



A crise do capitalismo em cena: notas sobre a obra *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht

The crisis of capitalism on the scene: notes on the work *Saint Joan of the Stockyards*, by Bertolt Brecht

Wanderson Barbosa dos Santos¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a peça teatral *Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931), de Bertolt Brecht (1898-1956), tomando como mote fundamental o excursus percorrido pela personagem Joana Dark. Nesse sentido, pretende-se explicitar o movimento dialético representado na experiência desta peça, circunscrevendo dois polos: consciência alienada e crítica ou esclarecida. Nessa perspectiva, propõe-se a retomada do debate a respeito do teatro épico de Brecht para propor uma interpretação mais estreita entre os escritos teatrais e as possibilidades do crítico e da crítica na dramaturgia. Assim, é retomada a obra de modo a enfatizar o procedimento brechtiano de fomento a reflexão crítica do público por meio de suas peças didáticas.

Palavras-chave: Santa Joana dos Matadouros. Teatro épico. Alienação. Dialética.

Abstract

In this article I intend to analyze the theatrical play *Saint Joan of the Stockyards* (1929-1931) by Bertolt Brecht (1898-1956), taking as a fundamental basis the excursus taken by the character Joan Dark. In this sense, I intend to make explicit the dialectical movement represented in the experience of this piece by circumscribing two poles: alienated consciousness and critical or enlightened consciousness. From this perspective, I return to the debate on Brecht's epic theater to propose a closer interpretation between theatrical writings and the possibilities of criticism and criticism in the form of dramaturgy. Thus, I return, to the work emphasizing the Brechtian procedure of fomentation a critical reflection in the public through his didactic plays.

Keywords: Saint Joan of the Stockyards. Epic theater. Alienation. Dialectic.

¹ Bacharel e mestre em Sociologia pela Universidade de Brasília - UnB. E-mail: wanderson_santos@outlook.com.

O teatro épico de Bertolt Brecht: o palco, a plateia e a reflexão crítica

Em geral, atribui-se a característica fundamental às obras de Bertolt Brecht a conexão *sui generis* entre teatro e política, arte e práxis, encenação da realidade e reflexão sobre a mesma. Evidentemente, esse diagnóstico tem seu respaldo na realidade, uma vez que Brecht concebeu a forma artística como uma ferramenta para o cultivo da crítica e, em especial, para a transformação da sociedade. Em muitos textos que tratam da prática teatral, o dramaturgo acentuou as condições, os efeitos e as técnicas a serem utilizadas na experiência teatral. Ator e público, seguindo o passo brechtiano, são as personagens de um novo teatro, dessa vez, inaugurado pela concepção de *teatro épico*.

Ao alimentar a unidade indissociável entre arte e política, o teatro épico brechtiano não apenas procurou reformular o conteúdo do teatro burguês, mas também as funções da encenação teatral. Ao prestar contas à opinião do público, a encenação épica propôs o desvelamento das contradições da sociedade moderna, isto é, objetivou revelar o que Brecht (1978) chamou de “engrenagens sociais”, na qual o próprio público está inserido. De tal maneira, o novo estilo épico esboça, a partir do quadro da ideologia burguesa, um repertório crítico para a interpretação do mundo (BRECHT, 1978).

O autor, em sua leitura sobre a história do teatro, apenas concebeu o atributo de moderno àquelas formas artísticas que, segundo ele, incorporariam “inovações técnicas e artísticas” num movimento de desenvolvimento da forma prática da arte (BRECHT, 1978). Na postura de incorporação de inovações, o teatro épico sintetizado por ele se encontrava na vanguarda de uma manifestação artística que implementava atualidades tanto no palco, quanto nos bastidores das peças encenadas.

As fontes utilizadas para a reformulação do teatro, que incluem as novas disposições e alternativas técnicas, ligam-se à nova realidade social moderna, na qual o modo de produção capitalista se torna protagonista. Devido ao diagnóstico da teoria marxista, as relações sociais do capitalismo derivam, essencialmente, das condições manifestas nas relações de produção. Assim, o teatro épico se coloca imbuído da tarefa primordial de desvelar as “engrenagens” do sistema que sustenta a exploração capitalista.

Nessa direção, a exposição épica somente ganha impulso à medida que se coloca como tarefa analisar historicamente as relações sociais, ou seja, toma como fato decisivo para sua encenação o cultivo da capacidade crítica do público. Em razão dessa

característica, Brecht aduziu técnicas que promovem uma reflexão crítica, como por exemplo, a interrupção das cenas. O efeito do teatro sobre a plateia, tendo como intuito conceber as nuances das novas transformações sociais, finalmente, efetivou-se ao passo em que o público reconheceu os elementos que constituíam sua situação de classe espoliada, entrecortando da penumbra da alienação e da *consciência coisificada* os conhecimentos essenciais para uma *práxis transformadora*. Assim concluído, o teatro pensado por Brecht ofereceu uma alternativa à alienação sem que com isso se tornasse uma atividade penosa ao público, posto que, para Brecht, aprendizado e diversão são duas faces da mesma moeda.

Por essa via, Brecht reconheceu que, em termos modernos, a arte muito pouco teve de liberdade, uma vez que, dada a dominação do capital, ela se conformava como mais uma engrenagem da dominação na economia moderna. Como arte burguesa, ela apenas alimentava a ideologia das classes dominantes, vivificando a dominação em termos morais, sociais e religiosos. Na peça *Santa Joana dos Matadouros*, Brecht expôs de forma engenhosa a possibilidade de apropriação da religião pelos interesses das classes dominantes, como veremos.

A estética da arte burguesa, conformada em ideologia nos termos do marxismo, promovera a alienação, o não questionamento das verdadeiras origens das mazelas que acometiam os explorados, conferindo a realidade uma dimensão misteriosa encoberta por uma nebulosidade ideológica. Nessa ótica, a dita arte burguesa promove o espetáculo da *falsa-consciência* e a ilusão das massas.

No entanto, a arte que se propõe como antagonista das formas burguesas de representação, isto é, a *arte política*, impulsiona-se por meio das contradições das relações capitalistas e instiga tanto a reflexão, como a ação diante das explorações que caracteriza a sociedade sob o domínio do capital. Antes de tudo, a proposta de teatro dialético de Brecht se caracterizava pelo traço *anti-ilusionista*, uma técnica de representação que situa a plateia em suas condições materiais.

