

***A SANTA JOANA DOS MATADOUROS COMO CRÍTICA DO MODO DE REPRESENTAÇÃO CAPITALISTA: da crítica da alienação religiosa à crítica da economia política***

***SANTA JUANA DE LOS MATADEROS COMO CRÍTICA AL MODO DE REPRESENTACIÓN CAPITALISTA: de la crítica de la alienación religiosa a la crítica de la economía política***

***SAINT JOAN OF THE STOCKYARDS AS A CRITIQUE OF THE CAPITALIST MODE OF REPRESENTATION: from the critique of religious alienation to the critique of political economy***

DOI: <https://doi.org/10.9771/gmed.v15i3.57124>

Lindberg Campos<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo é uma leitura da peça *A Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht, como um ponto culminante de um processo de experimentação teatral que transitou dos dilemas da representabilidade do capitalismo para a tentativa de forjar meios representacionais apropriados à representação do capital.

**Palavras-chave:** Crítica materialista. Teatro dialético. Literatura alemã.

**Abstract:** This article is a reading of Bertolt Brecht's play *The Saint Joan of the Stockyards* as a culmination of a process of theatrical experimentation that mutated from the dilemmas of the representability of capitalism into an attempt to forge appropriate representational means for the representation of capital.

**Keywords:** Materialist criticism. Dialectical theatre. German literature.

**Resumen:** Este artículo es una lectura de la obra *A Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht, como culminación de un proceso de experimentación teatral que pasó de los dilemas de la representabilidad del capitalismo al intento de forjar medios representativos adecuados para la representación del capital.

**Palabras clave:** Crítica materialista. Teatro dialéctico. Literatura alemana.

## **Crítica da sociedade burguesa e representabilidade do capitalismo**

A obra de Bertolt Brecht pode ser contextualizada como um ponto culminante da cultura produzida pelo movimento de trabalhadores na Europa do século XX. Se for assim, não é de se surpreender que algumas de suas produções mais notáveis tenham sido justamente experimentos artísticos de crítica da sociedade burguesa. A seguir, procuremos argumentar que a peça *A Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931), de Brecht, constitui uma montagem teatral que estrutura uma tentativa de crítica do modo de produção capitalista como um todo, colocando ênfase particular no seu correspondente modo de representação. O palpite é que essa peça pode ser lida produtivamente como uma “crítica do modo de representação capitalista” (GRESPLAN, 2019). A hipótese de leitura é que, com *A Santa Joana dos Matadouros*, Brecht superou a crítica mais genérica de aspectos mais superficiais do capitalismo – tal como encontrada em sua *Ópera de Três Vinténs* (1928) – e avançou em direção a uma crítica do próprio movimento do capital. Em termos simultaneamente estéticos e políticos, tal redirecionamento é de interesse central, uma vez que as dificuldades enfrentadas pelos processos revolucionários estão no cerco e na contenção que a revolução imediatamente sofre pela persistência de modos de viver que se cristalizaram e, por conseguinte, se tornaram naturalizados ou invisibilizados. A experiência do início dos anos 1930 na Alemanha parece ter indicado que não se tratava mais de se restringir a representar os dramas da sociedade burguesa por meio da denúncia de seus vícios e corrupção, mas que, em vez disso, uma transição para a figuração de processos mais sutis e muito mais determinantes se fazia premente. Daí a construção dessa peça ter se voltado para o exame crítico de como o capital – a relação social mediada por coisas – se apresenta e reapresenta continuamente.

Dito isso, talvez seja relevante dispensar algum espaço para algum desdobramento da proposição de que a peça *A Santa Joana dos Matadouros* pode ser pensada como uma crítica do modo de representação capitalista. Nesse sentido, investiguemos cada termo da proposição. Começemos pela palavra “crítica” é aqui empregada no sentido genérico de “delimitar”, “distinguir”, “separar”, “realçar o particular” ou identificar os limites de algo. Ou, em termos um pouco mais específicos, “a crítica procura separar a verdade e a não verdade da ideologia” (BÜRGER, 2008, p. 31). Logo, uma crítica do modo de representação capitalista necessariamente passa por uma delimitação e especificação de como o complexo de forças da sociabilidade burguesa produz seus significados e valores, bem como o que e de que forma esse sistema se reproduz a partir de instantes de verdade e de não verdade. Da perspectiva da luta política, tal reflexão pode ser proveitosa, haja vista que o modo pelo qual um sistema de dominação econômica se apresenta também implica todo um modo pelo qual ele é ativamente representado pelos seus vários agentes de tal maneira que ele possa continuar a existir e a se expandir: grandes financistas, industriais, trabalhadores, partidos políticos, organizações da sociedade civil e aparelhos privados de hegemonia são alguns dos fatores sociopolíticos da reprodução do capitalismo cujas percepções e ações dentro dele condicionam a

perenidade do sistema como um todo. Além disso, não se pode ignorar que o modo de representação capitalista inclui uma saturação do vivido, ou seja, uma ordenação da cultura cotidiana que vai desde hábitos alimentares até estilos artísticos, passando por modos de crer, conhecer, escrever, ler e ver (WILLIAMS, 1989, p. 74). Afinal, um modo de produção é também todo um modo de vida.

Em relação ao termo “modo de representação capitalista”, presente na nossa ideia de interpretação, pode-se afirmar que, desde pelo menos o fim dos anos 1920, Brecht se debruçou sobre a questão da representabilidade do capitalismo com o intuito de produzir uma crítica informada de como o sistema se apresentava para o conjunto da população e de como os seus correspondentes agentes humanos representavam seus papéis sob o seu domínio. Isso significa que, para entender algo – neste caso, o modo de produção capitalista –, que se tornava crescentemente a ordem natural das coisas, era igualmente necessário se afastar desse algo e, por essa via, verificar como ele articulava a sua naturalização diária por intermédio de um modo de representação específico e, até certo ponto, mutável. A crítica da reprodução ampliada do capital, dessa maneira, passa pela decomposição dos seus principais elementos – a saber, a fórmula trinitária composta pela terra, trabalho e capital – e da sua temporalidade histórica fundada na produção industrial como um todo. O trabalho de crítica do sistema produtor de mercadorias passa por expor (1) o principal mecanismo de subjugação humana sob esta forma de sociabilidade – o trabalho assalariado –, bem como (2) o modo pelo qual a terra e o capital conseguem aparecer como os reais produtores da riqueza gerada por esse arranjo social. Uma representabilidade crítica do modo de produção capitalista, portanto, identifica e explica não somente a produção e a reprodução como esferas apartadas, mas também e fundamentalmente a produção na reprodução e vice-versa.

Isso, porém, de maneira alguma significa que nosso escritor parecia estar interessado em um simples realismo “fotográfico”, “mecânico” ou “ingênuo”, ainda mais porque as relações capitalistas já tinham alcançado um nível tal de complexidade que as formas menos mediadas – principalmente aquelas com pretensão de captura “científica” da realidade – dificilmente conseguiriam dar conta de processos altamente abstratos como a transformação do trabalho e do dinheiro, por meio da lei do valor, em capital (JAMESON, 1999, p. 189). O intento político consciente de contribuir para a luta informada contra a violência de sujeição do capital levou nosso autor e seus colaboradores a refletir sobre como realizar a simultânea apresentação e representação do capital no seu movimento contraditório. “O Brecht verdadeiramente novo e decisivo”, lembra Roberto Schwarz, “é o da maturidade que associou em grande escala a experimentação artística e a reflexão política”, haja vista que “como nenhum outro, o teatro de Brecht fixou as dissonâncias e contorções que transfiguram a cultura burguesa sempre que os explorados têm a palavra, a qual por sua vez é interesseira, contraditória, frusta” (2012, p. 88). Aqui Schwarz estabelece coordenadas essenciais que fazem parte do plano de representação do capital encontrado em *A Santa Joana dos Matadours*: experimentalismo estético, pensamento político, crítica da cultura burguesa e multiplicação de contradições, inclusive envolvendo os altos e baixos da luta popular.

Efetivamente, parece que foi esse gigantesco desafio que levou Brecht a mobilizar e a experimentar diversas linguagens – como a literatura, o espetáculo e o cinema – com o objetivo de conferir moção ao conceito de *Darstellung* (apresentação e representação) como um fundamento desse edifício de representabilidade do capitalismo e da sua correspondente crítica. Tal problemática complexa é imposta pelos dilemas da apresentação das mais diversas situações condicionadas pelo regime do capital, ou seja, o problema político impõe um problema, a um só tempo, estético e teórico. A apresentação mais política e esteticamente consequente dessas situações, por sua vez, é indissociável das questões que envolvem a representação das contradições que elas ensejam. Essa imposição da organização da representabilidade capitalista advém, em boa medida, do fato da “narrativização” ser um aspecto, pelo menos até o presente momento, incontornável da mente humana e, portanto, do processo de entendimento humano. Voltemos nossa atenção para como Jameson coloca o problema geral da interpretação, apresentabilidade e representabilidade das condições reais da e para a consciência:

[Devemos] reestruturar a problemática da ideologia, do inconsciente e do desejo, da representação, da história, e da produção cultural, ao redor do processo informativo da narrativa, que eu tomo aqui como sendo (aqui usando a forma abreviada do idealismo filosófico) a função ou instância central da mente humana. Essa perspectiva pode ser formulada nos termos do código dialético tradicional como o estudo da *Darstellung*: aquela designação intraduzível na qual os problemas atuais da representação produtivamente se interseccionam com aqueles muito diferentes da apresentação, ou daquele movimento essencialmente narrativo e retórico da linguagem e da escrita através do tempo. (JAMESON, 1983, p. 13)

Ainda que o modo de produção capitalista se apresente como algo transparente, ele está muito longe de ser autoevidente. De fato, não é incomum que os defensores da perenidade das relações capitalistas, estejam eles à direita ou à esquerda do espectro político, defendam não apenas a estabilidade do assalariamento em comparação com relações pré-capitalistas e a harmonia dessas condições de produção material da vida, bem como as relações de propriedade que elas pressupõem, mas também que os eventuais distúrbios são causados prioritariamente por fatores de ordem moral (ganância, ganstança, corrupção, decadência cultural, influência religiosa inadequada, etc.) ou gerencial (ausência de liberdade econômica, excesso ou falta de regulação, investimentos equivocados, etc.) (MARX, 2019, p. 27-32). Desse ponto de vista, as fontes dos impasses realmente vividos dentro das relações capitalistas de produção material da vida são raramente encontradas nelas mesmas. Ou seja, a crise, ou o negativo do capital, confunde os sintomas com a causa, deixando a porta aberta para o procedimento circular muito conhecido de responsabilizar a escassez de uma maior pureza das relações capitalistas pelas contradições inerentes às relações capitalistas (GRESPLAN, 2019, p. 9). Assim, o próprio movimento de reprodução e de acumulação do capital erige todo um modo de representação do seu funcionamento a partir de como ele se apresenta: “não é um simples erro, e sim mais um caso em que se ‘representa realmente algo, sem se representar algo real’” (MARX; ENGELS, 2007, p. 35 apud GRESPLAN, 2019, p. 9). Isto equivale a dizer que um sistema de dominação nunca se trata meramente de uma manipulação

externa e sistêmica, de um lado, e de uma obediência passiva e pessoal, do outro lado, mas crucialmente de um todo social complexo, que se apresenta de determinada maneira e cujos agentes participam ativamente da sua representação também no sentido de encená-lo. O modo de representação capitalista, assim entendido, é o próprio movimento da sociedade capitalista, incluindo aí a totalidade dos que estão subjugados nele.

