

# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Brecht e a gangorra capitalista: rastros pedagógicos em *A Santa Joana dos Matadouros*

João Paulo Wandscheer  
Tiago Silva

Para citar este artigo:

WANDSCHEER, João Paulo; SILVA, Tiago. Brecht e a gangorra capitalista: rastros pedagógicos em *A Santa Joana dos Matadouros*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e110

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)

**Brecht e a gangorra capitalista: rastros pedagógicos em *A Santa Joana dos Matadouros***<sup>1</sup>João Paulo Wandscheer<sup>2</sup>Tiago Silva<sup>3</sup>**Resumo**

Este artigo se propõe a discutir como o sistema capitalista é tensionado a partir dos rastros pedagógicos contidos na metodologia épica da peça teatral *A Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931), do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. O conceito de “gangorra capitalista” encontra inspiração nas palavras da protagonista Joana Dark. No entanto, mais do que criticar um sistema em que, para poucos estarem em cima, muitos precisam estar embaixo, Brecht contribui para a formação de sujeitos-objetos da história, que formam suas próprias reflexões perante a experiência com o teatro e se deparam com uma poética pedagógica que intervém e deixa rastros na política, na economia e na educação.

**Palavras-chave:** Brecht. Teatro épico. Pedagogia. Capitalismo. Rastros.

**Brecht and capitalist seesaw: pedagogical traces in *Saint Joan of the Stockyards*****Abstract**

This article aims to discuss how the capitalist system is tensioned through the pedagogical traces contained in the epic methodology of the play *Saint Joan of the Stockyards* (1929-1931), by the German playwright Bertolt Brecht. The concept of “capitalist seesaw” finds inspiration in the words of the protagonist Joan Dark. However, more than criticizing a system in which, for a few to be at the top, many need to be at the bottom, Brecht contributes to the formation of subject-objects of history, who form their own reflections on their experience with theater and come across a pedagogical poetics that intervenes and leaves traces in politics, economics and education.

**Keywords:** Brecht. Epic theater. Pedagogy. Capitalism. Traces.

**Brecht y el balancín capitalista: rastros pedagógicos en *Santa Juana de los Mataderos*****Resumen**

Este artículo tiene como objetivo discutir cómo se tensiona el sistema capitalista a través de los rastros pedagógicos contenidos en la metodología épica de la obra *Santa Juana de los Mataderos* (1929-1931), del dramaturgo alemán Bertolt Brecht. El concepto de “balancín capitalista” se inspira en las palabras de la protagonista Joan Dark. Sin embargo, más que criticar un sistema en el que, para que unos pocos estén arriba, muchos necesitan estar abajo, Brecht contribuye a la formación de sujetos-objetos de la historia, que forman sus propias reflexiones sobre su experiencia con el teatro y encuentran una poética pedagógica que interviene y deja rastros en la política, la economía y la educación.

**Palabras clave:** Brecht. Teatro épico. Pedagogía. Capitalismo. Rastros.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Camila Alexandrini. Doutorado em Letras (PUCRS). ✉ [camilalexandrini@gmail.com](mailto:camilalexandrini@gmail.com)  <https://orcid.org/0009-0000-4639-2853>

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Mestrado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela PUCRS. Diretor, roteirista e ator. ✉ [wjoapaulo@hotmail.com](mailto:wjoapaulo@hotmail.com)  <http://lattes.cnpq.br/3470950687776414> <https://orcid.org/0009-0007-3197-8465>

<sup>3</sup> Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Graduação em História pela Universidade Feevale. Bacharelado em Direção Teatral pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Dramaturgo, diretor, pesquisador e professor de Teatro. ✉ [thyagocenico@gmail.com](mailto:thyagocenico@gmail.com)  <http://lattes.cnpq.br/2855962888550878> <https://orcid.org/0000-0002-3249-0740>



## Introdução

Este artigo propõe uma discussão sobre os tensionamentos em relação ao sistema capitalista no que tange os rastros pedagógicos contidos na metodologia épica brechtiana e seus desdobramentos na peça teatral *A Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931), do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Interligando o conteúdo e a forma do teatro brechtiano com a educação, Rodrigues (2010) e Andrade e Costa (2017) constituem a base teórica que fundamenta a concepção do que compreendemos por rastros pedagógicos, enquanto disseminação de um pressuposto de pedagogia aplicada – no caso de Brecht, no teatro. Já as críticas voltadas ao capitalismo que Brecht articula serão conduzidas pelo conceito de “gangorra capitalista”, o qual encontra inspiração nas palavras proferidas por Joana Dark, protagonista da peça em questão, com o objetivo de descrever o sistema em que está inserida: uma gangorra onde, para poucos estarem em cima, muitos precisam estar embaixo.

A metáfora é um dos diferentes artifícios que Brecht utiliza em *A Santa Joana dos Matadouros* com a finalidade de colocar em evidência as injustiças do sistema capitalista, bem como de aproximar o público da compreensão de que os salários insuficientes, as condições de trabalho insalubres que colocam em risco a vida da classe trabalhadora e a fome só terão fim a partir da luta e da união dos próprios trabalhadores. Estes são temas precípuos que compõem a peça, a qual inicia quando o personagem Pedro Paulo Bocarra, conhecido como “rei dos frigoríficos”, testemunha o abate de um bezerro e alega decidir abandonar a indústria das carnes após presenciar este evento. Paralelamente, o desemprego leva os trabalhadores ao desespero e, conseqüentemente, a organizarem manifestações contra a instabilidade que se propaga em Chicago, nos Estados Unidos.

Entre aqueles que lutam contra a miséria, está Joana Dark, pertencente ao “exército dos soldados de Deus”. Em virtude do chapéu que utilizam como adorno coletivo, o grupo ao qual a protagonista pertence é chamado de Boínas Pretas. Não por acaso, a personagem Joana consiste em uma referência à figura histórica



francesa Joana D'arc, canonizada em 1920 pelo Vaticano e que se tornou uma heroína nacional devido à sua participação na Guerra dos Cem Anos (1337-1453)<sup>4</sup>, conquistando a admiração do povo francês por vitórias militares contra a Inglaterra e pela liberação de territórios franceses durante a Baixa Idade Média (Campos, 2023). A Santa Joana, em Brecht, também se envolveria em uma luta. Neste caso, porém, a sua batalha é ao lado dos trabalhadores em meio a um conflito no cerne do sistema capitalista.

Joana inicia a peça buscando conciliação com os grandes empresários da indústria da carne e abomina qualquer tipo de violência na reivindicação por direitos e melhores condições de trabalho. No entanto, ao final da peça, Joana não atinge os objetivos pelos quais lutava: um terço dos trabalhadores irão perder seus empregos, enquanto a outra parcela terá seus salários reduzidos – e o preço da carne irá aumentar. Ao morrer, Joana é canonizada, sendo vista tanto como uma heroína, quanto uma santa, mesmo que as transformações que ela tanto almejava para o mundo não tenham sido concretizadas. Os trabalhadores seguem em condições de vida precárias e essa é uma reflexão e uma indignação que Brecht pretende provocar no público com este desfecho específico: não há um desenlace ideal sem uma luta consciente e organizada por todos.

