



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Teatro épico-dialético: uma poética de resistência e de igualdade de gênero?

Vanessa Biffon Lopes

Para citar este artigo:

LOPES, Vanessa Biffon. Teatro épico-dialético: uma poética de resistência e de igualdade de gênero?. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0209

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Teatro épico-dialético¹: uma poética de resistência e de igualdade de gênero?²

Vanessa Biffon Lopes³

Resumo

Ainda que com uma proposta inovadora na história do teatro como forma e conteúdo, o teatro épico-dialético de Bertolt Brecht (1967; 1978) não considerou profundamente a perspectiva de gênero em sua concepção, uma vez que a luta de classes é o debate central dessa teoria. Contudo, pensadoras feministas como Elin Diamond (2011) e Della Pollock (1989) possibilitam uma compreensão mais expandida da teoria colocando o gênero como categoria aliada na busca por um teatro revolucionário. A primeira autora faz uma leitura do “método” do teatro épico-dialético e a segunda traz algumas considerações acerca das personagens femininas da dramaturgia de Brecht.

Palavras-chave: Gênero. Teatro épico-dialético. Feminismo.

Epic-dialectical theater: a poetics of resistance and gender equality?

Abstract

Even with an innovative proposition in the history of theater as form and content, Bertolt Brecht's epic-dialectical theater (1967; 1978) did not deeply consider the gender perspective in its conception, since class struggle is the central debate of this theory. However, feminist thinkers such as Elin Diamond (2011) and Della Pollock (1989) enable a broader understanding of the theory by placing genre as an allied category in the pursuit of revolutionary theater. The first author makes a reading of the “method” of dialectic epic theater and the second brings some considerations about the female characters of Brecht's dramaturgy.

Keywords: Gender. Epic-dialectical theater. Feminism.

Teatro épico-dialético: ¿una poética de resistencia e igualdad de género?

Resumen

Aunque con una propuesta innovadora en la historia del teatro como forma y contenido, el teatro épico-dialético de Bertolt Brecht (1967; 1978) no consideró profundamente la perspectiva de género en su concepción, ya que la lucha de clases es el debate central de esta teoría. Sin embargo, pensadoras feministas como Elin Diamond (2011) y Della Pollock (1989) permiten una comprensión más amplia de la teoría al colocar el género como una categoría aliada en la búsqueda de un teatro revolucionario. El primer autor ofrece una lectura del “método” del teatro épico dialético y el segundo trae algunas consideraciones sobre los personajes femeninos en la dramaturgia de Brecht.

Palabras clave: Género. Teatro épico-dialético. Feminismo.

¹ A revisão ortográfica e gramatical do artigo foi realizada por Marcia Selivon, doutora em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP).

² Este artigo resulta em 78% de partes de minha dissertação de Mestrado em Artes, defendida em 2018, na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) denominada: Contradições entre gênero e classe no teatro de grupo paulistano: a representação poética da mulher no espetáculo A Brava da Brava Companhia. A pesquisa do mestrado foi financiada pela CAPES / Demanda Social, por meio de bolsa de estudos

³ Doutora pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Mestrado pela UNESP. Licenciatura em Artes Cênicas e Bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Professora de Artes do Instituto Federal de São Paulo - campus avançado Jundiá. Atriz do Grupo Teatral MATA! vanessa.biffon@unesp.br
<http://lattes.cnpq.br/3443146844784569> <https://orcid.org/0009-0008-2840-8020>

Grupos e artistas que escolhem se aprofundar no teatro épico-dialético brechtiano, em pleno século XXI, ainda estão interessados – na maior parte das vezes – em criar uma cena que suscite transformações na consciência da plateia acerca de sua realidade social, por meio de uma encenação que revele o funcionamento do mundo material. Paralelamente, quando as criações femininas nas artes encontram uma forma mais organizada a partir da segunda metade do século XX (Romano, 2017b, p.159), e os estudos feministas ganham maior consistência como campo crítico, teórico e prático, o próprio modo de ver e fazer teatro é questionado, com isso, propostas cênicas que denunciam a estrutura sexista ainda vigente nas sociedades ocidentais passam a surgir de maneira mais abrangente.

Nessas duas perspectivas, de viés marxista e de viés feminista, podemos observar pontos de convergência e outros de divergência. Apontaremos aqui alguns desses aspectos, evidenciando o trabalho da atriz (ator) no “método” brechtiano e a construção das personagens femininas nas dramaturgias do teatrólogo alemão, a fim de responder à pergunta que intitula este artigo.