Este breve excursão em direção aos modos de representabilidade do capitalismo não é, de maneira alguma, fortuito, principalmente uma vez que, não custa lembrar, desde pelo menos 1926, Brecht afirmava que o Vladímir Lênin, de *O Estado e a Revolução* (1917), e o Karl Marx, de *O Capital* (1867), eram seus interlocutores destacados (BRECHT, 2003, p. 35) e esses dois, a um só tempo militantes e teóricos, dedicaram boa parte de suas vidas à crítica do sistema produtor de mercadorias desde os seus mecanismos de acumulação e reprodução mais aparentes até os mais discretos. Dessa maneira, a noção de um modo de representação se torna fundamental para que a crítica abarque a totalidade da dinâmica da produção econômica e da reprodução social. Vejamos como isso se configura no esquema a seguir:

kapitalistische *Vorstellungsweise* – modo de representação capitalista

*Vorstellung* – representação | *vorstellen* – representar

*Darstellung* – apresentação | *darstellen* – apresentar

kapitalistische *Produktionsweise* – modo de produção capitalista

Acima vemos como a partir de um modo de produção se articulam formas de apresentação das suas relações, as quais estruturam todo um modo de representação. A diferença entre os dois conceitos – apresentação e representação – é de grande importância, desde que eles sejam sempre entendidos de forma relacional e o isolamento artificial e temporário de ambos sirva somente para que possamos melhor examiná-los. Com efeito, o ponto de intersecção entre ambos é o resultado ambicionado pela representação do capitalismo como crise em *A Santa Joana dos Matadouros*, pois, para criticar o modo de representação capitalista, Brecht teve que representar o modo como a sociedade burguesa se apresenta. O que ocorre em linhas gerais é que todo um modo de ver o mundo e de se ver é edificado sobre a base econômica capitalista, mas isso não significa dizer que o conjunto de aparições falseadas, que estruturam o modo de representação, são simplesmente fantasias imaginárias. Não se trata, tampouco, de um dualismo, que a compreensão estanque da relação metafórica entre base e superestrutura poderia nos levar, posto que a dinâmica é verdadeiramente mais complexa. Há, na verdade, uma totalidade entre prática e consciência sob o capitalismo que só é distinguível teoricamente e que o estudo de Grespan busca jogar luz por meio de uma análise detida dos três volumes de *O Capital*. A conexão entre os verbos apresentar e representar não é acidental e, por ora, basta ressaltar a dimensão prático-cênica que esse último carrega: “à sequência das formas de apresentação do capital corresponde um desdobramento das

formas pelas quais ele se representa, tanto de modo prático quanto na consciência dos agentes sociais” (GRESPLAN, 2019, p. 265).

### **Coordenadas da desmistificação do capital**

Desde o título, a peça *A Santa Joana dos Matadouros* (*Die heilige Johananna der Schlachthöfe*) traz a síntese dos seus principais temas. Talvez seja mais fácil começar a explicitar o que pode certamente estar em jogo nessa obra, examinando a triangulação que o próprio título coloca em movimento.

Primeiramente, não é novidade alguma que essa “Santa Joana” é uma referência bastante explícita à figura histórica que foi alçada à condição de heroína nacional devido à sua participação na Guerra dos Cem Anos (1337-1453), envolvendo, entre outros eventos, a sucessão do trono do Reino da França e uma maior unificação territorial e política sob uma monarquia, cujos contornos absolutistas já eram nítidos. Recordemos que a Joana d’Arc histórica possuía origem camponesa, era supostamente acometida por visões, durante as quais o Arcanjo Miguel, Santa Margarida e Santa Catarina a instruíam a ajudar o rei da França a libertar o país da invasão inglesa, e que, graças a uma série de vitórias militares e de liberação do território francês, ganhou uma grande projeção no seio do povo. Todavia, ao ser capturada e levada a uma região francesa, na qual apoiadores do pleito inglês davam as cartas, Joana foi acusada, julgada e executada (morte na fogueira) por um bispo francês ainda em 1431 e aos 19 anos de idade. Faz-se importante notar que, como boa candidata a heroína trágica (COSTA, 1998, p. 226), sua morte não foi em vão e desencadeou o anúncio de alguma nova ordem de coisas – no caso, o protótipo de patriotismo francês na sua acepção mais moderna e que certamente não deixou de inspirar as forças do Reino da França na luta contra os invasores. Ademais, terminada a guerra, ocorre um tribunal inquisitorial autorizado pelo papa de plantão e que não apenas a inocentou, mas também a elevou à condição de mártir da Igreja Católica. A figura de Joana d’Arc ainda serviria de iconografia na luta travada pela Liga Católica contra os protestantes no fim do século XVI, seria oficialmente transformada em símbolo nacional pelo imperador da França, Napoleão Bonaparte, em 1803, seria beatificada em 1909 e finalmente canonizada em 1920 pela igreja do Vaticano. Tal processo de metamorfose de uma personagem histórica em uma figura miraculosa e sobre-humana foi imediatamente respondida pelas artes cênicas e a mais conhecida entre elas foi a peça *Santa Joana* (1923), do dramaturgo socialista-Fabiano Bernard Shaw, cuja influência no Brecht pré-marxista chegou a ser explicitamente esclarecida pelo próprio em 1926 (BRECHT, 2017, p. 28-31).

Em segundo lugar, o termo “matadouros” remete à etapa industrial do abate, processamento e armazenamento de mercadorias alimentícias de origem animal. Essa imagem – ao mesmo tempo, mortífera, visceral, processual e comercial – igualmente se relaciona à carne e ao corpo, tanto do animal abatido quanto daquele que vai trabalhá-la e consumi-la sob um regime predominantemente mercantil. Já dentro do quadro espacial da primeira cena, encontramos uma

especificação sem a qual não podemos entender a segunda palavra do título da peça: “nos matadouros de Chicago” (BRECHT, 1990, p. 15) (*Chicago, Schlachthöfe*). De fato, o fato de os matadouros, e do espetáculo como um todo, terem como espaço essa cidade nos Estados Unidos é uma coordenada da maior importância, pois tal escolha não deve ser vista como mera coincidência. Especialmente se levarmos em conta a perspectiva de uma obra explicitamente impactada e marcada pela Grande Depressão de 1929, posto que a bolsa de mercadorias de Chicago – fundada em 1898 – é a maior praça financeira de contratos futuros com juros pré e pós-fixados do mundo e a principal responsável pela negociação dos preços das mercadorias agrícolas (*commodities*) em escala planetária. Diga-se de passagem, essa crise de superprodução, que leva comerciantes e industriais a eliminar a qualquer custo seus excessos de estoque em vez de colocá-los no mercado correndo o risco de causar deflação, seria novamente tematizada de maneira explícita na sequência final do filme *Kuhle Wampe* (1932), na qual, em um vagão de trem em Berlim, trabalhadores ficam perplexos diante das notícias de fazendeiros queimando inúmeras sacas de café no Brasil.

Voltando aos açougues e à Bolsa de Valores de Chicago, podemos dizer que, basicamente, as operações realizadas a partir daquele espaço estão no próprio nexos do capitalismo e da sua dinâmica disfuncional, ou de crise estrutural, que dirige as relações e as condições de produção de modo a um só tempo as automatizar e autonomizar em função das necessidades da reprodução e expansão do capital – uma manutenção crescentemente ensimesmada da valorização do capital e das taxas de lucro em detrimento das necessidades humanas. O resultado, ao que tudo indica, é o irracionalismo de uma entropia social racional e tecnicamente articulada. Ou, dito de outro modo e em termos mais abrangentes, o cálculo racional por parte do sistema de administração social pode até ser formulado, porém, jamais aplicado, tendo em vista que as relações de propriedade e acumulação são tão deletérias que impedem e terminam por transformar, da perspectiva da totalidade e da preservação da sociabilidade, o que parecia racional em pura irracionalidade. Daí porque a visível insustentabilidade das relações capitalistas ter que, mais cedo ou mais tarde, ser legitimada e compensada com o apelo ao sobrenatural, seja no terreno mais propriamente religioso ou filosófico.

Efetivamente, do ponto de vista do enredo da peça, a representação das linhas de força irracionais comprometidas com o suprassensível e com a recusa do bom senso fica a cargo dos “boinas pretas” (*schwarzen Strohhüte*) – espécie de exército da salvação – e do conjunto dos capitalistas, principalmente Pedro Paulo Bocarra, “o rei dos frigoríficos” (*Pierpont Mauler, Fleischkönig*) e os “magnatas da carne em conserva” (*Fleischfabrikanten*), todos posicionados do lado da defesa obstinada da manutenção das relações de produção, de trabalho e comerciais já evidentemente provadas deletérias. O que estamos sugerindo é que *A Santa Joana dos Matadouros* realiza a crítica do modo de representação capitalista por meio de uma unidade entre elementos constantes e variáveis da dimensão crucialmente contraditória do movimento do capital. Em outras palavras, se o modo de produção é aparentemente dinâmico no intuito de se preservar estático em essência, não é surpreendente que o seu modo de representação também o seja; então essa crítica

empregada pela peça teve que necessariamente abarcar a estrutura permanente a partir da qual “toda a pluralidade de formas e aspectos que os fenômenos da consciência” se alicerça (GRESPLAN, 2019, p. 17). Por essa razão, é tranquilamente possível dizer que, ao sobrepor especulação financeira, exploração industrial do trabalho, trapaças comerciais, todo tipo de ilegalidade, discurso mistificador dos soldados de Deus e a produção de itens de primeira necessidade dos seres humanos (os alimentos, ainda que de baixa qualidade, como é o caso da carne enlatada) nos seus aspectos mais, digamos assim, “carnais”, a montagem da peça parece apontar para uma unidade imagética e conceitual de opostos desde a sua forma objetiva: as modalidades mais avançadas de acumulação de capital convivem com o cartel da salsicha, bem como a grande maquinaria industrial é posta lado a lado da metafísica mais apassivadora. Dito de outro jeito, o quadro construído pelas artimanhas do todo envolvendo frações do capital financeiro, comercial e industrial, as agruras do trabalho fabril e a teologia-política do proselitismo religioso militante produz um ângulo possível de se entender ao menos um pouco do quiproquó da luta de classes moderna. Isso, é claro, sem ignorar a configuração sócio-historicamente específica que as engrenagens de apresentação e representação do capital lançavam mão sobre o chão da Europa dos primeiros decênios do século XX.

