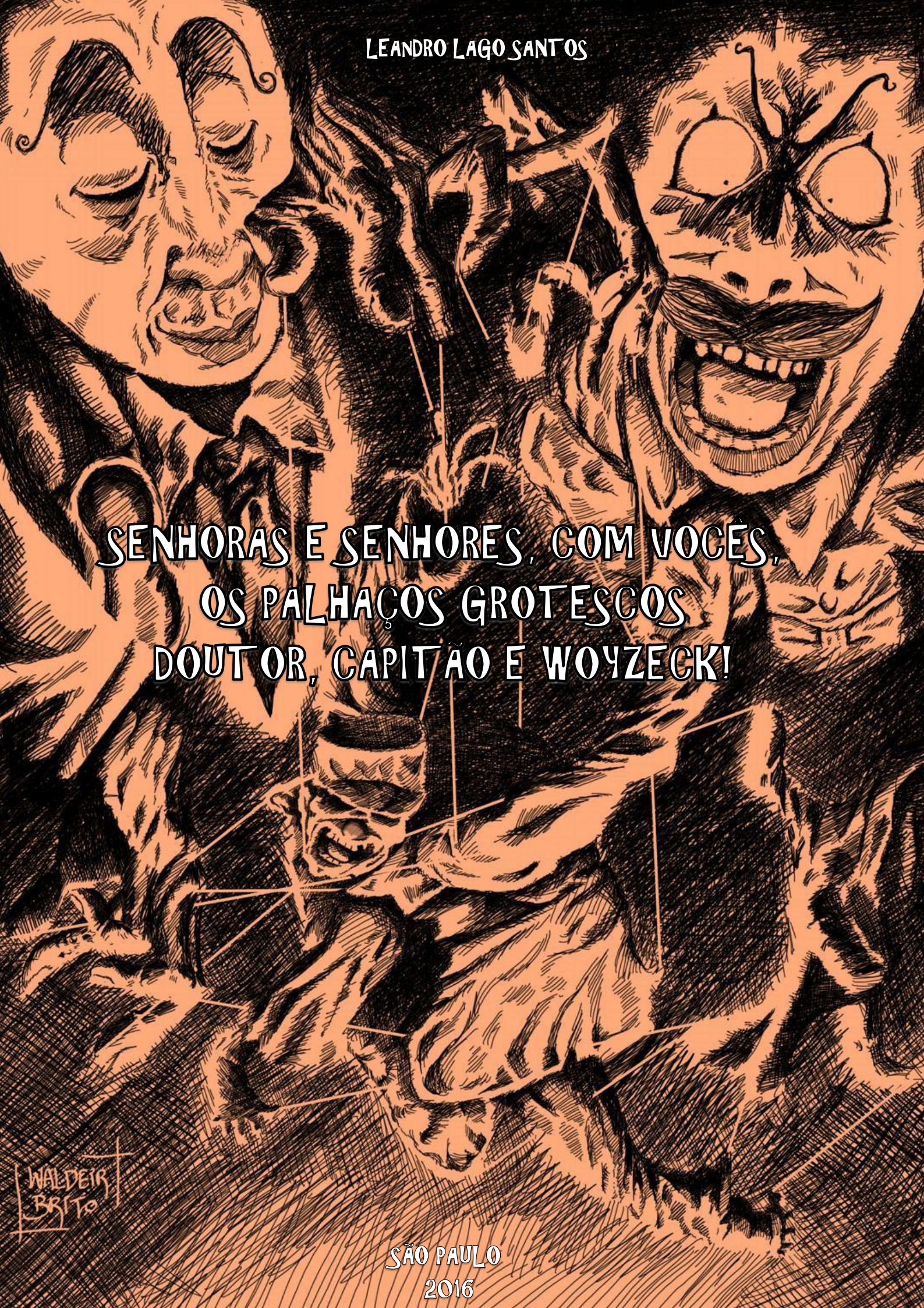




LEANDRO LAGO SANTOS

SENHORAS E SENHORES, COM VOCÊS,
OS PALHAÇOS GROTESCOS
DOUTOR, CAPITÃO E WOYZECK!

WALDEIR
BRITO

SÃO PAULO
2016

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

LEANDRO LAGO SANTOS

**SENHORAS E SENHORES, COM VOCÊS, OS PALHAÇOS GROTESCOS
DOUTOR, CAPITÃO E WOYZECK!**

São Paulo
2016

LEANDRO LAGO SANTOS

**SENHORAS E SENHORES, COM VOCÊS, OS PALHAÇOS GROTESCOS
DOUTOR, CAPITÃO E WOYZECK!**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração em Artes Cênicas. Linha de pesquisa, Estética e Poéticas Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

São Paulo
2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

S237s Santos, Leandro Lago, 1982-
Senhoras e senhores, com vocês, os palhaços grotescos
Doutor, Capitão e Woyzeck! / Leandro Lago Santos. - São Paulo,
2016.
166 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Grotesco na arte. 2. Palhaços. 3. Büchner, Georg.
I. Bolognesi, Mario Fernando. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.33

LEANDRO LAGO SANTOS

**SENHORAS E SENHORES, COM VOCÊS, OS PALHAÇOS GROTESCOS
DOUTOR, CAPITÃO E WOYZECK!**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração em Artes Cênicas. Linha de pesquisa, Estética e Poéticas Cênicas.

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr. Mario Fernando Bolognesi (Orientador)
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

Prof.º Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra (membro)
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

Prof.º Dr. Plínio Santos Fontenelle (membro)
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Prof.º Dr. Alexandre Luiz Mate (suplente)
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

Prof.^a Dr.^a. Daniele Pimenta (suplente)
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

São Paulo, 12 de maio de 2016.

À minha grande inspiração e exemplo de força, minha mãe, Maria do Perpétuo Socorro Melo Lago (*in memoriam*), minha tia Assunção de Maria Melo Lago Silva, pelos incansáveis incentivos, minha avó Maria das Graças Abreu Melo, por suas orações e ao meu companheiro de longos anos Anderson da Silva Pinheiro

AGRADECIMENTOS

A Deus pela oportunidade de uma vida pregressa.

Ao meu gentil orientador Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, grato pela confiança depositada.

A Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior – CAPES, pela valorização na pesquisa.

Ao meu querido amigo e Prof. Dr. Plínio Santos Fontenelle, por desde o início embarcar nessa viagem maluca.

Ao meu grande mestre Prof. Ms. Luís Roberto de Souza Pazzini, por ter apresentado a obra que serve de objeto para esta pesquisa.

A minha família, pela torcida em cada desafio que me lanço na vida, em especial a meu grande irmão e amigo Tanner Lucas Lago Dias e toda sua dedicação em ser um incansável irmão amável.

A todos os grandes mestres Prof. Dr. Alexandre Luís Mate, Prof. Dra. Daniele Pimenta, Prof. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro e Prof. Dra. Erminia Silva que tive a oportunidade única de aprender e trocar experiências e aprendizados inesquecíveis durante todo o curso de pós-graduação.

Aos meus queridos amigos de jornada na pós-graduação, Diogo de Oliveira Spinelli, Letícia Monteiro, Lílian Rocha, Natália Guimarães, Thiago Miguel e Laura Melamed, Daniele Pimenta, Edu Silva e Maria Silvia, meu muito obrigado por tornarem minha estadia em São Paulo algo mais leve.

Aos meus amigos Márcio Rodrigo e Karina Kaka, pelo pedacinho do Maranhão em São Paulo.

Ao querido amigo Joabson Pinheiro, por sua gentileza na colaboração do abstract.

A querida amiga e prof.^a Teresa Cristina Rego Ribeiro, colega de trabalho que tanto contribuiu com suas palavras de conforto.

A Secretaria Municipal de Educação de São Luís do Maranhão - SEMED, pela oportunidade.

“Porque os homens de gênio, por grandes que sejam, têm sempre sua fera que parodia sua inteligência.” (Victor Hugo)

RESUMO

O presente trabalho propõe reflexões sobre o fenômeno do grotesco, que se define a partir de alguns aspectos como: estranho, bizarro, disforme, ridículo, híbrido, monstruoso, extravagante, cômico, trágico e tragicômico, trazendo como foco para esta discussão sua capacidade de dialogar elementos aparentemente contraditórios. Estas oposições que identificam tal fenômeno manifestam-se a partir de seu aspecto tragicômico. Soma-se a esta reflexão, aspectos característicos da linguagem do palhaço, em que o grotesco tragicômico é apontado como um dos importantes elementos constituintes dessa figura cômica, conforme exemplificados na dupla de palhaços, Branco e o Augusto. Toda esta discussão nos leva ao principal objetivo deste trabalho que é estabelecer uma analogia entre o grotesco tragicômico no palhaço e as personagens Doutor, Capitão e Woyzeck da obra Woyzeck de Georg Büchner. Nesse sentido, a pesquisa mostra-se importante na medida em que, propõe a discussão sobre o fenômeno estético do grotesco tragicômico, de forte influência em inúmeras produções artísticas e dramáticas, ampliando nossa compreensão sobre o homem moderno, fortemente caracterizado por suas contradições. Além disso, aliar essa reflexão ao palhaço, nos ajuda a compreender os aspectos cômicos dessa figura, expandindo nossa forma de conceber o riso naturalmente atrelado à figura do palhaço, na sua capacidade de buscar no trágico da vida inspiração para suscitar o cômico. É a partir dessa reflexão, que buscamos uma aproximação entre esses aspectos do palhaço com algumas personagens da obra Woyzeck mantendo vivos um autor e uma obra de grandes contribuições para a história da dramaturgia moderna e contemporânea.

Palavras-chave: Grotesco na arte. Palhaços. Büchner, Georg.

ABSTRACT

This work proposes reflections on the grotesque phenomenon, which is defined from some aspects such as: strange, bizarre, shapeless, ridiculous, hybrid, horrendous, extravagant, funny and tragicomic, bringing as focus to this discussion its ability to dialogue seemingly contradictory elements. These oppositions that identify this phenomenon manifested from its tragicomic aspect. Added to this reflection, characteristic features of the clown language, in which the tragicomic grotesque is pointed out as one of the important constituents of this comic figure, as exemplified in the pair of clowns, Branco and Augusto. All of this discussion leads us to the main goal of this work, which is to establish an analogy between the tragicomic grotesque on the clown and the characters Doctor, Captain and Woyzeck of the artwork 'Woyzeck' by Georg Büchner. In this way, the research shows itself important as far as proposes a debate of the aesthetic phenomenon of tragicomic grotesque, strong influence in many artistic and dramaturgical productions, expanding our understanding of modern man, strongly characterized by its contradictions. Also, combine this reflection to the clown, helps us to understand the comedic aspects of this character, expanding our way of conceiving the laughter naturally, linked to the clown character, in their ability to seek the tragic aspect of life, inspiration to raise the comic. It is from this reflection, we seek an approach between these aspects of the clown with some characters of Woyzeck work keeping alive an author and an artwork of great contributions to the history of modern and contemporary dramatic art.

Keywords: Grotesque in art. Clowns. Büchner, Georg.