Em *Teatro Dialético* (1967), Brecht explicita alguns elementos importantes da sua concepção sobre o trabalho do ator (atriz). Em linhas gerais, o ator (atriz) tem por função narrar e conduzir a história da peça; ele (ela) conhece todo o enredo e coloca o(a) espectador(a) em uma função de observador(a) ativo(a). O público está ciente de que vê uma peça teatral e que é parte integrante dessa experiência estética. A personagem é o objeto de pesquisa da peça; ela é mostrada em suas relações sociais, que podem mudar a qualquer momento na encenação. As personagens são representadas e não interpretadas pelas(os) atrizes(atores) que nunca deixam de ser atrizes(atores) no instante da peça, não “encarnam” a personagem.

Assim, Brecht utiliza traços épicos na cena com a intenção de provocar um *efeito de distanciamento* no público, que significa fundamentalmente historicizar a cena, ou como resume o teatrólogo, “representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros” (Brecht, 1967, p. 138), portanto, passíveis de transformação. Esse efeito pode assumir inúmeros

formatos e características, de acordo com o tema central da peça, mas seu objetivo principal é mostrar cenicamente que não há uma humanidade universal, assim como os comportamentos não o são, nem as instituições.

Historicizar a cena é um dos pontos mais relevantes de contribuição do teatro épico-dialético para a desnaturalização do gênero na representação, na leitura da pesquisadora feminista estadunidense, Elin Diamond. Assim como a luta de classes é propositalmente velada ou tida como não passível de transformação, também o gênero aparece como categoria fixa nas relações sociais, em uma intenção objetiva de oprimir e marginalizar aquelas(aqueles) que não se incluem (e não querem se incluir) na norma dominante. Mesmo aqueles que se incluem na regra – uma mulher nunca será “a regra” em uma sociedade machista – dificilmente podem desempenhar plenamente suas potencialidades na vida, dada a violência simbólica e a alienação da subjetividade a que estão submetidos.

Pode-se considerar que, ainda que apresentadas separadamente por muitas teorias e análises, as categorias de classe, gênero (e raça, etnia, idade e demais demarcadores) refletem estruturas desiguais e opressoras de poder. Cada qual carrega especificidades, mas todas as categorias de demarcação e exclusão caminham em interseccionalidade, como aponta Kimberlé Crenshaw (2002, p. 177):

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.

No que concerne ao gênero, de maneira geral, trata-se de uma categoria atuante em um conjunto de gestos, comportamentos, aparências, que englobam uma identidade construída social e culturalmente. No campo das artes, quando um espetáculo é encenado, as relações de gênero transitam em cena, expressas no ponto de vista sobre o tema (violência doméstica, greve operária), na construção da indumentária (saia, cabelos compridos, barba, gravata), na ação da personagem (procurar um amor, lutar na guerra, pedir esmolas, comandar uma

empresa), nas interações que estabelecem e opiniões que expressam (ou que são emitidas sobre seus comportamentos), na movimentação do corpo (delicadeza, força), no trato das emoções (raiva, ciúme, vergonha) e nas funções sociais e profissões exercidas por ela(ele) (mãe, herói, empregada doméstica, presidente, padre)⁴.

A escolha desses elementos pode indicar uma proposta das(os) artistas envolvidas na criação, ou não, apenas significar o reflexo do gênero normatizado socialmente, indicando uma despreocupação (ou falta de consciência de gênero) das(os) autoras(es) ao montar o espetáculo.

Mesmo que Brecht não tenha focado nas relações de gênero em sua teoria e obra, o efeito de distanciamento pode ser usado por artistas que se interessam em não reproduzir signos que limitam as possibilidades de ação e imagens dos gêneros no teatro, fundamental no caso da desconstrução de valores arraigados sobre o gênero feminino. É necessário fazer tal crítica a fim de criar outras representações.

Quando os espectadores “veem” o gênero eles estão a ver (e a reproduzir) os sinais culturais de gênero e, por conseguinte, a ideologia de gênero de uma cultura. O gênero, na verdade, fornece uma ilustração perfeita da ideologia em ação, visto que o comportamento “feminino” ou “masculino” normalmente parece a “natural, logo fixa e inalterável” extensão do sexo biológico, [...] Isto é, ao alienar (e não apenas rejeitar) a iconicidade, e ao enfatizar a expectativa de parença, a ideologia de gênero é exposta e devolvida ao espectador (Diamond, 2011, p. 37).⁵

