

DIE PETROLEUMINSELN: PÓS-COLONIALISMO E A QUESTÃO JUDAICA NA DRAMATURGIA DE LION FEUCHTWANGER

LUIZ HENRIQUE ERNESTO COELHO
Universidade do Estado da Bahia
coelho.luizhenrique@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7640-1941

RESUMO

O autor alemão Lion Feuchtwanger é amplamente reconhecido por sua escrita romanesca, sobretudo por seus romances históricos. Sua obra, no entanto, aponta para uma relevante produção dramática, ainda em sua juventude. A peça *Die Petroleuminseln* [As ilhas de petróleo] (1925) aborda questões como o racismo ambiental e o preconceito de gênero, ao narrar a história de Deborah Gray. Outro ponto tratado é a aparência da personagem —retrato do estereótipo imposto aos judeus— e sua intrínseca relação com o desejo de poder da protagonista. Tal configuração de elementos narrativos revela a necessidade posterior do autor de sair de sua terra natal. Nesta investigação, busca-se alinhar tal produção a questões então pioneiras como o ideário pós-colonialista atravessado pelo Ecocriticismo e a ligação produzida por Feuchtwanger entre judaísmo e gênero. Procura-se também iluminar alguns pontos, como o exílio do autor enquanto consequência desse conjunto de fatores e a influência de Bertolt Brecht em sua produção literária.

PALAVRAS-CHAVE: pós-colonialismo, judaísmo, exílio, racismo ambiental.

DIE PETROLEUMINSELN: POSTCOLONIALISME I LA QÜESTIÓ JUEVA EN LA DRAMATURGIA DE LION FEUCHTWANGER

RESUM

L'autor alemany Lion Feuchtwanger és àmpliament reconegut per la seva escriptura novel·lesca, sobretot per les seves novel·les històriques. La seva obra, tanmateix, apunta a una important producció dramàtica, ja en la seva joventut. L'obra *Die Petroleuminseln* [Les illes del petroli] (1925) tracta sobre qüestions com el racisme ambiental i el prejudici de gènere, mentre narra la història de la Deborah Gray. Un altre punt tractat és l'aparença del personatge —el retrat de l'estereotip imposat als jueus— i la seva intrínseca relació amb el desig de poder de la protagonista. Aquesta configuració d'elements narratius revela la necessitat posterior de l'autor de sortir de la seva terra natal. En aquesta investigació es busca alinear aquesta producció amb qüestions llavors pioneres com l'ideari postcolonialista travessat per l'Ecocriticisme i la connexió produïda per Feuchtwanger entre judaisme i gènere. També s'intenta il·luminar alguns punts, com l'exili de l'autor com a conseqüència d'aquest conjunt de factors i la influència de Bertolt Brecht en la seva producció literària.

PARAULES CLAU: postcolonialisme, judaisme, exili, racisme mediambiental.

DIE PETROLEUMINSELN: POSTCOLONIALISM AND THE JEWISH QUESTION IN THE DRAMATURGY OF LION FEUCHTWANGER

ABSTRACT

The German author Lion Feuchtwanger is widely recognized for his novel writing, especially for his historical novels. His work, however, points to a relevant dramatic production, still in his youth. The play *Die Petroleuminseln* [The Petroleum Islands] (1925) addresses issues such as environmental racism and gender bias when narrating the story of Deborah Gray. Another point dealt with is the appearance of the character —a portrait of the stereotype imposed on Jews— and its intrinsic relationship with the protagonist's desire for power. This configuration of narrative elements reveals the author's later need to leave his homeland. In this investigation, we seek to align such production with issues that were pioneering at the time, such as the post-colonialist ideology crossed by Ecocriticism and the connection produced by Feuchtwanger between Judaism and gender. We also try to clarify some points about the author's exile as a result of this set of factors and Bertolt Brecht's influence on his literary production.

KEYWORDS: postcolonialism, judaism, exile, environmental racism.

1. LION FEUCHTWANGER E O JUDAÍSMO

Feuchtwanger nasceu em 7 de julho de 1884, em Munique, ainda na época do império alemão. Filho de Johanna e Sigmund Feuchtwanger, judeus ortodoxos cujos ancestrais sofreram com o antissemitismo muito antes da ascensão nazista, no país. Em 1871, Sigmund consegue melhorar suas condições e de sua família. Lion Feuchtwanger, então, passa a ter boa educação, estudando no prestigioso *Willhelmsgymnasium* [Ginásio Wilhelm] e recebendo pelo menos uma hora diária de formação com um tutor em casa, sobre o Talmud aramaico e o torá. Em Munique, ele se identifica com a cultura local, algo que o faz reproduzir o sotaque bávaro mesmo ao falar o idioma inglês (Overhoff 2020: 32-33).

Feuchtwanger inspira-se em Heinrich Heine, autor do século XIX, de mesma religião, percebendo semelhanças na existência enquanto judeu entre ambos —o que o instiga a analisar os fragmentos do texto *Der Rabbi von Bacarach* [O rabino de Bacarach], de 1840, em sua tese doutoral. A ambientação histórica do romance, na Idade Média, reverbera na obra do autor bávaro, que se torna um grande nome do Romance Histórico alemão, com textos que recorrem ao deslocamento histórico como instrumento para criticar o autoritarismo crescente na Alemanha do início do século XX.

