

BRECHT E OS ESTADOS UNIDOS: LEVANTAMENTO E ANÁLISE DAS REFERÊNCIAS FEITAS AO TEATRO NORTE-AMERICANO NO "DIÁRIO DE TRABALHO VOLUME II"

Paola Piovezan Ferro (UFOPA)¹
Elder Kôei Itikawa Tanaka (UFOPA)²

Resumo: A leitura do *Diário de Trabalho*, de Bertolt Brecht, pode nos esclarecer diversos momentos do pensamento do dramaturgo alemão. Neste artigo, nos detemos mais especificamente no período em que Brecht esteve exilado nos Estados Unidos (1941-1947). O estudo busca compreender um pouco mais do contexto vivido por Brecht, bem como as relações de trabalho por ele estabelecidas, além de suas opiniões e discordâncias, principalmente em relação aos pensamentos do encenador Max Gorelik e do dramaturgo Clifford Odets.

Palavras-chave: Brecht; Gorelik; Odets; teatro norte-americano.

A partir da leitura do *Diário de Trabalho* de Bertolt Brecht, principalmente do volume II [1941-1947] – que se refere ao período de exílio do autor nos Estados Unidos – e de alguns de seus poemas, procuraremos levantar, analisar e discutir o teor e as implicações das referências feitas por Brecht a dramaturgos, encenadores e diretores teatrais durante o período em que residiu nos Estados Unidos, entre 1941 e 1947.

Além disso, a leitura do *Diário de Trabalho Volume II* [1941-1947] é uma oportunidade de travar contato com o registro e as reflexões de Brecht a respeito do

¹ Professora de Literaturas Anglófonas na Universidade Federal do Oeste do Pará, mestre em Letras pela Universidade de São Paulo. E-mail: paola.ferro@ufopa.edu.br.

² Professor de Literaturas Anglófonas na Universidade Federal do Oeste do Pará, doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. E-mail: elder.tanaka@ufopa.edu.br.

teatro e da dramaturgia dos Estados Unidos durante o período de sua permanência no país. Trata-se de uma investigação relevante e ainda em grande medida inédita de análise sobre esses aspectos. Apesar de o *Diário* de Brecht ser rico em notas elaboradas pelos tradutores, poucas delas têm a finalidade de identificar os artistas e intelectuais aos quais Brecht se refere, de maneira a abordar e discutir a contextualização histórica e as implicações presentes nos comentários e alusões. Neste texto, procuraremos também aprofundar as anotações do próprio Brecht em relação ao dramaturgo Clifford Odets [1906-1963], o mais importante dramaturgo do teatro de esquerda nos Estados Unidos, que se articulou na década de 1930, e ao encenador Mordecai (Max) Gorelik [1899-1990], cenógrafo ligado ao *Group Theater*, importante companhia teatral fundada em 1931 caracterizada por uma linha de trabalho voltada à representação das questões sociais e econômicas contemporâneas. Julgamos que algumas notas destinadas a eles, quando vistas com maior detalhamento de análise, podem contribuir tanto para a informação do leitor não familiarizado como para o aprofundamento de análise por parte de pesquisadores voltados ao teatro e à dramaturgia dos Estados Unidos e de Brecht.

A chegada de Brecht aos Estados Unidos

O avanço do nazismo na Europa e a crescente perseguição aos que não concordavam com as decisões tomadas pelo regime fez diversos artistas buscarem exílio em países mais distantes. Após residir em outros países europeus (França, Dinamarca, Suécia, Finlândia), Bertolt Brecht [1898-1956], dramaturgo e poeta alemão, preocupado com as ações comandadas pelo ditador Adolf Hitler, vê-se obrigado a se mudar novamente, e desembarca com sua família nos Estados Unidos em 21/07/1941.

Um dia após sua chegada aos Estados Unidos, o *Diário* de Brecht traz uma nota dizendo que o romancista alemão Lion Feuchtwanger [1884-1958], que obteve o asilo nos Estados Unidos em 1941 e já estava em Santa Mônica, havia aconselhado Brecht a estabelecer-se em Los Angeles em vez de Nova Iorque, por ser uma cidade com um custo de vida mais baixo e por oferecer “mais oportunidade de ganhar dinheiro” (BRECHT, 2005, p. 4). Por “mais oportunidades” entende-se a proximidade com Hollywood e a indústria cinematográfica.

Brecht já havia tido a experiência de uma produção teatral malsucedida comercialmente nos Estados Unidos em 1935. No entanto, durante todo o período de seu exílio, o dramaturgo alemão viajou diversas vezes com o intuito de se fazer notável em Nova Iorque – o maior polo teatral do país.