Contra a universalização das personagens, pesa o fato de que as pessoas são todas resultantes de um processo histórico, diria Brecht, e cultural, complementar a Diamond. Brecht e Diamond almejam que a arte seja capaz de produzir obras nas quais as(os) espectadoras possam tornar-se uma espécie de historiadoras(es) críticas da vida, desnaturalizando a ideologia impregnada nas relações sociais, na construção dos gêneros, na alienação das classes. Essa atitude deve tanto referir-se “ao distanciamento das espectadoras, à sua posição ‘crítica’ como ao facto de estas escreverem a sua própria história ao assimilar as

⁴ Essas observações referem-se à construção da personagem. No entanto, outros elementos cênicos como cenários, iluminação, trilha sonora também trazem marcas de gênero, veja mais em Romano (2017b, p. 81-131).

⁵ A tradução do texto de Elin Diamond utilizada neste artigo é da Universidade do Minho (Braga, Portugal).

mensagens vindas do palco” (Diamond, 2011, p. 41).

Todavia, nos escritos de Brecht, é possível perceber que ele separa a(o) mulher(homem) histórica das funções estéticas da(o) atriz(ator). A historicização na teoria brechtiana não considera que o corpo gendrado da atriz, que representa a personagem, também é historicizado e passível de distanciamento crítico por parte das espectadoras. A atriz-sujeito não desaparece quando representa a personagem ou quando representa a si própria como personagem-atriz, pois “cada uma permanece processual, histórica e incompleta” (Diamond, 2011, p. 43). A(o) espectadora(o) pode perceber essas três temporalidades em uma só personagem, dado o estímulo que esse teatro possibilita, construído a partir de distanciamento da cena.

Quero ser clara quanto a este ponto importante: o corpo, particularmente o corpo feminino, por virtude de entrar no espaço do palco, entra na representação – não está só ali, uma presença direta, ao vivo, mas antes (1) um elemento signifiante numa ficção dramática; (2) parte de um sistema de signos teatrais cuja gesticulação, voz e personificação são referentes tanto para o ator como para o público; e (3) um signo num sistema governado por um mecanismo particular, normalmente pertencente a homens e por eles dirigido para o prazer de um público cuja maioria de assalariados são homens. No entanto, com todas estas classificações, a teoria brechtiana imagina uma polivalência para a representação do corpo, pois o corpo da performer também é historicizado, impregnado com a sua própria história e com a da personagem, e estas histórias perturbam as frágeis margens da imagem, da representação (Diamond, 2011, p. 45).

Quais elementos pesam no processo de significação é o diferencial da teoria *géstica feminista*, em relação à prática teatral e teorização de Brecht em seu tempo. O fato de o corpo, carregado de demarcadores de identidade, ser elemento signifiante, essencial para o estabelecimento dos referentes entre espetáculo e plateia, não vai contra os interesses de um teatro que discuta a luta de classes, mas estabelece o debate sobre as hierarquias sociais em uma plataforma mais complexa e compreensiva. Uma atriz negra, por exemplo, vive e representa especificidades sociais (de acordo com cada contexto) que precisam ser consideradas, para que não se reproduzam os mesmos papéis restritivos no palco, ou para que haja distanciamento crítico, fortalecendo a atriz como sujeito-histórico na e para além da ficção. Isso não significa limitar as possibilidades de representação cênica, nem fazer um teatro voltado apenas para dramaturgias

peçoais, mas sugere uma ética e um comprometimento com as imagens e discursos criados na cena que, aliás, eram muito caros a Brecht. Assim como foi citado anteriormente, é fundamental modificar as formas de fazer teatro de acordo com a realidade social, atualizando as estratégias de exposição das contradições que estruturam a sociedade.

O gesto é um recurso potente na representação épica e crítica da cena. Ele é capaz de expressar atitudes globais (Brecht, 1967, p. 77) que podem ser “lidas” por pessoas de diferentes contextos. Segundo Walter Benjamin (1996), o gesto ou *Gestus* social foram sublinhados no “método” brechtiano porque eles revelam a real intenção dos sujeitos, inclusive, em situações em que o discurso expressa outra posição: “O gesto demonstra a significação e a aplicabilidade social da dialética” (Benjamin, 1996, p. 88). Porém, nem todo gesto é um *Gestus* social. Brecht exemplifica:

A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra cães de guarda. [...] O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da Natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens. Por outro lado, um gesto de dor, enquanto permanece abstrato e tão geral que não se ergue acima da categoria puramente animal, ainda não é um *Gestus* social. Contudo, é esta precisamente uma tendência comum na arte: remover o elemento social de todos os gestos. [...] O *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais (Brecht, 1967, p.78-79).

