

NARRATIVAS DE CRÍTICA SOCIAL NO TEATRO E NA LITERATURA: UM ESTUDO SOBRE DIALÉTICA E ESTRANHAMENTO EM BRECHT E SEBALD

Juliana Caetano da Cunha (UFRJ)

RESUMO: Comparação entre a obra de Bertolt Brecht e a de W. G. Sebald. Do ponto de vista geral, estudamos as formas narrativas que servem à arte revolucionária. Para além de obras que expressem “conteúdos” revolucionários, interessa-nos compreender a estética capaz de questionar e intervir na reprodução da sociedade e do pensamento. Refletimos sobre estruturas narrativas e composições estéticas que sejam, em si, de contraordem e crítica social. Tais autores usam a linguagem com distanciamento crítico, ou “estranhamento”, conforme conceito brechtiano. Não comunicam uma história; fazem da linguagem um meio de pensar criticamente. Propõem ao leitor, ou espectador, a tarefa de terminar de significar, de relacionar os pontos, de construir a obra, não só de absorvê-la. Observamos, de Sebald, *Os anéis de Saturno* (2002[1992]), romance emblemático no que diz respeito à representação do movimento dialético de construção e destruição do mundo pelo capitalismo. De Brecht, usamos *Estudos sobre teatro* (2005[1963]). Freire-Filho diz: “é com Brecht que o palco é aberto, escancarado, fertilizado, preparado para a explosão da nova poesia cênica, para ser novo, amplo, vivo, rico de possibilidades, em suma, infinito” (2005, p. 12). Também a literatura ganhou infinitas possibilidades no século XX, como a narrativa não linear de Sebald, que desvela a passagem do tempo e a consciência ou inconsciência da História. Brecht desnuda a cena, rompe com a ilusão dramática, derruba a quarta parede, coloca o espectador em cena. Os dois apresentam uma narrativa reveladora do processo, do movimento de transformação dialética. Essa recomposição estética, que torna evidentes as relações entre coisas antes separadas pela narrativa linear da dominação e do silenciamento, faz desconstruir a representação burguesa. Com *Sobre o conceito de História* (BENJAMIN, 2005) e *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (LOWY, 2005), discutimos a linearidade do discurso histórico dominante e a não linearidade da narrativa revolucionária.

PALAVRAS-CHAVE: Bertolt Brecht. W. G. Sebald. Arte revolucionária. Teatro e literatura.

Este estudo faz uma aproximação entre a obra de Bertolt Brecht, dramaturgo, diretor de teatro e poeta, e a de W. G. Sebald, escritor de prosa e acadêmico; os dois alemães, tendo Brecht vivido na primeira metade do século XX, e Sebald na segunda. Tais autores nos chamaram a atenção numa pesquisa mais geral, que busca entender as formas narrativas que servem, materialmente, à arte revolucionária, ou pelas quais a própria subversão do pensamento e da sociedade encontra expressão. Sabemos perfeitamente algo que seja revolucionário na forma pode vir a ser usado em sentido oposto, assim como, por outro lado, outras tantas obras de revolucionários, com conteúdos revolucionários e para revolucionários, podem sê-lo utilizando-se de formas conservadoras, tradicionais. É inevitável dizer ainda que algo é, ou pode ser, revolucionário apenas em seu contexto, considerando-se como balizador aquilo a que se opõe como forma e/ou conteúdo. Entretanto, o que nos interessa aqui é justamente a conjunção de conteúdo e forma. Nos autores mencionados, não encontraremos necessariamente a expressão de posições ou a propagação de “conteúdos” claramente revolucionários. Buscamos então compreender qual estética, por quais meios formais, pode-se plantar o questionamento, a reflexão, e intervir, fim ao cabo, na reprodução da sociedade e do pensamento – evidentemente não no sentido de manter o estado de coisas que vivemos. Estudamos “o revolucionário” na obra de arte, a partir da identificação de estruturas narrativas e composições estéticas que sejam, em si, de contraordem, de subversão, a partir da não reprodução do, digamos, “tradicional”. Quando falamos de uma estética em si, ou de uma estrutura em si, consideramos essa “coisa” em seu pleno funcionamento, ou seja, em seu contexto histórico, localizada em meio às suas relações – não isolada, porque, do ponto de vista dialético, nada existe isoladamente.