Voltando à análise do título e aprofundando essa referência espacial: “o recorte do problema, tratado no âmbito da carne industrializada e da concentração em Chicago dos negócios”, explica Iná Camargo Costa, “levou Brecht a localizar naquela cidade a parte visível fundamental do seu argumento”, principalmente uma vez que ela “concentra o essencial dos negócios mundiais no ramo da agricultura, razão pela qual tem a mais importante bolsa mundial de futuros”. Tal constatação equivale a dizer que é em Chicago “onde se decidem a curto, médio e longo prazos a vida e a morte de pequenos, médios e grandes produtores agrícolas em todo o mundo, para não falar no abastecimento e na fome de populações inteiras” (COSTA, 1998, p. 218). Isto significa que era em Chicago que o capital fictício gerado a partir de mercadorias alimentícias era produzido, sendo também aquele o lugar escolhido por Brecht e seus colaboradores para, simultaneamente, **apresentar e representar** a crise do capitalismo emanada precisamente da disfuncionalidade dialética envolvendo a diminuição do tempo de rotação do capital e da sua correspondente lógica fictícia de valorização. Voltaremos a isso mais adiante, pois, por ora, é suficiente indicar que o título somente indica essa passagem da crítica da alienação para a crítica da economia política como premissa de uma crítica do modo de representação capitalista.

É nesse sentido que os elementos que formam o título da peça, vistos rente ao enredo, devolvem-nos uma determinação formal que evoca a superstição da Santa Joana, ao mesmo tempo em que a associa a algo deveras carnal – os matadouros – e à cidade onde factualmente encontram-se instituições-chave para a reprodução e a ampliação do capital na sua forma mais fetichizada. Mais do que evocar, essa obra vai procurar explicar e evidenciar esse processo por meio da montagem, isto é, por meio de uma triangulação que aponta para a insuficiência da tentativa de entender o movimento do sistema capitalista tal como ele se apresenta.



Santa Joana

Chicago

### Matadouros

O triângulo acima não deve ser lido como uma mera contingência, mas como o indicador de um sistema de significação inerente à forma objetiva (que é tanto literária quanto sócio-histórica) da peça como um todo: há toda uma pesquisa para transformar a crítica da realidade em imagens significativas. A banalidade da carnificina encapsulada pela palavra “matadouros” parece ser a real base da qual emergem tanto a mistificação religiosa quanto um ambiente no qual instalaram-se instituições político-jurídicas fundamentais para a administração da totalidade das forças e condições de produção do capitalismo. No entanto, há de se notar que esses três signos são expressões de um sentido total e complexo, que só pode ser vislumbrado na articulação de todos – eles seriam o chão sobre o qual as personagens, os figurinos, a maquiagem, as ambientações cênicas, a música, os gestos, a dicção e tantos outros elementos constitutivos do espetáculo ganhariam protagonismo. Roberto Schwarz também assinala a relevância da produção espacial da peça: “servem de lugar os matadouros de Chicago, o edifício da bolsa de valores e o quartel dos soldados de Deus” (2012, p. 88). O que quero igualmente enfatizar é que os matadouros são de importância vital tanto para a economia narrativa quanto para a função política do espetáculo, já que as três descidas de Joana às profundezas do inferno (*Johannas Gang in die Tiefe*) a fizeram testar sua convicção na suposta bondade intrínseca à condição humana – certo moralismo piegas que pode ser muito comum entre proletários e burgueses. Ou, dito de outra maneira, foi a experiência política prática, bem como certo exercício reflexivo, que fez com que a postulante a heroína chegasse a colocar em dúvida a sua fé em relação a uma humanidade abstrata e não atravessada por conflitos, no limite, irresolúveis:

Uma tomada de consciência da realidade objetiva, que apela para a compreensão do espectador: depois de três vezes descer ao inferno (tomar contacto direto com a vida do povo, descrita realisticamente: o homem do povo não é idealizado, mas também um homem vil, pervertido por uma determinada sociedade; para Brecht a virtude deve ser discutida em função de uma situação social concreta e quando um personagem procura mostrar a Joana a baixeza e a imoralidade do povo, ela afirma: “o que você está me mostrando não é a imoralidade dos pobres, mas sua pobreza” – a verdade dialética substitui uma aparente verdade fundamentada num juízo formal). (PEIXOTO, 1979, p. 138)

Ao que tudo indica, não se trata de elevar o chão sócio-histórico do modo de produção capitalista aos céus da moralidade judaico-cristão e burguesa da batalha entre o bem e o mal, ou de aderir ao típico olhar do observador solidário do romance social oitocentista. Tampouco parece tratar-se do senso comum metafísico de que a natureza humana é má e invejosa ou de aceitar a fuga para uma nova secularização do destino e o decreto de que a vida é trágica em essência à qual devemos fazer pouca coisa além de nos adaptarmos. Trata-se, muito provavelmente, de ir à raiz do problema e “a raiz para o homem é o próprio homem” (MARX; ENGELS, 2010, p. 157). Todavia,

não o “homem” na generalidade do Marx democrata radical, mas do Marx comunista da crítica da economia política – a sondagem das forças reais que condicionam um ser humano historicamente determinado. Dito isso, é possível concordar que a peça é impregnada por “uma análise da crise econômica de 1929 (e também da crise social alemã, com o fracasso da República de Weimar, a ascensão do nacional-socialismo, a opressão das classes trabalhadoras e a traição da pequena burguesia)” aliada a “uma paródia inteligente de obras clássicas da literatura alemã”, especialmente do drama clássico *A Donzela de Orleans* (1801), de Friedrich Schiller e da tragédia *Fausto II* (1831), de Goethe (PEIXOTO, 1979, p. 137). A bem da verdade, *A Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht e seus colaboradores, não se limita à circunstância particular da Grande Depressão de 1929, mas é uma obra que focaliza a complexidade da crise do capital a partir de seus elementos ideológicos – religião e idealismo – e mais propriamente materiais – os meandros da economia política e os impasses das lutas de classe. Ou seja, o argumento dessa peça pode ser enxergado como um chamado à razão e uma convocatória que não procura substituir certas abstrações por outras; na realidade, estamos face a face da articulação de uma épica satírica que dá imagem literária e corpo cênico à profanação do sagrado e que força o leitor e o espectador a “encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens” (MARX; ENGELS, 2013, p. 43), pois o tom dominante é de assepsia de abstrações que turvam e bloqueiam uma percepção mais acurada da realidade social. O procedimento é o de apresentar o idealismo ingênuo e petulante por meio de suas manifestações mais contemporâneas como componente e em seguida decompor criticamente a sua correspondente representação.

Isto corresponde a afirmar que, ao incorporar elementos do melhor da tradição do idealismo burguês alemão em meio à barbárie dos matadouros e da brutal repressão policial, que culmina na morte da donzela Joana Dark daquela Chicago fictícia, a obra mostra o engodo do modo como o capitalismo se representa tanto de um ângulo estético quanto político: a montagem dos elementos constitutivos da narrativa e da cena não parece ignorar a dialética entre barbárie e civilização – a modernidade capitalista é enquadrada desde uma justaposição envolvendo as suas dimensões mais atroz (carne enlatada e esfolamento de trabalhadores nos matadouros) e as mais luminosas (Schiller e Goethe).

Recordemos que o principal burguês da peça e que está acima de todos os outros – Pedro Paulo Bocarra –, muitas vezes fala em versos desfigurados, parodiando não só as pretensões civilizadoras da acumulação do capital (de um ponto de vista estilístico), mas também a farsa de princípios cristãos como caridade, fraternidade e piedade (de um ponto de vista do conteúdo de muitas de suas falas); ele não aparece e não se apresenta como o estereótipo do capitalista materialista, frio e calculista. Na realidade, ele, por várias vezes, expressa sensibilidade em relação à dor humana e animal por meio de intervenções que mais parecem declamações. É provável que a razão para isso esteja no fato de ele encarnar o processo de abstração do proprietário que não extrai o mais-valor dos trabalhadores diretamente, pois está acima dos burgueses industriais e comerciais. O pragmatismo das frações do grande capital que atuam na exploração mais imediata do trabalho –

criadores, industriais e comerciantes – é substantivamente modificado à medida que focalizamos os estratos que se ocupam da administração do capitalismo desde os seus níveis mais altos – a facção banqueira, por exemplo.

Com efeito, na cena cinco, durante a qual “Joana leva os pobres à bolsa de carnes” (*Johanna stellt der Viehbörse die Armen vor*) (BRECHT, 1990, p. 43), Bocarra é encurralado por representantes da cadeia produtiva das mercadorias alimentícias das quais seus negócios se originam: em ordem de aparição no palco, temos os “industriais da carne/açougueiros” (*die Aufkäufer*), os “atacadistas/compradores” (*die Aufkäufer*), os “criadores” (*die Viehzüchter*), os “pequenos especuladores” (*die kleinen Spekulanten*), os “boinas pretas” (*die schwarzen Strohhüte*) e o exército de pobres (*die Armen*) – além das aparições dos corretores da bolsa de valores (*die Makler*), que intermediam as aparições dos outros agentes. Se analisarmos a sequência como um todo, logo perceberemos que o princípio organizativo dela é um tipo de fusão entre simultaneidade e certo grau de anarquia, posto que todas essas personagens se encontram presentes e as suas falas seguem uma linha de coerência bastante tênue. A propósito, a maneira como uma bolsa de valores se apresenta, principalmente no começo do século XX, impunha – e ainda impõe – uma série de desafios à representação, sobretudo porque as transações realizadas ali dependem de uma telecomunicação veloz e de uma teia de comandos muito complicada. Eis o provável porquê de esse arranjo formal da cena não somente recompor a dinâmica desse universo do mundo dos negócios capitalistas através de seus traços decisivos – sincronicidade, infabilidade, racionalidade e aleatoriedade –, mas também sugerir as camadas de empresários, intermediários e porta-vozes que conferem invisibilidade a Bocarra como o proprietário da propriedade e alguém acima de todos os outros:

Bocarra –  
Não se mexa, Slift! Graham, Meyers  
Fiquem na minha frente,  
Não quero ser visto aqui. (BRECHT, 1990, p. 48-49)

Mauler – Geh jetzt nicht weg, Slift!  
Graham, Meyers Bleibt stehen von mir.  
Ich will hier nicht gesehen sein. (BRECHT, 1997, p. 379)