Nesse sentido, o *Gestus* social tem ampla possibilidade de expressão e é um recurso mais complexo do que a execução de mera gesticulação. Pode ser uma ação, uma palavra, uma música, uma cena que, individualmente ou no todo do espetáculo, codificam atitudes sociais, tornando-as visíveis e acentuadas propositadamente. Diamond propõe que seja feita uma leitura feminista desse gesto social e sugere que tal mecanismo “representa um discernimento teórico perante as complexidades sexo/gênero, não só no que diz respeito à peça, mas também no que diz respeito à cultura que a peça, no momento da recepção, reflecte e modela dialogicamente” (Diamond, 2011, p. 46). Segundo a autora, a atuação brechtiana e a ênfase histórica, tanto da interpretação quanto da cena, são complementadas pela visão de gênero, operando a favor de uma

desnaturalização (ou distanciamento) das coerções patriarcais. Em seus termos:

Uma crítica feminista géstica “alienaria” [distanciaria] ou destacaria esses momentos num guião no qual as atitudes sociais sobre o gênero se tornariam visíveis. Sublinharia as configurações sexo/gênero enquanto esconderia ou perturbaria a ideologia coerciva ou patriarcal. Recusaria apropriar e naturalizar dramaturgos ou dramaturgas, em vez disso focando-se nos constrangimentos históricos e materiais da produção de imagens. Tentaria relacionar-se dialecticamente com o guião, em vez de o dominar. E ao gerar significados, recuperaria momentos (especificamente gésticos) nos quais o actor histórico, a personagem, o espectador, e o autor entram na representação, ainda que provisoriamente (Diamond, 2011, p. 48).

Na crítica *géstica*, a análise se expande para além do que é mostrado pela fábula ou pelo texto dramático na cena. A proposta inclui a revelação de aspectos do modo de produção, da equipe de artistas envolvida, do contexto social e das circunstâncias da criação. Dentro dessa concepção, também cabe sublinhar que as(os) espectadoras(o) adquirem posição importante. Elas(eles) não estão ali, na plateia, como um bloco de pessoas sem rosto. Elas(eles) têm gênero, o que modifica a relação da(o) artista com o público.

A teoria feminista expande a teoria brechtiana, nesse contexto, evidenciando a não neutralidade de gênero das(dos) espectadoras(o). Brecht também concorda que o público não é neutro, mas percebe isso apenas do ponto de vista da classe social.

A liberdade na relação entre o ator e o seu público também consiste em que ele não o considera uma massa uniforme. Ele não une as pessoas como se fossem um bloco sem forma com as mesmas emoções. Ele não se dirige da mesma maneira a todos; ele mantém as divisões existentes no público, ele chega a torná-las mais profundas. Eles têm amigos e inimigos, ele é amigável com os primeiros e hostil com os segundos. Ele toma um partido, nem sempre aquele personagem, e quando é o caso, ele toma partido contra o seu personagem. (Esta pelo menos é a atitude básica, mas esta também precisa mudar de acordo com as diferentes expressões do personagem. Mas também podem existir partidos onde tudo está expresso e onde o ator não expõe o seu julgamento; neste caso ele precisa mostrar que não está julgando através da sua interpretação (Brecht, 1967, p. 172).

A não neutralidade de gênero do público é importante e precisa ser levada em consideração, uma vez que influenciará tanto a criação de cenas, movimentos e gestos, no instante mesmo da representação. No caso do gênero feminino,

especialmente, a percepção da artista acerca da não neutralidade da espectadora também é uma oportunidade para que ambas se conectem em momentos da cena e se reconheçam como pertencentes à mesma categoria de gênero historicamente oprimida, com a certeza de que juntas podem mudar essa história. Assim como fez Brecht, escrevendo e encenando situações que estimulem o público a compreender que pertence a uma classe trabalhadora, a crítica feminista aponta a importância de fazer o mesmo com o gênero, criando possibilidade para a emancipação feminina, tendo em vista uma revolução feminista.

Enquanto Diamond analisa a teoria brechtiana e conclui que o teatro épico-dialético pode ser usado como aliado importante de desnaturalização do gênero, se somado a um olhar feminista para a cena, Della Pollock traz uma contribuição relevante para pensar a representação das personagens mulheres em Brecht, destacando os traços expressionistas existentes na obra do teatrólogo.