Em seu livro *Bertolt Brecht in America*, o professor James Lyon (1980, p. 10) afirma que a produção da peça *Mãe*, em 1935, pelo *Theatre Union*, foi um fracasso, e justifica sua opinião baseado principalmente em críticas que classificaram a peça como “experimental”. Do ponto de vista comercial ele pode ter razão, mas não podemos deixar de notar que, pela primeira vez, Brecht foi encenado nos palcos norte-americanos pelo maior teatro de trabalhadores do país na época, que tinha, entre seus princípios, produzir peças que “lidam corajosamente com os conflitos sociais, os problemas econômicos, emocionais e culturais que a maioria das pessoas enfrenta” e que defendia “um novo tipo de teatro profissional com base nos

interesses e esperanças dos trabalhadores" (BLAKE, 1935, p. 35).

Desse contato com o *Theatre Union* resultou também uma parceria com Mordecai (Max) Gorelik, a quem Brecht fez várias citações em seu *Diário*. Além disso, foi nessa viagem que aconteceram os primeiros contatos de Brecht com a obra do dramaturgo Clifford Odets.

Algumas impressões sobre os Estados Unidos

À época de seu exílio, Brecht já dispunha de certo prestígio no meio artístico europeu; no entanto, a não ser pelos contatos com seus conterrâneos que já tinham imigrado e pelas relações com algumas pessoas do teatro com quem vinha se correspondendo desde sua ida a Nova Iorque em 1935 (especialmente Max Gorelik), Brecht era praticamente um desconhecido nos Estados Unidos.

Antes do exílio em território norte-americano, Brecht acumulou experiência na produção de suas peças e sempre procurou estar perto de seus parceiros e do fazer teatral, dando opiniões, dirigindo os atores e reescrevendo seus próprios textos. Entretanto, tal procedimento se tornou bastante difícil no teatro dos Estados Unidos, e era praticamente impossível no sistema industrial de Hollywood, no qual ele teve algumas tentativas de trabalho. Um pouco de sua crítica ao sistema de produção industrial e segmentada pode ser percebida no poema *Elegias de Hollywood* (BRECHT, 2010, p. 15):

ELEGIAS DE HOLLYWOOD

I

O vilarejo de Hollywood foi
 arquitetado de acordo com as
 representações
 Que aqui se fazem do céu.
 Imaginou-se então que Deus,
 Precisando de céu e inferno, em vez de
 Projetar dois estabelecimentos,
 Projetou um único - o céu. Este serve,
 Para os despossuídos e malogrados,
 De inferno.

II

Do mar se erguem torres de petróleo.
 Nos desfiladeiros
 Jazem os brancos esqueletos dos
 garimpeiros de ouro. Seus filhos
 Edificaram as fábricas de sonho de
 Hollywood.
 As quatro cidades
 Estão impregnadas do cheiro de óleo
 Dos filmes.

III

A cidade foi batizada em memória dos
anjos,
Que são encontrados por toda parte.
Recendem a óleo e usam pessários de
ouro
E, com círculos azuis em torno dos
olhos,
Durante toda manhã alimentam os
escrevinhadores em suas piscinas.

IV

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

V

Os anjos de Los Angeles
Estão cansados de sorrir. À noite,
Desesperados, compram atrás dos
mercados de frutas
Pequenos frascos
Com cheiro de sexo.

VI

Os caças da defesa aérea sobrevoam
As quatro cidades mantendo-se em
elevada altitude
A fim de que o fedor da cobiça e da
miséria
Não os empestie lá em cima.

O poema e as notas do *Diário de Trabalho* de Brecht deixam claro o incômodo e a dificuldade de adaptação à vida nos Estados Unidos. Analisando a paisagem do local que agora habita, ele a descreve como "artificial", fora do tempo em que se deveria viver: "eles têm natureza aqui, realmente, e já que tudo é tão artificial, exibem uma exagerada ternura pela natureza, que chega a ser alienada" (BRECHT, 2005, p. 6). Tal observação de Brecht capta o modo de viver de uma sociedade construída pelas aparências, que dá cada vez mais espaço ao domínio do capital e que, segundo o próprio autor, é muito particular, pois há um "Estado instituído diretamente pela burguesia, que em nenhum momento se envergonha de ser

burguesia" (BRECHT, 2005, p. 59), e que não precisou se constituir como tal em um processo de luta.

Em seu *Diário* podemos perceber, também, outras passagens em que o dramaturgo mostra diferenças entre o seu modo de pensar e a cultura com a qual ele tinha que conviver. Essa diferença é igualmente evidente nos momentos em que o dramaturgo escreve mais especificamente sobre o teatro. Em suas notas, Brecht afirma que "em nenhuma outra parte é mais difícil escrever sobre teatro do que aqui, onde tudo que eles têm é o naturalismo teatral" (BRECHT, 2005, p. 20), e que "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" (BRECHT, 2005, p. 75-76). O objetivo dominante é, então, o financeiro, o que acaba por relegar a segundo plano os aspectos estéticos.