Some-se a esta elevação da figura de Bocarra na hierarquia das relações de produção da carne – o rei da carne e da filantropia – o seu meio expressional advindo do idealismo burguês rebaixado, e teremos a formulação de um comentário a respeito da cultura daquele momento heroico de consolidação do capitalismo e do modo civilizado como certos homens de negócios se apresentam até hoje. Tudo isso parece sinalizar que a construção da peça é feita de tal maneira a criticar o modo como os portadores de um crescente volume de capital se apresentam e como eles são normalmente representados, ou, melhor dizendo, invisibilizados por múltiplas camadas de propriedades cruzadas e de mecanismos financeiros. Aqui o desafio de representabilidade é representar em cena algo que se apresenta como invisível ou inexistente, um nexos socioeconômico real, porém sempre ausente. Mais: apesar de Bocarra ocupar um espaço superior nessa hierarquia

mais imediatamente representável da cadeia produtiva da carne industrializada, ele não está no patamar mais elevado, uma vez que é a entidade por trás dos bilhetinhos – sempre repletos de informações privilegiadas desde Wall Street – que parece conseguir enxergar todas as relações de um ponto ainda mais alto. Com efeito, essa instância é tão abstrata que permanece dessubstancializada e descorporificada até o fim da obra; aqui todo um campo de conexões entre uma esfera tão determinante e etérea (a esfera do divino, da pura ideia), que se revela por intermédio de sussurros, escrituras e ações inexoráveis, com a vastidão vertiginosa e de apreensão apenas parcial dos meandros e movimentos da composição orgânica de capital em âmbito mundial é permitido graças a esta configuração representacional montada nesta peça. Vale ainda ressaltar no próprio texto a passagem da tragédia à farsa por meio de Bocarra. Brecht parece recusar o tratamento trágico-heroico da tradição dramática e termina por optar por um procedimento preciso e literal, mas que não abre mão do desmascaramento do cinismo dos grandes homens burgueses. Por pelo menos duas vezes, o principal capitalista da peça compara a sua situação de ter sido levado a comprar carne em conserva dos industriais e bois dos criadores com o grave destino de um herói trágico titânico:

Bocarra –  
Estou perdido, Slift  
Estou liquidado, eu comprei carne!  
Ó Slift, o que foi que eu fiz!  
Slift, trago nos ombros a carne toda do mundo.  
Tal qual um Atlas trôpego, carregado de toneladas de lataria  
Vou direto para a miséria. Hoje mesmo de manhã  
Eram numerosos os que agonizavam; e eu  
Fui até lá, para contemplar-lhes a falência e rir  
E lhes dizer que já não existia ninguém tão tonto  
A ponto de comprar carne em lata.  
E lá estava eu quando ouço a minha voz dizer:  
Eu compro tudo.  
Slift, comprei carne, estou perdido. (BRECHT, 1990, p. 58)

Bocarra –  
Fecha a porta, Slift! Eu não compro.  
Eu que já estou arcando com toda a carne enlatada da terra  
Vou pôr nas costas também o gado todo de Sírius?  
Atlas, que mal e mal pode com o nosso planeta, não pode  
Ajudar a carregar Saturno.  
Haveria quem me comprasse o gado? (BRECHT, 1990, p. 61)

Mauler –  
Slift, ich bin verloren!  
Ich bin ja aus. Ich hab ja Fleisch gekauft!  
O Slift, was hab ich da gemacht!  
Slift, ich hab mir aufgeladen das ganze Fleisch der Welt.  
Gleich einem Atlas stolpere ich, auf den Schultern  
Die Zentnerlast von Blechbüchsen, gradenwegs  
Unter die Brückenbögen. Noch heute früh  
Waren viele fällig, und ich  
Ging hin, sie fallen zu sehen und auszulachen  
Und ihnen zu sagen, daß es keinen mehr gäb, der so  
Ein Narr wär, daß er Fleisch in Büchsen kauft  
Und als ich dort steh, höre ich mich sagen:  
Ich kaufe alles.

Slift, ich hab Fleisch gekauft, ich bin verloren. (BRECHT, 1997, p. 387-388)

Mauler –  
Die Tür zu, Slift! Ich kauf nicht.  
Soll ich, der ich das Fleisch der ganzen Welt  
Soweit's in Büchsen steckt, schon am Genick hab  
Auch noch das ganze Vieh des Sirius kaufen?  
Das ist, als käm zum Atlas, der die Welt  
Grad noch, kaum mehr, derschleppt, einer und sagte:  
Der Saturn brauchte noch einen Packträger.  
Wer soll's denn mir abkaufen, das Vieh? (BRECHT, 1997, p. 388)

A audácia e coragem que permeiam a agonia de Atlas correspondem à luta e destruição da heroína trágica de modo semelhante a como, de muitas maneiras, Bocarra corresponde a Joana – evidentemente que sempre desde o patamar mais rebaixado da elaboração satírica. Essas duas personagens constituem um tipo de posição narrativa que aponta para os limites da ideologia da autonomia da ação do sujeito consciente – base ideológica do individualismo dramático –, pois, embora elas estejam no centro da cena enquanto indivíduos ativos, são igualmente joguetes de forças exteriores e opacas. Ao que tudo indica, a representação adequada do sujeito acossado pela crescente automatização de todos os processos em que se engaja pede uma construção particular de personagem que inclua ao menos a apresentação do indivíduo tal como o sistema de representação capitalista o engendra e a falsidade da sua autonomia perante uma agigantada dominação sem sujeito (KURZ, 2010, p. 213-297). Do ponto de vista dos materiais advindos da tradição dramática, a convergência entre vontade divina e humana, dentro do complexo sistema de predestinação da tragédia clássica, e a plausibilidade psicológica do sujeito autoconsciente e dono de si do drama burguês é significativa e deve ser examinada como um exercício de refuncionalização para desmistificar seus respectivas giros em falso.

Vale insistir mais uma vez no ponto: nesta obra, a crítica da representação burguesa opera em ao menos dois níveis, a saber: (1) representação cênica, pois, além da recusa das convenções da “peça bem feita” (*pièce bien faite*), o excesso de desfaçatez, incoerência e incredibilidade impede uma identificação com Bocarra ou com Joana, dois agentes da reprodução do capital e possíveis candidatos a heróis; e (2) representação do capitalismo como um projeto transparente, concorrencialmente justo ou civilizador.

Contudo, antes de deixarmos essa análise sobre os aspectos mais gerais de *A Santa Joana dos Matadouros* rumo a um melhor detalhamento do percurso que ela faz da crítica da alienação religiosa à crítica da economia política, é preciso que nos defrontemos, ainda que brevemente, com uma objeção bastante inteligente que essa obra sofreu e que nos oferece a oportunidade de aprofundar nosso discernimento sobre ela. Nesse sentido, da ótica da interpretação dessa peça como uma crítica do modo de representação capitalista, é perfeitamente possível indagar se essa atitude de esclarecer, mesmo por intermédio de uma crítica tão informada e conseqüente, ainda não estaria presa a um paradigma burguês em essência, o do esclarecimento. Vejamos como esse questionamento foi formulado por um leitor atento do texto:

Conforme o termo de Marx, trata-se do fetichismo da mercadoria, que faz que as coisas adquiram atributos humanos, e que os humanos se relacionem como coisas (...) o capital chamou a si as alternativas e os destinos que eram o assunto da literatura e, correlativamente, transformou em mentira barata a literatura que insista em desconhecer esse esvaziamento dos pobres-diabos que somos. Ao encharcar de clássicos o mundo das negociatas, Brecht preferiu ficar na penúltima etapa da fetichização, um passo aquém da delegação completa da energia social ao mercado (...) queria mostrar que algo de Bocarra já existia no *Fausto*, mas não que a grandeza das Luzes continuasse viva nas especulações da Bolsa. (...) o universo do idealismo é uma presença que puxa para o exótico e só em parte adere às personagens. Ele existe no espaço social, onde é usado por uns e outros, com efeitos que sempre excedem a intenção imediata. O resultado é uma iluminação de viés, que faz ver a face não mercantil dos negócios, que não é boa, e não deixa que o fetichismo se compete, ou seja, que o capital pareça ser apenas o capital. Assim, a vizinhança escarminha do presente com as glórias peremptas da ordem burguesa segue nos interrogando, não porque proponha uma volta atrás ou uma solução, mas pela evidência de fraude que proporciona. (SCHWARZ, 1999, p. 148)

Começamos pela categoria central do fetichismo, já que ela mesma já indica uma crítica da metafísica. Sob o predomínio das relações capitalistas, os seres humanos em geral concebem sua energia vital – trabalho, psicologia, sociabilidade, etc. – como formadas e mediadas por coisas, por mercadorias; esse fetichismo, grosso modo, vai gradualmente humanizando coisas e coisificando humanos. Além de verificar a tematização do fetiche da mercadoria em *A Santa Joana dos Matadouros*, principalmente nas relações de produção capitalistas, e a associação dos grandes feitos humanistas da ordem burguesa a essa generalização de uma desumanização radical, Schwarz percebe que a força de revelação da obra não está na proposição de uma solução, mas na identificação de uma fraude. Ainda assim, a peça não conseguiria realizar a crítica completamente, pois ela estaria cativa de um estágio anterior da fetichização, especialmente uma vez que Brecht e seus colaboradores teriam deixado de enfatizar que se a literatura do idealismo alemão servia de carapaça para um oportunista muito esperto como Bocarra, a mesma conexão deveria ser feita entre o programa racionalista de esclarecimento do iluminismo e as últimas inovações técnicas de acumulação do capital, tais como aquelas encontradas na Bolsa de Chicago. Caso desdobremos tal ponderação nos termos de análise que temos desenvolvido, um problema dessa obra seria pressupor certa ênfase no papel remodelador da crítica e isto a tornaria ainda restrita ao modo de representação capitalista, porque seu ímpeto de esclarecer não permitiria que o fetiche se completasse em cena. O mérito da peça recairia mais sobre a crítica do que a explicação, já que a preservação da capacidade de articulação das personagens via diálogos ajudaria o capital – como relação social mediada por coisas – na sua tarefa de não aparecer totalmente identificado com as suas consequências práticas. Ou seja, ao se alojar em um grau de degradação da agência humana anterior, *A Santa Joana dos Matadouros* falharia ao não introjetar nos seus próprios meios representacionais a redução da expressão e ação do sujeito a meros rudimentos, levando-se em consideração as incomensuráveis feições sobre-humanas, a vida danificada e a correspondente deterioração das energias psicológicas e intelectuais ensejadas pelo movimento global de reprodução ampliada do capital. Em suma, enquanto a denúncia aponta para complicações

legítimas, o esforço de representar o capital para instruir cai nas malhas do discurso que procurava criticar desde a própria forma teatral, entre outros motivos porque rejeita a hipótese de uma irrepresentabilidade e inexorabilidade do capital haja vista a sua magnitude e a sua força fetichizante.

