

O exílio no Brasil ou “A Europa no meio do mato”: desencontros entre Stefan Zweig e Ulrich Becher

Marlen Eckl^{1 e 2}

Resumo

Ao contrário de Stefan Zweig, o escritor austríaco Ulrich Becher – nascido em 1910 e refugiado do nazismo no Brasil nos anos 1940 –, iluminou sua experiência de exilado em sua produção literária. Nas peças de teatro *Samba* (1951) e *Makumba* (1958), por exemplo, selecionou, como meios de encenação, elementos da cultura afro-brasileira, como o samba, o carnaval e a macumba. Com eles, não só ilustrou a sua experiência de exílio no Brasil, como igualmente deu forma às consequências do ideário nacional-socialista no país. Encontrou também um caminho para manifestar a sua resistência ao fascismo. Tendo-se em conta que, durante o regime Vargas, a cultura afro-brasileira passava por uma reavaliação no esforço de se alcançar uma moldura para a identidade brasileira, a análise das mencionadas peças de Becher oferece um aspecto novo e interessante para as pesquisas em torno do Brasil na Era Vargas.

Palavras-chave

Exílio de fala alemã, Era Vargas, Ulrich Becher, Stefan Zweig, samba e macumba.

Recebido em 10 de setembro de 2010

Aprovado em 6 de junho de 2011

1 Pesquisadora sênior do LEER/USP, participante do projeto RELLIBRA – Literatura brasileira de língua alemã (USP/Instituto Martius Staden), doutora em História pela Universidade de Viena/Áustria e mestre em Letras pela Universidade Johannes Gutenberg de Mainz/Alemanha. E-mail: Ecklmarlen@aol.com

2 Agradeço a Profª. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, professora de Literatura Alemã na USP, pela ajuda valiosa na revisão linguística do artigo originalmente escrito em alemão.

Two Austrian writers in Exile in Brazil or “Europe in the jungle”: Stefan Zweig and Ulrich Becher

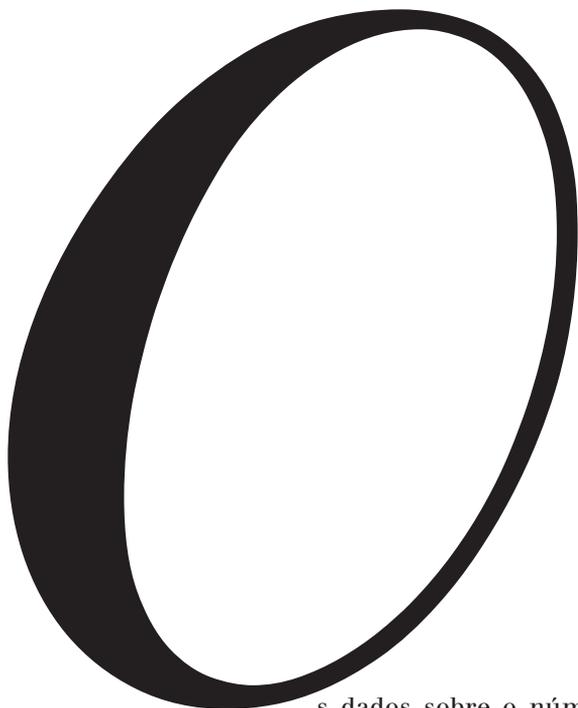
Marlen Eckl

Abstract

In opposition to Stefan Zweig the Austrian writer Ulrich Becher, born in 1910 and refugee from Nazism in Brazil in the Forties, intensively dealt with his Brazilian exile in his literary works. In the plays *Samba* (première in 1951) and *Makumba* (première in 1958) Becher consciously used elements of the Afro-Brazilian culture, such as the samba, the carnival and the macumba, as means of production. By them he didn't only illustrate his experience of exile in Brazil and the consequences of the Nazi mindset. Moreover, he also found a way of stating his resistance against Fascism. As the upgrading of these elements of the Afro-Brazilian culture formed an integral part of the effort to achieve an all-embracing Brazilian identity within the nation during the era Vargas, the analysis of Becher's plays contribute a new and interesting aspect to the researches on Brazil of the Era Vargas.

Keywords

German-speaking exile, Era Vargas, Ulrich Becher, Stefan Zweig, samba and macumba.



Introdução

s dados sobre o número de expatriados de língua alemã criados pelo nazismo variam de 16 mil a 19 mil. O Brasil foi o segundo mais importante país de refúgio na América do Sul, atrás apenas da Argentina. Mas, comparando-se os escritores exilados nesse continente, pode-se notar que aqueles que escolheram o Brasil (Ernst Feder, Hugo Simon, Richard Katz, Ulrich Becher, Willy Keller, Stefan Zweig) deram maior relevo ao país hospedeiro, isto é, registraram com mais detalhes as impressões oriundas de sua estadia no país. Neste contexto, parece que o famoso clássico *Brasil: um país do futuro*, de Stefan Zweig, continua sendo a única referência à qual se recorre, quando o tema é a imagem do Brasil na literatura de língua alemã do século XX.

Outros autores, igualmente exilados no Brasil, caíram no esquecimento, não só aqui⁵ como também na Europa, embora tenham escrito obras interessantes sobre aspectos marcantes do país que os acolheu e chegado a conclusões divergentes daquelas que se podem encontrar no livro de Zweig. De fato, a imagem do Brasil retratada nas obras desses escritores difere do

5 No Brasil, apenas Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, Izabela Maria Furtado Kestler e Ruth Bohunovsky tocaram no assunto. Ver RIBEIRO DE SOUSA, Celeste H. M. *Do cá e do lá: introdução à imagologia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004, e *Retratos do Brasil: hetero-imagens literárias alemãs*. São Paulo: Editora Arte & Cultura, 1996; KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. Trad. de Karola Zimmer. São Paulo: Edusp, 2003; BOHUNOVSKY, Ruth. O Brasil de Ulrich Becher no romanceiro brasileiro: a harmonia em questão. In: *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 12, 2008. p. 80-99.

canto de louvor que Zweig compôs em 1941. Um desses autores é o austríaco Ulrich Becher, que encontrou abrigo político no Brasil entre os anos 1941 e 1944. A sua permanência no país foi determinante para sua produção literária. Nas peças de teatro *Samba* (estreia em 1951) e *Makumba* (estreia em 1958), objetos de análise deste artigo, o escritor lançou mão, de maneira consciente, de elementos da cultura afro-brasileira, como o samba, o carnaval e a macumba, como meios de encenação.

Comparando a obra de Stefan Zweig (1881-1942), vienense, com a de Ulrich Becher (1910-1990), nascido em Berlim, mas naturalizado austríaco, é possível perceber grandes diferenças: a imagem do Brasil durante a Era Vargas, tecida pelo primeiro, tem pouco a ver com o olhar que o segundo lhe dedica. As obras de Becher, por exemplo, são as únicas, no âmbito da literatura do exílio de língua alemã, a usar elementos da cultura afro-brasileira para criticar o comportamento do ditador alemão Adolfo Hitler. O fato de as obras de Becher terem sido fortemente influenciadas por experiências e acontecimentos de cunho autobiográfico justifica uma apresentação, ainda que concisa, da trajetória biográfica do escritor, especialmente a dos anos no exílio brasileiro, já que o assunto em destaque focaliza o seu quase contato com o colega e compatriota Zweig, amigo da família de sua esposa.

