



AEDOS

Revista do corpo discente
do PPG-História da UFRGS

Saint Joan

Joana d’Arc em George Bernard Shaw

Andrieli Zanirato¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo principal analisar a peça do escritor irlandês George Bernard Shaw (1856-1950), *Saint Joan – A chronicle play in six scenes and an epilogue* (publicada no Brasil como *Santa Joana*). Para tanto, foram estudadas algumas biografias de Shaw, bem como críticas literárias sobre seus trabalhos e obras a respeito do período histórico em si: o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Com isso, procurei perceber quais influências da sociedade em que vivia estão presentes nessa peça - sejam essas influências de cunho cultural ou político - e como elas afetaram a forma como Shaw representou Joana d’Arc em *Santa Joana*.

Palavras-chave: George Bernard Shaw – Joana d’Arc – História – Literatura.

Abstract

The main purpose of this article is to analyze the play *Saint Joan – A chronicle play in six scenes and an epilogue* (published in Brazil as *Santa Joana*), by Irish born playwright George Bernard Shaw (1856-1950). To accomplish this I studied a few of Shaw’s biographies, as well as literary criticism on his works and books on the historical period itself: the last years of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century. Thus, I sought to observe which influences of the society he lived in can be seen in this play - either cultural or political - and how they affected the way Shaw represented Joan of Arc in *Santa Joana*.

Key words: George Bernard Shaw – Joan of Arc – History – Literature.

O presente trabalho faz parte do projeto “Imagens de Joana d’Arc: História, Cinema e Literatura”, coordenado pela professora Cybele Crossetti de Almeida. Neste projeto, o objetivo geral é avaliar as diversas representações e interpretações da personagem histórica, de acordo com o momento literário, social e histórico em que se situam os autores. Assim, a proposta deste artigo é analisar a peça do escritor George Bernard Shaw (1856-1950), *Saint Joan – A chronicle play in six scenes and an epilogue* (publicada no Brasil como *Santa Joana*), que estreou no ano de 1923 em Nova York, e no ano seguinte, em Londres. As questões que nortearam a análise foram: quais influências da época do autor permeiam a obra? Como isso foi feito? E por que Shaw, ávido crítico das instituições estabelecidas, inclusive religiosas, retrata a Donzela como santa?

A peça em questão foi concebida entre a década de 1910² e o início da década de 1920, sob as turbulências da Primeira Guerra Mundial e do período subsequente, o Entre Guerras. Como a França saiu vitoriosa junto à Tríplice Entente, o momento foi propício para lançar mão de um ícone nacional e militar daquele país. Paralelamente, a canonização de Joana d’Arc era iminente, e foi anunciada pelo Vaticano em 1920. *Santa Joana* teria levado Shaw a ganhar o prêmio Nobel de Literatura em 1925, o que garantiu a ele lugar entre os escritores de língua inglesa mais célebres em seu tempo. Seu caráter polêmico, provocativo e satírico pode ser visto em diversas peças e obras políticas e pedagógicas. Na época, alguns trabalhos seus foram alvo do Lorde Camarista, censor teatral inglês a serviço da Coroa, durante e após o reinado da rainha Vitória. Um de seus vários biógrafos, Frank Harris, diz que “... Shaw foi o único a conseguir honestamente fortuna e alta posição social dizendo ao mundo verdades desagradáveis – o que é realmente uma façanha excepcional” (HARRIS, 1947, p. 127).

Neste estudo, além da obra de Shaw, foram utilizados textos de crítica literária sobre seus trabalhos e algumas biografias suas; também obras sobre o período histórico, como *Era dos Extremos* de Eric Hobsbawm, e sobre a própria Donzela, como *Joana d’Arc, uma biografia*, de Colette Beaune. Neste artigo, primeiramente vou me deter na análise de algumas das biografias de Shaw, de onde se pôde fazer um levantamento de sua formação pessoal, com atenção especial a seus posicionamentos político e intelectual. Em seguida, farei uma breve exposição do teatro embasado no realismo, concepção literária e cênica praticada por Shaw, da mesma forma que buscarei compreender o momento histórico em que ele vivia. Ao final, passo para uma análise geral da obra. Para a compreensão mais plena dos significados de *Santa Joana*, foi importante concatenar as concepções pessoais de Shaw com o que ocorria no cenário cultural e político ao seu redor. Com isso em mente, é possível compreender a maneira como Shaw representa³ Joana d’Arc em sua peça.

George Bernard Shaw nasceu em Dublin no ano de 1856, filho de uma família tradicional, porém falida⁴. O desempenho escolar de Shaw foi fraco, acirrando sua animosidade para com as instituições de ensino, religião e poder. Ele foi batizado na Igreja Protestante Irlandesa, mas se desligou da religião ainda jovem, assim como sua família. No entanto, o embasamento religioso adquirido na infância perdurou para o resto de sua vida, influenciando seu trabalho, como se verá mais adiante.

Mudou-se para Londres em 1876, sustentando-se como crítico de arte, e durante os anos seguintes, atuou em trabalhos pouco satisfatórios e de baixa remuneração. Nessa época, escreveu cinco novelas, mas nenhuma foi bem recebida pela crítica e público. Sua primeira

peça com sucesso foi *The Devil's Disciple* (*O Discípulo do Diabo*), encenada em Nova York em 1897, onde o irlandês tinha relativamente mais sucesso de bilheteria⁵. Na cena teatral londrina, Shaw foi começar a ser reconhecido somente após a virada do século, com a peça *John Bull's Other Island* (*A outra Ilha de John Bull*), que teria agradado sobremaneira ao rei Eduardo VII em uma apresentação de 1905 (WARD, 1951, p. 7) ⁶. A partir de então, sua carreira literária se consolidou, passando a ter maior impacto, juntamente com seus escritos de cunho político.

