

Reflexos da temporalidade na criação artística: o teatro épico de Bertolt Brecht e a peça *A Santa Joana Dos Matadouros*.

Welson Ribeiro Marques ¹

Resumo: Bertolt Brecht foi um dos principais dramaturgos do século XX, sendo um dos principais representantes do teatro épico. Tal gênero teatral rompia com o teatro aristotélico, ou tradicional, dando as suas peças o papel de constituir questionamentos e dúvidas para impulsionar segmentos sociais à ação efetiva. Escreveu muitas peças e obras teóricas sobre o gênero épico, tais escritos causaram muito impacto no teatro moderno. Embora tenha escrito suas teorias acerca do teatro épico durante toda a sua vida, o seu desenvolvimento ganha forma na Alemanha durante o período da República de Weimar, foi também nessa época que a maioria das suas peças foram escritas. Conforme evidencia a historiadora Rosangela Patriota “[...] a historicidade é inerente às criações humanas, pois elas ganham existência e inteligibilidade à luz das condições históricas que gestaram e/ou por meio de uma memória histórica que garante a sobrevivência de temas, ideias, sujeitos e obras através dos tempos”. (PATRIOTA, 2008, p.41). Levando em consideração tal citação, o presente trabalho pretende explicar as influências da sociedade na criação artística, nesse caso a escrita de um texto teatral. Para tanto faz-se uso da peça de uma peça de Brecht, *A Santa Joana dos Matadouros*, escrita entre os anos de 1929 – 1931, na República de Weimar. Através de tal obra tem-se como objetivo apontar as características do teatro épico, historicizar o momento de escrita da peça e mostrar os seus elementos de crítica social, tanto da peça como do teatro do próprio Brecht. Para demonstrar os aspectos de historicidade e crítica social na obra *A Santa Joana dos Matadouros* será mote de análise a construção dos dois principais personagens da peça, Joana Dark e seu antagonista Pedro Paulo Bocarra.

Palavras-Chave: Brecht, história, teatro.

Durante os anos da República de Weimar, a Alemanha presenciou um período de muitas crises sociais e econômicas, incluindo uma onda crescente de desemprego, de fome e da ascensão do nazismo, mas também foi uma época de grandes atividades culturais. Especialmente Berlim, que

Após a guerra, ela [Berlim] se confirma como o centro incontestado da vida intelectual da Alemanha. Torna-se mesmo, durante alguns anos, um dos lugares de criação artística mais dinâmico do mundo. O que se convencionou chamar de vanguarda, tanto na música como na pintura e no teatro, encontrou ali possibilidades excepcionais de apresentar ao público suas produções e pesquisas. (RICHARD, 1988, p.242).

Foi nessa época de crise política e econômica e de efervescência cultural que Bertolt Brecht (1898 – 1956) escreveu a sua peça *A Santa Joana dos Matadouros*. Tal obra tem como objetivo contestar o sistema econômico vigente, denunciando suas consequências mais desumanas. A peça se divide em doze atos e tem como personagens principais Joana Dark, tenente dos Boinas Pretas(algo parecido com o exército da salvação) e o seu antagonista Pedro Paulo Bocarra, o rei das carnes. Tendo como cenário a cidade de Chicago é nos apresentado a história da Joana que, juntamente aos

¹ Graduando no curso Licenciatura Plena em História pelo IFG-campus Goiânia.

Boinas Pretas, trabalha pregando a salvação divina para os pobres e oprimidos. Em contraponto a ela, é construída a personagem Bocarra, o maior empresário do comércio de gado e da carne. Após ver o sofrimento de um animal sendo abatido, Bocarra alega querer sair do ramo. Para tanto propõe para o seu sócio a compra de parte de seus negócios. O mesmo aceita, mas com a condição que Bocarra elimine a concorrência. A partir disso surge uma crise em todo o sistema de produção de carne afetando a vida dos empresários e, principalmente, dos operários do setor.

BRECHT E O TEATRO ÉPICO

Bertolt Brecht (1898 – 1956), nascido em Augsburg na Alemanha, exerceu atividades de dramaturgo, de encenador e de poeta. Seu nome é normalmente associado ao teatro épico, embora tenha escrito e encenado muitas peças e obras teóricas relacionadas às propostas do referido gênero, não foi o fundador desse estilo e nunca reivindicou tal título, ao contrário, sempre deixou claro que a sua concepção foi influenciada pelo teatro shakespeariano, medieval e chinês. Contudo, sua teoria do teatro épico foi uma das mais importantes contribuições para a renovação do teatro moderno. (Cf. ROSENFELD, 2012).