Traçaremos a seguir um breve panorama dos pontos em que os autores citados se encontram, um com sua obra no teatro, outro com seus escritos literários. Os dois autores, em sua dramaturgia ou narrativa literária, utilizam-se de técnicas, formas, estruturas que no fundo podemos entender como um uso da linguagem com distanciamento crítico, ou “estranhamento”, para usar um termo de Brecht. Não comunicam uma história, simplesmente; fazem da linguagem um meio de pensar criticamente, uma proposta inquietante, provocadora. Jogam para o leitor, ou espectador, a tarefa de terminar de significar a obra, de relacionar os pontos, de construir a obra, não só de absorvê-la. Assim, rompem desde já com a perspectiva autoritária que consiste em esclarecer o outro, passando-lhe, de cima para baixo, o conhecimento.

Observamos, de Sebald, especialmente, *Os anéis de Saturno* (2002[1992]), prosa ficcional, que pouco se encaixa no padrão do gênero “romance” e tampouco melhor se encaixaria em outro. E, de Brecht, seus *Estudos sobre teatro* (2005[1963]), em que este vai refletindo sobre seu próprio trabalho de escrita e montagem de peças teatrais, enquanto vive esse processo. Mas as estruturas que se destacam, nos dois autores, estão de modo geral enraizadas no conjunto de suas obras. Trata-se de dar forma a uma crítica social de profundo desmascaramento da realidade, de exposição de suas contradições e processos históricos, em oposição declarada à arte para o puro lazer e entretenimento, para a manutenção e reprodução social. Tampouco são obras da arte pela arte – as rupturas que propõem com aquilo que os precede, seja em teatro ou em literatura, são muito bem pensadas, arquitetadas na realidade social a subverter.

A não linearidade contra a falsificação da História

Em suas teses *Sobre o conceito de História*, Walter Benjamin (2005) enterra definitivamente a ideia de que a História, oficial, possa ser verdadeira, justa ou, mais absurdo ainda, imparcial. A História que conhecemos é aquela contada pelos “vencedores”. É uma história linear, em que uma coisa ocorre após a outra, justapondo fatos acabados que envolvem heróis e conquistas de modo geral positivas, que levariam os homens sempre para a frente, fazendo o mundo evoluir e a sociedade progredir (Cf. BENJAMIN, 2005). Essa história é duplamente violenta com aqueles que, vencidos, não puderam contá-la, nem contestá-la. É uma história de silenciamento de suas vozes, de exclusão das suas existências, que tripudia de suas lutas e feitos. E é ainda mentirosa perante aqueles que hoje tentam entender o mundo olhando para trás, ou, melhor dizendo, entender a sua própria história, interposta inevitavelmente no presente.

Na contramão dessa História linear, simples e resolvida, a não linearidade – como estrutura – marca a narrativa moderna. O narrador perde seu posto sagrado e superior, diversas vozes aparecem para compor a história. No teatro épico de Brecht, eventualmente aparece a figura do narrador, mas a coisa é contada coletivamente por suas personagens, por meio de suas ideias e de suas ações, por meio de suas escolhas e, especialmente, em sua transformação, em sua existência coletiva, não interna ou psicológica apenas. As personagens não se dividem entre heróis e vítimas, são elas mesmas contraditórias e complexas, em situações contraditórias e complexas. Brecht (2005) diz que o teatro dramático representa o mundo tal como ele é, ou seja, numa

estagnação, paralisado como em fotografia; o teatro épico, por sua vez, expõe (em vez de representar) o mundo tal como ele se transforma. Numa compreensão, portanto, dialética da História, o dramaturgo encena o movimento do passar do tempo, a atuação de personagens ao mesmo tempo sujeitos e sujeitados.

A narrativa não linear, em Brecht, se constrói também quebrando a “quarta parede”. As personagens num momento estão representando as suas vidas, em outro estão falando com o público sobre elas. Há uma combinação de diferentes planos narrativos, de diferentes perspectivas e, sobretudo, um pé cravado fora da cena, no mundo. Porque derrubar a quarta parede é, em Brecht, especialmente derrubar a ilusão que o drama pretendia assegurar. Consiste em dizer ao público que aquilo é teatro, não a verdade, e está posto ali por algum motivo, para levar a pensar sobre algo, este algo, sim, absolutamente verdadeiro. O desmascaramento do teatro é análogo ao desmascaramento da sociedade burguesa e capitalista.