Ao longo do século XIX, a Europa viu nascer na literatura e no teatro novas maneiras de enfoque temático e de encenação, que se afastavam do romantismo em voga até então. Escritores e dramaturgos conservadores horrorizaram-se ao ver temas e vícios da burguesia, como dinheiro, matrimônio e adultério, apresentados inescrupulosamente nos palcos, associados a ácidas críticas políticas. Essas novas interpretações de velhas temáticas foram rapidamente varridas para o teatro independente, onde o público relativamente seletivo e aberto a novidades criava possibilidades de inovações mais amplas e radicais. Algumas delas, como o enfoque dado pelos autores a um problema central nas obras e uma tendência geral à moralização, foram próprias da nova cena que se desenvolvia. O realismo, como foi chamada essa corrente, não permaneceu estático. No panorama que faz do mesmo, Allardyce Nicoll ressalta que, de uma década para outra, o teatro realista transformava-se vagarosamente junto com a literatura, indo de uma tendência ainda sob influência do romantismo e melodrama, para enfoques mais materialistas, passando pelo naturalismo e simbolismo, até chegar a temas mais viscerais e contemporâneos (NICOLL, 1964, pp. 434-465).

Nesse contexto, um dos principais expoentes do realismo moderno foi o dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906). Este foi responsável por uma inovadora harmonização da linguagem coloquial à ficção, tornando-a dramaticamente apropriada. Além disso, gerou grande polêmica ao colocar em cena a “nova mulher”, uma visão mais feminista e moderna do sexo frágil, e

(...) o que havia sido mecânico se fez orgânico. Em seu abandono dos velhos métodos de exposição, em seu intento de permitir que as personagens evoluam gradualmente à medida que progride a ação, e em sua demonstração do que se pode conseguir por meio de uma estrita economia da forma, foi seguido por muitos sucessores (NICOLL, 1964, p. 491.)

Entre esses sucessores estava Shaw, profundamente impressionado com Ibsen. Em 1891, publicou *Quintessence of Ibsenism – Quintessência do Ibsenismo* (NICOLL, 1964, pp. 491-492) –, onde analisa e louva a obra do norueguês, e passou imediatamente a aplicar a visão teatral daquele em seus próprios trabalhos. Curioso foi o fato de que, no ano de 1898, a

encenação de uma das mais aclamadas obras de Ibsen, *Espectros* (*Gengangere*, publicada em 1881), foi vetada pela censura real na Inglaterra ao mesmo tempo em que *A Profissão da Sra. Warren* (*Mrs. Warren's Profession*), peça de Shaw que trata acerca das circunstâncias que rodeiam a prostituição profissional. Entretanto, a partir do momento em que sua popularidade aumentou na Inglaterra, as repreensões sofridas por Shaw (e, igualmente, por outros dramaturgos modernos) deixaram de ser uma barreira sólida, tanto por uma maior aceitação do público quanto pelo afrouxamento da estrangulante censura da Coroa inglesa. A ligação de muitos autores com o teatro independente permitiu cada vez mais que se colocassem inovações teatrais em prática, permitindo uma maior liberdade de expressão. O teatro independente e suas temáticas, assim, se abriram aos poucos para um público mais amplo. Em sua carreira subsequente Shaw sempre assombrou a seus auditórios gerais com sua aparente ousadia, mas foi bastante hábil para não ir demasiado longe e dar ao público o que este necessitava, mesmo no caso de este público não saber expressar suas necessidades em palavras (NICOLL, 1964, p. 863).

Antiromântico notável, Bernard Shaw também declarou abertamente seu repúdio a temas melodramáticos clássicos. Sua crítica à obra de William Shakespeare tornou-se notória, visto que o irlandês não media palavras para desbancar a tradicional “bardolatria” inglesa. Em uma publicação organizada com três peças suas, *Three Plays for Puritans*, de 1901 (SILVERMAN, 1957, p. 728), está o prefácio intitulado *Better than Shakespeare?*, no qual Shaw examina as obras do Bardo e critica seu romantismo vitoriano, causando mais um rebuliço. Os floreios típicos do melodrama lhe causavam asco, ao retirar a verossimilhança que ele considerava necessária. O escritor defendia com humor ácido o teatro didático, e para ele, o melodrama e as ilusões desencadeadas pelo romantismo apagavam o realismo e as possibilidades moralizantes do palco.

É possível situar Shaw entre o que Eric Hobsbawm chama de “vanguarda modernista” em *Era dos Extremos*, destacando seu rompimento com as formas tradicionais de literatura (HOBSBAWM, 2004, p. 178). As artes de vanguarda se manifestaram em vários países, veiculando posicionamentos políticos diversificados. A expressão artística desses posicionamentos é ponto comum entre a maioria delas. Devido a esse engajamento nas artes, o impacto da Primeira Guerra Mundial e a clara falência dos antigos impérios europeus gerou grande instabilidade na convicção de muitos. Não é novidade o fato de que as artes em geral acompanham as transformações que acontecem na sociedade e política. A literatura geralmente reproduz o momento histórico em que é concebida, sendo assim um dos meios mais prolíficos de manifestação intelectual sobre uma determinada realidade, se vistos de

forma crítica e contextualizada. Assim, nas primeiras décadas do século XX, as constantes erupções políticas pelas quais passava a Europa acarretaram mudanças no teatro realista.