Brecht possuía a expectativa que suas peças conseguissem estimular no público uma atitude de crítica, propicia ao raciocínio e à análise do mundo e dos seus problemas sociais. (Cf. ROSENFELD, 2012). O teatro de Brecht possui a vontade de evocar uma sociedade que transforma o homem, mas que também pode ser transformada por ele. (Cf. DORT, 2010). Assim o homem, em vez de ser pressuposto como ser conhecido e imutável, como no teatro aristotélico, torna-se objeto de pesquisa, como ser em processo que transforma o mundo. (Cf. ROSENFELD, 2012).

A obra de Brecht baseia nessa necessidade de transformar a sociedade, mas para isso é necessário conhecê-la. Assim seu ponto de partida é a constatação da natureza, mais precisamente da natureza burguesa. Brecht mostra que o que chamamos de natureza é apenas o conjunto das regras que são impostas pela classe dominante, com a finalidade de manter e perpetuar sua dominação. O dramaturgo empenha-se em mostrar que essa realidade é datada, histórica e falsamente considerada eterna. (Cf. DORT, 2010). O teatro de Brecht diferencia do teatro aristotélico que concebe o homem com um ser sujeito a um destino eterno pelo fato de que tanto o homem como o próprio mundo são imutáveis, mostrando que ambos são mutáveis, e, por isso,

passíveis de mudanças. (Cf. ROSENFELD, 2012).

Para criar essa diferenciação Brecht rompe com o teatro aristotélico, ou tradicional, e começa a usar o estilo épico, desde 1926, embora as suas peças anteriores já contenham alguns dos recursos utilizados no seu teatro épico. Duas são as razões principais que o fizeram mudar: primeiramente, o desejo de não apresentar relações inter-humanas, mas também as determinantes sociais dessas relações. Essa perspectiva deriva da concepção marxista na qual o homem deve ser concebido como o conjunto das suas relações sociais. A segunda das razões decorre do intuito didático do seu teatro, da intenção de apresentar no seu teatro um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e sobre a necessidade de transformá-la. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão da realidade para assim eliminar o impacto mágico do teatro “burguês”. E, para Brecht, somente a forma épica seria capaz de lidar com essas duas exigências, a apreensão dos processos que constituem a matéria para uma ampla concepção do mundo e o combate a ilusão estética. (Cf. ROSENFELD, 2012).

Do ponto de vista estético, para o seu teatro épico destruir a ilusão da realidade, e assim capaz de transmitir conhecimentos, lições morais e sociológicas, Brecht procura fazer uso de diversos métodos para provocar a artificialidade do palco, entre esses métodos, temos cartazes, projeções de filmes, slides e mapas (deixando claro que a realidade não é o palco e nem a peça apresentada); e também utiliza outros artifícios para destruir a ilusão dos palcos, artifícios esse que não dependem de objetos materiais, mas sim do ator que precisa atuar não mais se identificando com a personagem e sim se exteriorizando deixando claro que ele é um ator representando uma personagem e, por último, o dramaturgo também tem a função de trazer para o palco comentários, corais narrando a peça, canções e solilóquios. Com o uso de tais métodos, por parte dos atores, o que Brecht pretende não é o fim completo da identificação com as personagens, mas sim compensar a importância da simpatia e a ilusão através do distanciamento deliberado. (Cf. BENTLEY, 1987).

É de suma importância a mediação do espectador na dramaturgia brechtiana, o teatro épico de Brecht só assume toda a sua eficácia mediante a relação com o público. Para tanto é necessário a participação do espectador em reconhecer o caráter passageiro da realidade apresentada a ele considerando-a como um estado histórico do mundo e dos homens, sendo assim passível de

mudanças. Para isso Brecht utiliza do efeito-V² (Cf. DORT, 2010).

O efeito-V tem como objetivo conduzir o espectador a assumir uma atitude crítica. (Cf. DORT, 2010). É interessante notar os diversos recursos utilizados por Brecht para produzir tal sensação de conhecimento no público, praticamente todos os recursos utilizados no teatro brechtiano são para esse fim. O efeito-V procura distanciar o público do caso narrado, apresentando no palco acontecimentos que ocorrem na China, na Roma antiga durante as guerras dos trinta anos, etc. Assim, o público, não familiarizado com o mundo cênico, observa a sua própria situação social refletida no palco. Pois o acontecimento pode ser realizado em qualquer localidade, tanto espacial quanto temporal, desde que represente um lugar não familiarizado para a plateia. Isso faz com que o público observe a sua própria situação como um imigrante recém-chegado que estranha os costumes com olhos de estrangeiros. Assim, alheio a si mesmo e às suas próprias condições sociais, torna-se possível notar as peculiaridades de determinada situação. Ante seu olhar surpreendido, elas deixam de ser familiares, habituais e por isso definitivas e imutáveis. Admirado, chega à conclusão de que certas condições tidas como eternas quando vistas de dentro não são quando vistas de fora, a partir do ângulo do “marginal”. Esse é o objetivo fundamental do teatro brechtiano, fazer com que o espectador perceba que a sua realidade é histórica e por isso mutável. (Cf. ROSENFELD, 2012).