N’*Os anéis de Saturno*, um narrador sobre o qual age o peso do tempo, passa melancolicamente por diversos momentos históricos. Um tempo se liga a outro sem nenhuma relação cronológica, ou lógica formal, inclusive refletindo sobre isso: “Também não é fácil dizer em que década ou século estamos, pois muitas épocas se acumulam aqui umas sobre as outras e persistem lado a lado” (SEBALD, 2002, p. 45). Nesse momento, o narrador encontra-se em Somerleyton Hall, um antigo palácio que foi ícone de riqueza e beleza em termos de casa senhorial pelos idos de 1913; que então sofre uma ruína silenciosa, signo apenas de decadência.

Tal narrador vai dando voz a tantos outros personagens, reais, literários e fictícios. As cenas acontecem na atualidade, no passado, na memória, em conjecturas imaginativas. Aqui a não linearidade está numa complexa composição de relações entre personagens e tempos, costuradas por reflexões críticas. O texto compõe finalmente o engenhoso movimento de “construção destrutiva” que o chamado “progresso” é capaz de produzir. A narrativa se desenvolve sobre as ruínas do progresso, desmascarando cada uma de suas supostas conquistas, belezas, vitórias. Dialeticamente, cada “edificação” do progresso leva consigo o germe da destruição, primeiro de todo o resto (cultura, memória, espaço físico, natureza, humanidade etc.), depois de si mesma e do próprio progresso.

A narração, a expressão do tempo e da história são constantemente contraditórios nessa obra. Na primeira página do livro, o narrador começa a contar de sua viagem peregrinante pelo condado de Suffolk, na Inglaterra, ocorrida já há tempos, em 1992: “logo depois me ocupei tanto com a lembrança da bela liberdade de movimento quanto

com o paralisante horror que me atacara de várias formas diante dos rastros de destruição que mesmo naquela região remota recuavam bem longe no passado” (SEBALD, 2002, p. 13). Liberdade e opressão, belo e horror, a reprodução do mundo em constante movimento de avanço retrógrado. Em outra passagem, o texto traz uma reflexão a partir dos navios que a personagem narrador vê num quadro no Museu da Marinha de Greenwich:

O sofrimento e toda a obra da destruição superam em muito nossa capacidade de imaginação, assim como é impensável o enorme empenho de trabalho – desde abater e preparar as árvores, obter e tratar o bronze, trabalhar o ferro até tecer e costurar as velas – necessários para construir e equipar esses navios em sua maioria destinados à destruição (SEBALD, 2002, p. 88).

Não fica de fora dessa reflexão a força de trabalho e o sofrimento daqueles que só têm a perder com esse processo histórico: os trabalhadores. Sim ou sim, serão as suas vidas a massa de manobra. Tanto Brecht quanto Benjamin, entretanto, confiam na “astúcia” dos oprimidos (Cf. LOWY, 2005, p. 59), capazes de reagir contra os rumos da história, capazes de encontrar meios de luta num mundo tão sombrio e desfavorável. O dramaturgo nos diz: “creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação” (BRECHT, 2005, p. 21). Não há dúvida de que a arte revolucionária tem a obra como arma na luta de classes, ainda que haja nessa guerra armas de muitos tipos. Nesse sentido, para finalizar este ponto, voltemos ao teatro resgatando Amiri Baraka, que coloca, veementemente: “O Teatro Revolucionário deve forçar a mudança, tem que ser mudança. (...) O Teatro Revolucionário deve EXPOR! (...) O Teatro Revolucionário precisa Acusar e Atacar tudo o que possa ser acusado ou atacado” (BARAKA, 2013, p. 7, *grifo original*). E, finalmente:

O Teatro Revolucionário deve roubar os sonhos deles e devolver a realidade. (...) É um teatro político, uma arma que deve ser usada no massacre daqueles burros gordos brancos que de alguma forma acreditam que o resto do mundo existe para que eles babem em cima” (BARAKA, 2013, p. 8).

Dialética e estranhamento no texto e na cena

Vale observar contra quem Brecht e Sebald escrevem. Sim, contra quem, ou contra o quê. Brecht desmonta a sociedade burguesa, o capitalismo, a exploração dos

trabalhadores, a miséria que enriquece a barriga e os bolsos de uns poucos, a guerra, crises econômicas; e o homem em meio a isso:

Um dos prazeres específicos de nossa época, que tantas e tão variadas modificações efetuou no domínio da Natureza, consiste em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra é que não pode ficar; o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser. Não se deve partir dele, mas, sim, tê-lo como objetivo. O que significa que não devo simplesmente ocupar o seu lugar, mas pôr-me perante ele, representando todos nós. É esse o motivo por que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta (BRECHT, 2005, p. 147).