De modo mais enfático, em 21/01/42, expressa sua percepção sobre como se constituem as relações sociais nos Estados Unidos: "O costume daqui exige que você tente 'vender' tudo, de um dar de ombros a uma ideia, i.e., você tem de estar sempre de olho num possível freguês, de tal modo que você ou é um comprador ou um vendedor [...] O oportunismo é tido como maior virtude, a polidez torna-se covardia" (BRECHT, 2005, p. 52).

Mais especificamente sobre a necessidade de vender o seu trabalho, há também o poema *Sonnet in der Emigration*, no qual em certo trecho Brecht escreve sobre vender os produtos de sua mente. Além dele, em uma tradução publicada no Brasil, temos *Hollywood* (BRECHT, 1986, p. 288), em que o autor se coloca como mais um vendedor entre muitos:

HOLLYWOOD

A cada manhã, para ganhar meu pão
 Vou ao mercado onde mentiras são compradas.
 Esperançoso
 Tomo lugar entre os vendedores.

Nessa realidade, os artistas e as obras de arte tornam-se artigos comerciais, e Brecht percebeu, durante seu período de exílio nos Estados Unidos, que, naquele lugar, ter competência para desempenhar a função não era suficiente. Conhecer gente influente era imprescindível para não ser apenas mais um entre os vendedores.

Breve contextualização sobre o teatro em Nova Iorque

O final do século XIX foi, para os Estados Unidos, um período de grande desenvolvimento socioeconômico. Embora tenha recebido um grande contingente imigratório desde o início desse século, foi especialmente após o fim da Guerra Civil (1865) que houve uma maior urbanização, e a cultura norte-americana sofreu uma reestruturação com ressonâncias nos costumes e valores de uma sociedade que emergia dominada pelo consumo (FRICK, 1999, p. 197). A chegada de um grande número de imigrantes transformou o país em um ponto de entrada de capital e influxo de ideias, correntes teóricas e informações. Nova Iorque tornou-se um polo do teatro comercial ao concentrar diversas companhias na cidade.

Tal desenvolvimento do teatro norte-americano está diretamente ligado ao seu fôlego comercial desde o fim do século XIX. Mesmo antes de haver uma dramaturgia norte-americana propriamente dita, já existiam centros teatrais também em Boston, Filadélfia e Charleston, com dramaturgia e espaços cênicos copiados da Europa – mais especificamente da Inglaterra. Simultaneamente à expansão populacional e territorial, surgiram diversas companhias de teatro beneficiadas pela expansão do território, bem como por um crescente sistema de ferrovias e de canais fluviais (LONDRE; WATERMEIER, 1998, p. 81).

Ao mesmo tempo em que o teatro crescia em escala industrial e a Broadway surgia como centro do teatro comercial norte-americano, pequenos grupos teatrais começaram a questionar essa forma de produção. Surgidos entre 1911 e 1917, diversos pequenos grupos foram denominados *Little Theaters* e, segundo o crítico teatral Thomas Dickinson (1917, p. 75-80), como características comuns esses teatros tinham “locais pequenos para peças encenadas de modo intimista”; tinham o apoio de “vários artistas”; e de um “sistema de aliança com a audiência” vinha o apoio moral e financeiro, o que, conseqüentemente, implicava em se ter pouco capital para investimentos. De acordo com o professor Robert Karoly Sarlós (1982, p. 4), esses grupos “insistiam em encontrar maneiras próprias de reformar o teatro americano”. Além dos entraves financeiros, os *little theaters* tinham ambições de questionar as produções da Broadway inclusive do ponto de vista estético.

Dentre os grupos podemos citar os seguintes: *Chicago Little Theatre*; *Livingston Platt of the Boston Toy Theater*; *Arts and Crafts Theater* (Detroit); *The Dell Players* (Nova Iorque); *The Liberal Club Little Theatre* (Nova Iorque); *The Washington Square Players* (Nova Iorque) e *The Provincetown Players* (Provincetown, MA e Nova Iorque).

Com o passar do tempo, contudo, muitos desses pequenos grupos foram sendo absorvidos pelo *mainstream*. O *Washington Square Players*, por exemplo, transformou-se no *Theatre Guild* – um dos grandes produtores da Broadway – e Eugene O’Neill, produzido pelos *Provincetown Players* ainda na década de 20, estreia nos palcos principais de Nova Iorque com seu *Emperor Jones*. Essa chegada à Broadway dos *Provincetown Players*, por exemplo, é um dos fatores que levou à dissolução do grupo, pois as divergências a respeito da maneira de se produzir teatro ficaram evidentes em meio às pessoas que compunham o coletivo.