Para se chegar ao efeito-V é necessário o uso do *gestus* por parte do ator. Para Jameson (2013), é através do *gestus* que se obtém uma relação social particular da personagem em uma determinada época com relação à outra personagem ou personagens. Sendo este um ato específico, situado no tempo e no espaço relacionado a indivíduos específicos. (Cf. JAMESON, 2013).

No teatro brechtiano o ator não deve representar a maneira do teatro clássico, identificando-se totalmente com o seu papel, mas sim que narre o seu papel com o *gestus* de quem mostra uma personagem, mantendo certa distância da mesma. O ator épico tem que deixar claro, quando está representando uma obra, essa separação entre ator/personagem, mostrando ao público que ele (o ator) não é a personagem, mas sim um ator representando uma personagem.

É interessante notar a semelhança do efeito-V com o próprio processo histórico. Esse olhar distanciado que gera um entendimento da própria realidade, mostrando que a sociedade e o homem

² Termo utilizado por Fredric Jamenson, a palavra utilizada por Brecht para tal conceito é *Verfremdungseffekt*. Jamenson esclarece que prefere o uso do termo efeito-V ao invés do mais estético “desfamiliarização” ou “efeito de alienação” que, segundo o próprio Jameson, foi resultado de uma tradução errônea. Nesse trabalho será utilizado o termo efeito-V. (JAMESON, 2013, p.62)

são uma produção e uma construção, recuperando uma historicidade do passado e conseguindo dessa forma um maior entendimento do presente.

A REPÚBLICA DE WEIMAR

A década de 1920 na Alemanha é marcada por ser um período conturbado, tanto politicamente como economicamente, e cheio de contradições sociais. Porém, essa crise dos anos de 1920 tem sua origem no pós Primeira Guerra. Antes da guerra a situação financeira alemã era estável, com esse processo o Estado Imperial endividou-se para continuar financiando-a e com a sua derrota a situação piorou. Em 1923 a maior parte da população encontra-se desempregada sobrevivendo apenas com o abono e um serviço de assistência, enquanto uma minoria consegue lucrar. Os bancos conseguem lucrar com a especulação financeira e, por meio do fomento à inflação, os grandes empresários e fazendeiros também conseguem lucrar. (Cf. RICHARD, 1988). O governo começa a receber recursos obtidos através de empréstimos, feitos pelos Estados Unidos (através do Plano Dawes e do Plano Young), e com isso começa a investir nas estações de rádio e telégrafo e nas rodovias e ferrovias.

Porém, isso durou pouco tempo. Em 1929 com a crise econômica americana a Alemanha, que dependia dos créditos oriundos dela, foi logo afetada. Assim, a população volta, em sua maioria, a ficar sem emprego e subnutrida. Enquanto os capitalistas continuam lucrando cada vez mais, o restante da população fica na espera de tempos melhores, como os liberais propagam.

Tal estado de dificuldades sociais se refletiu diretamente na eleição de 1932, nesta os nazistas obtiveram a maioria dos votos (37,3%) e se tornou o partido mais forte no Parlamento (Cf. RICHARDS, 1988). E assim começaram a responder com terror a qualquer um que lhes fazia oposição. A perseguição não se limitou apenas aos movimentos de contestação social, elas passaram do campo político e começaram a acontecer por questões religiosas, étnicas ou de orientação sexual.

Mas não foi através da crise de 1929 que as ideias da direita passaram a permear na Alemanha. Desde o início da República de Weimar o número de livros, brochuras, jornais e revistas que atacavam o parlamentarismo, os judeus, os comunistas, a França e o Tratado de Versalhes

sempre foram elevados. Essas organizações nacionalistas, antissemitas e/ou antirrepublicanas, financiadas por homens de negócios e indústrias, sempre gozaram de fortes instrumentos de propagandas. Essa impregnação contínua de ideias antidemocráticas foi mais acentuada com a crise de 1929. No geral essas pregavam, como pontos em comum, uma elite que exercesse a sua autoridade e não um Parlamento ou partidos, uma Alemanha que se encarregue da salvação da raça ariana e da civilização europeia e um Estado forte. (Cf. RICHARDS, 1988).