Alguns anos mais tarde, nosso crítico aprofundou o diagnóstico ao erigir uma comparação: “Beckett pertence a esse mesmo horizonte histórico de Brecht”, porém “um pouco adiante, porque esta possibilidade de remontagem dos homens é um resultado crítico do teatro de Brecht e está associado à possibilidade de se lutar por uma sociedade mais justa”, ao passo que “isso no universo de Beckett já é velharia, coisa do passado (...) Adorno ordenou uma pequena história do teatro, em que a posição de Beckett é a última”, tendo em vista que “há uma impotência e vacuidade total dos sujeitos” e seria justamente “a perda de sentido do diálogo” (SCHWARZ, 2005, p. 168-170) em *Fim de Partida* (1957) que conferiria a Beckett o título de ponto de chegada da evolução das formas. Este teria, por conseguinte, conseguido realizar uma crítica total do modo de representação capitalista, pois teria levado a condição de fetichização da vida às últimas consequências.

Essa espécie de refutação parcial do trabalho de Brecht, ou de demonstração de uma desatualização, é bastante válida e intrigante, mas pode muito bem ser redimensionada. A primeira questão é que a dramaturgia de Beckett não seria necessariamente uma crítica dos modos burgueses de representação, mas, ao contrário, o indicador de uma crise de consciência deles. A tematização da incomunicabilidade quase absoluta em um mundo pós-apocalíptico pode ser lida como um fluxo trágico de uma classe social que se sente encurralada e de uma ordem política que consegue vislumbrar que está mergulhada em contradições irresolvíveis. Dito de outro jeito, essa “forma trágica contemporânea”, que se alicerça em “uma redução consistente e degradante de todas as formas de vida humana” é, na verdade, a expressão mais bem acabada dos “últimos clamores de um mundo moribundo, esmagado por convicções de insignificância e de culpa” e, por fim, já adiantando certo juízo sobre essa dramaturgia da aporia, é possível afirmar que “muito mais sério do que a sua recepção particular é o nível de adaptação a isso” (WILLIAMS, 2007, p. 100-101).

Em segundo lugar, ainda na linha de lançar dúvidas sobre a tese de que o modernismo tardio de Beckett ofereceria um tratamento realmente crítico da matéria do capitalismo do século XX, ou se ela simplesmente reproduziria um instante de estabilização da crise das formas trágicas burguesas, pensemos que esse adeus às armas e a impossibilidade de superação do fetiche da mercadoria têm como consequência prática – para além das abstrações das inúmeras interpretações que o seu simbolismo carregado sustenta – uma “neonaturalização” do regime do capital (CARVALHO, 2006, p. 171). É como se a condição de quase total fetichização da vida tivesse se tornado um tipo de segunda natureza – o que, até certo ponto, não deixa de ser verdadeiro, e que a posição mais avançada seria, portanto, contemplá-la e expô-la sem reconciliações – algo que Beckett realiza com maestria. No entanto, caso a intervenção de Brecht seja apreendida na sua totalidade, tal atitude é inviável porque, para ele, não se trata de um debate puramente estético, mas

fundamentalmente político, cujo principal alimento para a experimentação artística é, sem dúvida, um senso das condições adversas aliado a um impulso de superação, em suma, de luta.

Haveria ainda uma terceira ponderação a ser feita a respeito do comentário do nosso crítico e que tem a ver com concepções da prática artística de maneira geral e da prática teatral em específico. Um espetáculo como *A Santa Joana dos Matadouros* não parte de um entendimento da arte como objeto de contemplação ou meio de contato com a totalidade do espírito absoluto, mas, no lugar disso, de uma compreensão da arte, antes de qualquer outra coisa, como intervenção ou prática social e, portanto, não estamos diante de uma obra individual orgânica e que se encerra em si mesma. Isto é, não é uma peça pensada para simplesmente proporcionar uma fruição estética; ela foi montada de modo a produzir uma função organizadora tanto dos trabalhadores do teatro quanto dos espectadores, estudantes, professores, críticos e demais envolvidos no processo de recepção e produção do seu sentido. Efetivamente, a sua razão de ser passa por nos forçar a realizar discussões, como as que temos feito até aqui, bem como suscitar muitas outras. Esse aspecto organizador da obra de arte brechtiana é igualmente fundamental porque ele é mais um componente da crítica do modo de representação capitalista. Recordemos, só de passagem, que a interdição de uma função didática na arte e a afirmação de uma autonomia em abstrato é algo oriundo das contradições da modernidade capitalista. Apesar de o projeto de Brecht parecer mais interessado em uma refuncionalização (*Umfunktionierung*) do que em uma negação pura e simples da autonomia da arte, esse dado é de grande valia para o nosso argumento, já que recoloca a sintonia entre a produção artística desse autor e o seu rompimento com os modos de apresentação e representação burgueses (BÜRGER, 2008, p. 91-99 e 158).

No entanto, faz-se importante notar que os apontamentos de Schwarz são de extremo valor, entre outras razões, devido ao fato de, ainda que indiretamente, sinalizarem a necessidade de não se tratar o teatro brechtiano como fórmulas a serem aplicadas sem maiores reflexões, mas sim como indicações para a descrição crítica de processos, os quais, invariavelmente, modificam-se temporal e espacialmente. Muito embora a ponderação seja certa – de quem tem bom faro para fios soltos –, o argumento do nosso crítico não inviabiliza, em essência, a nossa tese de que *A Santa Joana dos Matadouros* é uma crítica do modo de representação capitalista. A bem da verdade, ele nos permitiu brevemente explorar outras facetas da obra de Brecht que poderiam certamente passar despercebidas, a saber, o próprio sentido da produção dessa obra não como limitado a efeitos estéticos – sentir em vez de igualmente entender, meramente suscitar emoções em vez de também examiná-las –, mas igualmente como fator organizador, como ação política consciente sinaliza um afastamento do próprio conceito burguês de obra de arte individual e completa em si.

### **Da crítica da alienação religiosa à crítica da economia política**

Nas duas partes anteriores vimos como, desde o título, *A Santa Joana dos Matadouros* se move ininterruptamente de uma ênfase sobre os aspectos mais abstratos para os mais concretos da



dominação capitalista e destes para aqueles. Se a Santa Joana é uma personagem que encarna a gestão de conflitos sociais por meio da mistificação religiosa, a referência aos matadouros nos leva dos céus da parafernália catequizante aos infernos das condições de produção material da vida. Outro dado que corrobora essa hipótese interpretativa é o movimento cênico pendular que nos desloca dos espaços de especulação – a Bolsa de Valores de Chicago, os escritórios dos capitalistas, etc. – para os lugares de abate industrial de trabalhadores e animais e as ruas tomadas pela revolta social. Em suma, é plausível sugerir que temos um quadro em que a alienação ideológica mais fervorosa é inseparável da exploração mais brutal do trabalho e foi precisamente essa separação – a que existe entre a miséria espiritual e a material – que serviu e tem servido como um dos pilares fundamentais do modo de representação capitalista. Já foi dito anteriormente neste texto que, nesse mesmo sentido, o fetiche da mercadoria – e do dinheiro em particular como equivalente universal – não é uma mera ilusão irreal, mas uma prática social efetivamente existente, então, o capital não apenas se apresenta de uma determinada forma, mas, fundamentalmente, é representado dentro de um determinado modo.

De fato, um dos momentos mais cruciais da trajetória de Marx pode ser encontrado na sua crítica ao idealismo alemão:

A crítica alemã, até em seus mais recentes esforços, não abandonou o terreno da filosofia. Longe de investigar seus pressupostos gerais-filosóficos, todo o conjunto de suas questões brotou do solo de um sistema filosófico determinado, o sistema hegeliano. Não apenas em suas respostas, mas já nas próprias perguntas havia uma mistificação.

(...)

Toda crítica filosófica alemã de Strauß a Stirner limita-se à crítica das representações religiosas. (...) O progresso consistia em subsumir também as representações metafísicas, políticas, jurídicas, morais e outras, que eram pretensamente dominantes, à esfera das representações religiosas ou teológicas; do mesmo modo, em declarar a consciência política, jurídica e moral como consciência religiosa ou teológica e o homem político, jurídico e moral, em última instância “o homem”, como religioso. O domínio da religião foi pressuposto. Pouco a pouco, toda relação dominante foi declarada como uma relação religiosa e transformada em culto, culto ao direito, culto ao Estado etc. por toda parte, girava-se em torno de dogmas e da crença em dogmas. O mundo foi canonizado numa escala cada vez maior, até que, por fim, o venerável São Max pôde santificá-lo *en bloc* e, com isso, liquidá-lo de uma vez por todas.

(...)

Dado que para esses jovens-hegelianos as representações, os pensamentos, os conceitos – em resumo, os produtos da consciência por eles autonomizada – são considerados os autênticos grilhões dos homens, exatamente da mesma forma que para os velhos-hegelianos eles eram proclamados como os verdadeiros laços da sociedade humana, então é evidente que os jovens-hegelianos têm de lutar apenas contra essas ilusões da consciência. Uma vez que, segundo sua fantasia, as relações entre os homens, toda a sua atividade, seus grilhões e barreiras são produtos de sua consciência, os jovens-hegelianos, conseqüentemente, propõem aos homens o seu postulado moral de trocar sua consciência atual pela consciência humana, crítica ou egoísta e de, por meio disso, remover suas barreiras. Essa exigência de transformar a consciência resulta na exigência de interpretar o existente de outra maneira, quer dizer, de reconhecê-lo por meio de uma outra interpretação. Os ideólogos jovens-hegelianos, apesar de suas fraseologias que têm a pretensão de “abalar o mundo”, são os maiores conservadores. Os mais jovens dentre eles encontraram

a expressão certa para qualificar a sua atividade, quando afirmam que lutam apenas contra fraseologias. Esquecem apenas que, a essas fraseologias deste mundo, não combatem de modo algum o mundo real existente. (MARX; ENGELS, 2007, p. 83-84)

Neste excerto, encontramos um instante da formação da crítica materialista de Marx, durante o qual faz um acerto de contas com a tradição de jovens hegelianos à esquerda, isto é, idealistas liberal-democratas e seus companheiros até então. Dito de maneira bastante simples, nosso autor parece finalmente perceber os limites objetivos do pensamento quase que puramente baseado em silogismos dialéticos e cobra de seus interlocutores um real redirecionamento da prática reflexiva rumo ao movimento das múltiplas determinações de uma dada situação sócio-histórica. Em vez da tautologia dos embates entre sínteses lógico-formais de esferas preestabelecidas pelos sistemas de raciocínio filosofante, Marx nos convida a encarar a dificuldade da rebeldia da realidade e a sua miríade de forças sociopolíticas em jogo. Caso nós partamos do pressuposto de que o idealismo, por mais objetivo que ele pretensamente seja, enfatiza a tomada de consciência do sujeito, isso pode, muitas vezes, pavimentar o caminho para uma prevalência da subjetividade sobre as determinações objetivas e que independem da ação consciente. Assim, da perspectiva materialista montada no trecho exposto, uma crítica que se contentasse com um programa de reforma das consciências ou de desalienação em direção a um suposto modo de Ser autorrefletido simplesmente não seria sequer capaz de gerar as condições de possibilidade do que ele dizia querer realizar. Isto é, o desejo de trocar uma falsa consciência (refém de uma concepção religiosa ou supersticiosa de vida) por uma autoconsciência teoricamente orientada nunca seria possível, especialmente uma vez que esse plano parece ignorar as causas reais de tal alienação, as quais, via de regra, não são passíveis de ser removidas no âmbito da disputa de ideias, mas sim na prática política informada a respeito do mundo real existente – em suma, por meio da práxis.