Após a morte de sua primeira filha, Feuchtwanger e sua esposa, Marta, passam dois anos viajando pela costa do mediterrâneo. Em 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial, ele retorna à Alemanha e serve como combatente no exército real da Bavária, sendo dispensado não muito depois, devido a complicações de saúde. Mesmo permanecendo por pouco tempo no campo de batalha, a experiência na guerra lhe serviu para definir seus posicionamentos políticos, tornando-o um crítico fervoroso do autoritarismo e belicismo vivenciados no império alemão, sob Guilherme Segundo; passa a admirar o

republicanismo, celebrando a instalação da chamada República de Weimar, ao fim da guerra, em 1918.

2. O EXÍLIO COMO CONSEQUÊNCIA DO ANTISSEMITISMO

Lion Feuchtwanger se insere no grupo de autores exilados que participaram da produção literária definida pela resistência ao regime Nacional Socialista. Assim como a peça *Die Petroleuminseln* denuncia o crescente antissemitismo anterior à chegada ao poder pelos nazistas, o autor pretendia que textos produzidos posteriormente fossem intraduzíveis para o regime e, mesmo assim, atingir o público-alvo, para que a intenção crítica fosse efetiva.

O autor se exila inicialmente na vila francesa de pescadores Sanary-sur-Meer, definida por Reinhold Jaretsky como a “capital da literatura alemã” (Jaretsky 2009: 68) nos anos de 1930, pois havia se tornado o ponto de encontro de autores como Bertolt Brecht, Heinrich Mann, Arnold Zweig e Thomas Mann. Nesse período, Feuchtwanger inicia seus primeiros romances políticos, mesmo que tal inclinação seja percebida já no texto *Erfolg* (1930). Engajado com o Partido Comunista Soviético, bem como com a ideologia socialista, ele era um crítico contumaz do modo de vida ocidental-capitalista. Em 1937, publica uma reportagem de viagem intitulada “Moscou” [Moskau]. Segundo Jaretsky

em um período em que os intelectuais ocidentais se identificavam com a União Soviética, com o culto a Stalin e com os Processos de Moscou, Feuchtwanger expõe um reconhecimento enfático ao experimento soviético. (Jaretsky 2009: 71)

Posteriormente, muda-se para a Califórnia, Estados Unidos da América, onde permanece até sua morte e alcança grande sucesso.

A literatura de exílio é o produto de uma violência contra um autor e contra a sua obra. Cabe exclusivamente a ele organizar sua escrita em torno de sua experiência e narrá-la, definindo tal escrita como um gênero literário. Tangente a tal perspectiva, encontra-se, também, a relação com uma nova língua, que simboliza uma ruptura com o passado; com a vivência do infortúnio da partida, mas, também, com o vislumbre de um recomeço. Maria José de Queiroz (1998) entende que esse passado, impregnado na língua, corresponde ao mal. Nele, está a língua, por exemplo, do conquistador, do opressor, que impõe ao colonizado uma nova regra. Para a autora, um novo idioma

traz na sintaxe e no léxico, os vergalhões da soberba, da ignomínia e do nojo. Mas só os profissionais da palavra estão aptos a senti-los com absoluta firmeza. Quando podem, alijam, de vez, a língua e o mal. O que é difícil. O mundo é pequeno e as línguas de cultura se não estão, já estiveram a serviço da opressão, da tortura e da morte. (Queiroz 1998: 17)

Em seu ensaio *Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio*, Queiroz (1998) delimita o conceito de literatura de exílio a partir de sua perspectiva histórica. Em seu texto, são analisadas, também, terminologias que

constituem o conceito, visando a relação íntima do exilado com o desterro. Ao mencionar Usbek, o persa criado por Montesquieu (Montesquieu 1969: 192-193 apud Queiroz 1998: 19), a autora menciona o sentimento deste no que se refere à sua terra natal. Segundo o comentário do persa, o local que o homem habita se associa a uma ideia de estabilidade, de fixação e, certamente, de pertencimento. Quando o exílio ganha a forma do banimento, da punição; quando a estada do estrangeiro é definitiva, nas palavras de Usbek, o sofrimento alinha-se em vários níveis, revelando um mal maior: o “mal do exílio”. Esse mal caracteriza-se pelas definições de um sentimento de distanciamento da terra natal, contidas em palavras como *Heimweh*, *Homesick*, vinculadas à ideia de perda. Para a autora, essas palavras “podem traduzir, se não uma, todas as infinitas acepções da *saudade* portuguesa, da *morriña* galega, da *soledad* castelhana, da *Sehnsucht* germânica” (Queiroz 1998: 19-20). Nesse sentido, Jean-Jacques Rousseau menciona a “dor nostálgica”, a qual se refere como a uma ligação romantizada do exílio, naquilo que é caro ao fim do século XVIII e início do XIX, como a relação do exilado com o distanciamento da cultura, exemplificada por Rousseau (apud Queiroz 1998: 36) como “a música, o boleio da frase, o vocabulário, a entonação da voz, o sotaque, a mímica e a dicção seriam símbolos dolorosos do país perdido”. De qualquer modo, o léxico empregado ao exílio não o representa. Os vocábulos apenas reforçam os estereótipos, sem atender a exigências relacionadas, muitas vezes, à instabilidade da condição do exilado, nos espectros políticos, sociais e mesmo jurídicos.