Refúgio nos trópicos

“Teatro é o mundo [...] E o mundo reflete o teatro [...] Teatro: o mundo? Hoje ainda mais: Teatro para preservar o mundo. Creio que hoje mais do que nunca o teatro deve realizar o postulado da instituição moral formulado por Schiller.”⁴ Com essas palavras o escritor Ulrich Becher explicou sua visão do papel do teatro, em 1958. Naquela época, já tinha escrito sete peças teatrais, coroadas de êxito, em que tentava satisfazer a própria exigência de afiar a consciência política e moral do público. Conseguiu o seu intento, como observou o dramaturgo Herbert Ihering: “Nas peças de Ulrich Becher é o ambiente que se desmascara. [...] As pessoas levam seu destino ao palco. Lá explode e as explosões se enfileiram. É a técnica dos estalinhos cênicos. Mas, apesar disso, as figuras de Becher são inesquecíveis. Desmascaram, empurram para a frente.”⁵

A dramaturgia não estava prevista para a carreira de Becher. O discípulo de George Grosz primeiro havia hesitado entre a pintura e a literatura,

4 BECHER, Ulrich. Das Theater – die Welt. *Blätter des Deutschen Theaters in Göttingen*. Göttingen, n. 129, 21 jul. 1958. p. 209-210.

5 IHERING apud BECHER, Ulrich. *Spiele der Zeit* 2. Niemand, Makumba, Mademoiselle Löwenzorn. Berlin/Wien: Aufbau-Verlag, 1968, orelha do livro. (T.A.)

para, só então, se decidir por esta última⁶. A queima da sua coleção de contos, intitulada *Männer machen Fehler* (Homens cometem erros), de 1932, pelos nacional-socialistas, fez de Becher o mais jovem dos autores proscritos e proibidos do Terceiro Reich, em 1933. O escritor foi obrigado a sair imediatamente de Berlim, sua cidade natal. Dirigiu-se primeiro a Viena, onde se casou com Dana Roda, a filha do escritor austríaco Alexander Roda Roda. Em março de 1938, assumiu a cidadania austríaca. Depois da anexação político-militar da Áustria no mesmo mês, Becher e sua esposa encontraram refúgio na Suíça, onde já tinham morado por algum tempo. Embora a mãe do escritor fosse natural do cantão Schwyz, a delegacia de estrangeiros na Suíça deixou claro, em 1940, que o casal Becher devia cumprir sua obrigação de “prosseguir a viagem”⁷.

Dana e Ulrich Becher chegaram ao Brasil em maio de 1941, fazendo parte do “Grupo Görgen”. No fim da vida, Becher afirmou que a América Latina tinha sido, na época, o destino de refúgio preferido. Diz ele: “E, como sempre, havia desejado ir à América Latina – aos dezenove anos já havia sido selecionado para um intercâmbio universitário no México – agora queria ir à América Latina. [...] Assim, aproveitei a oportunidade para ir ao Brasil [...] junto com húngaros e checos católicos antifascistas.”⁸

De fato, o teólogo e filósofo Hermann Görgen havia conseguido permissões de trabalho e vistos permanentes brasileiros para um grupo de 45 refugiados, dos quais 38 eram “não arianos”, segundo as leis de Nürnberg. Para isso, o plano de construir uma fábrica em Juiz de Fora, Minas Gerais, servia como pretexto⁹. Uma parte do Grupo Görgen recebeu, para a fuga perigosa pelos países europeus, passaportes de representantes do governo checo, que estavam no exílio em Londres, naquela época. Afirma Becher: “Assim, recebi um passaporte com o nome de [...] Oldrich Becher, engenheiro de profissão. Dana viajou com um passaporte alemão, pois ela estava menos em perigo”¹⁰. Porém, logo depois da sua chegada a Juiz de Fora, em

6 Ver BECHER apud SAUTER, Josef-Hermann. Gespräch mit Ulrich Becher. In: *Sinn und Form*. Beiträge zur Literatur, ano 42, n. 6, p. 1171, nov./dez. 1990.

7 WENDE, Frank: Ulrich Becher. In: ____ (Org.). *Deutschsprachige Schriftsteller im Schweizer Exil 1933-1950*. Eine Ausstellung des Deutschen Exilarchivs 1933-1945. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2002. p. 146-149.

8 BECHER apud SAUTER, Josef-Hermann. op.cit., p. 1176. (T.A.) Do Grupo Görgen fizeram parte também o Primeiro-Ministro do Sarre, Johannes Hoffmann, e um dos filhos do famoso escritor alemão Jakob Wassermann, chamado Georg Maximilian, que chegou depois da Segunda Guerra Mundial e casou-se com uma brasileira.

9 Quanto à história da fuga do Grupo Görgen, ver GÖRGEN, Hermann. *Ein Leben gegen Hitler*. Geschichte und Rettung der “Grupo Görgen”. Autobiographische Skizzen. Münster/Hamburg/London: LIT Verlag, 1997.

10 BECHER apud PASSAVANT, Ruedi von. Ulrich Becher im Gespräch. Auszüge aus einem längeren Gespräch. In: *Drehpunkt*. Schweizer Literaturzeitschrift, ano 12,

1941, o grupo se separou, tendo Becher e sua mulher seguido para o Rio de Janeiro, onde moraram até fins de 1943. O verão era passado em Teresópolis. Ulrich Becher estava com 31 anos. Stefan Zweig morava na vizinha cidade de Petrópolis e tinha 60 anos. Em 1943, aproximadamente um ano após o suicídio de Zweig, Dana e Ulrich Becher passaram a residir em São Paulo. Devido à proibição de publicar obras em língua alemã naqueles tempos da Era Vargas, Becher não pode recomeçar sua carreira de escritor.

Desde o princípio, Dana Roda Becher não deixa dúvida sobre seu desejo mais ardente: reunir-se aos pais em Nova Iorque, onde estes haviam conseguido se refugiar das perseguições dos nazistas. Consequentemente, não poupou esforços, para, uma vez no Brasil, obter vistos válidos para os EUA. Para ficar o mais perto possível de seus pais em termos geográficos, Dana Roda Becher, em 1942, chegou a considerar uma emigração para o México. Portanto, os sentimentos do casal Becher para com o país de refúgio foram ambivalentes: “Tínhamos a sensação de que não sairíamos mais de lá [...]. De um lado, Uli dizia, às vezes, ‘Não agüento mais [...] não quero ficar aqui’. Depois, acostumou-se tanto... a ponto de ser considerado um brasileiro.”¹¹

Dana e Ulrich Becher esforçaram-se, desde o princípio, para se adaptar às circunstâncias brasileiras. Moravam modestamente e aceitavam ajuda de amigos. Certa vez, no intuito de conseguir, pelo menos, um visto permanente no Brasil, Dana escreveu a seu pai Alexander Roda Roda, que era grande amigo de Stefan Zweig, pedindo-lhe uma intermediação com este, pois: “Referências de Zweig seriam importantíssimas. Ouve-se falar, repetidas vezes, como é grande sua influência aqui.”¹² Zweig, realmente, escreveu tal carta, pela qual o casal ficou muito agradecido¹³. Os casais Becher e Zweig, porém, jamais se veriam no exílio brasileiro, embora o encontro tivesse sido planejado. Declara Dana Becher:

Meu pai me escreveu que havia avisado Stefan Zweig que eu o visitaria. Já havia visitado Zweig em Salzburgo [...] e quis visitar Stefan Zweig em Petrópolis. E eu lhe escrevi de Teresópolis que iria. E,

n. 46/47, p. 10, 1980. (T.A.)