LISTA DE IMAGENS

	p.
IMAGEM 01 – Colunas grotescas de Rafael. Loggies papais. Vaticano	25
IMAGEM 02 – Detalhe das colunas grotescas de Rafael.....	25
IMAGEM 03 – O Jardim das Delícias de Hieronymus Bosch	34
IMAGEM 04 – Detalhe grotesco do Jardim das Delícias I.....	35
IMAGEM 05 – Detalhe grotesco do Jardim das Delícias II.....	35
IMAGEM 06 – Máscaras da Commedia dell’arte.	38
IMAGEM 07 – Séries de desenhos de Jacques Callot. Balli di Sfessania I.....	39
IMAGEM 08 – Séries de desenhos de Jacques Callot. Balli di Sfessania II.....	40
IMAGEM 09 – Cômico inglês Joseph Grimaldi.	111

SUMÁRIO

	p.
1. ABRAM-SE AS CORTINAS.....	12
2. ENTRADA 1: É GROTESCO? NÃO, GROTESCOS!	20
2.1 A questão do termo.....	20
2.1.1 Fragmento 1: Quanto termo!	21
2.1.2 Fragmento 2: Em busca dos grotescos de Bakhtin.	28
2.1.3 Fragmento 3: Estranho, sombrio e aterrorizador: apresento-lhes o grotesco de Wolfgang Kayser.....	33
2.2 Afinal, o grotesco é cômico ou trágico? Nem um, nem outro, os dois..	44
2.2.1 Fragmento 4: Os opostos se atraem	44
2.2.2 Fragmento 5: Há! Há! Há! Mas, é pra rir ou pra chorar?	50
3. ENTRADA 2: O CAMPO DE BATALHA: CLASSICISMO X ROMANTISMO	60
3.1 As batalhas em busca da liberdade poética	60
3.1.1 Fragmento 6: Batalha I – Fazer a revolução é preciso.....	61
3.1.2 Fragmento 7: Batalha II – O espírito romântico alemão e o combate as amarras Classicistas.....	67
3.2 O grotesco: a arma aniquiladora do Classicismo	80
3.2.1 Fragmento 8: Eis que ressurge o grotesco.....	80
4. ENTRADA 3: OS PALHAÇOS DE WOYZECK	90
4.1 Woyzeck entra em cena.....	90
4.1.1 Fragmento 9: Woyzeck: Grotesco! Grotesco!.....	90
4.2 E o palhaço o que é? É grotesco! É grotesco!	104
4.2.1 Fragmento 10: Sobre os palhaços, Branco e Augusto.....	104
4.2.2 Fragmento 11: O palhaço é grotesco.....	118
4.3 Doutor, Capitão e Woyzeck: palhaços!.....	127
4.3.1 Fragmento 12: Sim, somos palhaços!.....	128
5. FECHAM-SE AS CORTINAS.....	142
REFERÊNCIAS.....	146
ANEXOS.....	150
Anexo I: Texto dramaturgico Woyzeck de Büchner.....	151

1. ABRAM-SE AS CORTINAS

Digníssimo espectador/leitor, a obra *Woyzeck*, do autor alemão Georg Büchner, é um texto dramático de extrema importância para a literatura universal moderna e contemporânea. Isto se deve ao fato de que, na obra, contêm diversos elementos dispostos a provocar uma ruptura com aspectos da estética clássica tradicional de escrita.

Influenciados por algumas propostas de rupturas com a estética clássica implementada por autores do Pré-Romantismo e Romantismo alemão, tanto *Woyzeck* quanto outros escritos de Büchner desafiam através da estética do fragmento, conhecida como “Drama de Farrapos”, do anti-herói, da mistura de gênero literários, além de temáticas que discutem uma realidade mais próxima da sociedade atual, uma proposta de escrita fechada que prima por uma linearidade, harmonia e regras que colocam o aspecto formal da escrita à frente da autoexpressividade do autor.

Inspirado por Büchner e toda sua escrita, em particular a obra *Woyzeck*, bem como o contexto que influencia os dois, lancei-me no desafio de romper com uma escrita tradicionalmente acadêmica fechada em seus padrões. Partindo desse princípio, busquei uma escrita que proporcionasse uma liberdade maior e suscitasse a existência de um processo criativo, de caráter mais autoral. Nesse sentido, tendo em vista que a análise trata-se de uma obra dramática, escolhi uma escrita que se aproximasse desta estética. Sendo assim, o texto é apresentado através de alguns elementos nos moldes de uma escrita dramática. Porém, da mesma maneira que Büchner, não me restringi a uma única forma de gênero literário para compor tal escrita. Contudo, por se tratar de um texto científico, disponho de alguns outros recursos literários para manter o caráter de análise científica que são próprios de uma escrita do gênero dissertativo.

Para por em prática essas ideias, direciono minha inspiração novamente a Büchner. Este, ao escrever a maioria de seus textos dramáticos, como: *A morte de Danton*, *Leonce e Lena*, *Lenz* e até mesmo o próprio *Woyzeck*, lança a mão de outros textos previamente existentes, que lhe servem de inspiração para concretizar

suas dramaturgias, a esses textos chamamos de pré-textos¹. Da mesma forma que o dramaturgo alemão, algumas referências me ajudarão a compor a dramaturgia, além de auxiliar na análise pretendida do objeto de pesquisa. Esses pré-textos são os teóricos que colaboram no desenvolvimento das reflexões propostas no texto “dramatúrgico-dissertativo”, dando um caráter científico para escrita tornando-a mais próxima também de uma proposta de dissertação. A maneira como esses pré-textos, ou referências são introduzidas na “dramaturgia-dissertativa” se dá a partir de outro gênero literário, o Épico.

A estética épica é fortemente reconhecida através das propostas de outro dramaturgo alemão, Bertold Brecht, este aparece tempos depois de Büchner, influenciado por vários aspectos da dramaturgia büchneriana, como exemplo, a dramaturgia de fragmentos. A proposta épica de Brecht tem por objetivo quebrar com uma estética teatral tradicional, que visava, através de um processo catártico, envolver emocionalmente o espectador. Como o objetivo de Brecht era um teatro que suscitasse a reflexão crítica desse espectador, o dramaturgo e teatrólogo alemão utiliza-se de um recurso metodológico conhecido por proposta do distanciamento que almejava, através da ruptura, da quebra brusca de situações que levavam ao envolvimento passivo emocional do espectador, dotá-lo de uma consciência crítica.

O distanciamento proposto por Brecht é observado em vários elementos que constituem sua estética teatral. Em relação aos seus recursos cênicos-literários, há um inserção de títulos, cartazes, projeções de textos que têm por objetivo quebrar o ritmo da ação linear². Tomando como referência essa proposta épica de Brecht, o pré-texto, ou seja, os teóricos que servem de referência para a análise, são apresentados a partir do recurso épico do distanciamento, em que se opta por incluí-los nas citações diretas, fora do corpo do texto, direcionando-as ao espectador/leitor, como forma de quebrar o ritmo das ações e diálogos lineares e chamar atenção para uma proposta de reflexão sobre determinado assunto, tratado no texto “dramatúrgico-dissertativo”.

¹ Em *A morte de Danton*, Büchner faz leituras prévias de obras sobre a história da Revolução Francesa, em *Leonce e Lena*, os pré-textos dessas obras são os textos românticos de E. T. A. Hoffmann, Tieck e Jean-Paul, assim como em *Lenz* ele se baseia nos escritos de um pastor que conviveu durante um tempo com o autor pré-romântico Jakob Michael Reinhold Lenz e por fim em *Woyzeck* ele constrói toda a personagem e grande parte da obra inspirados em relatos sobre a execução de um assassino de nome Woyzeck. Ver todas essas informações em (SCHWARZ, 2008, p. 54-57).

² Sobre a proposta do distanciamento em Brecht ver (ROSENFELD, 2006, p. 155-165).

A abordagem metodológica da escrita “dramatúrgica-dissertativa” desse trabalho é bibliográfica. Desta forma, o objetivo concretiza-se a partir das referências utilizadas como pré-texto da escrita, e a partir de uma livre interpretação da obra *Woyzeck*, que se constitui enquanto objeto dessa pesquisa, estabelecendo uma aproximação entre o fenômeno do grotesco tragicômico do palhaço, com as personagens Doutor, Capitão e Woyzeck, pertencentes à obra.

Mas antes de adentrarmos nessas explicações, é importante esclarecer ao espectador/leitor como as personagens se fizeram conhecidas a mim.

Em 2006, no segundo semestre, através de uma disciplina chamada Oficina de Teatro, pelo curso de Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, disciplina esta ministrada pelo Prof. Me. Luís Pazzine, tive a oportunidade de vivenciar um processo para montagem no final desse semestre da obra *Woyzeck*.

Durante esse processo, discutimos alguns pontos importantes presentes na obra, os quais nos ajudaram a compreender e constituir a montagem da mesma. Essas reflexões apontavam as influências do Pré-Romantismo com o *Sturm und drang* e do Romantismo alemães, além de afirmarmos que a dramaturgia de Georg Büchner, especificamente a obra *Woyzeck*, apontava para a estética Pré-expressionista.

Paralelo a esse processo de estudo sobre a obra *Woyzeck*, foi-me proposto na disciplina de Estética, ministrada pelo hoje Prof. Dr. Plínio Fontenelle, na mesma instituição já mencionada, que fizesse um pré-projeto monográfico sobre um tema livre que tivesse relação com a disciplina. Lembro-me de ter elaborado um projeto em que estabelecia uma relação entre a estética do teatro expressionista e a obra *Woyzeck*. Este pré-projeto tinha o título de: *A estética do teatro expressionista na obra Woyzeck de Georg Büchner*.

A partir disto, tive a oportunidade de aprofundar um pouco mais as minhas leituras sobre a estética do teatro expressionista e dentre as várias características constituintes dessa estética uma me chamou atenção, trata-se do Grotesco.

Desta forma, meus estudos sobre o teatro expressionista foram deixados de lado e iniciei uma pesquisa sobre o grotesco. Sendo assim, diante dessa nova perspectiva que se apresentava, interessei-me pelo tema. A explicação se dava pelo fato de o grotesco caracterizar-se pelo disforme, por formas híbridas, que

relacionava em uma única concepção elementos aparentemente opostos e, principalmente, por se tratar de uma proposta estética que rompia com qualquer forma de representação fechada da arte, que priorizava unicamente o belo, ou uma concepção clássica de representação. Nesse sentido, o grotesco se apresentava para mim como uma proposta estética revolucionária, de natureza contestadora, inovadora e atual.

Ao retornar com as leituras da obra *Woyzeck* para o processo de montagem, começamos a pensar no processo de caracterização das personagens Doutor, o qual foi interpretado por mim, e o Capitão, interpretado pelo amigo de turma Pablo Fabrício. Eu juntamente com o professor Pazzine e o Pablo chegamos à conclusão de que esses personagens tinham que ter uma estética expressionista. Nesse sentido, durante todo o processo, buscamos, tanto visualmente quanto na interpretação, constituir a estrutura dessas personagens nos moldes expressionistas. Assim, pude aproveitar minhas leituras iniciais no grotesco para compô-las.

Com o término da disciplina ocorreu a montagem do espetáculo, com quatro apresentações, três delas no Teatro Nerine Lobão, conhecido pelos alunos como Teatro de Bolso³, localizado no Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão e a quarta apresentação ocorreu pela I Mostra Sesc Guajajara de Artes Cênicas.

Dois anos depois, em 2008, partindo desta pesquisa do processo de caracterização das personagens, pude aproximar o grotesco da obra *Woyzeck*. E diante dessa nova leitura, agora com um olhar mais direcionado e aprofundado, encontrei várias referências dentro do texto que se caracterizavam enquanto grotescas, resultando em meu TCC de conclusão de curso.

Primeiro trabalho de pesquisa em que pude aprofundar minhas leituras sobre o grotesco e relacioná-las com a obra dramática *Woyzeck*. Este primeiro escrito versava sobre o seguinte tema: *A estética grotesca: um diálogo dos contrários na obra “Woyzeck” de Georg Büchner*. O objetivo principal desta pesquisa foi apontar elementos da estética grotesca presentes na obra dramática *Woyzeck*.

³ Este teatro é o teatro laboratório do hoje curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão, pois na época o curso não havia ainda se desmembrado nas três linguagens artísticas (Licenciatura em teatro, Artes Visuais e Música), era Educação Artística com habilitações em Artes Cênicas, Artes Plásticas e Desenho.

No ano de 2012, retomei a pesquisa do grotesco e sua relação com a mesma obra. Isso se deu durante a elaboração de outro TCC de conclusão de curso. Desta vez, foi uma pesquisa realizada durante a Pós-graduação (especialização) em Estética oferecida pelo curso de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão. Tal pesquisa trazia o seguinte título: *Elementos da estética grotesca na concepção dramática das personagens Doutor, Capitão e Woyzeck da obra “Woyzeck” de Büchner*.

Diferente do TCC de graduação, neste trabalho aprofundi, de maneira mais específica, aspectos do grotesco presentes na concepção de cada uma dessas personagens, ampliando com isso meus conhecimentos em relação aos mesmos.