A onda maquinista que engolfou a civilização ocidental colocou o homem à mercê de forças que superavam sua própria capacidade individual, enquanto que o pensamento científico conduziu à crença de que o ser humano, longe de ter domínio sobre seu destino, era uma criatura das circunstâncias, condicionada por seu meio ambiente. Assim, “... veio a convicção, por parte de muitos escritores, de que tudo o que podiam fazer era observar a vida, descrevendo as dores miseráveis da realidade...” (NICOLL, 1964, pp. 469-470). Considero a afirmação de Nicoll um pouco conformista demais para descrever Shaw. Um olhar mais minucioso sobre suas obras e opiniões revela que ele não só observou e descreveu as dores da realidade, mas que expôs as hipocrisias e infalibilidade do homem e das convenções sociais, combatendo-as. Sua crítica não se limitou a suas peças. Bernard Shaw publicou também ensaios político-pedagógicos, como *Un Unsocial Socialist* (1891), *The impossibilities of Anarchism* (1893), *Common sense about the War* (1914) e *The intelligent woman's guide to Socialism and Capitalism* (1928). Da mesma forma, manifestou suas opiniões em alguns prefácios de suas peças, o que acabou se tornando uma de suas vias mais características de expressão⁷. O irreverente Frank Harris reconhece o esforço artístico inovador de Shaw e a maneira crítica deste escrever suas peças. Mas pensa que seu caráter efêmero parecia deixar as coisas do mesmo jeito: “... quando chega a hora de dar o golpe de misericórdia, retém os punhos e o resultado é quase uma retirada” (HARRIS, 1947, p. 165).

Shaw leu Karl Marx, Charles Darwin e Jean-Baptiste Lamarck, e tornou-se mais conhecido dentro dos círculos vanguardistas londrinos devido à sua impressionante oratória, dedicando-a a política socialista. Destas leituras, absorveu ideias que seriam cruciais na construção de sua filosofia pessoal, mas não deixou de exercer nelas análises críticas tão caras à sua natureza. Virou membro da Sociedade Fabiana em 1884 (HARRIS, 1947, p. 132), formada por socialistas utópicos vindos das altas rodas burguesas de Londres, e logo o irlandês formou uma retórica fabianista. A Sociedade Fabiana foi outro meio que o escritor encontrou de manifestar suas críticas políticas e sociais.

Desse modo, Bernard Shaw infundiu constantemente em sua ação cênica ideias de espécie filosófica e sociológica, e não existem dúvidas de que o “palco-palanque” – isto é, as críticas políticas e sociais cada vez mais comumente imbuídas nas artes – lhe ofereceu a oportunidade de derrubar numerosos ídolos falsos, e de despertar as mentes a pensamentos mais além do trivialmente convencional (NICOLL, 1964, p. 679). Desde seu trabalho sobre a prostituição em *A profissão da Senhora Warren*, até a vasta exposição do fracasso humano

em *De volta a Matusalém* (*Back to Methuselah*, de 1921), Shaw foi um verdadeiro iconoclasta, e obteve grande sucesso em meio à burguesia do Entre Guerras.

Segundo Blas Raul Gallo, a filosofia política de Shaw era carente da necessária sensibilidade popular para compreender o papel dinâmico das massas no processo histórico. Acreditava que a força latente do povo se resumia a uma minoria especializada, com virtudes e objetivos elevados, que tomaria em suas mãos a condução da ação política (GALLO, 1960, P. 15); entretanto, nunca deixou plenamente claro como isto se daria. Nem todos poderiam chegar a essa posição de liderança, já que essa minoria seria a força motriz do processo histórico, selecionada biologicamente. Shaw nomeou esse credo pessoal de *Evolução Criadora*, tomado de visíveis resquícios do pensamento cientificista do século XIX, e calcado nas ideias de Samuel Butler, 1835-1902 (BENTLEY, 1951, p. 91). Este via na evolução darwinista um maquinismo demasiado automático e ligado ao acaso. Assim, infundiu em sua concepção da evolução humana uma força propulsora invisível, vetor das mudanças no homem, e que a ciência exata não poderia tocar ou explicar (BENTLEY, 1951, p. 92). Na *Evolução Criadora* de Shaw, esse elemento invisível foi denominado *Força Vital*, e é o que se pode chamar de um “ser supremo”, a força que rege a vida do homem. Em outras palavras, é a forma laica que ele usa para denominar Deus. Para um de seus biógrafos, Eric Bentley,

Shaw não fala de Deus no sentido cristão; fala da ética humana. Disse que a bondade, assim como a felicidade, se obtém como consequência de trabalhar por um fim mais elevado que a bondade e a felicidade próprias (BENTLEY, 1951, p. 96).

A visão shawniana de religião, portanto, não é uma teologia, mas uma forma simbólica de aplicar noções religiosas (BENTLEY, 1951, p. 97). Dentro das possibilidades dessa aplicação simbólica, Bentley destaca o uso da linguagem, presente na obra de Shaw.

Não só emprega Shaw sem o menor rubor o termo central Deus. (...) De tudo isso temos o direito de deduzir, não só que Shaw se criou com a Bíblia, conservou um interesse absorvente pelo cristianismo e teve em política muito de teocrata, mas também que tratava de fazer com que a linguagem religiosa em que foi educado servisse para a religião que adotou adulto (BENTLEY, 1951, p. 96).

Dentro do credo de Shaw, ideias primeiramente embasadas na seleção e adaptação darwinistas se mesclam a uma noção política que expressa a autoridade de um grupo seletivo - a minoria especializada mencionada anteriormente -, que Gallo chama de “profetas do novo credo” (GALLO, 1960, P. 17). O irlandês afasta-se aqui de Darwin, Lamarck e Marx, deixando-se influenciar apenas por aspectos específicos de suas teorias, e tem em consequência um determinismo fisiológico e aristocrático. Aproxima-se, assim, do “Super-homem” de Nietzsche e dos ideais eugênicos adotados posteriormente pelo nazi-fascismo,

algo manifestado em sua peça *Man and Superman (Homem e Super-homem*, publicada em 1905). Claro está que o credo pessoal de Shaw é um tanto paradoxal. Transita entre uma política com ligeiros toques de totalitarismo para o determinismo biológico excludente, ao mesmo tempo em que prega politicamente de acordo com um socialismo utópico. Isto se torna mais claro ainda ao se observar as tentativas de seus biógrafos de classificar a Evolução Criadora, chamada ora de filosofia e ideologia política, ora de religião secular e teologia. Embora sejam óbvias as contradições presentes entre as teorias do autor e sua colocação prática, vale notar que outros vanguardistas modernos de valor artístico incontestável, como T. S. Elliot, Ezra Pound e William Butler Yeats (HOBBSAWM, 2004, p. 186), eram inclinados a políticas totalitárias, o que expõe a inquietação política e ideológica do período.