Em termos brechtianos, podemos dividir as tendências do teatro em duas formas: o *teatro de entretenimento* e o *teatro de instrução*. Ambos derivam de um contexto europeu de experimentação e reinvenção do que Brecht alude em seus escritos teóricos como movimentos históricos no interior das formas teatrais. No que diz respeito ao *teatro de*

instrução, Brecht (1961) estabeleceu a influência direta² com o teatro político de Erwin Piscator (1893-1966), visto que, o diretor alemão se mostrara como um dos grandes exemplos de teatrólogos que reformularam os problemas dos tempos atuais em termos teatrais.

Os experimentos de Piscator causaram, acima de tudo, um completo caos no teatro. Se o palco foi transformado em uma oficina mecânica, o auditório foi transformado em um salão de montagem. Para Piscator, o teatro era um parlamento, o público um órgão legislativo. Para este parlamento foi apresentado em termos plásticos importantes, decisivos, assuntos públicos. [...] O teatro tinha a ambição de preparar o seu parlamento, o público, para tomar decisões políticas com base nas ilustrações, estatísticas e slogans mostrados no palco. (BRECHT, 1961, p. 6-7)

Portanto, no desenvolvimento do teatro alemão, acentuamos apenas as figuras de Brecht e de Piscator no movimento de incorporação da crítica nas peças e nos palcos³. Na transformação da forma estética, o teatro foi visto como o lugar de ambivalência, uma vez que entretenimento e instrução se entrecruzam na arquitetura do teatro moderno.

Da mesma forma, Brecht propôs que as engrenagens da sociedade deveriam ser espelhadas na obra de arte, sobretudo, para se contrapor a tendência da alienação e o condicionamento das massas exploradas para a não reflexão de sua situação. Assim, a arte que representa as contradições sociais somente comporta os contornos de arte crítica na medida em que: sintetiza-se os fundamentos que colocam em questionamento a própria realidade social em suas controvérsias.

2 Para além da influência de Piscator, em inúmeros textos, Brecht reafirma a persuasão de outras escolas de pensamento. Nesse sentido, podemos arrolar, por exemplo, a importância do marxismo e, em alguma medida, do próprio naturalismo. De todo modo, vale destacar que, em termos brechtianos, jamais poderíamos advogar que, sob o signo da influência, Brecht tenha se colocado como totalmente tributário a essas influências. Em sua proposta do teatro épico, naturalmente, há espaços para recriações e inovações, especialmente através da ideia de teatro anti-ilusionista. Para um desenvolvimento da questão, vide *O teatro épico* de Anatol Rosenfeld (2006).

3 Com a ascensão do Nacional Socialismo na Alemanha, em 1933, os palcos passaram a ser dominados pela ideologia do regime nazista. Os teatrólogos que propunham a realização de uma arte contestatória tiveram que se exilar em outros países na Europa, como foi o caso de Brecht. A cena teatral na Alemanha durante esse período foi brutalmente reprimida e censurada pelo Estado totalitário do Terceiro Reich, levando o domínio da cena artística por diretores e encenadores que estavam dispostos a exaltar as teses defendidas pelo Estado, por exemplo, reforçando a ideia de nação germânica, a pureza da raça ariana e a superioridade do povo alemão. Para uma discussão mais aprofundada sobre este tema, vide *Teatro alemão*, de Anatol Rosenfeld (1968).

Brecht (1978) destaca que o problema reside, fundamentalmente, no não-pertencimento dos meios de produção na posse daqueles que produzem. Nesse cenário, a própria arte está inserida no problema, visto que, com a ressalva de se caracterizar em uma outra espécie de mercadoria, ela, também, está inserida nas engrenagens da produção do capitalismo (BRECHT, 1978).

Dentro da proposta de teatro épico, Brecht antagonizara a proposta de Aristóteles (384 a.C. - 322 a. C.), uma vez que, o teatro aristotélico, caracteriza-se por sua finalidade catártica consagrada na representação que evoca sentimentos de identificação entre personagem e público⁴. Brecht, por outro lado, acentuou a diferença entre a forma épica e a dramática que, segundo ele, as distinções se encontravam, fundamentalmente, na particularização entre estruturas teatrais: modificações na montagem, no palco, nas interpretações, nas formas de narração, na relação entre atores e público e, especialmente, nas reações dos espectadores.

A estrutura do teatro épico que, também, pode ser designada como didático ou dialético, alude ao princípio de que o palco acomoda a característica de instrução do público. De acordo com Brecht (1978), o teatro épico, ao interpretar o mundo, deve centralizar a representação nas relações sociais. O crédito concedido a ideia de relações sociais deriva do diagnóstico da teoria marxista, especialmente, a primazia do conceito para a interpretação das relações de exploração no capitalismo.

Tais atributos, ainda em relação ao teatro épico, de acordo com Brecht (1978) sugerem a possibilidade de coexistência entre arte e ciência, posto que, no contexto moderno, as descobertas científicas ganham cada vez mais relevância na vida cotidiana do homem moderno. Desse modo, a arte didática, segundo o autor, poderia em alguma medida “traduzir” as investigações do campo científico para o plano artístico. Ao fim e ao cabo, a ligação entre teatro, relações sociais, arte e ciência sobrelevam o potencial didático

4 Destaca-se sobre os embates de Brecht e Aristóteles que os pensadores se distinguem em dois elementos fundamentais: o primeiro diz respeito ao papel primordial que Aristóteles concede ao efeito catártico da representação que, em suas palavras, seriam as capacidades de inspirar “temor e pena” na plateia; o segundo distanciamento se refere ao papel do elemento cômico que, de acordo com o filósofo grego, seria uma manifestação trágica inferior ou uma “espécie de feio”. Diante do breve quadro esboçado, enfatizamos que o antagonismo brechtiano se situa, essencialmente, em discordâncias aos dois apontamentos de Aristóteles manifestos em sua obra intitulada *Poética*. O dramaturgo alemão destaca que, para o fomento da atitude crítica, o público precisa se inserir na narrativa não se solidarizando com um ou outro personagem, mas, acima de tudo, compreendendo os contextos sociais nos quais a narrativa se situa na história. Em relação ao papel da comicidade, Brecht propõe a diluição da barreira entre o aprender e o divertir, objetivando um teatro não apenas instrutivo, mas também, alegre e divertido para o público.