Mesmo o Estado Alemão tendo deixado de ser imperialista e se convertido em uma república muitas características do Império continuaram presentes. As estruturas sociais se modificaram pouco. A nobreza continuava com os seus poderes e títulos, a vida dos empregados das grandes propriedades de terras continuava as mesmas, a emancipação feminina foi muito reduzida e mantiveram-se os juízes do período imperial que só reconheciam a lei que assegurara e salvaguarda o poder monárquico. E essa justiça tinha como inclinação condenar somente os movimentos com tendências de esquerda. (Cf. RICHARDS, 1988).

Com toda a situação a seu favor Hitler foi convidado ao posto de chanceler, em 1933, pelo presidente da República Hindenburg, com isso a República de Weimar caminhava para o seu fim. Quando a Câmara de Deputados dá plenos poderes para ele, em 24 de março de 1933, dezenas de milhares de alemães já se encontram em campos de concentração. (Cf. RICHARDS, 1988).

A obra *A Santa Joana dos Matadouros* foi escrita nesse período. A escrita de Brecht teve uma sintonia fina com sua época, fornecendo assim uma leitura do seu presente. (Cf. PESAVENTO, 2006). É importante ainda ressaltar que uma obra artística não pode ser entendida como tendo somente sua origem na visão privilegiado do seu criador. O resultado de qualquer produção possui uma historicidade própria. Ou seja, a produção cultural é parte integrante do processo social, sendo que é na sociedade que o artista recolhe seu material de trabalho. (Cf. COSTA, 2010). Todos os elementos usados na sua obra estavam presente em tal temporalidade, tais como desemprego, fome, especulação financeira e greves. Bocarra e Joana não existiram como pessoas, mas sim como possibilidades. Tais personagens são reais na “verdade do simbólico” que expressam. (Cf. PESAVENTO, 2006). Ou seja, existiram como possibilidades.

A SANTA JOANA DOS MATADOUROS: DUPLICIDADE E DESALIAÇÃO

Com a peça *A Santa Joana dos Matadouros* Brecht procura fazer com que o seu público perceba a necessidade de mudança da realidade. A peça possuiu dois protagonistas que ressaltam tal propósito. Tais personagens são: o rei das carnes, Pedro Paulo Bocarra e a tenente dos Boínas Pretas, Joana Dark.

Através da personagem Pedro Paulo Bocarra, Brecht faz um ensaio daquilo que será uma peculiaridade especial: a divisão ou dualidade da personagem³. O rei da carne é um capitalista feroz que não se importa com os seres humanos, mas tem suas fraquezas: nutre certa ternura por Joana e uma incapacidade de aguentar a crueldade sangrenta do seu ofício.

BOCARRA

[...] Entretanto

Esta questão dos pobres está mal colocada.

É gente ruim. O ser humano não me comove

Eles não são inocentes, são carneiros eles também.

Vamos mudar de assunto.

[...]

Eu tenho compaixão, mas pelos bois. O ser humano é ruim. (BRECHT, 2009, p. 49).

Mas isso que, na dramaturgia que lhe antecede⁴, se chamaria de *conflito interno*, Brecht nomeia de duplicidade capitalista. Essa duplicidade é indispensável à sobrevivência da personagem. Não se trata mais das dúvidas existenciais de Hamlet, dos conflitos íntimos de Lady Macbeth, dos terrores de Fedra: trata-se de um viver duplo, mediante o qual a personagem vai tocando para a frente sem nunca renunciar à nada. Hesita, mas continua ganhando dinheiro, chora, mas obtém lucro, ama, porém não dá tudo aos pobres. (Cf. PALLOTTINI, 2013).

Esse aspecto da dualidade de Bocarra pode ser observado tanto nas suas próprias falas, quanto nas análises teóricas sobre a construção da personagem. Assim, de acordo com Décio de

³ Usada em algumas de suas obras posteriores essa dualidade da personagem pode ser encontrada em *Puntilla* (de *O Senhor Puntilla e seu Criado Matti*) e também na protagonista da obra *A Alma Boa de Sestuan*. (Cf. PALLOTTINI, 2013).

⁴ Essa dramaturgia anterior ao teatro épico de Brecht é a que o dramaturgo denomina de teatro aristotélico, precisamente a corrente expressionista na qual o conflito é interno à personagem. (Cf. PALLOTTINI, 2013).

Almeida Prado, para caracterizar uma personagem no teatro são necessárias três vias: o que a personagem fala sobre si mesmo, o que faz e o que dizem a seu respeito. (Cf. PRADO, 2005). Torna-se necessário examinar alguns diálogos da obra. Logo no começo do texto, há a seguinte passagem:

Nos matadouros de Chicago

BOCARRA *lendo uma carta* “Tudo indica, querido Pedro Paulo, que o mercado de carne agora está bastante abarrotado. Acresce que as barreiras alfandegárias do Sul resistem ao nosso ataque. Parece aconselhável portanto, caro Pedro Paulo, largar mão do comércio de carne.” Esta dica de meus caros amigos de Nova York chegou hoje. Aí vem o meu sócio.