Jean Améry (1977) associa o exílio ao significado original da palavra alemã *Elend*, ou seja, ‘banimento’. Essa associação é inferida pela dupla relação que o exilado estabelece com a partida compulsória da terra natal. Por um lado, está a possibilidade, por parte do exilado, de solucionar problemas surgidos antes da partida, normalmente ocasionados por divergências ideológicas extremas com o lugar de origem, e, por outro lado, tais soluções são sobrepostas por outras tantas questões, advindas do natural embate com uma nova realidade. A primeira resposta a uma dessas questões está na impossibilidade de retorno, pois seria impossível retomar o tempo perdido. A respeito disso, sobre o autor espanhol Rafael Alberti, cuja ruptura com o passado foi definitiva, Queiroz afirma:

Esse é o drama do desterrado: só se recupera, com a memória, o que está morto. Por isso, ao defrontar-se com o presente, que já não é nem pode ser o passado preservado na lembrança, não mais encontra o que tinha como propriedade sua, inalienável. E sente-se roubado. Porque lhe roubaram o tempo. E, com ele, a juventude, a vida dos amigos e parentes, as músicas e as anedotas, o vocabulário e a gíria, a moda, os usos e costumes, os bares, a paisagem, os cheiros e os ruídos, as luzes da cidade... Quem aceitará, sem surpresa nem espanto, a velhice estampada no rosto da antiga namorada de quem não acompanhou o natural envelhecimento? E que dizer dos livros? Se não são lidos a tempo e hora, perdem o sabor da novidade. Apenas alguns, raros, logram vencer os anos como os melhores *Bordeaux*. A beleza, as coisas da vida, tudo escapa aos que se exilam ou são exilados. (Queiroz 1998: 339)

Para o exilado existe a oposição entre uma noção do “eu”, a qual se relaciona mais objetivamente, com a necessidade de sair do país de origem – e uma ideia precária de pertencimento ao país de acolhida, sua língua e sua cultura. Uma pretensa noção de “nós”, a qual é tratada por Améry (2013) como algo ilusório, pois, ao mesmo tempo que não existe o pertencimento na terra natal, o possível “nós” é vedado no exílio.

No caso específico do exílio vivido pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial, é possível perceber a composição de dois grupos: aqueles que não gozavam de reconhecimento, desabrigados, e esperavam, nas filas de refugiados, por auxílio, por exemplo, do comitê judaico. No outro grupo, estavam os autores que tinham alguma fama, que em alguns casos, fora obtida em terras estrangeiras, como o exemplo de Lion Feuchtwanger. Segundo Améry,

[esses autores] Tinham seus problemas: conversavam sobre vistos de entrada e saída, vistos de residência, preço de aluguéis. Mas suas conversas também versavam sobre a crítica de um livro recentemente publicado, uma reunião na associação de escritores, um congresso internacional antifascista. Viviam na ilusão de que eram as vozes da “verdadeira Alemanha”, que deveriam falar alto em nome da pátria subjugada e amordaçada pelo nazismo. Para nós, anônimos, a situação era outra. Nada de brincar com a ideia de uma imaginária Alemanha “verdadeira” que tivéssemos carregado conosco, ou participar de rituais responsáveis por preservar a cultura alemã no exílio para dias melhores. (Améry 2013: 85)

No primeiro grupo detecta-se o sentimento de não pertencimento à terra natal, enquanto, no segundo, palavras como “dor” e “saúde” podem ganhar espaço. A reflexão de Queiroz (1998) sobre o tempo perdido e a relação do exilado com a memória encontra ressonância no texto de Améry (2013), em linhas mais amargas; a dificuldade, ou mesmo impossibilidade de se rememorar o passado passa pela destruição deste, bem como é acrescido o “ódio contra o Eu perdido”. Para o grupo de anônimos, mencionado acima, o retorno não era desejado como para os escritores, a exemplo Thomas Mann ou Feuchtwanger. Deparava-se com o ódio à pátria, ódio que deveria ser “um dever social”, mas, ao mesmo tempo, a saúde “tradicional” sobrepunha-se a tal ódio, elevando a expectativa por uma revolução, que não acontecia. Somente a sequência da história —a derrota dos nazistas pelos aliados— resolveria o conflito entre os dois sentimentos, proporcionando, também, o retorno.

Bertolt Brecht acreditava que a guerra fosse um elemento que compunha as “desordens do mundo” e estas seriam o assunto da arte. Para ele, a desordem é algo inerente à arte. Mesmo que o mundo relatado na literatura por autores como Homero, Dante, Cervantes ou Goethe, seja reverenciado como um lugar harmônico pelas universidades, segundo Brecht,

por mais pacífico que pareça o relatório que dele se fazia, ele fala de guerras, e quando a arte faz as pazes com o mundo, ela sempre assinala essa paz num mundo em guerra. (Brecht, apud Didi-Huberman: 2017: 27)

Georges Didi-Huberman (2007), no volume *Quando as imagens tomam posição*, analisa a produção literária-dramatúrgica de Bertolt Brecht, focalizando dois temas centrais: a Segunda Guerra Mundial e, em decorrência desta, o exílio de Brecht. A perspectiva desse autor contempla a relação com a escrita e a produção artística do autor alemão, a partir da qual se pode depreender uma formulação estética própria do exílio.

