

Günther Richter Mros

BERTOLT BRECHT
E AS IDEOLOGIAS DE TEMPOS SOMBRIOS

Monografia apresentada como requisito parcial para a conclusão do curso de bacharelado em Relações Internacionais do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Brasília – DF

2005

Günther Richter Mros

BERTOLT BRECHT
E AS IDEOLOGIAS DE TEMPOS SOMBRIOS

Banca Examinadora:

Prof^a Raquel Boing Marinucci
(Orientadora)

Prof. Tarciso Dal Maso Jardim
(Membro)

Prof. Marco Antonio de Meneses Silva
(Membro)

Brasília – DF

2005

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha orientadora e amiga Raquel, por cada momento dividido e sua sempre prestativa ajuda na realização desta monografia. Sou grato ainda a cada professor que tive o prazer de conviver no Ceub e, em especial, ao professor Estevão Martins da UnB, por ter se disposto a discutir o projeto e principalmente por ter dividido sua erudição no assunto.

Por fim, agradeço a Brecht e seus poemas malditos; um grande autor não morre jamais enquanto sua obra viver nos corações inquietos daqueles que não se dão por satisfeitos.

RESUMO

A presente monografia tem como foco principal a busca de um elo entre a atuação de intelectuais de campos diversos e os grandes temas atinentes às Relações Internacionais. Isto se dá primeiramente através da leitura de algumas das principais causas da Segunda Guerra Mundial e das ideologias políticas envolvidas no contexto.

Em seguida, apresenta-se uma busca pelos fatos relativos à vida de Bertolt Brecht como exemplo de intelectual orgânico, sua ligação com a ideologia marxista e seu método de trabalho.

Por fim, a análise de uma peça de teatro escrita por Brecht que caracteriza situações típicas da Alemanha dominada pelo regime nazista. Esta interpretação faz uma ligação entre conceitos trabalhados ao longo dos primeiros capítulos e a obra em si.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – TEMPOS SOMBRIOS: A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL COMO CENÁRIO PARA A DISCUSSÃO IDEOLÓGICA	3
1.1 – Os fatores que levaram o mundo a maior guerra da história.	4
1.2 – Ideologia.	9
1.3 – Gramsci e a hegemonia.	11
1.4 – O liberalismo e a democracia liberal	14
1.5 – O socialismo	18
1.6 – O totalitarismo	21
1.7 – Os intelectuais segundo Gramsci.	23
CAPÍTULO 2 – BERTOLT BRECHT, O ETERNO REFUGIADO: ARTE ENGAJADA E MÉTODO INOVADOR	25
2.1– Uma vida no exílio.	26
2.2 – Engajamento.	34
2.3 – O método do <i>Estranhamento</i>	37
CAPÍTULO 3 – O INTELLECTUAL E SUA FERRAMENTA: A POLÍTICA REPRESENTADA ATRAVÉS DOS APARELHOS PRIVADOS DE HEGEMONIA	40
3.1 – <i>Terror e Miséria</i> , a Alemanha nazista sob a luneta de um observador	41
3.1.1 – A cruz de giz	44
3.1.2 – Em busca da justiça	47
3.1.3 O espião	52
3.2 – Os intelectuais e suas ferramentas.	55
CONCLUSÃO	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

INTRODUÇÃO

A presente monografia propõe a discussão de um tema bastante pertinente ao contexto dos tempos que vivenciamos após os ataques terroristas de onze de setembro de 2001. Tempos em que culturas diferentes se enfrentam por meio do uso da violência e terror psicológicos. O debate será direcionado não de forma direta no que tange à violência, mas ao entendimento da participação do intelectual orgânico nos grandes temas internacionais, buscando ao longo de três capítulos conhecer a relação entre a produção artística de um grande dramaturgo alemão, Bertolt Brecht, e os acontecimentos mais relevantes em termos de relações internacionais de seu tempo.

Em um primeiro momento observar-se-ão algumas causas que levaram a Alemanha e o mundo ao conflito mais sangrento da história humana. Os elementos que determinaram a Segunda Guerra Mundial serão levantados com o foco no país que, segundo um quase consenso, foi o agente causador desta guerra, em muito graças a um sufocante tratado que lhe empurrou na direção de tal desfecho.

As ideologias políticas que vigoravam à época serão debatidas com ênfase dada ao socialismo, liberalismo e ao fenômeno do totalitarismo. O marco teórico que será usado para a leitura apropriada de Brecht como intelectual orgânico será fundamentado nas análises de Antonio Gramsci, um importante pensador italiano, contemporâneo de Brecht, que trabalhou e analisou conceitos que se apropriam à proposta aqui estipulada.

Em seguida, já envolto no segundo capítulo, buscar-se-á um breve, mas essencial, mergulho na vida e obra de Bertolt Brecht, dando-se o devido destaque para os fatos marcantes de sua existência como um eterno refugiado e seu engajamento com as idéias marxistas.

Finalmente, no terceiro capítulo a proposta será de análise de algumas cenas de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, uma peça de destaque relevante na carreira de Brecht. Essa análise será realizada com base nos conceitos trabalhados no primeiro capítulo. E no final do mesmo estará inserido ainda uma breve reflexão acerca de alguns “intelectuais” responsáveis atualmente por debater os grandes temas que um dia foram foco de homens como Brecht. É esta reflexão que deixará em aberto certas perspectivas que serão posteriormente apresentadas na conclusão.

Não menos importante deve ser a observância de que a presente monografia adentra o campo de estudos das Relações Internacionais quando trabalha a análise da peça de Brecht sob

conceitos de ideologias políticas. Brecht, no entanto foi ator, como homem e teatrólogo, das relações internacionais com letras minúsculas, que se referem ao transcorrer histórico de um cenário específico do século XX. Este trabalho é, portanto, também um esforço dialético que envolve a teoria e a práxis; a ciência e a história.

1 – TEMPOS SOMBRIOS: A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL COMO CENÁRIO PARA A DISCUSSÃO IDEOLÓGICA

A discussão que permeia os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial quanto ao seu aspecto conceitual não pode deixar de se desenrolar através do entendimento de algumas ideologias políticas.

Neste capítulo trabalharemos alguns conceitos ideológicos contidos na obra de Bertolt Brecht, que como testemunha ocular do conflito fez uso dos mesmos em seus contos, peças e poesias.

Em um primeiro instante, um breve apanhado sobre o conflito em si, suas raízes e o seu estopim. Pois é neste conflito que está fertilizado o campo das ideologias políticas em voga à época e a necessidade de se entender o termo. “A quantidade de significados que a palavra possui não chega a ser surpreendente. A própria palavra ‘ideologia’, afinal de contas, também foi ‘ideologizada’”¹.

Na obra de Bertolt Brecht, *Terror e Miséria do Terceiro Reich*² - que será trabalhada com maior profundidade no terceiro capítulo -, o autor tem um inimigo evidente, o totalitarismo. Brecht um autor de vertente comunista, defende as liberdades individuais, que eram uma contradição se tomarmos como exemplo o comunismo posto em prática na URSS, sob Stalin. Mas Brecht não se incluía naquele regime, defendia a autonomia de seu trabalho de uma forma que era característica do núcleo político dos liberais. Mas o que é o liberalismo, quais suas características e sua heterogeneidade? Em que medida o liberalismo se relaciona com o socialismo, que é a outra corrente ideológica que deve ser trabalhada à luz da Segunda Guerra? Com o entendimento de que Brecht e um importante número de intelectuais da época se identificavam com esta escola, far-se-á uma necessária descrição sobre os conceitos da ideologia, suas vertentes e influências.

Ainda em se tratando de socialismo, os conceitos elaborados por Antonio Gramsci serão trabalhados no sentido de fornecerem um marco teórico para o entendimento da importância da

¹ CRESPIGNY, Anthony de; CRONIN, Jeremy (Eds). *Ideologias políticas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999, p. 5.

² Peça dividida em vinte e quatro cenas como um panorama da Alemanha nazista. Foi escrita entre 1935 e 1938.

obra de Brecht como intelectual engajado. Gramsci foi um intelectual italiano ligado à causa comunista que viveu e morreu sob o regime totalitário de Benito Mussolini. Assim como Brecht, se dedicou a apresentar uma alternativa contra-hegemônica ao regime totalitário que dominava seu país. Mas para entender o contexto histórico desses intelectuais, a definição do fenômeno totalitário se faz fundamental. Hannah Arendt é nesse campo a principal referência, já que teve uma experiência pessoal com os fatos relacionados ao período e produziu *Origens do Totalitarismo*, uma obra que é um tratado filosófico sobre o assunto.

Todo o debate que se segue através do capítulo está inserido naquele que foi o maior conflito já presenciado pelo homem. A Segunda Guerra Mundial fez mais de 50 milhões de vítimas e até hoje é muito estudada e debatida em diversos campos do conhecimento. As suas raízes, no entanto, são de fundamental importância para que se possa entender todo o período da Guerra e até mesmo os caminhos que o mundo tomou após o conflito.

1.1 – Os fatores que levaram o mundo à maior guerra da história

As raízes do conflito que envolveu a quase totalidade do globo, “(..) a Segunda Guerra Mundial foi global. Praticamente todos os Estados independentes do mundo se envolveram (...) foi uma aula de geografia do mundo”³, podem ser encontradas no fim da guerra franco-prussiana (1871), onde a França foi derrotada pela então recém unificada Alemanha – o Segundo *Reich* –, sob o comando de Bismarck. Em razão deste conflito, com o fim da Primeira Guerra Mundial foi assinado um tratado de paz em Versalhes que continha todo o rancor francês e que impunha aos alemães uma humilhação muito grande, que fora presenciado e questionado pelo então jovem integrante da comitiva britânica, o economista John Maynard Keynes.⁴

O tratado que fora assinado em Versalhes, em 1919, no mesmo local onde fora assinada a rendição francesa em 1871, tinha a França como grande força militar saída da guerra e gerava duas concepções de mundo em termos de relações internacionais: uma baseada na revanche francesa; e a outra mais influenciada por um idealismo do presidente estadunidense, Woodrow

³ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 31-32.

⁴ *Ibidem*, p. 38.

Wilson, este argumentando sobre a importância da diplomacia e da criação de uma Liga das Nações⁵. A Liga foi criada, mas sem a participação estadunidense, devido a não autorização – apesar da vontade do presidente – por parte do Senado daquele país.

O Tratado de Versalhes foi direcionado especificamente à Alemanha, já que outros tratados de paz trataram da Áustria, Turquia, etc. Este documento visava “humilhar e arrasar a Alemanha”⁶, uma vez que tinha como principais características: a exigência de reparações financeiras que deveriam ser pagas aos países que venceram a guerra; entrega de parte de seu território – diminuindo a população em 10% do que era anteriormente ao conflito – para a Tchecoslováquia; separação de parte do território a nordeste, criando o “corredor polonês” como uma saída para o mar para a nova Polônia; e entrega dos poucos territórios coloniais que a Alemanha possuía (Togo, Camarões e sudeste africano). Foram exigidas ainda a desmilitarização da margem esquerda do rio Reno e a redução do exército a não mais que 100 mil homens, na maioria oficiais de carreira; a quase destruição da Marinha; e a proibição do *Anschluss* – acordo de unificação voluntária entre Áustria e Alemanha⁷.

Neste contexto de exigências, nascia a República de Weimar⁸, sob um pacto firmado entre o dirigente socialista Friedrich Ebert e o general Groener, que representava o exército. Foi nessa época que nascia também, fundada por uma ala esquerda dos social-democratas, a Liga Spartacus. Essa liga era dirigida por Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, que foram assassinados pela direita em 1918.

A Primeira Guerra Mundial foi um conflito sangrento que consumiu uma grande quantidade de britânicos – “meio milhão de homens com menos de trinta anos”⁹. Igualmente tenebrosa ela foi para cada país envolvido. Este fato produziu uma geração com dois tipos de pessoas: um grupo que havia servido como *Frontsoldat*, e que nas linhas de frente presenciou os horrores da guerra, saindo dela com uma frieza e um desprezo muito grandes por aqueles que não passaram pela mesma situação. Hobsbawm ainda destaca que foi deste grupo que saíam as direitas que surgiam por todo o continente europeu – Hitler foi um exemplo.

⁵ CERVO, Amado Luiz. *A Instabilidade Internacional (1919-1939)*. In: SARAIVA, José Flávio Sombra (org). *Relações Internacionais Contemporâneas: Da Construção do mundo liberal à globalização – de 1815 a nossos dias*. Brasília: Paralelo 15, 1997, pp. 166-167.

⁶ ALMEIDA, Ângela Mendes de. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 13.

⁷ Ibidem, p. 13.

⁸ AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 388.

⁹ WINTER, Jay. *War and the british people*. Londres: 1986, apud HOBBSAWM, Eric. Op. cit., p. 34.

Um segundo grupo de pessoas que passaram pelos horrores da guerra foi o daqueles que não aceitavam outra situação de guerra em hipótese alguma; grupo este igualmente perigoso, já que exigiam uma situação de inércia de seus governos diante da onda fascista que crescia a sua volta, mas que era ignorada até virem bater à sua porta. Isto se dava principalmente em países democráticos, onde a força dos eleitores fazia pressão sobre os governos no sentido de não mais tolerar a guerra.¹⁰

O primeiro presidente da República de Weimar¹¹ foi eleito, Friedrich Ebert, e instaurou-se então o regime parlamentar, federalista e democrático. A República era apoiada pelo forte Partido Social Democrático (SPD) e pela burguesia que enriquecia com uma nova situação que caracterizou todo o período entre-guerras. Mas a opinião pública odiava os termos em que foi assinado o Tratado de Versalhes, que era conhecido pelos alemães como *Diktat*, e odiava também os novos ricos que se aproveitavam de uma situação degradante¹².

Os Estados Unidos, que saíram como grandes credores da Primeira Guerra Mundial, elaboraram um plano de reconstrução do mercado alemão. Este plano levou o nome de Plano Dawes, e amarrava a economia alemã à bolsa de valores de Nova Iorque, o que enriqueceu muita gente e favoreceu os especuladores, que eram alvo do descontentamento da população que passava fome e se desesperava frente ao desemprego crescente.

A República de Weimar ia, desta forma, sendo caracterizada por anos depressivos. De altos e baixos na economia, que culminaram na quebradeira de 1929. O Plano Dawes passou a ser uma péssima investida, por ter gerado com a quebra da bolsa uma situação tal que os níveis de desemprego atingiam os mais altos índices e a simples compra de um litro de leite só se fazia com uma sacola cheia de dinheiro (são famosas as fotos ilustrativas desse período).

Foi nesse contexto também que a Alemanha floresceu nas artes, e brilhou em diversos campos, seja na arquitetura com o movimento *Bauhaus*; na literatura com Erwin Piscator, Brecht, Thomas Mann; na filosofia de Heidegger, Walter Benjamin; e na física com Einstein. São apenas alguns exemplos de cérebros fantásticos que foram produto desse período depressivo, em que o cinema alemão apresentava o seu *Expressionismo*. Berlim era a metrópole que se apresentava

¹⁰ HOBBSAWM, Eric. Op. cit., p. 34.

¹¹ A República de Weimar tem esse nome devido ao fato de ter sido na cidade de Weimar que foi votada e aprovada a nova Constituição.

¹² ALMEIDA, Ângela Mendes de. Op. cit., p. 13.

como centro efervescente da intelectualidade e 18% da população de Weimar entre os anos 1920 e 1933 era formada por estudantes.¹³

A vanguarda em todos os campos artísticos se tornava elemento fundamental da época, porque “se tornou (...) parte da cultura estabelecida; foi (...) absorvida pela vida cotidiana; e – talvez acima de tudo – tornou-se dramaticamente politizada (...)”¹⁴, no entanto a vanguarda não tomou o lugar do clássico e da moda, mas os completou. E isto fica evidente no Teatro Épico de Bertolt Brecht e Erwin Piscator.

Muitas destas ondas intelectuais de vanguarda se convertiam ao marxismo, e eram denominadas pelo nacional-socialismo como bolchevismo cultural (*Kulturbolschewismus*)¹⁵. A direita preferia rechaçar os movimentos de vanguarda como o dadaísmo e o surrealismo, ou até mesmo o construtivismo que vigorou com força na URSS de Stalin, para investir em uma arte edificante nas artes visuais, nos clássicos quando se tratava de artes de palco, ou ainda de ideologia propagada quando se tratava de literatura. Hitler encontrou no arquiteto Albert Speer um profissional competente para tocar adiante as obras de grandiosidade simbólica que queria mostrar para o mundo: um símbolo do poder do terceiro *Reich*.

Em uma época depressiva, onde a “vanguarda centro-européia (...) raramente expressou esperança, embora seus membros politicamente revolucionários estivessem comprometidos com uma visão positiva do futuro, por convicções ideológicas”¹⁶, a propaganda do Partido Nacional-Socialista – que em alemão se chamava *Nationalsozialismus* (NSDAP), abreviado como Nazi – vendia uma imagem do grande líder, o *Führer*, como um pai para os alemães.

Nos últimos anos da República de Weimar, existiam três grupos tentando se dirigir ao poder: os fascistas de extrema-direita; os comunistas apoiados pelos sindicatos que ficaram enfraquecidos com o alto nível de desemprego; e os liberais, burgueses e social-democratas, que vinham tentando assegurar a sobrevivência da República.

Os comunistas acreditavam que “um governo fascista significaria assim uma espécie de antecâmara do socialismo (...) que pondo face a face os comunistas e os nazistas, permitiria a marcha inexorável do proletariado à vitória final.”¹⁷

¹³ AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. Op. cit., p. 389.

¹⁴ HOBBSBAWM, Eric. Op. cit., p. 181.

¹⁵ Ibidem, p. 186.

¹⁶ Ibidem, pp. 187-188.

¹⁷ ALMEIDA, Ângela Mendes de. Op. cit., p. 107.

O partido comunista alemão (KPD) acreditava que o inimigo maior era representado pela social-democracia (SPD) e por isso mesmo investiu na idéia de que “quanto pior, melhor”¹⁸.