Ele esconde a carta.

CRIDDLE

Por que tão sombrio, caro Pedro Paulo?

BOCARRA

Lembra-te, Criddle, o dia

Em que percorrendo o matadouro – era noite –

Paramos ao pé da máquina de enlatar presunto?

Lembra-te, ó Criddle, aquele vitelo

Que virava o olho claro, grande e obtuso para o céu

Enquanto entrava na faca? Senti como se fosse carne

[de minha carne.

Ai de nós, Criddle, como é sangrento o nosso comércio.

CRIDDLE

Mais uma vez a tua velha fraqueza, Pedro Paulo?

É quase inverossímil. Você o gigante dos enlatados

O rei dos matadouros que faz tremer os açougueiros deste país

Você se desfaz em compaixão por um bezerro loiro.

Peço-te que não traias tal fraqueza diante dos outros. (BRECHT, 2009, p.19 – 20).

Por meio desse pequeno diálogo, podemos perceber como Bocarra, após ler a carta de seus amigos de Nova York recomendando que saísse do negócio de carnes, demonstra para o seu sócio o incômodo por ter visto um bezerro ser abatido. Criddle aponta que não é a primeira vez que essa “fraqueza” aparece e como isso contradiz com a figura de rei dos matadouros. Dando prosseguimento ao diálogo, Bocarra quer vender a sua parte para Criddle, mas esse só aceita mediante a condição que Bocarra acabe com o seu principal concorrente, Lennox:

BOCARRA

Não, Criddle, os gemidos daquele vitelo

Não silenciam mais nesse peito. É urgente
A destruição de Lennox, porque eu próprio
Desejo tornar-me um homem bom e já
Não quero ser um carnicheiro. Vem, Cridle, vou
Te mostrar como se quebra Lennox em pouco tempo.
Em seguida ficarás com minha parte neste comércio
[que me dói. (BRECHT, 2009, p.21).

Nessa passagem podemos ver claramente a dualidade da personagem. Bocarra demonstra que ver o vitelo morrendo o abalou profundamente, porém esconde o que seria a principal razão para sair desse negócio, a carta dos seus amigos. Não se pode dizer que o industrial não ficou chocado com a morte do bezerro, já que o seu sócio afirma que essa não é a primeira vez, porém é presumível que apenas a morte do vitelo não era o bastante para o desejo de vender a sua parte. Ao mesmo tempo que o rei das carnes sente-se perturbado por ter visto um animal ser abatido, destruir o seu rival, como o próprio Bocarra diz, não o comove nenhum pouco. E posteriormente, no final da peça, esse aspecto dual da personagem é exaltado pelo coro, com versos goethianos ou faustianos. (Cf. JAMESON, 2013).

TODOS
Homem, duas almas lutam
E disputam em teu peito!
Não te ponhas a escolher
Uma e outra são teu ser,
Vive sempre dividido!
Tu és o uno repartido!
E seja a pura, seja a horrível
Seja a grossa ou a sofrível
São almas tuas as duas. (BRECHT, 2009, p.192 – 193).

Observa-se, por meio dessa passagem, que a dualidade de Pedro Paulo Bocarra faz parte de quem ele é, e, somente sendo assim, pode continuar vivendo e lucrando no mundo capitalista. Tal duplicidade é o que lhe permite existir na sociedade. Não apenas subsistir, mas usufruir e continuar lucrando. (Cf. PALLOTTINI, 2013).

A outra personagem central da obra é Joana Dark que começa com uma personalidade inocente e graças à sua curiosidade mostrada no seu mote “Eu quero saber”, fica sabendo como o sistema funciona e que só é possível mudar o mundo com ação. Porém, toma consciência disso apenas à beira da morte. Sendo uma tenente dos Boinas Pretas Joana tem a missão de levar a

palavra de Deus para as pessoas, como pode ser observado no seguinte trecho da peça:

JOANA *à frente de um comando de Boinas Pretas*
Em tempos turvos de caos cruento
E desordem por decreto
E abuso previsto
E humanidade desfigurada
Quando a agitação nas capitais já não para de engrossar
Descemos aos matadouros
A que se parece o mundo
Chamados
Pelo boato de violências iminentes
A fim de impedir que em sua brutalidade a gente simples
Destrua as próprias ferramentas
E pise o seu pão, nós trazemos
Deus.
A popularidade Dele não é o que era.
Mal visto por muitos
Ele já não tem entrada
Nos domínios da vida real:
E no entanto é Ele a única salvação dos espezinhadados!
Por isto nos decidimos
A rufar os tambores em Seu nome
Para que Ele tome pé nos bairros miseráveis
E a Sua voz ecoe nos matadouros.
Aos Boinas Pretas
E esta nossa iniciativa é com certeza
A última do gênero. A tentativa derradeira
De reerguê-Lo em meio à desagregação geral, e isto
Com o apoio dos espezinhadados. (BRECHT, 2009, p.26 – 27).