do teatro de Brecht. Conforme o dramaturgo, todo esse processo advém da abolição das diferenças entre aprendizado e diversão. Partindo do pressuposto que, a oposição entre aprender e divertir, é um contraponto não-natural, diz Brecht:

É voz corrente que existe uma diferença marcante entre aprender e divertir-se. É possível que aprender seja útil, mas só divertir-se é agradável. É preciso defender o teatro épico contra qualquer possível suspeita de se tratar um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante. (BRECHT, 1978)

Embora recortando algumas das características essenciais do que Brecht conceitua como teatro épico, este movimento propedêutico se mostra fundamental, dado que a peça *Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931)⁵, que vamos analisar, foi redigida no contexto das reflexões iniciais de Brecht sobre a relação entre o teatro e a política. Furtado (1995) observa que a denominação teatro épico surge, primeiramente, em razão da produção da peça *Um homem é um homem*, escrita entre 1924 e 1925 e encenada pela primeira vez no ano de 1926, na cidade de Darmstadt, na Alemanha.

No passo consecutivo deste artigo, discutiremos, com base na peça *Santa Joana dos Matadouros*, a forma com que os entendimentos a respeito do teatro épico aparecem de modo decisivo na peça supracitada. Para este objetivo, seguiremos o itinerário da personagem Joana Dark, enfatizando a forma com que Brecht acentua o percurso da personagem sobrelevando duas extremidades: de um lado a consciência alienada e do outro, a consciência crítica.

O que Joana dos Matadouros aprendeu com os explorados dos frigoríficos de Chicago?

A peça teatral *Santa Joana dos Matadouros* foi escrita por Bertolt Brecht entre os anos de 1929 e 1931. Brecht leva seus leitores por um percurso entre os grandes matadouros da cidade de Chicago lotados por multidões de trabalhadores que são recrutados para o

5 Para a confecção deste artigo, optou-se pela recente tradução da peça realizada por Roberto Schwarz, no ano de 2009. Do original em alemão para a tradução em língua portuguesa residem algumas diferenças, sobretudo no que diz respeito ao nome de alguns personagens, por exemplo, o rei dos frigoríficos, Pedro Paulo Bocarra, em alemão, chama-se Pierpont Mauler. Além disso, Schwarz adverte que em sua tradução buscou a manutenção dos traços estilísticos de Brecht. Nesse sentido, a ausência de vírgulas e marcações no final das orações foram preservadas, a fim que se mantenha a expectativa própria do teatro épico de se proporem pausas e comentários no andamento da encenação.

trabalho nas fábricas e nos frigoríficos da indústria de carne enlatada. O enredo, como Roberto Schwarz (1987) declara, é a crise do capitalismo.

Desse modo, sob o prisma do olhar brechtiano, a crise do capitalismo, contornada pelo viés realista de Brecht, sustenta a trama que tem como mote central o papel da exploração e da ganância dos capitalistas na produção das crises. Em suas notas preparatórias, Brecht (2009) assumiu que pretendia colocar em debate a “essência íntima da religião”, em particular, os discursos sustentados nas instituições religiosas em todas as suas contradições⁶.

As personagens que representam a classe trabalhadora se defrontam com toda espécie de infortúnio derivado da superexploração. A fome e o desemprego são os fantasmas que assombram os corredores sombrios dos frigoríficos de Chicago. Na outra ponta do processo, os magnatas da carne reunidos em conluio pleiteavam diante do Rei dos frigoríficos, Pedro Paulo Bocarra, todo tipo de barganha que lhes rendessem mais lucros no comércio da carne. Brecht localizou na mediação entre os exploradores e os explorados o grupo denominado Boinas Pretas que, inicialmente, foram liderados por Joana Dark, que lhes definiu tal função:

Joana: Somos os soldados de Deus. Por causa de nossos chapéus, chamamos 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. (BRECHT, 2009, p. 29)

Os Boinas Pretas atestavam um cenário de descrença generalizada e forneciam o que Brecht acentuou diversas vezes ao longo da peça como uma espécie de apoio espiritual aos trabalhadores dos matadouros. Apoio esse que, sintetizado na personagem de Joana, marcara par de oposição com a transformação das bases materiais da sociedade. Os Boinas Pretas defendiam a resolução dos problemas como a miséria e a fome, apenas, no plano espiritual, tendo em vista que, na terra, os problemas que acometidos pelos

⁶ Brecht enfatiza que *Santa Joana dos Matadouros* é uma peça *não aristotélica*, isto é, visa fomentar uma atitude determinada do público, principalmente, tomando como subsídios os pressupostos da teoria e prática do teatro épico. Diz Brecht sobre a postura do público: “Ele deve ser capaz de acompanhar a sucessão de acontecimentos em cena com a postura de quem está decidido a aprender, deve ser capaz de compreender o modo como esses acontecimentos estabelecem múltiplas conexões no todo formado pelo desenrolar da peça.” (BRECHT, 2009, p. 198). Em suma, o espectador deve conseguir compartilhar as “vivências” representadas na peça e assimilar a postura ali figurada como parte de um caminho possível.

explorados eram de responsabilidade das próprias pessoas que viviam em sociedade, fato este que permanece na sombra da atuação do exército de Deus.

De início, os Boinas Pretas ofereceram o subsídio mínimo aos trabalhadores que se encontravam frente as fábricas à espera da retomada da produção. A sopa rala dos Boinas Pretas era sempre seguida por canções que evocavam a esperança de um futuro melhor que, no entanto, não faria a justiça na terra, mas, sim, no reino dos céus. Brecht demonstrou a facilidade com que a generosidade da religião pode ser apropriada pela ideologia da classe dominante, notadamente, por sossegar toda sorte de rebelião contra as condições de vida⁷.

Michael Löwy (2015) notou que a caracterização peculiar do grupo religioso dos Boinas Pretas, de maneira geral, conecta-se a reflexão a respeito do potencial da “conversão” das pautas cristãs às causas revolucionárias. No entanto, segundo Löwy, cultivando a reflexão a partir da literatura, Brecht aduziu que indivíduos religiosamente engajados podem mediante a experiência abraçar causas ligadas a transformação material da sociedade. No caso em questão, o itinerário percorrido por Joana alvitrava esse movimento, afinal: “Vivendo entre os trabalhadores, Joana é tentada a compartilhar sua luta” (LÖWY, 2015, p. 78).