Desta forma, foram diversos os fatores que levaram Hitler ao poder e fizeram com que a República de Weimar fosse um fracasso: como as sucessivas crises financeiras; instabilidade política; e disputa interna entre os comunistas e a burguesia liberal. Ainda correndo por fora, existia o fato de que o exército alemão, com um grande número de oficiais prussianos vinha pressionando e se metendo cada vez mais com as questões políticas.

Em 29 de janeiro de 1933 Hitler era nomeado pelo então presidente Hindenburgo, como Primeiro-Ministro alemão e o partido nazista (NSDAP) chegava à Chancelaria. Hitler tinha o apoio dos industriais – talvez prevendo uma revitalização do parque industrial, com uma provável produção em massa de armamentos – e a admiração dos oficiais do exército, membros de uma aristocracia prussiana e que não viam melhor oportunidade para acabar com o Tratado de Versalhes. Na noite de 26 para 27 de fevereiro houve um grande incêndio no *Reichstag* – parlamento alemão – e o partido comunista foi imediatamente acusado de tal fato.¹⁹

Hitler acabou com o movimento operário, proibiu os sindicatos e mandou fechar todos os partidos, que passaram a existir na clandestinidade, com a exceção clara, do Partido Nazista. Estavam encaminhados os fatos que determinaram a Segunda Guerra Mundial. As primeiras atitudes de Adolf Hitler foram direcionadas contra o Tratado de Versalhes, cuja humilhação da assinatura ele havia presenciado como soldado, na rendição da Primeira Guerra. Os primeiros passos para a Segunda Guerra se deram então com o cancelamento das reparações de guerra, a anexação da Tchecoslováquia, do corredor polonês e a retomada do *Anschluss* que unificava a Áustria à Alemanha, o que estava proibido por Versalhes. Mas nenhum desses movimentos tirou as democracias européias de sua inércia, e a Guerra só viria a ser declarada quando já era tarde demais para muitos países.

Os Estados Unidos entraram no conflito curiosamente devido a uma declaração de guerra da própria Alemanha em 1942. Talvez esse tenha sido um dos erros – certamente somado à invasão da URSS – de Hitler. Para o presidente Franklin Delano Roosevelt, a situação ficava confortável, na medida em que não havia a necessidade de justificar internamente a entrada no conflito, e o isolacionismo norte-americano estava rompido.

¹⁸ Ibidem, p. 107.

¹⁹ Ibidem, p. 114.

É interessante ressaltar que Hitler conseguiu a façanha de unir liberais e socialistas sob um mesmo objetivo, como Hobsbawm ressalta: “A democracia só se salvou porque, para enfrentá-lo, houve uma aliança temporária e bizarra entre capitalismo liberal e comunismo (...), sobretudo nas décadas de 1930 e 1940”²⁰. Foi justamente neste período que Brecht escreveu *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, que tem de forma bem evidente essa associação.

A guerra terminou em 1945 com um cerco dramático de Berlim²¹ por parte do exército soviético. Era o fim de Hitler, que se suicidou, e o fim do terceiro Reich nazista. A ordem que se seguiu após 1945, com destaque no campo econômico para Breton Woods, procurou não repetir os erros que caracterizaram o período pós Primeira Guerra Mundial. O plano Marshall previa o maior montante em investimentos, justamente para a Alemanha, para que as instituições democráticas pudessem ali se fixar e afastar de vez a sombra do totalitarismo.

1.2 – Ideologia

Durante os anos que se seguiram ao término da Primeira Guerra Mundial e caracterizaram a República de Weimar, houve um intenso embate ideológico que se refletiu no conflito travado entre 1939 e 1945. As discussões acaloradas que ganhavam os cenários europeus e corriam pelas ruas buscavam sempre uma nova ordem, através de mudanças sociais. As ações aplicadas para se alcançar essas mudanças se baseavam no campo das idéias.

A palavra ideologia por si só já se faz um verbete de algumas páginas em dicionários políticos que tenham a seriedade de discutir profundamente o termo. O conceito de ideologia será tratado aqui não como uma conceituação unívoca, mas como algo que está inserido na própria discussão das escolas que se caracterizam como ideológicas. E o primeiro entendimento para o termo pode ser de que este, segundo Bobbio²², teria seu significado dividido em duas partes: um significado fraco, mais neutro, que seria um conjunto de idéias ligado à ordem que tem como principal função orientar os comportamentos políticos da coletividade; e um

²⁰ HOBBSAWM, Eric. Op. cit., p. 17.

²¹ Que pode ser visto com incrível teor realista no filme *A Queda*. HIRSCHBIEGEL, Oliver. *Der Untergang (Downfall)*. Produção de Bernd Eichinger. Constantin Film. Alemanha / Itália, 2004. 149 min.

²² BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Orgs.). *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 585.

significado forte, que reside no marxismo e na falsa consciência deste sobre as relações de domínio entre as classes. Falsa porque para Bobbio há um elemento negativo nesse conjunto de idéias de que as mesmas seriam socialmente determinadas pelas classes dominantes. O marxismo lê dessa forma a história humana, classificando-a como o resultado de conflitos exclusivamente econômicos, não levando em conta aspectos políticos, culturais e estratégico-militares.

Marilena Chauí parte para a explicação do termo através de um olhar nos clássicos gregos e lembra que Aristóteles tinha uma teoria chamada *Teoria das Quatro Causas* que servia para explicar algo que intrigava os gregos da antiguidade: o movimento. Movimento para os gregos era “toda e qualquer alteração de uma realidade, seja ela qual for”²³. Todas as ideologias políticas têm o objetivo intrínseco de alterar a realidade, não importando aqui o juízo de se saber se essas mudanças de fato serão para melhor ou para quem elas representarão essa melhora. Desta forma podemos aqui utilizar o conceito que Bobbio chamou de fraco, e o conceito de movimento grego, lembrado por Marilena Chauí para entendermos as ideologias. Elas seriam então um conjunto de idéias organizado com o objetivo de alterar uma realidade qualquer, através do direcionamento das ações e dos comportamentos da coletividade.

Entenda-se aqui como *idéia* o conceito trabalhado pelo professor Estevão Martins, em que as “idéias são a força motriz do processo cultural que dá consistência (ou resistência, ou ambas) à afirmação de indivíduos ou grupos na realidade histórica das sociedades”²⁴. Nas ideologias “aparecem dados como paixão, engajamento, compromisso, responsabilidade, identificação”²⁵, que são elementos essenciais para a existência das mesmas e para que elas passem de um movimento social para o campo da ação política.

O significado ao qual chegamos de ideologia pode ser comparado a um dos sete destacados na obra de Roy C. Macridis²⁶, mais especificamente o que define a palavra como sendo um instrumento de manipulação.

A construção/manipulação das idéias se faz dentro do que Antonio Gramsci chama de aparelhos privados de hegemonia. Este formulador de idéias e intérprete de outros pensadores

²³ CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997, p. 8.

²⁴ MARTINS, Estevão Chaves de Rezende. *Relações internacionais: cultura e poder*. Brasília: Instituto Brasileiro de Relações Internacionais, 2002, p. 23.

²⁵ *Ibidem*, p. 29.

²⁶ MACRIDIS, Roy C. *Ideologias políticas contemporâneas: movimentos e regimes*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 20.

anteriores a ele, na corrente socialista, como Marx e Lênin, é um exemplo de pensador das ideologias.

1.3 – Gramsci e a hegemonia

Antonio Gramsci nasceu na Sardenha em 1891, foi um dos fundadores do partido comunista italiano e faleceu em 1937, ano em que recebeu a liberdade – envolto em uma pneumonia mortal – após onze anos de cadeia onde esteve preso a mando do regime fascista pelo crime de ser comunista. No cárcere Gramsci escreveu suas principais análises, compiladas em cadernos, *Quaderni Del Carcere*. Antes da prisão, era um dos editores do *Ordine Nuovo* onde havia desenvolvido suas primeiras idéias socialistas.

Uma das primeiras discussões pertinentes no que tange os conceitos trabalhados por Antonio Gramsci reside na definição de estrutura e superestrutura do marxismo. A estrutura está relacionada em Marx com os aspectos sócio-econômicos e a superestrutura com aspectos político-filosóficos do Estado, fortemente influenciados por Hegel.

Gramsci define como bloco histórico um momento recortado da história onde se desenvolve a revolução. A superestrutura é a interação entre a sociedade civil, que é composta de aparelhos ditos privados onde se dará a revolução através da busca pela hegemonia, e a sociedade política – esta composta pelos aparelhos de coerção do Estado.

A hegemonia é o processo pelo qual um novo grupo objetiva conquistar o poder, fundando uma nova sociedade e um novo bloco histórico. É no “quadro de análise do bloco histórico que Gramsci estuda como se desagrega a hegemonia da classe dirigente, edifica-se um novo sistema hegemônico e cria-se, pois um novo bloco histórico”²⁷.

A sociedade civil é composta por diversos aparelhos privados²⁸ de hegemonia – sindicatos, Igreja, escola, aparato cultural (dentro desse universo, o teatro) – que serão responsáveis pela direção cultural e moral da revolução. O teatro é um meio, através do qual a humanidade sempre se viu representada em suas virtudes e em suas mazelas. Brecht usa esse

²⁷ PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco histórico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 16.

²⁸ Hegel considerava os sindicatos e associações que surgiam como uma “trama privada”; Gramsci considerou essa “trama privada” como sendo a sociedade civil e seus aparelhos privados de hegemonia.

aparelho privado como espaço para o debate e a discussão de um mundo em convulsão. É através do teatro que as idéias vão ser levadas aos ouvidos e olhos – e por isso, boa parte das obras de Brecht é panfletária – de quem realmente pode fazer algo, de quem é agente político. No caso do marxismo esse agente é a classe trabalhadora.

Gramsci vive em uma Itália fascista e suas idéias são de fazer a revolução, através do partido comunista, e elevar o socialismo como alternativa ao fascismo. O comunismo italiano é contra-hegemônico e Gramsci se influencia em Maquiavel para tentar a tomada do poder, só que ao invés de um príncipe, seus conselhos são direcionados ao partido²⁹.

A superestrutura do bloco histórico é composta, como já vimos, pela sociedade política com seus aparatos coercitivos que devem ser anulados com o tempo em uma sociedade comunista, pelo motivo de que não mais serão necessários devido ao grau elevado de harmonia em que as sociedades chegarão – esta uma das características, a utopia, comum tanto no liberalismo quanto no socialismo. A outra metade, digamos assim, da superestrutura se remete à sociedade civil, que é definida por Marilena Chauí como sendo:

“... constituída por três classes (...). A primeira é a aristocracia ou nobreza, proprietária da terra (...). A terceira que Hegel denomina classe universal, é a classe média constituída pelos funcionários do Estado (...). Entre essas duas classes, existe uma, intermediária, e que é o coração da sociedade civil: a classe formal, isto é, os indivíduos que vivem da indústria e do comércio, do trabalho próprio ou do trabalho alheio. Formam as corporações (sindicatos) e seus interesses definem toda a esfera da vida civil”³⁰.

Esta sociedade civil, composta pelos aparelhos privados que visam uma conquista da hegemonia através de um trabalho cultural e moral, só pode ser entendida com a perfeita noção do que vem a ser cultura e moral.

A questão moral está diretamente ligada ao núcleo moral do liberalismo, ou seja, é um aspecto humanista que visa a harmonia entre os indivíduos respeitando-se os direitos básicos como o direito à vida. A cultura já exige um tipo de definição mais complexo. Segundo Roque Laraia “no final do século XVIII e no princípio do seguinte, o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *civilization* referia-se principalmente às regras materiais de um povo”³¹. Edward Tylor

²⁹ COX, Robert W.; SINCLAIR, Timothy J. Gramsci, hegemony and international relations: an essay in method (1983). In: *Approaches to world order*. Cambridge: University Press, 1996, p. 127.

³⁰ CHAUI, Marilena. Op. cit., pp. 44-45.

³¹ LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 25.

foi quem juntou ambos os termos e criou um novo conceito, *Culture*. Este conceito inclui conhecimentos, crenças, artes, moral, leis, etc.

Outra forma de se definir cultura é através da relação do homem com a natureza, como ressalta Marilena Chauí: “(...) pelo desejo, pelo trabalho e pela linguagem, as instituições sociais, o Estado, a religião, a arte, a ciência, a filosofia. É o real enquanto manifestação do espírito.”³²

A sociedade civil se diferencia da sociedade política através de um *modus operandi* buscando estabelecer um novo bloco histórico, enquanto a sociedade política atua através da coerção. A hegemonia nesse sentido tem um espaço bem definido de atuação, pois em Gramsci não há hegemonia sem o conjunto de organizações materiais que compõem a sociedade civil. Deve haver uma unidade na diversidade³³.

Os estudos gramscianos trouxeram uma série de análises no campo da ciência política que não foram utilizadas apenas no contexto histórico em que ele viveu, mas sobretudo depois – podem ser por exemplo usados dentro do contexto atual, como demonstra em sua tese Giovanni Semeraro³⁴ –, mas que trouxe para os dias de hoje a possibilidade de se entender certas relações entre a sociedade civil e o Estado, e no campo das Relações Internacionais isto pode ser útil. Robert Cox lembra que Gramsci não discutiu, senão em pequenos trechos dos *Quaderni*, as relações internacionais, já que seu foco era a Itália. Mas Gramsci afirma que inovações significativas na esfera social se refletem em última instância no campo das relações internacionais³⁵.

Ainda segundo Cox, no que tange a discussão acerca do uso de conceitos gramscianos para avaliar uma situação internacional, as organizações internacionais são mecanismos de hegemonia. Representam um modelo democrático-liberal pós-Segunda Guerra. Incorporam regras que permitem a expansão dos padrões dominantes ao mesmo tempo em que permite a inserção dos dominados.

O socialismo defendido por uma vanguarda intelectual se mostrava como a alternativa para um mundo pós fascismo. Os liberais no entanto defendiam uma posição bastante contrária àquelas idéias de Gramsci e de outros marxistas.

³² CHAUI, Marilena. Op. cit., p. 35.

³³ COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: Um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 33.

³⁴ SEMERARO, Giovanni. *Gramsci e a sociedade civil: cultura e educação para a democracia*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1999.

³⁵ COX, Robert W.; SINCLAIR, Timothy J. Op. cit, p. 133.

1.4 – O liberalismo e a democracia liberal

O entendimento de o que vem a ser liberalismo se faz necessário na discussão do tema que envolve Brecht e a função do intelectual no processo hegemônico, na medida em que esta escola representa tudo o que deve ser defendido na essência do indivíduo perante o Estado. São as idéias liberais que irão advogar pelas políticas em prol dos direitos civis e políticos, e esse debate – entre as idéias sociais e liberais – está claro na obra de Brecht. É o tempero que faz do autor alemão um homem contraditório e complexo.

A teoria política moderna tem nos liberais uma escola de enorme importância que é devida à sua contribuição e discussão principalmente nos campos da política e economia. “O indivíduo – suas experiências e seus interesses – é o conceito básico associado à origem do liberalismo e das sociedades liberais”³⁶.

Friedrich August Von Hayek, considerado o pai do neoliberalismo, afirma que as raízes desse movimento surgiram na Inglaterra do século XVII com os *Old Whigs*³⁷ que caracterizavam a concepção de uma ordem política baseada na liberdade individual dentro da lei.

Hayek diferencia duas formas de liberalismo: a que é defendida por ele, que teve gente como Adam Smith e David Hume como representantes; e um segundo modelo que cresceu embalado pelos fatos pós-revolução francesa e que se propagou com grande força nos Estados Unidos. Hayek tomará como liberalismo aquele movimento nascido na Inglaterra e que tem no cerne da discussão os limites que devem ser impostos à atuação do Estado na vida cotidiana das sociedades.

O movimento que ele admite ter semelhanças com o liberalismo, mas que na verdade está mais preocupado com quem de fato detém o poder, ou seja, com a questão da representatividade é a democracia. Hayek os diferencia falando de seus opostos na assertiva de que o totalitarismo é o oposto do liberalismo, enquanto o oposto da democracia seria o autoritarismo.³⁸ Nos regimes autoritários há a característica unipartidária que se contrapõe à representatividade exercida através do voto na democracia. O totalitarismo torna esse partido único o próprio Estado e o

³⁶ MACRIDIS, Roy C. Op. cit., p. 37.

³⁷ HAYEK, Friedrich August Von. Os Princípios de Uma Ordem Social Liberal. In: CRESPIGNY, Anthony de; CRONIN, Jeremy (Eds). Op. cit., p 47.

³⁸ Ibidem, p 47.

indivíduo deixa de existir nos seus direitos, passa a ser propriedade do Estado. O liberalismo defendido por Hayek é a defesa integral dos direitos do indivíduo e da propriedade privada, isto é, o oposto do regime totalitário.

A democracia se caracterizou por um movimento que foi sofrendo alterações em suas idéias originais ao longo do tempo. Democratas liberais e democratas radicais se distinguem nas idéias, mesmo havendo uma reconciliação desses dois grupos, e se distinguem ainda mais da democracia social que vem a surgir no debate um pouco mais tarde.

Para Roy Macridis o liberalismo pode ser dividido em três grandes núcleos: um moral; um político; e um econômico. O núcleo moral está presente há muito tempo na humanidade e há muito é transmitido, principalmente através de livros sábios das grandes religiões. Tem no cristianismo uma das principais vitrines de suas idéias. É o núcleo moral que defende o direito à vida, o valor individual do ser humano e o respeito à sua esfera mais pessoal. A discussão dos direitos humanos, sua universalização, sua indivisibilidade e a sua inerência são uma bandeira presente nos anseios liberais desde o princípio³⁹.

O núcleo político é integrado por conceitos-chave como o conceito de consentimento individual, onde as teorias contratuais ganharam força. São as teorias que tratam de um contrato que deixa de ser exclusivamente entre os indivíduos e passa a existir entre o indivíduo e o Estado. John Locke é o principal expoente desse pensamento. A partir dessa idéia de contrato passa-se então ao conceito de representação que segundo Locke traz para uma legislatura eleita pelo povo o exercício do poder que emana do mesmo⁴⁰.