No começo da peça Joana prega a palavra de Deus evidenciando que o importante é o reino celestial e não o terreno, conseqüentemente, as pessoas têm que se conformar com a sua situação, afinal ninguém é culpado pelas desgraças.

JOANA Somos os soldados de Deus. Por causa de nossos chapéus, chama-nos de Boinas Pretas. Onde cresce a agitação. Onde desponta a violência, aí estamos nós, marchando com tambores e bandeiras, lembrando aos homens que Deus existe, coisa que muitos esquecem. Nós nos dizemos soldados porque formamos um exército, que marcha contra o crime e a miséria, contra as forças que nos puxam para baixo. *Ela mesma começa a distribuir a sopa.* Muito bem, agora vocês tomem a sopa antes que esfrie, e não de ver que a vida logo melhora, mas façam o favor também de pensar um pouco Naquele que nos dá a sopa e todas as demais coisas. E enquanto estiverem pensando, verão que é Ele a solução definitiva: ambições latas, sim; vulgares, não. Disputar um bom lugar lá em cima, e não aqui embaixo. O importante é ser o primeiro no céu, e não na terra, que não resolve. Aliás, vocês mesmos estão vendo como é precária a felicidade terrena. Ela é inteiramente incerta. **A desgraça cai sobre nossas cabeças de repente e sem explicação, como a chuva que nos molha sem que ninguém seja culpado. Haveria acaso um responsável pelas suas desgraças?** (BRECHT, 2009, p.30 – 31, destaque nosso).

É interessante notar o movimento que a personagem faz no decorrer da obra. No desenrolar da narrativa, ela passa por transformações perceptíveis, observadas na maneira como ela vê o funcionamento do mundo, bem como em relação às pessoas e também à própria religião.

JOANA

Por isto se alguém aqui embaixo diz que Deus existe
Embora não esteja à vista
E que invisível é que ele ajuda
Deviam bater na calçada a cabeça desse alguém
Até matar. (BRECHT, 2009, p.188).

Há uma mudança substancial, o fato de se ver com a função de apenas pregar a religião, cede lugar à sua visão que apenas o discurso religioso não leva a lugar algum. Sem jamais questionar a existência de Deus, mas sim o modo como esse discurso apenas serve para apaziguar as pessoas e manter o *status quo* do mundo. Assim, de uma personagem que diz que as desgraças são naturais, Joana passa a compreender que as tragédias são causadas pelo sistema e pelas pessoas

JOANA

**Os de baixo estão presos embaixo
Para que os de cima permaneçam em cima**
E a baixeza destes é sem limite
**E ainda que eles melhorassem não melhorava
Nada, porque é sem paralelo**
O sistema que organizam:
Exploração e desordem, bestial e portanto
Incompreensível. (BRECHT, 2009, p. 185 – 186, destaque nosso).

No que se refere a essa transformação da percepção da personagem, é importante mencionar o conceito de tragédia desenvolvido por Raymond Williams, o qual faz um estudo sobre a mudança do termo na era contemporânea. De uma palavra que invoca a visão de uma natureza humana permanente e imutável, ela passa a ser um acontecimento com uma série de experiências, convenções e instituições. Essa mudança de um acidente (que não existe responsáveis) para um acontecimento onde se possa apontar os culpados depende da capacidade de conectar o evento a um conjunto de fatos mais gerais. Ou seja, relacionar o sofrimento ao mundo social e político das relações humanas reais. E a confusão que se cria entre acidente e tragédia gera uma alienação real por parte da experiência humana, por não ser capaz de ligar um determinado evento às suas causas

gerais. (Cf. WILLIAMS, 2011).