Deste modo, para se compreender a forma como *A Santa Joana dos Matadouros* articula pedagogia e as suas críticas ao sistema capitalista, este artigo será dividido em três etapas. Na primeira, será abordada a dialética como um método pedagógico da obra brechtiana que estabelece tensionamentos em relação ao capitalismo. Já na segunda etapa, será apontado o modo em que as críticas tecidas na peça apresentam o elemento pedagógico como um aspecto intrínseco não somente à sua dramaturgia, como também ao teatro épico proposto por Brecht. Por fim, a terceira etapa dará atenção à maneira em que a didática brechtiana busca articular politicamente os trabalhadores através de um distanciamento dos personagens em cena. Para tanto, as nossas análises serão amparadas pela dramaturgia da peça e conduzidas pelas cenas em que a

---

<sup>4</sup> Conflito travado entre Inglaterra e França que durou 116 anos, entre 1337 e 1453. Seus motivos consistiram em questões políticas e econômicas e teve como consequência principal o fortalecimento da monarquia na França, em um período de ascensão e estabelecimento das monarquias nacionais europeias. Sobre este assunto, ver: Minois, 2008.



crueledade e a desigualdade do sistema capitalista se tornam evidentes pela perspectiva da protagonista Joana.

Conceitualmente, as discussões propostas por este artigo encontram embasamento teórico no pensamento de autores como Rosenfeld (2012), Benjamin (2017), Jameson (1998), Freire (2004 e 2018), Barthes (1999), Pavis (2005), Szondi (2001), Marx e Engels (2007 e 2021) e do próprio Brecht (1967, 1976, 1986 e 2005). Outro aspecto que estabelece as diretrizes das análises elaboradas neste estudo é a hipótese de que o pressuposto pedagógico do teatro épico vem a ser um preceito basilar no entendimento do teatro brechtiano, pautando, deste modo, a análise da peça por meio deste imbricamento teórico, em uma conjugação das referências apresentadas na discussão.

### Dialética e pedagogia no teatro brechtiano

A peça brechtiana *A Santa Joana dos Matadouros* inicia em meio a uma crise na indústria da carne. Conhecido como “rei dos frigoríficos”, Pedro Paulo Bocarra alega que está buscando afastamento do setor depois de ver um bezerro sendo abatido. Lennox, seu concorrente e um dos magnatas da carne em conserva, fecha as portas de suas indústrias, o que resulta em desemprego e uma sensação de instabilidade. Em frente às Indústrias Lennox, os trabalhadores gritam: “Ai de nós! O próprio inferno nos fecha as suas portas! Estamos perdidos. O sanguinário Bocarra aperta a garganta de nosso explorador e quem sufoca somos nós!” (Brecht, 2001, p. 20). As reivindicações dos trabalhadores nos permitem notar que o teatro brechtiano não se restringe a conflitos individuais e coloca no palco o que Rosenfeld (2012, p. 31) descreve como as “determinantes sociais”, que configuram as relações inter-humanas.

Neste aspecto, muito já se falou sobre Bertold Brecht, importante dramaturgo, poeta, pedagogo e encenador alemão do século XX. Sua obra tensionou teórica, artística e politicamente a produção teatral da primeira metade do século XX, reverberando nos postulados inerentes ao teatro contemporâneo<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Para aprofundar-se no assunto, sobretudo no que tange o contexto brasileiro, indica-se como leitura a tese de doutorado de Rodrigo de Freitas Costa, intitulada *Brecht, nosso contemporâneo? O engajamento como prática intelectual e como opção artística da Companhia do Latão* e o livro *Traços épico-brechtianos na*

E, ainda que não fosse de todo uma unanimidade, uma vez que, como observou o teórico Roland Barthes, por certo que “as ideias de Brecht colocam problemas e suscitam resistências” (Barthes, 1999, p.131), sua produção estabeleceu parâmetros teórico-artísticos que se refletiram na pluralidade de suas criações ao longo de sua trajetória no teatro, bem como no seu próprio agenciamento crítico como um “encaminhador de propostas” (Brecht, 1986, p. 319), atestando o caráter dialético de seu método no âmbito de seu pensamento propositivo e criador.

Assim, ainda que a teoria teatral de Brecht apareça um tanto quanto difusa no decorrer de sua obra, podemos entender, ao inferir acerca dela por meio de autores distintos como Hannah Arendt (1987), Gerd Bornheim (1992), Fredric Jameson (1998), Iná Camargo Costa (2010), e Anatol Rosenfeld (2012), que o elemento de cunho pedagógico se configura como uma variável constante no plano de suas ideias e no exercício de sua criação dramaturgical. E, pensando o elemento pedagógico segundo Debesse e Mialaret (1974), para quem os processos de aprendizagem funcionam através de métodos compatíveis com os resultados pretendidos, os rastros pedagógicos – que são as marcas de seu intento dialético-pedagógico no plano da arte – no teatro épico brechtiano estariam, sob este prisma, diretamente ligados ao exercício da dialética, tanto na estrutura da dramaturgia, quanto na relação entre obra e espectador.

A partir do pensamento de Rodrigues (2010) e Andrade e Costa (2017) e em conformidade com os aspectos supracitados, podemos pensar estes rastros pedagógicos em *A Santa Joana dos Matadouros* como mecanismos que, no decorrer da dramaturgia, educam o olhar do público para as contradições, paradoxos, desigualdades e demais situações de opressão que são naturalizadas e que sustentam a “gangorra capitalista”. Não por acaso, a educação do olhar em relação a este emaranhado de ações e discursos que amparam a conduta dos personagens da peça não é arbitrária, como se verá, pois o teatro brechtiano visava atingir uma transformação a partir de um teatro que é pedagógico e que envolve, mas vai além da questão formal. Os aspectos contidos no teatro brechtiano se alastram para outros âmbitos da sociedade e podem ser rastreados à medida que

---

*dramaturgia portuguesa: o render dos heróis*, de Cardoso Pires, e *Felizmente há luar!*, de Sttau Monteiro, de Márcia Regina Rodrigues.

este teatro passa “a atingir a verdadeira função do teatro, sua função social” (Brecht, 1967, p.62).