11 RODA BECHER apud KESTLER, Izabela Maria Furtado. op. cit., p. 80.

12 Carta de Dana Roda Becher escrita do Rio de Janeiro a seus pais em Nova Iorque, em 15/05/1941. Acervo Alexander Roda Roda, I.N. 216.164, Wienbibliothek im Rathaus, Viena. (T.A.)

13 Ver Carta de Dana Roda Becher escrita do Rio de Janeiro a seus pais em Nova Iorque, em 09/06/1941. Acervo Alexander Roda Roda, I.N. 216.164, Wienbibliothek im Rathaus, Viena. (T.A.)

enquanto levava a carta à caixa do correio, apareceu um jornal, com uma enorme foto de Stefan Zweig morto.¹⁴

Assim como milhares de refugiados do nacional-socialismo no Brasil e no mundo inteiro, os Becher ficaram chocados com a notícia do suicídio do escritor austríaco, um dos mais famosos exilados no Brasil, que se matou junto com sua mulher, 26 anos mais jovem. Parece que, na opinião de Dana Roda Becher, Zweig, em virtude de sua posição privilegiada e sua personalidade ilustre, poderia ter funcionado como modelo para outros refugiados. De Teresópolis, Dana escreveu aos pais, poucas semanas após a tragédia: “Hoje os tempos estão péssimos e, mais do que nunca, é incorreto omitir-se.”¹⁵

A mudança para São Paulo, em fins de 1943, abriu a Ulrich Becher algumas novas possibilidades de trabalho e publicação de pequenas obras em diversos jornais. Graças à intermediação de Herbert Baldus, então diretor do Museu Paulista, Becher pôde publicar alguns artigos no jornal *Estado de S. Paulo*. Ademais, seus artigos, poemas e ensaios saíram nos periódicos antifascistas *Das andere Deutschland/La otra Alemania* (em Buenos Aires) e *Freies Deutschland* (Alemanha livre, na Cidade do México). A única obra em língua alemã, que Becher pôde publicar durante seu exílio brasileiro, foi o poema narrativo *Das Märchen vom Räuber, der Schutzmann wurde* (O conto de fadas do ladrão que virou policial)¹⁶, lançado pela *Notbücherei deutscher Antifaschisten* (Editora de emergência de antifascistas alemães), que Becher havia fundado junto com o diretor de teatro e também refugiado do nacional-socialismo, Willy Keller¹⁷. Com a proibição de qualquer publicação em língua alemã naquela época, editar e distribuir a obra de Becher foi um grande desafio para os responsáveis pela tarefa e só pôde acontecer clandestinamente¹⁸.

O casal Becher teve contato com vários membros do Grupo Görden e outros exilados alemães e austríacos, entre os quais o pintor Axl von Leskoschek, docente da Academia de Artes do Rio de Janeiro; o bem-su-

14 Entrevista concedida por Dana Roda Becher a Izabela Furtado Kestler, Basileia, 23/06/1988. Casa Stefan Zweig, Rio de Janeiro. p. 10. (T.A.)

15 Carta de Dana Roda Becher escrita do Rio de Janeiro a seus pais em Nova Iorque, em 06/03/1942. Acervo Alexander Roda Roda, I.N. 216.181, Wienbibliothek im Rathaus, Viena. (T.A.)

16 Ver BECHER, Ulrich. *Das Märchen vom Räuber, der zum Schutzmann wurde*. Rio de Janeiro: Notgemeinschaft Deutscher Antifaschisten, 1943.

17 Sobre a obra e a vida de Willy Keller, ver ZIMBER, Karola. *Willy Keller: um tradutor alemão de literatura brasileira*. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo.

18 Ver KESTLER, Izabela Maria Furtado. op. cit., p. 79.

cedido diretor de teatro Karl Lustig von Prean; o jornalista Otto Maria Carpeaux, que se tornou um intelectual de grande influência no Brasil; o famoso escritor de viagens Richard Katz¹⁹; o jornalista Ernst Feder, uma voz importante na República de Weimar; como também com espanhóis, caso do escritor Rafael Alberti.

Em 1944, Alexander Roda Roda conseguiu obter os vistos necessários para os EUA para a filha e o genro, e ambos puderam, então, deixar o Brasil. Todavia, os três anos do exílio no país deixariam marcas evidentes na obra literária de Becher: “Se eu tivesse ficado no Brasil mais tempo, teria me estabilizado razoavelmente por lá. [...] Os brasileiros são um povo muito afável. Tive muitas conversas com os brasileiros”²⁰.

Refugiados do nazismo no meio do samba e do carnaval

Porém, foi apenas em 1950, já de volta à Europa, que Becher lançou sua primeira obra de temática brasileira explícita, intitulada *Brasilianischer Romanzero* (Romanceiro brasileiro), escrita quando ele ainda morava no Brasil. Um ano depois, estreia no Theater in der Josefstadt²¹, em Viena, a sua primeira peça de teatro *Samba*, cuja trama também se passa no Brasil. Nesta peça, são tematizadas a alegria esfuziante e, sobretudo, a vitalidade intensa do carnaval de 1942, tendo como horizonte histórico, do outro lado do Atlântico, uma guerra crudelíssima. Trata-se de matizes do Brasil-refúgio que, reiteradamente, aparecem em outras obras de Becher.

No ensaio “Erinnerungen an den cariokischen Karneval” (Memórias do carnaval carioca), o escritor descreve assim o evento:

Dias de fevereiro brasileiros: canícula, pleno verão quentíssimo. Todavia, tinha que ver o carnaval carioca [...] Como Da [isto é, Dana, a mulher de Ulrich Becher, M.E.] tinha passaporte alemão [...], não podia viajar ao Rio onde, nesse momento, estavam reunidos, em conselho, os ministros de relações exteriores panamericanos. Em seu lugar, levei a gordíssima cozinheira negra do hotel Flórida. O lugar estava cheio de pulgas. [...] Algum hóspede aqui do hotel deve ter lido para essa Princesa Isabela Bahiana a “Maria Antonieta”, de

19 Sobre sua vida e obra, ver “Literatura brasileira de expressão alemã”. Disponível em: www.martiusstaden.org.br/.

20 BECHER apud SAUTER, Josef-Hermann. op. cit., p. 1176-1177. (T.A.)

21 O *Theater in der Josefstadt* é o teatro mais antigo de Viena, inaugurado em 1788, e está localizado no distrito Josefstadt. Entre seus diretores estão, por exemplo, Max Reinhardt e Otto Preminger, ambos internacionalmente reconhecidos.