Em seu artigo *Um Novo Homem para uma Nova Mulher: Mulheres em Brecht e Expressionismo*⁶, Pollock (1989) percebe que uma “nova mulher” surge nas dramaturgias brechtianas, a partir da influência do expressionismo alemão. Essa vanguarda artística europeia, cujo surgimento ocorre na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial, da qual ela sai perdedora – contexto do início da carreira artística de Brecht –, expressa a subjetividade sombria e o pessimismo da época. No teatro, as peças expressionistas opunham-se à reprodução autêntica da realidade (característica do teatro naturalista) e buscavam “explorar os mistérios da vida interior” (Carlson, 1997, p. 336). Um dos principais dramaturgos alemães desse período foi Georg Kaiser, cuja obra teatral, *Os burgueses de Calais*, influenciada pela dialética, tinha em Brecht um grande admirador (Pollock, 1989, p. 87). Por volta de 1916, “a principal preocupação do expressionismo era a denúncia da guerra e a conclamação a uma nova ordem social baseada na fraternidade e numa crença na bondade fundamental do homem” (Carlson, 1997, p. 338). De maneira geral, esse pensamento sugeria a necessidade de construção de um “novo homem”, homem no sentido de humanidade, e conseqüentemente, de uma “nova mulher”, que seriam o futuro de uma geração concebida em um

⁶ New Man to New Woman: Women In Brecht and Expressionism. (Tradução nossa)

contexto posterior à guerra.

A mulher nas peças expressionistas – considerando suas fases – era representada similarmente à *Madonna* ou à prostituta; ora tinha a função dramaturgica de ser um meio para que esse “novo homem” aprendesse a amar os outros, ora se configurava como a mãe da espécie desse “novo homem” (Webb apud Pollock, 1989, p. 87). O papel dessas mulheres estava vinculado a uma passividade, submissão e a uma identidade baseada na sua relação com o homem (Pollock, 1989, p. 89).

Características semelhantes aparecem nas primeiras peças brechtianas⁷ – como *Baal* e *Tambores da Noite* – peças sobre as quais Brecht, posteriormente, terá grandes ressalvas. Em *Baal* elas “são retratadas como objetos sexuais que são dominadas por seus próprios desejos sexuais e por dependência burguesa como são os novos homens” (Pollock, 1898, p. 96)⁸. Em *Tambores da Noite*, através da personagem Ana, Brecht critica o expressionismo, parodiando as dimensões potencialmente reacionárias da gravidez (Pollock, 1989, p. 98). Entretanto, em ambas as peças as personagens femininas adquirem um tom crítico, ao receberem uma “roupagem” dialética, o que faz com que Brecht afaste-se do idealismo expressionista e, desta maneira, relativize as representações das suas personagens femininas.

As personagens criadas por Brecht, tanto mulheres quanto homens, nascem da leitura do teatrólogo acerca da realidade. Mesmo localizadas em momentos históricos distintos, todas refletem o conflito entre as classes sociais e como essas relações revelam o poder de uns sobre os outros. Assim, muitas mulheres representadas por Brecht, principalmente aquelas cujas histórias conduzem às ações principais, iniciam de maneira alienada, idealista, reproduzindo o senso comum da ideologia dominante. Ao se defrontarem com a realidade cruel, elas se

⁷ Segundo Anatol Rosenfeld (2009), as peças brechtianas podem ser compreendidas em três fases: expressionista (*Baal*, *Tambores da Noite*, *Na selva das cidades*, *Um homem é um homem*), didáticas (*A medida*, *A exceção e a regra*, *Aquele que diz sim e aquele que diz não*) com peças intermediárias (*Ópera dos três vinténs*, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, *Santa Joana dos Matadouros*) e maduras (*A vida de Galileu*, *A alma boa de Setsuan*, *Mãe coragem e seus filhos*, *O círculo de giz caucasiano*, *O Sr. Puntilla e seu criado Matt*).

⁸ They are depicted as sexual objects who are at least as dominated by their own sexual desires and bourgeois dependency as by would-be New Men. (Tradução nossa).

transformam: aliam-se a uma luta maior contra os reais opressores ou perdem a ingenuidade e acabam destruídas pela desumanidade da sociedade. Nas peças, segundo Pollock, as personagens femininas centrais sempre têm uma personagem de contraponto⁹ que serve de oposto dramaturgico, para que haja a transformação (Pollock, 1989, p. 95).