Essa inquietação é vista nos trabalhos de Shaw. Seu realismo literário se direcionava a questões de ordem prática, e estava em sintonia com sua época. O irlandês criticava a sociedade em que viva, e conseqüentemente, sua concepção de teatro estava direcionada ao auditório de seu próprio período. Seus analistas mais entusiasmados tendem a cobri-lo com uma aura atemporal, o que é válido na esfera artística de seu trabalho, onde as inovações realistas e seu fino humor satírico na lida de questões aparentemente ordinárias são valiosos. No entanto, suas críticas são mais compreensíveis com a contextualização de suas obras no momento sócio-político e cultural em que foram concebidas. Por isso, algumas delas, bem como certos temas que trabalhou, podem parecer ultrapassadas no cenário atual.

(...) não podemos aceitar as afirmações shawnianas em seu valor nominal. (...) A discussão de guerra em *Os homens e as armas* pode ter parecido incisiva e plena de verdade básica quando apareceu esta peça em 1894, mas as experiências de duas grandes guerras demoliram as mesmas premissas sobre as quais o autor erigiu suas idéias. Quando nos colocamos a analisar o pensamento de *De volta a Matusalém*, tudo o que fica para nós é o pesar, com freqüência expressado, de que o asno que é o homem rasga e morre justamente quando está começando a entender algumas lições (NICOLL, 1964, p. 679).

Sendo assim, Shaw escreveu não só sobre o início do século XX, mas para e sob a luz deste período. Construiu suas personagens e tramas de maneira realista e moderna, procurando sempre ligá-las à moralização que considerava pertinente ao seu exercício intelectual. Esta moralização, como foi visto, baseia-se em seu credo pessoal e na ruptura com as convenções sociais vigentes. Para ele, a ética moderna é idêntica às tramas melodramáticas que ridicularizava. Em diversas peças suas, coloca em cena a tensão entre uma personagem de alguma forma visionária, e outra mecânica. Essa dicotomia veio das ideias do filósofo Henri Louis Bergson⁸ (1859-1941). Para ele, a comédia é a única forma plena de se trazer para o palco as convenções humanas, e o cerne do que é cômico, na vida real e em sua dramatização

teatral, está no fato de existirem indivíduos com uma “vitalidade” especial, contrapondo-se a outros indivíduos rígidos e inelásticos (MILLS, 1969, p. 21). Estes últimos, nas peças de Shaw, são as personagens mecânicas. Ele as usa para expor e atacar a hipocrisia das convenções sociais, que lhe pareciam tão desagradáveis quanto o pouco racional melodrama. Ao seu redor, Shaw percebia pessoas com ideias e posições à frente de seu tempo, e explicou isso através de sua filosofia de Evolução Criadora. Assim, as virtudes que possuem suas personagens com “vitalidade” representam geralmente aqueles indivíduos, selecionados assim pela Evolução Criadora e impelidos a romper com a ética social moderna, criando uma interação dicotômica de ideias.

Bentley vê nisso semelhança com a tensão de forças opostas da teoria marxista. Diz ele que

Shaw, assim como Marx e Engels, mas à sua maneira, vê o mundo como uma interação de coisas opostas. (...) O homem superior – seja homem de ação ou vidente, ou ambas as coisas – é o homem livre das ilusões mais cruas. Daí que a escala de personagens shawnianos relativamente superiores e inferiores seja uma parte da comédia de ilusão e realidade. Não se trata de por em cena personagens inteligentes que declamam epigramas shawnianos. Se trata de apresentar produtos superiores ou inferiores da Força Vital, gente que pode suportar a vida mais ou menos sem ilusão (BENTLEY, 1951, p. 176).

A partir das colocações feitas, é possível compreender Joana d’Arc em *Santa Joana*. A peça em si é estruturada, como seu título original explicita, em seis cenas e um epílogo, recurso literário épico⁹ que Shaw utiliza para desromantizar o fim trágico da Donzela. O enredo é pontuado por momentos cômicos e toques de ironia, enquanto que os acontecimentos mais significativos da trajetória de Joana são colocados sem grandes cortes na cronologia histórica. Como visto acima, Shaw defendia o realismo e desromantização do dramático, mudando somente o que considerava necessário da vida de Joana para sua encenação apropriada no palco. No prefácio à obra, o escritor faz diversas afirmações que nos permitem apreender o que pensa sobre a Donzela, e também a forma como a representa na peça. Reter-me-ei no prefácio. Yara Frateschi Vieira o descreve como um verdadeiro modelo de texto de opinião, pois possui uma atitude crítica que decorre do conhecimento da época histórica em causa, relacionada com questões candentes da contemporaneidade do autor. Além disso, “... naturalmente beneficia-se do senso de humor cáustico que é sua marca registrada” (VIEIRA, 2009, p. 67-68).

Já na primeira página, coloca dois pontos que, aos olhos de um historiador, parecem, no mínimo, anacrônicos: que Joana foi a primeira apóstola do nacionalismo e a primeira mártir protestante¹⁰. Esses dois pontos serão tratados mais detalhadamente a seguir. Shaw

também afirma que Joana foi a primeira atuante do realismo napoleônico de guerra, tanto por sua origem não nobre como por manter sua atenção voltada para a artilharia e estratégia militar, em contraposição aos ideais cavaleirescos que prevaleciam até então (SHAW, 2003, p. 3).

