

História, ficção e temporalidade: Joana Dark e Simone Machard

History, fiction and temporality: Joana Dark and Simone Machard

Welson Ribeiro Marques

(Mestrando em História Social – UFU)

Resumo

O presente artigo é resultado dos questionamentos iniciais do projeto de pesquisa do mestrado em história, pensado em conjunto com as reflexões elaboradas através da disciplina de história e ficção. O projeto versa sobre dois textos teatrais do dramaturgo Bertolt Brecht, respectivamente: *A Santa Joana dos Matadouros* (1929 – 1931) e *As visões de Simone Machard* (1941 – 1943). Com este artigo busca-se compreender como o conceito de “lugar social” desenvolvido por Michel de Certeau pode servir como ferramenta de análise para o processo criativo da escrita de tais textos e a validade de se usar textos ficcionais para ter um entendimento do seu tempo de produção. Entende-se o “lugar social” como o lugar de produção da linguagem teatral e também o lugar socioeconômico, político e cultura em que o autor escolhe o tema e faz o recorte específico de cada peça elaborada. Através do seu lugar o autor desenvolveu os seus textos e a sua teoria dramática e por eles mostra tanto o entendimento que se tinha da sua temporalidade como as regras de produção do seu teatro, que apesar de ter desenvolvido toda uma nova teoria para constituir o seu processo dramático também obedecia as regras e normas da sua linguagem preestabelecidas. Para se compreender o desenvolvimento do seu teatro será destacada a noção de herói desenvolvida pelo dramaturgo.

Palavras-chave: História – Texto Dramático – Bertolt Brecht

Abstract

This article is the result of the initial questions of the research project of the masters in history thought together with the reflections elaborated through the discipline of history and fiction. The project deals with two theatrical texts of the playwright Bertolt Brecht, respectively: *The Saint Joan of Slaughterhouses* (1929 – 1931) and *The Visions of Simone Machard* (1941 – 1943). This article seeks to understand how the concept of "social place" developed by Michel de Certeau can serve as an analysis tool for the creative process of writing such texts and the validity of using fictional texts to have an understanding of their time of production. The "social place" is understood as the place of production of the theatrical language and also the

socioeconomic, political and cultural place in which the author chooses the theme and makes the specific cut of each piece elaborated. Through his place the author developed his texts and his dramatic theory and by them shows both the understanding that he had of his temporality and the rules of production of his theater, that despite having developed a whole new theory to constitute his dramatic process also obeyed the rules and norms of its pre-established language. To understand the development of his theater will be highlighted the notion of hero developed by the playwright.

Keywords: History – Dramatic Text – Bertolt Brecht

Introdução

É inegável que a história possui uma função social para desempenhar. Em relação ao papel que o discurso histórico possui na sociedade e a responsabilidade que o historiador tem na sua própria produção, Walter Benjamin esclarece que

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Ele é um e o mesmo para ambos: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso tentar arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como redentor; ele vem como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar do passado centelhas de esperança é *privilegio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 2012, p. 243 – 244, destaque do autor).

Benjamin rejeita uma concepção positivista da história, o autor alerta para o perigo que surge na transformação da história e do sujeito histórico em instrumento para as classes dominantes, então, cabe ao adepto do materialismo histórico restituir à história sua dimensão subversiva, não conformista, para atear uma centelha de esperança. (Cf. LÖWY, 2005). Esse poder transformador da história¹ de denunciar o passado e

¹ Certeau também chama atenção para o poder da escrita histórica e como as classes dominantes utilizam a história: “A narração do historiador desvaloriza ou privilegia práticas, exagera a dimensão dos conflitos, inflama nacionalismos ou racismos, organiza ou desencadeia comportamentos. Ela faz o que ela diz. [...] As vozes charmosas da narração transformam, deslocam ou regulam o espaço social; elas exercem um poder que, por sua vez, escapa ao controle por se apresentar como a verdadeira representação do que se passa ou do que se passou. A história profissional – pelos temas selecionados, pela problemática que ela privilegia, pelos documentos e pelos modelos utilizados – tem

trazer esperança, que Benjamin considera exclusivo ao historiador, pode ser visto em diversas formas de linguagens, que também podem ser consideradas subversivas, “[...] uma vez que representações elaboradas no campo ficcional, de forma mais direta ou com medições sofisticadas, realizam diálogos históricos e sociais” (PATRIOTA, 2013, p. 15). Dentro das representações ficcionais o teatro de Bertolt Brecht, denominado pelo autor como teatro épico², pretendia exercer, conscientemente, diálogos históricos, políticos e sociais. Segundo Carlson (1997, p. 401), “O teatro de Brecht trabalha os temas mais progressistas de nosso tempo – a arte pode e deve intervir na história, lidar com necessidades sociopolíticas e não com universais estéticos, explicar em vez de expressar, insistir que o mundo poderia ser diferente do que é”. Toda a estética do teatro épico parte do conceito de historicidade. A historicidade da sociedade, das relações humanas e da própria realidade em si. E baseia-se na premícia de que se a realidade foi construída ela pode ser modificada.