Mediante essa retomada de leitura sobre o grotesco, aliando tal fenômeno às personagens Doutor, Capitão e ao Woyzeck, pude expandir meus conhecimentos acerca do grotesco e observei que esse fenômeno estético encontrava-se presente e caracterizava diversos personagens cômicos populares ao longo da história, a exemplo, os mimos, pantomimos, bobos da corte, bufões e tempos depois os palhaços. Sendo assim, paralelo às minhas reflexões sobre o grotesco na concepção dessas personagens, comecei a efetuar leituras sobre o grotesco no palhaço e deparei-me com dois tipos de palhaços, o Clown Branco e o Augusto. A partir das características atribuídas a esses dois palhaços, pude perceber que eram bem parecidas com as características estabelecidas em relação às personagens as quais pesquisava.

Como consequência desta pesquisa, observei que era possível estabelecer uma analogia entre o grotesco pertencente às personagens Doutor, Capitão e Woyzeck e suas características, bem como, as relações estabelecidas entre elas no texto dramático com o grotesco próprio dos palhaços Branco e Augusto.

Desta maneira, proponho-me a contar através desse texto “dramático-dissertativo” uma saga em que quatro personagens contracenam, são eles: o Pesquisador, Doutor, Capitão e Woyzeck. O enredo da história gira em torno do desafio da personagem Pesquisador em convencer que as outras três são palhaços, estes por sua vez passam toda a história indagando o Pesquisador na tentativa de esclarecer suas dúvidas quanto a essa teoria proposta pelo mesmo.

O texto está dividido em três entradas (essa ideia das entradas corresponde a uma referência das cenas curtas e cômicas feitas pelos palhaços),

estas mesmas subdivididas em fragmentos, fazendo uma alusão à própria obra *Woyzeck*, que é estruturada a partir do “drama de farrapos”.

A jornada tem seu início adentrando o universo do grotesco, partimos da origem e discussão do termo, apontando as diversas terminologias adquiridas pelo fenômeno. Na tentativa de fazer as personagens compreenderem que o grotesco faz parte de suas características, viajaremos por um mundo que é tornado alheio aos aspectos racionais ou lógicos das coisas, o que propicia o aspecto fantástico, estranho, onírico e disforme, caracterizando o fenômeno do grotesco, como exemplo destas características, apontaremos algumas delas nas obras dos pintores maneiristas Hyeronimus Bosh e Peter Bruheguel (Velho) e dos surrealistas Salvador Dali, Max Ernst e De Chirico.

Aprofundaremos essa reflexão a partir do grotesco tragicômico, que se manifesta graças ao contexto ilógico e instável que influencia o fenômeno grotesco. Para isso, utilizamos algumas referências que servem de pré-textos no auxílio desta análise, dentre elas destacamos: o *realismo grotesco* e o *grotesco romântico*, discutidos por Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2013), a visão tragicômica do grotesco proposto por Wolfgang Kayser em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (2003), o caráter anticlassicista do grotesco apontado por Victor Hugo em *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell* (2004) e os aspectos do riso como um elemento catalisador do fenômeno do grotesco em sua perspectiva tragicômica apontada por Georges Minoir em *História do riso e do escárnio* (2003).

O segundo momento dessa saga nos reporta a um contexto de guerra entre duas propostas estéticas, o Classicismo francês e o Romantismo alemão. Demarcamos esse período entre a segunda metade do século XVIII e início do XIX, momento este responsável por inaugurar o pensamento moderno da literatura. Tal contexto nos ajudará a compreender algumas características do pensamento pré-romântico e romântico alemães, tais como: o nacionalismo, o individualismo, o subjetivismo e a ruptura com o aspecto formalista de uma escrita. Esse contexto de ruptura abriu possibilidades para o desenvolvimento do grotesco como principal arma contra a visão tradicional e canônica do classicismo. As referências que nos auxiliam como pré-textos para essa discussão são apresentadas na obra *O Romantismo* (2013), que é uma organização de vários textos que tratam desde aspectos históricos, até aspectos estéticos do período, organizados por Jacob

Guinsburg, *História da literatura e do teatro alemães* (1993) de Anatol Rosenfeld, este nos apresenta um contexto de vários autores e as características de suas obras, Carpeaux e sua *A história concisa da literatura alemã* (2013), além de todos esses autores que trabalham numa perspectiva histórica, traremos referências que discutem a estruturação do pensamento do Romantismo alemão.

Em relação ao caráter revolucionário do nacionalismo, o poeta e dramaturgo Lessing e as reflexões de Herder são de grande contribuição, quanto ao aspecto individualista ou subjetivista do movimento, buscamos nas reflexões do Eu fichtiano, além da referência do gênio romântico e do ingênuo, proposto por Schiller. Algumas dramaturgias e outros escritos são utilizados como exemplos desse pensamento, textos de Goethe, do próprio Schiller, contos de Tieck e E. T. A. Hoffmann. Soma-se a tudo isto uma discussão acerca das estruturas de composição do texto que se propõe a desconstruir a forma harmônica e cheia de regras da escrita clássica. Nesse sentido, nosso pré-texto se deu a partir da reflexão sobre a “obra aberta” de um dos maiores representantes do pensamento romântico alemão, Friedrich Schlegel e a estética do “drama de farrapos” do autor pré-romântico Lenz.

A partir disto, o grotesco resurge no seu aspecto tragicômico com as mesmas características discutidas no primeiro momento dessa jornada, como contraponto da visão unilateral e reducionista do Classicismo.

Todo esse contexto contribuirá para influenciar a dramaturgia de Georg Büchner, sobretudo a obra *Woyzeck*. Que serão analisados no terceiro e último momento dessa jornada.

No derradeiro instante dessa história, nos embrenharemos pelos fragmentos da obra *Woyzeck* e para não nos perdermos, seguiremos uma linha de pensamento em que refletiremos sobre tal obra, primeiramente pontuando as influências dos movimentos, pré-romântico e romântico alemães que antecederam tanto a obra quanto o dramaturgo, direcionando tais características às suas obras dramáticas, com o foco central em *Woyzeck*. Para isto, as referências pré-textuais que iremos buscar estão em alguns artigos encontrados na obra *Büchner: na pena e na cena* (2004), organizados por Jacob Guinsburg e Ingrid Koudela, aprofundaremos questões sobre os aspectos compositivos da obra e das personagens de *Woyzeck* com a pesquisadora Irene Aron em *Georg Büchner e a modernidade* (1993). Além, de análises dos próprios fragmentos da obra.

Alguns aspectos do grotesco serão tratados a partir do contexto representado por Büchner na própria obra *Woyzeck*. Por se tratar de um ambiente niilista, de forte caráter fatalista, horrendo e trágico, a obra torna-se um terreno fértil para a manifestação do fenômeno grotesco. Através das análises de Theodor Rosenthal⁴ e Fernando Peixoto⁵, refletiremos esse contexto por intermédio das ações, situações e características das personagens do texto. Porém, vamos observar que por mais trágico que o texto seja, Büchner utilizou o humor, agregando aspectos cômicos à obra, mas se trata de um cômico ácido, que provoca um riso angustiado, trágico, provocado por sua crítica irônica em relação ao mundo moderno. É devido à ironia utilizada por Büchner em *Woyzeck* que aproximaremos o palhaço das personagens Doutor, Capitão e Woyzeck.

A partir deste momento, faz-se necessário caracterizarmos e abordarmos a origem do palhaço moderno na perspectiva do grotesco. Nossos pré-textos referenciais para isto encontram-se nas reflexões de Mario Bolognesi e sua obra *Palhaços* (2003) e Luis Otávio Burnier e seu trabalho intitulado *A arte de ator: da técnica à representação* (2009). Aprofundaremos nossa discussão na origem e características dos dois tipos clássicos de palhaços, o *Clown Branco* e o *Augusto*. Estes serão analisados a partir das referências citadas acima, pelas aferições de Andreia Pantano em *A personagem palhaço* (2007). A importância de se pontuar as características desses dois palhaços a partir dos pré-textos se dá pelo fato de reconhecermos a proximidade com as personagens Doutor, Capitão e Woyzeck. Algumas características do *Augusto* se relacionam com alguns aspectos de Woyzeck, bem como, algumas características do *Clown Branco* são análogas às das personagens Doutor e Capitão, sobretudo quando explanamos as relações estabelecidas entre essas três personagens em *Woyzeck*.

Será que o destemido Pesquisador conseguirá atingir o seu principal objetivo? Terá ele a capacidade de convencer as personagens de que elas são palhaços grotescos a partir de toda essa reflexão? E as personagens terão motivos suficientes para acreditar nas palavras do Pesquisador? São tantos os questionamentos, que teremos somente uma única forma de saber, embarcando nessa jornada.

Tenham todos uma boa leitura, ou melhor, um bom espetáculo...

⁴ *O trágico na obra de Büchner* (1961).

⁵ *Büchner: e a dramaturgia do terror* (1983).

2. ENTRADA 1: É GROTESCO? NÃO! GROTESCOS!

2.1 A questão do termo

Sejam todos muito bem vindos ao grande circo Georg Büchner. Hoje apresentaremos o espetáculo: “Doutor, Capitão e Woyzeck: Palhaços.”

No interior do picadeiro estão o Pesquisador, Doutor, Capitão e Woyzeck. O espaço está ambientado para o início do espetáculo. Compondo o cenário estão três mesas em cada uma delas encontram-se espelhos como se fosse um camarim, sobre a mesa, maquiagens e em uma, um nariz vermelho de palhaço e três cadeiras. O Pesquisador anuncia o espetáculo.

Pesquisador: Senhoras e senhores, com vocês, os palhaços grotescos Doutor, Capitão e Woyzeck!

Doutor, Capitão e Woyzeck (*entram em cena e em coro perguntam*): Palhaços?! Grotescos?!

Pesquisador: Sim meus amigos. Preparem-se para o que vou lhes contar...

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Caro espectador, nestes pequenos fragmentos que seguem abaixo, adentrará ao mundo do grotesco em que o objetivo é discutir os diversos termos relacionados ao fenômeno a partir da origem de seu próprio termo. Além disso, apontar as variadas características do fenômeno grotesco ao longo de seu desenvolvimento.

Woyzeck: (*em tom assustado*) Senhor Pesquisador, o que seria esse tal de grotesco?

2.1.1 Fragmento 1: Quanto termo!

Pesquisador: Inicialmente, meu caro Woyzeck, vamos começar nossa reflexão a partir da origem do termo. O termo grotesco foi atribuído por volta do século XV, por intermédio de escavações realizadas na cidade de Roma, especificamente nos subterrâneos das termas de Tito e em outras regiões da Itália. Nessa ocasião meus caros, Doutor, Capitão e Woyzeck, foram encontradas pinturas de caráter ornamental com aspectos muito estranhos, que datavam da antiguidade Greco-romana. O vocábulo grotesco, etimologicamente deriva do termo italiano “La grottesca” e “grottesco” com derivações do vocábulo “grotta” (gruta)⁶.

Capitão (desconfiado): Mas, como se caracterizam esses ornamentos? Por que eram considerados estranhos?

Pesquisador: Esses ornamentos, senhor Capitão, caracterizavam-se por apresentar gavinhas que se enroscavam e se desenroscavam. Além disso, deles brotavam imagens de animais, que se confundiam com as folhagens, e delicadas linhas verticais nas paredes laterais, contendo ora uma máscara, ora um candelabro, ora um templo. Observem, senhores, que isto rompia completamente com o princípio lógico da concepção harmônica. Eram imagens de aspectos híbridos, relacionando formas humanas a formas de plantas e animais. Por conta disso, foram consideradas de gosto duvidoso, inverossímeis e duramente criticados por Vitruvius em seu tratado estético intitulado *De Architectura* (27 a.C.).

Doutor (mostrando interesse): O que justifica o desprezo de Vitruvius a essas formas?