A seguir, ele inicia sua crítica às formas como Joana foi retratada ao longo do tempo, dissertando a respeito das distorções modernas de sua história. Para ele, usar a cronologia histórica correta, com os nomes e lugares pelos quais Joana d’Arc passou, não é suficiente para compreender sua vida. As versões da trajetória da Donzela

(...) caem na lenda melodramática do bispo malvado e da donzela encurralada (...). Elas ilustram a muito pouco estimada verdade de que o estilo no qual pensamos muda como estilo das roupas que usamos, e que é difícil, se não impossível, para a maioria das pessoas pensar diferentemente do estilo de seu próprio período (SHAW, 2003, p. 46).

Ele prossegue, afirmando que a História é um acúmulo de mentiras. Para Bernard Shaw, a cada nova geração de leituras históricas, novos erros são contados como verdades sobre alguma personalidade política de renome, empilhando-se e distanciando-se cada vez mais de sua mensagem original (SHAW, 2003, p. 46). Com isso, Shaw defende as formas subjetivas de apreensão de um indivíduo sobre um fato histórico. Não considerava a si mesmo um historiador, e em todas as suas peças históricas, tratou quase unicamente de aspectos que considerava peculiares de cada época, como personagens excepcionais e cobertas em mistérios¹¹. Diz Bentley que Shaw afirmava conhecer a História intuitivamente (BENTLEY, 1951, p. 161), e não surpreende que isso tenha ocasionado alguns recortes históricos retratados anacronicamente. Além disso, não se tem conhecimento exato das leituras que efetuou sobre a Donzela, apesar de ter tido acesso aos processos publicados por Jules Quicherat (BENTLEY, 1951, p. 168).

Seguindo essa lógica, em dado momento do prefácio, Shaw desbanca, uma a uma, as principais obras feitas sobre Joana antes dele. Para o escritor irlandês, os trabalhos de Shakespeare, Schiller, Voltaire, Anatole France, Andrew Lang e Mark Twain são embasados nessa idealização comum da Donzela. Citado por Harris, o pouco modesto Shaw resume o que pensa sobre aqueles escritores, que

(...) transformaram Joana em uma heroína de ópera, em assunto de melodrama. Não lhes interessava o que realmente era. Schiller fez de Joana d’Arc uma heroína romântica alemã. Mark Twain apresentou-a como uma senhorita virginiana de saias compridas, cercada de Babbitts. E Anatole France? Seu esforço foi o mais absurdo de todos, até que apareci eu (HARRIS, 1947, p. 319-320).

Voltemos aos dois pontos principais do prefácio. Shaw, ao chamar Joana de “nacionalista”, pretende caracterizar seu afã protetor ao reino da França, unida sob um único rei conterrâneo e soberano, como sentimento nacionalista cronologicamente deslocado para sua época. É óbvia a necessidade de relativização tanto da aplicação do termo em si quanto de sua colocação prática pelo homem comum no final da Idade Média. A crítica de Shaw se dirige, entretanto, ao decadente sistema feudal da época de Joana, mesmo que isso acentue o anacronismo do termo, tendo em vista a fragmentação geopolítica e linguística que ainda ocorria na França. O “protestantismo” de Joana, segundo Shaw, deve-se ao fato de ela falar aberta e diretamente com Deus, sem a necessidade de intermediários. Sem dúvida, essa é uma característica do dogma reformista, que iria aparecer, no entanto, quase um século mais tarde. No enredo de *Santa Joana*, a partir do momento em que se constata seu “protestantismo” e seu “nacionalismo”, a Donzela é mandada a julgamento como herege.

De acordo com Monique Zerner, no *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, o termo “heresia” significa, em grego, “ação de pegar”, e em sentido metafórico, “escolha, preferência, visão particular e discordante”; a história da evolução do termo acompanha de perto a evolução do poder, pois quanto maior este, mais perseguida e condenada será a heresia (ZERNER, 2002, p. 502-503). A forma como Shaw aplica o termo “herege” em *Santa Joana* condiz com a definição de Zerner. Igualmente, condiz com as afirmações de Collete Beaune. Diz ela,

O herético deve morrer. (...) Pois o erro do herético ameaça a verdade católica, que deve manter-se intacta através dos séculos. Ela lesa a majestade divina e coloca em perigo tanto a Igreja, onde multiplica as seitas, quanto o Estado, onde provoca rebeliões (BEAUNE, 2006, p. 307-308).

O sistema feudal e o dogma católico são encarnados por personagens na peça, os ingleses Warwick e Stogumber, representantes do braço secular; e o bispo de Beauvais, Pierre Cauchon. Num debate quanto à índole herética de Joana, Warwick diz para o bispo: “Bem, se você queimará a Protestante, eu queimarei a Nacionalista” (SHAW, 2003, p. 107). Simone Fraisse aborda essas questões no verbete “Joana d’Arc” no *Dicionário de Mitos Literários*. Segundo ela, na peça,

Cauchon prevê a vinda de Lutero, a vitória sobre do juízo individual contra o magistério da Igreja Católica; ele não teme chamar a heresia por seu nome: o protestantismo. Warwick, por sua vez, receia o advento da idéia de nação que dará ao rei (ou ao Estado) poder total sobre as feudalidades: é Richelieu quem lhe mete medo (FRAISSE, 1997, p. 537).