Stefan Zweig! Por isso, ela se vestiu como a malfadada rainha da França [...] Uma banda de música de samba desceu de um morro com violas, flautins *piccolo*, maracás. [...] todos [...] dançaram como se estivessem hipnotizados [...] no carnaval cintilando ao calor. [...] Quando rompi por entre os foliões [...] até o molhe da lagoa da Guanabara, imprevisivelmente distante, – os conveses dos barcos vindos das ilhas balançavam por causa dos montes de sambistas. [...] Nessa noite quente [...] passei pela Praça Onze, o centro de carnaval mais velho do Rio, perto do canal do Mangue. Lá, centenas de pessoas dormiam à espera de um novo dia de carnaval.²²

Com essas impressões, Becher confirma, ainda que em parte, a opinião do seu compatriota Zweig, que em seu clássico, *Brasil: um país do futuro*, destaca o fenômeno da ausência de violência em meio a movimento tão vivo na cidade inteira:

Até parece que esse calor acumulado leva a uma explosão dos impulsos que ocorre com regularidade no carnaval. [...] o carnaval do Rio, em termos de excesso de alegria e entusiasmo, não tem par no nosso mundo tão obscurecido pela tristeza. [...] Todos vivem nas ruas, dança-se e canta-se até tarde da noite, tocam-se todos os tipos imagináveis de instrumentos. Todas as diferenças sociais são abolidas [...] apesar da liberdade de usar máscaras, não acontecem brutalidades ou inconveniências em meio a uma multidão [...] é como um daqueles temporais de verão. Depois, volta o comportamento tranqüilo.²³

Em *Samba*, porém, as impressões inesquecíveis do carnaval e do samba servem apenas como fundo, sobre o qual se desenrola uma história de nacional-socialismo no Brasil, um assunto que fora sugerido a Becher pelo amigo e mestre George Grosz, e que o escritor acabou elaborando dessa forma, utilizando de modo concreto suas próprias experiências, vivenciadas no exílio brasileiro. Em outras palavras: uma obra sobre a “Europa no meio do mato”²⁴. Na peça, o pequeno e barato hotel Duque de Caxias, à beira do mato brasileiro, é um refúgio para o inquieto poeta Julius Kornau, para as duas vienenses

22 BECHER, Ulrich. Erinnerungen an den cariokischen Karneval. In: HOHNSCHOPP, Christine; WENDE, Frank (Orgs.). *Exil in Brasilien*. Die deutschsprachige Emigration 1935-1945. Frankfurt am Main: Die Deutsche Bibliothek, 1994. p. 106, 108-109. (T.A.)

23 ZWEIG, Stefan. *Brasil: um país do futuro*. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 192-193.

24 BECHER, Ulrich. *Spiele der Zeit* 2. Niemand, Makumba, Mademoiselle Löwenzorn. op. cit., p. 324.

Emanuela Knotek, apelidada Mana, para a romanista Dra. Rosa Goldscheider e também para o capitão reformado Franz Augustin, que se apresenta como um “estadista austríaco-legitimista, exilado (exilierten legitimistisch-österreichischen Staatsmann)”, a serviço da casa de Habsburg²⁵.

Frequentemente referindo-se a figuras reais na criação de suas personagens, no caso de *Samba*, Becher inspirou-se nos membros do Grupo Görgen. Na opinião de Dana Roda, a configuração literária e a realidade sobrepõem-se:

Apenas sei os nomes verdadeiros [...] das pessoas, pois são retratos. Com Kornau, Uli traça muito livremente um retrato de si mesmo. Mana é um retrato idealizado de mim, Parisius é mais ou menos Walter Kreiser, que passara para [Carl von] Ossietzky a história do rearmamento secreto do Exército alemão. O capitão Augustin representa um oficial excêntrico do Exército austríaco de nome [Paul] Philipp.²⁶

A romanista Dra. Susanne Bach, uma amiga de Dana Roda Becher, que, depois da Guerra foi a primeira a dedicar-se aos estudos do exílio de fala alemã no Brasil, serviu como modelo para composição da figura da Dra. Rosa Goldscheider. Embora acrescentando alguns elementos poéticos, Becher foi extremamente realista na elaboração das biografias das personagens, chegando a detalhar especificidades no estilo de vida: em Parisius destaca o alto consumo de álcool – Parisius foi inspirado no engenheiro Walter Kreiser, que vivia embriagado. Dana Becher gostava dele e o descreveu como o “engenheiro que está sempre bêbado [...] Gosto dele especialmente, ele é um cara simpático, apesar da sua rudeza”²⁷. Ele foi o membro do Grupo Görgen que mais correu perigo, pois, em 1931, tinha sido acusado, junto com o pacifista e jornalista Carl von Ossietzky, no famoso “processo Weltbühne”, e condenado a uma pena de prisão de 18 meses por causa de uma suposta revelação de segredos militares. Ao contrário de Ossietzky, que, mesmo tendo recebido o prêmio Nobel da Paz em 1935, foi torturado pelo nazistas em vários campos de

25 Idem, *ibidem*, p. 60.

26 RODA BECHER apud BRUHN, Reginald; LANGE, Torsten. *Heldentum und Mythos im Werk des Schriftstellers Ulrich Becher*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Universität Osnabrück, 1986. p. 213-214; ver também KESTLER, Izabela Maria Furtado. *op. cit.*, p. 213-214, nota de rodapé n. 19.

27 Carta de Dana Roda Becher escrita do Rio de Janeiro a seus pais em Nova Iorque, em 15/05/1941. In: Acervo Alexander Roda Roda, I.N. 216.164, Wienbibliothek im Rathaus, Viena. (T.A.).

concentração e, enfim, morreu em consequência da prisão e tortura, Kreiser conseguiu fugir em 1938, antes de ser detido²⁸.

Becher também descreveu de maneira realista as harmonias e desarmonias então existentes entre os membros do Grupo Görgen. Isso significa que a relação entre Parisius e Kornau é caracterizada por contradições e tensões. De um lado, Parisius faz publicamente troça de Kornau e da sua obra literária. Ironiza ele: “Nosso gênio incompreendido [...] o poeta prometedor Kornau [...] Ele está às voltas com um grande romance. Isso o deixa meio louco”²⁹. É possível encontrar estas palavras na correspondência privada entre Becher e Kreiser. Nela, Kreiser chama Becher de “poeta” entre aspas, e sua obra de “fantasia de estufa”, para salientar que as afirmações de Becher seriam algo fictício e não corresponderiam à verdade³⁰.

De outro lado, o escritor Kornau admira o engenheiro por sua dedicação política e considera essa atitude digna de imitação. Neste sentido, Parisius faz o papel do *alter ego* de Kornau na peça. Ambas as figuras representam o dilema com que Kornau/Becher se vê confrontado no exílio brasileiro: a dúvida entre o estabelecimento de uma nova vida no país de refúgio e a volta à Europa, para lá se juntar à resistência ativa e à luta contra o fascismo. No começo, Parisius e Kornau parecem defender opiniões diametralmente opostas:

PARISIUS: [...] Não tenho a intensão de me instalar aqui. Foi a guerra que me trouxe para cá. Vou me deixar tostar um pouco pelo sol, depois vou-me embora. [...] Melhor esticar o pernil do que vegetar. [...]

KORNAU: [...] Fico feliz só em pensar que estou longe de lá. Não tenho saudades dos verdugos [...] das bombas. Quero trabalhar. [...] Tenho que trabalhar.

PARISIUS: Guarda da torre de marfim, caro irmão antifascista, nenhuma guerra foi vencida por sonhadores como o senhor. [...] Caras bons como vocês não são combatentes.

KORNAU: O senhor quer dizer que eu nunca lutei?

PARISIUS: Talvez com a pena. Com a lira. [...] Antes que o próximo carnaval comece, vou-me embora. [...] Alemanha. [...] Em qualquer caso para Europa.

28 Para saber mais sobre Walter Kreiser ver PROCESSO Walter KREISER. Entschädigungsbehörde, Reg.-Nr. 505040, Landesamt für Bürger-und Ordnungsangelegenheiten, Berlim.