O ato inicial de resistência do exilado está em *tomar posição*, sobretudo no que toca à saída dos autores alemães do seu país de origem, durante a Segunda Guerra Mundial. Esse posicionamento deve obedecer a uma relação com o tempo, reconhecendo o próprio lugar no presente e visando o futuro. O exílio como forma de resistência pertence a uma temporalidade do exilado, a partir da sua memória e das consequências advindas do desterro; entre elas, a tentativa de esquecimento, de ruptura, de novidade. O significado da resistência, assim, possui dois pontos: o primeiro diz respeito à necessidade política e filosófica, busca entender e “saber” das motivações que implicam perseguição, possibilitando rejeitá-la. O outro ponto consiste no perigoso sentido da própria procura pelo entendimento, que, diante das “barreiras psíquicas”, podem dissolver a busca inicial, confundindo o exilado sobre suas concessões e renúncias. A partir de ambos os pontos, a exigência da partida tem causas e consequências semelhantes para Brecht e Feuchtwanger, determinando a presente comparação. Segundo Didi-Huberman,

Para saber é preciso, pois, manter-se em dois espaços e em duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso “implicar-se”, aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também —porque o ato de decidir acarreta isso— “afastar-se” violentamente do conflito, ou então ligeiramente, como um pintor quando se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho. Não se sabe nada na imersão pura, no “em si”, no terreno do “perto demais”. Não se saberá nada, tampouco, na abstração pura, na transcendência altiva, no céu do “longe demais”. Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo. Ele supõe um contato, mas o supõe interrompido, se não for quebrado, perdido, impossível ao extremo. (Didi-Huberman 2017: 16)

Para autores como Brecht e Feuchtwanger, tomar posição significou investigar o momento histórico: a Segunda Guerra Mundial e as incertezas sobre o futuro inerentes a ele. Não participaram do conflito nos campos de batalha, mas se expuseram nem “perto demais”, nem “longe demais”, pois arcaram com as consequências do exílio. Aproximaram-se da guerra, que representou um saber, um posicionamento em relação ao regime nazista e aos fatos decorridos da guerra, que significou opções estéticas determinantes em suas obras.

Para tomar posição é necessário o “distanciamento” e o gesto de se distanciar não o determina como algo simples. Não significa perder de vista ou se apaziguar diante dos fatos. Muito pelo contrário, o distanciamento define e aguça o olhar. Para Didi-Huberman, “ela [a distância] não se impõe senão para

nos dar acesso à *alteridade*, ao jogo das diferenças” (Didi-Huberman 2017: 62). Disso, Brecht (2017) extrai o seu conceito do ‘efeito de distanciamento’ [*Verfremdungseffekt*], no qual o ator deve demonstrar que, para além da personagem a ser representada, encontra-se também, na cena, alguém que trabalha nessa representação. Desse modo, distanciar seria representar, ou descrever, representando o que se representa, aprimorando-se, assim, a natureza complexa e dialética do que é representado. Neste sentido, o distanciar auxilia a representação na medida em que desune

as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças. No distanciamento é a simplicidade e a unidade das coisas que se tornam longínquas, ao passo que sua complexidade e sua natureza dissociada passam ao primeiro plano. (Brecht 2017: 63)

Nesse intento, une-se a Brecht, Feuchtwanger, pois este busca o que Brecht (2017) chama de uma “arte de historização”: uma arte que rompa a linearidade das narrações, exponha as diferenças e reorganizando essas diferenças entre si, reabilite o valor crítico da historicidade. O distanciamento está na manipulação do seu material visual ou narrativo revelando uma montagem de citações que se remetem à história real.

Alinhada à definição de distanciamento está a palavra “estranho”, ou estranheza. Ambas estão abrigadas semanticamente, no idioma alemão pela raiz *fremd*. Brecht (2017) separa enfaticamente o significado de *fremd*, “estranho”, do de *seltsam*, “bizarro” —que, no senso comum, pode ser associada a “estranho”. Esta diferença define o estatuto da arte para o autor, ao considerar que a arte não deve se expressar nas evidências, isto é, refletida diretamente nos sentimentos do receptor, espectador, leitor. Também não deve ser incompreensível, mas, sim, compreensível, mesmo que inicialmente cause estranhamento.

Didi-Huberman (2017) associa o recurso brechtiano do estranhamento com aquilo que Georg Simmel (apud Didi-Hubermann, 2017: 68) trata por “estranheza” ou “estranheza” [*Fremdsein*] como a “síntese do próximo e do longínquo”, que pode ser entendida nas relações interpessoais e recíprocas de uma sociedade. Desse modo, o estrangeiro é o estranho dentro de uma sociedade —*der Fremde*, termo para ‘o estrangeiro’, em alemão, se liga a ‘estranho’— e define um paradigma, tanto político quanto estético, dentro dessa sociedade, observado nas narrativas de Kafka, em um sentido existencial, e no efeito de “inquietante estranheza” analisada por Freud, ambos contemporâneos entre si. É notório que Brecht e Feuchtwanger tenham importantes obras escritas durante o período do exílio, como se tais obras revelassem as suas opções e recursos estéticos diante da estranheza a partir da condição de exilado. Segundo Didi-Huberman,

o estrangeiro, assim como a estranheza, tem como efeito lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar. Trata-se, a partir desse questionamento, de *recompor a imaginação de outras relações possíveis* na própria imanência dessa realidade. É ainda isto, distanciar: fazer aparecer toda coisa como estranha, como estrangeira, depois tirar disso um campo de possibilidades inauditas. Pode-se facilmente compreender que, para Bertolt Brecht, a

Verfremdung [o estranhamento] tenha podido caracterizar, pouco ou muito, tudo o que a arte moderna produziu de interessante; que seja popular (Chaplin) ou árduo (Joyce); que seja formalmente elaborado (Cézanne) ou apresentado de forma documentária; que seja geométrico (o supematismo russo) ou erótico (o surrealismo francês). (Didi-Huberman 2017: 68)