Segundo Locke, os direitos morais bem como as propriedades privadas não podem sofrer deste governo escolhido pelo povo nenhum tipo de violação, isto é, a propriedade privada não está inclusa nos poderes que o Estado recebe através do contrato. Na verdade este Estado existe pelo povo e para o povo, devendo proteger seus aspectos individuais e prover a sociedade daqueles serviços que são essenciais como saúde, segurança e educação⁴¹. Há uma crença entre os liberais de que através do bom senso, se cada indivíduo buscar a sua felicidade dentro da lei haverá um estado harmônico no seio das sociedades na medida em que haja liberdade e oportunidade suficientes para que os indivíduos cheguem a estes resultados.

³⁹ MACRIDIS, Roy C. Op. cit., p.39.

⁴⁰ Ibidem, p. 48.

⁴¹ Fazendo uma necessária ressalva aqui de que a atuação do Estado na educação não é uma unanimidade entre os liberais.

Para tanto, John Stuart Mill defende que “a melhor proteção individual era permitir que cada um e todos selecionassem os seus representantes”⁴². Stuart Mill desenvolve em seu trabalho uma democracia desenvolvimentista, onde nem sempre o que deve importar é necessariamente a vontade geral, pois para este pensador britânico alguns votos devem ter maior valor, principalmente o voto de pessoas com educação. Isto caracterizou a criação da Câmara dos Lordes do Reino Unido. Mill via no ato de votar a necessidade de transparência e defendeu a participação das mulheres nas eleições. Era adepto de que o Estado deveria ter maior eficiência em seus atos, mas era totalmente contrário à idéia de que o mesmo pudesse intervir na propriedade privada. Estão lançadas as sementes de uma democracia liberal. Mill vê a importância da representatividade mesmo das minorias, e sendo um liberal em muitos aspectos se mostra como um democrata sem que isto o torne contraditório, mas sim complementar.

A soberania popular é a característica do núcleo político do liberalismo que mais contou com a contribuição de Jean Jacques Rousseau. “Contrariamente aos que eram favoráveis à representação e ao governo representativo, Rousseau acreditava no governo direto pelo povo. Não deveria haver limitações à vontade popular”⁴³. Rousseau acreditava que a vontade geral estava sempre certa e a representatividade distorceria a realidade. Por isso ele foi um dos pais da democracia dita radical.

No núcleo econômico do liberalismo está a ascensão das classes médias sobre a velha estrutura fundiária. Adam Smith e a sua obra *A Riqueza das Nações* são juntos o grande símbolo deste liberalismo. Nesta corrente o mercado deve ter liberdade total e nenhum tipo de ingerência por parte dos governos. O acúmulo de riquezas dos indivíduos e a liberdade que os mesmos têm para buscar os melhores resultados irão ditar as riquezas de uma nação. O papel do Estado deve se restringir à manutenção da Ordem e da Defesa. Esta definição é defendida tanto no artigo de Hayek quanto na obra de Roy Macridis.

A questão da educação era defendida pelos utilitaristas, James Mill e seu filho John Stuart Mill, assim como pelo amigo Jeremy Bentham. Era obrigação do Estado dar educação e a educação tinha o dever de passar aos indivíduos lições sobre cidadania.

⁴² Ibidem, p. 48.

⁴³ Ibidem, p. 50.

Hayek lembra que uma das características mais essenciais do liberalismo e que foi desenvolvida por Adam Smith e seus seguidores era o desejo de sua aplicação na sociedade em geral, isto é, o liberalismo como uma ideologia tem desde o princípio a intenção de se propagar.⁴⁴

Em suma, num sistema liberal a participação coercitiva do Estado deve ser limitada pelo que Hayek chama em seu artigo de “as três grandes negativas: paz, justiça e liberdade”⁴⁵, assim como deve ser aplicada a todos igualmente.

Joseph Schumpeter é um dos pensadores que mais trabalham a questão da democracia liberal e chama a atenção para uma crítica que faz aos utilitaristas. Segundo Schumpeter não há uma concepção inequívoca de o que venha a ser o bem comum, tão defendida por Mill e Bentham. Ainda que se encontre tal conceito, ele não poderia ser aplicado em situações singulares e por isso mesmo a vontade do povo e a vontade geral não existem⁴⁶. Schumpeter classifica os liberais e os democráticos anteriores a ele de uma forma genérica como se fossem todos eles defensores das mesmas idéias, sem levar em conta que o próprio conceito de bem comum se diferenciava na concepção de utilitaristas, democratas radicais, etc. Há uma separação de mais de setenta anos entre *Capitalismo, Socialismo e Democracia* – que tem a primeira publicação em 1942 – de Schumpeter e a produção de Mill.

Ainda em Schumpeter, há a necessidade de se buscar uma definição para vontade do indivíduo: todo o mundo sabe o que quer? Todos têm capacidade para observar e interpretar os fatos à sua volta? O problema está no fato de que não há homogeneidade nos indivíduos, os consumidores, por exemplo, se apresentam de formas totalmente heterogêneas e influenciáveis. Essa característica é fundamental para entender como a propaganda trilhou um caminho fundamental no campo das ideologias políticas.

Segundo Schumpeter “o método democrático é aquele sistema institucional de gestação das decisões políticas que realizam bem comum, deixando ao povo decidir por si mesmo as questões em litígio mediante a eleição dos indivíduos que congregar-se-ão para levar a cabo a vontade do mesmo”⁴⁷. Mas aqui o crítico da descuidada definição da expressão “bem comum” por parte dos utilitaristas, faz uso da mesma sem deixá-la menos confusa.

⁴⁴ HAYEK, Friedrich August von. Op. cit., p. 49.

⁴⁵ Ibidem, p 63.

⁴⁶ SCHUMPETER, JOSEPH A. *Capitalismo, socialismo y democracia*. Madrid: Aguilar, 1968, pp. 322-323.

⁴⁷ Ibidem, p 321.

A evolução da discussão acerca da democracia incluiu a certa altura os socialistas, que entraram no jogo democrático, com a social-democracia. Uma forma de fazendo uso da representatividade chegar ao poder e instituir os ideais desta escola.

1.5 – O socialismo

O imaginário do período entre-guerras é diametralmente ligado ao debate entre essas escolas ideológicas. Em Brecht, não só suas peças, mas poesias e contos também estão envolvidos em toda essa atmosfera. A discussão ideológica é uma discussão intelectual. São escritores, poetas, pintores, os primeiros produtores de cinema, etc; são os portadores da palavra, da idéia, arautos dessa discussão. A democracia liberal foi a ideologia que saiu como a grande alternativa para um mundo pós fascismo e propagou seus ideais por grande parte do mundo. O socialismo, no entanto vai travar uma dita Guerra Fria com esse mundo liberal que vai durar quase toda a segunda metade do século.

O socialismo é uma forma de se pensar e organizar as sociedades que acompanha a humanidade desde os tempos mais antigos. Há quem diga que as formas primitivas de organização eram socialistas, no sentido de que havia uma total divisão das tarefas e toda a terra era de todos e para todos daquela comunidade.

Existe uma divisão dos tipos conhecidos de socialismo que define como utópicos aqueles integrantes de uma corrente de pensadores do século XIX que tinham seus fundamentos fortemente enraizados em uma moral estabelecida.

Karl Marx se referia aos primeiros representantes do pensamento socialista na idade moderna como utópicos, até mesmo no sentido de diferenciar-lhes de seu socialismo científico⁴⁸.

O socialismo científico, ou simplesmente marxismo é a segunda geração moderna do que podemos chamar de socialismo. O socialismo libertário ou anarquista e mais tarde o socialismo evolucionário completam o grupo de quatro tipos definidos de aplicação e elaboração da teoria socialista. O traço comum a esses quatro distintos grupos é: “hostilidade ao *laissez-faire* e à

⁴⁸ COLE, George Douglas Howard. Que é o Socialismo? In: CRESPIGNY, Anthony de; CRONIN, Jeremy (EDS). Op. cit., p. 69.

competição econômica, e crença em algum tipo de ação cooperativa ou coletiva como forma de melhorar as condições dos muito pobres”⁴⁹.

Talvez o traço importante, ressaltado por George Cole e que diferencia os utópicos de seus sucessores marxistas seja mesmo o fato de que estes baseavam seus argumentos na irmandade e justiça entre os homens e isto não quer dizer que os mesmos não tivessem a noção das diferenças entre as classes. O marxismo, independente da questão moral defendia a “(...) inevitabilidade da conquista do poder pela classe trabalhadora (...)”⁵⁰.

O Partido Social-Democrático Alemão (SPD) foi fundado em 1875 com uma concepção teórica marxista, mas deu uma guinada à direita, principalmente na República de Weimar e se manteve ao centro. Como era um partido com muitos adeptos, era visto como ameaça maior do que o nazismo pelos comunistas (KPD) que tinham entre seus integrantes uma ala de socialistas utópicos que devido os atritos com marxistas se refugiavam no anarquismo.

Os utópicos têm então a característica de serem precursores na discussão moderna do socialismo tendo em nomes como Thomas More, Francis Bacon e Tommaso Campanella alguns de seus mais importantes expoentes. Todos estes sentiam “uma aversão à propriedade privada e à exploração dos pobres por aqueles que possuíam as riquezas, quer agrícolas, quer comerciais ou, mais tarde industriais”⁵¹.

Em fins do século XIX houve uma aproximação entre os democratas liberais e radicais, e neste contexto começava a surgir um socialismo democrático que se desenvolveu fortemente durante o século XX.

Democratas liberais e radicais entravam num consenso de que o tom da intervenção do Estado se daria em aspectos referentes aos direitos civis e políticos, no sentido de prover a sociedade com a possibilidade de desenvolver a soberania popular e o majoritarismo, e defender os direitos individuais.

O socialismo democrático segundo a proposição de Marx e dos utópicos, e aqui há um consenso das duas correntes, não aceitava o núcleo político dos liberais – o que transparece nos pactos de 1966 das Nações Unidas sobre Direitos Humanos, onde direitos civis e políticos eram defendidos por democracias liberais e os direitos sociais, econômicos e culturais eram defendidos por socialistas.

⁴⁹ Ibidem, p. 69.

⁵⁰ Ibidem, p. 72.

⁵¹ MACRIDIS, Roy C. Op cit, p. 50.

Mesmo que esses reflexos tenham chegado até a década de sessenta do século XX – e até mesmo bem depois, já que a China pode ser um exemplo bem nítido deste argumento – ainda no fim do século XIX cresceu um movimento conhecido por revisionismo, que tinha na pessoa de Eduard Bernstein o seu nome forte. Este movimento modificava as concepções a respeito dos meios pelos quais se poderia chegar ao poder, e estes deveriam se dar através de formas pacíficas e democráticas, aproximando os socialistas do núcleo moral do liberalismo e inserindo-os no contexto eleitoral⁵².

Eduard Bernstein fez uma crítica contundente ao marxismo, alegando que Marx havia se equivocado ao afirmar que o sistema capitalista estava próximo da ruína. A quantidade de capitalistas aumentava e graças à bolsa de valores um número crescente de pessoas começou a ter propriedade privada em forma de ações. Aqui cabe uma ligação com a história da República de Weimar, que graças ao plano Dawes gerou um grupo de novos ricos – que eram odiados pelas classes mais pobres alemãs, e a quem os nazistas anexaram a imagem dos judeus⁵³.

Outro aspecto relevante para Bernstein era o de que a economia capitalista estava produzindo mais empregos com caráter especializado. Marx, segundo Bernstein, “havia subestimado seriamente a capacidade do Estado democrático de intervir em favor dos trabalhadores e dos menos favorecidos”⁵⁴.

Desta forma Bernstein concluiu que o socialismo evolucionista deveria prevalecer sobre o revolucionário, através da democracia socialista, levando a sociedade através do desenvolvimento do socialismo a uma substituição gradual do capitalismo. Assim o fim se manteria o mesmo, as sociedades comunistas. Os meios é que mudaram e se adequaram ao movimento democrático.

O socialismo, no entanto, também teve a sua faceta totalitária com o regime de Stalin na URSS. É verdade que se diferencia em alguns pontos um regime totalitário de esquerda como o soviético daqueles que se aplicaram na Itália e na Alemanha. Nas diferenças, Macridis destaca que os controles totalitários do comunismo são em teoria para durarem uma fase histórica até o retorno das liberdades individuais, quando o Estado deverá ser cerceado de sua função. No totalitarismo das direitas “o domínio de poucos sobre muitos se supõe permanente: a elite continuará a governar”⁵⁵.

⁵² Ibidem, p. 71.

⁵³ ALMEIDA, Ângela Mendes de. Op. cit., p. 47.

⁵⁴ MACRIDIS, Roy C. Op. cit., p. 76.

⁵⁵ Ibidem, p. 114.

No que se pode comparar entre esses fenômenos “as semelhanças aparecem sobretudo com relação aos temas negativos compartilhados (...), se opõem ao liberalismo econômico e político, à democracia (...). Nas suas táticas para a tomada do poder ambos advogam a força”⁵⁶.

1.6 – O totalitarismo

A discussão que permeia o sentido de o que vem a ser o totalitarismo é característica do século XX, e este fenômeno sempre aparece contextualizado em conflitos, onde a face do terror se mostra integralmente. Segundo Robert Orr, a palavra aparece pela primeira vez nos discursos de Mussolini, por volta de 1925 na Itália fascista⁵⁷. O termo se referia a um Estado totalitário, que abarcasse a sociedade em todos os sentidos e tem a princípio uma conotação positiva. O fascismo, que vem da palavra italiana *fascere* caracterizou o regime de Benito Mussolini e o nacional-socialismo (nazismo) de Hitler. O totalitarismo, como já vimos, também foi característica da URSS sob a força de Stalin.

O totalitarismo tem algumas características bem definidas: como transformar por exemplo as classes em massas, e aqui Hannah Arendt chama a atenção para o fato de que os governos totalitários transformam todos os homens em “Um-Só-Homem”⁵⁸, isto é, faz com que as classes percam sua identidade e se transformem em uma massa monolítica. Especialmente aquelas pessoas que se tornaram indiferentes à política devido ao abandono, que muitas vezes é propositado pelos outros partidos – como aconteceu com os pobres da República de Weimar –, são facilmente conduzidas à condição de massa. É “uma ideologia elaborada, isto é, uma doutrina oficialmente prescrita que tem algo a dizer sobre todos os aspectos práticos da vida ...”⁵⁹.

Como ideologia se impõe sobre um Estado de direito e passa a ter nas leis algo que segue uma lógica do partido, que é literalmente o próprio Estado. Hannah Arendt em seu clássico *Origens do Totalitarismo*, define que: “... todas as leis se tornam leis de movimento”⁶⁰. Ora, se

⁵⁶ Ibidem, p. 113.

⁵⁷ ORR, Robert. Reflexões sobre o Totalitarismo. In: CRESPIGNY, Anthony de; CRONIN, Jeremy (Eds). Op. cit., p. 115.

⁵⁸ ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 519.

⁵⁹ ORR, Robert. Op. cit, p. 118.

⁶⁰ ARENDT, Hannah. Op. cit, p. 515.

voltarmos à concepção grega de o que vem a ser movimento – trabalhada por Marilena Chauí – e ligarmos esta concepção à definição de ideologia, estará então fundamentado o argumento que afirma ser o totalitarismo de fato uma ideologia. Mas é também uma dominação hegemônica, que não tem a preocupação com o aspecto organizacional das leis porque para regimes desse tipo as leis naturais ou as leis da história são a base de todas as leis sem se orientarem por conceitos morais⁶¹.

Já vimos então que as classes viram massas e é preciso afirmar também que o poder exercido pelo exército passa a ser de polícia, e a política externa desses regimes será sempre da busca pela dominação. O isolamento do indivíduo, que vem invariavelmente de uma situação histórica que propicie tal situação, vai muito além da esfera de atuação pública do mesmo. O Estado adentra a vida privada sem pedir licença. A solidão desse indivíduo não significa estar só, mas sentir-se dessa forma em meio a muitos outros. A solidão pode levar à situação em que “estando a sós, o meu próprio eu me abandona”⁶². É a perda do próprio eu que cria um ambiente em que se perde a confiança no pensamento crítico e em si mesmo.

O isolamento a que se referem os autores que trabalham o termo acaba se tornando insuportável na medida em que o trabalho é fração fundamental da vida das pessoas. Pois é no trabalho que o totalitarismo começa a sua dominação, passando em seguida a todos os laços sociais, visando destruí-los. Um sujeito que esteja vivendo em regime totalitário trabalha pelo único motivo de se manter vivo, e aqui destaca-se a ironia da frase nazista que se localiza nos portões de entrada para os campos de concentração: *Arbeit macht Frei*⁶³.

Este isolamento é o que alimenta aquilo que vem a ser a essência do totalitarismo, o terror. Terror este que tem uma facilidade para poder se estabelecer em uma sociedade que vinha desde a revolução industrial tendo uma ligação com a superficialidade selvagem do capitalismo. Há uma perda de toda a percepção que o indivíduo tem nele próprio.

A polícia exerce um controle terrorista das atividades privadas, impedindo qualquer ato de autonomia mesmo que este seja um ato de lazer. A juventude hitlerista foi um exemplo de movimento criado para minar as relações familiares, originando situações em que um pai fosse delatado pelo próprio filho. Exigia-se total apoio à causa, total apoio ao partido.

⁶¹ Ibidem, p. 515.

⁶² Ibidem, p. 529.

⁶³ O trabalho liberta.

O partido no regime totalitário é único, são fechados e passam a viver na clandestinidade todos os agentes que esboçam uma oposição. A propaganda – o regime tem o monopólio das comunicações – é direcionada àqueles que não fazem parte do regime; em situações onde o terror é estabelecido não há a necessidade da máquina da propaganda. A violência é institucionalizada.

As teorias nesses regimes são utilizadas na propaganda de forma a legitimar as atitudes do Estado que não está preocupado com a veracidade dos fatos. Os nazistas por exemplo, fizeram uso da teoria evolucionista de Charles Darwin para justificar seus crimes: “A teoria da evolução (...) e a noção de sobrevivência dos mais preparados, foi rápida e injustificadamente transferida para a ordem social e internacional”⁶⁴.