A mudança de pensamento da Joana serve como possibilidade para se mostrar tal distinção entre “acidente” e “tragédia”. No começo da narrativa, ao pregar para os desempregados que “A desgraça cai sobre nossas cabeças de repente e sem explicação, como a chuva que nos molha sem que ninguém seja culpado”, (BRECHT, 2009, p.29 – 30), a personagem está mostrando que a situação dos desempregados (falta de empregos e de condições elementais de vida) é um acidente por não existir ninguém responsável por isso. Mas, quando Joana começa a entender o sistema e a dependência dos que constituem a elite em manter a maioria da população em situação miserável, “Os de baixo estão preso embaixo para que os de cima permaneçam em cima”, (BRECHT, 2009, p.185), ela consegue conectar o evento (a miséria) ao seu sistema mais geral (o mundo político e social). Em outras palavras, a personagem consegue se desvincular da alienação de ver um determinado acontecimento como acidente para conseguir vê-lo como tragédia, conseguindo assim enxergar nesta as experiências, as convenções e as instituições que garantem que a mesma aconteça e se perpetue. As desgraças, ao perderem a naturalização, uma vez que são causadas pelo próprio homem, deixam de ser acidentes imutáveis para se transformar em tragédias que possuem responsáveis e são, por isso, passíveis de transformações.

Quando a personagem está morrendo desmistifica qualquer traço de martírio projetado em sua figura. Para ela, não há heroísmo, aliás, ele não faz nenhum sentido se não redundar numa mudança prática das condições de existência da coletividade. De acordo com Joana:

JOANA

Mas aprendi e sei uma coisa que não quero levar comigo

Agora que estou morrendo:

Que conversa é essa de que vocês têm algo de interior

Que não sai para fora? Vocês sabem O QUÊ, sé o que sabem

Não tem consequência?

Eu por exemplo não fiz nada.

Pois nada seja dito bom, por muito que impressione, salvo

O que ajuda de fato, e nada seja estimável salvo

O que transforma para sempre este mundo, que está precisado.

Eu fui providencial para os opressores!

Ah, bondade sem efeito! Intenções impalpáveis!

Eu não transformei nada.

Deixando infrutífera e rapidamente a cena

Eu lhes digo:

Atenção para que vocês ao deixarem o mundo

Não apenas tenham sido bons como estejam

Deixando um mundo melhor! (BRECHT, 2009, p.185, destaque nosso).

A morte de Joana não tem sentido ou valor em si mesma. Seu gesto é um gesto social, como quer Brecht, um gesto cujo valor está depositado em sua capacidade de transformação do mundo, onde a personagem diz que não importa apenas ser bom, mas sim transformar o mundo em um lugar melhor. (Cf. PASCOLATI, 2010). Ou seja, apenas a bondade não transforma o mundo. Em seu leito de morte ela percebe que é preciso mudar o mundo para que ele se torne melhor e que isso só é possível através da ação.

Joana não se encaixa no estereótipo do herói, não faz nada heroico, pois no único momento que sua ação é exigida (entregar uma carta dos comunistas para assim poderem realizar uma greve geral) ela falha e não consegue realizá-la e, no final, a sua morte não possuiu nenhum sentido. Isso se deve porque, para Brecht, o único heroísmo é aquele que leva o ser humano a ser plenamente o que é: ser com os seus, ser no coletivo. (Cf. PALLOTTINI, 2013).

A construção de Joana deixa claro que não existe herói, isso revela um traço característico do teatro brechtiano. Em tal teatro não existe a figura do herói, uma personagem com uma moral inabalável e um incrível senso de justiça. Brecht destaca a análise da realidade a partir da vítima da sociedade, onde as pessoas não tomam consciência da sua capacidade de agir, ou de proceder de outro modo, para dessa forma transformar a sociedade de modo que não haja mais mártires. (Cf. ROSENFELD, 1982). O dramaturgo utiliza pessoas comuns para desempenhar esse papel de vítimas da sociedade, porém dispostas a abrir os olhos alheios. É somente assim que as suas personagens podem ser consideradas exemplares, ou seja, por perceberem a necessidade de mudanças e, ao mesmo tempo, divulgar isso para outras pessoas. (Cf. PASCOLATI, 2010). E justamente por se arrepender da sua inatividade e querer abrir os olhos dos outros Joana pode ser considerada uma personagem exemplar, mesmo percebendo isso apenas no momento de sua morte.

As personagens brechtianas são, antes de tudo, humanas e agem, como qualquer indivíduo, de acordo com as circunstâncias históricas e econômicas que as determinam. Isso não faz delas menos belas e encantadoras, mas obriga o leitor/espectador a reconhecer, como insistia Brecht, que o homem pode ser modificado e modificar o mundo. (Cf. PASCOLATI, 2010).