Rosenfeld (2012, p. 34) ressalta que os processos utilizados por Brecht “visam suscitar no público uma atitude crítica”, de modo que o espectador passe a estranhar o que se tornou banal e corriqueiro. Em *A Santa Joana dos Matadouros*, por exemplo, proletários passam a exigir melhoria salarial em frente às Indústrias Lennox e, durante um protesto, expõem a sujeira das cozinhas onde trabalham e ressaltam que preparam restos de animais para “bocas mais endinheiradas comerem” (Brecht, 2001, p. 20). Assim, a “gangorra capitalista” e as condições históricas, antes naturalizadas, revelam-se para a plateia como passageiras e mutáveis. O método de Brecht, no entanto, não se propõe meramente a guiar o público, mas sim lhe provocar reflexões em um aspecto tanto crítico quanto didático, colocado em prática por meio da dialética, pois, como observa Rosenfeld (2012, p. 35), “através do choque do não conhecer, é suscitado o choque do conhecer, a negação é negada”. Assim, o espectador, construindo uma reflexão própria, é instigado a se dirigir à práxis, conforme destaca Rosenfeld (2012). Para Brecht, o teatro não se limita ao teatro.

Todavia, o teatro brechtiano não consiste na imposição de uma doutrina, tampouco é um conhecimento a ser meramente transmitido, mas, antes, em um aprendizado que surge a partir de uma experiência (Correia, 2017). Da experiência relacional perante o teatro. Embasado no marxismo, Brecht engendra, dramaturgicamente, política e rastros, marcas, de uma pedagogia transformadora que aposta na luta de classes como vetor de transformação da sociedade. Ronna (2019), inclusive, nos lembra que rastros não são apreendidos em uma condição de totalidade. Cada vez que nos deparamos com eles em uma obra artística, novas associações surgem: associações que permitem ao sujeito olhar tanto para si quanto para a sociedade. Paulo Freire, no campo da pedagogia, aponta que uma análise crítica permite ao sujeito reconhecer as dimensões significativas da sua realidade, bem como o reconhecimento e a interação das partes com o todo (Freire, 2004, p.96).

No teatro dialético e pedagógico de Brecht, os atores encontram-se afastados de seus personagens, tornando-se porta-vozes do pensamento pedagógico do

próprio autor, conforme explica Rosenfeld (2012). Esse distanciamento instaura a crítica da qual o ator é emissário, possibilitando que o personagem seja um mentor de sua articulação. Um exemplo deste aspecto em *A Santa Joana dos Matadouros* é quando, em seus últimos momentos de vida, Joana fala que “os de baixo estão presos embaixo para que os de cima permaneçam em cima. E a baixaza destes é sem limite” (Brecht, 2001, p. 174). É possível notar o uso de paradoxos para levar ao público consciência em relação aos problemas da estrutura de classes da sociedade: existem aqueles que estão embaixo, enquanto outros estão em cima, e estes de cima não poderiam ser mais baixos, mais inescrupulosos. Encontra-se aqui novamente a lógica referente à “gangorra capitalista”, que configura e institui o cerne crítico – e didático – da peça. São rastros que indicam a intervenção pedagógica da obra sobre o espectador.

Joana acreditava poder dialogar com os grandes proprietários da indústria da carne para resolver a falta de trabalho e a fome. Contudo, as boas intenções de Joana não seriam suficientes – e mal sabia ela, naquele momento, que a crise econômica em vigência havia sido desencadeada pelo próprio Bocarra. Conforme ressalta Cridle, personagem que compra ações das indústrias do “rei dos frigoríficos” e se encontra endividado por causa da crise no setor, Bocarra passou a se incomodar com a morte de um bovino porque não havia mais quem comprasse carne. Esta ausência de percepção política de Joana neste momento, contudo, nos possibilita rastrear o pleito pedagógico-dialético na obra: o conflito posterior, em que Joana torna-se um símbolo da luta anticapitalista, mostra o sentido de oposição em relação ao que está dado, anteriormente, como natural.

Ademais, a jornada de Joana é repleta de dor. Ela costumava trabalhar com fertilizantes sintéticos, mais especificamente na trituração de ossos, mas estava sem emprego desde que desenvolveu um problema no pulmão e teve uma inflamação nas pálpebras. Seus ideais também a levam a ser expulsa do Boinas Pretas, depois que entra em confronto com industriais que passariam a apoiar financeiramente o grupo. Ela é julgada por beber uísque, é chamada de fraca – ao buscar emprego – pelo também trabalhador Gloomb e, depois de ter procurado Bocarra, surgem boatos de que os dois haviam dormido juntos, quando – na verdade – o interesse que ela tinha em procurar Bocarra era o de auxiliar os



trabalhadores.

Para Jameson (1998), *A Santa Joana dos Matadouros* é uma peça brechtiana particularmente fundamental em relação à representação do capitalismo. Jameson (1998) destaca que, além do confronto entre trabalhadores e capitalistas, há embates entre os próprios capitalistas. Uma história que – conforme Jameson (1998) – retrata os trabalhadores como uma classe dominada, explorada e oprimida e os capitalistas como um grupo repleto de desavenças. Porém, há um ponto crucial: no fim das contas, os burgueses irão tentar resolvê-las para se manter na parte de cima da *gangorra*, termo que Joana utiliza para descrever o que é capitalismo:

...este sistema todo é uma gangorra cujas extremidades são relativas uma à outra, os de cima estão lá só porque e enquanto os demais estão embaixo e já não estariam em cima se acaso os outros deixando o seu lugar subissem, de sorte que necessariamente os de cima desejam que os de baixo não subam e fiquem embaixo para sempre. É necessário também que os de baixo sejam em número maior que os de cima, para que estes não desçam. Senão não seria uma gangorra (Brecht, 2001, p. 124).

Neste panorama, além de injusto, o mercado capitalista também é volátil e, baseando-se novamente nos conselhos de seus amigos de Nova York – que o aconselham voltar a comprar carne – Bocarra, inclusive, sugere uma solução para que o preço da carne voltasse a ser atraente para criadores e industriais: “queimar um terço dos rebanhos existentes” (Brecht, 2001, p. 161). Um paradoxo da dialética brechtiana aqui se evidencia: Bocarra, que antes dizia estar sensibilizado com o abate de um bezerro, agora não hesita em exterminar bois para que o mercado volte a se tornar lucrativo para a burguesia. As questões sociais, percebidas pelo público, podem provocar transformações concretas na realidade social e a jornada de Joana, inclusive, consiste em uma transformação: inicialmente, a personagem associava a pobreza à falta de fé e, ao longo de sua luta política, percebe as injustiças do sistema capitalista e encerra a peça ao lado do proletariado.

Entretanto, ao escolher o marxismo e o “materialismo dialético como a convicção da sua vida”, o dramaturgo alemão continua fazendo poesia e mantém o “alto padrão do seu ofício”, aponta Rosenfeld (2012, p. 52). Evidente que, quando falamos de teatro épico brechtiano, nos referimos a um tipo específico de



teatralidade, na qual elementos como a presença do ator narrador, o distanciamento crítico, os paradoxos sociais e a perspectiva multidimensional dos fatos apresentados em cena devem ser levados em consideração (Rosenfield, 2012). Assim sendo, pensando nas múltiplas denúncias arquitetadas na dramaturgia de Brecht, podemos notar que, além de tensionar a “gangorra capitalista”, *A Santa Joana dos Matadouros* evidencia o cinismo da burguesia ao mostrar que Bocarra, na verdade, decidiu abandonar a indústria de carnes devido aos conselhos contidos em uma carta enviada por seus amigos de Nova York, que lhe alertavam sobre as dificuldades no setor.

