja erro na preparação

do prato, esperam que o paladar do cozinheiro se identifique inteiramente com o de seus patrões: “Apresente-se como um de nós [...] Participe conosco do jogo [...]”. O grupo de negociantes está disposto até mesmo a lhe conceder a primazia nesse jogo: “Junte-se a nós/ Para nos superar.” No plano da forma, o uso repetido e despudorado do termo *mercadoria* é indicação da comercialização aberta, escancarada da cultura, um dado surpreendente para Brecht, ainda acostumado aos artifícios destinados, na Alemanha, a mascarar o caráter mercantilizado da arte: “Este país destrói meu *Romance dos Tuis*. Aqui não há como descortinar a venda das opiniões. Ela se processa à luz do dia.” (BRECHT, 1995, vol. 27, p. 84) Brecht antecipava-se então a Adorno e Horkheimer, que mais tarde se debruçaram sobre o fenômeno da mercantilização indisfarçada da arte:

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica [...]. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se defendem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114)

Como não poderia deixar de ser, o mercado de arte oferecia riscos, especialmente para o novato, que se tornava alvo fácil para a fraude. No poema que segue, *Als ich bestohlen wurde*²⁶ [Ao ser furtado], surge a imagem de um furto que, à primeira

²⁶ “Als ich bestohlen wurde in Los Angeles, der Stadt/ Käuflicher Träume, merkte ich/ Wie ich den Diebstahl, ausgeführt von einem Flüchtling/ Gleich mir selber und einem Leser/ All meiner Gedichte, sorglich geheimhielt/ So als fürchtete ich, die Schande/ Könne bekannt werden, sagen

vista, pode ser interpretado como prosaico ato de violência urbana, praticado por um exilado pobre em busca de meios para sobreviver:

Ao ser furtado em Los Angeles, a cidade
Dos sonhos vendáveis, vi-me na condição
De ocultar escrupulosamente o furto
Realizado por um refugiado como eu e leitor
De todos os meus poemas
Como se eu temesse que a vergonha
Pudesse chegar, digamos, ao conhecimento do mundo animal.

Um episódio vivido por Brecht, contudo, sugere outra possibilidade de leitura. O candidato a roteirista notabilizou-se desde sempre pela extraordinária capacidade de fabulação, concebendo inúmeras histórias que ele naturalmente compartilhava com quem pudesse se interessar por elas. Na terra “dos sonhos vendáveis”, porém, ideias originais constituíam uma *commodity* altamente valorizada, e, em pelo menos uma ocasião, ele viu uma proposta sua de roteiro ser sorrateiramente apropriada por terceiros. Em abril de 1942 ele narra o acontecido em seu diário:

Há alguns meses Czinner²⁷ expôs para mim um início de filme [...] e me perguntou se eu gostaria de desenvolvê-lo. Trabalhei com ele por semanas, também com Bergner²⁸. No fim eu tinha a minha história. Bergner contou-a a alguns americanos, segundo disse, para ouvir a sua opinião [...]. Agora, diz-me Bergner que meu filme acaba de ser vendido por outra pessoa, um amigo de Wilder²⁹, contendo todos os detalhes da fábula, tendo-se mudado apenas o *milieu* [...] (BRECHT, 1995, vol. 27, pp. 81-82)

wir, bei der Tierwelt.” (BRECHT, 1995, vol. 15, p. 75)

27 Paul Czinner, diretor de cinema de origem húngara.

28 Elisabeth Bergner, atriz de origem austríaca.

29 Billy Wilder, roteirista e diretor de cinema de origem austríaca.

Não é gratuita, portanto, a menção aos sonhos vendáveis, nem tampouco ao fato de o meliante ser um leitor da poesia de sua vítima. Tratava-se afinal de um intelectual bem situado e não de um assaltante de rua. Quanto ao cuidadoso ocultamento do furto, explica-o, nesta chave de leitura, a vulnerabilidade financeira de muitos dentre os refugiados. Brecht e os demais contavam com uma renda que dependia justamente daqueles que lhes furtavam as ideias, de modo que denunciar a história publicamente era algo que podia tornar sua já precária situação financeira ainda mais complicada. Seja como for, no poema a desonestidade provoca aquilo que no Brasil chamaríamos popularmente de vergonha alheia, acrescida do fato de que não haveria – exceção feita ao reino animal – alguém que se dignasse a notá-la, tal a insignificância do reclamante.