A obra sugere pela disposição das personagens da classe trabalhadora a ineficácia do discurso dos Boinas Pretas em relação à salvação pela via do divino, sobretudo por se tratar de um enunciado puramente paliativo. Isso acontece em razão do fato de que o elemento constituinte da miséria, isto é, a exploração de classe, permanecera “invisível” sob olhos de uma crítica efetiva às contradições do capital. Segundo uma imagem mais ou menos generalizada na peça, o combate à miséria produzida pelo capitalismo deve, essencialmente, partir pela via do impulso a reorganização dos meios de produção. Brecht alerta o público sobre essas demandas por meio da técnica da *interrupção*, que se

7 Há, aqui, uma proximidade entre o pensamento de Brecht e as considerações de Marx, especialmente as contidas no livro *Crítica da filosofia do Direito de Hegel*, de 1843, quando diz: “A miséria religiosa constitui ao mesmo tempo a expressão da miséria real e o protesto contra a miséria real. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisas embrutecidas. Ela é o ópio do povo.” Não descontextualizando a célebre frase de Marx, a caracterização da religião como “ópio” tem relação com seu possível caráter “analgésico”, entorpecente ou paliativo. Brecht parece incorporar essa expectativa ao localizar a atuação da organização religiosa justamente onde há a expressão da “miséria real” e onde há o “suspiro da criatura oprimida”, para ficarmos com atribuição de Marx. Assim, podemos compreender melhor a atuação do grupo religioso dos Boinas Pretas se nos atentarmos as considerações de Marx a respeito das soluções atenuantes fornecidas pela dimensão religiosa.

materializa nas notícias que os operários recebem. Assim, as falas são entrecruzadas por comentários a todo tempo sobre o frio que corta as ruas, a fome generalizada e a falta de esperança. Uma oferta de emprego, um pouco mais de sopa, um abrigo quente, sempre dividem o espaço com as tentativas dos Boinas Pretas de realizar sua cantoria religiosa.

A situação de um “salário de fome” e de desemprego generalizado levava ao fato de que, somente com o oferecimento da sopa, os Boinas Pretas conseguiam o mínimo de atenção nas frias entradas para as fábricas. Outro aspecto que convém destacar diz respeito ao modo com que Brecht apresenta o *leitmotiv* da caridade dos Boinas Pretas. Para eles, as desigualdades e as explorações que acometem todos aqueles desempregados são fruto da “falta de espiritualidade”.

Nesse sentido, Brecht enfatizou uma primeira dimensão da alienação, representada nos deslocamentos da natureza dos problemas das relações de produção e o direcionamento para a dimensão da teologia. Diz Joana no segundo ato: “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” (BRECHT, 2009, p. 29).

Existe, ainda, outro tipo de engajamento dos Boinas Pretas: atuam como agentes da ordem. O repúdio de toda forma de violência caracterizada ali como “desordem” é um dos lemas desse grupo de apoio aos pobres. A transformação da realidade material, sob o olhar dos Boinas Pretas, jamais deve ser feita à maneira dos bolcheviques: “A força leva a destruição, e mais nada. Vocês acreditam que, mostrando as garras, conquistam o paraíso. Pois eu lhes digo que por aí não se vai ao paraíso, por aí se vai ao caos” (BRECHT, 2009, p. 31).

De início, a personalidade cândida de Joana não permite que ela veja as verdadeiras origens dos problemas que injuriam os trabalhadores. Uma penumbra ideológica ainda paira nos primeiros atos da peça. Perspicazmente, Brecht descreveu as negociatas dos magnatas e industriais da carne num cenário semelhante a um tribunal paralelo, que, por sua vez, permanecia escondido daqueles que não foram eleitos, uma vez que, para adentar no centro de decisões da democracia dos matadouros é necessária a posse de ações nas indústrias dos enlatados de Chicago.

Nesse ambiente, presididos por Bocarra, a racionalidade do capitalismo ganhava forma e as decisões sobre a vida dos trabalhadores foram resolvidas ali por meio de parâmetros numéricos como taxa de lucros e custos de produção. O desemprego de

milhares pouco parecia importar para os industriais que têm como grande preocupação a superação da crise do capital (crise de lucros), preferencialmente, aumentando suas taxas de lucro e aproveitando-se da criação do exército de reserva de desempregados que “justifica”, de acordo com a racionalidade do capital, uma mais acentuada diminuição da remuneração que somente perpetuaria ainda mais a miséria do proletariado.

Como primeira alternativa para a superação da crise dos lucros das empresas de enlatados, as indústrias e magnatas da carne decidiram pelo *locaute*, ou seja, a paralisação das atividades produtivas. Essa ação deixou dezenas de empregados sem a expectativa de uma remuneração, conseqüentemente, sem a possibilidade de obtenção do mínimo para sua sobrevivência. Estranhando o desarranjo entre a miséria experimentada junto aos trabalhadores desempregados e o esplendor dos magnatas da carne, Joana passou a questionar – em um procedimento tipicamente didático do teatro de Brecht – quais seriam as origens daquele grau de exploração. O questionamento leva o tensionamento de todas as suas próprias certezas.

E, por falar em Joana, Ewen (1969) mostrou que Brecht tomava como referência a personagem histórica de Joana Dark para metamorfoseá-la em uma heroína das lutas de classe dos matadouros, atualizando-a para que no desenrolar da narrativa possa compreender as nuances do próprio sistema capitalista. Nesse sentido, é importante destacar que Ewen alude que, com *Santa Joana dos Matadouros*, as peças de Brecht entram em uma nova linha de mulheres heroicas, dessa vez, representadas e caracterizadas como personagens protagonistas de suas próprias histórias (EWEN, 1969, p. 266-267).