A obra de Brecht baseia na necessidade, do historiador segundo Benjamin, de denunciar a sociedade (as contradições inerentes ao capitalismo, o perigo do fascismo, a alienação social, a responsabilidade do intelectual, etc.) e mostrar que é possível transformá-la, 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 aristotélico³ que concebe o homem como um ser sujeito a um

uma operatividade análoga. Sob o nome de ciência, ela arma também e mobiliza clientelas. Assim, frequentemente mais lúcidos que os próprios historiadores, os poderes políticos e ou econômicos empenham-se sempre em cooptá-la, lisonjeá-la, comprá-la, orientá-la, colocando-a sob controle ou subjugando-a” (CERTEAU, 2016, p. 53 – 54).

² “O termo ‘teatro épico’ vem sendo usado desde a década de 1920, depois de ter sido introduzido pelo diretor teatral Erwin Piscator (1893 – 1966) e por Bertolt Brecht (1898 – 1956). A palavra ‘épico’ é usada na sua acepção técnica, significando ‘narrativo’, que não deve ser confundida com a acepção popular, mais ou menos sinônima de ‘epopeia’, poema heroico extenso, por exemplo a *Ilíada* ou *Os Lusíadas*. O termo ‘épico’ refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto etc.” (ROSENFELD, 2012, p. 27).

³ Brecht chama de teatro aristotélico o teatro tradicional, ou dramático. Esse teatro “[...] reduz-se essencialmente ao diálogo interindividual, que é expressão de personagens em choque (embora se admitam, ocasionalmente, monólogos e apartes). [...] toda a realidade é reduzida ao diálogo interindividual, apoiado pela cenografia que tenta reproduzir o ambiente em que as personagens dialogam e atuam. [...] No drama aristotélico não há ninguém que possa narrar a ação: o autor está ausente, os atores se transformaram totalmente nas personagens que vivem, agora, o seu destino. Por

destino eterno pelo fato de que tanto o homem como o próprio mundo são imutáveis, o dramaturgo diferentemente procura, através do seu teatro, mostrar que ambos (o homem e o mundo) foram construídos, e, por isso, são passíveis de modificações (Cf. ROSENFELD, 2012).

Michel de Certeau também define alguns pontos sobre a tarefa do historiador. Uma delas é que a função do historiador é dar voz ao não-dito, ou seja, o historiador, através do campo teórico-metodológico, constrói e confere sentido a um determinado acontecimento ou artefato, que sendo visto fora do seu contexto não nos apresentaria alguma informação relevante. Assim a prática do historiador se centraria em transformar um objeto em objeto histórico, trabalhar em cima de um material para transformar ele em história, historicizar um elemento (Cf. CERTEAU, 1982).

Certeau afirma ainda que

Toda pesquisa histórica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. [...]. É em função desse lugar que se instauram os métodos, que se delinea uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam” (CERTEAU, 1982, p. 65).

Ou seja, o historiador produz o conhecimento a partir de um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Esse lugar interfere na definição de temas, do recorte e das fontes. O conceito que Certeau refere-se como sendo “lugar social” é de suma importância para conceber a relação entre “lugares de produção” e “produtos”. Usando tal definição de “lugar social” no seu sentido mais amplo, não fixando-a somente ao historiador, mas compreendendo-a como campo de elaboração histórico-social, pode-se situar qualquer produção como possuindo o seu “lugar social”, que influencia diretamente na sua elaboração, os escritos dramáticos e a teoria teatral de Brecht não são exceção, afinal uma peça de teatro possui possibilidades do seu próprio tempo, a criação artística ocorre em momentos singulares nos quais o artista

isso mesmo, a ação forçosamente deve ter um curso contínuo, sem saltos temporais (nem espaciais), visto não haver um narrador que possa selecionar as cenas a serem apresentadas ou manipular a deslocação espacial. A ação deve mover-se sozinha, sem a interferência exterior de um narrador, daí a necessidade do rigoroso encadeamento casual do drama aristotélico: cada cena deve motivar a próxima, o organismo dramático deve ter um motor imanente que garanta o desenvolvimento autônomo da fábula por força própria, isto é, pela motivação e determinação inexoráveis dos eventos, sem que nenhum narrador exterior dê corda ou se manifeste pela sua intervenção no decurso dos acontecimentos” (ROSENFELD, 2012, p. 27 – 28).

experimenta situações próprias da sua época e as reelabora em sua criação (Cf. PATRIOTA, 2013). Entendo esse lugar como as normas de elaboração de uma criação artística e a própria temporalidade dessa concepção torna-se necessário conhecer os métodos e tipografias de interesse que motivaram o referido dramaturgo.

Ao se pensar em como os escritos ficcionais também possuem seu “lugar social”, Sandra Jatahy Pesavento evidencia o discurso ficcional como forma de acesso ao passado, que, segundo a sua concepção, é sempre um sistema de representação sobre o mundo, que tem a realidade como o seu referente. A autora coloca o discurso literário e histórico como formas diferentes de dizer o real: “Ambos são representações construídas sobre o mundo e que traduzem, ambos, sentidos e significados inscritos no tempo. Entretanto, as narrativas históricas e a literária guardam com a realidade distintos níveis de aproximação” (PESAVENTO, 2006, p. 07). O texto literário não revela a existência real de personagens e fatos narrados, contudo, a construção destes revelam aspectos da temporalidade em que foram produzidos. Tanto o texto histórico como o ficcional possuem conhecimentos e expõe o entendimento de sua época. Assim, através das personagens brechtianas é possível constatar particularidades do seu contexto histórico, mesmo elas não tendo existido, de fato a sua criação existe no campo das possibilidades.