A arte moderna, a partir do distanciamento e da estranheza, percebidos na obra de Brecht, inaugura uma nova forma de representação, ou de observação dos objetos. O objetivo da arte deixa de ser o reconhecimento visual na representação, mas se torna a sensação do objeto pela visão. Supera-se a tradição de representação que previa uma “imagem eterna do mundo”, em favor de uma “posição histórica diante das coisas” (Didi-Huberman 2017: 69). O autor relacionado a esse período busca em seu trabalho verbal mais um reposicionamento das imagens do que criá-las. Esse reposicionamento é um ato de montagem: a redistribuição dos objetos faz o espectador, ou o leitor, vê-los como se o visse pela primeira vez. Esse efeito remete-se à leitura benjaminiana da história, na qual o presente está sempre ressignificando o passado e vice-versa, a partir de suas possíveis releituras. Outro diagnóstico desse procedimento implica o estranhamento do objeto por parte do leitor-espectador. O objeto, ao habitar uma dimensão íntima do sujeito que o representa, oferece uma nova forma de observá-lo e proporciona uma maior acuidade na percepção do real, mas o resultado será de estranheza. Para Didi-Huberman,

É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra tivessem suscitado, no domínio estético, bem como no das ciências humanas – pensemos em Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch -, a decisão de *mostrar por montagem*, isto é, por deslocamentos e recomposição de toda coisa. A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, fazendo-se ato da “desordem do mundo”. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela se tornaria o *método moderno* por excelência. E ela se apresenta como tal na época, justamente em que Bertolt Brecht, entre outros escritores, artistas e pensadores, toma posição no debate estético e político do entreguerras. (Didi-Huberman 2013: 80)

A partir do recurso da montagem, entre outros, a arte moderna decompõe a previsibilidade dos gêneros, aproximando, no ponto de vista estético, obras muito diversas como as de James Joyce e Franz Kafka, de André Breton e Alfred Döblin. Essa transformação acontece no acúmulo de perspectivas narrativas e na variedade de formas novas. A montagem é responsável pelo surgimento e por essa aproximação tão heterogênea, posicionando essas novas formas em um mesmo plano hierárquico.

3. A PRESENÇA DA DRAMATURGIA NA OBRA DE LION FEUCHTWANGER

Ainda no período da Primeira Guerra Mundial, Feuchtwanger concentrava seus esforços em críticas à realidade política de seu país. Tais críticas eram publicadas

em suas peças teatrais. Seus temas encontravam ambientes cronologicamente remotos, como no Renascimento ou na época do Iluminismo. Já no período do pós-Primeira Guerra Mundial, ele se volta para momentos mais próximos e talvez mais significativos da história alemã, como a rápida transição da monarquia para a democracia em 1918/19. Nesse período o autor tentava se reinventar como autor de teatro e intelectual na nova república alemã; Conhece Bertolt Brecht, com quem trava uma amizade e parceria duradouras, esta que transformaria a estética teatral da época. Ambos chegam a escrever uma peça juntos, intitulada *Leben Eduards des Zweiten von England* [A vida de Eduardo Segundo da Inglaterra], em 1924, na qual é encenado o cotidiano inglês nas primeiras décadas do século XIV.

Feuchtwanger, um burguês em maneiras e comportamento, muitas vezes se irritava com o ar arrogante e um tanto indisciplinado como de um boêmio descontraído de Brecht —mas ele sempre o respeitou e reconheceu como um verdadeiro gênio. Ele também testemunhou o desenvolvimento da teoria de Brecht sobre o Teatro Épico (Episches Theater) com a sua missão política e educativa, que se concretizou plenamente em 1926. (Overhoff 2020: 36)

A teoria para o teatro épico não é uma criação exclusivamente de Brecht, sendo, na verdade, fruto do contexto teatral do século XX, no qual a crítica educacional política é um lugar comum entre os dramaturgos. O teatro épico pretendido nessa época procurava a reação imediata do espectador, forçando-o a se engajar politicamente em questionamentos de sua época. Quem primeiro usa o termo 'teatro épico' é Erwin Piscator, o qual intencionava atrair os jovens autores —a exemplo de Brecht e Feuchtwanger— para o debate político inserido na dramaturgia. Ele propõe, ainda em 1924, o uso de artifícios cênicos capazes de produzir a interação do público espectador. Observando as pretensões formais de Piscator, Brecht as unifica, desenvolve a abordagem e a populariza (Overhoff 2020: 37).

A despeito do profícuo desenvolvimento de Brecht para o teatro épico, e de sua amizade, a abordagem de seu amigo para a dramaturgia era consideravelmente diferente. Eles se preocupavam com a descrição de eventos históricos, mas, nos anos de 1920, Feuchtwanger buscava retratar aspectos psicológicos da condição humana. Segundo Overhoff (2020: 38-39), nesse momento ele não queria acrescentar o dado pedagógico da historiografia em suas peças. A parceria entre ambos também deve ser percebida como o momento em que Feuchtwanger compreende a relação entre arte e política e as demais relações de poder. Por sua vez, para Brecht a colaboração serviu para um aprofundamento dos aspectos formais cênicos.