⁶ É interessante perceber a simbologia da gruta apresentada pelo pesquisador e professor Alexandre Mate em seu artigo *O grotesco em Woyzécks: uma viagem pelo Romantismo, Simbolismo e Expressionismo*, publicado na revista do Lume em 2012. Segundo o estudioso, as características de uma gruta ou caverna dizem respeito a uma pequena abertura úmida, escura, escorregadia, enigmática, protegida por uma mata fechada. Ao fazer uma alusão com a tradição popular a partir dessas características o pesquisador a compara ao órgão sexual feminino e conclui: “(...) Por esta conotação e por extensão, portanto, o grotesco – derivado do acidente geográfico gruta – diz respeito ao baixo ventre e aos apetites sexuais.” (MATE, 2012, p. 6). Essa ideia já aponta para uma das principais características, presente nas manifestações do grotesco: o uso do baixo ventre e as necessidades puramente humanas e carnisais.

Pesquisador: Inestimável Doutor, Vitrúvio era um grande representante da arquitetura clássica, e assim como o senhor, pautava-se no princípio da razão e do equilíbrio para defender suas ideias, ou seja, tinha uma visão que valorizava as formas belas, que primavam por uma representação verossímil e baseava-se no critério da verdade natural. O seu modo de ver as coisas era a partir de uma realidade lógica, possível em sua existência. E dessa maneira, meus caros amigos, Doutor, Capitão e Woyzeck, Vitrúvio, ao contrário dessas formas que se mostravam opostas a essa estética clássica, por superar as amarras canônicas que se baseavam na obediência a verossimilhança e na representação racional e lógica da natureza, mostrava-se um grande defensor dessa harmonia e racionalidade na representação arquitetônica.

Pesquisador (*direcionando-se ao espectador/leitor*): Meu distinto público, é importante ouvirmos do próprio arquiteto classicista Vitrúvio tais aspectos. Prestem bem atenção a essa afirmação:

(...) todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez da ornamentação dos tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pintadas. Nos seus tímpanos brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com a cabeça de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram. Pois, como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? (VITRUVIO, *apud*, KAYZER, 2003, p. 18).

Pesquisador: Prestem bem atenção, senhor Doutor, Capitão e Woyzeck, para a seguinte reflexão: o que torna esses ornamentos estranhos e alheios a uma representação harmônica das formas não é o fato de se tratar de imagens figurativas de plantas, flores e animais, mas na total abstração de uma representação ordenada da natureza das coisas, ou seja, as imagens de reinos diferentes se misturam como que desprezando a visão realista e lógica da natureza.

Desta maneira, dois aspectos importantes do grotesco se manifestam nessas observações. O primeiro é o fato de o grotesco provocar estranhamento,

consequência de outro aspecto, o fato dos elementos considerados grotescos desprezarem os territórios devidamente separados pela ordem lógica e “natural” das coisas.

Pesquisador (*direcionando-se ao espectador/leitor*): Distinto público vale a pena observarmos o que Bakhtin nos afirma sobre isto. Vejam:

Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas (BAKHTIN, 2013, p. 28).

Pesquisador: Meus caros amigos, importante ressaltar que Vitrúvio, esse arquiteto romano que estudou a arte da época de Augusto⁷, não obteve êxito na sua tentativa de impedir a difusão do novo estilo. Mesmo na época da Antiguidade, diversas aparições dos elementos grotescos manifestaram-se e vão desde a mitologia até a dramaturgia clássica com as tragédias.

Woyzeck (*confuso*): Até na arte clássica?! Mas, como assim?! Agora não compreendo mais nada!

Doutor (*racionalmente indaga o Pesquisador*): Explique-se melhor, caro Pesquisador, tendo em vista que você afirmou que o fenômeno grotesco era caracterizado por apresentar formas contrárias a estética clássica.

Pesquisador: Tenham calma, meus queridos amigos, as imagens grotescas resultam de épocas muito antigas, muito antes do surgimento do próprio termo, podemos encontrá-las na mitologia quanto na arte arcaica dos povos da antiguidade clássica. Por conta disto, mesmo na época clássica, o fenômeno não desaparece. Apesar de ser excluído da arte dita “oficial”, continua sobrevivendo em domínios considerados “inferiores”, não-canônicos, tais como: na literatura cômica, em sósias cômicos de heróis clássicos (a exemplo, Hércules), em estatuetas populares e disformes, nas máscaras cômicas, nas cenas das próprias comédias,

⁷ Ver essa afirmação em (BAKHTIN, 2013, p. 29).

mimos, no drama satírico, antiga comédia da ática, entre outros. Porém, mesmo nas artes “oficiais” podemos encontrar aspectos do fenômeno grotesco.

Capitão (irritado): Ah! Nas artes oficiais?! (*impositivo*) Explique melhor!

Pesquisador: Pois muito bem, senhor Capitão, existiu um dramaturgo francês, representante do Romantismo chamado Victor Hugo, que através de seu manifesto anticlassicista intitulado *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*, aponta o grotesco como um fenômeno capaz de se afirmar enquanto uma categoria estética de oposição à visão unilateral da estética clássica, perceba, meu nobre militar, que o dramaturgo já aponta imagens grotescas na literatura clássica “oficial” da Antiguidade, especificamente na Tragédia, com a inserção de alguns personagens grotescos.

Pesquisador (dicionando-se ao espectador/leitor): Observem detalhadamente o que Victor Hugo descreve sobre alguns aspectos grotescos presentes na dramaturgia trágica clássica:

Há na tragédia grega naturalidade demais e originalidade demais para que não haja algumas vezes a comédia. Assim, para não citarmos sempre senão o que nossa memória nos lembra, a cena de Menelau com a porteira do palácio (*Helena*, ato 1); a cena do Frígio (*Orestes*, ato IV). Os tritões, os sátiros, os ciclopes, são grotescos; as grotescas; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufo (HUGO, 2004, p. 29).

Doutor: Em quais outros momentos podemos identificar a manifestação do fenômeno grotesco?

Pesquisador: No âmbito das artes, por exemplo, a manifestação do grotesco ocorre tanto no campo da pintura quanto na literatura, e vão desde alguns dos pintores da renascença italiana, passando por alguns maneiristas, chegando até o grotesco na época moderna com os surrealistas. Além disso, na literatura, o fenômeno manifesta-se nos escritos dos pré-românticos e românticos alemães. Observe, caríssimo Doutor, que isto nos remete ao teórico alemão Kayser, que imprime uma característica muito interessante ao grotesco, o fato de ser um fenômeno atemporal e que assumirá vários conceitos e formas a partir de vários contextos ao longo da história.

Senhores, durante o século XVI, especificamente no Renascimento italiano, o grotesco começa a se manifestar através de desenhos e pinturas que serviam de ornamentação para a arquitetura. Os pintores italianos da Renascença se utilizaram muito do grotesco em algumas de suas produções. Artistas como Rafael, Agostino Veneziano e Signorelli traziam em suas obras aspectos interessantes do grotesco e que desconsideravam completamente a “verdade natural” defendida por Vitrúvio. Essas obras caracterizavam-se por apresentar aspectos fantásticos, com a transição de corpos humanos, as formas de animais e plantas, a quebra com a simetria e a utilização da distorção das proporções. Essas imagens aproximavam-se muito das que foram criticadas por Vitrúvio.

Pesquisador (*direcionando-se ao espectador/leitor*): Observem esta imagem:



IMAGEM 01: Colunas grotescas de Rafael. Loggias papais. Vaticano, 1515-1519. Disponível em: <<http://contosdo forasteiro.blogspot.com.br/2014/05/desvendando-os-museus-do-vaticano-todos.html>>. Acesso em: 04/02/2016.

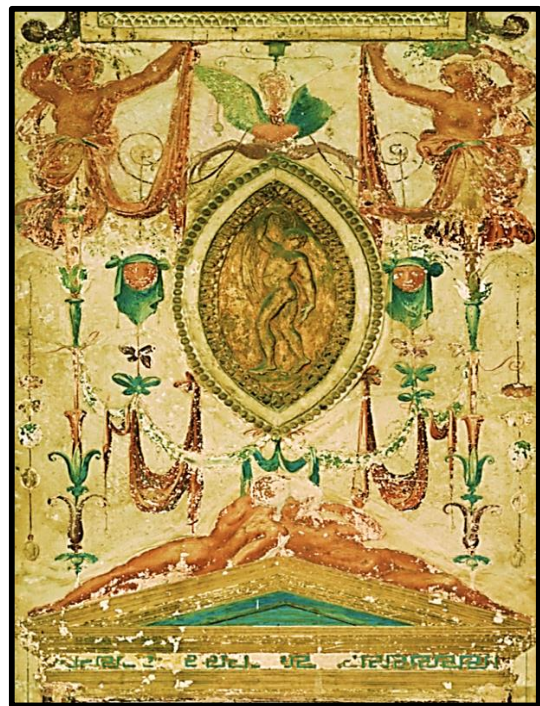


IMAGEM 02: Detalhe das colunas grotescas de Rafael, 1515-1519. Disponível em: <<http://contosdo forasteiro.blogspot.com.br/2014/05/desvendando-os-museus-do-vaticano-todos.html>>. Acesso em: 04/02/2016.

Pesquisador: A diversidade das formas ornamentais condenadas por Vitrúvio é apenas uma pequena parte da grandiosidade que é o fenômeno grotesco. Este existiu em todas as etapas da Antiguidade, continuou existindo na Idade Média e no Renascimento, manifestando-se sob vários aspectos. Isto assegurou a vitalidade futura e a produtividade do termo, bem como, o prolongamento ilimitado da manifestação do fenômeno ao longo dos séculos.

A partir da afirmação do termo e das manifestações heterogêneas do fenômeno grotesco, vários conceitos e tentativas de explicar essas manifestações presentes na arte e na própria sociedade foram surgindo. Essas reflexões se sucederam ao longo dos séculos posteriores ao século XV. Dicionaristas, teóricos, filósofos e artistas se debruçaram na tarefa de atribuir aspectos característicos referentes ao novo termo.

Doutor: Estimado Pesquisador, como e quais os termos foram atribuídos como sinônimos de grotesco?

Pesquisador: Do período que vai do século XVII ao XVIII, várias foram as contribuições de escritos e conceitos elaborados por etnólogos e filólogos a respeito do termo grotesco, e que contribuíram para apontar mais alguns elementos que caracterizam, ou conceituam este fenômeno, a exemplo, o *Dicionário da Academia* (1694). O *Dictionnaire Française*, de Richelet, em 1680 e o *Grand Dictionnaire Universal*, de Larousse, em 1872, foram determinantes na elaboração de um conceito e na determinação de elementos que constituem o fenômeno grotesco como aquilo que se apresenta enquanto singular, desnatural, aventureiro, esquisito, engraçado, ridículo, caricatural, monstruoso, disforme, extravagante, bizarro e coisas semelhantes⁸.

Observem, meus caros, Doutor, Capitão e Woyzeck, que ao longo da história, o grotesco manifesta-se em várias atribuições e características, o que o torna uma manifestação dotada de inúmeros conceitos, entendida como um fenômeno híbrido e de vários aspectos e contextos. As formas diversificadas em relação ao termo grotesco, além da sua ampliação e a identificação de inúmeras características, colaboram para elaboração e redimensionamento dos conceitos e aspectos estéticos desse fenômeno.

⁸ Ver essas informações em (KAYSER, 2003, p. 26).

Vamos perceber que em alguns momentos o grotesco vai assumir um aspecto cômico popular, aquele do risível, do caricaturesco, da sátira e da bufonaria. Em outros, o fenômeno vai manifestar-se a partir de um caráter absurdo, angustiado, tragicômico e monstruoso. Porém, ambos apresentam, como característica comum, a manifestação grotesca, o estranhamento mediante ao lógico, que parte da ideia de uma norma do que é natural e verossímil. Portanto, o fenômeno do grotesco torna-se impossível de ser investigado sob um único contexto ou aspecto.

Woyzeck (*confuso*) Ah! Senhor Pesquisador, a cada palavra sua me sinto ainda mais confuso!

Doutor: Mas como podemos organizar melhor todos esses aspectos diferenciados em que se manifesta o fenômeno do grotesco?