Para pensar o teatro brechtiano e a sua visão de mundo irá ser utilizado duas peças escritas pelo dramaturgo, sendo elas: *A Santa Joana dos Matadouros* (1929 – 1931) e *As visões de Simone Machard* (1941 – 1943). Tais peças possuem como elemento em comum a composição que o dramaturgo faz da Joana d’Arc, reconstruindo-a como personagens distintas, sendo a personagem principal de cada uma das duas obras que se situam em temporalidades e espacialidades diferentes. Na época de elaboração da primeira peça Joana d’Arc já havia sido consagrada santa (1920) e no século XIX foi elevada a símbolo nacional e heroína da França, principalmente por historiadores. Por já ter aparecido em outras peças e obras ficcionais, a releitura que o dramaturgo faz da personagem faz parte de uma miríade de outras (Cf. AMARAL, 2012). Essas peças permitem pensar como o dramaturgo observa e entende o seu próprio período histórico (seja a grave crise econômica que a Alemanha passou na década de 1920 ou a invasão nazista à França), a compreensão do regime de

historicidade⁴, como entendia o papel do herói na sociedade em que vivia e como a teoria desenvolvida para o seu teatro é utilizada em cada uma das peças.

Brecht e a sua concepção de teatro

Bertolt Brecht nasceu em Augsburg na Alemanha e exerceu atividades de dramaturgo, de encenador e de poeta. Ficou conhecido como um dos maiores dramaturgos do século XX. Oriundo de família burguesa, desde cedo escreveu peças, poemas e canções que questionavam a sociedade capitalista ocidental. Anatol Rosenfeld destaca a importância que Brecht teve na dramaturgia mundial:

Bertolt Brecht é, depois de Gerhart Hauptmann, o dramaturgo alemão mais importante do século XX. É ao mesmo tempo um grande poeta, excelente ensaísta narrador e homem de teatro dos mais completos de todos os tempos. Sua teoria do teatro épico exerce universalmente influência poderosa e tornou-se uma das contribuições mais importantes não só para a renovação do teatro moderno, mas também para o conhecimento mais profundo do teatro em geral (ROSENFELD, 2012, p. 99).

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). O dramaturgo considerava que o teatro da sua época não era capaz de reproduzir o mundo ou responder as questões do seu tempo, por isso, tentou contrapor a dramaturgia aristotélica com a sua épica. Tanto a sua produção teatral, quanto a sua teoria devem ser entendidas no contexto histórico geral que estava situado e levando-se em conta a situação do teatro na Alemanha no pós-Primeira Guerra Mundial (Cf. ROSENFELD, 2005).

⁴ Tal pode ser definido como o modo de articulação das categorias temporais passado, presente e futuro em uma determinada sociedade e um contexto histórico específico. Ele auxilia “a melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou a totalidade do tempo, mas principalmente momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando vêm justamente perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro” (HARTOG, 2013, p. 37).

Com o intuito de entender os propósitos teatrais de Brecht, tanto os teóricos, quanto os estéticos, diversos autores foram consultados⁵. É interessante notar que há um consenso nos estudos realizados sobre Bertolt Brecht, apesar de ser um tanto complicado fazer um resumo da teoria do teatro brechtiano, visto que seus escritos teóricos se estenderam durante cerca de trinta anos e com modificações que nem sempre seguiram uma linha coerente (Cf. ROSENFELD, 2012). O que acaba se tornando fundamental para o seu teatro é o recurso conhecido como efeito-V⁶. Praticamente todas as técnicas utilizadas por Brecht no seu teatro são para gerar tal efeito, um recurso que tira o espectador do seu estado de alienação para com o homem e a sociedade. Assim, os estudiosos do seu teatro destacam a importância fundamental desse método.

Brecht desenvolveu um método próprio para a sua dramaturgia, sendo este originário ao mesmo tempo do *naturalismo*⁷ e do *expressionismo*⁸ (Cf. DORT, 2010). Além do naturalismo e do expressionismo outro movimento que influenciou Brecht foi o da *Neue Sachlichkeit*⁹. Surgida em 1923, na Alemanha, esta nova tendência tem como característica se opor tanto ao expressionismo quanto ao naturalismo. Um diretor que fez uso desse movimento e que quis ir além foi Erwin Piscator¹⁰. Ele tentou ampliar a *Neue Sachlichkeit* e passar da descrição de acontecimentos restritos à evocação da História.

⁵ Os autores utilizados nesse estudo foram: Barthes (2007), Bentley (1987), Borheim (1992), Costa (2010), Dort (2010), Jameson (2013), Peixoto (1974), Rosenfeld (1982; 2005; 2012) e Williams (2002). Todos esses autores realizaram estudos e lançaram publicações sobre Brecht e o seu teatro. Embora os mais utilizados diretamente sejam Dort e Rosenfeld, a leitura de todos foi necessária para se chegar em um entendimento mais amplo.

⁶ Termo utilizado por Fredric Jameson, a palavra utilizada por Brecht para tal conceito é *Verfremdungseffekt*. Jameson 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).

⁷ De modo resumido, o naturalismo acentua a submissão do homem ao mundo, baseando-se na observação fiel da realidade e da experiência, sendo o indivíduo determinado pelo ambiente, isso é o indivíduo sofre influências externas (Cf. BORNHEIM, 1992).