Falar de teatro norte americano não é algo que pode ser caracterizado de maneira única. Há muitas particularidades e vários grupos que buscaram fortalecer padrões de criação de uma dramaturgia dos Estados Unidos diferentes daqueles impostos pela Broadway. Segundo o professor Arnold Aronson (2000, p. 106), já nos anos de 1930 surgiu uma nova frente de produção denominada *Off-Broadway*, que também buscou questionar alguns meios usados pelo teatro mais comercial produzido até então. Essa frente foi ficando mais caracterizada na década de 1950 e, como aponta Aronson, a história dos *little theaters* praticamente se repetiu, havendo a incorporação desses grupos pela Broadway. O *off-off-Broadway* veio a seguir, quando novas necessidades de trabalho se apresentaram concretamente. Contudo, vale notar que, apesar dos tentáculos da Broadway procurarem – e muitas vezes conseguirem – atingir os grupos que se organizavam por uma maneira de produção alternativa, um dos maiores diferenciais dessas novas frentes em relação ao *mainstream* era o fato de elas terem apoiadores. Dessa forma, a base material sobre a qual os trabalhos eram

realizados nos mostra que, para além de uma oposição estética, havia uma oposição econômica

Foi nesse contexto que Brecht tentou, sem muito sucesso, fazer seu nome ser reconhecido nos Estados Unidos tal qual o era na Europa. O fracasso financeiro de sua empreitada, no entanto, não impediu que o dramaturgo alemão criasse vínculos com profissionais que se interessaram e contribuíram para seu trabalho durante sua estadia em Nova Iorque em 1935, assim como durante suas visitas posteriores à cidade.

As ideias defendidas por Brecht contrastavam com o modo de produção vigente nos Estados Unidos, o que acabou implicando em longos períodos de dificuldade financeira. Durante o tempo em que residiu no país, ele não teve tantos trabalhos que revertessem em dinheiro ou em reconhecimento. Tal fato não significa, no entanto, que Brecht deixou de escrever e desenvolver suas ideias. Os anos de 1941 a 1947 foram de intensa produção escrita e aprimoramento de formulações teóricas, e daí vem o interesse histórico e analítico proposto por este trabalho.

Diferenças de contextos de produção

O que se via no teatro de Nova Iorque nos anos de 1930 em termos de uma indústria cultural era ainda mais exponencial em Hollywood. Vários dramaturgos de destaque se tornaram roteiristas e grande parte do material ficcional da dramaturgia norte-americana foi absorvida pela indústria cinematográfica, que “liquidou qualquer possibilidade de se pensar em criação individual livre de qualquer determinação exterior” (COSTA, 2008, p. 102). A arte pensada por Brecht, tanto para o cinema quanto para o teatro, contrastava com o que ele vivenciava em sua experiência nos Estados Unidos. Sua produção, portanto, tinha propósitos que iam além do trabalhar apenas pelo lucro, e acabava por divergir do que dominava na indústria cultural norte-americana. Como lemos em Walter Benjamin (1985, p. 127), Brecht

criou o conceito de ‘refuncionalização’ para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista.

O trabalho intelectual deveria, para o exilado alemão, não ser apenas produto colocado à venda. As diferenças ideológicas ficam ainda mais claras quando Brecht, após instalar-se nos Estados Unidos (22/10/41), compara a situação da arte dramática no país e na Escandinávia (local onde se exilou antes dos Estados Unidos): “Nota-se como a situação da arte dramática é bem diferente aqui e na Escandinávia. Lá os obstáculos eram todos nitidamente políticos, e isso não impedia ninguém de escrever. Aqui são agravados pelos decorrentes de um teatro já comercializado” (BRECHT, 2005, p. 14).

Sobre a política influenciando diretamente as produções norte-americanas, citamos uma nota que faz referência à crise de 1929 e nos dá a entender que a experiência da Depressão não foi suficiente para mexer na base da produção: “o efeito da crise de 29 e do New Deal parece esgotado, era fraco demais para pôr de pé a arte dramática. A Broadway triunfou e demonstrou ter um estômago como o de Mitridates para venenos mais fracos” (BRECHT, 2005, p. 13). Essa anotação é feita após o comentário do escritor Ben Hecht [1894-1964], roteirista reconhecido pelo seu trabalho que afirmou, ao voltar de Nova Iorque, que ‘ninguém escreve mais peças sérias’. Mitridates, um rei persa que se envenenou aos poucos até ficar praticamente imune à substância tóxica, aparece como figura de linguagem comparada à Broadway, que sobrevive às crises e mantém seu poder; fato esse confirmado pelo crítico Bem Blake que nota, ainda em 1935, como as dificuldades de 1929 levaram a Broadway a tratar ainda mais de trivialidades como uma maneira de “distrair a mente das pessoas de tão desagradáveis realidades” (BLAKE, 1935, p. 8).