Pesquisador: Queridos amigos Woyzeck e Doutor, o teórico Mikhail Bakhtin⁹, através de sua análise sobre as imagens apresentadas na obra do escritor renascentista Rabelais, vai conjecturar que o grotesco assume dois aspectos. O primeiro, caracterizado por vincular-se às festividades populares do período Medieval e do Renascimento, atribuindo-lhe o aspecto do cômico popular. O teórico russo conferirá a esse grotesco o caráter do riso festivo, jocoso, alegre, democrático e que liberta. A esse grotesco ele dará a definição de *realismo grotesco*.

O outro está ligado à época do Pré-romantismo e à primeira fase do Romantismo. Esse grotesco vem dotado de um novo sentido, atribuindo-se ao fenômeno uma visão subjetiva e individual, divergente da visão popular e carnavalesca dos períodos anteriores. A esse grotesco ele intitula *grotesco romântico*.

Capitão: E como se desenvolverá o grotesco nessas duas concepções desse teórico russo?

Pesquisador: É o que vamos refletir no próximo fragmento, meu nobre militar.

⁹ O referido teórico era historiador e filólogo russo, que refletiu sobre o grotesco em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

2.1.2 Fragmento 2: Em busca dos grotescos de Bakhtin

Pesquisador: Caros amigos, o *realismo grotesco* manifesta-se nas festividades populares da sociedade medieval e renascentista, tais como: as festas carnavalescas, a festa dos loucos, a festa do asno, as farsas e jogos do Mardi Gras. Observem que essas festas tinham como características em comum o aspecto do cômico, ou seja, o riso era um elemento importante durante as festividades, e esse era festivo, libertador e democrático, no sentido de que, todos, durante as festividades, encontravam-se sob o mesmo contexto. É o que Bakhtin chama de riso carnavalesco e que vai atingir a todos. Meus queridos, Doutor, Capitão e Woyzeck atentem para este riso, que se caracterizava em primeiro lugar, por ser patrimônio do povo, ou seja, todos riem, o riso é geral, portanto, democrático.

Capitão (*mostrando certo incômodo*): Riso carnavalesco e democrático?!
(*de maneira impositiva*) Explique-se melhor, meu caro Pesquisador!

Pesquisador: Primeiramente vale ressaltar, meu nobre Capitão, que habitualmente a sociedade medieval era moralmente controlada pela Igreja Católica. Isso tornava o comportamento social extremamente restrito a manifestações que eram contrárias aos aspectos formalistas e canônicos, e disso o senhor entende muito bem. Porém, existiam momentos em que tais manifestações eram permitidas e conviviam lado a lado com os princípios dogmáticos e repressores da Igreja.

Pesquisador (*direccionando-se ao espectador/leitor*): Atentem para esta afirmação de Bakhtin e reflitam de que forma o cômico atrelado aos ritos carnavalescos contribuem para a liberdade do homem moralmente controlado pelos princípios dogmáticos religiosos.

O princípio cômico que reside nos ritos do carnaval liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são, além disso, completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Eles pertencem à esfera particular da vida cotidiana (BAKHTIN, 2013, p. 6).

Capitão (*desconfiado*): Não sei se gosto muito dessa proposta de um grotesco cômico que propõe liberdade. (*irritado e impondo ordem*) Explique melhor como isso se desenvolveu! É uma ordem!

Pesquisador: Tudo bem, mas não precisa se exaltar, meu caro Capitão. Para uma melhor compreensão desse primeiro aspecto do grotesco, influenciado pelo cômico popular, é relevante apresentar alguns elementos dentro da estrutura de uma sociedade carnavalizada aos quais se podem atribuir aspectos do grotesco.

Atente-se que esses elementos são apresentados através de paródias de textos bíblicos, da literatura cômica, bem como de uma linguagem latina vulgar. Nesse sentido, o grotesco apresenta-se sob a forma do risível, excêntrico, satírico, engraçado, obsceno, jocoso e caricaturesco. Grosserias blasfematórias dirigidas às divindades; grosserias sendo expressas pela linguagem vulgar da praça pública; bufões, loucos, bêbados e malandros compondo cenas em textos religiosos.

Essa forma de conceber as festividades carnavalescas medievais leva Bakhtin a uma reflexão sobre o que ele vai chamar de *dualidade do mundo*. Isto se refere a respeito de uma segunda vida vivida pelo homem medieval, considerada não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado. De acordo com Georges Minois, em sua obra *História do riso e do escárnio*, a concepção de Bakhtin gira em torno daquilo que é sério, portanto das autoridades, e aquilo que é cômico, do povo, o primeiro aprisiona através da ordem e o segundo liberta através das festividades.

Pesquisador: Conseguem compreender?

Woyzeck: Não!

Doutor: (*direciona o seu olhar a Woyzeck ironicamente*) Como a ciência faz falta para alguns... (*dirige-se ao Pesquisador, tentando esconder que também não entendeu*) Acho que começo compreender um pouco...

Capitão: É melhor explicar mais um pouco, estimado Pesquisador.

Pesquisador: Em resumo, senhores, essa concepção do grotesco caracteriza-se por atribuir a importância de superar um contexto de medo e pavor, disseminado pela ordem vigente nessa época. O grotesco da Idade Média e do Renascimento, pontuado por Bakhtin, é carregado da visão carnavalesca do mundo,

ou seja, de uma visão alegre, luminosa, democrática e libertadora, no sentido de que liberta de um mundo terrível e atemorizador.

Pesquisador (*direccionando-se ao espectador/leitor*): Estimado público, comprove isto com a fala do próprio teórico Bakhtin, que afirma o grotesco enquanto um fenómeno inviável em um mundo vivido sob o regimento do medo.

Tudo que era terrível e espantoso no mundo habitual transformava-se no mundo carnavalesco em alegres “espantalhos cósmicos”. O medo é a expressão externa de uma sociedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso [...] A liberdade absoluta que caracteriza o grotesco não seria possível num mundo minado pelo medo (BAKHTIN, 2013, p. 41).

Pesquisador: É exatamente essa forma de viver do homem medieval, a capacidade que ele tem de conviver entre o sagrado e ao mesmo tempo o profano, esse equilíbrio de forças antagônicas, que o torna de alguma forma livre, sem angústias ou crises. A capacidade que a sociedade medieval tem de rir de si mesma, dos seus vícios, do pecado, da morte é que atribuímos ao princípio de liberdade.

Woyzeck: Mas, senhor, eu não consigo compreender muito bem essa relação entre rir de si mesmo e a liberdade.

Pesquisador: Meu pobre Woyzeck, a sociedade medieval caracteriza-se por se ver através de um espelho deformado e tem a capacidade de se parodiar, ou seja, transformar a partir dos jogos e das festas populares aquilo que era “sério”, da ordem e da moral religiosa, ou até mesmo as agruras da vida em zombarias, jocosidades e pilhérias. Isso se revela a partir do riso medieval.

Pesquisador (*direccionando-se ao espectador/leitor*): Meu distinto público, para fazer este pobre soldado compreender o que lhe digo sobre o riso medieval, que liberta o homem de seu contexto controlado pela moral religiosa da Igreja, recorro ao teórico Georges Minois. Atendem para o que ele afirma.

(...) o riso medieval, é, antes de tudo, parodístico. É o riso de uma sociedade que se vê em um espelho deformante. Essa sociedade se macaqueia, porque encontrou certo equilíbrio. Se pode zombar de si mesma é porque não tem angústias metafísicas. Ela evolui num quadro que não é confortável, mas coerente. Se a morte está sempre presente, se a penúria,

a guerra e a epidemia nunca estão longe (...) elas inscrevem-se num sistema de mundo que mistura de forma inextricável o sagrado e o profano. Uma sociedade que aceita maciçamente seus valores fundamentais e confia em seus dirigentes como se fossem crianças está muito inclinada para o jogo – o jogo parodístico (MINOIS, 2003, p. 155).

Pesquisador: Estes jogos parodísticos encontrados nas festas populares procuram imitar, copiar a vida oficial deformando-a. Porém, são jogos que buscam, através das zombarias grotescas, inverter o *estatus quo* dos valores e as hierarquias preestabelecidas pela Igreja. Como exemplo, nos remetemos às festividades populares inspiradas nas Saturnais romanas. Meus amigos, essas manifestações foram inicialmente banidas pela Igreja, mas recuperadas através da Festa dos Loucos ou do Asno, dependendo da região em que as ordens hierárquicas, bem como, os princípios de moralidades cristãs eram postas de lado. A Festa era caracterizada por apresentar aspectos cômicos, satíricos e parodísticos (picantes) das rezas consideradas sérias, grandes cortejos eram formados e as pessoas dançavam, cantavam, bebiam muito e além de satirizar os sacramentos, ridicularizavam as autoridades. O escárnio e a esbórnia marcavam essas festividades.

Portanto, há uma compreensão do *realismo grotesco* de Bakhtin como sendo uma forma de pensar o grotesco a partir de princípios cômicos que se caracterizam por serem populares, portanto democráticos e coletivos, e como princípio regenerador e positivo, proporcionando um riso festivo e alegre.

Doutor: E o grotesco romântico, como ele se constitui e em que aspectos ele se difere do realismo grotesco?

Pesquisador: Já o *grotesco romântico*, meu bom Doutor, se distancia um pouco da cultura popular da praça pública e o riso passa a adquirir outro sentido. Quando o grotesco deixa de se relacionar com as festividades populares e se restringe a algumas tradições literárias, ele perde o seu caráter democrático e libertador, reduzindo-se e degenerando-se. Porém, ainda mantém o seu princípio básico, o de romper com uma visão unilateral das convenções e regras da representação.

Porém, mesmo com toda essa forma nova de olhar o mundo, todo esse rompimento com as regras, que imprime certa visão revigorada e inovadora das

coisas, o riso próprio das festas populares, perde um pouco esse poder regenerador, esse poder coletivo, do reconhecimento democrático e libertador do cômico popular no *grotesco romântico*. Não é que se extinguiu o riso, ele apenas se apresenta de outra maneira, de forma mais abrandada, transforma-se em humor, ironia e sarcasmo. E nesse sentido, senhores, Doutor, Capitão e Woyzeck, o grotesco passa a servir à visão de mundo subjetiva e individual diferenciando-se totalmente do coletivo e da visão popular do mundo carnavalesco.

Pesquisador (*direccionando-se ao espectador/leitor*): Caro espectador, é importante observar que não se aparta o grotesco do princípio do riso. Bakhtin afirma que sem o princípio do cômico não existe grotesco, na verdade, o *grotesco romântico* perde a sua força regeneradora, renovadora e positiva, portanto, torna-se também sombrio e trágico, sem a alegria das festividades populares. Veja como o próprio teórico russo esclarece muito bem nesta pequena intervenção:

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo (BAKHTIN, 2013, p. 33).

Doutor (*tentando falar de maneira esclarecedora*): Deixa ver se compreendi: quer dizer que existem dois tipos de grotescos um chamado de realismo grotesco, caracterizado por ser cômico e por ter a capacidade democrática do riso, de libertar e revigorar uma sociedade reprimida pelo dogmatismo religioso, ou até mesmo, capaz de rir e zombar de sua própria condição desfavorável e o outro tipo conhecido por Grotesco romântico, este perde essa força democrática, libertadora e regeneradora do cômico. Mas, como esse Grotesco romântico se manifesta? De que forma ele se constitui?

Pesquisador: Primeiramente, meu esclarecido Doutor, vale resaltar que o *Grotesco romântico* foi um termo criado por Bakhtin para analisar o fenômeno grotesco que caracteriza boa parte da literatura da segunda metade do século XVIII, especificamente a literatura alemã. Além disso, suas reflexões baseiam-se nas discussões sobre o grotesco proposto pelo teórico alemão Wolfgang Kayser. Em suas reflexões, o teórico alemão aponta que o grotesco caracteriza-se por ser

sombrio, lúgubre e trágico. Soma-se a isto a ideia do riso proposto para essa estética do grotesco romântico, trata-se do riso infernal que se torna maligno e sombrio. Isto se deve ao seu contexto, que se revela hostil, ilógico e estranho, que escapa as nossas capacidades estáveis da razão. “Para Kayser, o essencial do mundo grotesco é ‘algo hostil, estranho e desumano’” (BAKHTIN, 2013, p. 42). Aprofundaremos juntos a partir das reflexões de Kayser essas concepções grotescas.