Não há dúvida sobre características comuns aos governos totalitários, sua influência em todos os aspectos da vida privada – por isso Hayek afirma ser o totalitarismo o oposto do liberalismo e não da democracia – e sua centralização na figura de um ditador ou “líder”. A dúvida que fica é: por quê? Por mais que hajam causas históricas fundamentais, como pôde o homem chegar a tão alto grau de crueldade? Egocentrismo frente à alteridade e também, por que não, tão forte passividade por parte dos subjugados. A intolerância e a cruza no trato com as diferenças não ficou restrita aos livros de história e veio como herança sombria ao século XXI. Talvez com outras facetas, onde seres humanos, subjugados de ontem repetem as atitudes com o outro, mesmo que o outro seja um reflexo no espelho.

1.7 – Os intelectuais segundo Gramsci

Sendo o regime totalitário uma dominação hegemônica, e havendo um movimento contra-hegemônico com a intenção de instituir um novo bloco histórico, os intelectuais serão nesse cenário figuras-chave no processo. Assim pensava Gramsci com o partido como um aparelho privado e pensou Brecht com o seu Teatro Épico, que será explicado de melhor forma no segundo capítulo.

No núcleo desta tarefa se encontra então a figura do intelectual, que em Gramsci tem uma função maior do que aquela desenvolvida por intelectuais sem uma ligação definida com uma

⁶⁴ MACRIDIS, Roy C. Op. cit., p. 204.

ideologia: “(...) Gramsci rejeita assim, a concepção vulgar do ‘intelectual’ (...) e estuda essa categoria social como a dos agentes da superestrutura (...)”⁶⁵.

O intelectual pode ser orgânico, que é aquele que se define dessa forma devido aos laços que tem com a classe fundamental do aparelho privado que serve de campo para a sua atuação. O intelectual orgânico é essencial para a conquista da hegemonia.

O outro tipo de intelectual, segundo Gramsci, é aquele que ele classifica como intelectual tradicional, geralmente ligado à classe dirigente que foi destituída do poder. Dessa forma, duas conclusões são trazidas à tona: a primeira de que um intelectual se torna improdutivo, se este estiver isolado de sua classe fundamental; e a outra é quanto ao relacionamento entre intelectuais orgânicos e tradicionais, pois para o primeiro “estabelecer sua hegemonia” em relação aos tradicionais, “deve absorvê-los ou suprimi-los”⁶⁶.

Sob esse ponto de vista, conclui-se que em toda a discussão que envolveu as ideologias políticas que figuraram como protagonistas dos fatos mais marcantes do século XX, a presença do intelectual – segundo definições gramscianas – fez-se fundamental. Mas será que Bertolt Brecht seguiu à risca as características gramscianas de intelectual orgânico? Brecht foi de fato ligado ao aparato comunista, defensor incondicional da ideologia marxista? Os aspectos humanistas que perpassam as fronteiras ideológicas e defendem os direitos do homem podem estar presentes na vida e obra desse autor. Sartre irá afirmar muitos anos mais tarde que o intelectual necessita de autonomia dos aparelhos privados ou públicos, e só é útil quando se põe a defender valores universais⁶⁷.

Em seguida, os rumos e pensamentos de Bertolt Brecht serão discutidos ao longo de todo o segundo capítulo, onde se dará ênfase ao aspecto engajado de sua obra e ao fato de que sua vida foi sempre determinada por situações de refúgio e pela insistência em não se calar jamais frente aos acontecimentos do mundo à sua volta.

⁶⁵ PORTELLI, Hugues. Op. cit, p. 83.

⁶⁶ Ibidem, p. 90.

⁶⁷ REDE GLOBO. Programa Sem Fronteiras, Globo News. 26 Jun 2005 – 30 minutos.

2 – BERTOLT BRECHT, O ETERNO REFUGIADO: ARTE ENGAJADA E MÉTODO INOVADOR

A obra de Bertolt Brecht como artista confunde-se com o seu papel de crítico social; suas diversas formas de busca de uma expressão simples e objetiva – o que contribuiu para sua fama de contraditório –, o levaram a um sem-número de situações de vida, que o tornaram uma testemunha privilegiada da história do século XX.

Nesse capítulo buscar-se-á ressaltar a imensa contribuição desse autor que foi mais do que um *Dramaturg*⁶⁸, ou um propagandista das idéias comunistas. Brecht criou um método que se opôs a um *status quo* que vigorava com certa pujança nos meios teatrais; o método Stanislavski, que leva o nome de seu criador, basicamente defende as emoções pessoais do artista como ferramenta de interpretação da personagem, o que beneficia a catarse como um elemento concreto da arte cênica. O método brechtiano conhecido como *Verfremdungseffekt*⁶⁹ nega a catarse, busca lembrar o artista e o expectador de que estão num teatro, e expõe as “engrenagens” que fazem funcionar aquele trabalho. Este método foi fundamental para toda a sua crítica social e expressão política.

Tentar entender Brecht separando o homem do artista pode ser um equívoco, que no livro de Martin Esslin⁷⁰ ficou de certa forma evidente, e que se repete em outras obras que se referem ao *dramaturg* alemão.⁷¹ O livro de Esslin divide os capítulos entre a vida do artista e do homem, e isso faz com que se perca um pouco de uma essência, que só se manifesta nos momentos em que a arte invade a vida e vice-versa. Brecht é um único homem, complexo de todo e de tudo o que o termo pode significar.

Após uma necessária abordagem de fatos biográficos, se dará a devida importância ao tratamento de sua relação com os comunistas. Esta relação quase sempre conflituosa, entre sua vontade em se manter autônomo no processo de criação e de retribuir o apoio que a certa altura é de inegável relevância financeira.

⁶⁸ Martin Esslin destaca este termo em sua obra: *Brecht: dos males, o menor*. Define-o como um cargo restrito ao universo teatral germânico; uma mistura das atividades de dramaturgo titular da companhia, adaptador de peças de outros autores, leitor de textos, redator dos programas das peças e relações públicas.

⁶⁹ No Brasil é denominado Método de Distanciamento.

⁷⁰ ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor, um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

⁷¹ Também verificado em: PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

O método será em seguida discutido de forma que fiquem claras a sua conotação e utilidade políticas. Sua arte servirá de ferramenta contra o inimigo ideológico personificado em Hitler; será um sopro *do maldito contra o lobo*⁷². Para Brecht e grande parte dos intelectuais antinazistas da época, a importância das suas obras como força de resistência parecia maior do que talvez fosse em realidade.

Por fim, uma peça emblemática – por ter sido escrita nos primeiros anos de exílio, na Dinamarca – será analisada no capítulo seguinte sob a luz de conceitos políticos: *Terror e Miséria do Terceiro Reich*. Apresentada na forma de 24 esquetes⁷³, que representam situações cotidianas da Alemanha hitlerista. Suas conclusões simplistas poderiam ser ressaltadas pela crítica⁷⁴ para negar um lugar nas grandes obras de Brecht; há, no entanto, que se levar em consideração que a escolha desta, e não de outra peça, é pura e simplesmente por considerar que neste texto estão contidos elementos suficientes para expor a importância de obras culturais e artísticas na discussão de grandes temas políticos.

2.1 – Uma vida no exílio

Em fevereiro de 1898, em Augsburg, na Baviera, nascia Eugen Berthold Friedrich Brecht; filho de um cidadão abastado e diretor de fábrica de papel, e de uma filha de um funcionário público da Floresta Negra. Brecht futuramente decidiria usar o nome Bertolt Brecht, por ver nesta mudança uma importante força de estilo. Na sua adolescência surgiam os primeiros escritos, com características que marcam uma primeira de três fases distintas de sua vida: nos anos vinte, escreve com lirismo, deboche e ousadia. Após o término da Primeira Guerra Mundial, surgia nas ruas de Munique – onde Brecht à época estudava medicina – uma revolta das massas contra o regime, liderada por Rosa Luxemburgo e Liebknecht, que ficou conhecida como

⁷² Por diversas vezes Bertolt Brecht foi denominado pela cúpula nazista como *maldito*. O *lobo* também aparece como figura simbólica de Adolf Hitler em alguns textos de intelectuais de esquerda da época.

⁷³ Inicialmente, os Esquetes eram cenas de caráter cômico, de curta duração e ligados ao Teatro de Revista. Hoje são bastante comuns e têm até mesmo festivais próprios, apresentando de forma clara um início-meio-fim. São também conhecidos como *Sketch*.

⁷⁴ “A mesma ingenuidade política marca as peças que Brecht escreveu entre 1933 e 1938 (...) pequenos esquetes reunidos sob o título *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (Terror e Miséria do Terceiro Reich)”. ESSLIN, Martin, Op. cit., pp. 80-81.

Revolução Espartakista. Neste conflito, Brecht tomou parte atendendo como médico na sua cidade natal. O fato mais importante desta experiência – costurando e atendendo pessoas, para que pudessem retornar ao *front* e lutar –, foi a geração de reflexos literários, que incorporados aos primeiros trabalhos, compuseram os passos em busca de um método. É desta época, o expressivo poema, *A Lenda do Soldado Morto*.

Deitaram-lhe um conhaque goela abaixo
 Para dar ao corpo podre alguma vida;
 Dois fortes enfermeiros agarraram os seus braços
 E sua esposa meio despida.

Porque o corpo podre fedia
 Na frente um padre pulava
 E sacudindo sobre ele muito incenso
 O fedor da morte disfarçava.

Notam-se aqui, já presentes as marcas de uma literatura que buscava chocar, para com isto exigir uma reflexão do leitor. Esta característica teve forte influência no Teatro Épico⁷⁵ criado por Brecht e Erwin Piscator.

Ia na (sic) frente o rataplã da banda
 Tocando um dobrado muito brabo.
 O soldado, como o figurino manda,
 Sacudia as pernas desde o rabo.

Era tanta gente que ele nem se via
 Da multidão em volta, soltando vivas!
 Do alto, pode ser que fosse visto:
 Mas lá, a não ser astros, não há nada. ⁷⁶

Nos anos trinta, Brecht incorpora o engajamento à causa comunista como elemento fundamental de sua obra. É nesse período que Brecht vai partir para o exílio pela primeira vez. Após a derrota da Revolução Espartakista, o caminho estava aberto para a ascensão do nazismo,

⁷⁵ “Tipo de drama e espetáculo que procura acentuar os traços épicos da narrativa a fim de produzir o efeito de distanciamento. O termo foi usado inicialmente por Erwin Piscator (1893-1966), mas foi Bertolt Brecht (1898-1956) quem desenvolveu uma teoria e uma práxis consistente acerca da matéria. Trata-se de um estilo antiilusionista, cuja essência consiste na apresentação, não das relações interpessoais, mas das que decorrem de determinantes sociais. (...) evita o processo de identificação entre espectador e personagem, ao mesmo tempo que (sic) fortalece a participação intelectual do espectador”. VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987, pp. 195.

⁷⁶ BRECHT, Bertolt. *Legende vom Toten Soldaten*. In: *Hauspostille*. Berlim, 1927, pp. 127-129, *apud* ESSLIN, Martin Op. cit, pp. 22-23.

com o fortalecimento da direita perante um povo que sofria os anos de recessão que se alastravam pelo mundo a partir da segunda metade da década de vinte. A maturidade na obra brechtiana no período se deve ao encontro de um método para suas obras que pudesse expressar suas idéias. A interpretação de Brecht para o marxismo nem sempre combinava com o que vinha sendo posto em prática na URSS. Assim como diversos intelectuais marxistas, contemporâneos seus, não tinha a perfeita noção da maneira como Stalin conduzia a política interna soviética. Por diversas vezes ele se mostra contraditório ao comunismo soviético: defendendo liberdades individuais; autonomia no processo de criação; e mesmo exigindo, mais tarde, quando vai viver na Alemanha Oriental, um controle próprio de suas obras, passando os direitos para um produtor da Berlim ocidental – Suhrkamp –, amigo seu desde os tempos de infância.

Com a ascensão de Hitler à chancelaria, viver na Alemanha havia se tornado muito perigoso para alguns intelectuais, principalmente os de esquerda. Brecht deixa a Alemanha em fevereiro de 1933 e começa uma longa jornada por diversos países europeus: Suíça, França, Áustria. Os nazistas sabendo que sua pequena filha Bárbara havia ficado na Alemanha tentam encontrá-la para forçar Brecht a retornar. Graças à ajuda de uma assistente social inglesa, a menina foi entregue aos pais, na fronteira com a Suíça, em uma operação por demais afortunada.

A Dinamarca vem a ser o primeiro local onde Brecht se estabelece. O exílio neste país não seria muito óbvio para um comunista⁷⁷, mas a Rússia não lhe despertava confiança e Brecht prezava por sua liberdade. Na Dinamarca Brecht escreveu *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, em parceria com Margarete Steffin.

Em 1940 – após pequena passagem pela Suécia –, muda-se para a Finlândia, onde por algum motivo era mais facilitado o visto para os Estados Unidos. Muitos intelectuais alemães da época haviam cruzado o Atlântico para viver em solo estadunidense: Thomas Mann, seu irmão e seu filho são exemplos desta diáspora intelectual, que incluía também grande parte da Escola de Frankfurt e a própria Hannah Arendt. Brecht com o visto em mãos, parte então para Vladivostok – poucas semanas antes de a Finlândia entrar na Guerra ao lado das forças do Eixo –, de onde em junho, de navio, viaja até San Pedro, na Califórnia. Este será até 1947, o novo lar do refugiado Bertolt Brecht.

⁷⁷ Não se sabe se Bertolt Brecht algum dia se filiou de fato ao Partido Comunista. Havia uma orientação do próprio partido de que intelectuais não fossem formalmente filiados para evitar “constrangimentos”.

A face contraditória de Brecht é levantada no livro de Hannah Arendt⁷⁸, quando ela disserta sobre a liberdade poética, como um dom quase divino, mas que deve ser medido, já que poetas também cometem erros. Brecht cometeu erros, dentre eles, o de escrever odes a Stalin, já tendo consciência do quão terrível era o Estado russo para seu povo. Estas odes, no entanto, foram escritas na década de cinquenta, quando vive em Berlim oriental e suas obras já não possuem a mesma intensidade dos anos trinta.

Já no fim da década de trinta, Brecht vai perdendo a ilusão de que sua obra de fato poderia alterar os rumos dos acontecimentos. Esslin destaca esse momento como a “quebra dos grilhões” da propaganda e um novo despertar para a qualidade poética nos textos brechtianos. A ida para os EUA tornara-se inevitável, pois a Europa era por demais perigosa para um homem tão odiado pelos nazistas.

Em solo norte-americano, Brecht e a família se instalaram nos arredores de Hollywood. O que poderia ser uma nova oportunidade de trabalho – principalmente na crescente indústria cinematográfica –, não passaria de um exílio, com poucos ganhos em termos de carreira artística. Vários autores destacam que Brecht era um grande escritor da língua alemã. A tradução dos seus textos, no entanto, seja na língua que for, faz com que haja uma inevitável perda de qualidade. Em todos os países de língua alemã, existe a língua oficial – o *Hoch Deutsch* –, e inúmeros dialetos, que são a língua *de factus*. Brecht escreve discursos para seus personagens, em que eles conseguem falar uma língua oficial, na norma culta germânica, mantendo uma naturalidade mesmo quando há rimas, joguetes de palavras e duplos-sentidos.

Nos Estados Unidos, Brecht tem que se acostumar com a idéia de que deve começar do zero, quando já era famoso em países de língua alemã. Tem dificuldade para encontrar quem queira representar seus textos e até mesmo quem se disponibilize a traduzi-los. Segundo Eric Bentley, Brecht teve quatro fases distintas em sua obra – alguns dizem que foram três, devido a insignificância de sua última fase, os anos cinquenta –, e que os anos quarenta seriam os mais amadurecidos: “Se a primeira fase é cínica e brilhante, e pertencente aos anos vinte, a segunda é rígida e solene e pertencente aos anos trinta.”⁷⁹ Ainda segundo Bentley, os críticos acompanharam essas duas fases desprezando-o em um primeiro momento como autor de cabaré,

⁷⁸ “(...) suas odes a Stalin, aquele grande pai e assassino de povos, soam como se tivessem sido fabricadas pelo imitador menos talentoso que Brecht jamais teve. O pior que pode acontecer a um poeta é deixar de ser poeta, e foi o que aconteceu a Brecht nos últimos anos de sua vida.” ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 182.

⁷⁹ BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, pp. 313-314.

e nos anos trinta como um panfletário. Nos anos quarenta, Brecht escreve suas obras mais comemoradas e elogiadas do ponto de vista artístico. Mas esse Brecht só chegaria a um resultado de alto nível, devido a uma trajetória que lhe propiciou a formação do homem, que influenciou e criou o artista.

De 1940 a 1947 viveu em solo norte-americano, buscando não ser esquecido. E não foi. Uma imensa contribuição para isto foi dada por um grupo suíço, de atores antinazistas, que representavam suas peças em Zurique, no Schauspielhaus.

Brecht conseguiu que um grupo de atores refugiados apresentasse *Terror e Miséria do Terceiro Reich* em Nova Iorque, e havia tentado adaptações como *A resistível ascensão de Arturo Ui* – que versa sobre a trajetória de Hitler, trazendo-a para a cidade de Chicago. A peça se chamaria *Os Gângsteres de Arturo Ui*. Esta tentativa, todavia, foi um fracasso segundo Martin Esslin, devido à relação forçosa entre duas realidades bem distintas.

A certa altura, Brecht vivia num círculo de amigos de língua alemã, e mantinha-se informado a respeito do desenrolar da guerra. Já desde 1942, a vida no exílio começava a não ser tão difícil como de início e sua versão em inglês de *Terror e Miséria do Terceiro Reich* – que em Nova Iorque entrou em cartaz como *The Private Life of the Master Race* – conseguiu chamar a atenção pretendida. Sua fama começou a se espalhar e conquistou a amizade de pessoas influentes, como Eric Bentley, citado anteriormente. Bentley se tornou “um poderoso e eloqüente defensor das teorias e obras de Brecht junto à vanguarda universitária e teatral”.⁸⁰

O interessante da versão para o inglês do título de *Terror e Miséria do Terceiro Reich* está no fato de que este representa uma atenção especial aos direitos individuais da pessoa humana. O título original em muito se diferencia ao dado nos Estados Unidos. O tema ao qual aborda Brecht nesta peça traz consigo uma discussão por demais pertinente nas relações internacionais.