Quando Brecht chegou ao país, nos anos de 1940, o contexto não era mais o da crise econômica pós-1929. Na década de 1920, a Broadway teve um grande número de produções em cartaz, mas tal quantidade foi drasticamente reduzida nos primeiros anos de Depressão. Durante esse período, o desemprego na área do teatro comercial foi tão grande que o presidente Roosevelt criou o *Federal Theater Project* como uma tentativa de minimizar o problema do desemprego no setor. Podemos compreender a crítica de Brecht a respeito da “base de produção” se a relacionarmos a seus ideais de que o teatro deve “começar a deduzir a dialética da realidade, em vez de deduzi-la da história das ideias, e usar exemplos selecionados da realidade” (BRECHT, 2002, p. 61). Porém, é preciso notar que sua analogia ao rei persa pode minimizar um período importante na história do teatro dos Estados Unidos.

Em outros momentos, Brecht também exercita seu olhar de estranhamento e percepção dialética diante do que nota na indústria cultural: “A seus atores este país não oferece fama, só *credits* e *success*. Em função disso formam-se vários fãs-clubes de astros e estrelas, com *fanmail* e comércio de autógrafos numa escala desconhecida em outros lugares, mas isso é um culto de tipos que nada tem a ver com arte” (BRECHT, 2005, p. 234).

Algumas anotações de seu *Diário* apontam, ainda, para outros confrontos ideológicos, como, por exemplo, quando se refere a Odets, ou quando se mostra indignado com a não compreensão de suas teorias demonstradas por pessoas com quem ele tinha algumas afinidades intelectuais, como Gorelik, e é sobre esses pontos que também nos deteremos.

Algumas observações de Brecht sobre a Broadway, Gorelik e Odets

Por meio das anotações do *Diário* de Brecht podemos notar seu esforço em discutir e refletir sobre o teatro épico. As passagens de seu *Diário* em 1944, alguns anos após sua chegada aos Estados Unidos, explicitam que o dramaturgo ainda não havia sido compreendido:

Explicar a utilidade política do drama não aristotélico é uma brincadeira de criança; os problemas começam na esfera estética. Toda

uma nova experiência artística no teatro tem de se fazer compreender. Trata-se de remover a metafísica, de terrenalizar a experiência artística. O homem não é mais o joguete de forças sobrenaturais (as Parcas, 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 (BRECHT, 2005, p. 254-255).

A discordância ou o não entendimento por parte de seus interlocutores mais próximos também foi algo constante nesse período de exílio. Gorelik foi um dos contatos mais presentes, desde a produção, em 1935, da peça "Mãe" pelo *Theatre Union*. Antes mesmo da volta de Brecht aos Estados Unidos em 1941, o cenógrafo russo, que se mudou com os pais para os EUA ainda criança, chegou a passar uma temporada na Dinamarca, em 1936, com Brecht, estudando e o auxiliando em produções. Gorelik também publicou, nos Estados Unidos, o texto *Epic Realism: Brecht Notes on Three-Penny Opera*, o primeiro no país que descrevia a teoria de Brecht sobre o teatro épico. A relação de Brecht com Gorelik – um dos maiores defensores dos princípios de trabalho de Brecht nos Estados Unidos – no entanto, não implicou na concordância incondicional com as ideias do dramaturgo alemão. Os diferentes posicionamentos ficaram mais claros nos posteriores encontros em solo norte-americano. Gorelik questionou Brecht, por exemplo, sobre o enredo de *O Círculo de Giz Caucásico*, parábola escrita em 1944. Há nas questões colocadas por Gorelik e pelo roteirista Arnold Auerbach [1912-1998], que também participava da conversa, uma demanda por uma peça "bem feita", com estruturas aristotélicas, que trazem "o conflito, o suspense, a carne e o sangue", e de nada adiantou Brecht falar de *Hamlet*, em defesa de uma estrutura não tradicional. Restou ao dramaturgo registrar em seu *Diário*: "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 usuário, devia se chamar 'juros'" (BRECHT, 2005, p. 221).

Uma nota posterior de Brecht relata mais uma vez a divergência acerca da estética:

Disse a Gorelik que ele havia mudado e lhe dei algumas teses. Novamente respondeu ele com "O drama precisa de suspense, clímax e identificação" e garantiu que não podia compreender se não sentisse empatia. Foi como falar com um muro de pedra quando expliquei que não havia muito que compreender quando se tratava de sentir empatia por uma vítima. Não há jeito de afastá-lo do interesse por *sell the story*. E por vender choques e emoções (BRECHT, 2005, p. 226).