A confissão da eventual rendição ao mercado foi um tema doloroso para Brecht. A consciência do caráter perverso da relação de compra e venda da matéria artística afastou-o quase sempre das produções hollywoodianas, mas suas objeções esbarravam no limite imposto pela necessidade de prover a família. Uma única dentre as suas múltiplas ideias de filme prosperou em Hollywood. Foi a que originou *The Hangmen Also Die* [Os carrascos também morrem], película dirigida por Fritz Lang. Depois de apresentar sua ideia, Brecht escreveu um roteiro que, em seguida, passou pelas mãos de um sujeito mais confiável do ponto de vista dos produtores. Nos créditos do filme o nome de Brecht acabou figurando como o de um colaborador menor. Veio, contudo, o dinheiro (embora o roteirista *oficial* tenha recebido várias vezes mais do que ele). Por vezes, o contato com

a indústria cinematográfica foi tratado na poesia brechtiana em tom de ressentimento e amargura. No ciclo das *Hollywood Elegien*³⁰ [Elegias de Hollywood], de 1942, sobressaem duas estrofes de autoacusação pelo ato de traição a compromissos éticos e políticos que haviam caracterizado uma vida inteira:

Para assegurar meu ganha-pão, vou
Toda manhã ao mercado onde se negociam mentiras
Com a esperança
De me enfileirar entre os vendedores.

Sob a copa das pimenteiras
Os músicos fazem seu *trottoir* andando de par em par
Com os escrevinhadores. Bach
Tem um quarteto devasso no bolso. Dante remexe
O traseiro descarnado.

As figuras de Dante e Bach aludem a Brecht e Hans Eisler, o amigo de longa data que musicou as elegias.

No poema *Tagesanbruch*³¹ [O despertar do dia], de 1943, retorna a expressão desse sentimento de culpa:

Não por acaso
O despertar de cada novo dia
É acompanhado pelo canto do galo
Desde há muito, o anúncio

30 “Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen/ Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden./ Hoffnungsvoll/ Reihe ich mich in unter die Verkäufer.” (BRECHT, 1995, vol. 12, pp. 115-116)

31 “Nicht umsonst/ Wird der Anbruch jeden neuen Tages/ Eingeleitet durch das Krähen des Hahns/ Anzeigend seit alters/ Einen Verrat.” (BRECHT, 1995, vol. 15, p. 100)

Convém, entretanto, lembrar que o traço de amargura, embora significativo naquele momento, não caracteriza em absoluto uma constante na poesia brechtiana.

Da vida ordinária, mesmo que muito dura, Brecht extraiu amiúde a matéria básica de muitos de seus poemas. Como disse uma vez Hans Mayer, a poesia de Brecht configura acima de tudo um relato sobre coisas observadas a seu redor. Em determinadas circunstâncias a atenção do poeta dividiu-se entre os ambientes da casa e do jardim, algo que já se fizera notar na lírica do período europeu do exílio, especialmente nos anos passados na Dinamarca. Tanto num como noutro caso, a imagem frequentemente trabalhada é a dos objetos de uso doméstico: o utensílio de cozinha, o aparelho de rádio, o balde para a rega das plantas no jardim, a escultura barata disposta numa prateleira do quarto. Além destes, aparecem também instrumentos utilizados por trabalhadores, especialmente os braçais. Datado de 1943, o poema *Das Fischgerät*³³ [O equipamento de pesca] ilustra a ma-

32 Referência à traição de Pedro, o discípulo de Jesus. Disse-lhe este pouco antes de ser entregue a seus executores: “Em verdade te digo que, nesta mesma noite, antes que o galo cante, tu me negarás três vezes.” (Mt 26:34)