Com o final da Segunda Guerra Mundial, a Alemanha estava destruída e voltar não era uma opção das mais atrativas. Brecht resolveu esperar mais um pouco, e juntamente com um grupo de refugiados – Thomas Mann, Feuchtwanger, Heinrich Mann, Viertel e Weisskopf –, criou em Nova Iorque a Aurora Verlag. Essa nova editora se destinaria a publicar textos em alemão, visando justamente o ressurgimento do mercado na Alemanha.

Apesar de as coisas andarem bem para Brecht nos Estados Unidos, o mercado estadunidense tinha uma maior aceitação – por parte não só de atores e diretores, mas também do

⁸⁰ ESSLIN, Martin. Op. cit., pp. 87.

público – pelo método de Constantin Stanislavski. Era um método naturalista, que privilegiava as emoções e conflitos particulares, bem diferente do Teatro Épico com sua preocupação social. Até hoje, os Estados Unidos são profundamente influenciados por esse método, que tem no Actor's Studio de Nova Iorque um diapasão da técnica de Stanislavski. Marlon Brando, Al Pacino, Dustin Hoffmann, são todos ícones desta forma de atuar. Esta informação é de grande importância, para entender o porquê de não ter havido maior penetração do Teatro Épico nos Estados Unidos.

A vida na sociedade estadunidense vinha se tornando bastante desconfortável para estrangeiros com tendências de esquerda. Os efeitos da Guerra Fria vinham bater na porta de Brecht, e em setembro de 1947 ele era intimado a comparecer perante a Comissão de Atividades Antiamericanas.

O que Brecht fez ao ser chamado para depor deve ser explicado mencionando um personagem que ele criou, que muito representava sua forma de agir. Enquanto alguns intelectuais se aterrorizavam com a idéia, Brecht estava ansioso para poder enfrentar tal comissão com um cinismo fantástico.

O personagem era o soldado Schweik, e aqui devo abrir um parêntese. Schweik⁸¹ havia sido um soldado subserviente, um anti-herói, representava a humildade do povo. Brecht gostava, desde o princípio, de fazer uso de personagens que representassem uma idéia contrária à estupidez, de forma simples e cínica.

O fato de grande parte das obras de Brecht na época não ser traduzida para o inglês, fez com que os responsáveis pelo interrogatório não o tivessem lido. Isto gerou uma situação tal que Brecht de início percebeu a ignorância daqueles que representavam a burocracia, que tanto ele gostava de colocar em situações de constrangimento. Eric Bentley já era à época o tradutor de algumas das obras de Brecht.

No livro de Esslin há uma boa descrição dos fatos que se seguiram aos trinta dias de outubro de 1947. A comissão preparada para inquirir Brecht a respeito da ligação de suas obras com a ideologia comunista era fraca e despreparada, já que nem sequer deu-se ao trabalho de ler o que havia de mais importante nas obras do *Dramaturg*. Brecht notou esse despreparo e passou a negar qualquer ligação com o comunismo. Quando questionado, de forma simpática, Brecht mencionava que havia um equívoco de interpretação devido à tradução errônea do alemão para o

⁸¹ Personagem de *Schweik na Segunda Guerra Mundial*, escrita entre 1941 e 1944.

inglês. Vale destacar aqui que os textos traduzidos por Bentley pertenciam à fase menos panfletária de Brecht. Os poucos textos traduzidos, que levantariam suspeitas, eram poesias e contos que sempre podem ser questionados quanto à tradução.

O que se segue naquele dia é uma seqüência de respostas de um intelectual que deixava os inquisidores confusos. A comissão que a princípio se destinava a investigar pessoas ligadas à indústria cinematográfica – Brecht chegou a ter alguns poucos roteiros filmados – inquiria o grande autor alemão principalmente por suas peças. Mesmo não as tendo lido.

Uma das perguntas se referia a uma peça escrita em 1930, *Die Massnahme (As Medidas Tomadas)*. Essa peça fala sobre a consciência das medidas a serem tomadas pelo partido comunista. É impressionante como ela é, até certo ponto, profética.

“Anos antes dos expurgos soviéticos, ela expressou a natureza essencial do comunismo stalinista. Devido à compreensão surpreendentemente penetrante de Brecht sobre as realidades do problema do totalitarismo, a peça transcende a intenção consciente do autor e se transforma num enunciado clássico de seu dilema básico”⁸².

Não se pode esquecer a crítica feita por Hannah Arendt a respeito das odes criadas por Brecht ao governo de Stalin, mas aqui se registra justamente o contraditório no autor. Na década de trinta ele estava passando da fase da rebeldia para a dramaturgia engajada, e suas desconfianças com os rumos soviéticos como um todo, já o faziam sentir desconforto com a idéia de ir viver em Moscou. Nos anos cinquenta, as motivações já são outras, mais pessoais talvez.

Foi baseado em *As Medidas Tomadas* que a Comissão levantou suspeitas sobre Brecht. Ao que ele foi questionado sobre o assassinato de um dos personagens por seus companheiros, pelo simples fato de que isso era o que melhor convinha aos interesses do partido comunista. Brecht então respondeu que:

Não, isto não está inteiramente de acordo com a história... O senhor perceberá se a ler cuidadosamente (...) que o jovem que morreu estava convencido de que havia prejudicado a missão na qual acreditava, e que estava pronto a morrer a fim de não tornar o prejuízo ainda maior. Então pede aos companheiros que o ajudem, e todos o ajudam a morrer (...) o conduzem ternamente até o abismo, e isso é que é a história.⁸³

⁸² Ibidem, p. 298.

⁸³ *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington, 1947, pp. 491-504, apud *Ibidem*, p. 90.

Na verdade, o diálogo que segue na peça é o seguinte: “Então o fuzilamos e o atiremos num depósito de cal”. Brecht confundiu propositalmente esta peça com uma outra, *Der jasager* (*Aquele que diz sim*).

O investigador também questiona o fato de os textos de Brecht serem escritos com base na filosofia de Marx e Lênin, ao que Brecht responde que “Não. Não creio que isso seja exatamente correto. Porém é claro que a estudei. Eu tinha que estudar como um dramata emprenhado em escrever peças históricas; (...).”⁸⁴

Quando questionavam sobre algum poema suspeito, ele dizia que havia escrito um poema em alemão que era muito diferente “disso que está aí”, se referindo a um texto traduzido.

Ao fim do interrogatório, Brecht que já havia ido à comissão com um bilhete da reserva de seu vôo para a Europa, sai com profundos agradecimentos por parte da comissão por ter sido um colaborador exemplar. Esslin menciona que os amigos intelectuais de Brecht se referiam ao episódio como se tivesse sido um zoólogo interrogado por macacos.

O fato é que após este fato pitoresco, Brecht retorna à Europa, inicialmente se instalando em Paris e depois na Suíça.

Mas não demorou muito para que Brecht começasse a ser tentado com convites para se estabelecer em Berlim Oriental. Ele aceita o convite, mas toma algumas precauções. Consegue convencer as autoridades austríacas de lhe darem a cidadania, alimentando uma possibilidade de um dia ir viver em Salzburg. Nunca foi, mas ficou com a cidadania e esse passaporte lhe permitia entrar em países que não reconheciam a República Democrática Alemã. Outra atitude importante havia sido a de deixar os direitos de seus textos reservados a um empresário em Berlim Ocidental, seu amigo, e dessa forma protegê-los de um eventual intrometimento do Estado alemão oriental. Brecht agia de forma diversa ao discurso comunista quando se tratava de suas finanças. O passaporte austríaco lhe permitiria viajar – e isso seria de suma importância pelo fato de o Berliner Ensemble ser de início uma companhia itinerante.

Foi então, com essas garantias que em 1948 Brecht aceitou trabalhar como Conselheiro Cultural no Berliner Ensemble, tendo sua esposa como diretora da companhia e sua filha Bárbara como atriz. O filho havia ficado nos Estados Unidos.

⁸⁴ Ibidem, pp. 91-92.

Essa época se caracterizaria como um tempo em que Brecht vai trabalhar principalmente as peças que ele já havia escrito, dedicando-se inteiramente ao Berliner Ensemble, que ganharia uma sede definitiva somente em 1954, dois anos antes da sua morte.

A companhia chegou a ter sessenta atores e mais de uma centena de pessoas envolvidas nos espetáculos. Ele dispunha das regalias que a elite de um regime socialista oferecia, como um grande apartamento e uma casa de campo, mas se negava a usar carro oficial, e era avesso a festas pomposas. Os políticos viviam uma realidade bastante diversa daquele povo sofrido da parte oriental da Alemanha, e os artistas também estavam inseridos nessa minoria. No entanto, Brecht se fechava no trabalho, e procurava não bater de frente com o governo.

Bertolt Brecht faleceu de trombose das coronárias, na noite de 13 de agosto de 1956 então com 58 anos de idade.

2.2 – Engajamento

Desde muito cedo Brecht se revoltava contra a burguesia e a ordem social de seu tempo. Era um marxista, apesar de as suas relações com as autoridades comunistas não se dar de forma muito harmônica. Brecht era um pacifista que não tolerava a autoridade, acreditava na necessidade de uma liberdade individual, por mais que isso fosse contraditório ao que era posto em prática por comunistas soviéticos.

Agia por vezes como um anarquista e expressava seu pensamento, como bem cita Martin Esslin, em obras como *Tambores na Noite*. Nessa obra, o soldado Kragler se recusa, após voltar da Primeira Guerra Mundial, a participar da revolução espartakista, e prefere voltar para sua noiva – grávida de outro homem – a arriscar a vida por um ideal. Kragler diz: “sou um porco, e os porcos voltam para casa”. Uma atitude anti-heróica.

Segundo Esslin e ainda Fernando Peixoto⁸⁵, é pouco provável que Brecht quisesse fazer de seu personagem alguém negativo. Mas via com repugnância a luta armada e a violência. Daí viria essa atitude que vai contra a ideologia de um herói que se sacrifica pela causa.

⁸⁵ PEIXOTO, Fernando. Op. cit, p. 41.

A conversão ao marxismo, no fim dos anos vinte, portanto, estava mais ligada a alguns aspectos que o atraíam, como o antiburguês e anarquista, do que a doutrina como um todo. A Alemanha após a Primeira Guerra Mundial estava cheia de uma nova burguesia e o marxismo era uma boa ferramenta para questioná-la.

Brecht foi muito criticado pelo Partido Comunista alemão pela exposição das práticas assassinas do comunismo em *As Medidas Tomadas*. Defendeu-se como precisou se defender mais tarde nos Estados Unidos pela mesma obra; sendo acusado ora de ser alienado do real processo de uma revolução, ora de ser comunista – segundo definição norte-americana.

As críticas que vinham de Moscou não eram menos duras, e o partido que ora se vangloriava de ter intelectuais de alta qualidade em seus quadros, também agia com desdém e despreço por homens como Brecht. Talvez por isso não tenha ele constado formalmente nos quadros comunistas.

Nos anos trinta Brecht foi mais fiel e empenhado à causa marxista. Evitava críticas abertas ao regime, afora algumas alfinetadas no que se referia ao problema da autoridade. O partido aprova seu esforço, mas o aconselha a cortar “as amarras” que ainda o ligavam ao comercialismo burguês.

Brecht, mesmo na fase mais panfletária, defende os direitos individuais, o que não combina com a posição soviética, que dá ênfase aos direitos coletivos – o que se reflete nos pactos assinados no âmbito das Nações Unidas, na década de sessenta, em que a URSS defendia os Direitos Sociais, Econômicos e Culturais e os EUA os Direitos Cíveis e Políticos. Em *Terror e Miséria do Terceiro Reich* essa discussão está presente nas cenas mais importantes, como em *A Cruz de Giz* e *O Espião*, que serão relatados mais adiante.

O marxismo para Brecht era “esteticamente satisfatório”⁸⁶, numa Alemanha em que vigorava uma realidade social deplorável com seu patriotismo estúpido. Depois, com o Estado Totalitário, a realidade se transforma e o inimigo deixa de ser o capitalismo fútil da Alemanha pós Primeira Guerra e passa a ser caracterizado pelo total controle dos direitos individuais, e isso vai pesar na obra brechtiana.

Ainda em Esslin, nota-se que Brecht se dedicava a um marxismo científico. “Os meios só são justificáveis se baseados na certeza (...) de que provocarão os fins a serem atingidos. (...) a liberdade só pode ser abdicada temporariamente, quando houver a certeza de que o Estado

⁸⁶ ESSLIN, Martin. Op. cit., p. 174.

acabará por desaparecer.”⁸⁷. Brecht insistia que a crítica e uma liberdade de questionamento eram elementos necessários para a implementação do marxismo.

Quando Bertolt Brecht aceitou viver na Alemanha Oriental, fica implícito que ele estaria de certa forma sendo condescendente com um regime brutal e intolerante – isto já havia sido levantado por Hannah Arendt e também é afirmado em Esslin. “Ao aceitar a oferta do Governo da Alemanha Oriental, Brecht se colocou à disposição de um dos regimes mais cruéis (...) Por outro lado (...) se opunha a muitos dos aspectos menos atraentes desse regime, (...) o combateu ativamente, a seu modo cuidadoso e anti-heróico.”⁸⁸

Engajou-se através de sua literatura, e brigou por ela. “Tanto Brecht quanto Sartre estão buscando uma síntese do individual e do social. (...) Brecht alcança o individual por meio da coletividade, Sartre alcança a coletividade por intermédio do individual. São rivais revolucionários. A revolução de Brecht é a de Marx. É do ‘exterior’, porque o homem não é independente dos fatos ‘externos’”⁸⁹.

Brecht não foi um homem que se possa rotular de forma maniqueísta; foi complexo como suas personagens e agressivo como suas obras. Sua relação com os comunistas poderia gerar por si só um estudo específico, de profundidade mais intensa. Ao analisarmos sua obra, há de se levar em conta sempre o momento de sua vida em que ela foi escrita, se uma peça foi produto dos anos trinta ou quarenta ou ainda de sua fase mais decadente como autor, os anos cinquenta. Os contrastes deste autor são o que existe de mais relevante quando se pensa em sua relação com o regime. Contrastes estes que, como lembra Esslin, estavam presentes em autores húngaros, poloneses, ou qualquer outro que vivesse sob tal situação.

⁸⁷ Ibidem, p. 177.

⁸⁸ Ibidem, p. 205.

⁸⁹ BENTLEY, Eric. Op. Cit., p. 325.

2.3 – O método do *Estranhamento*

No ano de 1898, quando Bertolt Brecht nascia na pequena Augsburg, um autor teatral já começava a fazer sucesso na Rússia czarista com o seu *Método do Ator*, que tinha como base fundamental o uso das emoções na interpretação cênica. *A Construção da Personagem* e *A Formação do Ator* são duas obras muito difundidas nas faculdades de Artes Cênicas e se encontram traduzidas – com perdas, devido uma dupla tradução, primeiramente do russo para o francês e só então ao português – e editadas também no Brasil. O nome deste autor era Constantin Stanislavski, e seu método leva o seu nome.

O método Stanislavski tem profunda influência nos Estados Unidos, através do Actor's Studio, de Nova Iorque, e representa uma revolução na construção cênica, na medida em que anteriormente a atenção maior recaía sobre a encenação, em detrimento do papel do ator como um ser unitário, único, manipulador de si e do seu público. O uso da observação da fisiologia transformadora, que impulsiona uma forma de agir é ainda hoje fundamental na formação de qualquer ator.

Brecht acreditava na força do *Verfremdungseffekt* – traduzido de forma errônea como distanciamento. O “efeito de estranhamento”, que Brecht propõe, está ligado à necessidade de se fazer o espectador pensar, e não simplesmente “consumir” uma obra de arte. Ele causa com o seu Teatro Épico um certo desconforto ao expor as engrenagens por detrás das cortinas. O espectador deve ser lembrado a todo o momento de que está num teatro em que ele é voz ativa, onde suas personagens são reduzidas à qualidade de agentes dos processos e das funções sociais.

Brecht intencionava revelar através de imagens a natureza interna do capitalismo, e mais tarde do totalitarismo. Ele foi criticado por isso, mais por estarem propostas em suas peças algumas soluções que eram demasiadamente simplistas, principalmente se forem avaliadas de forma acadêmica. Mas os críticos, por vezes esquecem de que o importante no Teatro Épico de Brecht era o fato de trazer a discussão da política para um espaço de excelência comunicativa, na medida em que o cinema ainda era incipiente e a televisão estava anos distante de sua invenção. “O ofício da arte não é focalizar alternativas, mas sim resistir – e isto exclusivamente através de

sua forma – ao ritmo do mundo, que está permanentemente apontando uma pistola em direção à cabeça dos homens”.⁹⁰

Eric Bentley faz um levantamento, em seu *O Dramaturgo como Pensador*, das inúmeras diferenças entre o que ele chama de Teatro “Dramático” e o Teatro Épico de Brecht e Erwin Piscator. Enquanto em um, o palco engloba uma seqüência de acontecimentos, no outro o palco narra a seqüência; um envolve o espectador na ação, o outro faz dele um observador; um permite-lhe sentimentos, outro exige decisões; o espectador é trazido para a ação, ou é colocado diante dela; é manejado com sugestões, ou com argumentos; uma cena existe em função da outra, enquanto no Épico cada cena existe por si mesma – característica forte de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*–; o mundo é o que é, ou o mundo é o que está se tornando; seus instintos no “Drama”, ou suas razões no Épico; o pensamento determina a realidade de um lado, e a realidade social determina o pensamento de outro.⁹¹

Em termos de contextualização histórica, é pertinente lembrar que o período que envolve as duas grandes guerras mundiais caracteriza-se por um fortalecimento de regimes totalitários e autoritários por boa parte da Europa. Na Alemanha, havia uma descrença numa sociedade baseada por um capitalismo que havia se mostrado fútil e que aumentava o fosso entre uma ordem burguesa e a imensa maioria que passava fome. A crise econômica que havia atingido grande parte do mundo – com a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929 – era um elemento vivo no cotidiano de uma Alemanha mergulhada em problemas sociais, desemprego, movimentos separatistas – como a revolução Espartakista –, e desvalorização da moeda. Pois foi neste cenário que o partido nazista chegava à chancelaria; a proposta do partido nazista era de dar “ao povo alemão um aspecto de prosperidade em troca da perda de suas liberdades (...)”⁹².