Nessa nota há, ainda, outro aspecto implícito: Brecht foi para os Estados Unidos para sobreviver e trabalhar, e para isso era necessário "*sell the story*", atendendo às demandas do teatro comercial e da indústria cinematográfica. A insistência de Gorelik parece ter sido motivada pela necessidade de uma estrutura de dramaturgia que era imposta e vigente, fora da qual não havia como trabalhar. Brecht, por sua vez, defendia os princípios estéticos e políticos do que seria

necessário fazer. Nesse contexto, o “muro de pedra” é o sistema dentro do qual estavam, e diante dele não era possível conciliar uma coisa e outra.

Em outra anotação, de 30/07/44, há indícios de que as divergências continuaram, mas o contato entre Brecht e Gorelik foi mantido. Segundo Brecht, após a leitura dos três primeiros atos de *Lear*, Gorelik fez objeções tais quais as que havia feito em relação ao *Círculo de giz*: “ação caprichosa, desarrazoada, ou comportamento no mínimo insuficientemente motivado da parte dos personagens, o ‘ilógico’ de tudo etc.” (BRECHT, 2005, p. 232).

Se observarmos bem, contudo, as discordâncias de Gorelik talvez remontem ainda aos anos de 1930, pois, em nota de 15/07/42, Brecht afirma que “Gorelik fala das dificuldades do *Theatre Union* em 1935, lembra que todos achavam que faltava clímax à *Mãe*” (Brecht 2005: 130). O “todos” parece incluir o cenógrafo, porque nenhuma oposição quanto à falta de clímax foi feita por ele.

Brecht, em 1943, faz observações sobre um texto de Gorelik, sobre teatro épico, supostamente publicado em 1937, pois o dramaturgo afirma ser aquele o único texto sobre o assunto na “America e talvez no mundo todo”. A partir das observações do dramaturgo percebemos que Brecht incomoda-se com a compreensão de Gorelik sobre o teatro épico que talvez fosse limitada, ou que não fosse como a esperada pelo alemão. A nota de Brecht tem sua importância, pois, em poucas linhas, traça alguns pontos fundamentais de sua teoria e a relaciona ao teatro americano:

Interessante como é bem pouco o que de fato diz o texto de Gorelik sobre teatro épico [...] se limita quase exclusivamente à intelectualização do teatro e propõe um culto romântico da máquina. Muito pouco sobre os novos temas que têm de ser abordados, ou as novas funções sociais do teatro. Ele não dá atenção ao fato de que se dirige a um novo público que chegou ou deve chegar, não para ver o mundo interpretado, mas para vê-lo mudado. O teatro americano, no breve lapso de tempo que se seguiu ao colapso econômico de 29, quando se tornou uma espécie de instituição política, não foi além de uma espécie de remendagem, e isto indica que Gorelik só pode fazer afirmações estéticas válidas quando descreve o teatro europeu (BRECHT, 2005, p. 196-197).

Acompanhar as entradas no *Diário* de Brecht nos faz perceber que as discussões e discordâncias ficaram mais evidentes ao longo do tempo, e que a produção de Gorelik sobre o trabalho de Brecht, em 1937, não foi sua única contribuição sobre o assunto. Em 1940, Gorelik publicou seu livro *New Theaters for Old*, na qual, segundo o próprio Brecht, ele fez “um apanhado do teatro épico”, que possibilitou ao dramaturgo alemão perceber onde, de acordo com seu ponto de vista, Gorelik havia se “enganado” (BRECHT, 2005, p. 259).

As contribuições de Brecht e Gorelik continuaram, tanto que a nota do dia 02/04/45 indica que trabalhavam em uma peça intitulada *A esponja de vinagre*. Nela havia uma cena em que Brecht queria falar sobre questões de emprego e, conseqüentemente, de dinheiro. A partir disso, Gorelik fez um comentário que motivou o escrito de Brecht nesse dia: “‘Não devemos falar em dinheiro, isso é execrado na Broadway’, diz Gorelik, sério. É um fato que o dinheiro nunca é

mencionado no teatro comercial, assim como não se fala de câncer na frente de cancerosos" (BRECHT, 2005, p. 266). Percebemos que as divergências não são, portanto, restritas à estética. As questões econômicas e políticas estavam no cerne das discussões. Gorelik tinha uma perspectiva que trazia a necessidade de sobreviver nos Estados Unidos. Brecht não aceitava "se vender" pelo preço que teria que pagar para sobreviver. As duas perspectivas faziam parte da mesma contradição e, naquele momento, nenhuma outra forma de lidar com isso se apresentou. Assim, as discordâncias de Brecht com os padrões da Broadway ficaram cada vez mais evidentes com o passar do tempo nos Estados Unidos.