No Marx posterior àquele instante, essa práxis – prática teoricamente consequente que desemboca em uma ação autocriadora – não seria facilitada por cosmologias ou críticas à metafísica – isso seria a oposição a fraseologias por meio de outras fraseologias. No lugar disso, ele se volta para a construção da crítica radical das relações de produção realmente existentes de tal maneira que os autênticos grilhões dos seres humanos concretos fiquem expostos. Em outras palavras, se o modo de representação capitalista é erigido a partir do modo de produção capitalista e com o objetivo principal de esconder os pressupostos do seu movimento contraditório, a crítica do modo de representação capitalista se dirige à crítica prática e à prática crítica de como os seres humanos praticam esse sistema. Nesse caminho, que vai desaguar na crítica da economia política, então, está menos em jogo a defesa ou a recusa de uma determinada natureza humana a ser aceita, remodelada ou rejeitada, do que o inventário crítico de condições e relações de intercâmbio efetivamente concretizadas e cujos significados políticos não devem ser procurados em como elas dizem ser, mas nas suas consequências políticas reais – a análise crítica das condições materiais da vida seria uma pré-condição para uma sociabilidade mais autônoma e consciente de si mesma.

Este é precisamente o movimento que temos procurado observar e delimitar em *A Santa Joana dos Matadouros*. De um ponto de vista materialista mais exigente, a crítica à religião e a crítica ideológica devem transitar para a crítica às práticas de intercâmbio material realmente existentes, às condições de produção material da vida organizadas ao redor do instrumental da economia política. Essa é igualmente uma das razões pelas quais o projeto de Brecht, nessa peça em particular, tenha que passar por um afastamento da representação da crise do capitalismo como uma tragédia – ao menos tal como certa ideologia contemporânea tem entendido a noção de trágico, isto é, como confinada ao ritual e ao culto ou completamente para além do social.

É nesse mesmo diapasão que, em *A Santa Joana dos Matadouros*, observa-se a mobilização da ironia (sátira) e de efeitos cômicos (farsa) para dissipar o basbaque e a superstição associados comumente ao medo do mistério trágico: o interesse dominante, que justamente repousava sobre uma leitura redentora e expiatória da criação artística, tem se dado no modo como, por meio da música e do drama, a tragédia seria capaz de expurgar diversas paixões por meio da produção de um sentimento absoluto. Essa é a função da representação na sociedade de classes que nosso autor parece particularmente interessado. Com efeito, para Brecht, essa mistificação da realidade histórica efetiva era inaceitável e essa atitude encontrada na montagem da peça ajuda a explicar o porquê de ele ter se movido em direção à face realista do que aparecia como pura subjetividade: por mais que o desemprego, a fome, a mistificação religiosa, o cretinismo burguês e a debilidade das direções dos trabalhadores possam certamente ser lidos em chave trágica com ênfase no sobrenatural (algo que sempre foi assim e que não muda substancialmente), é o tom satírico da caracterização das personagens, das situações e da montagem envolvendo versos calcados na combinação entre idealismo alemão e carne enlatada que de fato inviabilizam a tirania da imagem abstrata e lida arbitrária e subjetivamente. Nesse espetáculo, o alvo é o próprio processo de codificação do capitalismo realizado por intermédio de um trabalho coletivo e inconcluso de representabilidade de uma totalidade em curso. Dito de outra maneira, o acento de uma crítica materialista da tragédia migra para o comum e o ordinário e não se restringe ao incomum e excepcional. Isso é facilmente enxergado nos momentos de crueza do texto: “Os Trabalhadores – Ai de nós!/O próprio inferno/Nos fecha as suas portas!” (BRECHT, 1990, p. 18) (*Die Arbeiter – Wehe! Die Hölle selbst/Schließt ihr Tor für uns!*, BRECHT, 1997, p. 352). Nem a mística envolvendo inferno e assalariamento parece ser capaz de oferecer uma expiação da miséria à qual os trabalhadores estão submetidos, principalmente durante momentos de crise da acumulação, já que nem exploração (não há emprego) ou consolo para ela (misticismo religioso) se encontram disponíveis em instantes de desagregação do capitalismo. De fato, até mesmo as compensações simbólicas e psicológicas entram em colapso em momentos de desintegração da credence na harmonia e perenidade das relações capitalistas.

A miséria, o sofrimento, a violência, a doença e a morte, portanto, não são tratados como essência da existência humana, mas como resultados de uma série de decisões conscientes, embora automatizadas, de um sistema, um modo de vida a ser combatido. A peça parece buscar desvelar

uma das fortalezas ideológicas erigidas para deixar a pobreza gerada pelo trabalho não pago suportável e moralmente justificável: a resignação e o cinismo tendem a substituir a compreensão da crise de superprodução pela explicação de uma condição humana praticamente imutável. Recordemos que, apesar de a crítica da economia política já ter demonstrado que a maior parte da angústia e agonia dos trabalhadores advir de um sistema cujas regras são passíveis de ser racionalmente conhecidas, há uma moralidade judaico-cristã e burguesa que protege as relações objetivas e muito palpáveis de assalariamento como se fosse uma verdadeira muralha. Portanto, a centralidade da Santa Joana – ou da crítica à religião – não se refere a uma centralidade da crítica religiosa em si, mas ao papel que ela cumpre ao encobrir e inviabilizar a percepção das relações reais, fazendo com que os conflitos apareçam como problemas metafísicos e morais. É nesse sentido que a tragédia da miséria não é retratada como fruto da inevitabilidade ou da ordem natural da existência, mas como um sistema econômico, simultaneamente político, econômico e teologicamente organizado por meio de suas crenças e leis.

Como temos insistido até aqui, Brecht e seus colaboradores não se detêm na simples enumeração ou explicação da necessidade de se expor esses modos de viver, tal como eles aparecem, mas de também enquadrar criticamente como eles se reproduzem nos modos de representar a vida. Uma maneira de demonstrar essa tese é por meio da identificação, observação e análise desse exato movimento no texto. Nesse sentido, pensemos, por exemplo, a passagem entre as sequências “a” e “b” da nona cena da peça (“Terceira descida de Joana às profundezas: a nevasca”) (*Johannas dritter Gang in die Tiefe: Der Schneefall*). Depois da explosão verborrágica misticizante de Joana – a qual, porém, não deixa de conter elementos que apontam para um processo de entendimento do mundo que a circunscreve –, vemos a seguinte montagem:

a

*Região dos matadouros*

(...)

b

*A Bolsa de Carnes*

Bocarra aos industriais –

Os amigos de Nova York me escrevem

Que a lei tarifária do Sul

Acaba de cair.

Os Industriais –

Ai de nós, a lei tarifária cai, e nós

Sem carne para vender! A nossa já está vendida

A preço baixo, e agora teremos de

comprá-la na alta!

Os criadores –

Ai de nós, a lei tarifária cai, e nós

Sem gado para vender! O nosso já está vendido

A preços baixos!

Os pequenos especuladores –

Ai de nós! Eternamente indevassáveis

São as eternas leis

Da economia humana!

Imprevisto  
O vulcão despeja lava e destrói uma província!  
Repentina  
A terra lucrativa emerge das águas revoltas!  
Ninguém preparado, ninguém sabendo de nada!  
O último  
Que ficar no entanto é mordido pelos cachorros!

a  
*Gegend der Schlachthöfe*  
(...)  
b  
*Viehbörse*  
Mauler –  
Meine Freunde aus New York haben mir  
Geschrieben  
Daß heut das Zollgesetz im Süden  
Gefallen ist.

Die Packherren –  
Wehe, das Zollgesetz gefallen und wir  
Haben kein Fleisch zu verkaufen! Schon verkauft ist es  
Zu niederem Preis und jetzt sollen wir Fleisch  
kaufen bei steigendem!  
Die Viehzüchter  
Wehe, das Zollgesetz gefallen und wir  
Haben kein Vieh zu verkaufen! Es ist schon verkauft  
Zu niederem Preis!  
Die kleinen Spekulanten  
Wehe! Ewig undurchsichtig  
Sie die ewigen Gesetze  
Der menschlichen Wirtschaft!  
Ohne Warnung  
Öffnet sich der Vulkan und verwüstet die  
Gegend!  
Ohne Einladung  
Erhebt sich aus den wüsten Meeren das  
einträgliche Eiland!  
Niemand benachrichtigt, niemand im Bilde!  
Aber den letzten  
Beißen die Hunde!

Nesse início da cena nove, ocorre a transição espacial da sequência “a”, na “Região dos matadouros” (*Gegend der Schlachthöfe*), para a sequência “b”, na “Bolsa de Carnes” (*Viehbörse*). Não apenas a agitação em forma de monólogo dificilmente compreensível, tergiversante e endereçada ao exército de famintos diante dos matadouros é seguramente uma peça de crítica da teologia política, mas também a sucessão de falas dos representantes da cadeia produtiva da carne assinala o caminho em direção a uma crítica da economia política: o movimento é de Joana aos capitalistas, dos matadouros à Bolsa de Carnes. Além disso, pensemos os esquemas dos quais eles reclamam: por meio de informação privilegiada vinda, ao que tudo indica, de *Wall Street* (principal praça financeira do mundo), Bocarra decide se capitalizar ao vender seus frigoríficos antes da explosão da crise de superprodução de carnes; após o recebimento de um novo recado da Bolsa de Valores de Nova York, ele é levado a comprar as mercadorias encalhadas dos industriais da carne (donos dos matadouros) e dos criadores de bois; finalmente, depois de comprar na baixa todas essas

mercadorias, ele tem a perspectiva de, já devidamente informado da queda das barreiras tarifárias na região sul do país, vender as mercadorias recentemente adquiridas, tendo em vista o aumento do preço delas graças à expansão do mercado ao sul. O que vemos aqui, basicamente, é a transformação em cena de um postulado de grande importância para a crítica da economia política, porque geralmente ocultado pelo modo de representação capitalista, a saber, a crise não é um período excepcional, ela é inclusive parte integrante do próprio processo de concentração de capital: isto se faz necessário não somente porque “para resgatar em toda a sua riqueza o significado que o conceito de crise tem na obra de Marx, é necessário ultrapassar o aspecto de simples negatividade em geral e defini-lo enquanto negatividade imanente ao capital, enquanto manifestação de uma contradição constitutiva do capital”, mas também porque “a crise está presente nas etapas anteriores da expansão, histórica e sistemicamente considerada, como o negativo do impulso expansivo do capital” (GRESPLAN, 2012, p. 23-40).