33 “In meiner Kammer, an der getünchten Wand/ Hängt ein kurzer Bambusstock, schnurumwickelt/ Mit einem eisernen Hacken, bestimmt/ Fischnetze aus dem Wasser zu raffén. Der Stock/ Ist erstanden in einem Trödlerlader in down town. Mein Sohn/ Schenkte ihn mir zum Geburtstag. Er ist abgegriffen./ Im Salzwasser hat der Rost des Hakens die Hanfbindung durchdrungen./ Diese Spuren des Gebrauchs und der Arbeit/ Verleihen dem Stock große Würde. Ich/ Denke gern, dieses Fischgerät/ Sei mir hinterlassen von jenen japanischen Fischern/ Die man jetzt von der Westküste weg in Lager trieb/ Als verdächtige Fremdlinge, bei mir eingestellt/ Mich zu erinnern an manche/ Ungelöste, aber nicht unlösliche/ Frage der Menschheit.” (BRECHT, 1995, vol. 15, pp. 94-95)

neira como tais objetos são observados e examinados à luz dos acontecimentos e das tarefas assumidas pelo escritor:

Na parede caiada de meu quarto há
Um pequeno bastão de bambu envolto por um cordão
A que se prende um gancho de ferro, usado
Para içar da água as redes de pesca.
Foi comprado numa lojinha de tralhas no centro da cidade, um presente
De meu filho no dia de meu aniversário. Está gasto.
Na água salgada o cordão impregnou-se da ferrugem do gancho.
As marcas de uso e trabalho
Conferem-lhe grande dignidade. Gosto
De pensar que essa ferramenta
Me foi legada por aqueles pescadores japoneses
Retirados da costa oeste e transferidos para campos de concentração
Como estrangeiros suspeitos
E deixada comigo
Para eu me lembrar de algumas
Não solucionadas, mas não insolúveis
Questões da humanidade.

A respeito das expectativas que guardava quanto às possibilidades de sua poesia, Brecht a via momentaneamente lacrada, à falta de ouvintes e leitores:

Escrever poesia aqui, mesmo que trate da atualidade, significa recolher-se à torre de marfim. É como praticar a ourivesaria. Há aí algo de caprichoso, extravagante, limitado. Essa poesia é uma mensagem na garrafa que se lança ao mar.³⁴

34 BRECHT, 1995, vol. 27, pp. 79-80.

O pequeno bastão utilizado pelos pescadores deve tê-lo também lembrado de que seus poemas haveriam de chegar às mãos de quem deles pudesse fazer bom uso. Desse modo, o apetrecho de pesca tornava-se uma ferramenta a mais na oficina do escritor.

Brecht Retornou à Europa em 1947 e, em 1949, fixou-se na República Democrática Alemã, afastando-se, pois, do contato mais direto com a indústria cultural e da crítica em torno da arte em sua forma, até então, mais acabada de mercadoria. O fascismo, entretanto, permaneceu no centro de sua reflexão e, ainda nos anos 1950, era percebido por ele como uma forma política suspensa tão somente em virtude de uma derrota no plano militar³⁵. Hoje, passados quase setenta anos desde sua morte, o ressurgente espectro da extrema-direita no cenário global parece dar razão à sua ênfase na tendência de, mais cedo ou mais tarde, as economias capitalistas se tornarem dependentes de uma forma totalitária de governo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo, Boitempo, 2017.

BRECHT, Bertolt. *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Aufbau-Verlag (Berlin; Weimar); Suhrkamp (Frankfurt am Main), 1995, obra em 30 volumes.

35 Na poesia tardia, de meados dos anos 1950, Brecht apontou para o risco de retorno do fascismo mesmo na Alemanha Oriental, onde ainda havia a expectativa de construção de uma sociedade emancipada.

BRECHT, Bertolt. *Do guia para os habitantes das cidades. Poemas e comentários*. Org./trad. Tercio Redondo. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2017.