Em Shaw, Joana é como um agente de quebra do *status quo*, que se vê sozinha perante as duas esferas de poder vigentes de sua época. A peça é pontuada por diálogos que

esclarecem essas forças sociais em jogo (VIEIRA, 2009, p. 69). O individualismo defendido pelo irlandês é inserido no contexto de Joana, não só porque ela permanece sozinha defendendo sua missão, mas também por deixar claro seu credo idealista no julgamento individual, baseado na voz da consciência, enquanto colide com as autoridades.

Com isso, tal qual Jules Michelet havia feito um século antes, Shaw insere a voz de Deus no contexto de Joana de uma forma não religiosa, mas simbólica. Na primeira cena da peça, o capitão Robert de Baudricourt interroga Joana sobre as vozes que escuta, e diz que elas vêm de sua imaginação. Joana prontamente responde: “É claro. É assim que as mensagens de Deus vêm a nós” (SHAW, 2003, p. 68). O que Shaw põe em questão aqui não é a sanidade de Joana, nem as vozes em si ou de onde elas procedem, mas a mensagem que elas trazem. Para ele,

(...) o fato de que essa necessidade inteiramente razoável veio para sua imaginação primeiro como uma ordem de Deus, entregue pela boca de Santa Catarina, não prova que ela fosse louca. A integridade da ordem prova que ela era sã de forma incomum; mas sua forma prova que sua imaginação dramática aplicava truques a seus sentidos (SHAW, 2003, p. 12).

As vozes remetem à própria consciência de Joana d’Arc. Entretanto, se para Shaw as vozes não eram algo especialmente problemático, para os juízes e teólogos que julgaram a Donzela em 1431 foram elementos cruciais da condenação de heresia. De acordo com Beaune, num primeiro momento, os juízes ficaram desconcertados com a familiaridade que Joana tinha com as vozes, considerada por eles desrespeitosa. Além disso, Joana enxergava os santos, e não se via isso em livro teológico algum (BEAUNE, 2006, p. 294), causando ainda mais suspeita.

Os juízes de 1431, que conduzem um processo de heresia, interessam-se evidentemente, e sobretudo, pelos deveres para com Deus (...). As aparições de Joana eram justamente ‘imagens’, e Joana manifestava-lhes uma reverência que deixa os juízes curiosos. (...) O artigo 49 denuncia ‘essa veneração e esse culto’ como idólatras; eles são o sinal de um pacto com os demônios ou da consagração da pessoa de Joana a estes. A maioria das opiniões e a sentença final retomam essa acusação, pela qual Joana foi finalmente reconhecida como culpada (BEAUNE, 2006, p. 300).

Para Shaw, a ordem demandada pelas vozes é o que importa, e coube a Joana julgá-la individualmente, efetuando assim a escolha de defendê-la ou não, de exercer uma ruptura com algo que via de errado ou deixar tudo como estava. Da acusação de heresia, Shaw enfatiza a relação direta com o místico, o dito “protestantismo”, e não a presença das vozes em si. No prefácio, ele relaciona essa busca por mudanças com o desejo de conhecimento que faz o homem evoluir.

Mas que existem forças em funcionamento que usam indivíduos para propósitos muito mais elevados, transcendendo o propósito de manter esses indivíduos vivos e prósperos e respeitáveis (...), o que é o que qualquer bom burguês pode razoavelmente pedir, é estabelecido pelo fato de que homens irão, na busca do conhecimento e do reajustamento social (...), encarar pobreza, infâmia, exílio, aprisionamento, privações terríveis e a morte. (...) Não existe muito mais mistério sobre esse apetite por conhecimento e poder do que existe para o apetite por comida: ambos são fatos dados e enquanto fatos somente, a diferença entre eles é que o apetite por comida é necessário para a vida do homem faminto, sendo assim um apetite pessoal, enquanto o outro é um apetite por evolução, e assim, uma necessidade supra pessoal (SHAW, 2003, p. 13-14).

Esse “apetite evolucionário” é a possibilidade que o homem tem de fazer a escolha de mudar a sociedade em que vive, por isso uma “necessidade supra pessoal”. Essa escolha não é feita por todos, e para Shaw, os que não possuem um “apetite evolucionário” são as pessoas que aceitam acriticamente as convenções sociais.

Em outro momento do prefácio, Shaw diz que Joana d’Arc era uma “visualizadora galtônica” (“galtonic visualizer”). Francis Galton (1822-1911) foi um dos cientistas pioneiros na formulação da teoria eugênica. Para o irlandês, o “visualizador” é aquele que, imbuído de uma visão peculiar, consegue enxergar na realidade feitos que para outros, os não-visualizadores (“non-visualizers”), são imperceptíveis (SHAW, 2003, p. 18).

Podemos perceber a influência da concepção dicotômica de Bergson, bem como da teoria pessoal shawniana de Evolução Criadora em exercício. As chamadas “forças” que impelem certos homens à mudança é a Força Vital, operando através da Evolução, que dá a certos indivíduos intelectualmente diferenciados a capacidade de ver além. Joana d’Arc tinha uma percepção especial se comparada a de seus contemporâneos, e se encaixa, assim, na filosofia de Shaw. Esse “algo a mais” permitiu a Joana romper com o *status quo*. Arrisco dizer que a versão de Joana d’Arc nesta peça é de certa forma mais moderna se comparada a outras versões, como ele, com pouca modéstia, diversas vezes afirmou. No entanto, como se vê, a Joana shawniana é imbuída da opinião pessoal de Shaw e de sua filosofia política e teológica. Nicoll observa que

Saint Joan termina com a heroína queimada na fogueira, mas não é uma tragédia; nossos corações estão de novo perfeitamente bem, intactos, e nossas gargantas não estão apertadas. Quando Joana se senta ante o tribunal do Inquisidor, não é uma donzela que está sendo julgada, é uma idéia que está sendo examinada (NICOLL, 1951, p. 683).