O movimento de questionamento de Joana se conecta à percepção do teatro épico, uma vez que, os experimentos propostos por Brecht em seu teatro eram muito mais dúvidas do que certeza. A peça teatral conduz o ator e o público ao reino da indagação. No entanto, as dúvidas postas nas peças, de forma dialética, partem de uma perspectiva inicial advinda da realidade materialista dos fatos. Nesse sentido, desemprego, fome e miséria são os indícios essenciais para a constatação da existência de problemas derivados da responsabilidade de decisões humanas. A personagem de Joana atravessa esse caminho, pois, em um primeiro momento, ela acredita que a miséria deriva da ausência de espiritualidade dos trabalhadores, o que com as reviravoltas da peça, ela principia a questionar serem as próprias engrenagens do capitalismo que produzem a exploração. O itinerário da personagem que, primeiramente, se utiliza do questionamento da realidade

material foi aprofundado por suas experiências, marcadas no texto teatral, junto aos trabalhadores acima de tudo pelo movimento das *descidas de Joana às profundezas*.

A proposta de Brecht é que através das *descidas às profundezas* o público possa experimentar junto a Joana a situação verdadeira do operariado das fábricas, ou seja, nessas descidas percorridas por ela, a penumbra ideológica que mantém o *status quo* começava a ser gradualmente substituída pela experiência vivida do proletariado. Assim, quando Joana passou a questionar os verdadeiros motivos da pobreza, dirigiu-se até às bolsas da carne onde, de encontro ao magnata das carnes, questionou o porquê dos trabalhadores não terem permissão para acessarem as fábricas para a ocupação de seus postos de emprego: “*Joana: Mister Bocarra, por que o senhor fechou as portas do matadouro? Eu quero saber a razão*” (BRECHT, 2009, p. 47).

A personagem de Bocarra que, ao longo da peça, sempre se mostra atuante no ramo das carnes enlatadas e influente com contatos na bolsa de Nova York, pretendia largar os negócios das carnes por considerá-lo “sanguinário demais”. Essa personagem refinada por Brecht demonstra a contradição da racionalidade do capital, ou melhor, a desvalorização humana em relação a coisa. O elemento sanguinário que causa asco em Pedro Paulo Bocarra não se forma a partir do diagnóstico da exploração humana nas fábricas de enlatados, mas sim, da aparente sensibilidade do magnata dos matadouros pelo abate de um vitelo. A contradição entre racionalidade econômica e sensibilidade pela vida animal foi sintetizada por Brecht no seguinte diálogo presente no encontro entre o rei dos matadouros e Joana: “*Bocarra: Eu tenho compaixão, mas pelos bois. O ser humano é ruim. Os homens não estão maduros para o teu plano. Antes de transformar o mundo/ É preciso transformar o homem*” (BRECHT, 2009, p. 49).

A busca pelo esclarecimento da situação da classe trabalhadora evocada nas inquietações da personagem Joana enfrenta os diagnósticos pessimistas sobre a natureza humana de Bocarra – evidentemente, do ponto de vista do magnata dos matadouros, a vilania se encontra apenas nos pobres, naturalmente, a condição de proprietário conferia-lhe uma autoimagem diferencial, no que diz respeito a sua natureza. No intuito de “provar” para a integrante dos Boinas Pretas a “ruindade” dos pobres, Bocarra convocou Sullivan Slift – uma espécie de braço direito do rei dos matadouros – para comprovar, a partir das descidas às profundezas das fábricas, a corrupção dos pobres: “*Bocarra: [...] Você a leva/ Ao matadouro e lhe mostra/ Os pobres, como são ruins e animais, cheios de*

traição e covardia/ E mostra que a culpa é deles mesmos. Talvez isso ajude” (BRECHT, 2009, p. 49).

Uma concepção particular de natureza humana domina os detentores dos meios de produção na peça e ela opera sob o sinal da inversão, na medida que, os atributos como a ganância, a corrupção e a crueldade, somente são conferidos aos trabalhadores das fábricas, cria-se uma visão distorcida das próprias atitudes dos magnatas da carne. A imagem ideologicamente orientada da realidade é a primeira barreira para Joana, visto que, em sua busca pelas verdadeiras razões da miséria, defrontou-se com uma concepção a respeito dos pobres extremamente indecorosa. Dessa vez, a pobreza não é mais falta de espiritualidade como advogavam os Boinas Pretas, pois para Bocarra ela era culpa dos próprios pobres considerados naturalmente corruptos e desencaminhados.

Essa apropriação é apresentada a Joana na sua segunda descida às profundezas. Dentro da fábrica, Slift comenta o caso de um operário que caiu na máquina de toucinho e, para que não parassem a produção, deram continuidade ao trabalho mesmo com a transformação do operário em matéria prima para os enlatados. No caso em questão, a esposa do operário não foi avisada do destino de seu marido que “agora, era um toucinho perdido no mundo”. Slift, em busca da comprovação da crueldade dos pobres, sugeriu a um outro operário que contasse a Dona Luckerniddle o destino de seu marido. Tudo isso em troca de um prato de comida e as roupas do falecido. Joana assistiu atônita toda a cena. O canto da sereia de Slift conduziu Joana para a culpa dos pobres pela sua própria pobreza. No entanto, as descidas às profundezas acentuadas por Brecht tiveram a condição de suspensão temporária das tensões advindas da crise do capitalismo e centralização no caso individual, na experiência subjetiva das consequências da exploração capitalista.

Mas, no que tange a gênese da exploração, Joana não se deixou levar pela sustentação ideológica orientada pelos detentores da fábrica de carne. Sua ingenuidade marcante nas primeiras etapas da peça foi, gradualmente, substituída por uma postura crítica da realidade material. A corrupção de classe vista sob o prisma da dialética foi proposta por Brecht como uma decorrência das condições materiais da vida dos operários. Se para obter um prato de comida o operário fora obrigado a cometer um ato de crueldade contra uma viúva, apenas a sua situação de explorado sustentava a realização de tal comportamento. Nessa via, o potencial empírico do conceito de liberdade burguesa

confrontado com a experiência subjetiva das massas exploradas nas fábricas de carne pouco serviu como significado heurístico. Joana compreendeu a dimensão da exploração como elemento essencial para existência da crueldade com os trabalhadores. Destaca-se esse ponto de vista na seguinte fala:

Joana: Se a maldade deles é infinita, infinita também/ É sua pobreza. Não foi a maldade dos pobres/ O que você me mostrou, foi/ A pobreza dos pobres. / Vocês me mostraram a maldade da gente pobre/ E eu lhes mostro o sofrimento da pobre gente má. / Maldade, rumor infundado! / És refutado pelo sofrimento no rosto. (BRECHT, 2009, p. 61)

Observemos brevemente que se trata de uma mudança absoluta nas visões de mundo da personagem Joana. Brecht, como mestre na palavra encenada, conseguiu realizar este movimento de esclarecimento no interior da peça. Como subsídio para a transformação nas concepções de mundo, utiliza-se da experiência do chão de fábrica e personifica por meio da figuração de Joana. O público que acompanha a personagem é levado ao questionamento ao longo da excursão de Joana pelos meandros das fábricas de enlatados. Na realidade, o excursão promovido pelo experimento teatral se configura como uma própria crítica ao capitalismo selvagem encenado na cidade de Chicago pela obra teatral.