Em certa medida, contextualizar o dramaturgo Feuchtwanger dentro do escopo completo de sua obra é observar algumas lacunas e possíveis problematizações, a despeito de seu contato tão próximo com Bertolt Brecht. Frank Dietschreit (1988: 1) explica que a maior parte de suas peças “permaneceram presas em sua época” e que sua potência inicial, a qual poderia

expor a capacidade do autor para construir fábulas no palco é logo dissipada pela impressão de que o mesmo aspecto cênico termina por se reduzir a uma leitura dramática, na qual os autores carregam meramente suas ideias e visões de mundo sem, contudo, encarnarem os personagens. Nesse sentido, não é estranho que se relacione sua escrita romanesca à dramatúrgica; algumas peças serviram de base para a escrita de romances como, por exemplo, fragmentos de *Der Fetisch* [O fetiche] (1907) para o texto de *Der Tönerne Gott* [O deus de barro] (1910). No caso do romance épico *Die hässliche Herzogin* [A duquesa feia] (1922) acontece o oposto, pois seu texto é um esboço da peça *Die Petroleuminseln* [As ilhas de petróleo] (1924). Para Dietschreit (1988: 6), tais ocorrências, entre as peças e romances, pode ser entendida como um desejo do autor de analisar o papel da dramaturgia no conjunto de sua obra, até mesmo como uma espécie de técnica de escrita romanesca. Quanto à esfera formal, mesmo com sua aproximação à linguagem do Expressionismo ou à Nova Objetividade, fica claro que o autor opta por recursos mais tradicionais, demorando-se mais na reflexão filosófica, histórica, e na problematização do contexto político.

4. DIE PETROLEUMINSELN E SUA RECEPÇÃO NO SÉCULO XX

Na revista *Weltbühne* (1927), Feuchtwanger teria assumido que o romance *Die häßliche Herzogin* seria, de fato, uma versão anterior à peça *Die Petroleuminseln* (1924-1925)¹. Novamente, uma mulher forte e abastada que luta contra as implicações de um rosto feio. O autor teria apenas refeito o contexto do texto, que se passa na região do Tirol no século XIV, para a peça, a qual descreve uma ilha na região sul dos Estados Unidos da América do século XX. Segundo Dietschreit (1988: 26), Feuchtwanger admira temas da moda como fábricas, carros, trustes no campo petrolífero e intrigas políticas.

A personagem central, Deborah Gray —cujo rosto chama a atenção por sua feiura— é a presidente da companhia *Petroleuminsel* [Ilha de petróleo], empresa que detém o monopólio do mercado do insumo. Gray tem como opositora Charmian Peruchacha, a qual apelida a protagonista de macaca. Peruchacha é comparada a Agnes von Flavon, vinda do romance *Die häßliche Herzogin*, detentora de grande beleza. Nesse sentido, é até obtusa a opção do autor por reduzir a dinâmica econômica, política, social e do jogo de poder envolvido a impulsos psicológicos. Para o leitor contemporâneo, tal disputa entre as duas personagens poderia parecer inapropriada. Para Dahlke

ódio e tragédias pessoais ficam no centro dos acontecimentos, enquanto a luta na concorrência entre os trustes de petróleo é resumida a ornamentação textual [...] e política é apresentada como um acessório dramático latente. (Dahlke 1984: 770)

¹ A data precisa de publicação é questionável. Hans Dahlke (Dietschreit 1988: 25) afirma que a versão de 1924 seria uma primeira versão, modificada e publicada em 1925.

5. A CRÍTICA PÓS-COLONIALISTA

A simplificação do enredo presente nas análises de Dietschreit e Dahlke não encontra eco no texto de Franziska Schößler, no qual são traçadas linhas mais atuais para a peça, relacionando-a à crítica pós-colonialista. A autora associa as temáticas de raça, gênero e a economia do petróleo ligada à crítica ecológica.

Logo no início do primeiro ato os passageiros do navio “Peruchacha” entoam uma canção que introduz os temas tratados na peça, como a degradação ambiental em torno da extração de petróleo na *Braune Insel* [ilha marrom], o racismo expresso na relação entre mau cheiro e os homens “pretos e amarelos”, bem como o flagrante antissemitismo ligado à personagem central através da alcunha de “macaca”, algo frequentemente associado aos judeus na época da publicação da peça, como demonstrado nos seguintes versos:

Esta é a canção da ilha marrom.
Os homens são maus, e as mulheres são doentes.
E uma macaca lá faz o negócio.
E as árvores secam no fedor do óleo.
[...]
apenas o dólar não deixa o coração alegre.
Se eu quiser ver um macaco, ao zoológico eu vou.
[...]
Petróleo fede, e a ilha fede.
E ela fede a homem preto e amarelo.²

O segundo verso é reverberado em falas rubricadas como “povo” [*Volk*] em outros momentos, algo que enfatiza a posição crítica do autor; como quando as águas em que se encontra o iate de Gray são comparadas a uma sopa de ervilhas, tamanha a contaminação: “[...] as mulheres estão doentes/ e os homens são maus [...]”. (Feuchtwanger 1984: 296) Em outro ponto, após um acordo escuso fechado pela personagem central, o “povo” reage e, em meio a comentários, surge novamente o verso, brevemente alterado. Nas últimas cenas do segundo ato, é feito o lançamento da campanha publicitária da empresa, evento no qual se encontra, além da direção desta, o público convidado; contrariados, habitantes da ilha e funcionários criticam a campanha e de modo ainda mais significativo, entoam o verso em questão e os outros da chamada “Canção das ilhas marrons” [*Lied von den Braunen Inseln*] (Feuchtwanger 1984: 296). Algo notável na construção de Gray é sua personalidade autoritária, com a qual ela comanda o truste de petróleo. Também para tal característica, os habitantes da ilha encontram alguns versos: “A senhora Napóleo/ Com dólar e petróleo/ tem, claro,