⁸ Também igualmente de maneira simples e resumida, o expressionismo compreende a deformação da realidade para expressar de forma subjetiva a natureza e o ser humano, dando primazia à expressão de sentimentos em relação à simples descrição objetiva da realidade, ou seja, as forças que influenciam o indivíduo são internas (Cf. BORNHEIM, 1992).

⁹ Esse é o termo que Dort utiliza, em português esse termo é conhecido como a Nova Objetividade. Esse movimento pode ser definido como uma tentativa de encontrar um ponto de apego sólido à realidade através da descrição (Cf. DORT, 2010).

¹⁰ Também alemão, Piscator (1893 – 1966) era diretor e produtor de teatro, ao lado do Brecht é um dos nomes mais notórios no que se refere ao teatro épico (Cf. DORT, 2010).

Assim, Piscator quis transformar um teatro de constatação em um teatro político voltado para as massas (Cf. DORT, 2010).

Brecht se apropriou e repropôs aspectos desses movimentos, particularmente expressionismo e naturalismo, para o desenvolvimento da sua própria dramaturgia. Tiveram importância fundamental para o desenvolvimento do seu teatro épico não somente estes movimentos, mas também as variadas influências de diversos dramaturgos, entre eles Piscator, e também os seus estudos marxistas e sociológicos, que começou com intensidade a partir de 1926 (Cf. ROSENFELD, 2004).

É necessário salientar que tanto Piscator como Brecht fizeram uso do teatro épico, porém, a diferença entre eles é que

Piscator quer mostrar tudo. Quer mostrar a História que se faz, como e por quem ela é feita. [...] Brecht, por sua vez, pretende inicialmente nos mostrar a relação entre o homem, entre um homem e a História – não nos expor toda esta História. Para ele [Brecht], há de um lado, a vida individual deste homem e, do outro, a História: cabe ao expectador efetuar o vaivém entre os dois e extrair daí a moral, a sua moral (DORT, 2010, p. 286 – 287).

Tanto as obras escritas por Brecht como as suas teorias desenvolvidas devem ser compreendidas tendo em vista a sua experiência elaborada na sua conjuntura histórica. Em suma, essas revelam a leitura que o dramaturgo construiu da sua temporalidade:

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. [...] O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo suscetível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar. [...] Em suma, é conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social e a cena é representada como uma cena histórica (ROSENFELD, 2012, p. 228).

Tal pensamento foi profundamente impactado pela leitura que fez de Marx¹¹. Segundo Raymond Williams, “Afirma-se, às vezes que o marxismo de Brecht foi um obstáculo, ou, quando muito, um dado irrelevante para o seu drama. E, no entanto, é

¹¹ Embora Brecht tenha sido influenciado pelo marxismo, nunca o utilizou como um discurso sacerdotal. (cf. BARTHES, 2007).

precisamente nesse modo de olhar o mundo que reside a ação dramática” (WILLIAMS, 2002, p. 259). O próprio dramaturgo reconhece tal dívida e escreve em seu diário, em 1935:

Quando já fazia anos que eu era um escritor de renome, nada sabia de política e não tinha lido nenhum livro ou um ensaio de Marx ou sobre Marx. Já havia escrito quatro dramas e uma ópera que eram representados em muitos teatros, tinha ganhado prêmios literários e nas entrevistas onde se perguntava a opinião de intelectuais progressistas, podia-se ler com frequência também a minha. Mas continuava sem compreender o ABC da política e tinha pouca noção do funcionamento dos assuntos públicos de meu país quanto qualquer simples camponês de um vilarejo deserto. [...] ao começar com a literatura, nunca fui além de uma crítica bastante niilista da sociedade burguesa. [...] Para uma determinada peça teatral, eu precisava da Bolsa de Trigo de Chicago como pano de fundo. Pensei que poderia obter rapidamente os conhecimentos necessários fazendo algumas perguntas a especialistas práticos. A coisa foi diferente. Ninguém, nem alguns teimosos teóricos em economia nem homens de negócios – cheguei a viajar de Berlim a Viena atrás de um corretor que havia trabalhado a vida inteira na Bolsa de Chicago – ninguém pôde explicar-me de maneira satisfatória os acontecimentos na Bolsa de Trigo. Fiquei com a impressão de que aqueles fenômenos eram decididamente inexplicáveis, ou seja, não podiam ser compreendidos pelo intelecto, sendo, portanto, irracionais. A maneira como era distribuído o trigo do mundo, era sobretudo incompreensível. Esse mercado de grãos era um verdadeiro pântano de todos os pontos de vista – à exceção de um pequeno grupo de especuladores. O planejado drama não foi escrito. *Em vez disso comecei a ler Marx, e só então o li. Só a partir daí, minhas experiências práticas dispersas e minhas impressões passaram a ter vida real* (BRECHT, 1995, p. 159 – 160, destaque nosso).

Nessa pequena passagem nota-se a importância que a leitura de Marx teve para Brecht. Não apenas para o seu teatro, mas, para compreender as denominadas “experiências práticas”. Tal leitura foi um divisor de águas. Logo, por ter impacto direto no seu modo de pensar, isso também se refletiu em suas peças, especialmente ao compreender a história como uma exigência do pensamento. Com isso há uma dupla negação, tanto de uma natureza humana a-histórica quanto a percepção de um mal eterno (Cf. BARTHES, 2007). Assim, os males são construídos e passíveis de alteração.