29 BECHER, Ulrich. *Spiele der Zeit 1. Samba, Feuerwasser, Die Kleinen und die Großen*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1957. p. 26, 17, 110. (T. A.)

30 Carta de Walter Kreiser escrita do Rio de Janeiro a Hermann Görgen, em Juiz de Fora, em 10/04/1942. In: Acervo Hermann Görgen, EB 92/311, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933-1945. Frankfurt am Main. (T.A.)

KORNAU: [...] Também pode-se lutar aqui. [...] Por exemplo, contra o fato de terem as crianças interioranas barrigas inchadas do feijão de todos os dias. Contra a mortalidade infantil, que atinge cinquenta por cento das crianças. Contra o fato de haver alguns demasiadamente ricos e milhões demasiadamente pobres.⁵¹

Mas os dois, apesar desse interesse pela realidade social brasileira, não deixam de se preocupar com o lado de lá. Kornau também está consciente da sua ligação com a Europa no decorrer da peça:

KORNAU: [...] Meu pai: Berlim. Mãe: Paris. [...] Minha mulher: Viena. Não sou muito europeu? [...] O que eu não sei é o que me faz ardente. [...] Esse carnaval mortífero, monstruoso, lá... dele não se pode fugir. Ele é como um magneto. Sua força se expande – de maneira global; até pra cá. [...] Meu trabalho. Ele tem que esperar.⁵²

Dana Roda Becher compreendia *Samba* como uma peça, “em que alguém não pode se decidir claramente. Há dois fins: num caso ele [Kornau] vai, num outro não. Isso é típico de Uli, pois ele [...] pensava que [...] no fundo, não dá para instar as outras pessoas, sem que ele próprio não faça nada. Isso foi provavelmente seu problema, em geral”⁵³.

Os heróis de Becher encontram-se em uma situação de emergência, pois a responsabilidade pessoal na luta contra o fascismo não somente exige deles uma decisão, mas também o seu cumprimento. O interesse de Becher, ao examinar o dilema da ponderação entre interesses privados e necessidades históricas de agir, baseia-se na experiência autobiográfica do escritor. Devido à proibição da atividade política por parte de estrangeiros, que estava em vigor no Brasil daquela época, Becher foi condenado a ficar quieto e passivo no exílio.

Para documentar esse dilema, o dramaturgo deixou seu protagonista Kornau permanecer no exílio brasileiro, na segunda apresentação da peça de 1965. A julgar pelo maior êxito alcançado por essa nova versão, junto à plateia, poder-se-ia talvez concluir que os exilados de língua alemã, ao regressarem, não foram bem-vindos em seus países de origem. Mandar Kornau de volta à Europa como combatente, tal como acontece na versão original, é, porém, a interpretação mais autêntica do ideal de Becher, que pressupunha o exercício de uma consciência de responsabilidade artística: “Um artista

51 BECHER, Ulrich. *Spiele der Zeit 1. Samba, Feuerwasser, Die Kleinen und die Großen*. op. cit., p. 17, 51. (T.A.)

52 Idem, *ibidem*, p. 114-115. (T.A.)

53 BRUHN, Reginald; LANGE, Torsten. op. cit., p. 23-24. (T.A.)

tem que ser um homem político. Especialmente em tempos como o nosso.”⁵⁴
A missão dos autores seria dar voz ao povo e educar a humanidade.

Por isso, acho importante que todos nós [...] saibamos o que está acontecendo e, precisamente, de primeira mão. Por isso, meu Kornau quis participar da guerra [...]. Ainda assim, arrisquei algo um tanto estranho. Refundi o fim. [...] Kornau é poupado. [...] Ainda não consigo decidir qual dos fins acho melhor. [...] Mas, em princípio, seria mais autêntico para o próprio Kornau regressar à Europa.⁵⁵

Ainda que, sem dúvida, também descrevesse o Brasil, em *Samba*, como um refúgio livre, onde se podia sobreviver ao regime nacional-socialista e trabalhar tranquilamente, Becher ficou bem longe de traçar um retrato harmônico e pacífico do país, tal como fez seu compatriota Zweig. Zweig elaborou sobre o Brasil, da perspectiva oficial, um documento didático e acrítico sobre os aspectos fulcrais da história política, econômica e social do país, dos primórdios da nação à Era Vargas.

Com a peça *Samba*, Becher quis chamar a atenção do público europeu para o fato de que o nacional-socialismo também tinha partidários e simpatizantes em um país longínquo como o Brasil e, supostamente, fora do alcance de Hitler.

HEREDIA: [...] O senhor naturalmente entrou no país com um passaporte válido para as autoridades do *Reich* alemão? O senhor é judeu?
KORNAU: [...] Fui delatado ao departamento de política racial do NSDAP em Berlim? Ou me encontro a dez mil quilômetros mais ao sul, numa república livre do continente americano, como é? [...]
HEREDIA: [...] Muito rebelde; muito rebelde. Preste atenção, meu amigo rebelde. [...] Em fevereiro de 1941 o senhor quer fazer crer a um homem culto e militar que o Eixo perdeu a guerra? [...] Escute, amigo rebelde, em Berlim os Hitleristas se encontram armados [...] modernísimos [...], eles se encontram em Viena e em Roma e em Madrid e em Praga e em Varsóvia e em Oslo e em Copenhague e em Amsterdã e em Bruxelas e em Paris! [...] Por toda a parte, fascistas! [...] E no Brasil [...] Dois milhões de fascistas alemães, um milhão de fascistas italianos [...] Conheço os meus alemães. [...] Meu pai apoiou o Imperador Guilherme, e eu sou [...] pelo Adolfo.⁵⁶

54 BECHER apud SAUTER, Josef-Hermann. op. cit., p. 1179-1180. (T.A.)

55 Idem, ibidem, p. 1182. (T.A.)

56 BECHER, Ulrich. *Spiele der Zeit 1. Samba, Feuerwasser, Die Kleinen und die Großen*. op. cit., p. 32-33, 58-59. (T. A.)

A respeito do representante da polícia brasileira,

o delegado Agamemnon Heredia dos Santos Novais [...], com sua simpatia publicamente alardeada pelo Nazismo, é a própria encarnação de todos os fantasmas de que fogem os refugiados alemães. É através desta tensão entre o mundo imaginário e o mundo real das personagens que se delinea sua ansiedade e seu sofrimento. [...] O contato com a realidade brasileira, tanto no que respeita a paisagem primitiva, apresentada pela floresta virgem, quanto no que toca ao campo político, revelado através das tendências ideológicas nazistas do delegado de polícia, destroem a imagem fantasiosa de um país longínquo, alegre e exótico.³⁷

Enquanto a figura do delegado de polícia brasileiro, Agamemnon Heredia dos Santos Novais, por causa da sua atitude política, representa um elo entre a pátria velha e o país de refúgio, o samba impõe-se como uma característica diferenciadora entre os dois mundos. O samba é a música de fundo e, sobretudo, o emblema da dança das bruxas na história mundial, em cujas vítimas os exilados se tornaram. Além disso, o uso do samba, como música de fundo, revela uma outra função. “Becher uses the samba to symbolize the untapped power and vitality of the Brazilian people as well as to illustrate the reasons for their powerlessness. Becher also uses music in *Samba* [...] to intensify the action.”³⁸