² No original: “Das ist von den Braunen Inseln das Lied./ Die Männer sind Schlecht, und die Weiber sind krank./ Und die Äffin macht den Betrieb./ Und die Bäume verdorren im Ölgestank./ [...] Der Dollar allein macht das Herz nicht froh./ Ich wenn Affen sehen will, ich geh in den Zoo.” (Feuchtwanger 1984: 287, tradução minha).

o monopólio”.³ A peça é preenchida pelas canções, que acompanham as críticas de Feuchtwanger. São expostos o adoecimento dos funcionários da petrolífera, a degradação ambiental, o antissemitismo —lembrado no apelido de macaca⁴ dado a Deborah Gray— e o racismo ao relacionar os homens “amarelos e marrons” a um suposto mal cheiro. O autor evidencia seu pioneirismo ao atacar deliberadamente tais temas, que ganhariam espaço nos estudos literários apenas décadas mais tarde.

Para Schößler (2021: n.p.), nos anos 2000 percebe-se o aumento das análises que debatem o tema do Pós-colonialismo e teorias nos campos dos Estudos Literários e Estudos Culturais sobre o meio-ambiente. Por um lado, o foco desses estudos são as abordagens acerca das migrações e diáspora em seu vínculo com o conceito de pertencimento determinado pelo regionalismo a partir do Ecocriticismo. Por outro lado, observa-se o território urbano como centro do debate. Ambos se diferenciam não só pelos aspectos espaciais, mas também por suas posições em relação ao cânone literário eurocêntrico; textos literários que unem o colonialismo europeu às suas consequências ambientais como plano de fundo, podem ser lidos sob a perspectiva pós-colonialista e da crítica ecológica, bem como quando tratam da exploração étnico-racial nas colônias. A autora aponta os dois aspectos —exploração da mão-de-obra e recursos energéticos coloniais— como propulsores do progresso percebido na Europa a partir do século XIX e, principalmente, do período entre as guerras mundiais.

A perda da Primeira Guerra Mundial transforma as crises então sofridas pela Alemanha em lugar comum da literatura no país. A dependência da importação de recursos naturais é internalizada pela população como consequência do conflito armado e textos com forte teor nacionalista ganham inúmeros adeptos. Surgem, assim, personagens de cientistas geniais que buscam sintetizar matérias-primas. Como exemplo desses textos está o drama de Feuchtwanger. A peça une a carência de recursos naturais do país e do continente à exploração de estrangeiros nos campos de petróleo e a exposição de uma economia racista a um conflito amoroso.

Na peça existem indícios do teatro brechtiano em conexão ao pensamento sobre questões étnicas —leia-se condescendência a regimes escravocratas. A ambientação da ilha é uma antiga plantação de açúcar, algo que se remete às primeiras práticas escravagistas no continente americano. Os novos escravos, condição estabelecida pela precariedade da relação de trabalho, são os chineses. Ao tratar uma espécie de *Zeitgeist* próprio do período entre as guerras mundiais, Feuchtwanger também lança mão do assombro, percebido à época, diante de uma possível sociedade matriarcal. Sua personagem, feia e solitária, ao almejar o

³ No original: “Die Frau Napoleon/ mit Dollar und Petroleum/ Hat doch das Monopolium” (Feuchtwanger 1984: 339)

⁴ Assim eram chamados os judeus à época, na Alemanha.

poder, reproduz o estereótipo de gênero, características também representadas na metáfora da ilha petrolífera degradada.

A degradação da ilha, na peça, retrata algumas localidades produtoras de petróleo como Maracaibo, na Venezuela, e a Patagônia. A ligação entre o trabalho escravo e a degradação das regiões produtoras caracterizam o conceito de racismo ambiental.

As consequências tóxicas do progresso econômico são transferidas para regiões periféricas e sua população —estrangeiros, ‘white trash’ [lixo branco] ou outros grupos minorizados— exposta a um alto risco mental, físico e de saúde. (Schößler 2021: n.p.)

O texto, ao retratar as mazelas do progresso ocidental, às custas de outras terras e outros povos, o faz personalizando tal progresso, através da protagonista, Deborah Gray. É flagrante que a comparação entre a degradação do espaço industrial e o rosto de sua protagonista pretendem evidenciar o lado terrível do capitalismo americano: ele demonstra que, com a universalização do capital, a completa depreciação da cultura e da arte é percebida através da difusão propagandística do petróleo. Tal atitude encontra paralelo na história, pois,

de fato o Instituto Americano do Petróleo, desde a década de 1920 tenta superar a má impressão causada pela indústria do petróleo através de medidas publicitárias. Campanhas prometem a síntese do idílio pastoril e extração petrolífera, bem como a soma de petróleo, liberalismo individual e liberdade (especialmente para o consumo). (Schößler 2021: n.p.)