Para roubar o sonho e devolver a realidade, como propõe Baraka na obra citada, segundo Brecht (2005), não deve o ator nem levar o público ao transe, nem se colocar em transe. Não cabe ao teatro épico mobilizar sentimentos e ilusões, mas coloca-los à prova da crítica racional. Foi ao que Brecht deu forma cênica, representando sempre com distanciamento, não de dentro como quem vive – empurrado pela inércia. Não só desenvolveu técnicas, mas também abriu o palco a múltiplas possibilidades. Segundo Aderbal Freire-Filho:

Mesmo que um monte de artistas não atribua suas próprias descobertas cênicas a Brecht, mesmo que esse movimento de abertura poética do palco seja em grande parte inconsciente das suas origens brechtianas, garanto: é com Brecht que o palco é aberto, escancarado, fertilizado, preparado para a explosão da nova poesia cênica, para ser novo, amplo, vivo, rico de possibilidades, em suma, infinito (FREIRE-FILHO, 2005, p. 12).

Brecht ainda vai mais além. Assim como representa personagens sujeitos de sua história, defende um teatro em que o ator seja também criador, confia nele, faz dele, simultaneamente “boneco e bonequeiro”, para usar as palavras de Freire-Filho. E, nesse sentido, Aderbal completa: “Este é o salto mortal que o teatro deve a Brecht” (FREIRE-FILHO, 2005, p. 16). De fato, é preciso ser a transformação, para trilhar o caminho de transformar.

É inegável que surgem, no século XX, autores capazes não só de desmascarar, mas de montar, compor, remontar as contradições e a desordem do mundo das mais variadas formas. André Bueno entende que Sebald narra o inenarrável, “dando forma

sensível e inteligível à matéria densa e difícil de que são feitos os estados de exceção” (BUENO, 2013, p. 41). Sebald escreve especialmente contra o progresso:

a partir da decadência e da ruína, jamais do ponto de vista de algum apogeu histórico do progresso e do capitalismo triunfante. (...) sutil e digressivo, (...) jamais aborda diretamente o assunto – a própria arquitetura do capitalismo moderno como processo que conduz à catástrofe (BUENO, 2013, 27-28).

N’*Os anéis de Saturno*, vê-se a crítica radical do processo de formação e expansão do capitalismo, da dialética da civilização, a desgraça do processo de colonização reverberando em territórios ocupados e também nas posses dos ocupantes, terras arrasadas por guerras e decadência generalizada. Não pode haver vencedores numa história de massacres.

Ainda mais uma vez concordando com André Bueno, é preciso destacar o modo de composição no texto de Sebald, que, em fluxo narrativo contínuo, dá sentido a um complexo emaranhado de fatos, fotos, diários, reflexões ensaísticas, enumerações fantásticas e explorações naturalistas.

E o faz de tal modo que esses níveis distintos da narrativa se relacionem, ficando a história natural e material impregnada pelas enumerações fantásticas, conferindo ao conjunto sua peculiar forma de estranheza. É sem dúvida uma forma peculiar de representação da realidade combinada com altos níveis de imaginação literária. Que nunca deixa o leitor indiferente (BUENO, 2013, p. 89).

Em última análise, é contra a indiferença que se põe toda arte política ou revolucionária. E, seguramente, está no cerne do “revolucionário na obra de arte” o distanciamento, ou estranhamento. Essas obras são capazes de dialogar com o público, de fazê-lo responder, diante de tais arranjos incomuns, raros, não conformes com o resto do mundo. São também capazes de tocá-lo, sim, mas o comovendo a pensar, repensar, refazer-se em sua existência, ganhar outras perspectivas, que talvez nunca houvesse imaginado, diferentes da sua de hábito. Ver como vê o outro, ou como ele mesmo poderia ver, quando se identifica com uma coletividade que desconhecia. Em Brecht e em Sebald, os detalhes mais íntimos, as questões mais privadas, os pontos de menor interesse, se ligam ao infinito emaranhado de relações complexas que expõem e problematizam o mundo “tal como este se transforma”.

Referências

BARAKA, Amiri. “O teatro revolucionário”, *Contrapelo* – caderno de estudos sobre arte e política, a. 1, n. 1, junho de 2013 [19664], p. 6-9.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. *Passim*.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Apresentação Aderbal Freire-Filho. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BUENO, André. *A vida negada e outros estudos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

FREIRE-FILHO, Aderbal. “Metamorfose, mostemesafo”. In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 7-18.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno*. Tradução Lya Luft. São Paulo: Record, 2002.