Isso vale ainda mais porque, ao escolher o samba, Becher optou por um dos elementos da herança cultural afro-brasileira que, desde os anos 1930, é considerado o gênero musical e dançante brasileiro mais famoso e popular no mundo. Pois, por meio da revalorização nacional dessa herança cultural afro-brasileira, o regime Vargas tentou alcançar uma identidade brasileira homogênea, abrangendo a nação inteira. Parte da cultura popular, isto é, o carnaval, umbilicalmente ligado com o samba, também foi instrumentalizada para “introduzir temas históricos [...] na transmissão de mensagens”.³⁹ Subentende-se que, nisto, a censura estatal submeteu ambos para evitar qualquer declaração crítica. A grande popularidade de que gozam o samba e o carnaval junto aos brasileiros, especialmente nas

37 RIBEIRO DE SOUSA, Celeste H. M. *Retratos do Brasil: hetero-imagens literárias alemãs*. op. cit., p. 97-98.

38 ZELLER, Nancy Anne McClure. *Ulrich Becher. A Computer-Assisted Case Study of the Reception of an Exile*. Frankfurt/Berlin/New York/Paris/Wien: Peter Lang Verlag, 1985. p. 96. (T.A.)

39 PRUTSCH, Ursula. *Populismen, Mythen und Inszenierungen – Getúlio Vargas, Juan und Eva Perón im Vergleich*. In: BERNECKER, Waltherr et.al. (Orgs.). *Lateinamerika 1870-2000. Geschichte und Gesellschaft*. Wien: Pomedica Verlag, 2007. p. 235. (T.A.)

camadas sociais mais baixas, baseia-se principalmente na possibilidade da autorrepresentação. Por isso, no carnaval, a exigência de justiça social é frequentemente articulada.

Ele [o carnaval] oferece a possibilidade para um “sinal de vida alegre, cômico, nacional”. Um sinal de vida e, assim, já uma forma pálida de crítica. [...] Isso dá-lhe “acento típico brasileiro”. A enenação coletiva da acusação carnavalesca é, ao mesmo tempo, expressão de maior dedicação nacional. Uma forma típica de uma *mesalliance* carnavalesca, a ligação de contrastes [...] Também, nesse caso, acontece uma “mistura”.⁴⁰

A grande atração do samba e do carnaval, de que ninguém pode escapar, é ilustrada na peça de modo impressionante. No decorrer do tempo, a música exótica atrai e envolve quase todos os refugiados europeus, despertando neles uma fascinação incrível.

AUGUSTIN: Agora vou assistir um pouco ao carnaval de Ibarahy. [...] Que canção linda, este samba, não é? [...] Diga-me, noiva bonita, a senhora não poderia me ensinar um pouco de samba? [...]

MANA: [...] Fácilimo, senhor capitão – veja: assim – sempre de lado – para cá e para lá – como uma dança campestre [...]

AUGUSTIN: [...] Oh, muito obrigado – em breve isso vai se entranhar [...] sei dançar samba...⁴¹

Quanto aos brasileiros, sem exceção, todos estão atacados pela “febre do samba”, inclusive profissionais como os carregadores de caixão e os policiais, de quem não se espera esse comportamento.

Já que essa mistura carnavalesca representa um retrato da sociedade brasileira, Becher deixou, na versão de 1965, uma conclusão existencial na boca do garçom Ernesto: “Tem gente que vai e tem gente que chega, e tudo enfeitado com samba. Ora, diga lá, isso é vida? [...] Estranho, é vida! É vida, e isso é a coisa mais importante. O principal é que isso é vida.”⁴²

40 ENGELL, Karin. Dreh’ Dich Baiana... In den Farben meines Herzens! *Karneval in Brasilien – Ein Spiegel politischer Kultur*. Opladen, Leske + Budrich Verlag, 1994. p. 294-295.

41 BECHER, Ulrich. *Spiele der Zeit I. Samba, Feuerwasser, Die Kleinen und die Großen*. op. cit., p. 46, 85. (T.A.)

42 BECHER, Ulrich. *Neuer Schluss Samba*, sem data. Acervo Ulrich Becher, EB 85/147, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1935-1945. Frankfurt am Main. (T.A.)

Também por isso, o carnaval tornou-se, naqueles anos, uma parte integrante e importante da vida dos afro-brasileiros, porque, apesar de toda a vigilância exercida pelo regime Vargas, o carnaval passou a ser um símbolo da resistência cultural. Ademais, ocorreu uma estreita ligação entre o samba e a religiosidade afro-brasileira que ainda continua nos dias atuais.

O encontro entre a macumba e um pretense Hitler no interior brasileiro

Becher chegou a conhecer de perto esse vínculo entre o samba, o carnaval e as religiões afro-brasileiras, a que se referiu repetidas vezes em suas obras. Ele próprio foi apresentado às origens e aos rituais da religião afro-brasileira, isto é, à macumba, por um pai de santo⁴³.

Porém, essa experiência não foi decisiva para a transposição do motivo para suas obras literárias. O que o levou a considerar essa possibilidade foram as notícias publicadas na mídia mundial, em 1945. Em agosto desse ano, poucos dias depois da capitulação do Japão, Becher leu o seguinte e decisivo texto em um jornal nova iorquino nos EUA:

Alguém, que não tivesse vivido no interior do Brasil, dificilmente se interessaria por essa notícia. Em mim caiu como um raio: Recebendo uma companhia da Força Expedicionária Brasileira, [...] o delegado de uma cidade na província do Estado de Minas Gerais organizou uma “marcha triunfal”. [...] Os vencidos donos da guerra do triângulo Berlim-Roma-Tóquio, o Führer, il Duce e o Primeiro-Ministro da Guerra do Japão, Almirante Tojo [*sic*], foram representados como imagens vívidas. Os atores: nativos. No regresso daquela *fête*, o ator do Hitler foi linchado. Essa última notícia da rubrica *Accidentes e Crimes* parecia conter uma ironia monstruosa, na minha opinião. O fato de que nenhum alemão o tenha conseguido, [...] que esse assassinato de um tirano, o mais necessário da história, tenha ocorrido, numa “imagem vívida”, numa pessoa totalmente inocente, na forma de uma minúscula alegoria, extremamente esquisita e justamente lá, onde, literalmente, a pimenta cresce [...] quase justifica a crença em milagres [...]: Deus é brasileiro.⁴⁴

43 BECHER, Ulrich. *Spiele der Zeit* 2. Niemand, Makumba, Mademoiselle Löwenzorn. op.cit., p. 324-325. (T.A.)

44 Idem, ibidem, p. 327. (T.A.)

Inspirado por essa notícia, Becher escreveu a peça de teatro *Der Herr kommt aus Bahia* (O Senhor vem da Bahia), cuja estreia aconteceu no Teatro Alemão de Göttingen, em 1958. Nela, o dramaturgo conta a história do chefe de uma quadrilha chamado Orestes Goyano das Vilas Boas. Em certo vilarejo do interior, Goyano é tão temido como tirano, quanto amado como pai de santo pelos nativos. Em um desfile cerimonial, por ocasião do fim da Guerra, fez o papel de Adolf Hitler. Ao apropriar-se do comportamento do ditador, atraiu o ódio dos habitantes e, enfim, foi linchado.