Além do mais, a própria racionalidade do capitalismo é colocada em questionamento. Na representação teatral, a “penumbra” em que se encontram as leis que constituem o modo de produção capitalista, a perseguição pelos lucros e a corrida pela otimização da produção não visam, no horizonte dos industriais, a melhoria da vida dos trabalhadores. O que Brecht apontou em *Santa Joana dos Matadouros* foi a contradição permanente entre acumulação do capital monopolista da produção e a redistribuição da miséria ao proletariado. É por isso que, na cena em que Joana confrontou os figurões da indústria na bolsa de carnes, ela evocou o desconhecimento por completo da existência da pobreza como fato constituinte da existência da exploração.

Joana: E por que tanta maldade no mundo? Nestas condições não podia mesmo ser diferente. Se o cristão é obrigado a arrancar ao vizinho o pão de que necessita, para não falar na manteiga, e se até para o indispensável o irmão tem de lutar contra o irmão, é natural que os sentimentos nobres desapareçam do peito humano. (BRECHT, 2009, p. 74)

No contexto do encontro entre Joana e os figurões da carne, a ambivalência entre o ponto de vista dos trabalhadores e o dos industriais encontra uma nova dimensão antagônica. Os industriais defendiam a tese da perversidade moral dos pobres que, como elemento de sustentação da exploração, tornam-se culpados por sua própria exploração. Ela defendeu o contrário, dado o cenário de exploração, não seria possível acreditar na possibilidade de uma outra via para a degradação moral, afinal, em um cenário em que o mínimo da sobrevivência depende da luta *olho por olho, dente por dente*, de pouco vale a pena culpabilizar aqueles que estão à margem do processo de acumulação de riquezas no capitalismo. Para ela, a força moral necessitava da “força aquisitiva”, entendida como a posse de renda e alimento que propiciasse o cultivo da vida.

Evidentemente, a presença da figura contestadora de Joana de nada agradou os industriais. O público observa através das inúmeras objeções postas à Joana a orientação puramente econômica dos industriais que, afinal de contas, somente pode reter para si o lucro de outrem aquele que depende do usufruto dos meios de produção. Assim, a repugnância da experiência soviética é um elemento marcante nos diálogos entre os industriais. Então, toda sorte de progressismo no trabalho foi colocada nos diálogos como uma tentativa de ataque bolchevique à propriedade privada, ou melhor, uma prova cabal da influência do comunismo no espírito do trabalhador moderno.

Talvez, Brecht havia pensando nessa reação como forma de carimbo das tensões trabalhistas de seu tempo em que o espectro comunista no estilo russo aterrorizava as burguesias europeias do início do século. No entanto, nem Brecht poderia prever que os rótulos “comunismo” e “socialismo” se tornariam uma pecha no vocabulário das direitas contemporâneas muito depois das perseguições *Macartistas*⁸.

Herdeiros da existência da sociedade de classes, os industriais logo propuseram uma aproximação com os Boinas Pretas, a fim de esmorecer os “sinais” da exploração de

8 O próprio Bertolt Brecht sofreu com perseguições ideológicas no período do *Macartismo*. Em 1947, o nome dele aparece em relatórios do Comitê de atividades Antiamericanas (HUAC, sigla em inglês) com alegação de desenvolvimento de atividade subversiva. Ewen (1969) destaca que ao longo do interrogatório, o comitê responsável pelo inquérito pouco quis saber da atividade do dramaturgo contra o fascismo e o nazismo na Europa, preocupando-se muito mais com a forma com que as peças teatrais do autor foram traduzidas nos Estados Unidos. Sob alegação de práticas “doutrinadoras”, “subversivas” e “ideológicas”, políticos do espectro conservador tentam deslegitimar todo fomento ao pensamento crítico, sobretudo partindo da alegação do suposto “comunismo” em atividades intelectuais, artísticas e científicas. É interessante como Brecht, através da narrativa teatral, demonstrou como o asco contra toda forma de pensamento crítico se conservou no interior das classes dirigentes, sendo manifesta na peça analisada no temor pela difusão das agitações soviéticas.

classe entre os trabalhadores na indústria da carne⁹. Apropriaram-se, ainda, da religião pelos interesses burgueses já alertados por Brecht. Nesse momento, Joana já não responde pela associação dos soldados de Deus, pois temia que a “casa de Deus” fosse transformada em um chiqueiro, isto é, corrompida pelas investidas dos industriais para o controle das massas operárias.

Em troca de alguns aluguéis, o grupo dos Boinas Pretas decidiram pela demissão de Joana que, pela primeira vez, encontrava-se desamparada, assim como os desabrigados nas fábricas. Brecht não enfatizou, mas nesta cena, Joana desceu de novo às profundezas. Todavia é necessário lembrar, mais uma vez, que essas ocasiões são a forma com que ele mobiliza o público para a reflexão.

Joana: Já que a ferramenta de trabalho dessa gente são as imensas fábricas e instalações que vocês controlam, pelo menos deixem o trabalhador entrar, porque senão ele está liquidado, o que aliás não deixa de ser uma exploração, e se os míseros, acuados até onde é possível, não veem saída salvo o cacete, para dar na cabeça de seus perseguidores, aí então vocês enchem as calças, eu já notei, aí se lembram da religião, para botar panos quentes, mas Deus ainda tem amor-próprio e não vai servir de criado para limpar imundície que vocês deixaram. [...] Mas é verdade então que vocês não têm respeito nenhum pelo semblante humano? Nesse caso, pode ocorrer que vocês próprios não sejam reconhecidos como humanos, que sejam vistos como feras, as quais é preciso caçar no interesse da ordem e da segurança pública! (BRECHT, 2009, p. 101-102)

A característica persuasiva de Joana presente no texto da peça deve incentivar a tomada de posição pelo público, sobretudo no decurso de um movimento de reflexividade. Escolha seu lado, tome sua posição, mas, principalmente, questione a realidade. Nessa atitude, que se reproduz a partir do palco no teatro dialético, a audiência prefigura o valor explícito na peça encenada. Joana, a condutora nesse caminho, agora, era colocada ao lado dos trabalhadores: “Se os Boinas Pretas/ Aceitarem o seu dinheiro, muito bem, mas / Quanto a mim fico entre os que esperam nos matadouros / Até que as fábricas abram os portões, eu vou/ comer o que eles comem” (BRECHT, 2009, p. 115).