Este, contudo, não é um *modus operandi* acidental relacionado a um indivíduo singular portador de um conhecimento crucial, mas uma possibilidade efetiva para alguns poucos, que desmistifica o funcionamento do mercado como um espaço impessoal no qual todos competem em patamar de igualdade. Trapaça, fé, imprensa e repressão (lembramos que o massacre da greve no fim da peça é fundamental para que o ciclo do capital se complete) são algumas dimensões dessa verdade inconveniente para a ideologia do livre mercado e livre iniciativa. Ora, é legítimo dizer que seriam poucos os que de fato dependeriam de uma peça de teatro para poder levantar tais suspeitas em relação a essas aparências tão dificilmente sustentadas. Nesse sentido, se investigarmos o processo de montagem da obra de maneira um pouco mais detida, logo notaremos que ela se insere como uma mediação que favorece o desenvolvimento de uma autorreflexividade crítica mais profunda a respeito do modo de produção e representação capitalistas. Em suma, ela não se encerra em si, tampouco serve simplesmente para informar, pois a questão é contribuir para a organização de todos aqueles envolvidos no seu circuito de produção, distribuição e recepção – atores, diretores, dramaturgos, trabalhadores do espetáculo, professores, estudantes, críticos e espectadores são convidados a se debruçar sobre as soluções e problemas levantados por esse trabalho que deixa de ser somente uma peça de teatro para assumir como princípio uma função organizativa, que altera a sua natureza.

Essa peça ainda repõe outros dados do sociometabolismo capitalista que são do maior interesse. O trajeto até essa cena é o da violência, simultaneamente, corpórea e subjetiva daqueles subjugados pelo regime burguês. Essa violência é o ponto de acordo dos homens de negócios, pois eles compartilham de um interesse decisivo na geração de mecanismos que subordinem o maior número de trabalhadores ao longo do tempo – sendo o capital uma relação social e historicamente específica e mediada por mercadorias, ele pressupõe uma engenharia de subjugação social. No entanto, a sequência exibida anteriormente igualmente oferece uma imagem da intensa competição intraburguesa, que é inerente à própria dinâmica do seu sistema. Além do mais, a descrição de processos realizada em *A Santa Joana dos Matadouros* pode ser entendida, como tem-se procurado

demonstrar, como homóloga ao percurso trilhado pela crítica do capital de Marx não apenas porque eles apresentam estruturas semelhantes – ambos começam pelo fetichismo da mercadoria e terminam falando sobre o fetichismo do dinheiro dentro da lógica do capital portador de juro; ambos apontam para a realidade dos feitiços e ilusões conjurados pelo capitalismo –, mas também porque, tanto em um quanto no outro, o princípio organizador é o da identificação e representação das contradições de um sistema de dominação em pleno funcionamento. Ou seja, os dois se voltam para a autonegação do capital. A contradição fundamental do movimento de acumulação e reprodução do atual sistema de dominação socioeconômica pode ser rastreada na disfuncionalidade da aceleração da rotação do capital, que redundando na lei da queda tendencial das taxas de lucro e cuja explicação, cada um a seu modo, pode ser encontrada em Marx e Brecht. Com efeito, é provavelmente graças a essa primazia do objeto – a sociabilidade engendrada pela prevalência de relações mercantis – na obra dos dois que permite que ambos continuem relevantes hoje em dia.

No segundo livro de *O Capital* – dedicado ao processo de circulação do capital (*der Zirkulationsprozess des Kapitals*) – encontramos na segunda seção a discussão sobre a diminuição do tempo de rotação do capital como um procedimento natural com vistas a incrementar a taxa de mais-valor (*Mebrwert*). Isso se traduz no ímpeto modernizador particularmente burguês – o capital se move no sentido de lançar mão de uma série de artifícios para ocasionar essa diminuição do tempo de sua rotação e, para isso, ele recorre ao aumento da produtividade e exploração do trabalho, incorporação de máquinas e equipamentos mais modernos, especulação financeira, entre outros. De posse desse excedente, o grande capital se torna capaz de produzir novas bases de acumulação e a mais avançada é precisamente aquela modalidade que encontramos em *A Santa Joana dos Matadouros*: o investimento na bolsa de mercados futuros. Entretanto, tal processo é deveras contraditório, isto é, ele nega a si mesmo no seu próprio processo de objetivação: a lógica fictícia de valorização, por um lado, permite a aceleração do tempo de rotação do capital, mas, por outro lado, implica na redução das taxas de lucro, o que, por sua vez, impede que a produção de mercadorias se capitalize na mesma proporção que os novos padrões de acumulação exigem, configurando o que já foi chamado de colapso da modernização (KURZ, 1992).

Brecht e seus colaboradores enfocam tal processo contraditório *in media res*, isto é, em um estágio já avançado do desenvolvimento desse fenômeno e é por isso que a peça começa com a cena na qual Bocarra recebe a primeira instrução diretamente dos níveis mais altos da fração financeira: se há uma queda tendencial da taxa de lucro (o modo como o mais-valor é representado), a solução não pode se limitar a aferrolhar ainda mais os trabalhadores, mas deve incluir também uma redução do número de capitalistas competindo por esse valor excedente, que se torna escasso. Daí o movimento de Bocarra ser primeira e mais diretamente contra outros burgueses, o que, por sua vez, também possibilita que ele se aproxime de Joana, já que ele não se encontra mais no mesmo patamar que os outros industriais.

Efetivamente, se lermos a sequência mais acima à luz do espetáculo como um todo, podemos levantar a hipótese de que estamos face a face de um experimento que procura conferir

valor imagético ao que é ainda apenas conceitual: a crise do capitalismo ou esse regime de exploração aparentemente inquebrantável como uma relação intrinsecamente contraditória. Em outros termos, no intuito de romper com o modo de representação capitalista, a obra deve considerar “a substância dialética dos eventos” e, para tanto, deve libertar a representação dos limites do realismo fotográfico absoluto e avançar da fórmula simples do conceito de crise rumo ao efeito imagístico, ou ao que equivale a uma forma terminada e adequada (EISENSTEIN, 2002, p. 35-40). Independentemente dos juízos estéticos a serem feitos, o déficit político de se ignorar esse dado é mais ou menos evidente, pois pressupõe reproduzir o modo de representação capitalista inconscientemente. Isso, no entanto, certamente não equivale a afirmar que *A Santa Joana dos Matadouros* tem a pretensão ou consegue ensinar a lógica fictícia de valorização do capital ou a lei da queda tendencial da taxa de lucro, mas, no lugar disso, que a síntese da sua construção possibilita aos envolvidos na sua produção, distribuição e recepção refazer esse percurso teórico, como estamos executando aqui, ou obter um conhecimento perceptivo com um mínimo de conhecimento de causa. Nisso novamente a peça se aproxima do método de exposição e representação do *Capital* de Marx, uma vez que tanto um quanto o outro treina o seu leitor no hábito de procurar o que se esconde por trás de aparências, resolver enigmas, que trarão novos mistérios e paradoxos, e formular soluções temporárias, que nunca dissipam o estranhamento do problema completamente, isto é, superações dialéticas que não deixam de carregar a estranheza do impasse inicial (JAMESON, 2014, p. 11-46).

Tal articulação consciente da imagem cênica não teria de modo algum a pretensão de substituir o raciocínio especulativo, mas de fusioná-los dentro e fora dos palcos, especialmente tendo em vista que esse modo de conceber a produção artística também implica pautar e organizar todos os envolvidos na glória e no escândalo do espetáculo teatral como um todo (PASTA, 2012, p. 47-55). A bem da verdade, essa é uma precondição da demonstração dos postulados do autor e de sua companhia: o entrelaçamento entre produção e circulação, as quais normalmente aparecem como fatalmente apartadas no modo pelo qual o capitalismo se representa, mas que estão em interação indissociável em um todo social complexo. Isto é, organizar a cadeia de produção, distribuição e recepção da peça não é um trabalho que ocorre *a posteriori*, mas fundamentalmente no próprio processo de organização e seleção dos materiais que vão compô-la. Estamos afirmando que *A Santa Joana dos Matadouros* realiza a crítica do modo de representação capitalista não somente no âmbito formal da montagem do espetáculo, mas crucialmente no seu inacabamento que aponta para condições e relações que a circunscrevem, extrapolam e que envolvem muitas outras pessoas. No lugar de uma obra individual orgânica e autônoma, o que temos é uma obra que só completa o seu sentido quando se recorre a elementos que se encontram para além dela e isso é encontrado desde o próprio título, o qual, como tentamos demonstrar, imediatamente se refere a todo um universo realmente existente.

Focalizemos, por exemplo, o motivo mais básico dessa peça: os anos de aprendizado de uma trabalhadora, cujo trabalho também era a sua destruição. Caso pensemos em termos de



homologias, de maneira semelhante como ocorre na relação entre capital e trabalho – o valor produzido pelo trabalho vivo se autonomiza como trabalho morto até que se volta contra o trabalhador que o produziu por meio da subordinação sociopolítica viabilizada pelo assalariamento –, Joana é massacrada e expropriada como mártir como resultado necessário do seu trabalho de conciliação de classes. Essa peça seguramente procura explicar e criticar a processualidade do capital, mas ela não se contenta em fazer isso, dado que as relações de produção nas quais ela se insere negam propositalmente o seu próprio conceito como obra de arte acabada em si mesma – a ausência de superação é testemunho de uma entropia social generalizada e que abarca tanto burgueses quanto trabalhadores: ao se reproduzir e ampliar, o capital nega a si mesmo, de modo mais ou menos análogo a como o trabalhador, ao se reproduzir como trabalhador, nega a si mesmo. O conceito de obra de arte (*Kunstwerk*) nessa peça, por sua vez, é igualmente confrontado, posto que ele é implodido graças à função social que ela passa a ter. Ou seja, por meio da análise de *A Santa Joana dos Matadouros*, temos acesso a uma reflexão sobre as relações de produção dentro das quais ela foi montada e esta reflexão é em si um processo de crítica do modo de representação capitalista, sobretudo porque se a obra de arte individual no mundo burguês tem a função de justamente não ter função, de propiciar fruição estética e dotar de personalidade o indivíduo atingido pela massificação industrial, ainda que temporariamente, e de, conseqüentemente, neutralizar a crítica do mundo que o cerca por meio da equalização entre arte e distração desinteressada, aqui essa função social de crítica do modo de representação capitalista aponta para uma ruptura com os modos burgueses de se produzir arte e subjetividades (BÜRGER, 2008, p. 91-99).