O que diferencia personagens homens e personagens mulheres no conjunto dramaturgico brechtiano é a função social que elas e eles exercem. Se Brecht colocou no palco personagens inspiradas na realidade, mesmo que com trajetórias distintas, não se preocupou em romper o que já era dado socialmente na representação dos gêneros. Para citar algumas funções centrais, pode-se dizer que às mulheres brechtianas cabem ser mães (*A mãe, Os Fuzis da Senhora Carrar, Mãe coragem e seus filhos*), criadas (*O círculo de giz caucasiano*), comerciantes (*Mãe coragem e seus filhos*), missionárias religiosas (*Santa Joana dos Matadouros*) e prostitutas (*A alma boa de Set-Tsuan*). Aos homens, pertencem as funções de cientistas (*A vida de Galileu*), patrões (*O senhor Puntilla e seu criado Matti*), gangsters (*A resistível ascensão de Arturo Ui*), comerciantes ricos (*A exceção e a regra*), artistas bêbados (*Baal*), estivadores (*Um homem é um homem*) e criminosos (*A ópera dos três vinténs*). Isso, entretanto, não significa que mulheres sejam menos importantes na obra de Brecht. Contudo, Pollock acredita que o idealismo expressionista resiste em Brecht quando o teatrólogo alemão coloca como base da regeneração social a família (Pollock, 1989, p. 95) e, conseqüentemente, a representação do gênero feminino, associa-se à função social da mãe.

Vale observar alguns exemplos citados pela autora. Na peça *A Mãe*, inspirada no romance homônimo de Máximo Gorki, Pelagea, viúva de um operário e mãe de um jovem operário e militante político, passa de uma passiva dona de casa, cuja função maior era a maternidade (embora quisesse ter um trabalho, até para ajudar no orçamento da casa) para uma ativista social comprometida com a causa dos trabalhadores. Sua transformação na peça efetiva-se quando o filho é preso e precisa de sua ajuda. Ela vai até a delegacia e representa para os soldados o perfil

⁹ Nos exemplos de Pollock, uma personagem contraponto pode ser: um filho, como Pelagea e Pavel; uma outra mulher, como Grusha e esposa do governador, e Anna Fierling e Kattrin; e a si própria, como Shen-Te e o primo.

de uma mãe alienada, assim como fora instantes anteriores na peça. Mas, agora se utiliza desse artifício em prol da militância. Pollock destaca essa manipulação consciente do papel social da mulher:

Ela [Pelagea] aprende a desempenhar o seu "lado velho" para cumprir objetivos especificamente históricos. Quando ela visita Pavel na prisão, ela faz uma grande demonstração de choro e lamento pelo destino de seu filho; e em voz baixa, ela pede os endereços de camponeses simpatizantes do movimento dos trabalhadores (Pollock, 1989, p. 100)¹⁰.

Depois que seu filho morre, Pelagea continua sua função política, servindo de memória viva da militância do filho, que agora também é a dela. A sua transformação, entretanto, é impulsionada pelo amor e devoção que nutre pelo filho. Pode-se objetar que, mais uma vez, a ação da personagem está subordinada à de um homem. Por isso, para Pollock, a ação desta personagem ganha contornos idealistas nas mãos de Brecht.

Em *Mãe Coragem e seus filhos*, a mãe também ganha protagonismo na encenação de Brecht, que revela por meio desta mulher as contradições e horrores da guerra. A peça se passa durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). A personagem da mãe, Anna Fierling, utiliza-se da guerra para seu sustento – vende salsichas, sapatos, vinhos para soldados – e acaba perdendo todos seus filhos para ela. Não há qualquer “romantização” em relação à personagem, nem há idealismo. Outra personagem feminina da peça é Kattrin, filha muda da Mãe Coragem. “Kattrin complementa a astúcia da Mãe Coragem com inocência” (Pollock, 1989, p. 102)¹¹, lembra Pollock, quando a filha tenta salvar uma cidade inteira dos ataques inimigos, tocando um tambor em cima de um telhado. Kattrin é morta pelos soldados católicos em reação a essa atitude de bravura, que se distingue das características obedientes que até então a caracterizaram.

Entretanto, é em *Círculo de giz caucasiano*, segundo Pollock, que Brecht constrói uma personagem feminina cuja maternidade rompe, de maneira mais contundente, o ideário expressionista.

¹⁰ She learns to play her "old" self in order to fulfill larger, more specifically historical aims. When she visits Pavel in prison, she makes a great show of weeping and keening her son's fate; under her breath, she asks for the addresses of peasants sympathetic to the workers' movement. (Tradução nossa).

¹¹ Kattrin complements Mother Courage's cunning with innocence. (Tradução nossa).