⁹ No artigo de Löwy intitulado *Marxismo e religião vão ao teatro – Bertolt Brecht, A santa Joana dos Matadouros*, o autor comenta a relação entre a religião e a manutenção do *status quo*. A partir desse ponto de vista contraditório ao pensamento de conservação social, haveriam indivíduos inseridos dentro dessas filiações religiosas dispostos a “radicalizar” a crítica ao capitalismo com o objetivo de reduzir os antagonismos de classe. De acordo com Löwy (2005), Brecht acompanha o pensamento de Engels relacionado à sociologia marxista da religião, buscando compreender por meio do experimento teatral a relação entre o capitalismo e a religião.

Nas condições descritas, Joana desceu novamente às profundezas, dessa vez, ao lado dos trabalhadores que se encontravam famintos nas regiões dos matadouros. Se a exploração e a miséria constituem elemento estruturante do regime de exploração e ganância promovida pelos industriais da carne, não basta apenas a inquietação ou o questionamento para o rompimento do fator estrutural de sustentação do regime de classes. Em seguida, ela partiu em busca de pessoas dispostas a fazer alguma coisa e, numa taberna, onde os trabalhadores se reuniam, encontra-se com a práxis comunista.

Quanto a este aspecto da luta política, Brecht sugeriu o potencial que deve ser cultivado nas organizações de trabalhadores, na unidade de defesa dos interesses de classe. Rompendo as ilusões da ideologia dominante, o posicionamento na luta contra a exploração, conforme indica Brecht, deve levar em conta aquilo que mantém os indivíduos em similitude, em unidade pela desigualdade promovida pela concentração de capital, porém, que sem falsificar as diferenças subjetivas entre os trabalhadores. A classe, como a peça didática de Brecht, alvitra-nos, insufla a integridade.

O fator de decisão contra o *status quo* faz com que, nos últimos atos da peça, as personagens que representam a classe dos despossuídos atuem em conjunto em favor da greve geral. Liderados pelos comunistas – quando Joana entra no enfrentamento por ver justiça na luta dos desempregados – tentam tomar o controle da produção, uma vez que, a depender das motivações racionais do patronato, a situação do desemprego e a miséria ainda podem se arrastar por um longo período. A pobreza que assola as massas de desempregados adquire, nas meditações de Joana, a forma de um projeto de sociedade promovido por aqueles a quem a pobreza deve interessar, ou melhor, aqueles que lucram e tiram proveito de um exército de desempregados prontos para receberem um salário ainda menor em troca de qualquer espécie de trabalho.

Independentemente do caminho percorrido rumo a uma consciência esclarecida em relação à situação da classe trabalhadora, a heroína *Santa Joana* carece das características que auferem perfectibilidade as personagens de grandes peças teatrais. Não raro, ela se mostra ingênua – elemento constitutivo de sua atuação como membro dos Boinas Pretas – e, vez ou outra, bobeia quanto às ações a serem tomadas na solução das dificuldades encontradas. Nesse sentido, Joana, a heroína dos matadouros de Chicago, somente atua aos solavancos, medindo passo a passo toda e qualquer atitude frente aos acontecimentos

da trama. Ela, assim como os experimentos teatrais de Brecht, é mais dúvida do que certeza e suas ações na trama comprovam isso.

Desse modo, Joana se descuida e, por um momento, não cumpre o acordo firmado com os comunistas, onde deveria entregar uma carta com o aviso para a greve geral. No entanto, com temor que o conteúdo da mensagem incentivasse alguma espécie de violência, decide por guardá-la consigo. A partir da vivência desta personagem, Brecht sugere uma certa qualidade humana ligada à hesitação, um caráter vacilante presente até mesmo naqueles que decidem desbravar suas próprias concepções na investigação das causas últimas dos problemas sociais. Afinal, não estaria Brecht afirmando sua característica realista ao descrever sua heroína como um ser suscetível a falha, logo, naturalmente, humana? O fator de adesão do público para a identificação com as personagens perpassa, também, a chance de aprender com as experiências inequívocas e contraditórias.

Compõem as cenas finais de *Santa Joana*, outra vez, as tendências à contradição do capitalismo e a apropriação indevida do legado de luta da personagem. A solução encontrada pelos magnatas da carne é: a queima do excedente e a diminuição do salário dos empregados. Diz Bocarra:

A dificuldade que nos abatia cedeu. / Miséria e fome, excessos cometidos e violência / Tem causa e a causa está clara: Havia carne sobrando. Este ano / [...] Nós, o industrial e o criador, resolvemos de comum acordo: / Dar um basta à criação desenfreada / Limitar o número das cabeças admitidas no mercado / e excluir dentre as existentes as que forem demais / Isto é, queimar um terço dos rebanhos existentes. (BRECHT, 2009, p. 169-170)

Observa-se que a tragédia reside no contrassenso expresso no cenário que envolve a fome dos trabalhadores e a destruição de alimentos. Examinadas a partir das leis econômicas sugeridas como racionais, a “tribuna” dos industriais e donos dos matadouros de Chicago decidem pelo capital. A criatura humana vale, *se e somente se*, prefigurar como comprador. Os que sofrem na miséria sem a expectativa de trabalho nos corredores das fábricas de enlatados foram duplamente atingidos pela crise do capital. Num primeiro momento sofreram com o desemprego e a miséria derivada da exploração. E, num segundo momento, foram a solução para pôr fim na crise econômica, uma vez que, como

trabalhadores e consumidores, utilizarão sua força de trabalho em troca do alimento para sua subsistência.