Levando isso em consideração, pode-se defender que o que interessa verdadeiramente nessa modalidade de trabalho é o sentido da montagem como a armação de um conflito, o qual é alçado à condição de princípio narrativo e essa narrativização conflituosa é condição de possibilidade para a representabilidade do capitalismo. É mais ou menos como pensar que da colisão entre dois ou mais elementos constitutivos do espetáculo teatral – texto, atuação, dicção, luz, música, cenografia, gestos, etc. – um conceito se exteriorizasse (EISENSTEIN, 2002, p. 42-44). Essa experiência de pensar a partir de colisões e conflitos, por seu turno, permite aos envolvidos começar a superar subjetivamente a forma mercadoria, exatamente porque essa crítica do modo de representação capitalista não se restringe ao conteúdo manifesto (representabilidade do negativo do movimento do capital), mas se dirige igualmente à elaboração formal. Embora o pensamento em cena por parte dos envolvidos na montagem da peça e na recepção da obra seja sem dúvida incentivado e exigido para que esses procedimentos se concretizem, há uma moldura evidente que encoraja esses processos, a um só tempo, subjetivos e coletivos: a representação do negativo do capitalismo como sistema exige uma construção artística organizada ao redor do princípio da montagem e este pode ser observado desde a justaposição entre os matadouros e a Bolsa de Valores de Chicago até a ordenação dos coros (industriais, criadores, comerciantes, pequenos especuladores e trabalhadores).

Por exemplo, tal convite ao conflito pode ser visto a partir das orientações cênicas mais gerais das duas protagonistas. Nem Bocarra ou Joana se dissolvem em seus coros (dos capitalistas e dos trabalhadores, respectivamente) e esse procedimento confere-lhes certa individualidade e autonomia de ação. Este arranjo preserva e tensiona a fórmula trágica, já que as convenções não são nem totalmente obedecidas ou simplesmente descartadas, elas indicam insatisfações e revelam tanto um desconforto quanto uma aceitação tácita da realidade do modo de representação capitalista, propiciando a um só tempo uma reconciliação mental e uma irreconciliação prática. Isto é, tal ruído na comunicação cênica – ou impossibilidade de integração – entre protagonista e coro sugere um deslocamento profundo tanto de Bocarra em relação aos outros proprietários capitalistas quanto de Joana em relação aos boinas pretas e trabalhadores. Se na tragédia grega antiga a interação entre herói trágico, coro e corifeu dava conta da solução imaginária para conflitos reais a respeito do choque entre a individualidade da liberalização democrática e o imperativo de se subordinar a uma comunidade, em *A Santa Joana dos Matadouros* esse horizonte de superação é figurado, mas como crescentemente longínquo e inviável, já que tanto Bocarra quanto Joana aprofundam seus respectivos isolamentos e embates em relação aos seus grupos até se deslocarem quase que completamente. Por outro lado, o desaparecimento paulatino do coro no drama burguês sinaliza uma autonomização do sujeito e uma correspondente individualização que desembocou no individualismo sob o capitalismo em pleno funcionamento. Este horizonte – quase que completamente obliterado pela experiência de Beckett e outros dramaturgos posteriores de linhagem semelhante –, entretanto, tampouco está disponível na peça de Brecht. Nessa obra não somente há uma multiplicação de coros, o que aponta para uma complexificação crescente das relações socioeconômicas, mas também há o fato de a contradição persistir mesmo depois do fim da encenação. Dessa maneira, a premissa do mundo ser desmontável e remontável não se traduz em um simples chamado à desnaturalização da sociedade e à rebeldia, mas fundamentalmente em uma visão do mundo como algo inerentemente inacabado e que jamais se tornaria reconciliado no sentido de uma estabilização social sem conflitos.

Por fim, vale sublinhar ao menos uma vez mais esse afastamento dialético da tradição trágica – não seria surpreendente que uma obra dos anos 1930 resvalasse em uma perspectiva fatalista da vida. A rejeição à tragédia aqui é sem dúvida uma das dimensões em que a crítica do modo de representação capitalista opera. Efetivamente, tal destaque dado à crítica da economia política, nessa peça especificamente, não deixa dúvidas a respeito da construção artística em torno de uma crítica do modo de representação que corresponde à sociabilidade burguesa. Contudo, como temos procurado evidenciar, há uma integração entre representação socioeconômica e político-cultural, isto é, a obra não se limita à função de compensação psicológica para a especialização e fragmentação das relações de produção capitalista, meramente enumerando os nexos causais das situações reais, mas, em vez disso, avança na superação dialética das convenções da tragédia clássica e do drama burguês, inclusive propondo uma tomada de consciência da função organizadora que a produção cultural já possui. Novamente, esse movimento de aproximação e

distanciamento em relação à tradição literária é de grande importância, especialmente porque é ele que permite que essa obra avance rumo à experimentação formal sem romper com o debate público – lembremos que Brecht parecia estar mais preocupado com uma apropriação e refuncionalização da tradição do que uma ruptura total, pois é precisamente a diferenciação em relação à práxis vital que possibilita que a arte, como esfera separada, possa ser conscientemente inserida no processo de organização popular. Aqui um antecedente significativo é *Mistério-Bufo* (1918), de Maiakóvski, ou seja, se trata não só de uma inserção na tradição épica medieval, mas mais decisivamente uma refuncionalização de dois opostos – a lenda religiosa e o cômico popular – que se anulam e superam. Isto nos induz a dizer que há ao menos mais uma máxima que se pode tirar de *A Santa Joana dos Matadouros*: por mais rica e inspiradora que essa peça seja, ela está longe de ser um mapa do que fazer; em vez disso seria melhor pensá-la como um lembrete de rupturas, continuidades e o imperativo de se descrever, entender e produzir processos críticos.

É precisamente nesse sentido que se pode sugerir que essa peça se destaca e se coloca como um divisor de águas na obra de Brecht, entre outras razões, porque ela realiza um tipo particular de transição da crítica ainda abstrata e insuficiente de modelos de sociedade para uma maior especificação que acaba sendo estética e politicamente decisiva. O resultado obtido é uma transição da tentativa de se produzir uma linguagem artística crítica dos efeitos sociais do capitalismo para uma experiência artística de exame crítico do próprio movimento do capital.

#### Referências:

- BRECHT, B. **Brecht on Theatre**. Silberman, Marc; Giles, Steve; Kuhn, Tom (eds.). London: Bloomsbury, 2017.
- BRECHT, B. On Art and Socialism. In: Kuhn, Tom.; Giles, Steve (eds.). **Brecht on Art and Politics**. London: Bloomsbury, 2003, p.34-38.
- BRECHT, B. Die heilige Johanna der Schlachthöfe. In: **Bertolt Brecht Ausgewählte Werke in sechs Bänden: Stücke I**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.
- BRECHT, B. A Santa Joana dos Matadouros. In: **Teatro Completo em 12 volumes**. Trad. Roberto Schwarz. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 1990, p.11-128.
- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008 [1974].
- CARVALHO, S. Questões sobre a Atualidade de Brecht. **Sala Preta**. São Paulo, n. 6, 2006, p.167-173.
- COSTA, I. C. Brecht, Adorno e o Interesse do Engajamento. **Sinta o Drama**, Petrópolis, 1998, p. 215-237.
- GRESPLAN, J. **Marx e a Crítica do Modo de Produção Capitalista**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GRESPLAN, J. **O Negativo do Capital: O Conceito de Crise na Crítica de Marx à Economia Política**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- JAMESON, F. **Representing Capital: A Reading of Volume One**. London and New York: Verso, 2014.
- JAMESON, F. **A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present**. London and New York: Verso, 2012.

- JAMESON, F. **Brecht and Method**. London and New York: Verso, 1999 [1998].
- JAMESON, F. **The Political Unconscious: Narrative as a Symbolic Act**. London, Methuen, 1983 [1981].
- KURZ, R. **O Colapso da Modernização: Da Derrocada do Socialismo de Caserna à Crise da Economia Mundial**. 2 ed. Trad. Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- KURZ, R. **Dominação Sem Sujeito: Acerca da Superação de uma Crítica Social Limitada. Razão Sangrenta: Ensaio sobre a Crítica Emancipatória da Modernidade Capitalista e de seus Valores Ocidentais**. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2010, p. 213-297.
- MAIAKÓVSKI, V. **Mistério-Bufo: Representação Heroica, Épica e Satírica de Nossa Época**. Trad. Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2012.
- MARX, K. **O Capital: Crítica da Economia Política. Livro III: O Processo Global da Produção Capitalista**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2019 [1889].
- MARX, K. **Crítica da Filosofia do Direito de Hegel**. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010. [1843].
- MARX, K.; Engels, F. **Manifesto Comunista**. Trad. Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo. 2013 [1848].
- MARX, K.; Engels, F. **A Ideologia Alemã: Crítica da Mais Recente Filosofia Alemã em seus Representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do Socialismo Alemão em seus Diferentes Profetas 1845-1846**. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- PASTA, José Antonio. **Trabalho de Brecht: Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea**. 2 ed. São Paulo: Editora 34 e Livraria Duas Cidades, 2010.
- PEIXOTO, F. O Grande Mecanismo do Capital. In: **Brecht: Vida e Obra**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979 [1974].
- SCHWARZ, R. A Santa Joana dos Matadouros. In: **Que Horas São?** Ensaio. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.87-105 [1982]
- SCHWARZ, R. Altos e Baixos da Atualidade de Brecht. In: **Sequências Brasileiras**. Ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.113-150.
- SCHWARZ, R. A Dialética da Formação. In: PUCCI, B.; ALMEIDA, J.; LASTÓRIO, L. A. C. N. (org.). **Experiência Formativa e Emancipação**. São Paulo, Nankin, 2009, p.163-186.
- WILLIAMS, R. Afterword to Modern Tragedy. In: **Politics of Modernism**. Against the New Conformists. London: Verso, 2007 [1979], p.95-105.
- WILLIAMS, R. You're a Marxist, aren't you? In: **Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism**. London and New York, Verso, 1989 [1975], p.65-76.

---

### Notas

<sup>1</sup> Doutor em Letras (USP). Em 2014, foi pesquisador visitante no Departamento de Literatura do King's College London e, em 2018, no Institute for Critical Theory da Duke University com bolsa CNPq. Atualmente realiza pós-doutorado na FFLCH/USP sobre história e transição em Bertolt Brecht e Toni Morrison. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8873528701658787>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0087-0295>. E-mail: [yaoiii@gmail.com](mailto:yaoiii@gmail.com).

Recebido em: 10 de out. 2023

Aprovado em: 1º de dez. 2023