Temos da época, diversos exemplos de discursos inflamados, de uma oratória envolvente, e da propaganda que apelava para a emoção da comunicação com as massas. Em Hitler, Mussolini e Stalin – apesar da dubiedade de opinião brechtiana a respeito do último –, no que se remete a regimes totalitários; e Franco na Espanha, ou até mesmo Getúlio Vargas no Brasil, em regimes autoritários.

⁹⁰ ADORNO, Theodor W. Sartre e Brecht: engajamento na literatura. In: *Cadernos de Opinião*, nº 02. Rio de Janeiro, 1975. p. 30.

⁹¹ BENTLEY, Eric. Op. cit., pp. 306-307.

⁹² ESSLIN, Martin. Op. cit, p. 206.

O Teatro Épico de Brecht, através de seu *Verfremdungseffekt*, era uma construção de uso da arte como elemento fundamental para se pensar a sociedade. Era o choque de uma racionalidade contra o delírio. Brecht tinha razões para ser contra o teatro “dramático” de Stanislavski. Era necessário pensar, discutir e criticar, mais do que se acomodar sobre obras sem acréscimo imediato diante da crise social que se apresentava. O teatro engajado era a forma de se transpor às fronteiras da literatura, porque nele se passa uma mensagem a muitos, de uma só vez. Seja uma mensagem para intelectuais ou operários, letrados ou analfabetos. O teatro sempre foi a ponte entre a intelectualidade elitista de uma sociedade e o folclore, identificado com as classes mais pobres.

Deste casamento entre intelectualidade e folclore, o resultado que fazia da arte em si uma arma contra a ilusão cênica da “alcatéia” nazista, emergia com força e como um suspiro de resistência. O Teatro Épico não iria modificar o desenrolar dos fatos, mas marcou uma revolução na forma de se pensar a arte. Deu ao artista uma função social que não seria meramente decorativa, e resgatou do teatro clássico grego – século V a.C. – o uso do ator como um “espelho” da sociedade. Em tempos sombrios, homens como Brecht – fazendo alusão ao título de Hannah Arendt – foram essenciais para se levar a discussão política aos patamares possíveis de uma humanidade mergulhada em guerra e opressão.

Após a leitura de toda uma vida e obra dedicadas a um exercício de raciocínio político, a análise da peça *Terror e Miséria do Terceiro Reich* se dará ao longo do terceiro capítulo com o objetivo de expor os argumentos do autor sobre a realidade que se apresentava perante seus olhos. Neste capítulo será trabalhada também a personificação de Bertolt Brecht como intelectual orgânico e a possibilidade de ainda hoje existirem intelectuais com semelhantes características.

3 – O INTELLECTUAL E SUA FERRAMENTA: A POLÍTICA REPRESENTADA ATRAVÉS DOS APARELHOS PRIVADOS DE HEGEMONIA

Após uma visão ampla de todo o escopo que envolve a ação do intelectual, estando essa ação inserida num cenário histórico específico como é o caso da Segunda Guerra, podemos agora discutir a ferramenta em si. No caso de Bertolt Brecht, sua literatura dramática, representada pela peça *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, poderá ser lida sob os conceitos trabalhados de ideologias e regimes políticos.

Esta peça, do original em alemão *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, que só se diferencia da tradução quanto à palavra *Furcht*, que significa “temor” e não “terror”, foi escrita entre 1935 e 1938. Brecht a escreveu na Dinamarca, em parceria com Margaret Steffin fazendo uso de recortes de jornal, notícias recebidas da resistência, rádio, ou qualquer forma que pudesse levar a informação além das fronteiras do *Reich*. “(...) é um veemente documento: analisa opressores e oprimidos, assim como a penetração do terror e do medo no cotidiano das famílias alemãs (...)”.⁹³

É um panorama da vida na Alemanha nazista, composta de vinte e quatro cenas que não têm uma seqüência. Apresentam diversas situações cotidianas, com juízes, policiais, professores, etc. O *Führer* é um personagem de fundo, sempre citado, mas nunca aparecendo de fato.

Algumas cenas serão destacadas por estarem contidos nelas os conceitos de totalitarismo, liberdades individuais e invasão da esfera privada por parte do Estado.

Em seguida, faremos uma leitura das características pessoais de Brecht como intelectual baseada nas informações trabalhadas no segundo capítulo. Brecht como intelectual orgânico contraditório em sua essência e único em sua complexidade. Dentro dessa leitura uma pequena imersão na situação dos intelectuais da atualidade e sua influência nas discussões que envolvem as Relações Internacionais. A intenção aqui está longe de buscar um esgotamento do assunto, mas muito antes fazer um quadro comparativo entre a atuação dos intelectuais de tempos sombrios com os homens que se propõem a defender os valores de nossos dias. Os desafios e

⁹³ PEIXOTO, Fernando. Op. cit., p. 168.

metas de ambos e as possibilidades que os intelectuais desse início de século XXI têm de poder realizar algo de relevante.

A discussão que se fará sobre esses intelectuais se dará através de algumas de suas obras, sempre levando em conta, no entanto, que a obra deles em si não é o tema do debate, mas um mote para classificá-los como intelectuais orgânicos ou não.

Desta forma, o capítulo três é um espaço de debate sobre idéias. Talvez o debate fosse o grande objetivo de Bertolt Brecht quando escreveu *Terror e Miséria* nos anos trinta. Talvez fosse sua intenção provocar mais indagações do que certezas, e se uma certeza houvesse, esta seria de que os tempos em que vivia eram de fato tempos sombrios.

3.1 – *Terror e Miséria*, a Alemanha nazista sob a luneta de um observador

Dentre tantas palavras que precisam ser ditas a respeito de *Terror e Miséria do Terceiro Reich* talvez uma das mais importantes é que esta peça não se enquadra no perfil consagrado da obra brechtiana. Como bem destaca Martin Esslin, são esquetes “... escritas num estilo bem pouco brechtiano, de convenção naturalista”⁹⁴. Engloba aspectos poéticos de sua obra, mas também, e principalmente, os aspectos panfletários de sua visão política.

Esta aproximação com o objeto de sua obra – o homem e a sociedade alemães em uma Alemanha fascista – lhe propicia uma riqueza de informações que são caracterizadas nessa peça em cada cena, umas com maior intensidade que outras, é verdade, mas que no final “... possuem clareza e juntas refletem o retrato contundente da tragédia histórica de um povo e de uma nação”⁹⁵.

Pela primeira vez Brecht e o terceiro Reich estão frente a frente, e o título desta obra faz menção a *Glória e Miséria das Cortesãs* de Balzac. O título sugestivo da adaptação feita por Eric Bentley em montagem realizada em Nova Iorque, *The Private Life of Master Race* que já foi mencionado no segundo capítulo traz uma noção talvez mesmo até mais esclarecedora sobre o conteúdo desta peça de teatro. São os aspectos da vida privada, cujo cerne é a família, que são os

⁹⁴ ESSLIN, Martin. Op. cit, p.302.

⁹⁵ PEIXOTO, Fernando. Op. cit, p.169.

mais usurpados pelo Estado totalitário alemão. Em cada cena, fica a sensação de uma condenação sem nenhum tipo de lógica ou justiça. Inclusive em uma das cenas que será analisada, Brecht versa sobre a dificuldade de um juiz em saber o que de fato deve ser julgado, ou ainda, como querem que julgue uma ação de três SA que depredaram uma relojoaria de um judeu.

Terror e Miséria tem em cada cena a precedência de um pequeno verso sobre o que será discutido, alguns desses versos com bastante força sarcástica, essa sim uma marca identificável em toda a obra de Brecht.

Trabalharemos a seguir três destas cenas, que aparecem destacadas pela crítica – inclusive nos livros de Esslin e Fernando Peixoto – tanto do ponto de vista da sua força artística quanto do seu teor político. Há que se fazer um pequeno destaque ao poema que aparece abrindo a obra, *A Grande Parada Militar Alemã*:

No quinto ano do governo daquele
 Que se diz **enviado de Deus**,
 Ouvimo-lo declarar ser chegado o momento
De iniciar sua guerra; estavam prontos os tanques,
 Os canhões, os couraçados; os aviões
 Enchiam os hangares e eram tantos que
 Se alçassem vôo juntos, **a um aceno de sua mão**,
 Os céus se escureceriam.
 Nesse momento resolvemos passar o povo em revista.
Que tipo de gente, em que situação, e com que pensamento,
Acorrera ao chamado do chefe, disposta a marchar
Sob sua bandeira. Passamos em revista o exército.

Lá vêm eles: uma multidão pálida, heterogênea.
 À frente a bandeira cor de sangue, com a cruz:
 É a gente do povo que carrega essa cruz.

Quem não marcha, se arrasta, de quatro patas no chão.
 Partem para a grande guerra. Não se ouve um lamento,
 Nenhuma praga, ninguém arqueja; e se alguém pergunta algo,
 Não se escuta: é barulhenta a banda militar.

Lá vêm eles, com mulheres e filhos.
 Depois de cinco longos invernos,
Não distinguem mais as coisas claramente.
 Arrastam os velhos e os doentes e desfilam.
 É a grande parada militar alemã⁹⁶.

É possível se fazer aqui o reconhecimento de alguns pontos-chave para a leitura da obra. As palavras em negrito representam a força de uma opinião, uma análise política. Brecht quando se refere a Hitler como aquele que se diz “enviado de Deus” pode estar fazendo a leitura de algo mais do que uma hipocrisia, ou um carisma. Brecht chama a atenção para o discurso messiânico que existe no *Führer* nazista. É um discurso inflamado, que assume uma postura paternalista perante o povo alemão, principalmente entre os mais pobres, que sofrem com uma política econômica weimariana favorecedora de especuladores de uma burguesia ascendente.

A guerra é de Hitler, mesmo que esta tenha sido aprovada e desejada pela aristocracia militar prussiana, ela é iniciada “a um aceno de sua mão”. Aceno este que foi construído junto com o partido nacional-socialista, mas que vinha sendo ensaiado desde o dia em que o próprio Hitler presenciou a assinatura do Tratado de Versalhes. Desde os esboços iniciais do partido nazista, a intenção de sua política externa, como já vimos ao estudar o conceito de totalitarismo, era a guerra.

Uma das indagações mais freqüentes ao longo desta peça reside na tentativa de entender quem são de fato aquelas pessoas que, como por encantamento, viram-se inebriadas em um estado de torpor frente ao nacional-socialismo. Brecht está intrigado com aquela passividade mesmo que esta tenha explicações históricas, isto porque os fatos não incluem a moral de um pensamento cristão-protestante. “Que tipo de gente, em que situação e com que pensamento, acorrera ao chamado do chefe...”, pode ser que haja explicações, mas onde estava a moral, o senso crítico daquelas pessoas? Talvez chamuscado ou aniquilado por toda uma máquina de opressão chamada Estado. O limite entre a opressão e a capacidade de reação é realmente algo que não poderia transparecer em meias palavras.

⁹⁶ BRECHT, Bertolt. *Coleção Teatro*. Direção de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, vol. 12, p. 183 (grifo meu).

No entanto, é provável que não haja nesse poema a intenção de inflamar, mas de refletir sobre aquela visão estereotipada. Se “não distinguem mais as coisas claramente”, não pode haver senso crítico, nem moral. E tudo o que resta pode vir a ser poesia, uma poesia maldita.

3.1.1 – A cruz de giz

“Como matilha de cães de caça, os SA farejam seus semelhantes e os perseguem. Atiram a presa aos pés dos gordos magnatas e fazem a saudação com o braço em riste. Têm as mãos vazias e sangrentas.”⁹⁷

A cruz de giz é uma cena emblemática desta peça: é quase tão citada quanto a própria obra em que ela está inserida. Passa-se na Berlim de 1933, em uma cozinha de uma grande casa de uma família rica e tem como personagens um SA que vem visitar sua namorada, empregada na tal casa e se gaba das qualidades da instituição da qual ele faz parte. Além dos dois, aparecem uma cozinheira, um motorista e o irmão da cozinheira, um operário desempregado.

O conflito da cena está no discurso do SA com o operário, que hesita em dar palpites que possam deflagrá-lo como suspeito.

Desde o início da cena, Theo, o SA, se gaba de não lhe escapar nada aos olhos e ouvidos atentos. Ele questiona, no entanto, se a família dona da casa não pode entrar a qualquer momento. O totalitarismo na Alemanha não foi um regime que desrespeitasse a burguesia, muito pelo contrário, teve nesta uma aliada para a sua ascensão.

Num segundo momento, junto da entrada do operário em cena – que veio trazer a válvula de um rádio, para consertá-lo – a empregada traz um pouco de cerveja para Theo que exhibe uma brincadeira de caserna ao bebê-la sem que ninguém tenha visto e então acusar a falta da mesma. O operário entra na piada e bebe um segundo copo para depois com um ar de deboche dizer que é fácil sumir com a cerveja. Neste momento o SA, após a ida do operário com sua irmã aos fundos, questiona o motorista se aquele sujeito seria de fato cem por cento fiel ao partido. No regime nazista, o partido se confundia com o Estado, e uma traição a qualquer um dos dois era

⁹⁷ Ibidem, p. 186.

dos piores crimes. Theo afirma então que “jamais suspeita de coisa alguma. Suspeita, o senhor compreende, é quase a mesma coisa que certeza”⁹⁸.

Em *Origens do Totalitarismo* Hannah Arendt trabalha esse aspecto em que a verdade não é mais algo que possa ser diferenciado. O bom senso não é mais um fator real, mas algo totalmente manipulado por *Leis da Natureza* baseadas na eugenia. Perde-se a noção do que seja de fato correto ou incorreto. Num Estado totalitário o indivíduo é isolado de todo e qualquer aparelho público ou privado em que pudesse exprimir suas vontades, anseios ou críticas. Esse isolamento que Arendt diferencia da solidão onde o indivíduo está em meio aos seus semelhantes, mas com o sentimento de estar só, é exacerbado propositalmente pelo Estado. É a base do terror. Os nazistas criaram uma atmosfera lúdica de que haveria uma conspiração universal contra o povo alemão. O fato de Theo, o SA, dizer que suspeita não há – se houvesse seria certeza – é o expurgo de qualquer tentativa em se criar um questionamento por mais simples que seja. Se voltarmos em Locke e sua assertiva de que o bom senso do indivíduo juntamente com seus direitos morais e sua propriedade privada protegidos seria o suficiente para a harmonia de uma sociedade, teremos então o Estado totalitário como o oposto explícito do liberalismo. Isso já foi afirmado por Hayek – ao diferenciar o liberalismo original daquele mais voltado para a representatividade –, mas essa constatação chama a atenção para um fato levantado por Hobsbawm: uma “união bizarra” de socialistas e liberais contra o inimigo comum nazista.

Um ponto de congruência entre liberais e socialistas reside no núcleo moral, isto é, enquanto as divergências políticas e principalmente econômicas servem de mote para uma Guerra-Fria os direitos morais têm para essas duas escolas, evidentemente em se falando de uma visão ocidental, uma forte inspiração nos preceitos cristãos. Quando Brecht, um marxista, se dispõe a defender direitos individuais não significa que ele tenha se tornado mais liberal ou menos socialista, mas que os direitos morais, aqueles que buscam preservar a humanidade de uma maneira geral são o que há de mais prejudicado na concepção nazista de mundo. Com a política de expansão desse regime, mais cedo ou mais tarde tanto liberais quanto socialistas serão afetados como seres humanos.

O truque da cerveja serve nesta cena para que o SA possa demonstrar como usa uma de suas técnicas de identificação de inimigos do *Reich*, o truque da cruz de giz. Theo lembra que ninguém chega dizendo nada para ele, mas que as informações estão sempre ali, próximas e que

⁹⁸ Ibidem, p. 190.

ele vai buscá-las. Aqui, os inimigos do *Reich* são operários desempregados na fila dos pontos de carimbo.

Todas as manhãs os SA estão infiltrados nas filas, para ouvir os murmúrios daqueles que estão insatisfeitos com o *Reich*. Mas quando o operário afirma que depois da primeira delação Theo ficaria *manjado* (é esta a palavra usada por Brecht), este começa a explicar como faz para escutar sem ser notado: “quando os caras percebem que não podem escapar, que nós sabemos de tudo, acabam desistindo...”⁹⁹. Aqui Brecht identifica o aspecto de onipresença do Estado nazista. E Brecht coloca na boca da cozinheira a perseguição que ele mesmo sofre com este Estado onipresente: “Todos os marxistas devem ser desmascarados. Não se pode tolerar que eles acabem com tudo”¹⁰⁰.

Ao seguir a conversa com o objetivo de mostrar qual o truque para se ouvir tudo e todos, Theo usa o exemplo da eterna queixa dos desempregados quanto ao serviço voluntário, e explica como este serviço deve ser feito.

O operário, no entanto, com a história da visita de um alto funcionário da antiga República de Weimar a um campo de trabalho¹⁰¹ dá a sua versão: o funcionário questionou um comandante como eles conseguiram que trabalhadores que antes tanto reclamavam agora aceitem qualquer coisa. Ao que o comandante respondeu com uma piadinha: a de como fazer um gato comer mostarda voluntariamente; aplicasse a mostarda no ânus do mesmo para que ele em agonia se lambesse rapidamente. “Agora, diz triunfante o Dr. Ley, o gato está comendo! Assim é o trabalho voluntário!”¹⁰².

Nesta cena existem diversos recursos de Brecht para falar dos aspectos mais expressivos do *Reich*, como ainda sobre as delações, quando o operário simula uma discussão sua com uma transeunte – evidentemente tentando se desfazer do rótulo de suspeito – em que diz que “até minha própria mãe, se começar a se queixar do preço da margarina, eu entrego...”¹⁰³.

Depois desse discurso, após um tapinha nas costas e da promessa de Theo de que jamais o delataria, o operário sairia da fila e seria imediatamente preso. Por quê? Para espanto de todos

⁹⁹ Ibidem, p. 193.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 194.

¹⁰¹ Brecht aqui diferencia esses campos de trabalho dos campos de concentração. O primeiro, voltado para o serviço voluntário, recebia a visita da organização *Força e Alegria*, uma organização que servia de nada e acumulava ex-funcionários de alto escalão de Weimar.