O aspecto político também parece ser o que motiva as críticas que Brecht faz a Clifford Odets, um dos dramaturgos mais aclamados pela esquerda americana no momento em que o alemão viveu nos Estados Unidos. Em 1935, Brecht assistiu à encenação de *Waiting for Lefty* produzida pelo *Group Theatre*. Segundo Lyon, Brecht ficou entusiasmado com a peça, "possivelmente porque as técnicas não ilusionísticas de Odets se aproximavam de sua própria prática em envolver o espectador como participante" (LYON, 1980, p. 290-291) ao usar o *vaudeville*, a "única forma que tem alguma tradição" (BRECHT, 2005, p. 112) nos Estados Unidos. Contudo, Lyon (1980) também cita uma carta de Brecht a V. J. Jerome (chefe da divisão cultural do partido comunista americano), datada dessa época, na qual sua opinião não é a mesma em relação à peça *Paradise Lost*, de Odets, a que ele também assistira em 1935 em Nova Iorque.

Na primeira nota em que aparece no *Diário*, Odets ganha do alemão o aposto irônico de "*white hope*" do teatro americano depois de ser levado à casa de Brecht pelo compositor alemão Hanns Eisler [1898-1962] (BRECHT, 2005, p. 111). Segundo James Lyon (1980, p. 291), esse aposto provavelmente vem de um artigo da revista *Time*, no qual Odets fora assim chamado, uma vez que o ano de 1935 foi muito importante na carreira de Odets - ele produziu cinco peças, sendo que quatro atingiram sucesso comercial na Broadway. Odets trouxe para o palco questões do mundo do trabalho, e sua ascensão meteórica fez com que alguns críticos se referissem a ele como a "*white hope*" (esperança branca) do teatro americano. (REYNOLDS, 1986, p. 90-91).

O paralelo traçado por Brecht entre *Waiting for Lefty* e o *vaudeville* surpreendeu Odets, que defende a motivação psicológica de seus personagens - em oposição a Brecht, que defende motivações sociais e políticas. Odets também comenta sobre uma produção na qual os cenários custaram 44 mil dólares e havia sido um fiasco, o que teria levado o americano a escrever peças com apenas um cenário. O crítico Brecht não perdoa e, em seu diário, anota algo que deixa ainda mais clara a ironia pretendida ao usar o termo *White hope*: "a diferença entre ele [Odets] e qualquer velho roteirista de filme começou a desaparecer (coisa de que evidentemente não se dá conta)" (BRECHT, 2005, p. 112).

Em 05/06/42, quando Brecht, Eisler, Odets e o diretor Fritz Lang [1890-1976] pensam em um roteiro, o dramaturgo alemão recorda que Odets "tenta pensar em *something uplifting*". Vale notar que a necessidade por buscar algo que podemos traduzir por "edificante" é, efetivamente, a busca por um efeito. Como maneira de contrapor tal ideia, Brecht propõe processos, algo que se construa ao longo do tempo, e não esteja pronto - uma questão crucial para o teatro épico -, mas acaba sendo

confrontado com um argumento psicologizante por parte de Odets: "Falo do tanque preso no gelo; deveria haver uma tripulação nazista que sofre uma transformação psicológica, diz ele" (BRECHT, 2005, p. 114).

Ainda em relação à percepção de Brecht sobre o papel desempenhado por Odets como dramaturgo, o *Diário* relata um diálogo entre os dois em que há um apontamento intrigante e ácido sobre o modo como os autores que escreviam para o teatro norte-americano se portavam perante a indústria cultural. O diálogo que motivou o comentário tinha como assunto os escritos do italiano D'Annunzio, que teve estreitas relações com o fascismo:

A conversa gira em torno de D'Annunzio. Para mim é impossível escutar seu nome ser tomado em vão na vizinhança de gente como Werfel, Hecht, Odets. Seu objetivo na vida não era afinal apenas um cheque semanal assinado por L. B. Mayers. Ele conquistou Fiume, Eleonorora Duse e uma propriedade no lago de Garda, e não somente um crédito num filme. Era um charlatão, mas um charlatão que escreveu poemas pastorais que não serão esquecidos, e sua carta aos navegantes será por muito tempo um documento interessante. Até suas provocações mereciam publicação com o número de cada *opus*. Sua vaidade é infinitamente superior à costumeira ênfase hollywoodiana, da mesma forma que seu gosto, ainda que um pouco desigual demais, juntamente com todo o seu estilo de vida, que confere não só à sua obra mas também a seus excessos pessoais alguma coisa de positivo. Também está à frente deles em matéria de ganhos, e isto é o que mais deve impressioná-los. Se bem que tenha de tolerar ser comparado com eles, embora favoravelmente. (BRECHT, 2005, p. 131).