As denúncias, todavia, também estão na estética – a qual potencializa a didática e o caráter dialético do teatro de Brecht. Portanto, é igualmente importante se ater aos propósitos do pensamento épico, tanto na composição quanto na narrativa<sup>6</sup> brechtiana, essa influenciada diretamente pelo teatro documentário e político de Erwin Piscator<sup>7</sup> na primeira metade do século XX (Borges, 2024). É mister, portanto, definir o que se entende por teatro épico e como Brecht o percebia, bem como a sua conexão com o viés didático do dramaturgo.

### Pedagogia e o teatro épico de Brecht

A pedagogia dialética brechtiana não se restringe a evidenciar e a explicar ao público as injustiças e crueldades contidas na lógica da “gangorra capitalista”. Rancière (2002) diferencia um explicador de um mestre, este último sendo uma figura que reconhece a distância entre a matéria a ser ensinada e o sujeito a ser instruído. A partir dessa lógica, é possível compreender que o mestre abre espaço para o sujeito instruído construir a matéria junto a seu mentor: ele não vê o sujeito instruído como um mero alvo de informações. A distância também revela um aspecto presente no teatro e na pedagogia de Brecht, a qual consistia na ideia de

---

<sup>6</sup> Lukács aponta, neste sentido, que a forma dialética do épico promove um “compromisso entre o homem e o mundo”, na medida em que engendra uma relação e não uma oposição com a história narrada, como acontece no caso da tragédia. É nesta perspectiva que a obra de Brecht opera. Acerca desta questão, ver: Lukács, 2000, p. 26.

<sup>7</sup> Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893-1966) foi um importante dramaturgo, diretor e produtor teatral alemão, responsável por peças de agitação e propaganda política. Para saber mais a respeito da relação entre o teatro de Piscator e o teatro épico brechtiano, indica-se, além da referência presente no corpo do texto, o artigo de Leo Kerz intitulado Brecht and Piscator. Consultar: Kerz, 1968, p. 363–369. Disponível em: [www.jstor.org/stable/3205177](http://www.jstor.org/stable/3205177) Acesso em: 09 fev. 2025.



que, para entender algo, era necessário afastar-se desse algo a fim de lê-lo e criticá-lo, como destaca Campos (2023).

É crucial compreender, portanto, que Brecht formulou dramaturgicamente o teatro épico no contexto histórico<sup>8</sup> de sua aplicação, como um vetor que visava despertar o espírito crítico dos espectadores. Nesta conjuntura e nas situações circunscritas em *A Santa Joana dos Matadouros*, as contradições do capitalismo são lançadas aos olhos do espectador. Um exemplo desta afirmativa é o momento em que a fama das ações filantrópicas de Bocarra esbarra no destaque que jornalheiros dão aos Hospitais Bocarra serem não apenas os maiores, mas os mais caros do mundo: lança-se, então, o paradoxo para a intervenção da própria leitura crítica do público em relação ao que é apresentado. Todavia, é importante ressaltar que, apesar da importância dos temas e situações, o teatro épico também se caracteriza pela maneira como é estruturado. Em relação a este aspecto, Rosenfeld (2012, p. 29) ressalta que o teatro épico não está restrito a moldes mais rigorosos, pois:

Distingue-se pela sua estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação uma, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo (ou seja, o teatro épico rompe com as chamadas unidades de ação, tempo e lugar). Abre-se a um mundo maior pela própria variedade de tempos, lugares e episódios que apresenta e, dessa forma, ultrapassa o diálogo interindividual pela riqueza cênica, pela multiplicidade de elementos visuais e imaginários que tendem quase a se sobrepor à exposição puramente verbal, declamada.

É mister, portanto, compreendermos que é por meio desta concepção de épico que Brecht estrutura a sua obra. Para Brecht, era fulcral que o espectador tomasse distância da história apresentada, pois isso lhe permitiria observar, refletir e julgar o que estava sendo apresentado em cena. O dramaturgo buscava romper com a passividade, como destaca Frederico (2010), para que, deste modo, fosse possível atingir seus fins didáticos, educando para a crítica ao sistema no qual os

---

<sup>8</sup> A obra foi escrita no momento em que a Alemanha vivia o período histórico chamado de República de Weimar (1919-1933), que sucedeu o período do Império. Frederico (2010) menciona que este período republicano não foi uma conquista que contou com participação popular, logo, possuía um teor político autocrático. Dessa forma, as contradições sociais se afluaram e a ascensão do nazismo foi o desfecho desse momento da história alemã, conforme ressalta Frederico (2010). O autor ainda menciona que este pano de fundo nos auxilia a compreender a radicalização revolucionária que ocorria nesta época e os reflexos que reverberaram na vida cultural alemã.



sujeitos estão incursos. Assim, Brecht rompe definitivamente com a estrutura do teatro aristotélico, na qual a arte dramática é mimética e apresenta-se como um todo organizado no tempo e no espaço (Aristóteles, 1979, p. 24-31), sem recursos de distanciamento que problematizam a ação dos sujeitos na representação efetuada. Neste caso, segundo Brecht, não haveria espaço para a crítica do espectador.

Segundo Rosenfeld (2012), no drama aristotélico, a ação se desenrola no agora. Enquanto os personagens vivem o seu destino pela primeira vez, os atores os representam novamente noite após noite. A ação se movimenta, se desenrola e se alinha por si mesma. O autor também aponta que, nessa estrutura narrativa rigorosamente arquitetada, fechada em si mesma, cada cena precisa motivar a próxima, para que assim o público se enrede no enredo, o que levaria a uma “ilusão da realidade”, causada pela “verossimilhança máxima” e pela “lógica interna” da peça (Rosenfeld, 2012, p. 29). A lógica do teatro épico brechtiano, no entanto, é a do paradoxo, da ruptura, da contradição, ou seja, diametralmente oposta a esta lógica.

Diante dos preceitos aristotélicos, Brecht não via possibilidade de aprimorar uma leitura crítica da realidade através das contradições existentes na sociedade, uma vez que a concepção tradicional de drama levaria a plateia a uma “identificação emocional” com os personagens de modo que o público “sairia do teatro satisfeito e iria para casa convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido do *status quo*” (Rosenfeld, 2012, p.31). Assim, em contraponto ao engendramento aristotélico, Brecht traz momentos inclusive de interrupção da cena. Em *A Santa Joana dos Matadouros*, uma das formas que Brecht encontra de se dirigir ao público é através de jornaleiros que cruzam o palco e que lançam à plateia um tema recorrente e muito criticado nas obras de Brecht: o capitalismo. De acordo com Rosenfeld (2012, p. 84), os jornaleiros e os títulos que eles cantam são instrumentos que permitem caracterizar o “clima social” da cena, convidando o público a tomar parte na análise dos fatos.