Grusha é uma criada que trabalha na casa do governador da cidade. Ele tem uma esposa e um filho pequeno. A guerra é anunciada e o governador, destituído do poder. A família apressa-se em deixar a cidade e acaba se esquecendo do próprio filho. Grusha, mesmo sem querer a princípio, acaba resgatando a criança e a adota. Assim que a guerra acaba, a mãe biológica retorna à cidade e reivindica a guarda do filho e, com ele, as propriedades do marido. O caso é levado ao juiz que, para determinar qual mãe seria a verdadeira, coloca a criança no centro de um círculo de giz marcado no chão e pede que, no momento determinado, ambas puxem a criança para fora, defendendo seus direitos. Grusha desiste de cumprir a determinação do juiz, para que a criança não seja machucada. O juiz, então, decide-se em favor da mulher que evitou que a criança fosse “rasgada” ao meio, mostrando que “[...] a verdadeira maternidade substitui a biologia” (Pollock, 1989, p. 103)¹². Frente a o que a fábula apresenta, Pollock conclui que: “A maternidade para Azdak [o juiz], é um instinto social amplamente definido que, devido à sua abrangência, desafia uma abordagem restrita ao sistema patrilinear e o direito de propriedade atrelado a ele” (Pollock, 1989, p. 103-104)¹³.

Se, por um lado, Brecht amplia a visão expressionista acerca da maternidade, imprimindo uma versão não burguesa de família, quando coloca a relação familiar como um instinto social e não biológico, por outro, ele evoca a transformação pessoal contínua da Grusha e a transformação subsequente da sociedade dominante, em um final feliz distante da criticidade brechtiana. Nas palavras de Pollock (1989, p.104):

Em Grusha, Brecht corrige e resolve o modelo utópico dos expressionistas. Ele suplanta o Novo Homem com uma Nova Mulher plenamente capaz de trazer a visão sonhadora expressionista de uma vida social mais humanista e mais produtiva. O prólogo de *O círculo de giz caucasiano* nos lembra, no entanto, que essa visão onírica deve ser compreendida no contexto das condições sociais¹⁴.

¹² [...] that true motherliness supersedes biology. (Tradução nossa)

¹³ Motherliness, for Azdak, is a broadly defined social instinct that, for its very breadth, challenges a more narrowly defined patrilinear system and its attendant system of property rights. (Tradução nossa).

¹⁴ In Grusha, Brecht corrects and resolves the expressionists' Utopian model. He supplants the New Man with a New Woman fully capable of bringing the expressionist dream-vision of more humane and more productive social relations to fruition. The prologue to *The Caucasian Chalk Circle* reminds us, however, that this dream-vision must be understood in the context of existing social conditions. (Tradução nossa).

Pollock finaliza sua análise compreendendo que Brecht destacou o papel importante da mulher na sociedade da sua época representando-a como mãe, pois nela estava inscrita a possibilidade de uma nova vida – social e biológica –, em meio à destruição provocada pela guerra. Faz isso dialeticamente, mesmo que, em alguns momentos, possa ter pendido a um idealismo menos crítico. Brecht “relaxou a oposição do idealismo e do materialismo que dominava o expressionismo tardio e libertou tanto a mãe da passividade quanto a mulher ativista da necessidade de rejeitar a ‘maternidade’” (Pollock, 1989, p. 105)¹⁵.

Há ainda outras duas personagens mulheres de destaque em Brecht, que, mesmo com pouca relação com a maternidade, merecem ser abordadas neste estudo: Shen-Te, de *A alma boa de Setsuan*, e Joana, de *Santa Joana dos Matadouros*.

Em *A alma boa de Setsuan*, a prostituta chinesa Shen-Te recebe uma recompensa financeira, após ajudar deuses que testavam a bondade humana. Ela deixa a prostituição e abre uma tabacaria. As pessoas do vilarejo, diante da mudança social da moça, vão até ela pedindo abrigo, comida e favores. Shen-Te acaba cedendo e, com isso, se entrega ao infortúnio. Engravidada de Yang Sun, esconde sua gravidez e quase perde seus negócios, por ser bondosa demais. Decide, então, inventar como fachada um primo, veste-se como um homem e tem atitudes opostas às que ela teria.

Brecht, na fábula, rompe com a visão sobre a prostituição feminina, colocando Shen-Te como a alma mais nobre entre os humanos, que só é deturpada quando se traveste como o primo inventado, tornando-se uma pessoa mercenária, fria e preocupada com os negócios. Contraditoriamente, somente desta maneira Shen-Te consegue que sua tabacaria não vá à falência.