Assim como em *Samba*, Becher também refundiou essa nova peça. Nesse caso, porém, as modificações foram muito mais extensas: entre outros, o título *Der Herr kommt aus Bahia* foi alterado para *Makumba*, com estreia em 1965. O autor deixou claro que não se tratava nem de uma farsa trágica de política contemporânea, nem de uma “peça de ambiente”; seu objetivo era apenas apresentar “costumes e usos” absolutamente desconhecidos. “A peça fala da magia do poder que um homem do povo exerce sobre outras pessoas do povo e sobre a decadência súbita do poder”⁴⁵. Por isso, *Makumba* pode ser considerada tanto como um comentário político de Becher, quanto uma parábola do nacional-socialismo. A religião afro-brasileira é empregada como o meio, como pano de fundo crucial para ilustrar esse tipo de exercício do poder.

Os [...] escravos trouxeram seus cultos religiosos. Seus descendentes cristianizados empreenderam a “*sublimação*” dos orixalá [*sic*], dos deuses em santos cristãos [...] A civilização ocidental, que se entregou [...] à magia negra da bomba de hidrogênio, não tem, na opinião imodesta do autor da peça, nenhum motivo para menosprezar os fiéis da macumba. Está certo que uma pessoa só exerce um poder mágico enorme sobre outras pessoas, graças à macumba, às vezes sobre a vida e a morte.⁴⁶

Testemunha da Guerra Fria nas décadas de 1950 e 1960, período em que as peças foram escritas, Becher fez questão de chamar a atenção para o perigo da bomba atômica. Por isso, na peça, o comunista Hannibal Cascadura exige resistência não só contra a bomba atômica, como também contra a macumba, vendo no socialismo a solução para ambas as formas de “magia negra”.

45 BECHER, Ulrich. *Anmerkungen zum Spiel [Makumba] als Zwischenakt*. Acervo Ulrich Becher, EB 85/147, Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1955-1945. Frankfurt am Main. (T.A.)

46 BECHER, Ulrich. Einige Notizen zum Spiel. *Blätter des Deutschen Theaters in Göttingen*, op. cit., p. 208. (T. A.)

HANNIBAL: [...] Lenin declarou: Macumba é ópio para o povo! [...] Ajuda na organização da paz atômica! Cada um é importante! [...] Também você, proletário da estepe de Minas! [...] Aí um pequeno lavrador e bandido assusta o povo como grande pai de santo [...] e no ponto mais importante da missa negra, deixa-se “cavalgar” pelo seu deus diabólico. [...] Magia negra. [...] O socialismo acabará com toda a macumba do passado.⁴⁷

Nesse trecho, Hannibal não somente denomina seu grande inimigo, o chefe da quadrilha Orestes Goyano das Vilas Boas, como alude também ao clímax de cada culto de macumba, quando o orixá “baixa” no seu “cavalo”, ou seja, momento em que um dos participantes do culto incorpora a entidade. O orixá de Goyano é uma espécie de deus diabólico. Uma referência a Exu, que faz o papel de mensageiro entre os deuses e os homens dentro das religiões afro-brasileiras. Um intermediário entre os dois mundos e, por isso, onipresente. Muitas vezes, é considerado equivalente ao diabo cristão. Foi, por isso, que Becher o chamou de deus diabólico. O que também corresponde à hipótese do antropólogo Arthur Ramos, de que a palavra “exu” possa ser deduzida de “Shu”, que significa trevas⁴⁸. Justamente por querer destacar a ambiguidade da índole de Goyano, Becher associou-lhe ao orixá Exu.

Por conseguinte, Hannibal tem que lutar contra um inimigo incensurável. E, como se isso não bastasse, apaixona-se pela filha de Goyano, que se chama Eros. Sua luta contra Goyano e a macumba começa com a conquista da filha. Esta, porém, está totalmente influenciada pelo pai, que sempre consegue conduzi-la novamente a um estado de transe.

Goyano, segurando o espelho na mão esquerda e, assim, criando raios de luz, passa a mão direita com os dedos abertos, num gesto ritual, várias vezes sobre o rosto de Eros. Eros começa a tremer imperceptivelmente. [...] com a mão direita da filha, Goyano segura-lhe a fronte e a induz a girar sucessivamente [...] observa-a atentamente – solta a mão da sua cabeça [...] Com a gira, o tremor expande-se da cabeça para baixo e passa às extremidades. [...] um tremor corporal consciente-inconsciente, e sem que a menina saia do seu lugar.

Goyano, de repente, sorri ironicamente, satisfeito com esse êxito da magia negra, mostrando a própria filha como seu objeto. [...] Grite, Eros, grite como a deusa africana das ventanias Iansã. [...]

47 BECHER, Ulrich. *Spiele der Zeit 2*. Niemand, Makumba, Mademoiselle Löwenzorn. op. cit., p. 137, 142. (T.A.)

48 Ver RAMOS, Arthur. *Introdução à antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1947. p. 265.

Uma das diligências mais importantes na “campanha” de Hannibal é a salvação de Eros, do estado de transe e do culto da macumba. Em comparação com essa peça de Becher, que se interessou muito pelo culto das religiões afro-brasileiras e também o descreveu com conhecimento dos detalhes, a reação e a avaliação do mesmo culto no clássico do seu compatriota Zweig são surpreendentemente diferentes. Zweig, que não podia esconder seu entusiasmo e fascínio pelo país, no seu canto de louvor efusivo, foi notavelmente moderado e cético na exposição das suas impressões de um culto das religiões afro-brasileiras. É verdade que também ele não deixou de descrever o efeito extático observado: “Com a dança, a bebida e, sobretudo, aquela terrível monotonia da música havia uma embriaguez [...] o êxtase pelo êxtase tomou conta mesmo das pessoas mais pacíficas e quietas.”⁵⁰

Mesmo assim, o próprio Zweig não pareceu impressionado com esse fenômeno, ao contrário, no livro fingiu ser um espectador distanciado e desinteressado. A menção frequente de que o culto foi “sem dúvida encenado” revela a descrença do austríaco nesses ritos: “Esses ritos insólitos e estranhos [...] viraram uma curiosidade e geraram tantas apresentações encenadas [...] a dificuldade do acesso tem por objetivo a sensação do proibido e misterioso”⁵¹.

Essa avaliação das circunstâncias prova que o escritor desconhecia a realidade naquela época, pois, análogo ao caso do samba, a repressão aberta das comunidades religiosas afro-brasileiras pelo Estado só diminuiu nos anos 1930. Todavia, continuou a haver difamações e fechamentos de terreiros de candomblé pela polícia⁵². Os preconceitos para com as comunidades ainda se mantiveram, apesar da revalorização da herança cultural afro-brasileira durante o regime Vargas. Por isso, o exercício do culto pode ser julgado também como uma forma de resistência contra os poderosos.