As observações de Brecht são importantes, pois sua visão destoa daquela da esquerda da época, que via em Odets um camarada que, por algum tempo, chegou a ser filiado ao partido comunista. Faz-se necessário lembrar, inclusive, que suas peças e essa filiação renderam-lhe, em 1952, um interrogatório perante o Comitê de Atividades Antiamericanas (*House of Unamerican Activities Committee*) – o mesmo que interrogou Brecht em 1947 – o que acabou por minar com a carreira e o estado mental de Odets.

Considerações Finais

A leitura do *Diário de Trabalho* de Brecht nos mostrou que muito ainda pode ser estudado no que se refere ao estabelecimento de paralelos entre o que é relatado pelo dramaturgo alemão e o que acontecia no contexto do teatro e da dramaturgia norte-americanos. Um dos fatores que podem dificultar a leitura desse documento histórico é a não familiaridade com o contexto norte-americano. As notas do tradutor identificam muitos sujeitos que ali aparecem nominalmente e temporalmente, mas não estabelecem as devidas ligações. Nesse trabalho, tentamos diminuir essa lacuna a partir das anotações relacionadas especialmente a Gorelik e Odets.

Quando analisamos as reflexões de Brecht, principalmente seu incômodo

diante do que julga ser a incompreensão de Gorelik a respeito do seu modo de pensar o teatro, colocamo-nos diante de uma questão que tem grande importância para o estudo do papel do épico dentro do teatro dos Estados Unidos: o dramaturgo alemão olha para os outros, mas não parece abrir diante de si próprio e de seu trabalho nenhuma brecha pela qual o seu teatro pudesse exercer uma função, uma intervenção épica no contexto daquele país.

No que tange mais especificamente à questão dos diferentes contextos de produção (Europa e Estados Unidos), Brecht teve arguta percepção dialética e posicionamento político ao mesmo tempo em que se adaptava (ou não) ao mercado por questões de sobrevivência. O dramaturgo alemão problematizou a necessidade de "se vender", o que o levou, de certa forma, a se reprimir dentro dos Estados Unidos, e refletir sobre isso nos possibilita um maior entendimento não só do tempo em que Brecht viveu nos Estados Unidos, mas da cultura do país naquele período histórico.

BRECHT AND THE UNITED STATES: RESEARCH AND ANALYSIS OF REFERENCES TO AMERICAN THEATER IN BERTOLT BRECHT'S "JOURNALS"

Abstract: The reading of Bertolt Brecht's Journals can clarify different moments of the German playwright's thought. In this article, we focus on the period in which Brecht found himself in exile in the United States (1941-1947). Our goal is to understand both the context in which he lived in and the relationships established through his work, as well as his opinions and disagreements mainly regarding scene designer Max Gorelik's and playwright Clifford Odets' thoughts.

Keywords: Brecht; Gorelik; Odets; American theater.

REFERÊNCIAS

ARONSON, Arnold. American Theatre in Context: 1945-Present. In: *The Cambridge history of American Theatre*. Vol. 3. Editado por Wilmeth. D. B. e Bigsby, C. New York: Cambridge, 2000.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política*, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLAKE, Ben. *The awakening of the American Theatre*. New York: Tomorrow Publishers, 1935.

BRECHT, Bertold. *Poemas: 1913-1956*. Trad. Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Diário de Trabalho*. Volume I. 1938-1941. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Diário de Trabalho*. Volume II. 1941-1947. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. Poemas do exílio. In: *Jornal Traulito*. Trad. Tércio Redondo. n.2. jul./ago. 2010.

COSTA, Iná Camargo. Palestra sobre o ensaio "O autor como produtor". In: SOARES, M. e CEVASCO, M. E. *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008.

DICKINSON, Thomas. Herbert. *The insurgent Theatre*. New York: Huebsch, 1917.

FRICK, John. A changing theatre: New York and beyond. In: *The Cambridge history of American Theatre*. Vol. 2. 1870 - 1945. Editado por Wilmeth. D. B. e Bigsby, C. New York: Cambridge, 1999.

LONDRE, Felicia Hardison; WATERMEIER, Daniel. J. *The History of North American Theater: The United States, Canada and Mexico: From pre-columbian times to the present*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 1998.

LYON, James. *Bertold Brecht in America*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

REYNOLDS, R. Clay. *Stage Left: The Development of the American Social Drama in the Thirties*. Troy, NY: Whitston Publishing Company, 1986.

SARLÓS, Robert Karoly. *Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment*. Amherst, MA, University of Massachusetts Press, 1982.

ARTIGO RECEBIDO EM 20/04/2018 E APROVADO EM 25/05/2018