A leitura que Brecht fez de Marx é parecida com a que Hayden White faz do mesmo. Para o historiador (sem entrar nos tropos linguísticos), em Marx, o ser humano se vê como vítima, em vez de regente da História. E o Estado é burguês, servindo apenas

ao interesse dessa classe (Cf. WHITE, 1992). O dramaturgo tenta demonstrar através do seu teatro que as pessoas são regentes da História e podem alterá-la, mas, para tal empreendimento é necessário um novo Estado. Para expor tal leitura da história o principal efeito utilizado por Brecht, como já exposto anteriormente, é o efeito-v.

Efeito-V

Um dos recursos principais utilizados por Brecht para o seu teatro é o chamado efeito-V. Tal efeito

[...] procura portanto produzir aquele estado de admiração e estranhamento que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento. A fim de produzir este efeito, Brecht elaborou um arsenal inesgotável de técnicas e recursos literários, como o uso da ironia e da paródia, tratamento diferente da linguagem, da estrutura das peças e das personagens, recursos cênicos-literários, como cartazes e projeções de textos, mediante os quais o autor comenta epicamente ocorrências e esboça, de forma narrativa, o pano de fundo social; o método de se dirigir ao público, através de cantores, coros e comentaristas; o uso de máscaras; recursos “piscatorianos” como a interpretação de palco e plateia através de vários meios, por exemplo, “jornalistas” a percorrerem a sala, cantando títulos que caracterizam o clima social; recursos musicais aplicados com fito estritamente “anti-hipnótico” (ROSENFELD, 2012, p. 84).

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 o espectador. Isso faz com que este 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”. Tais condições, portanto, podem ser modificadas. 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).

No que se refere ao trabalho do autor, para se chegar ao efeito-V é necessário o uso do denominado *gestus*. Para se obter uma noção mais clara desse conceito é necessário primeiro o entendimento do que vem a ser gesto e gestual, bem como a sua diferenciação. Usando o dicionário de Patrice Pavis torna-se mais claro o entendimento desses três conceitos. O autor define gesto como “Movimento corporal, na maior parte dos casos, voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo” (PAVIS, 1999, p. 184). E, gestual como sendo “[...] a maneira de se mexer específica de um ator, de uma personagem ou de um estilo de representar. [...] implica uma formalização e uma caracterização dos gestos do ator [...]” (PAVIS, 1999, p. 186). Por fim, sobre o *gestus* brechtiano, Pavis afirma:

O *gestus* deve ser diferenciado do gesto puramente individual (coçar-se, espirrar etc.) [...]. O *gestus* se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante de outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar. Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus social*. O *gestus fundamental* da peça é o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais (servilismo, igualdade, violência, astúcia etc.) O *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo o teatro): enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo (PAVIS, 1999, p. 187).

Fredric Jameson assinala a dificuldade em definir o conceito de *gestus*, usado por Brecht, mesmo ele sendo facilmente compreendido por um leigo. Para Jameson, 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). Brecht, em seu *Estudos sobre o teatro*, ressalta que se deve entendê-lo como “uma expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 2005, p. 109)

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 artista representando uma personagem. Tal recurso é necessário para impedir a empatia e a identificação do público, fatores primordiais, na concepção de Brecht, para o teatro burguês.

O papel do ator no teatro brechtiano é fazer com que o público, ao observar a personagem criticamente ao atuar em certas situações, adquira liberdade suficiente para imaginá-la agindo de maneira diversa em situações diversas. Fazendo com que o público perceba as vicissitudes sociais em que as personagens se veem envolvidas, mostrando que o seu comportamento, as suas ações e reações individuais são em função das condições sociais. O intérprete se dirige ao público, quebrando a quarta parede¹², para deixar clara a diferença entre a sua própria personalidade e a personalidade da personagem. Por conta desse método de atuação Brecht foi muitas vezes acusado de tentar suprimir a emoção no teatro. O que não é sua intenção, a sua vontade é elevar a emoção ao entendimento e com isso à crítica (Cf. ROSENFELD, 2012).

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

¹² Parede imaginária que separa o palco da plateia. [...] Na qualidade de *voyeur* o público é instado a observar as personagens que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede (PAVIS, 2008, p. 315 – 316).

A (des)construção do herói brechtiano

Um dos aspectos fundamentais do teatro brechtiano é a negação (ou desconstrução) da figura do herói¹³. Em outra obra, *A vida de Galileu* (1937 – 1943), na qual Brecht utiliza de uma outra figura histórica, o próprio Galileu não se comporta como se espera de um herói. Abjura as suas descobertas por não conseguir sequer olhar os equipamentos de tortura. E, com a emblemática fala de Galileu: “Infeliz a terra que precisa de heróis” (BRECHT, 1991, p.154), o autor expõe a sua teoria sobre os heróis e a necessidade dos mesmos.

O herói surge, no teatro, com o início do mesmo na Grécia durante o período helenístico (Cf. ROSENFELD, 1982). São com as obras trágicas gregas, que obtiveram o seu auge no século V a.C., que surge a figura do herói. Patrice Pavis define o herói do teatro:

Em dramaturgia o herói é um tipo de personagem dotada de poderes fora do comum. Suas faculdades e atributos estão acima daqueles dos simples mortais [...] é impossível dar uma definição extensiva do herói, já que a identificação depende da atitude do público ante a personagem: é herói aquele que dizemos que é (PAVIS, 2008. p. 193).