Está claro que Shaw via em Joana d’Arc um ser superior. Em alguns momentos da peça, Joana dirige-se ao Delfim Carlos como “Carlinhos” (“Charlie”), algo inconcebível nas relações da corte medieval. Shaw critica a instituição monárquica, ironizando-a. Aos olhos da Joana shawniana, o Delfim é um filho de Deus, e como tal, deve seguir a inspiração divina da

qual ela é portadora. Ela trata o rei de forma condescendente, ao mesmo tempo em que intima o rei inglês à contrição e obediência de seus comandos (SHAW, 2003, p. 4).

Novamente no prefácio, é possível perceber que Shaw cria uma nova categoria de heroína, primeiramente comparando-a com as heroínas romantizadas que tanto desgosta, afirmando que a verdadeira Joana era “... um gênio e uma santa, tão completamente oposta às heroínas melodramáticas como é possível um ser humano o ser” (SHAW, 2003, p. 7). Usarei aqui a conceituação de santo de Tzvetan Todorov. Ele faz uma breve análise das tradições de heroísmo e santidade que povoam há três milênios o imaginário dos europeus, influenciando, através da literatura, a forma como eles encaram a guerra e o conflito, desde a poesia épica da Antiguidade.

(...) santo é um ser excepcional, não se submete às leis da sociedade em que vive; não reage como os outros, e suas qualidades extraordinárias (a potência de sua alma) fazem dele um solitário (...). Como o herói, ele não admite compromisso; conseqüentemente, está sempre pronto a morrer por sua fé, o que não é o caso dos outros habitantes da cidade, por mais devotos que sejam. O amor a Deus preenche o coração do santo, sem deixar espaço para um amor comparável pelos homens: amá-los com um tal amor indicaria idolatria, pois os humanos fazem parte do mundo aqui de baixo, não do reino de Deus” (TODOROV, 1995, p. 57)¹².

Essa definição lembra muito a ideia de Shaw. Joana contesta a autoridade sob a qual vive, e possui qualidades extraordinárias que outros não possuem. Morre defendendo sua fé, amando somente a Deus. Segundo Todorov, essas categorias tradicionais de herói e santo perduraram até meados do século XVII. A partir de então, e particularmente depois da virada do século XX, o individualismo enquanto ideologia toma o lugar do herói, e o modelo deteriora-se aos poucos com as transformações do mundo moderno (TODOROV, 1995, p. 59).

Mas a Joana shawniana não é uma santa *strictu sensu*. Retornemos ao prefácio. Shaw prossegue, e esclarece sua concepção de santo e gênio.

O gênio é uma pessoa que, vendo além e examinando mais profundamente que outras pessoas, possui um conjunto de valores éticos diferente das delas, e possui energia suficiente para dar efeito a essa visão extra e seus valores (...) (SHAW, 2003, p. 7).

Portanto, o gênio, vendo à frente de seu tempo, possui uma “visão extra”, o que nos remete à “vitalidade” especial impulsionada em alguns pela Evolução Criadora. E o santo

(...) é aquele que tendo praticado virtudes heróicas, e aproveitado revelações ou poderes da ordem que a Igreja classifica *tecnicamente* [grifo meu] como sobrenaturais, é elegível à canonização (SHAW, 2003, p. 7-8).

Por sua vez, o santo é aquele que possui virtudes excepcionais e recebe revelações. Destaco, entretanto, que nas palavras de Shaw, essas revelações são classificadas

tecnicamente como sobrenaturais. Dessa forma, Joana era uma “gênio-santa”, novamente condizendo com sua crença na Evolução Criadora.

O linguista John A. Mills afirma que, com as devidas contextualizações de cada peça, a concepção shawniana de “gênio-santo” pode ser aplicada a todos os seus protagonistas, já que todos possuem algum tipo de “visão extra” (MILLS, 1969, p. 15-16). Nesse viés, Peter Farquhar afirma que a Donzela é, em Shaw, uma “Super-mulher” (“*Superwoman*”), transcendendo a mortalidade das instituições, lei e autoridade, e reaparecendo em um epílogo como uma instrutora imortal (FARQUHAR, 1983, p. 22).

A morte de Joana na fogueira é brevemente citada, e a peça encerra-se em um epílogo, quebrando radicalmente com realismo na peça. Nele, Joana e outros personagens já mortos reúnem-se nos aposentos de Carlos VII, e recebem a visita de um homem do século XX, que lhes informa da canonização da Donzela. Todos concordam que, se ela voltasse à vida, acabaria sendo queimada do mesmo jeito. Shaw também busca atestar no prefácio o quanto o processo de condenação de Joana não foi tendencioso, tendo sido feito de acordo com a ortodoxia católica e ética em vigência. O julgamento, para ele, foi justo e estritamente de acordo com a lei. Comparando aos tribunais leigos da atualidade,

Joana foi perseguida essencialmente da mesma forma que teria sido perseguida hoje. (...) Mas no que concerne à tolerância, o julgamento e execução em Rouen em 1431 poderia ter sido um evento da atualidade; e nós podemos confiar nossas consciências de acordo (SHAW, 2003, p. 29).

Enfim, Joana é deixada só. Ela diz: “Oh Deus, criador desta bela terra, quando estarás pronto para receber Vossos santos? Até quando, Oh Senhor, até quando?” (SHAW, 2003, p. 164).