Resistance, for there was no breaking of the African will. [...] This resistance underlying apparent conformity to European ways and resistance for the sake of conserving African ways entails acts of [...] cultural guerrilla activity [...]. Cultural guerrilla subversion through

49 BECHER, Ulrich. *Spiele der Zeit* 2. Niemand, Makumba, Mademoiselle Löwenzorn. op. cit., p. 151-152. (T.A.)

50 ZWEIG, Stefan. op. cit., p. 239-240.

51 Idem, ibidem, p. 239.

52 Ver PEREIRA, Victor Hugo Adler. O negro e o pobre na construção do “homem novo” – revendo o mito Orfeu. In: PONTES JR., Geraldo; PEREIRA, Victor Hugo Adler. *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2008. p. 89-90.

conformity and resistance became a defense mechanism vis-à-vis a hostile world. It allowed them to survive as a human community.⁵³

Becher compreendeu que o transe é parte integral das religiões afro-brasileiras, um fenômeno religioso e psicológico. Consequentemente, serviu-se dele como meio de encenação teatral e tentou sublimá-lo literariamente para, ao menos, manifestar em sua obra sua resistência e luta contra o fascismo – pois, no estado de transe, espíritos se apoderam do homem para fazer dele seu meio de expressão. Nesse sentido, Becher, no fim da peça, fez Adolf Hitler “baixar” no corpo do Goyano. Assim, o ditador alemão fala pela boca do chefe da quadrilha brasileiro. O transe de Goyano é um estado de dissociação, em que ele já não percebe mais seu próprio ambiente e não tem consciência do próprio estado. Seu comportamento pode ser explicado como “tipo de consciência dupla de uma atuação pretensa de um outro espírito”⁵⁴. Goyano nega que sua interpretação do ditador faça parte de uma encenação e, representando Hitler, já não mais reconhece a própria filha. Ainda que Goyano misture fatos históricos e elementos dos ritos afro-brasileiros e transforme a saudação alemã, “Heil Hitler”, na saudação usada nos cultos de macumba “saravá germânia”⁵⁵, é bastante convincente no papel de Hitler, a ponto de perder a vida.

MANOEL: Mas isso foi uma brincadeira de Orestes Goyano.

CAPITULINA: Eu digo que não foi. E digo que isso não foi Goyano, mas o duque alemão [isto é deduzido da palavra “Duce”, M.E.] pessoalmente. [...]

GOYANO: [...] Socorro!... Socorro!... Assassinos covardes !... Aaaaaa!

CAPITULINA: Um grito de morte.

MANOEL: [...] Goyano, eles-eles-eles estão matando-o!... Eles--eles-eles – mataram-no.

CAPITULINA: Não, Orestes Goyano.⁵⁶

A exposição do chefe da polícia, Milton de Sá, fornece os possíveis motivos que, na opinião dele, deveriam atingir o chefe da quadrilha brasileiro, assim como o ditador alemão.

53 MERELL, Floyd. *Capoeira and Candomblé*. Conformity and Resistance in Brazil. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2005. p. 107-117.

54 BECKER, Ralph M. *Trance und Geistbesessenheit im Candomblé von Bahia (Brasilien)*. Münster/Hamburg/London: LIT Verlag, 1995.

55 BECHER, Ulrich. *Spiele der Zeit 2*. Niemand, Makumba, Mademoiselle Löwenzorn, op. cit., p. 178. (T.A.)

56 Idem, *ibidem*, p. 180. (T.A.)

DELEGADO: [...] Esse Orestes Goyano dominou o poder da magia negra sobre outras pessoa. O fato de tê-la perdido e de ter se tornado presa fácil está, provavelmente, ligado com a violação de um *tabu* [...] Grande pai-de-santo, ele não deveria ter abandonado a macumba... [...] Hoje, está resolvido um grande homicídio. Aah, o maior genocídio da história até agora. Considerando a data, estou determinado [...] a terminar o caso Goyano o mais rápido possível. [...] Embora só [...] tenhamos achado o esqueleto do Goyano, tudo indica que o homem foi esfaqueado. [...] E, a saber, não por um cavaleiro só, mas por vários. [...] por exemplo, antinazistas ingênuos, que, talvez, de fato, o tenham identificado [...] como o assim chamado duque alemão, e imaginaram ter exercido o assassinato de um tirano, o mais necessário da história. [...] Ou nazistas, de ascendência teuto-brasileira, desnorteados, que, em seus ainda sagrados sentimentos, tenham-se sentido feridos pela representação de Goyano. Pois tenho poucas dúvidas sobre isso: Algumas pessoas no mundo crerão em Hitler ainda por muito tempo.⁵⁷

Assim, recorrendo ao mundo espiritualista das religiões afro-brasileiras, Becher conseguiu dar forma à sua oposição ao fascismo, “executando literariamente” Hitler.

Considerações finais

No vasto campo de pesquisa, praticamente inexplorado, relativo à presença de exilados de língua alemã no Brasil e suas obras, pretendeu-se aclarar e mostrar as relações existentes entre o mais célebre e conhecido de todos, Stefan Zweig, com outro quase desconhecido, Ulrich Becher. As demais relações entre estes e outros exilados continuam por ser traçadas e trazidas a público. É preciso começar a questionar a visão de Brasil, registrada por Stefan Zweig, como paradigmática do exílio alemão no país. Sobre as circunstâncias que envolveram a sua estadia aqui, há um estudo de fôlego, levado a cabo por Alberto Dines em *Morte no paraíso*⁵⁸, bastante conhecido do público brasileiro. O presente artigo oferece um passo além, mostrando que Becher poderia ter se relacionado com Zweig, por intermédio do sogro, o que só não aconteceu por causa do suicídio. Entretanto, há outros exilados, alguns deles membros de grupos de resistência ao fascismo na América Latina, como o próprio Ulrich Becher, que Escreveu ensaios políticos em vários jornais.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 192-193. (T.A.)

⁵⁸ Ver DINES, Alberto. *Morte no paraíso*. A tragédia de Stefan Zweig. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

Além disso, veiculou em sua produção literária os ideais que lhe norteavam a vida. Nesse contexto, deve ser mencionado o fato de que a descrição de Hitler como bandido, ladrão, hipnotizador e prestidigitador é uma metáfora frequentemente usada na literatura de exílio para representá-lo.

Os emigrantes escolheram, do seu ponto de vista de perseguidos, essas comparações para nomear a agressividade sem limites e também a inescrupulosidade de seus perseguidores, difíceis de serem explicadas pela psicologia tradicional. Entretanto, a repulsa enérgica a um perturbador da ordem de tipo diferente [...] é um gesto “dramático” [...] o fascismo formou, ele próprio, as categorias do desprezo que passaram a valer para si mesmo [...] ele marcou o campo, onde também se movem seus opositores.⁵⁹

A obra de Becher, porém, representa, no meu ponto de vista, uma exceção, porque é o único escritor entre os refugiados do nacional-socialismo que, devido à sua própria experiência no exílio brasileiro, configurou sua opinião por meio de elementos culturais específicos do seu país de refúgio exótico.

Suas peças *Samba* e *Makumba* não só contribuíram com um aspecto novo para o desenho de uma imagem diferenciada, negativa do Brasil, elaborado nas obras de autores de língua alemã (como, por exemplo, o clássico de seu compatriota Stefan Zweig) como também possibilitaram um olhar diferente em relação à vida no país na Era Vargas. Ademais, depois da Segunda Guerra Mundial, Becher, segundo os críticos, tornou-se, com suas obras dramáticas, uma “das personalidades mais fortes do realismo crítico, do humanismo burguês combativo no drama atual da Alemanha Ocidental. A análise social, a coragem de dar forma à parcialidade humanista, a aceitação da missão de agitador da arte são dignas de louvor.”⁶⁰

59 KOEBNER apud KESTLER, Izabela Maria Furtado. op. cit., p. 212-213. (T.A.)

60 RÜHLE, Jürgen et. al. Stimmen über Ulrich Becher. *Blätter des Deutschen Theaters in Göttingen*, op. cit., p. 216. (T.A.)