Uma das manchetes do dia apresentadas na peça é: “Fechadas as indústrias do rei da carne Lennox! Setenta mil trabalhadores sem pão nem teto! Lennox vítima da implacável guerra de preços do rei da carne e da filantropia de Pedro

Paulo Bocarra” (Brecht, 2001, p. 20). Neste cenário, os jornaleiros são paradoxais ferramentas que servem ao objetivo pedagógico do teatro épico brechtiano: embora fossem tão corriqueiros e presentes no dia a dia, colocam em evidência aquilo que passou a ser compreendido como algo comum. A interrupção dos jornaleiros em meio a uma cena de protesto dos trabalhadores traz um efeito de surpresa que distancia o espectador dos personagens em cena e apresenta ao público a relevância do que está ocorrendo no palco, pois, se não fosse relevante e urgente, não seria notícia.

O teatro épico brechtiano recusa, deste modo, o ponto de vista aristotélico de uma ação concluída em si mesma, tendo em vista que através das estruturas tradicionais o público abandona o teatro “aliviado e serenado, purificado das tensões e paixões excessivas” (Rosenfeld, 2012, p. 29). Não à toa, peças como *O vôo sobre o oceano, uma peça didática destinada a estudantes* (1928-1929), *Terror e Miséria no Terceiro Reich* (escrita entre 1935 e 1938), *A vida de Galileu Galilei* (1937-1938), *Mãe Coragem e seus filhos: uma crônica da guerra dos 30 anos* (1941) e a própria *Santa Joana dos Matadouros* (escrita entre 1929 e 1931) são marcadores de uma estrutura narrativa que rompe com a linearidade e as limitações de um drama absoluto que exclui o acaso e a possibilidade de diálogo com o espectador, em uma alocação dramática que não é a expressão do autor e tão pouco dirigida ao público, como aponta Peter Szondi (2001, p. 31).

Para Brecht, portanto, era necessário eliminar “a ilusão, o impacto mágico do teatro tradicional” (Rosenfeld, 2012, p. 31), sem, contudo, rejeitar o uso da emoção. Neste sentido, há no teatro épico brechtiano um mecanismo poético e reflexivo que se instaura no plano da retroalimentação, pois, como observa Barthes (1999, p. 136), “não é de modo algum enfraquecer o valor criativo desse teatro [épico brechtiano] considerá-lo como um teatro pensado”. Ou seja, mesmo com o indubitável uso da emoção, o mecanismo poético brechtiano “tinha o intuito de ir além de uma mera efusão irracional e elevar a emoção ao raciocínio, canalizá-la num sentido inteligente, lúcido”, esclarece Rosenfeld (2012, p. 32). A dialética, o campo poético e o exercício da pedagogia, no que tange à instrumentalização crítica do público, são, no teatro brechtiano, inseparáveis.

Brecht (2005), inclusive, entendia que o teatro não deixa de ser teatro quando



é didático e que o teatro épico pode divertir e ser agradável, não necessariamente se restringindo a ser penoso e triste. Em *A Santa Joana dos Matadouros*, a ironia se revela como um artefato que pretende incitar no público tanto reflexões quanto lhe tirar risadas. Joana, por exemplo, já sabia quem era Bocarra, sem mesmo nunca tê-lo visto antes. Na primeira vez que o encontra, o rei dos matadouros tenta enganá-la, dizendo que Bocarra, na verdade, era o corretor Slift, que também estava no mesmo ambiente. Joana, no entanto, não se deixa enganar e afirma saber quem era Bocarra. Quando questionada do motivo, ela responde: “Porque a sua cara é a mais sanguinária” (Brecht, 2001, p. 39). O deboche da protagonista é um momento não apenas cômico da peça, mas que também nos possibilita notar que a obra não é somente composta por elementos penosos, mesmo evidenciando a crueldade da burguesia e do que compreendemos como “gangorra capitalista”.

Brecht compreendia que a aprendizagem nas instituições escolares é indubitavelmente penosa e a associava à preparação profissional, atrelando também a educação a um caráter de mera mercadoria. Brecht (2005) ainda destacava que, quando se ultrapassa a idade escolar, a busca por instrução acaba sendo colocada em estado de sigilo, pois quem confessar que precisa aprender algo se encontrará em um contexto de inferioridade, uma vez que, no sistema capitalista, o mercado de trabalho é o ponto máximo no processo de aprendizagem. Para o dramaturgo, entretanto, não é necessário haver uma oposição entre aprender e se divertir. E podemos ainda acrescentar: não é necessário haver oposição entre se emocionar e refletir, e essa é uma premissa que tangencia as condições de aprendizagem intermitente em seu teatro.

Nesta direção, a perspectiva de Brecht (2005) também nos leva a compreender que o teatro pode ser uma forma de dar continuidade a uma busca por conhecimento, por construção de reflexões, bem como a encontrar agência em meio a esses processos em um contexto que, de fato, não deixa de ser individual, mas que também irá reverberar coletivamente. Na esteira desta questão, Brecht (2005) também criticava a falta de acesso à cultura e defendia a transformação das estruturas políticas, sociais e econômicas na medida em que determinadas formas de cultura só são acessadas por meio do acesso ao poder.



Vale ainda ressaltar que a estrutura capitalista transforma a educação em mercadoria, afastando-a de uma prática transformadora (Marx e Engels, 2007, p. 537-538).

Ao analisar *A Santa Joana dos Matadouros*, Vianna (2012, p. 123) destaca que, no capitalismo, tal como na peça, “a mercadoria é sagrada, ela não se encontra disponível para o uso coletivo, apenas para quem pode consumir”. É nesse contexto que a carne se encontra como um elemento simbólico na dramaturgia, uma mercadoria que está disponível apenas para quem pode consumi-la. Os trabalhadores, nesta conjuntura, passam fome, enquanto bois são queimados para regular o preço da carne. Ou seja: o que importa é o lucro. Essa é uma inquietação constante que Brecht tenta provocar. A compreensão de que, no capitalismo, o alimento se torna uma mercadoria que muitos não conseguem acessar possui um estatuto de educar o público a perceber e subverter as injustiças e as contradições presentes na lógica do capital.

Em vista disso, através do teatro épico, Brecht também buscava afastar-se da perspectiva fatalista da tragédia e apresentar as injustiças do mundo como situações possíveis de serem transformadas, naquilo que Iná Camargo Costa (2010) observa como o pressuposto central do teatro épico brechtiano: a ascensão do proletariado à cena histórica, observando-a e transformando-a. Em *A Santa Joana dos Matadouros*, a personagem Dona Luckerniddle, que passa fome depois do desaparecimento do marido, revela estar desesperançosa em relação às mudanças no mundo e diz que já ouviu conversas demais sem nenhuma perspectiva franca de modificação. Joana pergunta se há alguém disposto a fazer alguma coisa e um trabalhador também presente na cena responde: os comunistas. Assim, Brecht evidencia não apenas a luta de classes, mas também quem está disposto a lutar. Neste sentido de transformação dialética, Rosenfeld (2012, p. 32) explica que o ser humano:

...não é regido por forças insondáveis que lhe determinam, para sempre, a situação metafísica. Ele depende, ao contrário, da situação histórica momentânea que pode ser transformada. O fito principal do teatro épico – tal como concebido por Brecht – é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são necessárias e eternas, mas sim históricas, podendo por isso ser superadas.



De modo equivalente, com a intenção de promover distanciamento crítico e convocar o espectador ao pensamento concreto, Brecht utiliza recursos como “a ironia, a paródia, o estilo caricato e grotesco, a elocução paradoxal e, principalmente, o desempenho específico que transforma o ator em 'narrador' da personagem”, como aponta Rosenfeld (2012, p. 34). Inclusive, neste aspecto, o próprio ator não deveria se identificar com o personagem, uma vez que a distância em relação a ele faria com que o artista se aproximasse do público. Para Benjamin (2017), o espectador não é levado a sentir empatia pelas situações vivenciadas pelo personagem do teatro épico: o que ocorre é um sentimento de estranhamento, uma interrupção do que parecia normal e naturalizado. Esta acepção, atravessada por um intuito pedagógico de rastrear as mazelas existentes no capitalismo para transformá-lo, está presente na passagem da peça *A Santa Joana dos Matadouros* que será abordada a seguir.

### Distanciamento e a pedagogia brechtiana

Em *A Santa Joana dos Matadouros*, Dona Luckerniddle não tinha conhecimento de que seu marido estava desaparecido há quatro dias devido a um acidente que ele sofreu em uma das máquinas da fábrica, levando-o à morte. Entretanto, ao se dirigir até o local para procurá-lo, não obtém respostas concretas sobre o acontecido, apenas a informação de que ele teria ido viajar a São Francisco – o que não fazia o menor sentido para ela. Com o objetivo de fazê-la ir embora, Slift a oferece uma proposta que por lei, como ele diz, não é obrigado a dar: três semanas de almoço gratuito na cantina da fábrica.

Nesse momento, Brecht se utiliza de uma situação cuja crueldade nos faz refletir sobre o poder que a classe burguesa tinha sobre os proletários: um trabalhador da fábrica havia sumido e sua vida valia três semanas de almoço. Embora essa situação se mostre imediatamente absurda, Dona Luckerniddle – que revela estar há dois dias sem comer – aceita a proposta por necessidade. Joana tenta alertá-la de que, se desistir, ninguém irá procurar o seu marido desaparecido. Todavia, Dona Luckerniddle “arranca-lhe o prato e come com avidez” (Brecht, 2001, p. 53). A seguir, afirma estar convencida de que o marido, de fato, viajou para São Francisco. A maneira abrupta em que Dona Luckerniddle tira

o prato da mão de Joana e o desespero com que come são gestos que, conforme Benjamin (2017, p. 19) demonstram o “significado social e a aplicabilidade da dialética”.

A ânsia de Dona Luckerniddle por comida é o desespero das classes famintas e esmagadas pelos grandes empresários. De acordo com Benjamin (2017, p. 31), os gestos utilizados no teatro épico “são encontrados na realidade”, configurando “o material”. Os gestos também compõem a multiplicidade de possibilidades para o ator no âmbito do teatro épico e Benjamin (2017, p. 25) ainda afirma que “a dramaturgia de Brecht descartou a catarse aristotélica” e não se ocupou tanto em desenvolver ações, “mas em apresentar situações” e a fazer o público se espantar com tais situações, através de um olhar distanciado. Para Brecht, essas situações não devem ter compromisso com uma abordagem naturalista e sim com a reflexão: suas peças têm, portanto, um fim didático e estes rastros são percebidos em *A Santa Joana dos Matadouros* como aspectos da transformação que o teatro épico suscita.

Segundo Benjamin (2017, p. 23), Brecht “não perde de vista as massas”. O público, enquanto coletivo, é conclamado “para um posicionamento imediato”. O teatro épico é uma ferramenta para a construção do que Benjamin (2017, p. 23) conceitua como “vontade política”. Um sentimento que se propõe a confrontar a “gangorra capitalista” que a personagem Joana aponta. Pensando nisso, cabe ressaltar que, de acordo com Freire (2018), a História não é constituída por determinações e sim por possibilidades. Indivíduos são capazes de reinventar o mundo para uma direção ética e distantes das estéticas hegemônicas quando podem se reconhecer cada vez mais como “sujeitos-objetos” da História, segundo destaca Freire (2018, p. 40).

A intervenção no mundo, inclusive no campo da educação, é uma premissa do pensamento de Karl Marx e Friedrich Engels, que estabeleceram as diretrizes dos movimentos comunistas a partir do século XIX. Este pensamento fomentou as ideologias políticas de Brecht, impactando na forma como ele compreendeu o teatro e a pedagogia presente em suas obras, como se vê em *A Santa Joana dos Matadouros*. Para Marx e Engels (2021), a educação também é determinada pelas condições sociais sob as quais um indivíduo educa, sendo que os comunistas se

propõem a resgatar a educação da influência da classe dominante, a burguesia, bem como de seus valores ético-morais.

Em *A Santa Joana dos Matadouros*, a metáfora e o paradoxo são utilizados para descrever e elucidar o público não apenas acerca da distância entre burgueses e proletários, mas também que a maior parte da sociedade é controlada pelos interesses dos capitalistas. Neste sentido, Joana afirma: “E no alto e embaixo são duas línguas e a medida usada não é a mesma. E a despeito de o semblante humano ser em comum. Os humanos se desconhecem” (Brecht, 2001, p. 174). Se, conforme Paulo Freire, a educação constrói tanto objetos quanto sujeitos da História, a poética e a pedagogia de Brecht se revelam como uma instância que mantém viva a luta para que a sociedade se liberte da burguesia – o que acaba por reverberar também na luta para que a educação venha a cumprir um papel de libertação. Conforme o próprio Brecht sugere, o seu teatro se insere em um contexto de transformação social:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas [...], mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (Brecht, 2005, p. 14).

Sendo assim, Brecht não pretende, através da proposta chocante que Dona Luckerniddle recebe (e aceita), gerar comoção por parte do público, tampouco julgá-la, mas sim fazê-lo se espantar com a situação assistida – e com a estrutura do mundo ao seu redor. A partir do teatro épico, o olhar do espectador é incitado a desnaturalizar os problemas da sociedade, ou seja, seu objetivo é pedagógico. Desta forma, Brecht não busca o envolvimento puramente emocional do público com a personagem. O que Brecht propõe é causar um estranhamento que desbanaliza aquilo que “se tornou familiar e 'invisível' pelo hábito e, por isso, vedado à intervenção revolucionária”, conforme explica Rosenfeld (2012, p. 81).

Esse é o recurso conhecido do *efeito V*, nome que surge da expressão alemã *Verfremdungseffekt*<sup>9</sup>, e que, conforme Rosenfeld (2012), seria explicado como um efeito que quebra a ilusão do teatro e acaba por causar um afastamento por parte

<sup>9</sup> Rosenfeld (2012, p.61) associa a tradução do termo a “efeito de alienação”, no sentido de que o público é impedido de se identificar com o “mundo poético do palco”.



do espectador em relação à peça. Brecht (1967) destaca dois aspectos desse efeito de distanciamento: o espectador está situado em um ponto de vista social e o objetivo do efeito é possibilitar o espectador a construir uma crítica construtiva acerca do que é apresentado. Uma concepção de distância que se difere da distância entre conteúdo e sujeito instruído proposta por Rancière (2002), mas que igualmente nos auxilia a compreender o caráter didático do teatro brechtiano e as suas reverberações na luta contra a “gangorra capitalista”.

Sob este prisma, o espectador, na concepção brechtiana, não recebe passivamente uma informação: ele irá construir uma crítica e, desse modo, poderá participar e contribuir com agência para as transformações do mundo. Em concordância a este ponto, Pavis (2005) observa que o efeito do distanciamento – crucial no teatro épico brechtiano – é a tomada de distância da realidade, alterando drasticamente a postura do espectador, transformando-a de identificadora para crítica. Para Jameson (1998, p. 84), o *efeito V* é o “instante de invasão no cotidiano”<sup>10</sup>. Em ambas as leituras, contudo, o objetivo crítico da dialética pedagógica brechtiana permanece.

Deste modo, mesmo que o elemento pedagógico possa ser rastreado também nos escritos teóricos e poéticos de Brecht, autoras como Rodrigues (2010) e Costa (1996) observam que é, sobretudo nas suas peças didáticas, em vinculação com o épico, que estes rastros pedagógicos da metodologia épica podem ser mais bem balizados. O próprio dramaturgo apontava para o fato de que o teatro épico vem a ser mais rico e mais complexo “sem precisar fundamentalmente de nada além do que se passa numa cena de rua para ser grande teatro” (Brecht, 1976, p. 148). Inclusive, é em uma cena que se passa na rua em *A Santa Joana dos Matadouros* que Brecht evidencia que os trabalhadores são dotados de consciência das injustiças que enfrentam. Diante das Indústrias Lennox, trabalhadores avistam durante a noite a janela do escritório com luz acesa, concluindo ali estavam sendo calculados os lucros da empresa, enquanto a situação dos trabalhadores seguia penosa. Na peça, como mencionado, ocorre a vitória dos burgueses e a manutenção da “gangorra capitalista”. O proletariado, de fato, é retratado em uma condição de miséria e alienação, mas ele não se limita a

---

<sup>10</sup> “instant of intrusion into the everyday” (Tradução nossa).



essa abordagem, pois podemos perceber que ele também é abordado enquanto grupo no qual estão inseridos indivíduos que estão atentos às injustiças do capitalismo e que lutam contra este sistema. A própria Joana explicita, ao longo da peça, que conhecia o sistema “por fora” (Brecht, 2001, p 123), mas o que não percebia era o funcionamento do que descrevemos como “gangorra capitalista”.

Não obstante, mesmo com as greves dos trabalhadores, com a agitação dos jornaleiros e a luta de Joana, os capitalistas vencem. Conforme mencionado anteriormente, com o preço da carne, o salário de parte dos trabalhadores irá diminuir e muitos seguirão sem emprego. Enquanto se fala em superação da crise, a situação segue precária e instável para os trabalhadores. Atrelando-se a isso, a morte de Joana encerra a peça. A moça “de vinte e cinco anos de idade, derrubada pela pneumonia ao defender a palavra de Deus nos matadouros de Chicago, combatente e mártir” falece nos braços de suas companheiras, conforme descreve Snyder, o chefe do Boinas Pretas (Brecht, 2001, p. 175).

Vale lembrar que Joana inicia a peça com a crença de que “somos soldados de Deus” e que devemos “disputar um bom lugar lá em cima, e não aqui embaixo” (Brecht, 2001, p. 24). Ela também tinha a ideia de que a pobreza estava ligada à “falta de espiritualidade” (Brecht, 2001, p. 25). Entretanto, passa a entender que, se os pobres contribuem para as maldades no mundo, isso ocorre por causa das péssimas condições de vida que levam no sistema capitalista. Segundo ela mesma descreve, “transformam num inferno a vida dos homens, até que estes se transformem em diabos” (Brecht, 2001, p. 64).

Nos últimos instantes da vida de Joana, os personagens passam a cantar em um coral, abafando o discurso crítico que a protagonista da peça profere. Conforme Jameson (1998, p. 39), a música consiste em uma das técnicas de Brecht para causar o efeito de estranhamento, com a finalidade de o público jamais esquecer que está no teatro. Assim, à medida que o elenco canta, a voz de Joana vai desaparecendo até o momento em que ela morre. Desta forma, a sociedade dentro da narrativa permanece em um estado hipnótico, alienada à realidade – algo que Brecht tenta modificar no mundo a partir do teatro, mostrando as particularidades intrínsecas a esta alienação.



Pensando neste aspecto pedagógico do teatro brechtiano, de acordo com Freire (2018), nenhum indivíduo nasce feito, ninguém nasce marcado para ser nada: são as práticas sociais que experienciamos que vão nos fazendo ser quem somos. O teatro, portanto, pode ser uma dessas experiências de transformação. O teatro brechtiano, em específico, pode ser visto como uma experiência que nos leva a questionar o capitalismo. Se ninguém nasce para criticar e contestar “a gangorra capitalista”, determinadas experiências que vivenciamos podem nos levar a essa crítica. Esse é um objetivo e um legado do teatro de Brecht.

### Considerações finais

Através de *A Santa Joana dos Matadouros*, percebe-se que o pressuposto pedagógico do teatro épico brechtiano se insere como um elemento que confere endosso à estrutura da peça analisada, uma vez que se reflete no modo como o dramaturgo se colocava diante do mundo. A aproximação do dramaturgo alemão com a ideologia marxista se revela não apenas em relação aos temas que permeiam suas narrativas, mas também na forma como constrói suas obras teatrais através da dialética. O teatro épico brechtiano ainda se afasta das características do teatro aristotélico por meio da ironia, dos gestos, dos paradoxos e do *efeito V* que, além de causarem distanciamento crítico, conferem ao teatro brechtiano um caráter nitidamente pedagógico, assim como a metáfora da gangorra que descreve o sistema capitalista.

Joana, ao final da peça, morre, assim como a figura histórica Joana D’arc, que foi capturada e julgada em uma região onde aqueles que apoiavam o pleito inglês detinham poder político (Campos, 2023). Aos 19 anos de idade, Joana D’arc teve como sentença morrer queimada em uma fogueira. Entretanto, a sua morte não foi em vão, pois “desencadeou o anúncio de alguma nova ordem”, conforme destaca Campos (2023, p. 384), inspirando o patriotismo francês e a luta da França contra invasores. A Santa Joana, em Brecht, também é uma personagem cuja jornada se propõe a proporcionar inspiração, mudança e ruptura ao dar combustão à luta dos trabalhadores. Neste sentido, o didático em Brecht não se restringe a potencializar apenas críticas e conscientização, mas também agência, inspiração e transformação para além do teatro.

Em *A Santa Joana dos Matadouros*, Brecht incita o espectador a repensar não somente a sociedade, mas também a linguagem teatral. Através das críticas e tensões que levanta, o dramaturgo pretende instigar o público a construir suas próprias reflexões e levá-lo à práxis. A trajetória de Joana, de acordo com Santos (2018), seria fundamental para a didática da peça do dramaturgo alemão, uma vez que a alienação das personagens no início da montagem se transforma em inquietação e estranhamento do público, alicerçando, dessa maneira, a práxis política, conforme destaca Santos (2018).

Mesmo que grande parte dos trabalhadores encerrem a peça em um contexto de alienação e aceitando o pouco que os capitalistas se dispõem a oferecer, o público passa a perceber que o fim da crise é uma farsa – e as injustiças do capitalismo se tornam evidentes, mesmo com a sua vitória. O espectador, agora, leva consigo as provocações que Brecht lhe lança no palco. Sem a imposição de doutrinas, a dialética e a pedagogia presentes no teatro brechtiano consistem em proporcionar ao espectador uma experiência a partir da qual irá construir suas próprias ideias, para que elas possam alicerçar as ações e as intervenções futuras na sociedade.

Em *A Santa Joana dos Matadouros*, o sistema capitalista é descrito pela protagonista Joana como uma gangorra. A peça de Brecht, contudo, não retrata a busca pelo equilíbrio da gangorra e sim a destruição desta, uma vez que o diálogo com os capitalistas não se revela uma possibilidade para transformar o jugo da opressão. Brecht desacomoda o olhar do espectador perante o teatro e a sociedade com a esperança e a vontade de que tais questionamentos transformem-se em ações, e que o teatro venha a ser uma forma de contribuir para o confronto do poder de poucos sobre muitos. Eis, portanto, os rastros pedagógicos que percebemos em sua dramaturgia, naquilo que a peça analisada nos revela: educar para perceber as contradições, os imbróglios e as armadilhas do capitalismo e do agenciamento de suas marcas, injustiças e exclusões.

Cabe salientar que os estudos sobre o teatro de Brecht são vastos, bem como a obra e teoria brechtiana, podendo as análises deste artigo abrir espaço em relação aos rastros pedagógicos presentes em outras peças do dramaturgo, bem como em diferentes delimitações da peça *A Santa Joana dos Matadouros*. Há, a

propósito, outros aspectos da trajetória da protagonista que podem ser analisados com maior enfoque como, por exemplo, a sua condição enquanto mulher na sociedade em que vive e nas lutas políticas que trava. Ou, ainda, outros personagens que estão ou não presentes nas análises deste artigo, que também poderão vir a ser objeto de estudo a partir de outros focos, uma vez que os rastros pedagógicos em Brecht buscam proporcionar experiências para que “sujeitos-objetos” (Freire, 2018, p. 40) possam intervir no mundo, bem como construir reflexão, conhecimento e ação.

## Referências

ANDRADE, Paula Deporte de; COSTA, Marisa Vorraber. *Nos rastros do conceito de pedagogias culturais: invenção, disseminação e usos. EDUR: Educação em revista*. n. 33, vol. 1, 2017.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARISTÓTELES. *Poética* Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. *Ética a Nicômaco* São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla PerroneMoisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BORGES, Luiz Paixão Lima. Brecht & Piscator: do teatro épico ao realismo dialético. *Dramaturgia em foco*. n. 1, vol. 8, 2024, p. 43-62.

BRECHT, Bertold. *A Santa Joana dos Matadouros*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertold. La compra de bonce. In: BRECHT, Bertold. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, vol. 2, 1976.

BRECHT, Bertold. *Poemas (1913-1956)*. Trad. Paulo César Souza. Brasiliense, 1986.

BRECHT, Bertold. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.



CAMPOS, Lindberg. *A Santa Joana dos Matadouros como crítica do modo de representação capitalista: da crítica da alienação religiosa à crítica da economia política.* *Germinal: Marxismo e Educação em debate*, n.3, v.15, p. 379-406, 2023.

CORREIA, Julia. *Teatro como pedagogia social e prática de desenvolvimento pessoal – Brecht e a Educação Social.* *Sensos-e*, n.1, v. 3, 2017.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. *Brecht e o teatro épico.* *Literatura e Sociedade*, n. 13, v.15, p. 214-233, 2010.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *Brecht, nosso contemporâneo? O engajamento como prática intelectual e como opção artística da Companhia do Latão.* Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2012.

DEBESSE, Maurice e MIALARET, Gaston. *Tratado das ciências pedagógicas.* São Paulo: Editora Nacional/ Editora da USP, 1974.

FREDERICO, Celso. *Teatro, comunicação, pedagogia: notas sobre Brecht.* *Comunicação & Educação*, a. 15, n. 1, p. 35-44, 2010.

FREIRE, Paulo. *Política e educação.* São Paulo: Paz e Terra, 2018. Kindle.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido.* São Paulo: Paz e Terra, 2004.

JAMESON, Fredric. *Brecht and Method.* New York: Verso, 1998.

KERZ, Leo. *Brecht and Piscator.* *Educational Theatre Journal*, vol. 20, no. 3, pp. 363–369, 1968.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia Alemã.* São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

MINOIS, Georges. *La Guerre de Cent Ans.* Paris: Perrin, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro.* Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.



RONNA, Giulianna Nogueira. *Rastros de uma voz: a instância gráfica na cinescrita de Agnés Varda*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

RODRIGUES, MR. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

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

SANTOS, Wanderson Barbosa dos. A crise do capitalismo em cena: notas sobre a obra *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht. *Dramaturgia em foco*, Petrolina-PE, v. 2, n. 2, p. 19-39, 2018.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

VIANNA, Maria Teixeira Werneck. *Ensaio sobre a dimensão estética da política: A morte de Danton, A Santa Joana dos Matadouros, A missão*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Recebido em: 15/02/2025

Aprovado em: 22/03/2025