¹⁰² Ibidem, p. 197.

¹⁰³ Ibidem, p. 198.

Theo manda que o operário se vire e mostre suas costas, onde se encontra uma cruz branca, feita com giz na altura do ombro.

Pouco depois o fim da cena se encaminha com uma discussão sobre o dinheiro na poupança dos namorados, o SA e a empregada, e após a saída do mesmo de cena ela chora e afirma para a amiga que Theo não é mais o mesmo. Ela tem até medo de estar com uma cruz desenhada nas costas.

Esta cena é uma das maiores da peça e gira muito em torno da delação e como em toda a obra, Brecht também trabalha a intromissão do Estado na vida privada, até mesmo, numa relação amorosa.

Um outro aspecto do totalitarismo é o de ter sob a esfera de seu controle todos os poderes que fazem parte do Estado, e com o poder judiciário não é diferente. Como já vimos há um aspecto do regime nazista que se diferencia do totalitarismo soviético. Enquanto o regime de Stalin se baseia na história, o de Hitler busca uma legitimação científica de suas funções perante o povo alemão através da *Teoria da Evolução das Espécies*, de Darwin. Sendo assim, o justo na Alemanha nazista vem a ser um conceito abstrato, e os juízes se tornam fantoches de uma política racista.

Brecht trabalha essa situação em uma cena de *Terror e Miséria do Terceiro Reich* com a exposição de um sistema judiciário que beira ao ridículo; risível se não fosse espelho de uma situação verossímil.

3.1.2 – Em busca da justiça

“Aqui estão os senhores juízes. Os canalhas lhes disseram: justo é tudo o que melhor serve ao povo alemão. Eles responderam: e como saber ao certo? Agora eles têm de julgar a todos, até que o povo inteiro esteja na prisão”¹⁰⁴.

Esta cena se passa na pequena Augsburg, terra natal de Brecht, nos idos de 1934. Tem como principal conflito a dificuldade de um juiz em definir, e julgar, a ação de três SA que

¹⁰⁴ Ibidem, p. 209.

depredaram uma relojoaria e agrediram o seu dono, um judeu. A grande dificuldade está no fato de que o sócio não era judeu e tem bons contatos na SA.

Um dos aspectos que devem ser mencionados sobre a cena está no fato de que a mesma é bastante confusa, e talvez tenha sido esta a intenção de Brecht. Quando se toma conhecimento de toda a história fica a sensação de estar perdido exatamente como o juiz que deve encontrar uma sentença para o caso. O autor conduz o leitor através dos olhos e ouvidos do juiz e, por isso mesmo, essa sensação de estar desorientado fica implícita. Será que era isso mesmo? Fica a indagação diante de tão ridícula situação para alguém que viva em meio a um regime onde exista uma normatividade mínima de leis. Aqui, como na cena anterior volta à tona a questão do certo e errado e da falta de bom senso.

No princípio da cena o inspetor geral apresenta os fatos ao juiz: três SA, os senhores Häberle, Schünt e Gaunitzer agrediram o senhor Arndt e causaram prejuízos à joalheria que leva seu nome. A SA não viu motivos para fazer uma repreensão aos mesmos, que continuam suas atividades normalmente. Houve uma agressão na nuca do senhor Arndt, de 54 anos de idade e danos materiais. Essa é toda a informação contida nos autos, ao que o juiz se diz estarrecido com a péssima redação do relatório.

A partir desse momento começa o martírio do juiz, já que a ação parece não ter motivo esclarecido. Mas sumiram jóias! O conselho do inspetor é claro: “cá entre nós, quanto menos compreender melhor”¹⁰⁵.

O juiz busca saber então se houve uma provocação por parte do velho judeu contra os SA. Segundo depoimento dos mesmos houvera essa provocação por parte de Arndt e de um *desocupado*, chamado Wagner que fora contratado para remover a neve da frente da loja. O sócio da loja, um ariano, diz ter ouvido as injúrias desferidas aos SA e o juiz não imagina como ele pode querer testemunhar contra o sócio, já que não receberá desta forma nenhuma indenização. Mas o inspetor lembra que a indenização não importa, o sócio ficaria com a loja como benefício pela má conduta de Arndt. Outro aspecto dessa cena que chama a atenção está inserido na discussão existente entre liberalismo e totalitarismo. O aspecto econômico do liberalismo não defende somente um mercado livre, mas também a necessidade de ascensão das classes médias sobre a velha estrutura fundiária. O oposto disso é o que ocorre na Alemanha nazista, onde a ação do partido se baseia em uma política econômica que tem exatamente o apoio

¹⁰⁵ Ibidem, p. 212.

e a cumplicidade dessa aristocracia fundiária. Os judeus representavam na República de Weimar aquela classe que vinha crescendo economicamente não só graças à especulação, mas também ao fazer uso do comércio.

Nesta etapa, no entanto, entra em cena o promotor com novas informações: segundo uma testemunha, o dono do prédio presenciou o fato e disse que os insultos partiram de Wagner, o *desocupado*, e que o senhor Arndt nem na cena estava. O dono do prédio, Von Miehl, faz parte dos quadros da SS – já fez um dia queixas contra Arndt – e vai testemunhar em favor do judeu. O juiz confuso diz: “... o próprio sócio que eu pensei que fosse defender o velho judeu, vai acusá-lo. E o proprietário da casa, que antes o havia denunciado, vai depor em seu favor. E ainda me diz que é tudo muito claro?”¹⁰⁶.

O juiz pergunta por Arndt, que segundo o promotor está numa clínica e Wagner, que está num campo de concentração. O juiz aliviado chega à conclusão de que para a SA o que importa é definir que houve impropérios, “... não importa muito se partiu do judeu ou do marxista”¹⁰⁷. Note-se aqui que o sujeito definido pelo relatório do inspetor como sendo um desocupado é na verdade um marxista. Os marxistas da Alemanha da República de Weimar estavam muito ligados ao movimento sindical e aos movimentos grevistas, tira-se daí talvez a depreciação do NSDAP (partido nazista) com os integrantes de uma corrente proletária, que depois se transformou em perseguição com a proibição dos sindicatos. É preciso lembrar, no entanto, que Brecht é o autor, é marxista e deve ter recebido esta alcunha – a de desocupado – pessoalmente algumas vezes.

As perseguições na Alemanha nazista não se davam, como muitas vezes é passado em filmes somente aos judeus. Havia uma série de minorias que eram perseguidas de acordo com os conceitos de inferioridade. Os marxistas desde o fim da Primeira Guerra Mundial tinham uma forte presença na sociedade alemã. O partido comunista era o segundo maior, logo atrás dos social-democratas. O KPD era perseguido pela direita com maior afinco principalmente após a revolução espartakista e o assassinato de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. O movimento dos comunistas se justificava em pessoas como Wagner, que na verdade é um operário

¹⁰⁶ Ibidem, p. 217.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 217.

desempregado. Gramsci já trabalhava em seus *Quaderni* com o fato de que a hegemonia deve ser buscada por um grupo através dos aparelhos privados de que dispõe a sociedade civil.

Lembrando que no conceito trabalhado por Marilena Chauí de sociedade civil, esta é composta de aristocracia, funcionários públicos e no seu núcleo por operários; poderíamos aqui tirar da cena mais uma evidência. O foco de destruição do regime nazista é a sociedade civil, e nela o seu núcleo operário como sendo o mais perigoso. A aristocracia, principalmente a militar prussiana, está fechada com Hitler. Os funcionários públicos são escolhidos pelo próprio Estado. Essa é uma diferença das mais evidentes do regime nazista para o regime comunista de Stalin. Teoricamente o comunismo busca nos operários os agentes da revolução para que futuramente a sociedade política, isto é, os aparelhos de coerção do Estado, sejam eliminados. No nazismo, o Estado deve ser sempre fortificado.

O marxismo representa ao estado nazista um mal que deve ser esmagado porque é a expressão do proletariado, tem nos trabalhadores o foco da tomada do poder. O totalitarismo não tolera questionamentos, e a alternativa tanto liberal quanto marxista é inaceitável. Mas o regime nazista tem em seu nome algo que poderia ser questionado como aproximação com o socialismo, afinal, é o Partido Nacional-Socialista. Eduardo Szklarz cita Marlis Steinert quando esta lembra que o socialismo dos nazistas era baseado na afirmação de que o coletivo supostamente deveria se sobrepor ao indivíduo através de ações do Estado. “Prosperidade coletiva” nas palavras de Marlis¹⁰⁸.

Quanto ao ódio a judeus, homossexuais, deficientes, ciganos e todos aqueles que se diferenciavam do padrão ariano escolhido como o perfeito, era um ódio que fazia parte do imaginário europeu do início do século XX baseado nos conceitos de eugenia¹⁰⁹.

Voltando à cena, o promotor insiste que o juiz deve se esmerar em buscar o justo, e o justo segundo definição do ministro da justiça “... é tudo o que concorra a beneficiar os interesses do povo alemão”¹¹⁰. Esta afirmação subjetiva remete outra vez à discussão em Arendt sobre o bom senso com o acréscimo de que aqui o juiz está na posição de isolado frente ao terror. Não

¹⁰⁸ STEINERT, Marlis. *Hitler y el Universo Hitleriano*. Argentina: Ediciones B., 2004, *apud* SZKLARZ, Eduardo. *Revista Superinteressante*, São Paulo, ano 19, nº 7, Edição 215, p. 42, Jul 2005.

¹⁰⁹ Recentemente uma jornalista do *The New York Times* ao visitar Pyongyang, capital norte-coreana – país que está sob características semelhantes àquelas vividas por regimes totalitários – ficou chocada em saber que deficientes e pessoas que o regime define como *feias* não podem viver na capital. Isto é, o fenômeno racista está presente. KRISTOF, Nicholas D. A Sucker Bet. *The New York Times*, Nova Iorque, 17 Jul 2005. Opinion.

¹¹⁰ BRECHT, Bertolt. Op. cit., p. 218.

importa o seu julgamento, ele deve satisfazer o regime, mas a certa altura não é possível nem mesmo saber o que satisfaz mais ao regime.

Logo após a saída do promotor, o inspetor retorna dizendo que Wagner não poderia ter sido escutado por Von Miehl porque este foi ferido na Primeira Guerra no pescoço e não consegue falar em voz alta. O inspetor lembra o juiz de que o promotor pode estar de olho em seu cargo, e que se o mesmo inocentar o judeu qualquer pessoa simples do *Reich* poderia tirar conclusões negativas: um judeu pedindo indenização à SA? “(...) Pode fazer uma idéia do que vai ser a reação da SA contra sua sentença”¹¹¹.

Nesse momento, o juiz estarecido recebe o lanche da empregada que comenta que toda a vila está horrorizada com o acontecido. Todos sabem que a SA é uma instituição repleta de criminosos baderneiros, “... ainda bem que há justiça no país! Imaginem, agredir o pobre comerciante! (...) todas as pessoas de bem ficarão do seu lado, senhor juiz: é cem por cento.”¹¹².

Em seguida entra o conselheiro do Fórum, que vai trazer uma terceira opinião divergente tanto do inspetor quanto do promotor. Este diz que se o juiz absolver o judeu, a culpa deve cair em Wagner e a SA vai ficar satisfeita. Mas o sócio de Arndt pode querer pedir indenização das jóias na SA, e a instituição não vai gostar disso. O dono do prédio, no entanto, quer que Arndt seja inocentado por causa de umas promissórias que o ligam ao judeu. Com essa confusa discussão, entra o serventuário que diz que pessoas do alto escalão virão ao julgamento e não há cadeira para o juiz.

O juiz atônito diz que “(...) se a gente não sabe de que lado deve vir a decisão, então não há justiça!” Ao que o conselheiro retruca com uma afirmação angustiante: “não há conflitos no Terceiro Reich”¹¹³. Sabendo que não deve transparecer dúvida, mas cheio delas, o juiz se contorce mentalmente sobre como deve julgar o caso. Isto representa a esfera de intrusão do Estado totalitário em todos os aspectos do país. O judiciário é um mero fantoche das vontades daqueles que comandam o partido nazista.

No final, o serventuário em tom de piada diz que o Primeiro Promotor não aceitou ficar no banco das testemunhas e exige sentar-se à mesa do juiz, e que sendo assim resta ao juiz sentar-se no banco dos réus que foi o único lugar que sobrou.

¹¹¹ Ibidem, p. 220.

¹¹² Ibidem, pp. 221-222.

¹¹³ Ibidem, pp. 224-225.

A cena termina com um juiz atabalhoado se dirigindo para o julgamento sem nem mesmo saber de fato quem são os acusados.

Brecht usa toda essa situação patética para representar a falta de um sistema organizacional de justiça. Os tentáculos do partido nacional-socialista anulam o legislativo, falseiam o judiciário e se apossam do executivo de forma que a mera busca por justiça seja vista como crime capital.

Mas o Estado totalitário é expansivo a todos os domínios da sociedade, sejam eles públicos como no caso do judiciário ou privado como na família. Essa invasão do seio familiar por parte do Estado é trabalhada por Brecht com uma cena que tem grande destaque na obra: *O Espião*.

3.1.3 O espião

“Ei-los: os senhores professores estão aprendendo a marchar. O nazistinha puxa-lhes as orelhas e lhes ensina a posição de sentido. Cada aluno, um espião. Não precisam saber nada do mundo ou do universo. Mas é interessante informar: o que, de quem e quando. Aí vêm as criancinhas. Elas buscam o carrasco e o trazem para casa. Delatam o próprio pai, chamam-no traidor. E ficam olhando, quando levam o velho de mãos e pés algemados.”¹¹⁴

No ano de 1935, em um dia de chuva após o almoço numa casa de família em Colônia. É este o cenário para a cena de *O Espião*. Brecht utiliza aqui nesta cena praticamente um casal e seu filho para falar de um ponto importante do totalitarismo: o isolamento do indivíduo como elemento essencial do terror.

O início da história traz um diálogo entre o homem e a mulher sobre uma negativa dele em ter atendido ao telefonema de vizinhos. A mulher insiste que deveriam ter atendido porque eles devem saber que estão em casa: “você deveria ter ido ao telefone. Agora eles vão saber que não queremos vê-los”¹¹⁵. O grande conflito dessa cena está na situação incômoda do homem de não poder expressar seus pensamentos, e da mulher no medo que sente pelas palavras do marido. Os vizinhos que ligaram estão sofrendo processo de fiscalização e por esse motivo o marido acha melhor se afastarem.

¹¹⁴ Ibidem, p. 238.

¹¹⁵ Ibidem, p. 239.

A presença do Estado na esfera privada desse casal é transmitida por Brecht através de um crescente jogo psicológico que leva o leitor a uma angústia sufocante. “Dentro de minhas quatro paredes, posso dizer o que bem entender. Em minha própria casa não admito censura...”¹¹⁶. São as palavras do homem à sua esposa quando indagado por ela sobre uma afirmação qualquer que tenha feito.

É logo em seguida a esse momento de tensão que o filho do casal, lendo um jornal questiona o pai sobre uma notícia contida nele. O pai pergunta o que ele está lendo e o menino diz ter sido orientado pelo Chefe-de-Grupo¹¹⁷ a procurar saber tudo o que está sendo dito nos jornais. O pai dá uma bronca no menino, dizendo-lhe “(...) o que você pode ou não ler, decido eu”¹¹⁸.

A mãe, para amenizar as coisas, dá um dinheiro para o menino e manda-o sair para comprar qualquer coisa. É a partir daqui que começam as elucubrações dos dois, em meio a uma discussão sobre o que se pode ou não falar, de onde teria ido o menino. A certa altura eles não lembram nem mesmo de ter dado o dinheiro ao menino.

A tensão cresce na medida em que começam a tentar lembrar do que estavam falando antes de o menino sair, ou o que ele teria ouvido. A mãe já muito nervosa diz: “(...) eles são abertamente estimulados a contar tudo o que ouvem em casa. Não deixa de ser estranho ele ter saído tão de mansinho”¹¹⁹.

O momento seguinte da cena gira em torno de o que possa ter sido dito que serviria de denúncia por parte do filho. “(...) o menino não ouviu nada de positivo! Isso não é bom para uma personalidade em formação, só serve para prejudicar a juventude. E, como diz o *Führer*, a juventude alemã é o futuro alemão. (...) Estou me sentindo mal. Estou enjoada”¹²⁰, diz a mãe.

Essa sensação de impotência e invasão da vida privada por parte do Estado é responsável pelo estado de terror que vive o casal. Hannah Arendt chama a atenção para o fato de que a destruição da esfera pública de debates é algo característico de governos autoritários, o que há de novo no regime totalitário é que a esfera privada – que tem na família a expressão por excelência – também tem seus laços destruídos. Essa anulação se dá através do isolamento do indivíduo. O

¹¹⁶ Ibidem, p. 240.

¹¹⁷ Em menção evidente de Brecht à Juventude Hitlerista.

¹¹⁸ Ibidem, p. 240.

¹¹⁹ Ibidem, p. 243.

¹²⁰ Ibidem, p. 245.

terror desse indivíduo cresce na medida em que este sente não fazer parte de mais nada. Ele só pode existir enquanto massa, seus pensamentos não podem ser seus, são controlados, fiscalizados e denunciados até mesmo por um filho. A alternativa que sobra está no Estado, é só nele que o indivíduo vai encontrar sua função, onde ele sentirá de fato que é parte de alguma coisa.

A importância do teatro como aparelho privado é o que foi percebido desde muito cedo por Brecht como uma forma de propor reflexão – daí talvez uma resposta aos críticos que o acusam de não apontar soluções – e indagação a pessoas acostumadas a não refletir ou indagar. Não interessam soluções prontas, mas sim a necessidade e a busca do pensar por si mesmo. É claro que neste caso a obra propõe um rompimento com o isolamento imposto pelo totalitarismo, mas esta proposta não é direcionada apenas a quem vive na Alemanha nazista e sim a toda pessoa que possa vir a ser um agente político.

O insuportável da solidão que sentem os pais nessa cena é o fato de se estar perdido de si mesmo, isto é, não existe autonomia sobre pensamentos nem mesmo “entre quatro paredes” como diz o homem sob aflição. “Como ser professor? Formador da juventude? Eu tenho medo da juventude”¹²¹.