Assim, temos personagens excepcionais que passam por imensas privações e são capazes de grandes feitos. Porém, o que cria os heróis é o público, ao se identificar com uma personagem o espectador/leitor vê nela atitudes, faculdades e atributos fora do comum e o eleva a categoria de herói.

Ao definir os heróis, nesse caso não na dramaturgia, mas como símbolos de regimes políticos, José Murilo de Carvalho diz

Heróis são símbolos poderosos, encarnações de idéias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. Não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico (CARVALHO, 1990, p. 55).

Assim, os heróis ultrapassaram a esfera das linguagens e se tornaram símbolos nacionais. Atuando para legitimar regimes políticos e servindo a classe dominante, é promovido a heroicização de certos indivíduos. Heroicização essa que passa pela

¹³ Não consiste objetivo desse artigo mostrar como isso ocorre em todas as peças do dramaturgo. Mas tal constatação é observada em todos os seus principais comentadores.

construção de cultos aos heróis. Porém, o culto ao herói é perigoso, nas palavras de Lucy Hughes-Hallett:

A veneração exagerada por um indivíduo excepcional representa uma tentação insidiosa. Permite àqueles que veneram eximir-se de responsabilidades, procurando no grande homem a salvação ou a realização daquilo que deveriam estar buscando eles mesmos. [...] A idéia do herói não seria tão perturbadora emocionalmente ou tão politicamente perigosa se não fosse tão potente (HUGHES-HALLETT, 2007, p. 15).

Ou seja, ao venerar um indivíduo perde de vista o aspecto do coletivo. 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.

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.

As personagens brechtianas são, antes de tudo, humanas e agem, como qualquer indivíduo, de acordo com as circunstâncias históricas e econômicas que as determinam (Cf. PASCOLATI, 2010). 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.

Rosenfeld considera que a figura do herói não pode existir na era moderna, cabendo a sua existência apenas numa fase específica definida como o tempo heroico. Ao analisar a crítica de Hegel para o herói na era moderna, Rosenfeld 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).

No teatro brechtiano os personagens desconstruem a noção de destino, mostrando que as escolhas individuais possuem consequências, e o próprio conceito de herói individual também é reconstruído em um contexto que exige a cooperação de todos, coletivamente. Assim, substitui-se o heroísmo individual pela luta pelo interesse coletivo (Cf. PASCOLATI, 2010). Forçando a personagem a assumir a responsabilidade por suas escolhas e perceber que “[...] o único heroísmo é ser plenamente o que se é – quer dizer ser o contrário do herói, o qual surge sempre como um homem alienado” (DORT, 2010, p. 133). Assim, os indivíduos possuem o direito e o dever de se colocarem diante das situações históricas e torna-se necessário agir para se obter transformações sociais. O que determina o modo como as personagens brechtianas agem são as suas circunstâncias históricas e sociais, o que obriga o leitor/espectador a reconhecer que se as circunstâncias fossem outras os desfechos seriam diferentes.

Duas releituras de Joana d’Arc

Para compreender o modo como Brecht utilizou a personagem histórica Joana d’Arc no seu teatro, em duas peças distintas, torna-se necessário fazer uma breve apresentação de cada peça e expor o modo como o dramaturgo constrói a personagem no seu teatro.

A Santa Joana dos Matadouros (1929 – 1931)

Escrita durante a República de Weimar, tal obra tem como pano de fundo os arredores da cidade de Chicago¹⁴, divide-se em doze atos e tem como personagens centrais Joana Dark¹⁵ e Pedro Paulo Bocarra. Crise do capitalismo, superprodução, desemprego, concentração do capital, especulação, dentre outros temas, são apresentados na peça. Joana faz parte de uma organização religiosa, os Boinas Pretas, que presta serviço aos pobres, oferecendo-lhes sopa, música e pregação. Já Bocarra é um magnata, principal industrial no ramo das carnes enlatadas, que diz querer sair do negócio depois que assistiu um bezerro ser abatido. Para sair desse comércio propõe vender a sua parte dos negócios para o seu sócio, Cridle. Este aceita sob a condição que Bocarra acabe com a concorrência. A partir disso, o comércio é afetado, indústrias são fechadas e milhares de pessoas ficam desempregadas.

A personagem central da obra é Joana Dark, que começa com uma personalidade inocente e, graças à 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

¹⁴ A temporalidade exata em que se passa tal peça não é apresentada no texto. Mas, devido aos acontecimentos mostrados no texto, pode-se concluir que a peça tem o seu início em uma data aproximada à quebra da bolsa de Nova York, em 1929.

¹⁵ Esse é o nome da personagem apresentada na peça.

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, 2002).

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 elementares 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 presos 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.