Concluindo, o período em que Bernard Shaw viveu e suas turbulências políticas e ideológicas repercutiram claramente em seu trabalho. Ele pretendeu quebrar com a romantização feita até então da trajetória de Joana, tratando-a nos moldes realistas e sem grandes mudanças na parte factual da história. Mesmo que na defesa de sua criação Shaw ateste ser o mais verdadeiro na representação da Donzela, podemos perceber o quanto incutiu seu credo pessoal em *Santa Joana*. Seu conceito de santidade é caracterizado pela “visão extra” que Joana possuía. Dessa forma, possuía também uma “vitalidade” diferenciada; ela é fruto da Evolução Criadora, portadora de um conjunto de valores à frente de seu tempo, e julga a realidade individualmente, de acordo com sua consciência. Ela faz a escolha de enfrentar as autoridades e defender seu posicionamento pessoal para ganhar uma guerra tida

como perdida, e por isso, foi incompreendida em seu tempo. A santidade dela, portanto, independe da autoridade católica, e o próprio termo termina por ser dessacralizado pelo autor.

Assim, Shaw usa a figura histórica de forma simbólica, criando uma nova imagem dela que representa suas concepções político-filosóficas. A frase que termina a peça pode ser entendida como Joana d’Arc pedindo justiça pelo reconhecimento de seus feitos, em sua época e na posterioridade. Mas, sendo a “santa” Joana de Shaw não exatamente sacra, mas sim, produto da Evolução Criadora, pode-se dizer que ela clama não só por seu reconhecimento, mas em nome de todos os “santos”, aqueles indivíduos superiores aos demais. Acredito que, através de Joana, pode-se ouvir a voz do próprio Shaw, pregando seu credo político, julgando-se igualmente um gênio como liderança intelectual, e considerando-se também incompreendido em seu tempo.

Referências bibliográficas

BEAUNE, Collette. *Joana d’Arc, uma biografia*. São Paulo: Globo, 2006.

BENTLEY, Eric. *Bernard Shaw – El hombre y su obra*. Cidade do México: Exportadora de Publicaciones Mexicanas/Impresora Insurgentes, 1951.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

FARQUHAR, Peter. In: Shaw, Bernard. *Saint Joan*. Harlow: Longman, 1983.

FRAISSE, Simone. “Joana d’Arc” in: BRUNEL, Pierre (org.), *Dicionário de Mitos Literários*. Brasília: Editora UnB, 1997.

GALLO, Blas Raul. *Introducción al teatro de Bernard Shaw*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1960.

HARRIS, Frank. *Bernard Shaw: uma biografia irreverente*. Rio de Janeiro: Globo, 1947.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MILLS, John A. *Language and laughter – comic diction in the plays of Bernard Shaw*. Tucson: University of Arizona Press, 1969.

NICOLL, Allardyce. *Historia del teatro mundial*. Madrid: Aguilar (Cultura e Historia), 1964.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva S.A., 2000.

SHAW, George Bernard. *Saint Joan*. Londres: Penguin Books, 2003.

SILVERMAN, Albert H. Bernard Shaw's Shakespeare Criticism. In: *PMLA*, setembro de 1957, vol. 72, número 4, p. 728. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/460181>>, Acesso em 24. Out. 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Em face do extremo*. Campinas: Papirus, 1995.

VIEIRA, Yara Frateschi. A Paixão de Joana d'Arc, segundo Dreyer. In: MACEDO, José Rivair (org.). *A Idade Média no Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial (FAPESP), 2009.

WARD, A. C. *Bernard Shaw*. Londres: Longman's, Green & Co., 1951.

ZERNER, Monique. "Heresia". In: LE GOFF & SCHMITT. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC, v. I, 2002.

¹ Graduanda de Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Participa de pesquisas na área de História Medieval, como o projeto "Joana d'Arc: História, Cinema e Literatura", cujas temáticas interdisciplinares dialogam com o estudo da mulher e da guerra da Idade Média, entre outros.

² O escritor francês Anatole France, polêmico e renomado, publicou também em 1909 uma obra histórica versando sobre a Donzela.

³ O *representar* aqui está de acordo com a concepção de Roger Chartier, "fazer ver um objeto ausente através de sua substituição por uma 'imagem' capaz de reconstruir em memória e de figurar como ele é" (CHARTIER, 1990, p. 20). É preciso, entretanto, deixar clara a limitação da aplicação desse conceito, que Chartier dedica ao século XVII. Para a análise de Shaw, o *representar* é entendido como uma leitura do real, ou a hermenêutica que exerce sobre a personagem histórica.

⁴ De acordo com Harris, os Shaw diziam descender de "Shaigh, terceiro filho de Macduff, (...) que esbofeteou Macbeth" (HARRIS, op. cit., p. 46).

⁵ Muitas idéias radicais de Shaw também foram recebidas com polêmica nos Estados Unidos, mas é preciso ter em mente que naquele país, não há censura oficial para o teatro.

⁶ Esta e as demais citações originalmente em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

⁷ Mais adiante, será apontada a relevância do prefácio de *Santa Joana*.

⁸ A interação dicotômica entre personagens (como recurso moralizante e/ou cômico) já existia desde a Antiguidade, e não foi criação de Bergson. É possível identificá-la em Platão, por exemplo.

⁹ Segundo Anatol Rosenfeld, "Coro, prólogo e epílogo são, no contexto do drama, como sistema fechado, elementos épicos, por se manifestar, através deles, o autor, assumindo função lírico-narrativa. Dispersão em espaço e tempo – suspendendo a rigorosa sucessão, continuidade, causalidade e unidade (...)" (ROSENFELD, 2000, p. 33).

¹⁰ Shaw parece desconhecer – ou ignorar – a atuação de Jan Hus (ca. 1369-1415), também conhecido como João Huss, queimado por heresia ao contestar o dogma católico ainda no século XV.

¹¹ Vide, por exemplo, a peça *Caesar and Cleopatra* (*César e Cleópatra*), publicada em 1898.

¹² A análise de Todorov volta-se especialmente aos levantes na Varsóvia durante a Segunda Guerra Mundial. Partindo da discussão dos modelos de heroísmo e santidade na Europa, ele busca compreender as ações das resistências, levando em conta as formas de atuação na guerra e de como aquela era encarada pelos poloneses.