Já no fim da cena o telefone toca deixando ambos, marido e mulher, em pânico. Será que é o menino trazendo o carrasco pela mão? Será o Chefe-de-Grupo? O que vestir, o melhor lugar para pôr a foto de Hitler e o que dizer são os elementos que Brecht usa no fim desta história para aumentar a tensão. A porta bate e o casal se abraça em pânico. O garoto entra com um saco de bombons na mão. “Você foi só comprar chocolate?”¹²², é a pergunta da mãe, atônita. O menino diz que sim e atravessa a sala, enquanto os pais se olham e se questionam se ele estaria de fato falando a verdade.

O Espião é uma cena mais curta que as outras duas que foram trabalhadas anteriormente, mas a sua importância está na discussão da fragilidade familiar perante o regime nazista. Qualquer pessoa que vá assistir a esta peça ou simplesmente lê-la sentirá nesta cena um desconforto muito grande. Porque é uma situação universal, que poderia ocorrer em qualquer família, e pior, a solidão sentida pelo indivíduo é algo que nos faz questionar quão importante é estar só, mas bem acompanhado.

¹²¹ Ibidem, p. 246.

¹²² Ibidem, p. 250.

Terror e Miséria do Terceiro Reich não é a obra mais citada de Brecht, nem é apresentada como uma grande obra dramática por aqueles que têm poder para dar este tipo de definição, mas é emblemática para se discutir o peso da contribuição de um intelectual que buscou com sua ferramenta defender valores universais para a humanidade.

Qual a relação desses intelectuais entre seu objeto, a política, e suas ferramentas sejam elas quais forem? Não se poderia fechar a discussão deste trabalho sem antes falar sobre quem seriam hoje os intelectuais, que como Brecht um dia o fez, buscam com suas ferramentas passar uma mensagem que está acima deles mesmos.

3.2 – Os intelectuais e suas ferramentas

Bertolt Brecht foi um intelectual orgânico sob certos aspectos da definição gramsciana do termo. Mas não era estritamente ligado ao partido como Gramsci pregava que um intelectual deveria ser. Gramsci foi um dos fundadores do partido comunista italiano e, apesar de ser contemporâneo de Brecht, e viver situação similar no sentido de ser um intelectual vivendo sob regime fascista, Gramsci não via fora do partido a possibilidade de se alcançar mudanças significativas.

Brecht não investe na revolução por meio do partido. Para ele, as idéias marxistas estão deturpadas na Rússia stalinista, mesmo que ele pudesse enxergar esse regime como necessário para “conciliar os interesses do proletariado e dos camponeses”¹²³, em conversa com Walter Benjamin.

Brecht vai fazer uso do teatro como sua ferramenta para a busca de um novo bloco histórico, muito por ver no teatro uma forma de construir diante das pessoas um *modus operandi* que propicie a discussão e a reflexão; mas há que se dizer também que o teatro e a poesia são o que Brecht sabe fazer.

Fernando Peixoto, em seu livro sobre vida e obra de Brecht, destaca um capítulo para falar de uma peça que Brecht escreveu servindo de parâmetro para a forma como o próprio Brecht

¹²³ PEIXOTO, Fernando. Op. cit., p 179.

enxergava a função do intelectual. Esta peça se chama *A Vida de Galileu*. É um tratado filosófico sobre todo o pensamento brechtiano desenvolvido através desse personagem que o poeta alemão escolhe como figura representativa do seu intelectual. Trabalha questões como culpa moral e crime social. É na constatação de que “(...) culpa moral é na realidade um erro político”¹²⁴ que Brecht chama a atenção para algo que se diferencia do direito moral. Ambos têm ligação com a religião, mas a culpa traz um sentido negativo. Brecht fala da necessidade de se afastar a ciência da moral religiosa, quando os objetivos científicos não agridem os direitos morais. Brecht ressalta a traição de Galileu perante o povo, usando uma forte frase que diz mais ou menos o seguinte: “quem não conhece a verdade é um ignorante, mas quem a conhece e finge não conhecer é um criminoso”¹²⁵.

Esse tipo de intelectual, com uma necessária autonomia dos aparelhos privados ou públicos de Estado, mas com forte necessidade em buscar algo maior que sua obra – a sobrevivência da humanidade – está presente no fim do século XX e início do século XXI.

O dramaturgo estadunidense Tony Kushner destaca o trabalho de Arthur Miller – famoso dramaturgo, igualmente estadunidense, que escreveu entre outras obras, *A Morte do Caixeiro Viajante* e *Gata em teto de Zinco Quente* – como sendo um trabalho em busca da integridade pessoal¹²⁶. O trabalho deste dramaturgo se orientou por preceitos humanistas acima de qualquer tipo de rótulo que possa ter um homem. Por isso, Kushner deixa claro em seu artigo que Arthur Miller jamais aceitou estar ligado a um partido ou a um grupo. Usou o teatro para falar de valores que devem ser buscados pelo homem, assim como Brecht, mas em método diferente. O contexto histórico de ambos era diferente. Kushner o denomina um escritor genuíno que brada para que “(...) reduzam o volume do entretenimento, o zurro da sensualidade pornográfica e lúrida, abandonem a prática de promulgar juízos como uma expressão de isolamento (...)”. O contraponto entre Brecht e Arthur Miller se dá no fato de que ambos exercem suas reflexões fazendo uso do teatro como ferramenta. Ambos com focos distintos – Miller mais voltado ao indivíduo e Brecht atento ao poder transformador do grupo organizado – mas com o valor evidenciado em suas obras de suas funções enquanto agentes sociais.

¹²⁴ Ibidem, p 176.

¹²⁵ Ibidem, p 178.

¹²⁶ KUSHNER, Tony. O Teatro da Liberdade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 Jul 2005. Caderno Mais, pp. 4-5.

Assim o é, como intelectual igualmente orgânico num contexto latino-americano, Gabriel García Márquez. Este escritor colombiano faz uso de sua literatura e de um método jornalístico de escrever como suas ferramentas. Assim como os outros intelectuais, a discussão dele é política, é centrada em valores humanistas. É dele a definição de que um escritor por toda a vida é escritor de um único tema. E quando perguntado sobre qual seria o seu tema, ele respondeu que a solidão. Em *Notícia de um Sequestro* Gabriel García Márquez trabalha sobre um sequestro que aconteceu de fato e que teve grande repercussão em seu país, na Colômbia. Ele se dedica a discutir um tema que diz respeito à política colombiana se envolvendo nela e fazendo uso de seu nome para buscar um impacto transformador¹²⁷. Foi agraciado com o Prêmio Nobel de literatura tendo sua obra legitimada e ainda mais valorizada.

A qualidade da obra de um intelectual orgânico pode ser questionada por valores estéticos ou qualitativos, mas a legitimação que recebem por parte dos aparelhos hegemônicos em suas áreas é uma forma de se avaliar sua relevância. Sendo assim, Michael Moore poderia, fazendo uso do cinema documentário para emitir sua discussão sobre a política estadunidense, ser considerado também um intelectual orgânico¹²⁸. Foi premiado com um Oscar e uma Palma de Ouro (em Cannes), dois dos maiores prêmios da indústria de cinema. Reconhecido respectivamente por seus documentários *Tiros em columbine* e *Fahrenheit 11 de Setembro* por aqueles que detêm a função de legitimar a relevância de trabalhos na área. E o mais interessante em Moore é que ele faz uso de um aparelho amplamente utilizado pelos próprios Estados Unidos – que são o seu alvo, no que diz respeito à sua política – para alcançar uma hegemonia cultural.

Noam Chomsky, o renomado lingüista do Massachusetts Institute of Technology é outro exemplo desse tipo de intelectual orgânico que faz parte do cenário das relações internacionais. John Lechte faz menção à sua verve política lembrando que “(...) Chomsky também se tornou um declarado intelectual liberal de esquerda, que se opôs vigorosamente ao envolvimento da América na Guerra do Vietnã e escreveu uma dúzia de livros que lidam com questões políticas internacionais e domésticas atuais”¹²⁹.

Chomsky trabalha em torno de questões de intervenção da política externa norte-americana, fazendo uso da filosofia e da lingüística enquanto ferramentas para proferir sua crítica

¹²⁷ MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Notícia de um sequestro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

¹²⁸ MOORE, Michael. *Stupid white men: uma nação de idiotas*. São Paulo: Francis, 2003.

¹²⁹ LECHTE, John. *Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 65.

política. A manipulação do público através da mídia e as estratégias utilizadas pelos governos estadunidenses para intervir em diversos lugares pelo mundo são temas frequentes na sua obra. Chomsky faz uso ainda de uma gama muito grande de documentos que legitimam suas afirmações e de uma memória capaz de buscar fatos e datas em minúcias.

A apresentação de forma sucinta desses intelectuais e suas ferramentas de trabalho tem o objetivo único de lembrar que a discussão acerca do trabalho de um homem como Bertolt Brecht não pode se restringir a um cenário histórico específico. Brecht já em sua obra *A Vida de Galileu* se mostra contrário, no entanto, à superfluidade da função desse intelectual. Para ele, o herói não é uma dádiva, mas antes uma lástima. Quando Galileu fala com seu interlocutor Andréa, este afirma, “infeliz o país que não tem heróis!” ao que Galileu – com certeza transmitindo as palavras de Brecht – responde: “Não! Infeliz o país que tem necessidade de heróis”¹³⁰.

¹³⁰ PEIXOTO, Fernando. Op. cit, 1991, p. 177.

CONCLUSÃO

Não haveria como falar em conclusões retiradas sobre o tema aqui explorado sem mencionar que existiam expectativas de início que devem ser confrontadas com as descobertas inesperadas. É gratificante, após uma aproximação com a obra de um intelectual como Bertolt Brecht, que tem todo o trabalho de uma vida voltado à ênfase na indagação e reflexão, poder chegar a um ponto em que inevitavelmente as expectativas se defrontam com as descobertas.

Este trabalho foi produzido com o intuito de se entender a esfera de influência de um intelectual orgânico como Brecht no campo das relações internacionais. Para tanto, o cenário que é recortado de um momento específico do século XX – o que Antonio Gramsci chamaria de Bloco Histórico – e de grande significado na história é o cenário da Segunda Guerra Mundial. Brecht começou sua busca pelo que mais tarde, em conjunto criativo com Erwin Piscator, viria a se chamar Teatro Épico, no calor dos acontecimentos imediatamente anteriores a este conflito. As causas da Segunda Guerra, portanto, estão intrinsecamente ligadas ao amadurecimento do poeta alemão como homem e autor.

No âmbito das expectativas da pesquisa estava a busca por uma posição mais concreta de Brecht quanto aos acontecimentos que se desenrolavam na Alemanha e na Europa de uma forma geral. Muito dessa expectativa se baseava na leitura de seus críticos. Essa posição mais concreta não está ligada efetivamente a um posicionamento do autor frente ao nazismo, mas sim frente ao regime stalinista. Brecht como marxista procura fazer a separação de suas idéias e do que é posto de fato em prática na URSS. Há até mesmo uma crítica – já mencionada anteriormente – de Hannah Arendt quanto a alguns sonetos escritos por Brecht na década de cinquenta sobre Stalin, em expresso desconforto e decepção com o mesmo.

A década de cinquenta, como foi discutido ao longo do capítulo dois, tem em Brecht uma fase literária que já não é mais a fase de escritos concretos que o transformaram em um grande dramaturgo e poeta. Até mesmo porque, no fim de sua vida, Brecht teve a possibilidade de ter sob sua orientação um teatro e uma companhia inteiros, patrocinados pelo regime socialista alemão, e suas metas aparentemente eram de poder levar aos palcos o que sempre escreveu sob perseguição e censura.

Essa discussão levantada por diversos críticos de Brecht traz à tona uma necessidade que atualmente está mais evidenciada: a de se buscar compreender o lugar dos intelectuais nas grandes questões de nosso tempo.

Gramsci defende que um intelectual orgânico, para ser útil, deve estar comprometido com um aparelho privado que busque a hegemonia através da revolução, isto é, um intelectual com fundamental importância para o novo bloco histórico. Esse intelectual analisado por Gramsci é mais do que agente político: é um agente formador de opiniões. É ele o responsável pela difusão daquelas idéias que irão fazer parte do cabedal de informações que formam a classe de agentes políticos da revolução.

Brecht em uma de suas poesias certa vez afirmou:

“Realmente eu vivo em tempos tenebrosos. /A palavra sem malícia é tola. (...) /Eu também gostaria de ser sábio. /Nos velhos livros dizem o que é ser sábio: /Manter-se alheio aos conflitos do mundo (...) /Agir sem violência, /Pagar o mal com o bem, / Não satisfazer os desejos, mas esquecê-los; (...) /Vós que emergireis das vagas / Nas quais nos submergimos, /Lembra-vos, /Quando falardes de nossas fraquezas, /Também do nosso tempo tenebroso / Do qual escapastes. (...)”¹³¹.

Esta poesia tem a força de uma justificativa. Os intelectuais que outrora tinham a necessidade de estar atrelados a um partido, uma ideologia ou a um grupo de alguma forma, tinham, nessa dependência que Gramsci vê como essencial para a classificação de um intelectual orgânico, algo que hoje pode ser considerado prejudicial para o seu trabalho. Mas os tempos são outros, e culpar um intelectual pelo grau de dependência que existia entre seu trabalho e uma ideologia em tempos *tenebrosos* pode ser um erro anacrônico.

O contato com a fonte primária do trabalho de um personagem tão complexo quanto Brecht foi um dos elementos que caracterizaram esta pesquisa. No transcorrer do terceiro e último capítulo, o encontro com o pensamento brechtiano municiado de alguns conceitos políticos propiciou uma dialética que brindou o trabalho com descobertas gratificantes. A

¹³¹ BRECHT, Bertolt. A Aqueles que Vem Depois de Mim. In: KEMPF, Roswitha (Org.). *A poesia alemã. Breve antologia*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1981, p. 24-27. O travessão (/) determina o início de cada verso.

mais importante talvez seja a de que o poder de influência do trabalho de homens como Brecht em meio a situações extremadas de conflito seja maior do que a opressão oferecida a eles. A essência de sua existência não está restrita ao tempo em que viveram, suas palavras serão eternizadas e lembradas por gerações. Sua preocupação em provocar nas pessoas a indagação, muito acima das soluções prontas, estará sempre em um testamento humano, poético e maldito.

As perspectivas que uma pesquisa realizada sobre um tema tão intrigante quanto o estudo dos intelectuais que influenciam as Relações Internacionais não poderiam ser outras que não a de manter a busca pelos conhecimentos deixados por esses personagens complexos. O desafio, no entanto, pode se tornar ainda mais concreto. Os atuais intelectuais e seus trabalhos, sem um afastamento mínimo que a história propiciou no caso de Brecht, são uma possibilidade ainda mais difícil de se compreender. Ficam questões em aberto: em tempos de terrorismo e políticas de segurança de Estado – que evidenciam uma dificuldade lastimável em se tratar dos problemas em sua raiz – onde poderiam estes homens, ou mulheres, envolver e contribuir com o seu labor? Qual a esfera em que suas reflexões podem atuar? Seu objeto é um mundo composto de Estados, ou um homem que carrega em si mundos diversos?

Esta pesquisa se encerra propondo um debate que parta da estreita ligação entre o pensamento coletivo e diversificado e a práxis de Estado. Um debate que possa contribuir para uma convivência harmônica entre as alteridades humanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.. Sartre e Brecht: engajamento na literatura. In: *Cadernos de Opinião*, nº 02. Rio de Janeiro, 1975.

ALMEIDA, Ângela Mendes de. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

----- *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Orgs.). *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

BRECHT, Bertolt. A aqueles que vem depois de mim. In: KEMPF, Roswitha (Org.). *A poesia alemã. Breve antologia*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1981.

----- *Coleção teatro*. Direção de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, vol. 12.

CERVO, Amado Luiz. A Instabilidade Internacional (1919-1939). In: SARAIVA, José Flávio Sombra (Org). *Relações internacionais contemporâneas: da construção do mundo liberal à globalização – de 1815 a nossos dias*. Brasília: Paralelo 15, 1997.

CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

COLE, George Douglas Howard. Que é o Socialismo? In: CRESPIGNY, Anthony de; CRONIN, Jeremy (Eds). *Ideologias políticas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

COX, Robert W.; SINCLAIR, Timothy J. Gramsci, hegemony and international relations: an essay in method (1983). In: *Approaches to world order*. Cambridge: University Press, 1996.

CRESPIGNY, Anthony de; CRONIN, Jeremy (Eds.). *Ideologias políticas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor, um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

HAYEK, Friedrich August von. Os Princípios de uma Ordem Social Liberal. In: CRESPIGNY, Anthony de; CRONIN, Jeremy (Eds). *Ideologias políticas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

HIRSCHBIEGEL, Oliver. *Der Untergang (Downfall)*. Produção de Bernd Eichinger. Constantin Film. Alemanha / Itália, 2004. 149 min.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KRISTOF, Nicholas D. A Sucker Bet. *The New York Times*, Nova Iorque, 17 Jul 2005. Opinion.

KUSHNER, Tony. O Teatro da Liberdade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 Jul 2005. Caderno Mais.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

LECHTE, John. *Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

MACRIDIS, Roy C. *Ideologias políticas contemporâneas: movimentos e regimes*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Notícia de um seqüestro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

MARTINS, Estevão Chaves de Rezende. *Relações internacionais: cultura e poder*. Brasília: Instituto Brasileiro de Relações Internacionais, 2002.

MOORE, Michael. *Stupid white men: uma nação de idiotas*. São Paulo: Francis, 2003.

ORR, Robert. Reflexões sobre o Totalitarismo. In: CRESPIGNY, Anthony de; CRONIN, Jeremy (Eds.). *Ideologias políticas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco histórico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

REDE GLOBO. Programa Sem Fronteiras, Globo News. 26 Jun 2005 – 30 minutos.

SCHUMPETER, JOSEPH A. *Capitalismo, socialismo y democracia*. Madrid: Aguilar, 1968.

SEMERARO, Giovanni. *Gramsci e a sociedade civil: cultura e educação para a democracia*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1999.

SZKLARZ, Eduardo. *Revista Superinteressante*, São Paulo, ano 19, nº 7, Edição 215, Jul. 2005.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.