2.1.3 Fragmento 3: Estranho, sombrio e aterrorizador: Apresento-lhes o grotesco de Wolfgang Kayser!

Woyzeck (assustado): Mas... Senhor Pesquisador! Como é esse grotesco?

Pesquisador: Meu pobre e assustado Woyzeck, trata-se do grotesco pautado nas concepções dos princípios do sobrenatural, do estranho, do que foge a uma ordem lógica do mundo. Nesse sentido, o grotesco é concebido a partir do fantástico e do sinistro.

Kayser foi o primeiro teórico do século XX a refletir sobre o fenômeno do grotesco e fez de sua obra *Grotesco: sua configuração na pintura e literatura*, um excelente estudo recente acerca do grotesco, sobretudo no contexto da literatura alemã. O teórico alemão faz um percurso histórico que vai desde a arte ornamental, até o uso do termo em propostas estéticas no âmbito das artes.

Doutor: Amigo Pesquisador, explique um pouco mais esse grotesco pensado por Kayser que se manifestou como proposta estética em algumas produções artísticas.

Pesquisador: Bem, meu nobre Doutor, para uma melhor compreensão da concepção do grotesco defendida por Kayser, busca-se refletir a maneira como o teórico concebe a manifestação do fenômeno grotesco nas pinturas de artistas como os maneiristas Hieronymus Bosch e Brueghel (Velho) e os surrealistas Salvador Dalí, De Chirico e Max Ernst.

Doutor, Capitão e Woyzeck observem que, com os maneiristas, o que se percebe é uma representação de um mundo totalmente desfigurado, uso de formas híbridas, onde se confundem formas humanas e formas de animais e vegetais, imagens essas que trazem alusões àquelas encontradas nas regiões da Itália e que foram duramente criticadas por Vitruvius e responsáveis pela determinação do próprio termo.

As imagens desses maneiristas caracterizam-se por uma apresentação fantástica e distorcida do mundo, bem como, a presença de personagens estranhos e desenvolvendo ações absurdas. Isso se constata ao observar a obra *O Jardim das Delícias*¹⁰, de Hieronymus Bosch. A visão grotesca é facilmente encontrada nessa obra quando o pintor dispõe seres antinaturais, absurdos, como um dragão de três cabeças, figuras humanas desnudas com cabeças transformadas em frutos e vegetação inseridas no traseiro. Em resumo, uma representação inquietante e estranha do mundo.

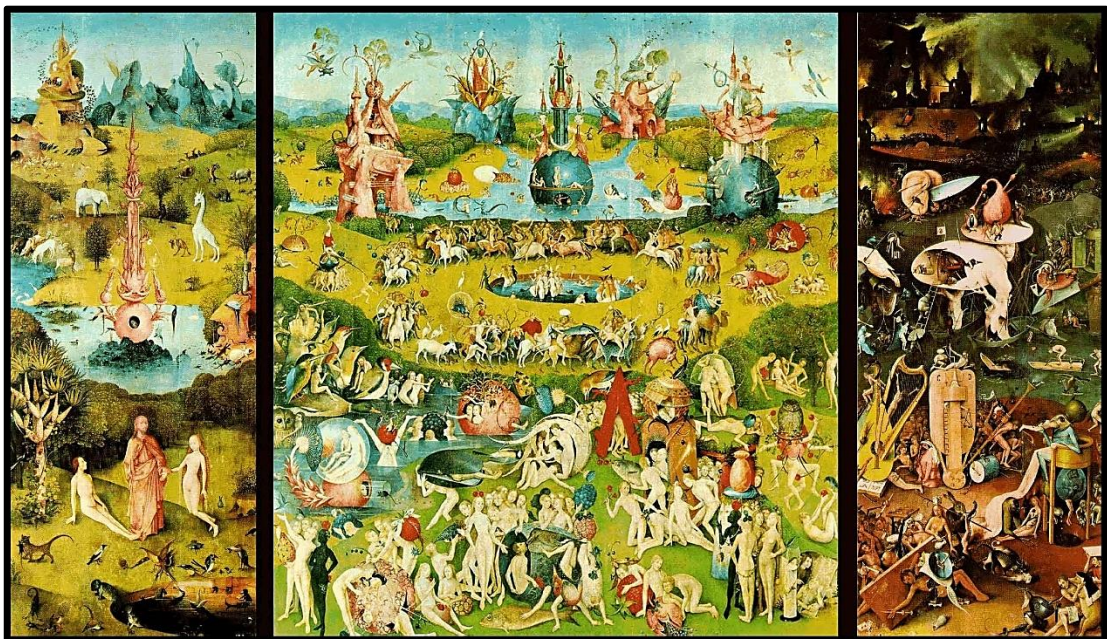


IMAGEM 03: O Jardim das Delícias de Hieronymus Bosch, 1503-1515. Disponível em: <<http://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/column-decorated-with-grotesques-by-raphael-and-fotograf%C3%ADa-de-noticias/158686988>>. Acesso em: 04/02/2016.

¹⁰ Vale ressaltar que *O Jardim das Delícias* trata-se de um tríptico de altar, que possui três imagens. A da esquerda representa a criação da mulher no paraíso, o que para o pintor é a inserção do mal, a imagem central é a representação da vida humana nos jardins das delícias e por fim a imagem da direita é a representação do inferno. (KAYSER, 2003, p. 34).



IMAGEM 04: Detalhe grotesco do Jardim das Delícias I, 1503-1515. Disponível em: <<http://trocaodisco.com.br/2015/03/a-melodia-oculta-o-jardim-das-delicias-terrenas.html>>. Acesso em 04/02/2016.

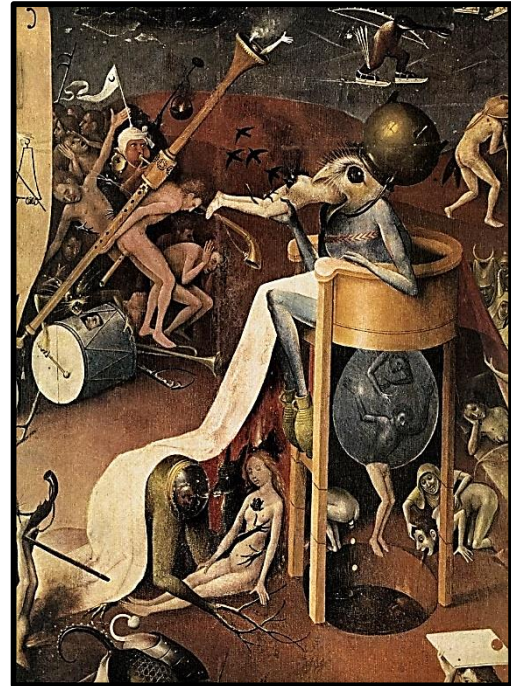


IMAGEM 05: Detalhe grotesco do Jardim das Delícias II, 1503-1515. Disponível em: <<http://rapinasnocturnas.blogspot.com.br/2011/07/arte-corujas-e-mochos-na-pintura.html>>. Acesso em 04/02/2015.

Senhores, é exatamente esse mundo desordenado e às avessas, apresentado por Bosch em sua obra que a torna grotesca. Essa sensação inquietante provocada pelas imagens da obra é que nos leva a perceber a reversibilidade entre o humano e o animal e desafia a lógica da existência das coisas, questiona o sentido delas. “O grotesco é ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo”. (KAYSER, 2003, p. 30).

Meus caros amigos, vejam que são imagens degeneradas, tal como as de Bosch, que se apresentam também nas obras de Brueghel (o Velho)¹¹. Imagens que se caracterizam por apresentarem aspectos semelhantes do universo pintado por Bosch. Trata-se de carrancas infernais que rastejam sem corpo, compostas de membros de animais e homens. Ambos os pintores procuram representar a

¹¹ “Hoje, a história da arte designa como o ‘Brueghel dos Infernos’ a Pieter Brueghel, o Jovem (c. 1564-1638). O século XVIII, porém, incluiu em sua obra, à medida em que se referia ao inferno, a produção de seu pai, Pieter Brueghel, o Velho, chamado atualmente de ‘Brueghel dos Camponeses’ (1525/30-1569). Finalmente, há um neto, Pieter Brueghel, cujos quadros sobre o inferno pesquisas não conseguem, ainda hoje, distinguir dos que foram pintados pelo pai e pelo avô. (KAYSER, 2003, p. 31). Porém, a imagem que será analisada aqui, é atribuída ao Brueghel (o Velho).

experiência do mundo alheado, um mundo que, ao mesmo tempo em que se encontra à parte, está totalmente inserido na sua realidade¹². Brueghel pinta o mundo estranhamente. As formas que reconhecemos em nosso dia a dia, nas pinturas de Brueghel aparecem desprovidas de qualquer sentido, inapreensíveis, inexplicáveis. Além disso, são ridículas, terríveis e horrorosas, refletem um cenário doentio e absurdo.

Woyzeck (*assustado*): Realmente é muito estranho e assustador como são representadas essas imagens.

Doutor (*demonstrando certa curiosidade*) E quanto aos surrealistas, como o grotesco se manifesta em suas pinturas?

Pesquisador: Dando um salto na história da arte, o movimento surrealista apresenta de maneira contundente aspectos característicos do grotesco, elementos como: a representação de um universo ilógico, fantástico, quimérico e onírico, além de apresentar distorções e deformações dos elementos constituintes da realidade.

Atentem, caríssimos Doutor, Capitão e Woyzeck, que em artistas como De Chirico, Max Ernst e Salvador Dalí¹³, encontramos uma representação de imagens que, assim como as imagens dos maneiristas, fogem à lógica das coisas. Não podemos esquecer que o primeiro Manifesto Surrealista de Breton começa com a luta contra a lógica e o racionalismo.

Esses aspectos, apresentados nas obras dos pintores analisados brevemente acima, refletem características importantes para compreensão do grotesco tragicômico. Amigos, a esse grotesco estão atrelados elementos que se apresentam em um mundo bizarro, que refletem um mundo inapreensível racionalmente, apresentam elementos que incorporados ao ridículo, o horroroso, tenebroso, ou mesmo ao estranho revelam-se em um riso angustiado, aterrorizante ou trágico.

¹² A diferença entre a representação grotesca dos dois artistas é exatamente na forma particular em que cada um procurou representar o seu contexto, enquanto Bosch cria um universo fantástico, com criaturas inexistentes, oníricas e ligadas a uma realidade subjetiva do mundo religioso, Brueghel inspira-se no próprio cotidiano, na própria realidade e a distorce. (KAYSER, 2003, p. 36).

¹³ De acordo com Kayser, esses três artistas apresentam em suas obras a síntese do que Breton pensou sobre o Surrealismo, a superação entre sonho e realidade. Sobre isto, Kayser afirma que Breton acreditava “na futura solução da aparente contradição entre sonho e realidade numa espécie de realidade absoluta, a surrealidade.” (KAYSER, 2003, p. 141).

Capitão (*demonstrando certo interesse*): Existem outras manifestações artísticas em que o fenômeno grotesco se manifesta?

Pesquisador: Há uma relação muito próxima entre a *Commedia dell'arte* e o grotesco. Esse fenômeno intrínseco à *dell'arte* afirma-se a partir da concepção de um mundo *quimérico*, ou seja, trata-se de um mundo específico, com suas próprias ideias de perfeição. Caro Capitão, no universo da *dell'arte* não caberia normas ou regras do belo e do sublime. Nesse sentido, a *commedia dell'arte* aproxima-se do exagero, próprios à caricatura.

Tal concepção fica claramente exposta quando observamos através da representação dos atores, ou mais precisamente, da movimentação dos comediantes, a evidência do fenômeno do grotesco. As características das personagens reforçam a excentricidade e as composições caricatas dos movimentos.

Pesquisador (*direcionando-se ao espectador/leitor*): Observem todos como Kayser descreve muito bem a movimentação caricata dos corpos dos atores da *dell'arte*, que colabora com as deformidades corporais, fazendo com que estabelecêssemos uma relação com o grotesco.