Já em *Santa Joana dos Matadouros*, obra não analisada por Pollock, a religiosidade no capitalismo é o tema central. Joana é moradora de Chicago (EUA) e pertence aos Boinas Negras, espécie de Exército da Salvação, que prega a palavra de Deus entre os trabalhadores da cidade. Ao se deparar com a fome e a miséria

¹⁵ [...] relaxed the opposition of idealism and materialism that dominated late expressionism, and liberated both the mother from passivity and the female activist from the need to reject "motherliness. (Tradução nossa).

geradas pela crise econômica, as convicções teológicas perdem completamente o sentido. A moça vai ao encontro de Pierpont Mauler, rico empresário e dono dos matadouros e fábricas de carne enlatada, e de Paulus Snyder, líder religioso, e toma consciência das injustiças cometidas pelos dois, algo que evitava acreditar. Essa situação espelha aquela protagonizada por Joana d'Arc, na Guerra dos Cem Anos, que serviu de inspiração a Brecht para criar *Santa Joana dos Matadouros*¹⁶. Inicialmente cooptadas pelas palavras divinas, ambas as figuras se transformam ao perceber a perversidade da instituição religiosa, vinculada ao poder e ao capital. Não à toa, Brecht coloca uma mulher como personagem central, pois ela é o elemento mais oprimido nas religiões monoteístas. Nessas religiões, a diferença biológica dos sexos tornou-se o principal argumento de desigualdade entre homens e mulheres, como se a hierarquia do masculino sobre o feminino fosse de uma ordem natural, criada por um deus (Perrot, 2015, p. 83).

É fundamental entender o contexto político-social em que Brecht criou suas peças e representou suas personagens, em um período marcado pela destruição das duas grandes guerras mundiais. Também, cumpre recordar os anseios e preocupações do teatrólogo em relação ao seu fazer teatral. Brecht demonstra ter consciência da situação da mulher de seu tempo, quando diz que:

O teatro conseguiu, por um momento, fazer progredir algumas aspirações sociais: emancipação da mulher, exercício do direito, higiene, e mesmo, emancipação do proletariado. É necessário reconhecer, entretanto, que faltava profundidade às imagens da máquina social fornecidas pelo teatro (Brecht, 1967, p. 126).

Brecht percebia que sem as mulheres não haveria uma revolução social. Contudo, a emancipação feminina não foi objeto de sua pesquisa no teatro, apesar do esforço do teatrólogo em colocar as mulheres no centro de algumas cenas e em representá-las dialeticamente. Escapa da percepção brechtiana, portanto, a relação entre a complexidade das contradições históricas e a criação de signos, que foi e continua sendo denunciada pelas feministas.

Deste modo, podemos considerar que o teatro épico-dialético brechtiano favorece a desnaturalização das hierarquias de gênero e traz “a possibilidade de

¹⁶ Brecht também escreveu outra peça inspirada diretamente em Joana d'Arc, *O julgamento de Joana d'Arc, 1431*, de 1952.

exposição do fator de construção das convenções sociais de gênero, abrindo caminho à transformação de padrões e valores dominantes” (Romano, 2017a, p. 07). A partir da leitura e proposições artísticas feministas acerca do “método” brechtiano, nota-se que o corpo e, mais precisamente, a corporeidade assume um aspecto crucial na compreensão do fazer artístico. Tal percepção dá condições ainda de se pensar em outras possibilidades de *performar* o gênero, questionando a concepção binária e hierarquizada dos papéis sexuais, algo que merece ser tratado com maior profundidade em outro artigo.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. Em: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético – ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, 2002. p. 171-188.
- DIAMOND, Elin. Teoria Brechtiana/Teoria Feminista. Para uma crítica feminista géstica. Em: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, cultura social e performance – antologia crítica*. Universidade do Minho (Braga, Portugal). Edições Húmus, 2011.
- PERROT, Michelle. *Minha História das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- POLLOCK, Della. New Man to New Woman: Women in Brecht and Expressionism. In: University of Kansas. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Vol. IV, No. 1. Fall 1989. Disponível em: <https://journals.ku.edu/jdtdc/issue/view/132>. Acesso em: 17 abr. 2024).
- ROMANO, Lúcia R. V. As contradições sobre a posição das mulheres em encenações de A vida de Galileu: jeitos de fazer gênero com Brecht no Brasil. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress* (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017a.



ROMANO, Lúcia R. V. *De quem é esse corpo? A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo - cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017b.

ROSENFELD, Anatol. *Aulas de Anatol Rosenfeld (1968): a Arte do Teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.

Recebido em: 01/05/2024

Aprovado em: 20/06/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br