O teatro brechtiano, exemplificado aqui em *Santa Joana*, concede como desfecho um retrato contraditório da civilização e da justiça burguesa. As atrocidades contra a classe trabalhadora somente perdem seu brilho para a cena em que, agora, Santa Joana dos Matadouros, finalmente, é canonizada como símbolo da ordem estabelecida. Nesse sentido, da mesma forma que os Boinas Pretas foram cooptados pelo interesse dos industriais, Santa Joana, também recebe uma nova roupagem ideológica ao ser canonizada como o símbolo da unidade entre as classes. Visando a conservação, foi a classe dominante que toma Joana como símbolo, cultivando, novamente, valores ideológicos contrários à luta trabalhadores dos matadouros de Chicago.

No fim de seu percurso questionador, Joana dos matadouros é escolhida como o símbolo da unidade entre pobres e ricos, a representação em pessoa da importância da humanidade. Ali, já debilitada pela doença e incapaz de se impor através de seus discursos, sucumbe perante o conluio entre os Boinas Pretas – usufruindo das doações oferecidas pelos industriais – e os magnatas da carne de Chicago.

Durante sua queda, seu legado foi apropriado e reconfigurado com base nos interesses dos capitalistas, naturalmente, amparados pelo discurso religioso particular dos Boinas Pretas. Joana tenta transmitir e compartilhar com o público as últimas lições aprendidas durante seu itinerário pelas fábricas de Chicago; o som de sua voz, refreado pelos cânticos em homenagem a Santa dos Matadouros, objetivam disfarçar as suas últimas palavras. Brecht indica que os ensinamentos finais de Joana florescem como um segredo, praticamente, sussurrado ao público, uma vez que, interrompidos e atrapalhados pelo canto e pela fala dos Boinas Pretas que dizem:

Seja Santa! Cale a boca! *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./ E quanto aos que mandam elevar o espírito acima do charco/ Mas não o corpo, também lhes deviam bater/ A cabeça na calçada. Porque/ Só a força resolve onde impera a força/ E onde há humanos só os humanos resolvem. (BRECHT, 2009, p. 188-189)

Corresponde ao diálogo final da peça os últimos comentários sobre a preponderância da compreensão das relações sociais de produção. Elas não serão

resolvidas na dimensão da “espiritualidade”, como defendido, no início, pela própria Joana, mas, ao contrário, tratando-se de assuntos humanos, somente a ação benevolente pode atuar contra a conservação da atual sociedade. Para Brecht, ao final, o que mais importa é o movimento que envolve a transição entre o pensamento dotado de esperanças e expectativas teológicas – a redenção divina pregada pelos Boinas Pretas – rumo ao pensamento materialista em que a exploração capitalista é vista como fruto das relações de exploração capitalista. Conforme se pode verificar na análise de *Santa Joana*, a obra foi proposta didaticamente para sugerir a reflexão no movimento do palco para o público, partindo do pressuposto concernente à tradição do teatro épico de união entre diversão e aprendizado.

Observações finais

Centralizamo-nos em alguns aspectos da peça teatral, *Santa Joana dos Matadouros*, escrita por Bertolt Brecht. Percorrido o caminho da reflexão, a personagem de Joana Dark que, ao fim do enredo, é canonizada como a Santa dos Matadouros. Ela afigura a personagem central na obra supracitada e seu itinerário é fundamental para a compreensão do movimento didático sugerido na peça de Brecht. Como exemplo de obra inserida no contexto da teoria do teatro épico, o dramaturgo sugere, a partir do roteiro percorrido por Joana, a via para os questionamentos e as inquietações da realidade social. Armado por uma orientação dialética, a tensão reinante entre teologia e materialismo se reestruturam ao longo da trama de *Santa Joana*.

Nessa perspectiva, a noção de alienação presente nos primeiros atos da peça passa a ser substituída por uma consciência esclarecida no decorrer da trama. No entanto, Brecht propõe esse caminho para o posicionamento junto à classe trabalhadora, virada que somente pode existir por meio do exercício da inquietação e do estranhamento da realidade social.

Ao longo de todo artigo, procurou-se enfatizar a ideia de que, nas veredas percorridas por Joana em busca do esclarecimento, somente a verdade encontrada no ponto de vista dos explorados pôde, seguramente, descortinar as contradições do modo de produção capitalista pela via da compreensão materialista dos antagonismos de classe. Ao considerar a proposta de teatro épico de Brecht, o aprendizado adquirido se alicerça como

fundamental na observação da identificação do problema da exploração capitalista, especialmente, por meio das pausas marcadas pelo que o autor chamou de *descidas às profundezas* protagonizadas por Joana; e, em um segundo momento, na tentativa de um posicionamento de classe, ou seja, a práxis política.

Logo, toda orientação final de Joana dependeu do diagnóstico proveniente da avaliação materialista dos problemas decorrentes da escolha. A materialidade do movimento de esclarecimento e das contradições de classe enfatizados, neste artigo, foram circunscritas e sublinhadas por Brecht na ideia de *experiência* que, por sua vez, encontrou-se como transmissor das lições didáticas e das injustiças cometidas contra os trabalhadores dos matadouros de Chicago.

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2003.

APGAR, Arminda. Misconception and misunderstanding: Brecht and American theatre. In: _____. **Brecht, Broadway and United States Theater**. 2009.

BRECHT, Bertolt. **Santa Joana dos Matadouros**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Bertolt Brecht. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1978.

BRECHT, Bertolt. On the experimental theatre. **The Tulane Drama Review**, v. 6, n. 1, Sept. 1961.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht – his life, his art, and his times**. New York: The Citadel Press, 1969.

FURTADO, Marli Terezinha. Bertolt Brecht e o teatro épico. **Fragmentos: Revista de Língua e literatura estrangeiras**, v. 5, n. 1. 1995.

LÖWY, Michael. Marxismo e religião vão ao teatro. Bertolt Brecht, A Santa Joana dos Matadouros (1931). In: **Caderno de estudos sobre arte e política**, ano 3, n. 2, julho de 2015.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro alemão – Histórias e estudos**. Parte I – Esboço histórico, Editora Brasiliense, São Paulo. 1968.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Editora Perspectiva. 2006.

SCHWARZ, Roberto. A Santa Joana dos Matadouros. In: _____. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

Submetido em: 31 jul. 2018

Aprovado em: 09 nov. 2018