As visões de Simone Machard (1941 – 1943)

Tendo sido escrita durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o exílio de Brecht em Los Angeles, nos Estados Unidos, esse texto passa-se no sul da França onde as

tropas alemãs avançam. Simone Machard é uma jovem que trabalha na hospedaria Du Relais e passa a maior parte do seu tempo livre lendo um livro sobre *A Santa Joana*, e esperando notícias do seu irmão, André, que está com o exército francês. A peça tem início em junho de 1940, na cidade francesa de Saint-Martin, e toda a ação se passa no intervalo do dia 14 ao dia 22. Além disso, existe também o plano dos sonhos, pertencente a Simone, no qual a mesma é transformada na Joana d’Arc. Tal plano tem consequências diretas no plano do “real” e influenciam a trama da peça. O dono da hospedaria, referido como *Patrão* ou *Henri Soupeau*, acumulou gasolina, obtida no mercado negro, e nega-se a utilizar os seus caminhões para o transporte dos refugiados. A jovem Simone tem uma visão onde o seu irmão¹⁶ aparece como anjo para instigá-la a defender a França. Quando a cidade está ocupada pelos alemães é realizado um acordo, entre o prefeito e *Marie Soupeau* (mãe do Henri), para entrega-los a gasolina. Dessa forma, Simone põe fogo em toda a gasolina para que ela não fique com os alemães. Ao final, a jovem é presa e levada para uma instituição de doentes mentais, mas o seu ato inspira outros a agirem contra a ocupação nazista.

Nessa peça, a protagonista descrita por Brecht é uma jovem¹⁷ que começa a compreender a sua realidade através da leitura que faz do livro sobre a santa Joana. Após ter sucessivos sonhos em que ela encarna Joana d’Arc, a própria Simone resolve defender a França e ajudar os refugiados por ela mesma. Por exemplo, após o seu primeiro sonho, onde Simone coroa o prefeito como rei, ela vai até ele e os refugiados e diz para eles irem na hospedaria pegar os alimentos. E é por conta de um sonho que Simone queima a gasolina, no sonho o anjo diz para ela:

SIMONE – Mas como posso lutar, se eu não tenho espada?

ANJO – Ouça:

Quando o conquistador chegar a sua cidade

Que seja como se nada houvesse conquistado.

¹⁶ Nunca é tido claramente se André, mesmo aparecendo somente em sonhos está morto. Pelo contrário, quando a jovem indaga se uma pessoa aparece como anjo isso está morta, a resposta obtida é: “Acho que não. Provavelmente só significa que aquela que sonha às vezes teme que essa pessoa tenha morrido” (BRECHT, 1992, p. 58). André aparece somente em sonhos, mas ele é descrito no decorrer da peça como “comunista”, “vermelho” e “aquele que se importa com os que vem de baixo”.

¹⁷ Conforme aponta Boenheim, Brecht usa, nessa peça, uma jovem como personagem principal e pede que ela seja interpretada por uma criança. Para assim os seus atos heroicos encontre-se mais distanciados de nós (BORNHEIM, 1995, p. 334).

Que não haja ninguém que lhe entregue a chave.
Pois aquele que vem não é hóspede, é escória.
Que não encontre nenhuma refeição e mesa posta a sua espera.
Camas e cadeiras deverão ser destruídas.
O que não puderem queimar, escondam
Entornem todo o jarro de leite e enterrem todo o pão.
Que ele grite: socorro. Que se chame: monstro.
Que coma terra. Que viva no fogo.
Que não desperte compaixão, de nenhum tribunal
Que não sobre nada da cidade, nem uma lembrança, nada.
Que para onde olhe não haja nada. Onde pise, vazio.
Como se aqui nunca houvera uma hospedaria.
Agora vá e destrua tudo (BRECHT, 1992, p. 55).

Através do seu ato de resistência – a destruição da gasolina para que ela não caia nas mãos dos nazistas –, Simone age como heroína e inspira outros a resistirem. A jovem nunca nega as suas ações e demonstra a sua coragem sempre que é confrontada

[Depois do incêndio na olaria] PATRÃO *sarcástico* – Ah, sei. Claro a olaria é minha, mas o incêndio criminoso foi contra os alemães. Então vocês, no seu ódio e na sua raiva destrutiva, ficaram tão cegos que mataram a vaca que lhes dá leite. *Abruptamente* – Simone!

SIMONE – Sim, monsieur.

PATRÃO – Diga-me imediatamente quem foi.

SIMONE – Fui eu, monsieur.

PATRÃO – O quê? Você se atreveu? *Puxa-a pelo braço*. Por ordem de quem? Quem está por trás disso?

SIMONE – Ninguém, monsieur.

[...]

PATRÃO – Vou ser julgado pelo tribunal de guerra. Até que ponto vocês me levaram! *Desesperado* – Serei fuzilado.

SIMONE *dando um passo para frente* – Monsieur, o senhor não será fuzilado porque fui eu quem fiz isso. O senhor pode vir comigo até o comandante alemão, e eu vou assumir toda a responsabilidade, monsieur (BRECHT, 1992, p. 68-69).

Mesmo sendo corajosa, capaz de qualquer atitude para ajudar a França, Simone tem

medo do seu desfecho. Quando descobre para onde será enviada, ela suplica por ajuda: “É lá que no fim a gente fica com a cabeça inchada e com a saliva escorrendo no canto da boca [...] É lá que amarram a gente!” (BRECHT, 1992, p. 86), tal pedido de ajuda é em vão. Simone não compreende o motivo de ser penalizada, já que todas as suas ações foram realizadas visando a libertação do seu país do controle nazista.

Tal personagem é uma figura atípica do teatro brechtiano¹⁸. Diferente da Joana Dark da peça *A Santa Joana dos Matadouros*, Simone é uma personagem consciente do seu dever e ativa. Sabe que precisa agir. Escrita durante a Segunda Guerra essa peça mostra a intenção do autor de resistir e lutar contra o nazismo, além de denunciar as divisões econômicas da guerra.