Segundo Anatol Rosenfeld (1982), a figura do herói não pode existir na era moderna, cabendo a sua existência apenas numa fase específica definida como o tempo heroico. Rosenfeld, ao

analisar a crítica de Hegel para o herói na era moderna, destaca que a época dos heróis, o tempo heroico, é a época mística, a época onde não existia a figura do Estado. Uma era onde os valores religiosos, morais e sociais eram predominantes no âmago do indivíduo. Com o surgimento do Estado tais valores fundamentais transformam-se em necessidades separadas do sujeito, as quais não dependem de uma individualidade peculiar e da subjetividade do caráter e da alma. Enquanto na época heroica, os valores residem somente nos indivíduos que se colocam à frente da realidade em que vivem. O autor coloca como exemplo os modelos de punição legal e vingança. A punição legal é imposta em nome do direito codificado e se mostra através de órgãos do poder público, estes órgãos são representados por diversos indivíduos que são acidentais e substituíveis. Enquanto a vingança, mesmo sendo justa, decorre da subjetividade do indivíduo que se encarrega de vingar à base do seu próprio direito. (Cf. ROSENFELD, 1982).

É neste aspecto que reside a teoria de Brecht sobre a necessidade do herói, este não é alguém excepcional que age livremente, mas sim serve aos interesses da classe dominante e é transformado em herói exatamente por essa classe que pretende tirar vantagem dos seus feitos. Assim ocorre com Joana que é transformada em Santa Joana dos Matadouros pelos capitalistas. (Cf. PALLOTTINI, 2013).

Joana e Bocarra são personagens que não se encaixam no modelo tradicional⁵. Joana por ter tido todo um aprendizado e adquirido uma consciência do modo que a realidade funciona e Bocarra por ser um personagem que possuiu uma dualidade específica e somente através desta dualidade pode continuar a viver e ser bem-sucedido. Essas personagens são construções do teatro épico onde o que as caracterizam é o mundo em que vivem, a sociedade que habitam, as relações tanto econômicas quanto sociais, ou seja, as personagens são objetos do seu momento histórico, não sujeitos. (Cf. PALLOTINNI, 2013).

Portanto, diz Brecht, sua obra não pode conformar-se com personagens monolíticas, perfeitamente coerentes e nem pode fazer o teatro do mundo novo. Este teatro deve mostrar personagens que mudam num mundo que muda, personagens que são a soma de qualidades heterogêneas, resultado de ações e de reações, de contradições objetivas e subjetivas, as quais interagem. (Cf. PALLOTTINI, 2013).

É necessário ressaltar também o contexto histórico em que essas duas personagens de Brecht

⁵

O modelo tradicional referido é o modelo em que é construída a personagem do teatro aristotélico.

foram criadas, não somente estas, mas todas as personagens das peças brechtianas escritas durante a República de Weimar. Segundo Sônia Aparecida Vido Pascolati

Se considerarmos o contexto histórico em que essas personagens são criadas, percebemos claramente as intenções de Brecht. O discurso nazista tem como suporte a figura do “salvador da pátria”, de um só homem cujas características excepcionais o capacitam para conduzir o povo. É por meio de um discurso valorizando o heroísmo que Hitler sobe ao poder e consegue convencer milhões de pessoas sobre a validade de suas propostas e ideais. As personagens brechtianas funcionam como uma espécie de antídoto contra o torpor e a cegueira em que o discurso nazista envolve as pessoas. (PASCOLATI, 2010, p. 291).

O nazismo estava avançando sobre a Europa. Era preciso agir rapidamente, encontrar soluções. É preciso recriar o mundo através da ação humana. Para isso, Brecht anseia desesperadamente por atingir o público e fazê-lo compreender a necessidade de mudanças. É preciso que o espectador, sóbrio e consciente, diante do que lhe é mostrado, afasta-se, recue, observe e tire suas próprias conclusões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTE

BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouros*. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 216 p. Coleção Prosa do Mundo.

REFERÊNCIAS

BENTLEY, Eric. De Strindberg a Bertolt Brecht. In: _____. *O Dramaturgo como Pensador: Um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.299 – 326.

DORT, Bernard. Um realismo épico. In: _____. *O teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.281 – 298.

JAMESON Fredric. *Brecht e a questão do método*. Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 256 p.

PALLOTINI, Renata. A personagem segundo Brecht. In: _____. *Dramaturgia a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 119 – 145.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. *Destino e heroísmo no teatro épico brechtiano*. 2010. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8308/6305>> Acesso em 12 de junho de 2016.

PATRIOTA, Rosangela. A politização da arte: o instigante e desafiador diálogo entre arte e política. In: _____. *História e teatro: discussões para o tempo presente*. São Paulo: Edições Verona, 2013. Formato EPUB.

_____. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs). *A História Invade a Cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p.26 – 58.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 81 – 102.

RICHARD, Lionel. Caos, reerguimento e retorno da crise. In: _____. *A república de Weimar*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p.85 – 117.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012. 184 p.

_____. O Herói e o Mito. In: _____. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.24 – 39.

WILLIAMS, Raymond. Uma rejeição à tragédia. In: _____. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina