

*As visões de Simone Machard: Brecht
e o realismo da resistência ao fascismo*

Lindberg S. C. Filho

Doutorando em Literatura Inglesa
Universidade de São Paulo (Brasil)

As visões de Simone Machard: Brecht e o realismo da resistência ao fascismo

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar uma leitura do texto da peça *As visões de Simone Machard* (1941-1943, 1957) do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Trata-se de uma análise textual materialista – isto é, um procedimento crítico que busca determinar as relações entre forma literária e processo social – cujo intuito é descobrir de quais maneiras acontece a seleção e a organização de elementos estéticos para representar os meandros subterrâneos de um momento decisivo da história europeia no século XX e que não raramente foi falsificado pela historiografia oficial: a invasão alemã do território francês e a subsequente implementação de um governo colaboracionista com os nazistas.

Palavras-chave: 1. Bertolt Brecht; 2. Realismo; 3. Fascismo

The visions of Simone Machard: Brecht and the realism of the resistance against fascism

Abstract: This article aims to present a reading of the German playwright Bertolt Brecht's text *The visions of Simone Machard* (1941-1943, 1957). This is a materialist textual analysis – that is, a critical procedure that seeks to determine the relations between literary form and social process – whose objective is the revelation of which ways the aesthetic elements are selected and organized in order to represent the subterranean meanderings of a decisive moment of European History in the twentieth century and that not rarely was falsified by official historiography: the German invasion of the French territory and the subsequent implementation of a govern of cooperation with the Nazi.

Keywords: 1. Bertolt Brecht; 2. Realism; 3. Fascism

Texto e contexto

Não te metas!

Quem muito pergunta

Ouve muitas respostas.

(Bertolt Brecht, *A Santa Joana dos Matadouros*)

E escrever sobre o realismo de Bertolt Brecht é uma tarefa, à primeira vista, fácil, pois significa salientar uma característica que este autor buscou incansavelmente imprimir em sua obra. Em um segundo momento, no entanto, o que parecia ser simples se revela uma missão de grande complexidade, especialmente porque se trata de um realismo bastante particular e, ao mesmo tempo, de narrativa fragmentada, pedagógico, prazeroso e de inúmeras camadas de significação. Isso quer dizer que, embora Brecht tenha dedicado a quase totalidade do tempo de seu processo criativo coletivo à elaboração de formas estéticas que dessem conta da experiência real da dominação política e social contemporânea – isto é, da realidade moderna sob o regime capitalista –, ele desenvolveu um realismo que, enquanto bebia, superava as técnicas narrativas de captação da realidade dos movimentos artísticos do século XIX, mais notadamente do naturalismo.

Não bastava mais reproduzir as contradições do mundo sensível no texto ou na cena; a forma artística tinha que ela mesma produzir uma experiência estética exigente que abrisse a possibilidade de superação subjetiva das contradições presentes na vida real e que levasse em consideração os últimos desenvolvimentos da sociedade atual. Desse modo, Brecht e seus colaboradores não formularam propriamente uma doutrina ou um método de representação realista, mas um princípio de construção formal baseado na descrição consciente de *processos*: ele quer discutir como se pensa, o porquê se pensa como se pensa e desafiar a especialização por meio de uma tentativa de visão da totalidade das relações entre as partes da experiência histórica. É, a propósito,

justamente esse trabalho de dar forma à processualidade histórica que está no âmago do seu realismo. Há, em outras palavras, a tentativa do autor engajado de superar o dualismo entre teoria e práxis, dando uma forma elaborada a um ponto de vista de classe dominada e dessa maneira tornando-o visível.

Lembremos, antes de mais nada, que nosso escritor em questão tinha como programa produzir uma unidade entre aquelas características mencionadas – fragmentação da narrativa, pedagogia, prazer e profundidade de camadas de significação – na qual se conservassem as suas respectivas propriedades vitais. Dito de outro modo, Brecht nos convida a conhecer, ou a quem sabe reencontrar, uma visão de mundo na qual o conhecimento e a ciência são um pouco mais do que a especialização do termo “ciência” em línguas como português, francês e inglês (*science*) nos permite ver; em alemão *Wissenschaft* (conhecimento), por exemplo, é pensado “primeiramente e acima de tudo como fonte de prazer” (JAMESON, 1999, p. 4). Daí, apesar de uma peça como *As visões de Simone Machard* (1941-1943, 1957) lidar com um fenômeno tão duro, como é o caso da realidade da guerra total, ela não deixar de ter situações que provoquem riso ou que sejam bastante prazerosas.

Inclusive, em alguns casos, a contradição da coexistência do humor e da fatalidade serve para instigar a reflexão sobre o contrassenso de ser facultado à representação o poder de apresentar uma ação de maneira engraçada, enquanto ela evidentemente não seria se tivesse efetivamente acontecido ou acontecesse; isto significa desmistificar a representação como necessariamente a reprodução da realidade tal como ela ocorreu. Brecht reforça que, do contrário do que dizem muitos outros realismos, não existe uma única e estática verdade seja ela ultra subjetiva ou objetiva.

Nosso dramaturgo quer despertar um processo reflexivo a partir do próprio fenômeno artístico sem excluir os mais diretamente envolvidos na produção ou recepção do texto, já que o estímulo à intelecção perpassa ao menos atores, espectadores e leitores em geral. E ainda sugerindo que a divisão – produtor, ator e receptor – funciona mais nas ideias do que na prática, pois grande parte da recepção de um texto ou experimento qualquer é produzida por quem assiste ou lê. Temos, assim, a construção da obra como uma tentativa de descrição de *processos* - no caso, a demonstração de como uma verdade é projetada pela obra. Essa forma de construção não se esquia, pelo contrário, se norteia pelo

princípio da produtividade da contradição e inclui partes da comédia. Estamos olhando para uma intervenção tanto teórica quanto prática de autocrítica da crítica que combina e recombina a fragmentação da narrativa, a pedagogia, o prazer e a profundidade de camadas de significação como *forma* artística.

Isto não quer dizer, porém, que a obra não tenha determinações como interesses de classe. Não deve haver dúvida que Brecht, como autor, produzia de maneira consciente para um ponto de vista específico das forças da sociedade. A neutralidade artística e política é tida como canto de sereia e que a própria atividade de narrar é um ato simbólico socialmente fundado. Ele desde muito cedo entendeu que os interesses e pontos de vista materiais dos operários e excluídos eram os seus e buscou produzir as mais exigentes manifestações artísticas possíveis a partir desse lugar específico.

Feito esse preâmbulo, vamos procurar fazer o exercício de análise do texto da peça *As visões de Simone Machard* com o objetivo de mapear como acontece a representação de um momento específico e decisivo da história europeia recente. Tentaremos decifrar, sempre através do exame das engrenagens formais do escrito, qual posição ou comentário político é estruturado a partir do ponto de vista da obra. Pressupomos como ponto de vista da obra o resultado da combinação, por vezes contraditória, de quatro elementos constitutivos do seu texto; tempo, espaço, personagens e enredo dão uma forma estética para a matéria social e juntos compõem uma opinião do autor implícito, ou, dito em outros termos, a consciência política e sócio-historicamente localizada que fala através da montagem particular da obra.

Basicamente, a peça narra – e o verbo é precisamente esse, já que estamos no terreno do teatro épico – a história da jovem Simone Machard. Ela é uma criança pobre que trabalha como lavadeira na hospedaria *Au Relais* na pequena Saint-Martin e cujo irmão, André, se encontra na resistência militar entre a França e a Alemanha. Ao longo da peça é possível inferir que seu irmão morreu no *front* de guerra, pois além de André jamais voltar, ele aparece como o anjo que a aconselha e a anima nas suas visões. Logo de início somos apresentados aos trabalhadores da hospedaria: os empregados Georges e Père Gustave, os motoristas Maurice e Robert, já que além de hospedaria o lugar também funciona como empresa de transportes, e Simone. A guerra é um fenômeno em andamento que determina a ação de todas as personagens desde a primeira

cena: Georges e Père Gustave falam sobre a guerra e revelam certo pessimismo em relação às chances de vitória; os motoristas Maurice e Robert reclamam que foram obrigados a transportar os preciosos vinhos do capitão para o patrão e proprietário da hospedaria, Henri Soupeau, em meio à crescente multidão de refugiados que iam chegando à Saint-Martin; Simone alega que retirara as roupas ainda molhadas do varal porque os refugiados as têm roubado e a madame Marie Soupeau, mãe de Henri, as conta uma a uma; o senhor Henri Soupeau, de maneira muito sorrateira, entra em sua propriedade com um oficial do exército, o que faz Père Gustave começar a levantar suspeitas sobre seu patrão que viriam a se confirmar.

Daí em diante fica cada vez mais evidente que a França está perdendo a guerra e que os alemães devem chegar em Saint-Martin no dia seguinte. Concomitantemente a essa crescente certeza da invasão nazista vai ficando claro que o patrão não está interessado em dividir seu estoque de comida e provisões e nem de ceder os seus caminhões para ajudar no transporte dos refugiados. O prefeito da cidade intercede junto ao patrão, mas ele se mostra totalmente determinado a usar seus caminhões para transportar os vinhos e suas porcelanas até que uma turba de refugiados se reúne em frente ao pátio da hospedaria. Nesse momento é importante mencionar que há ao menos dois planos narrativos na peça: o de Simone nos primeiros momentos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o de suas visões, no qual nos encontramos durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1451) e ela própria é a Joana d'Arc. Nas suas visões Simone é levada a se perceber na tarefa de Joana e de ajudar a salvar a França dos invasores. É Simone quem conta ao prefeito e espalha pela cidade os planos mesquinhos do patrão. Com a multidão à sua porta Henri Soupeau é levado a retroceder momentaneamente, mas, assim que os nazistas chegam, os proprietários fazem rapidamente um acordo com os militares alemães contra os refugiados franceses. Por fim, seguindo as suas conversas com seu anjo/irmão em suas visões, Simone faz de tudo para dificultar a ocupação dos nazistas até chegar ao ponto de incendiar a olaria dos Soupeau para que os alemães não consigam abastecer seus tanques. Como punição madame Soupeau e um capitão do exército francês, que se chama Fétaïn e é igualmente subserviente aos interesses dos nazistas, entregam Simone à força a duas freiras do manicômio

Sainte-Ursula. A peça termina, entretanto, com uma sugestão que os refugiados se rebelariam em parte inspirados pela insubordinação de Simone.

Feito esse pequeno resumo do enredo da peça, podemos agora nos concentrar no seu contexto, começando por localizá-la dentro do projeto artístico de Brecht. É sabido, primeiramente, que houve mudanças muito significativas na sua produção dramática e teórica ao longo das décadas de 1920 a 1950. Apesar de princípios como o didatismo, o desejo de mudança do mundo concreto através de novas percepções, atitudes e opiniões despertadas pelo experimento teatral e a incorporação das categorias e materiais do desenvolvimento sócio-histórico real no fazer artístico e político terem se tornado constantes, a alteração de ênfases, temas e abrangência das formulações teóricas que informavam seu trabalho é inegável. *As visões de Simone Machard* é antes de tudo uma tese de análise de conjuntura que aproveita imensamente as reflexões de Brecht sobre suas peças didáticas e seu teatro épico como um todo. Nesse sentido, além da denúncia do comportamento das elites europeias diante da expansão do nazismo ser um tipo de pedagogia do sistema de interesses e possibilidades presentes na situação de guerra, o seu eixo necessariamente se afasta do gênero dramático – que historicamente teve como assunto preferencial a esfera privada e doméstica – e se estabelece no terreno do épico, onde se dá a vida pública com todas as suas disputas políticas e econômicas correspondentes. Assim, por mais que a nossa peça tenha sido escrita já na década de 1940 quando Brecht já estava expandindo muitas de suas ideias, ela retoma noções desenvolvidas nos anos 1920 e 1930 devido a necessidades de esclarecimento determinadas pela situação histórica.

A peça *As visões de Simone Machard* foi escrita entre os anos 1941 e 1943, ou seja, durante a Segunda Guerra e o exílio de Brecht em Los Angeles nos Estados Unidos. Tal dado – aparentemente extraliterário – tem importância crucial porque se revela um elemento interno decisivo para confecção do texto. Com efeito, o motivo da peça tem por base não apenas uma propaganda antifascista, mas também uma avaliação política a respeito do papel de capitulação das classes proprietárias e das autoridades francesas ao regime nazista já nos primeiros anos da guerra. A “Guerra de Mentira” – em inglês “*Phoney War*”, em francês “*Drôle de Guerre*” e em alemão “*Sitzkrieg*” – é o primeiro momento da Segunda Guerra Mundial, no qual não aconteceram

grandes conflitos terrestres e vai da declaração de guerra dos aliados Reino Unido e França à Alemanha em 3 de setembro de 1939 até o início da invasão do território francês pelas tropas nazistas em 10 de maio de 1940. Este momento de indecisão geopolítica é imediatamente sucedido pelo episódio histórico que ficou conhecido como “Queda da França” e que é retratado pela peça de Brecht. Daí *As visões de Simone Machard* ter como começo o dia 14 de junho de 1940 – tomada de Paris pelos alemães – e terminar no dia 22 de junho do mesmo ano, quando o marechal francês Philippe Pétain assina um acordo armistício e passa a colaborar com os nazistas.

Faz-se importante notar também que estamos diante da segunda das três peças do dramaturgo alemão a apresentar uma versão dos feitos de Joana d’Arc – as outras duas são *A Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931, 1959) e *O Julgamento de Joana d’Arc, 1431* (1952) –, pois isto demonstra que além do esforço de reconstrução da história europeia recente, está em jogo aqui uma evidente analogia com outra época. Isto também indica, como veremos mais tarde com maior detalhamento, que Brecht identificou e quis ressaltar dinâmicas sócio-históricas que, por diversas razões, persistiram durante a história da luta de classes na França. Isto por si só já é uma maneira de transcender a ideia de realismo como mera cópia do que pode ser facilmente apreendido, essencialmente porque Brecht parece procurar tornar visível uma dinâmica histórica que escapa à carapaça aleatória dos eventos. Ele organiza o material social e estético de tal modo que as conexões entre as várias esferas da experiência concreta – conexões, diga-se de passagem, escamoteadas pela saturação do cotidiano capitalista reificado – possam ganhar proeminência. Vejamos agora como se dá esse trabalho de seleção e organização.

Fundamentos da estrutura formal de *As visões de Simone Machard*

Você vê! O que é que você vê?
Você não vê nada!
Você arregala os olhos,
e arregalar os olhos não é ver.
(Bertolt Brecht, *Vida de Galileu*)

Os dois primeiros elementos constitutivos do texto dramático de *As visões de Simone Machard* que tomamos conhecimento ao começarmos a lê-lo são o espaço e o tempo. Há, desde o início, uma preocupação bastante evidente por parte de Brecht de dar coordenadas espaciais e temporais bastante específicas. Primeiramente ficamos sabendo que a ambientação cênica deve buscar representar “o pátio da hospedaria *Au Relais*” e, logo em seguida, que “a ação se passa em junho de 1940 na pequena cidade francesa de Saint-Martin, no centro da França, numa estrada principal que vai de Paris ao sul” (BRECHT, 1992, p. 15). Além disso, não é de maneira alguma secundário notar que a divisão dos episódios da peça não se dá propriamente por atos, mas por capítulos caracterizados por antecipação de elementos do enredo e dias cronologicamente marcados: a saber, I – O livro: “Primeiro sonho de Simone Machard – Noite de 14 de junho”; II – Aperto de mãos: “Segundo sonho de Simone Machard – Noite de 15 de junho”; III – O fogo: “Sonho acordado de Simone Machard – 20 de junho”; IV – O tribunal: “O quarto sonho de Simone Machard – Noite de 21 de junho”.

Estas especificações temporais e espaciais não deixam dúvidas de que apesar de ser um objeto ficcional, a peça pretende emitir uma opinião acerca de acontecimentos bastante reais por intermédio de uma reconstrução cênica particular e informada. Não se pretende aqui abstrair a forma de representação para promulgar uma lei histórica, mas de despertar uma reflexão sobre a passagem do tempo, a qual nem sempre ruma em direção a um progresso redentor, seja material ou espiritual, e que muitas vezes é marcada por retrocessos substantivos. Tanto Brecht quanto Benjamin perceberam – já no fim

da década de 1930 com a consolidação do fascismo na Europa – o apocalipse que nos levou o tempo homogêneo do investimento, do crédito, dos juros, do lucro, enfim, da promessa do progresso (BENJAMIN, 2011, p. 226-231). O capital gosta de se ver como desenvolvimento e progresso; é a sua maneira de forjar o seu próprio tempo inespecífico; a sua narrativa heroica e hegemônica que transforma a qualidade fluida da experiência da temporalidade em um *continuum* histórico quantitativamente previsível.

É nesse sentido que a divisão do texto em capítulos e não em atos faz parte do esforço do teatro épico de enfatizar que a representação em questão é uma representação e não a realidade, da mesma forma que a realidade facilmente apreensível não corresponde necessariamente a uma verdade histórica. E, além disso, desmontar o mito ascensional e linear do progresso do tempo, já que, como vimos logo acima, a sucessão do tempo cronológico pode se traduzir em regressões históricas, sociais, econômicas e políticas substantivas. Dito de outra maneira, diferentemente do caráter fortemente ilusionista do drama burguês cujo objetivo central é *mostrar* ações como se elas fossem a realidade e sempre tendo como princípio um encadeamento linear das cenas para um desfecho moralizante, o teatro narrativo de Brecht ambiciona *contar* histórias sempre enfatizando que há um ponto de vista desenhando a representação, esteja ele implícito ou explícito e que o mesmo se aplica à historiografia oficial, bem como acentuar idas e vindas do enredo histórico e de mostrá-lo sempre como um devir em movimento, pois a peça capta somente uma parte muito específica de um processo – a Segunda Guerra Mundial – que é, por sua vez, parte integrante do fluxo mais geral da história.

Já as personagens, outro dispositivo formal de grande importância, funcionam tanto para nos devolver a generalidade do processo em questão através do retrato estético das classes encarnadas em tipos não individuados como “refugiados” (*Flüchtlinge*), “soldados” (*Soldaten*) e o “povo” (*Volk*) quanto a particularidade do episódio pelo emprego de personagens de diferentes graus de caracterização histórica como “Philippe Chavez, prefeito de Saint-Martin (nos sonhos, Rei Carlos VII)” e “Um Comandante Alemão (comandante dos ingleses)”, por exemplo. Em outras palavras, no intuito de não perder a dimensão da dialética entre a parte e o todo, Brecht articula dentro do quadro geral da luta de classes – via personagens genéricos – as imagens das

especificidades sócio-históricas que ele busca representar – via personagens individualmente concretos. Mais ainda: em *As visões de Simone Machard* está presente a característica do teatro épico que denuncia o mito da autoconsciência do drama burguês. Isto é, se por um lado o drama burguês – fortemente alicerçado no diálogo eloquente da personagem individual que toma as relações sociais existentes como dadas – constrói ideologicamente um individualismo que aparece como autossuficiente, por outro lado o teatro épico vai descaracterizar essa concepção de mundo mostrando que só na ação política coletiva e na tomada de consciência da artificialidade e falsidade das aparências das relações atuais é que as personagens podem adquirir alguma autoconsciência individual verdadeira. Vejamos como isso ocorre no caso das personagens “mulher” (*die Frau*) e “homem” (*der Mann*):

“Madame Soupeau *aparece na porta da hospedaria* – Georges! Père Gustave! Os hors d’oeuvres na sala de refeições para o senhor comandante. O que vocês querem aqui?

Mulher – É por causa dos mantimentos, madame. No ginásio ficaram vinte e uma pessoas para trás.

Madame Soupeau – Mas Georges, eu já disse para você manter os mendigos longe da hospedaria.

Homem – O que a senhora quer dizer com mendigos?

Madame Soupeau – Por que você não diz a eles que agora eles têm que se dirigir ao comandante alemão, e não mais a nós? Esses bons tempos se acabaram.

Mulher – E com essa é para gente voltar para o ginásio, depois de termos aconselhado a todo mundo ficar aqui, para que a sua porcelana pudesse ser levada embora?

Madame Soupeau – Madame, cuidado para não virar denunciadora.

Mulher – Madame, não se esconda atrás dos alemães.

Madame Soupeau *chama por cima do ombro* – Honoré!

Mulher – Meu filho e eu poderíamos estar agora com a minha irmã em Bordeaux. A senhora prometeu que nos manteria, madame.

Madame Soupeau – Cedendo a uma extorsão, madame.

Capitão Fétain *coloca-se atrás dela* – E no transcurso de um verdadeiro saque! Mas agora vamos restabelecer a ordem e a disciplina, meus caros. *Indicando as sentinelas alemãs* – Quer que eu a expulse do pátio com as baionetas? Não se exalte, Marie, pense em seu coração!

Mulher – Seus porcos!

Homem *pega a mulher pela mão e a leva embora* – Madame, outros tempos virão” (BRECHT, 1992, p. 59-60).

Não é somente no momento em que os trabalhadores franceses refugiados da guerra se mobilizam que eles ganham certa autoconsciência e se destacam da personagem coletiva “refugiados” para ganhar alguma individualidade nas personagens “mulher” e “homem”. Isso também acontece na passagem acima quando percebem o que de fato está acontecendo e quem são seus inimigos. No entanto, reparemos que essa certa individualidade é ganha sem perder uma tipicidade fundamental para a representação cênica da coletividade dos outros refugiados que ficaram no ginásio e tantos outros espalhados pela França. Ademais, a marcação cênica “*coloca-se atrás dela*” do capitão Fétain dá ao conflito um valor imagético de profundidade; de um lado do pátio temos os refugiados e os trabalhadores da hospedaria e de outro a patroa, o capitão e a sentinela alemã. Essa disposição cênica das personagens ajuda também a armar a polarização social e, conseqüentemente, torna ainda mais evidente as relações reais para todos os envolvidos na peça didática, tanto para as personagens quanto para os atores e espectadores. Trocando em miúdos, as personagens e seus gestos estão formatadas de modo a mostrar que os indivíduos em coletividade objetivam a si próprios; as personagens vão ganhando concretude na medida em que percebem as relações reais nas quais estão inseridas. Desse modo, figura-se um traço fundamental da totalidade das relações interpessoais que é continuamente mascarado pelos modos de vida mediados por coisas ou, melhor dizendo, mercadorias: a interdependência coletiva. Individualidade e coletividade estão de tal maneira entrelaçadas que, do ponto de vista de Brecht, pender somente para um ou outro dos polos é eliminar um traço ímpar da rebeldia da realidade.

Por fim, temos o último dos fundamentos formais do texto que nos propusemos a analisar: o enredo. O que logo de saída chama mais atenção é o método de duplicação. O enredo se bifurca na realidade da Segunda Guerra Mundial durante o começo da invasão nazista e nas passagens dedicadas aos sonhos de Simone que se passam na França do século XV. Tal procedimento, como dito logo acima, tem implicações diretas nas personagens, as quais também se duplicam incluindo a própria Simone que se torna “a virgem de Orleans” nos sonhos. A indicação textual de caracterização das personagens sugere que o figurino seja duplo, ou seja, que ressalte, ao mesmo tempo, o papel dentro e fora do sonho como acontece com o prefeito “que usa o manto real sobre seu terno” (IBID., p. 34) para se tornar o rei Carlos VII nos sonhos. A estas duplicações soma-se a própria ideia dual que subjaz uma invasão militar: a fronteira entre dois países é violada, no caso da peça o território francês é invadido por alemães no mundo real e por ingleses nos sonhos. Há também o caráter duplo dos proprietários da hospedaria que assume a forma nacionalista para os seus empregados e colaboracionista para os alemães e a repetição de cenas imediatamente anteriores dentro das passagens oníricas. Contudo, o princípio da duplicação está subordinado ao imperativo da unidade dos opostos – como mencionado acima –, que a construção estética dialética de Brecht opera a todo instante. A proliferação de duplos, então, serve mais à função de complexificação da experiência do que de fato a de oposição, pois todos os mecanismos não permanecem estáticos e sim em movimento interrelacional. Os sonhos de Simone são produtos da sua realidade sensível e da sua imaginação e influenciam decisivamente o desenrolar do texto mesmo na narração do “real”. Os sonhos partem do real e modificam esse mesmo real. Do mesmo modo, “O Anjo” (*der Engel*) que diz a ela o que fazer e a ajuda a perceber coisas que ela não havia se atentado antes fora do sonho é o irmão mais velho da vida real e, simultaneamente, a voz do próprio inconsciente de Simone em operação. Por fim, realidade e ficção dentro do texto se misturam de forma semelhante com que a peça, como obra de ficção, procura exprimir ou se misturar a uma realidade que se situa para além dela.

Forma objetiva

Quando vôo, eu sou
 Um verdadeiro ateu
 Por 10 mil anos, lá
 Onde as águas se tornavam escuras no céu,
 Entre a luz e o crepúsculo, incontido, surgia
 Deus. E da mesma forma,
 Sobre as montanhas de onde vinha o gelo,
 Os ignorantes incorrigíveis avistavam
 Deus. E da mesma forma,
 No deserto, ele vinha nas tempestades de areia, e,
 Nas cidades, ele era gerado da desordem
 Das classes sociais, pois a humanidade se divide em duas:
 Exploração e Ignorância, mas
 A Revolução liquida com ele.
 Abram estradas através das montanhas, e ele desaparecerá.
 Os rios o expulsarão do deserto. A luz
 Mostrará o vazio e
 O espantará de imediato.
 Portanto participem
 Da luta contra o que é primitivo,
 Da liquidação do além e
 Da expulsão de todo e qualquer deus, onde quer que
 Ele surja.
 Sob os microscópios mais precisos
 Ele cairá.
 Os aperfeiçoados aparelhos
 O expulsarão dos ares.
 O saneamento das cidades,
 O extermínio da miséria,
 Farão com que ele desapareça e
 O enxotarão de volta ao primeiro milênio.
 (Bertolt Brecht, *O Vôo sobre o Oceano*)

Desde pelo menos o fim dos anos 1920 Brecht tem se debruçado sobre a questão da representatividade do capitalismo enquanto uma temporalidade da história fundada na produção industrial. Isto, porém, não significa que nosso escritor estivesse interessado em um “realismo fotográfico” (JAMESON, 1999, p. 189) nos moldes do naturalismo do final do século XIX. Há de ser dito, então, que a busca de figuração estética exigente nas suas obras não estava dissociada

nem da preocupação de *ensinar* como operam os nexos sociais regidos pelo capital, tampouco da propaganda anticapitalista. Ou seja, o exercício de representar para Brecht pressupunha uma pedagogia em torno do funcionamento dos interesses dominantes que regem a sociedade à serviço do capital, o que, como e para quem se representa, bem como uma tomada de posição diante da configuração desses conflitos. De fato, é precisamente este elemento de construção artística que permanece em suas obras e que faz parte do relevo histórico captado pelo texto de *As visões de Simone Machard*.

Logo no começo da peça há uma conversa entre os trabalhadores da hospedaria que ilustra uma das características centrais da formação social capitalista:

“Père Gustave para Robert – Que tal uma partidinha de belote?”

Robert – Estou com dor de cabeça. Passamos o dia inteiro atravessando colunas de refugiados, transportando os barris de vinho do capitão. Um verdadeiro êxodo.

Père Gustave: Você não percebe que o vinho do capitão é que é o mais importante dos refugiados?

Georges – Todo mundo sabe que esse homem é um fascista. Os cupinchas dele no estado-maior devem ter ouvido falar que alguma coisa não ia bem na frente de novo.

Robert – O Maurice está uma fera. Diz que está cheio de ficar transportando os malditos barris de vinho no meio da mulherada e da criançada. Vou tirar uma soneca. *Sai*.

Père Gustave – Para o comando de guerra essas colunas de refugiados são a ruína. Os tanques conseguem atravessar qualquer pântano, mas encalham no humano. A população civil mostrou ser o grande estorvo para a guerra. A gente devia levá-la logo a outro planeta desde o começo porque ela só atrapalha. Ou acabamos com o povo ou com a guerra. Não dá para ter as duas coisas” (BRECHT, 1992, p. 17-18).

A primeira coisa a ser dita é que o processo de individuação das personagens, como pontuado anteriormente, está intimamente ligado à formação de uma consciência mais crítica a respeito das relações sociais; neste caso a respeito da postura do patrão e da guerra. As personagens trabalhadoras

Père Gustave, Georges, Robert e Maurice não são idealizadas e tampouco têm o papel exclusivo de oferecer comicidade, no lugar disso, ganham alguma profundidade psicológica e importância na mesma proporção em que externalizam o negativo não evidente das situações. Ademais, verificamos como é um deles que rapidamente aponta que entre a mercadoria – o vinho – e as pessoas refugiadas não há dúvida de quem tem mais *valor* do ponto de vista do senso comum da sociedade imersa no fetiche. De fato, Brecht rapidamente condensa um dos primeiros achados críticos marxistas sobre a condição fetichista moderna: “o trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria” porque “com a valorização do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (*Menschenwelt*)” (MARX, 2010, p. 80). O vinho do capitão é colocado como superior aos humanos tanto semântica – as colunas de refugiados são atravessadas (*durch die Ströme von Flüchtlingen*) e os barris de vinho transportados (*Wir sind den ganzen Tag mit Weinfässern des Capitaine... gefahren*) – quanto sintaticamente – o vinho é o mais importante dos refugiados (*Der Wein des Capitaine ist der wichtigste aller Flüchtlinge*). Mas, a saída de Robert para tirar uma soneca logo após a crítica ilustra como a mera percepção da contradição não é suficiente para superá-la. A passagem acima ainda faz um breve balanço ao mostrar quem são os mais prejudicados com o momento de exceção e que a guerra não existe para defender a população civil, mas esta última é vista como “estorvo”. Aliás, o trecho da peça em que os proprietários da hospedaria fazem de tudo para impedir que os refugiados consumam as provisões demonstra claramente até onde vai o automovimento da acumulação capitalista e expõe as duas grandes guerras do século XX como embates para lidar com a crise de superprodução, a disputa imperialista de mercados e para proteger a propriedade privada da ameaça comunista.

No texto há ainda uma outra marcação cênica que colabora para a representação da situação específica do trabalhador em meio à França da Segunda Guerra Mundial. “Os irmãos Maurice e Robert, ambos motoristas da hospedaria,” diz o texto “olham fixamente para o céu. Ouvem-se aviões. É noite de 14 de junho” (BRECHT, 1992, p. 15). Brecht abre sua peça com dois

trabalhadores contemplando o céu e se indagando se os aviões seriam “os nossos” (*die Unsern*) ou os deles, dos alemães. Tal cena tem um achado crítico introjetado na imagem de contemplação - característica marcante do trabalho abstrato: “Como o processo de trabalho é progressivamente racionalizado e mecanizado [...] a atividade do trabalhador perde cada vez mais seu caráter ativo para tornar-se uma atitude *contemplativa*” (LUKÁCS, 2012, p. 204). A atitude contemplativa produzida pelo trabalho abstrato é posta lado a lado à impotência do homem diante das forças que o desenvolvimento tecnológico bélico mobilizou. De fato, pode-se dizer que a sensação de impotência das vítimas da guerra é uma constante em toda peça e um de seus temas centrais. Isto se revela desde a situação mais evidente dos vários refugiados que são amontoados e jogados de um lado para o outro até o próprio, digamos assim, foco narrativo da peça que, por mais que seja sensível aos desdobramentos do *front* de batalha, representa uma quase completa ignorância do que de fato está ocorrendo.

A relevância de tal experiência histórica que o texto busca salientar pode ser ainda melhor compreendida se retomássemos uma reflexão sobre o passado, presente e futuro do mundo europeu entre-guerras, na qual Walter Benjamin afirma que “as ações da experiência estão em baixa”, pois “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes”. Ele continua, lembrando que “uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens” e conclui seu argumento dizendo que no centro deste “campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 2011, p. 115). Neste escrito, Benjamin está salientando o fato de que, junto com todo o desenvolvimento técnico das primeiras décadas do século XX, surgiu uma “nova forma de miséria”. A crescente autonomia que a tecnologia ganhava se traduziu na revolta desta mesma tecnologia contra a humanidade que a criou, precisamente por ter sido posta a serviço da criação destruidora capitalista. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e seus desdobramentos imediatos, incluindo aí a Segunda Guerra Mundial, são os exemplos mais eloquentes deste processo identificado por Benjamin, sobretudo

porque é a impotência humana diante do aparato bélico imperialista e a incomunicabilidade desta experiência de autodestruição que servem de motivo para o ensaio em questão: “os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (IBID., p. 114).

Podemos ainda somar à essa menção dos aviões o papel preponderante que os tanques nazistas tiveram na subjugação objetiva e subjetiva dos refugiados e trabalhadores franceses, e recordar que Simone é enviada para uma espécie de hospedaria no fim da peça justamente por ter jogado fogo no combustível da hospedaria com o objetivo de retardar o avanço das tropas alemãs. É verdade que o feito de Simone não altera a correlação de forças e que tampouco possa ser lido como uma mistificação do indivíduo consciente de seu papel político na história mesmo em face do monstruoso aparato bélico. O gesto de Simone, na verdade, funciona para dar suporte ao ponto de vista que a obra como um todo quer construir e que é reiterado nas últimas linhas da peça logo após ela ser levada:

“Patrão *sombriamente* – Maurice, Robert, Georges, Père Gustave, ao trabalho! Não se esqueçam que agora estamos em paz.

O patrão e o Capitão levam madame Soupeau para a hospedaria. Maurice e Robert saem pelo portão do pátio. Père Gustave traz um pneu rodando para consertá-lo. O céu começa a ficar vermelho. Père Gustave indica-o para Georges. O patrão sai correndo da hospedaria.

Patrão – Maurice, Robert! Descubram imediatamente o que está pegando fogo! *Sai.*

Père Gustave – Deve ser o ginásio. Os refugiados! Parece que eles aprenderam algo.

Georges – O carro ainda não deve ter chegado a Sainte-Ursula. Do carro, Simone poderá ver o fogo” (BRECHT, 1992, p. 89).

A suposta pacificação nazista alardeada pelo proprietário da hospedaria é prontamente desmentida por uma provável insurreição dos refugiados que há pouco tinham sido retirados do ginásio municipal para dar lugar às tropas nazistas. A mensagem não poderia ser mais clara: embora derrotados, quem organizou e fez a resistência à invasão nazista foram os trabalhadores, enquanto

os chefes militares e proprietários colaboraram com os invasores. A atitude individual de Simone, aliás, tem também um efeito pedagógico que é apontado por Père Gustave e que Brecht acreditava; não da maneira idealizada e mitológica como um tipo de salvadora da pátria como aconteceu com a virgem de Orleans, que foi atirada na fogueira pela igreja católica e canonizada posteriormente por essa mesma igreja, tampouco como a primeira Joana Dark tenente dos Boinas Pretas em *A Santa Joana dos Matadouros*. Mas, como um exemplo didático real de formas de luta e resistência que combinam iniciativas individuais e coletivas.

Vale lembrar que quem dá o livro sobre a virgem de Orleans para Simone e que diz que a França precisa de uma nova Joana d'Arc é o patrão. Os empregados, por sua vez, se revelam muito céticos em relação a qualquer resolução positiva para toda a situação que o país se encontra. Isto pode ser visto tanto como cinismo quanto descrença em soluções idealistas ou metafísicas para os conflitos reais, as quais o patrão parece querer cultivar em Simone. Brecht, como dito logo acima, já havia tematizado a influência conformista religiosa no movimento operário através dos Boinas Pretas em *A Santa Joana dos Matadouros*. Père Gustave é, durante toda a peça, responsável por desmascarar o patrão, apesar de nunca fazer isso diretamente na frente dele:

“Patrão – Chega, Père Gustave! Quero que o senhor reprima o seu cinismo na presença da menina. Deixem-na ler seu livro sem os seus comentários sujos. *Ao entrar* – só não precisa ser justo durante o trabalho, Simone. *Sai*.”

Père Gustave *sarcástico* – Não é o cúmulo, Georges? Agora a lavadeira ainda tem que ser educada para ser a virgem de Orleans, e é claro que só nas horas vagas. Entopem nossas crianças de patriotismo. Eles próprios se escondem em guarda-pós. Ou escondem a gasolina açambarcada em certas olarias, em vez de entregá-la ao exército.

Simone – O patrão não comete injustiças.

Père Gustave – Não, ele é o grande benfeitor. Te dá vinte francos por semana, para que tua gente “tenha ao menos isso”.

Simone – Ele me mantém para que o meu irmão não perca o emprego aqui.

Père Gustave – E assim tem uma frentista, uma garçonete e uma lavadeira.

Simone – É porque estamos em guerra.

Père Gustave – E não é nada mal para ele, não é?” (IBID., p .21-22)

Desde o início, o texto dá a entender que o papel dos proprietários franceses em face da ocupação nazista foi no mínimo ambíguo. O sarcasmo, o deboche e a informalidade que determinam as falas de Père Gustave contrastam com o tom moderado e mais formal que marcam as falas dos seus antagonistas; neste caso, do patrão. A função de desmascaramento é reafirmada no relevo do comportamento linguístico da personagem, isto é, aos poucos ele vai se transformando na voz que faz a crítica política. Tal procedimento vai se consolidando e sua personalidade vai cada vez mais se diferenciando das outras personagens, precisamente porque ele parece estar mais consciente de uma série de coisas que as outras não estão.

Uma hipótese interpretativa para a escolha da personagem mais velha como porta-voz pode ser o fato de Père Gustave ter vivido mais e, por esta razão, ter sido observador ocular do comportamento recorrente dos pequenos proprietários de seu país. O temperamento ácido da personagem é essencial para continuar a fazer as revelações que Brecht pretende realizar, porque ele normalmente leva as ações e afirmações das autoridades ou das personagens proprietárias até as últimas consequências para verificar a sua validade prática ou veracidade lógica. Por exemplo, além do patrão Henri Soupeau querer tirar vantagens econômicas, aproveitando o estado de emergência para acentuar a exploração de Simone, ele dá o mínimo de comida possível para os batedores do exército francês que batem à porta da hospedaria. No entanto, é a inserção estilizada da personagem Père Gustave que antecipa e deixa no ar outras possíveis descobertas sobre a situação real dos interesses envolvidos na guerra:

“Sargento – Isso é tudo? Que vergonha! Dê só uma olhada no caldeirão mademoiselle. Não está nem pela metade. Esse é o terceiro restaurante onde mandam a gente. Em dois nada e aqui isso.

Simone *olha atônita para o caldeirão* – Deve haver algum engano. Aqui temos de tudo, lentilha e até toucinho. Eu mesmo vou falar com o

patrão. O caldeirão de vocês será enchido. Esperem um instante, *Entra correndo*.

Georges *oferecendo cigarros* – O irmão dela só tem dezessete anos. Foi o único voluntário em Saint-Martin. Ela é muito apegada a ele.

Sargento – O diabo que carregue essa guerra, que nem guerra é. Tratam o exército, em seu próprio país, como a um inimigo. E o primeiro-ministro falando pelo rádio “o exército é o povo”.

Père Gustave *que saiu novamente* – ‘O exército é o povo’. E o povo é o inimigo.

Sargento *hostil* – O que quer dizer?

Georges *olha para o caldeirão pela metade* – Por que vocês toleram isso? Chamem o prefeito.

Sargento: a gente conhece os comandantes: não fazem nada.

Simone *retorna lentamente, sem olhar para o Sargento* – o patrão disse que a hospedaria não pode dar mais – tem muitos refugiados aí.

Père Gustave – A quem não podemos dar nada porque damos tudo à tropa” (IBID., p. 23).

Aqui já começa a ficar mais do que evidente um traço fundamental do quadro político que Brecht quer pintar através de *As visões de Simone Machard*: foram os trabalhadores que resistiram à invasão nazista, enquanto a pequena burguesia lidou com a guerra como se estivessem encenando uma farsa. O sargento aos poucos percebe que a guerra até então tem sido a “guerra de mentira” ou a “drôle de guerre”, como ficou conhecida, e se mostra irritado e confuso quando Père Gustave arremata a discussão afirmando que o povo é o inimigo. Os fatos anunciados nesses dois trechos iniciais – Simone acumular funções e seu irmão mais velho ter ido lutar, e provavelmente ter morrido na guerra – fazem parte da figuração da vulnerabilidade de quem geralmente paga com o suor do trabalho e a vida dos seus jovens em momentos como este: a classe trabalhadora que tem que aumentar a produtividade e fornecer soldados para o esforço de guerra.

Vemos também os primeiros delineamentos do alinhamento entre as classes dirigentes e proprietárias para além da mistificação nacional contra o

imprevisível resultado que a instabilidade social e política pode causar. As possibilidades de alteração da ordem social e política proliferam-se rapidamente em um período de exceção como esse. Ainda mais quando no extremo leste do continente europeu o pesadelo bolchevique das desapropriações e dos paredões de fuzilamento ainda estava fresco no imaginário das elites da Europa ocidental. Em *As visões de Simone Machard* somos convidados a refletir não meramente sobre um manual sociológico acerca do comportamento das classes, mas, sobretudo, em relação a instintos de classe. Logo, o povo é visto como inimigo e os arranjos de cooperação econômica se sobrepõem aos culturais ou nacionais.

História e materialismo

“Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”.

(Karl Marx, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*)

Na segunda parte da peça, Henri Soupeau, o patrão e dono da hospedaria, está aflito querendo fugir com seus caminhões levando os vinhos, suas provisões e porcelanas para Bordeaux, já que as tropas alemãs avançam sobre o território francês e há a ameaça de bombardeios. Contudo, seus empregados se recusam a carregar e a dirigir os caminhões porque estão mais preocupados em se refugiar do que continuar a trabalhar, o que o deixa enfurecido. Nesse instante Simone sai sorrateiramente da hospedaria e vai contar ao prefeito os planos de fuga do seu patrão para impedi-lo. Com a chegada do prefeito e policiais e a se ver prestes a ter seus caminhões, mesmo que temporariamente expropriados, ele dispara:

“Patrão *fora de si* – Portanto não existe mais ordem! A propriedade parou de existir, não é? Por que é que você não dá a minha hospedaria aos Machard? Talvez os meus motoristas desejem esvaziar meu cofre? Isso é a anarquia! Gostaria de lembrar, senhor Chavez, que a minha mamãe estava no internato junto com a mulher do governador. E ainda existe telefone.

Prefeito *mais fraco* – Henri. Não faço nada além do meu dever.

Da rua vem o barulho de uma multidão. Tocam a campainha da frente do hotel e batem à porta.

Patrão – O que foi? Georges, veja lá o que está acontecendo! [...]

Georges *de volta* – Tem um monte de gente aí do ginásio, monsieur Henri. Eles ouviram falar que os caminhos vão ser levados. Estão muito agitados e querem falar com o senhor prefeito.

Patrão *pálido* – Aí está o resultado, Philippe. Tudo por causa da Simone! Georges, depressa, tranque o portão. *Georges vai fechar o portão.* Depressa, depressa! Vai logo! – Eis a consequência de atizar as pessoas contra os meus pacotes de provisões. A plebe. *Aos policiais* – Façam algo! Rápido! Você tem que telefonar pedindo reforço, Philippe, isso você me deve. Eles estão aprontando comigo, Philippe. Me ajude! Por favor, Philippe.

Prefeito *aos policiais* – Fiquem no portão. *Ao patrão* – Bobagem, não vai acontecer nada a você. Você ouviu que o que eles querem é falar comigo. *E já que agora também batem no portão* – Deixem entrar uma delegação, não mais do que três.

Os policiais entreabrem o portão e negociam com a multidão. Logo deixam três pessoas passar, dois homens e uma mulher com um bebê.

Prefeito: O que está acontecendo?

Um dos refugiados *excitado* – Senhor prefeito, nós exigimos os caminhões!

Patrão – Vocês não ouviram que as ruas devem ser mantidas desimpedidas?

Mulher – Para o senhor? E nós decerto devemos esperar pelos bombardeios alemães!

Prefeito *aos refugiados* – Madame, monsieurs, nada de pânico. Os veículos já foram colocados em segurança. A hospedaria só deseja ainda tirar alguns objetos de valor da ameaçadora apropriação do inimigo.

Mulher *indignada* – Viram, aí está! Querem levar caixotes em vez de levar a gente.

Ouve-se barulho de avião. [...]

Patrão *depois que os aviões se distanciaram* – Isso é perigoso demais, tenho que ir.

Vozes de fora – Entreguem os caminhões! – Vocês querem que a gente morra aqui?” (IBID., p. 41-43, grifos do autor).

Antes de tudo, uma breve contextualização precisa ser feita. No sonho de Simone, o anjo a trata como Joana e pede para que ela toque um tambor convocando todo o povo francês “senão, em duas semanas, a grande França irá desaparecer” (IBID., p. 30). Isto se traduz no que ocorreu imediatamente antes do que acabamos de ler: Simone chama o prefeito e aparentemente avisa o povo para que ajudem a colocar os caminhões do monsieur Henri à disposição da evacuação de refugiados. Não se pode perder de vista que o grande fluxo de refugiados das regiões fronteiriças entre a França e a Alemanha é tão grande que impede que os reforços do exército francês cheguem ao front.¹ Aliás, o segundo capítulo começa com uma transmissão de rádio do ministro da defesa pedindo para que as pessoas fiquem nas suas casas, algo a que o patrão se refere no excerto acima com a esperança de se apoiar em alguma autoridade ou ordem, a qual naquela hora já havia perdido grande parte da sua consistência.

Fundamentalmente o que vemos aqui é a armação de um conflito dentro da arena do estado de exceção da guerra. Todos os elementos básicos dos conflitos políticos que interessavam a Brecht estão presentes. A saber, o Estado (o prefeito e a polícia), o proprietário (patrão) e os trabalhadores. Contudo isso não é tudo, pois existe algo que subjaz à cena e que fornece a ela a tipicidade necessária para a reconstrução histórica mais geral que o dramaturgo está operando. A guerra não é vista como um estado de coisas no qual os conflitos diários são atenuados, como a propaganda belicista prega, mas, pelo contrário. Como já dito anteriormente, é durante a guerra que esse conflito básico se escancara e radicaliza. É na reação verbal e *gestual* (“fora de si” / “*außer sich*”) de Henri Soupeau que Brecht coloca as palavras-chave que compuseram a

¹ “Père Gustave: Para o comando de guerra essas colunas de refugiados são a ruína. Os tanques conseguem atravessar qualquer pântano, mas encalham no humano. A população civil mostrou ser o grande estorvo para a guerra. A gente devia levá-la logo a um outro planeta, desde o começo, porque ela só atrapalha. Ou acabamos com o povo ou com a guerra. Não dá para ter as duas coisas”. (BRECHT, 1992, p. 18)

crítica ideológica marxista do primeiro capítulo da história da luta de classes moderna naquela mesma França só que em junho de 1848:

“A República pareceu algo óbvio. Cada partido a interpretou ao seu modo. Por tê-la conquistado de armas na mão, o proletariado lhe imprimiu o seu selo e a proclamou como *República Social*. Desse modo, indicou-se o conteúdo geral da revolução moderna, que se encontrava em contradição com tudo o que, nas circunstâncias dadas, podia ser posto diretamente em prática num primeiro momento com base no material disponível e no nível de formação atingido pela massa [...] A Assembleia Nacional, que se reuniu no dia 4 de maio de 1848 em decorrência das eleições nacionais, representou a nação. Ela tomou a forma de um protesto vívido contra as propostas pretensiosas das jornadas de fevereiro e deveria reduzir os resultados da revolução ao parâmetro burguês [...] As exigências do proletariado parisiense eram baboseiras utópicas que deveriam ser detidas. A resposta do proletariado parisiense a essa declaração da Assembleia Nacional Constituinte foi a *Insurreição de Junho*, o mais colossal acontecimento das guerras civis europeias. A república burguesa triunfou [...] Do lado do proletariado parisiense não havia ninguém além dele mesmo. Mais de 3 mil insurgentes foram trucidados após a vitória [...] Durante o mês de junho, todas as classes e todos os partidos se uniram no *Partido da Ordem* contra a classe proletária, considerada o *partido da anarquia*, do socialismo, do comunismo. Eles ‘salvaram’ a sociedade dos ‘inimigos da sociedade’. O lema repassado por eles às suas tropas consistia nas palavras-chave da antiga sociedade: ‘*Propriedade, família, religião, ordem*’. A sociedade é salva sempre que um interesse mais exclusivo é imposto a um mais amplo. Toda e qualquer reivindicação da mais elementar reforma financeira burguesa, do mais trivial liberalismo, do mais formal republicanismo, da mais banal democracia é simultaneamente punida como ‘atentado contra a sociedade’ e estigmatizado como ‘socialismo’” (MARX, 2011, p. 33-36, grifos do autor).

A oposição discursiva entre ordem (*Ordnung*) e anarquia (*Anarchie*) cria um cenário de pânico e de emergência muito funcional à preservação das relações de propriedade (*Besitz*) de tal maneira que faz com que o prefeito e os policiais passem a tentar a reverter a situação se colocando como contenção da multidão vista aqui como personificação da anarquia. O apelo a uma suposta ordem é um antigo mecanismo para reorganizar forças sociais: vemos isso no texto de Brecht e de Marx. Além disso, vale lembrar que quem vai acabar

“salvando” a hospedaria da “anarquia” da multidão enfurecida é o exército nazista. Algo que demonstra o isolamento da multidão excluída em contraposição ao quase instantâneo agrupamento de setores aparentemente distintos em face do suposto perigo maior para a sociedade. Em outras palavras, a propriedade é mostrada como o verdadeiro cimento que liga e que orienta todas as outras relações.

Não se trata aqui, no entanto, de especular se Brecht está ou não se referindo ao texto de Marx, porque isso interessa menos do que verificar como ele se apoia em linhas gerais da história moderna, as quais se revelam não apenas nas recorrências amplas ou pontuais de acontecimentos, mas também no manuseio ideológico da linguagem para a disputa política. Isso quer dizer que no fundo há uma operação linguística de estigmatização para justificar todo tipo de ação. Na realidade não existe uma oposição rígida e fixa entre ordem e anarquia como os discursos do patrão e do Partido da Ordem querem fazer crer. O que vemos é a busca irracional da manutenção da ordem da propriedade, tal como ela se encontra, contra qualquer outro arranjo e inclusive contra os interesses coletivos. A paranoia burguesa ignora que, na verdade, é algo bem mais básico como a distribuição de mantimentos e direitos sociais é que está posto e não a implementação de um outro regime.

Outra coisa a ser dita é que para que Brecht conseguisse reproduzir imagens da história recente ele teve que abandonar uma fórmula consagrada do drama burguês. Ele precisava deslocar as ações da esfera privada para a pública. Os grandes conflitos políticos ganham contornos mais evidentes no espaço público, entre tantas outras razões, porque, principalmente a partir da Revolução Francesa, é nele que uma força social decisiva para alterar os rumos da história se expressa: as massas de excluídos. Há, porém, um detalhe que faz grande diferença. A peça acontece no pátio, ou, entre a hospedaria e a rua. Um ambiente de transição onde as diferenças e as conexões entre dois polos ganham maior visibilidade. Isto é, não estamos nem totalmente no ambiente privado nem no público, mas em mais uma região de fronteira. O texto de Brecht ganha profundidade crítica e de significação justamente porque se por um lado a ideia das fronteiras da comunidade imaginada do estado nação é constantemente alimentada, por outro lado a visão das divisões entre proprietários e não proprietários é cotidianamente escondida pela ideologia da identidade ou

integração nacional da qual, diga-se de passagem, o partido nazista se alimentou bastante.

Pode-se supor que essa configuração espacial, tanto cênica quanto textual, recoloca um acúmulo político da esquerda alemã sobre o que estava de fato em jogo nos descomunais esforços bélicos da primeira metade do século XX na Europa: “guerras imperialistas pela partilha de mercados” (LOUREIRO, 2005, p. 43). Não é à toa que essa segunda parte comece com uma multidão que chega a arrombar o portão da hospedaria, seguida da cena da chegada das tropas nazistas à hospedaria e que ela se chame “o aperto de mãos” (*der Handschlag*). A “velha madame Soupeau”, mãe do patrão, intercede no conflito, deixando parte da multidão ser levada nos caminhões e prometendo que todos poderão voltar amanhã para se alimentar com as provisões da hospedaria. O “aperto de mãos” parece estar ligado tanto à política momentânea de conciliação de classes que os Soupeau empregam quanto ao pacto que fazem imediatamente depois com os alemães. O conflito de classe, que chegou a explodir, mas que foi contornado pela aliança nacional celebrada com conhaque e vinho, se encerra com frases do tipo: “vamos erguer um brinde ao futuro da nossa bela França” (Madame Soupeau), “À França. Ao futuro” (Prefeito), “Vamos juntos formar um bloco sólido contra o inimigo comum. Vamos selar isso com um aperto de mãos!” (Patrão) (BRECHT, 1992, p. 48).

A mistificação nacionalista bloqueia a percepção dos conflitos de classe, os quais são supranacionais. É exatamente por esta razão que logo depois que a “multidão se dispersa” o rádio avisa que os alemães avançam e que podem chegar ainda de noite à Saint-Martin, Madame Soupeau despede Simone e toma a chave das provisões de Simone. Está tudo pronto para o terceiro capítulo da peça, no qual madame Soupeau, o marechal francês e os nazistas selam um pacto: os alemães garantem a segurança da propriedade dos Soupeau em troca dos mantimentos da hospedaria e do combustível da olaria. Afinal, não é precisamente esta afinidade de classe superior às questões de identidade nacional, e que teve implicações sócio-históricas da maior importância, que nosso autor busca representar durante toda a obra? E que foi antecipada por Marx na sua famosa formulação: “Proletários de todos os países, uni-vos!” (MARX, 2005, p. 69).

Considerações Finais

A personagem Honoré Fétain (“capitão, um rico proprietário de vinhedos”) estabelece – não somente a partir do próprio nome, mas também de suas ações e classe de origem – um paralelo direto com uma figura real da história contemporânea da França: o marechal Philippe Pétain, chefe de estado do regime de Vichy. Vale lembrar que tanto o Fétain da ficção quanto o Pétain da vida real colaboraram ativamente com o governo nazista. Todavia, isso não é tudo já que, como descrito mais acima, os sonhos de Simone produzem um outro nível narrativo, no qual as mesmas personagens são refuncionalizadas. Fétain também é o “duque de Borgonha” nas passagens dos sonhos de Simone. Chegamos, assim, à triangulação que a peça sugere: Fétain, Pétain e o duque de Borgonha criam, a um só tempo, uma figuração histórica e um ponto de vista político.

A combinação da autoridade militar, do rico proprietário e do título de nobreza dentro da mesma personagem coordenada com a evidente analogia da história da França gera a substância de uma determinação histórica que Brecht quer salientar no seu trabalho de figuração estética: um comportamento recorrente da classe dominante francesa. Este procedimento ganha ainda mais relevância e abrangência caso o pensemos em paralelo com mais um episódio da história francesa. A Comuna de Paris (1871) compartilha com a Guerra dos Cem Anos e com o regime de Vichy – e, portanto, com o enredo de *As visões de Simone Machard* – a capitulação das classes dominantes francesas perante invasores estrangeiros e a organização de uma resistência popular por parte dos trabalhadores. O exército contrarrevolucionário francês contou com a colaboração do exército prussiano para massacrar o proletariado parisiense e acabar com a comuna. É por isso também que Simone, Père Gustave, Georges, Maurice e Robert estão vestidos com armaduras medievais para defender a França nos sonhos, já que Brecht procurou mostrar o fato dos trabalhadores terem se mantido fiéis aos preceitos nacionalistas, o que também pode ser encarado como um engano.

De modo geral, é possível afirmar que a analogia entre a Joana d’Arc da Guerra dos Cem Anos e a Simone Machard da “Queda da França” funciona como a figuração de uma realidade sócio-histórica que se “tornou representável

de forma tangível” (JAMESON, 1992, p. 37). Lembremos, só de passagem, que a produção de *As visões de Simone Machard* é contemporânea ao progressivo descobrimento das atrocidades cometidas na Europa fascista. Estamos falando aqui da emergência de uma percepção – e, portanto, da possibilidade de representação ou figuração – de que em momentos de crise e de fortalecimento das condições de luta social de classes subalternas é preferível, do ponto de vista dos interesses dominantes, que uma forma de administração política e social mais extrema e autoritária prevaleça no lugar da dominação mais cotidiana, mesmo que isso signifique somar esforços com estrangeiros. E também de que apesar dos conflitos dentro do poder estabelecido serem reais (disputas de tronos, territórios, partilhas de mercados), haverá instintivamente um reagrupamento caso surja a oportunidade de uma ordem de coisas alternativa se colocar por vias revolucionárias populares.

Isso nos remonta à principal hipótese levantada em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (1852); já naquele momento Marx extrai do movimento da história moderna uma verdade que se esconde atrás da aparência civilizada e democrática da mitologia liberal burguesa. Nas ocasiões em que a burguesia enquanto classe dirigente não consegue entregar aquilo que prometeu – liberdade, igualdade e fraternidade – e já não consegue mais governar devido à tomada de consciência por amplos setores excluídos da falsidade do mundo de faz de conta criado, ela não hesita em lançar mão de autoritarismos tão ou mais duros quanto os que pregara se livrar. “A república parlamentarista incorre numa situação em que só resta uma escolha à burguesia: Despotismo ou anarquia. Ela, naturalmente, optou pelo despotismo” (MARCUSE, 2011, p. 9-10). Essa situação se repete na dissolução violenta da República de Weimar, na subsequente aceitação da selvageria nazista e na figuração que Brecht realiza nessa peça. De fato, os patrões de Simone e as autoridades francesas posam de liberais e até de filantropos moderados para com os refugiados somente até o instante em que se veem na iminência de perder alguns de seus privilégios de classe. Mais do que um retrato realista, *As visões de Simone Machard* é o desmascaramento do sujeito liberal no fim da sua fase heroica.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BRECHT, B. Die Gesichte der Simone Machard. In: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967. p.1841-1911.
- _____. *Teatro Completo em 12 Volumes*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. v. 9
- JAMESON, F. *Signatures of the Visible*. New York/London: Routledge, 1992.
- _____. *Brecht and Method*. London/New York: Verso, 1999.
- LOUREIRO, I. *A Revolução Alemã (1918–1923)*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- LUKÁCS, G. *História e Consciência de Classe: ensaios sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2012 [1923].
- MARCUSE, H. Prólogo. In: Marx, K. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, K; ENGELS, F. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2005.