E isto já significa algo, pois somos informados de que os atores eram verdadeiros artistas, que, durante um salto, deveriam mostrar-se capazes de segurar de tal maneira um copo de água na mão a ponto de não derramar uma só gota. Temos aí um indício do caminho que tomaria a acentuação ulterior das figuras, já então caricaturescamente torcidas – Pantaleone é o velho caricato, sempre louco de amor e sempre enganado; Dottore é um fanfarrão arrogante, e sempre desmascarado, e assim por diante; tudo num estilo excêntrico de movimento que abarcou “toda a criação do palco”. (KAYSER, 2003, p. 43)

Pesquisador: A máscara é um elemento essencial para compreender os aspectos do grotesco na *commedia dell'arte*, ela é responsável por reforçar ainda mais a ideia de *mundo quimérico*. As máscaras conferem algo de animalesco aos corpos humanos e contribuem sobremaneira para entender o universo fantasioso proposto à *commedia dell'arte*.



IMAGEM 06: Máscaras da Commedia dell'arte. Disponível em: <<http://mascaraelt.blogspot.com.br/p/comedia-dellarte.html>>. Acesso em: 04/02/2016.

Pesquisador (*direcionando-se ao espectador/leitor*): Meu caro espectador, observe no fragmento abaixo, e veja como Kayser descreve os aspectos animalescos das máscaras da *dell'arte*, reforçando com isso as características híbridas, resultantes da mistura entre as formas humanas e as de animais, típicas do grotesco.

As máscaras, como é fácil compreender, servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: surgem assim narizes enormes, embicados, aos quais corresponde um queixo pontiagudo, enquanto a cabeça desponta mais atrás ainda, alongada, e na maioria das vezes os traços ornitoideos se complementam em excrescências com formas morcegas e agitados remígios de galo. (KAYSER, 2003, p. 43).

Pesquisador: Meus queridos Doutor, Capitão e Woyzeck, esses corpos animalizados, retorcidos e em posições decompostas são muito bem representados

nos desenhos do ilustrador Jacques Callot¹⁴. As suas estampas refletem bem esse mundo quimérico da *Commedia dell'arte*.

Atentem para as séries de imagens de Callot em que o artista representou um grupo de atores dell'arte intituladas *Balli di Sfessania*, caracterizam-se por apresentarem distorções e a fusão entre o universo humano com o animalesco. Isto fica bem definido quando relacionamos as características apontadas por Hoffmann¹⁵ e as formas produzidas por Callot. O escritor romântico publicou, cerca de duzentos anos após as imagens de Callot, as suas *Peças fantásticas à maneira de Callot*. Influenciado pelas representações deste ilustrador, Hoffmann apresenta a maneira como as formas humanas e as de animais se fundem no grotesco. Hoffmann descreve as ilustrações como sendo visões burlescas, que apresentam o conflito entre o humano e o animalesco e que as imagens são frutos de sua imaginação maravilhosamente fantástica.



IMAGEM 07: Séries de desenhos de Jacques Callot. *Balli di Sfessania* I. Disponível em: <<https://tendimag.com/tag/balli-di-sfessania/>>. Acesso em 04/02/2016.

¹⁴ Ilustrador responsável por produzir imagens dos espetáculos da dell'arte. (Ver em KAYSER, 2003, p. 43).

¹⁵ Representante do Romantismo alemão, sua obra caracteriza-se por possuir um grotesco macabro, em que a obscuridade se faz presente. (Ver em BAKHTIN, 2013, p. 36).

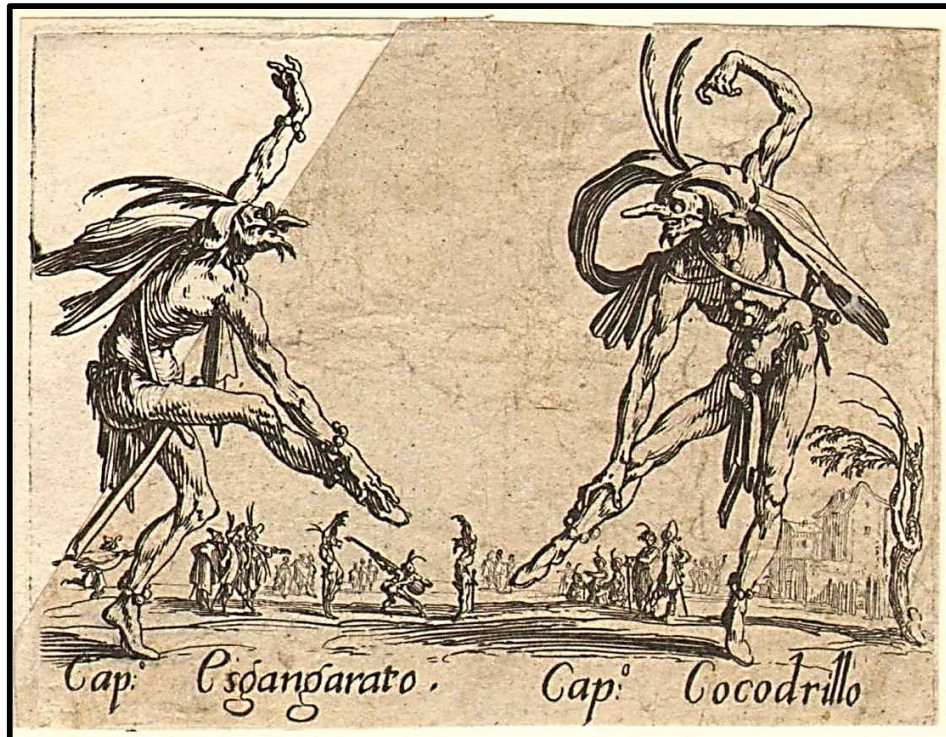


IMAGEM 08: Séries de desenhos de Jacques Callot. *Balli di Sfessania II*. Disponível em: <<https://tendimag.com/tag/balli-di-sfessania/>>. Acesso em: 04/02/2016.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Meus digníssimos ouvintes, observem como Anatol Rosenfeld descreve tais imagens produzidas por Callot, que nos faz aproximá-las do fenômeno grotesco.

As figuras não são apenas excêntricas e caricatas; as suas máscaras dão-lhes, sobretudo, o aspecto de animais estranhos, de aves de pesadelo, por vezes semelhantes a morcegos, os seus gestos têm afinidade com os de marionetes, parecendo rígidos, excessivos e de uma elegância ao mesmo tempo infra e sobre-humana [...] (ROSENFELD, 1976, p. 62).

Pesquisador: Além das representações imagéticas propostas nos desenhos de Callot, nas próprias encenações da *dell'arte*, o grotesco se apresenta como um elemento intrinsecamente ligado ao corpo e que revela um forte poder cômico. Obscenidades expressadas a partir das alusões às partes baixas do corpo são alguns dos elementos concretos desse recurso grotesco na *dell'arte*.

Senhores observem que ao aproximarmos da reflexão feita por E. T. A. Hoffmann a partir das imagens híbridas de Callot, a *Commedia dell'arte* ganha ares que fogem um pouco desse caráter estritamente cômico e assume um tom de ironia.

A fantasia e o onírico, apresentados pela fusão entre o animalesco e o humano na *dell'arte*, refletem um mundo distorcido, deformado e decomposto¹⁶. Seria a ideia de rebaixamento do homem ao animalesco e que se contrapõe à ideia clássica de superioridade, beleza e sublimidade desse homem. Eis o aspecto da ironia dando um caráter “sério” à *Commedia* italiana.

Doutor (*lembrando-se de algo*): E na literatura, meu caro Pesquisador?! Como esse grotesco sombrio e aterrorizador se manifesta na literatura?

Pesquisador (*irônico*): Nobres, Doutor, Capitão e pobre Woyzeck, uma das grandes influências do grotesco presente na literatura romântica alemã está nas obras dos poetas Jean Paul e Sterne. É evidente que em suas produções literárias, o grotesco se manifesta a partir de suas concepções tenebrosas. Atentem para como Kayser caracteriza as poesias desses autores, estas se dão através do uso de imagens contrastantes que nos tiram o chão sobre os pés, jogos macabros, com figuras de cera e os mecanismos endemoniados, a sensação de espanto e horror provocados pela forma alheada com que o mundo é representado, entre outros. Isto nos leva a reafirmar o aspecto aterrorizante do grotesco, sobretudo quando se reflete sobre a definição de Jean Paul em seu escrito *Introdução à Estética*, no qual o poeta vai conceber um novo componente do humor, o que ele vai chamar de *ideia aniquiladora do humor*.

É a ideia do mundo visto em sua totalidade, em seu aspecto finito, sendo completamente aniquilado pelo humorismo, ou seja, é a perda da lógica das coisas do mundo. Em outras palavras, é quando nós perdemos o chão. O riso que esse humor provoca é caracterizado por uma dor, este riso não é livre, ele se apresenta de maneira angustiante, trágica. No pensamento desses poetas românticos, a ideia do grotesco mostra-se com um caráter ameaçador, que aniquila a possibilidade do riso festivo.

¹⁶ Hoffmann descreve as imagens grotescas de Callot: “Por que não me canso de olhar para tuas singulares e fantásticas estampas, ó mestre audaz?... Seus desenhos são apenas reflexos de todas as visões maravilhosamente fantásticas, que a magia de sua sobre-excitada imaginação invoca... Somente num espírito profundo reside a ironia que moteja do homem com suas pobres ações e procedimentos, apresentando o conflito entre o humano e o animalesco e, assim, as figuras grotescas de Callot, compostas de animal e homem, revelam ao contemplador penetrante e profundo todas as alusões secretas, ocultas sob o véu do burlesco (...)” (E. T. A. Hoffmann, *apud*, KAYSER, 2003, p. 43).

Doutor: Bem, meu caro Pesquisador, até agora você nos trouxe exemplos apresentados por esse Kayser que caracterizam as formas desse grotesco sombrio e aterrorizador. Porém, gostaria de saber como tudo isto é capaz de definir a teoria do grotesco em Kayser?

Pesquisador: A partir de todos esses exemplos apontados anteriormente, você há de convir comigo, caro Doutor, que as definições de grotesco relacionadas a Kayser possuem um tom lúgubre, terrível e espantoso. Isto se justifica pelo fato de que na teoria grotesca dele as produções estéticas analisadas caracterizam-se por manifestarem um universo fantasioso, sobrenatural e perturbador, onde o riso se atrela ao horror.

Pesquisador (*direccionando-se ao espectador/leitor*): Meu bom e distinto público, leiam atentamente a intromissão do professor e teórico Santos sobre o grotesco de Kayser que, pelo fato de se aproximar do sobrenatural revela-se em um riso atrelado ao horror. Isto nos levará mais à frente, no que chamaremos de grotesco tragicômico.

O potencial ameaçador que Kayser depreende do grotesco deve-se como a maneira que esse recurso incide nas obras modernas, na qual o grotesco frequentemente se avizinha do sobrenatural, manifesta-se em contradições perturbadoras, que tendem entre outros efeitos, amarrar o riso ao horror (...). (SANTOS, 2009, p. 139)

Pesquisador: Observem, senhores Doutor, Capitão e Woyzeck, que o riso grotesco proposto por Kayser possui um caráter destrutivo, aniquilador e satânico. Desta forma, o riso visto sob essa ótica não assume o seu aspecto alegre, regenerador e libertador. Como já observamos na teoria do *realismo grotesco* de Bakhtin.

Na realidade, amigos, se compararmos a teoria do *realismo grotesco* de Bakhtin com a proposta de grotesco defendida por Kayser, pode-se afirmar que a função do grotesco bakhtiniano é libertar o homem das formas de dominação do mundo, e em nada se assemelha ao grotesco proposto por Kayser, este tem sua base interpretativa na ideia de um mundo sobrenatural, bizarro e tornado estranho.

Existe claramente uma diferença entre a forma que Bakhtin apresenta sua tese sobre o grotesco e a maneira pela qual Kayser postula suas reflexões sobre o

mesmo fenômeno. Atendem que Kayser restringe suas aferições somente a partir de dados fornecidos pela arte e a literatura oficial. O grotesco pensado pelo teórico caracteriza-se por produzir um efeito de angústia e total desorientação ante o desconhecido. Por outro lado, Bakhtin busca o oposto, procura compreender o fenômeno do grotesco a partir da cultura popular, mas como os elementos constituintes da cultura popular são fugidios, Bakhtin recorre às imagens criadas por Rabelais como forma de conceber o *realismo grotesco*.