A aparência de Gray retoma ainda a crítica de Feuchtwanger ao crescente antissemitismo percebido da Alemanha. O local onde é ambientado o drama e os trabalhadores estrangeiros possuem um odor desagradável. Conforme o texto de Feuchtwanger (Feuchtwanger 1984: 299) ela “fedia” a homens amarelos e negros. Tal discriminação, comum a estrangeiros e mulheres aponta para outro grupo: nas projeções antissemitas o cheiro dos judeus é descrito como ruim; na peça, a protagonista sofre desse mesmo preconceito. Na Alemanha do período entre as guerras mundiais, os trabalhadores chineses entram em um imaginário ambíguo. Por um lado, são considerados resistentes e disciplinados. Por outro lado, são tratados quase como inaptos para o trabalho e, por isso, são comparados aos judeus. *Die Petroleuminseln* expõe o crescente discurso antissemita de sua época, na construção da personagem central e das personagens estrangeiras que trabalham na ilha. Esses dois polos são descritos como partes integrantes da mesma engrenagem: Gray tem seu comportamento comprometido por sua aparência e pelo conseqüente desejo pelo poder. Essa mulher serve, juntamente com a ilha, como imagem para a modernidade ocidental e seu consumismo pseudodemocrático —como ideal de liberdade. Segundo Bob Johnson (Johnson 2014: xx apud Schößler 2021: n.p.), por um lado, a destruição causada pelo beneficiamento desses recursos e a degradação ambiental e da força de trabalho,

a qual viveram precariamente, ficaram presentes nos países explorados. Por outro lado, a problemática envolvendo a extração predatória de recursos naturais é descartada longe da consciência dos países que se beneficiam dessa extração.

Para Wilhelm von Sternburg (2016), na obra de Lion Feuchtwanger, a tomada de posição, mencionada acima, acontece nas críticas insinuadas tanto no deslocamento histórico, quanto nos relatos, evidenciando claramente as respectivas rupturas de paradigmas sociais, políticos e culturais. Nos romances *Die Füchse im Weinberg*, *Goya*, *Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseaus*, [As raposas em Weinberg, Goya, Sabedoria dos tolos ou morte e transfiguração de Jean-Jacques Rousseau] personagens e, sobretudo, fatos do momento da Revolução Francesa, com os quais Feuchtwanger se depara na década de 1940; o ocaso da sociedade ocorre por uma ordem político-social semelhante àquele dos anos entre 1760 e 1830. A grande utopia do Iluminismo é fortalecida por Feuchtwanger após 1945: do mesmo modo, em seus primeiros volumes, como *Erfolg*, *Die Geschwister Oppermann*, *Exil*, *Die Brüder Lautensack* e *Simone*, está presente a crítica da subida ao poder e as consequências do fascismo, bem como a Trilogia *Josephus* junto à *Der falsche Nero*, que tratam dos primeiros anos do Império Romano no período cristão. Na Trilogia, é apresentada a contrariedade ideológica do autor à onda nacionalista na Europa dos anos de 1920 e 1930. No *Der falsche Nero* é feita uma parábola relacionada ao regime nazista.

Nos textos do jovem Feuchtwanger já se encontram os primeiros atos de uma leitura crítica persistente em seus romances históricos, a qual apresenta a preocupação do autor com o avanço do autoritarismo na Europa, com a perseguição étnica e a escalada nacionalista, sobretudo na Alemanha, ainda na época da República de Weimar. Pensar a percepção do autor sobre o avanço do antissemitismo na Alemanha a partir das tantas metáforas percebidas em *Die Petroleuminseln* e sua visão pioneira, que se alinha à posterior teoria Pós-colonialista, significa entender a contribuição de Feuchtwanger —em parceria com Bertolt Brecht— à dramaturgia do século XX, bem como a necessidade de seu exílio.

BIBLIOGRAFIA

- Améry, J. (2013), *Além do crime e castigo: tentativas de superação* (trad. de Lisboa, M., *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 1966).
- Dahlke, H. (1976), *Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil*, Berlim, Weimar, Aufbau.
- Didi-Huberman, G. (2017), *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens* (trad. de Casa Nova, V. e Arbex, M., *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000).
- Didi-Huberman, G. (2017), *Quando as imagens tomam posição* (trad. de Paes Barreto Mourão, *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009).
- Dietschreit, F. (1988), *Lion Feuchtwanger*, Stuttgart, Metzler.

- Feuchtwanger, L. (1984), *Die Petroleuminseln*, Berlim-Weimar, Aufbau.
- Feuchtwanger, L. (1978), «'Zu meinem Stück ‚Die Petroleuminseln‘», em *Die Weltbühne*. 23. Jahrgang Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge Athenäum Verlag, Jacobsohn, S. (ed.), Königstein, Athenäum, 64-66.
- Jaretsky, R. (2009), *Lion Feuchtwanger*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Overhoff, J. (2020), “‘Geschichte ist etwas Fließendes.’ Lion Feuchtwanger’s changing understanding of history and the role of the stage: from his earliest theatrical productions to his play *Waffen für Amerika* (1943/44)”, *Studien zur Deutsch-Amerikanischen Bildungsgeschichte/ Studies in German-American Educational History*, 31-48.
- Queiroz, M. J. de (1998), *Os males da ausência ou a literatura do exílio*, Rio de Janeiro, Topbooks editora.
- Schößler, F. (2021), «Postkolonialismus und Umwelt: Race, Gender und Öl in Lion Feuchtwangers Drama *Die Petroleuminseln*», *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*. Bielefeld, Transcript.
- Sternburg, W. (2016), *Lion Feuchtwanger: die Biografie*, Berlim, Aufbau.



© Luiz Henrique Ernesto Coelho, 2023.

Llevat que s’hi indiqui el contrari, els continguts d’aquesta revista están subjectes a la licència de Creative Commons: Reconeixement 4.0 Internacional.