Nos dois textos dramáticos o tempo é demonstrado pelo regime moderno de historicidade, no qual a perspectiva de um futuro vem para o centro, diferente do regime antigo em que o passado é utilizado como exemplo para não se cometer os mesmos erros (Cf. Hartog, 2017). No entanto, é importante observar que o teatro brechtiano possui um objetivo político de transformação da realidade, segundo Barthes: “O teatro brechtiano, como se sabe, é um teatro *pensado*, uma prática elaborada a partir de uma teoria explícita, ao mesmo tempo materialista e semântica” (BARTHES, 2007, p. 307). Tal objetivo não pode ser empregado se não acreditar em um futuro melhor. Porém, nos seus textos (não apenas nessas duas peças, mas no seu teatro como um todo) Brecht deixa claro que esse futuro de perspectivas melhores não virá sem uma compreensão do presente e uma transformação radical da realidade que apenas se dará por ações. Tanto Joana como Simone percebem isso, a primeira entende que a sua falta de ação resultou na manutenção do *status quo* e a segunda observa que o seu ato serviu como um exemplo.

Considerações finais

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

¹⁸ Apenas mais duas outras personagens têm uma atitude semelhante à de Simone Machard. O Terceiro Horácio em *Horácios e os Curiácios* e Tereza Carrar em *Os fuzis da senhora Carrar* (Cf. Dort, 1960).

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 presentes em tais temporalidades e os seus personagens são reais na “verdade do simbólico” que expressam (Cf. PESAVENTO, 2006). Ou seja, existiram como possibilidades. Não somente alguns aspectos específicos, como as contradições do capitalismo ou a invasão nazista, mas Brecht acreditava que toda a realidade atual, no seu sentido mais amplo, poderia ser representada nos palcos, porém, apenas se mostrasse que tal realidade é passível de transformação. Ele 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, 2005b, p. 21). Ou seja, o teatro épico corresponderia em mostrar tal mundo. Em mostrar a historicidade da realidade, que ela foi construída e por isso pode ser alterada.

A temporalidade conturbada vivida pelo autor (mais precisamente a primeira metade do século XX) foram fundamentais para o desenvolvimento da teoria do seu teatro e possibilitou a sua experiência dessa temporalidade que resultou em um teatro que continha expectativas¹⁹ de uma mudança social. Tanto a sua teoria como as suas peças devem sua elaboração ao contexto histórico presenciado, vivido e dotado de sentido pelo dramaturgo.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Flávia Aparecida. 2012. **História e ressignificação**: Joana d’Arc e a historiografia francesa da primeira metade do século XIX. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 221f. Disponível em

¹⁹ Usando os conceitos desenvolvidos por Koselleck que os definem como sendo “A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. [...]. Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem” (KOSELLECK, 2006, p. 309 – 310).

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14012013-105821/pt-br.php>>.
Acesso em 03 de maio de 2018.

BARTHES, Roland. Brecht, Marx e a História. In: _____. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 212 – 217.

BEJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241 – 252.

BRECHT, Bertolt. **A Santa Joana dos Matadouros**. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. As visões de Simone Machard. In: _____. **Teatro Completo, em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 11 – 89. Volume IX. (Coleção teatro).

_____. **Diários de Brecht: Diários de 1920 a 1922: Anotações Autobiográficas de 1920 a 1954**. Tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995.

_____. **Diário de trabalho**, volume 1 1938 – 1941. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 215 p.

_____. **Diário de trabalho**, volume 2 1941 – 1947. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. O processo de Joana d'Arc em Rouen, 1431. In: _____. **Teatro Completo, em 12 volumes**. Tradução: Christine Röhrig, Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 149 – 196. Volume XI. (Coleção teatro).

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. A história, ciência e ficção. In: _____. **História e Psicanálise: entre ciência e ficção**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 45 – 89.

_____. A Operação Historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 45 – 111.

COSTA, Rodrigo de Freitas. Historicidade e discussão estética: Análise do texto teatral *Tambores na noite*. In: _____. **Tambores na Noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 47 – 123.

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

HARTOG, François. **Crer em História**. Tradução de Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Regime de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Tradução de Maria Helena Martins; *et al.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HUGHES-HALLETT, Lucy. **Heróis**. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto-Ed. PUC-Rio, 2006.

LÖWY, Michael. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história” de Walter Benjamin. In: _____. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller.. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 33 – 146.

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 novembro de 2014.

PATRIOTA, Rosângela. 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.

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

PEIXOTO, Fernando. Brecht: A dialética no Teatro. In: _____. **Brecht**: Vida e Obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 13-17.

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. História & Literatura: Uma velha-nova história, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Debates, 2006. <<http://nuevomundo.revues.org/1560>>. Acesso em 12 de novembro de 2014.

ROSENFELD, Anatol. A teoria de Brecht. In: _____. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 149 – 154.

_____. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

WHITE, Hayden. Marx: a defesa filosófica da história no modo metonímico. In: _____. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP,

1992, p. 291 – 337.

WILLIAMS, Raymond. Uma rejeição à tragédia. In: _____. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 247 – 264.

Sobre o autor:

Welson Ribeiro Marques é Historiador e mestrando em História Social pela linha Linguagens, Estética e Hermenêutica na Universidade Federal de Uberlândia – UFU.