As oposições entre a teoria de Bakhtin e os postulados de Kayser sobre o grotesco, contribuem para se perceber todas as contradições que envolvem a discussão acerca do mesmo o que dificulta qualquer teorização ou definição mais precisa e fechada do fenômeno.

Por outro lado, uma forma precisa de compreender o grotesco é concebê-lo a partir de sua própria constituição, que se caracteriza pela relação entre os contrários. Sua essência é manifestar-se mediante a relação entre os contrários, ou seja, o grotesco deve ser compreendido na sua capacidade de relacionar elementos opostos, capazes de provocar estranhamentos.

Pesquisador (*direccionando-se ao espectador/leitor*): Em relação a isto, distinto público, veja a afirmação abaixo do professor e teórico Santos, que confirma essa relação entre os contrários próprios do grotesco e seu principal objetivo.

(...) as teorias tendem a concordar que são constitutivos do grotesco elementos como: o hibridismo entre contrários, as metamorfoses abruptas, a loucura, o universo onírico, o absurdo, o riso entremesclado pelo terror, a intervenção do sobrenatural no cotidiano, e demais recursos que visam expressar a obra de arte por meio da surpresa afim de provocar, especialmente, o estranhamento. (SANTOS, 2009, p. 137-138)

Pesquisador: É nesse sentido, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck, que se buscará refletir a partir de agora sobre a manifestação do grotesco. Na tentativa de aprofundar e ampliar um aspecto característico desse fenômeno o que será definido “Grotesco tragicômico”.

2.2 Afinal, o grotesco é cômico ou trágico? Nem um, nem outro, os dois.

Pesquisador (*direccionando-se ao espectador/leitor*): Distinto público, nesses fragmentos que seguirão abaixo, a intenção é discutir e refletir sobre o fenômeno do grotesco como uma manifestação estética capaz de mesclar elementos aparentemente opostos. Esta discussão nos levará para o foco principal desta entrada, esclarecer a constituição dos aspectos do grotesco tragicômico.

2.2.1 Fragmento 4: Os opostos se atraem

Woyzeck (*confuso*): Como assim senhor Pesquisador? Não consigo compreender! Os opostos se atraem no grotesco? É isso?!

Pesquisador: Sim, meu pobre soldado Woyzeck, quando se observam os motivos decorativos que deram origem ao termo grotesco, os aspectos híbridos que misturam formas humanas com vegetais e animais já demonstram uma relação íntima entre elementos previamente distintos, em que a relação entre esses elementos antagônicos rompem com a ordem natural das coisas. Além da compreensão do grotesco a partir de um único viés, essas transgressões da ordem natural das coisas que abstraem as fronteiras de gêneros, linguagens ou elementos compositivos das obras de arte são constituintes ontológicos do grotesco.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Observe caro espectador, como Bakhtin nos confirma esses aspectos que caracterizam o grotesco enquanto um fenômeno capaz de romper com a visão compartimentada das coisas e reunir em uma única representação formas distintas.

Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiram as fronteiras claras e inerentes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas (BAKHTIN, 2013, p. 28).

Pesquisador: Meu pobre Woyzeck, o grotesco, visto sob o aspecto de uma arte ornamental, também é concebido a partir das relações entre os contrários e sob o aspecto das transgressões da ordem natural das coisas. Sendo assim, o fenômeno, quando visto sob esse aspecto, pode tanto se apresentar de maneira lúdica, alegre, leve e fantasiosa, como de forma concomitante a algo angustiante, sinistro e horrendo. Observamos com isto que o grotesco é concebido sob o caráter tragicômico. O mais interessante é que não há distinção entre os dois gêneros, ambos se apresentam na mesma obra. Kayser analisa o grotesco refletindo acerca dessa relação entre os supostos antagonismos do trágico e do cômico.

Desta forma, meus senhores, o grotesco desarticula aquilo que se afirma enquanto norma. Provoca uma sensação de estranhamento diante do risível e ao mesmo tempo tenebroso.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Vejam através das próprias palavras de Kayser como o grotesco reflete os aspectos tragicômicos ante ao mundo tornado instável, ou seja, quando nós perdemos a confiabilidade nele, quando este se desestrutura, deixando-nos totalmente sem chão.

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2003, p. 40).

Pesquisador: O grotesco encontra-se essencialmente ligado ao fenômeno da recepção, e devido a isto, por meio de suas manifestações pode causar reações que, por vezes, passeiam concomitantemente entre o riso e o terror.

Em sua análise, Tonezzi comunga de dois pensamentos que se baseiam na forma como o grotesco é recebido, a partir de elementos antagônicos relacionados. Observem, meus amigos, que o grotesco se relaciona ao sobrenatural e ao absurdo e com isso o fenômeno pode suscitar três sensações distintas: a gargalhada, a ojeriza e o assombro. Além disso, também podemos observar que o grotesco, como um fenômeno intrínseco à recepção, torna-se capaz de provocar

reações dúbias como o riso, a repugnância e a comoção. Diante dessas análises, percebemos mais claramente que o grotesco caracteriza-se por se apresentar enquanto dotado de aspectos dúbios e a alternância entre aquilo que é cômico e terrível, sombrio e trágico.

Vejam, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck, outro aspecto interessante e relevante nesta discussão sobre a relação entre os contrários como essência do fenômeno grotesco é o grotesco apresentado por Bakhtin. Este se manifestou a partir da relação entre o mundo oficial e os das festas populares, o que ele chamou de *dualidade do mundo*. Desta forma, pode-se perceber que as contradições pertencentes a esses dois universos manifestam-se de maneira muito próxima, em outras palavras, aquilo que Bakhtin aponta como pertencente ao mundo oficial medieval, como: textos bíblicos, o comportamento hierárquico e o controle moral por parte da Igreja. Em determinados momentos, foram invadidos por personagens, textos, linguagens e comportamentos oriundos das festividades populares e que se caracterizavam por serem jocosos, excêntricos, carnavalescos, profanos, entre outros. As paródias sacras são exemplos claros apresentados dessa relação entre esses elementos contraditórios.

Existiam as festas consideradas oficiais que reforçavam as relações hierárquicas, objetivavam a consagração das desigualdades e sancionavam a ordem e o regime em vigor no momento. Por outro lado, existiam as festividades populares carnavalescas, que ao contrário das oficiais, primavam por uma relação democrática e de liberdade, em que as quebras das hierarquias e a abolição das regras e dos regimes vigentes eram temporariamente vivenciadas. O princípio cômico era inerente às festividades carnavalescas.

Percebam, senhores, que as “invasões” dos elementos carnavalescos à cultura oficial da Igreja e da ordem feudal ganham um aspecto de liberdade, de total dessacralização do poder, da ordem e das regras vigentes. São elementos totalmente desprovidos de quaisquer princípios dogmáticos religiosos, que se caracterizam por serem elementos exteriores à Igreja. São formas que se relacionam à vida cotidiana.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Prestem atenção para o que afirma Minoir. Ele detalha muito bem como se davam essas relações entre aquilo que era profano com o religioso a partir das festividades carnavalescas.

(...) a visão cômica popular do mundo traduz-se por obras verbais, elas próprias ligadas aos regozijos carnavalescos. Literatura de festa, parodística, pela qual as condições sociais oficiais são zombadas e reviradas e nas quais os ritos mais sagrados são parodiados: liturgias, preces e sermões bufos, paródias de romances de cavalaria, fábulas e farsas, peças religiosas com diabruras. Enfim, para expressar a liberação, o caráter dinâmico, mutante e festivo da realidade, essa visão cômica do mundo tem necessidade de um novo vocábulo, no qual pragas e grosserias desempenham papel essencial (MINOIS, 2003, p. 157).

Pesquisador: Para Bakhtin, não existia festa sem o acompanhamento do riso, mesmo nas cerimônias consideradas sérias e oficiais, o princípio do cômico fazia-se presente. É nesse sentido que o fenômeno do grotesco se manifesta, na relação entre essas contradições do que é religioso com o profano.

Com o dramaturgo francês Victor Hugo, o fenômeno do grotesco ganha aspectos contundentes em relação a um discurso que valoriza esses aspectos antagônicos, próprios desse fenômeno. Imbuído do espírito romântico, Hugo propõe o rompimento com a visão unilateral e limitada da tradição clássica.

Doutor: Explique melhor como os aspectos antagônicos do grotesco colaboram para a crítica de Victor Hugo à tradição clássica.

Pesquisador: A crítica desenvolvida por Hugo, meu nobre Doutor, é contra uma proposta estética que busca por um reconhecimento e legitimação apenas no que é harmônico, belo e simétrico. Para ele, essa imposição tradicionalista do classicismo restringe a criação da obra de arte. Trata-se de um discurso revolucionário, no sentido de se estabelecer uma nova concepção na representação da obra de arte. O moderno, de acordo com Hugo, estava chegando e era preciso enterrar as “formas simbólicas do passado” e a arte deveria ampliar sua forma de representar o mundo, que não somente em uma visão unilateral da estética clássica.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Observe, meu estimado espectador, a afirmação de Victor Hugo com ares de manifesto em que ele esbraveja a inexistência de regras ante as leis da natureza, ou seja, não se pode enquadrar em modelos uma arte que antes de tudo é resultante da subjetividade própria da natureza.

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto (HUGO, 2004, P. 64).

Pesquisador: Através do grotesco, Victor Hugo procura apartar ou romper com quaisquer regras vigentes e impostas ao drama. Suas reflexões foram buscar em Shakespeare esses elementos grotescos para refutar as normas clássicas. Vale ressaltar, meus senhores, só a título de informação, que tais regras clássicas impostas aqui à dramaturgia são as propostas por Aristóteles na *Poética*¹⁷ que influenciou toda a concepção estética do Classicismo francês vigente na época. E nesse sentido, a estética que era proposta por Hugo trazia na relação entre os contrários a força para contrapor às regras clássicas.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Atentem, respeitável público, para como Hugo trás o drama de Shakespeare como um belo exemplo de dramaturgia que ignora as regras compartimentadas da dramaturgia tradicional clássica, pautadas nas teorias aristotélicas, e se caracterizam por apresentar elementos antagônicos mesclados entre si.

Eis-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia e literatura atual (HUGO, 2004, p. 40).

Pesquisador: Para Victor Hugo, o riso determina o grotesco tragicômico, pois o poeta francês o compreende no centro da vida, ou seja, para ele, o riso é grotesco e ambíguo por representar a dualidade do ser. Na verdade, em relação a isto, Minoir afirma que o riso que se origina desse grotesco não pode ser puro, ele

¹⁷ Como exemplo de uma dessas regras, aponta-se a total distinção e separação dos gêneros trágico e cômicos colocados por Aristóteles e reafirmados pelos neoclassicistas. Aristóteles estabelece essa diferença baseando-se no critério de que os poetas, através de seus escritos, são capazes de imitar homens de baixa ou elevada índole, e é nessa diferença que consiste a separação entre tragédia e comédia, que são objetivamente caracterizados por Aristóteles enquanto: “A comédia é, como dissemos imitação de homens inferiores (...). A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores (...)” (ARISTÓTELES, 1973, p. 447).

se manifesta a partir do sentimento profundo da cisão do ser, e é por isso que a arte, que reproduz a vida, encontra a mais perfeita expressão no grotesco. Compreendendo o riso a partir do grotesco hugolino, Minois vai atribuir algumas características a esse riso, que contribuirá sobremaneira com a concepção do grotesco tragicômico. Sendo assim, o grotesco gera uma alternância dialética entre o riso e o trágico.

Estejam atentos para isto, meus queridos Doutor, Capitão e Woyzeck, pois há claramente no discurso de Victor Hugo uma evidência do diálogo entre os contrários próprios à manifestação da estética grotesca e que, a partir da relação entre esses elementos aparentemente opostos, o tragicômico se faz presente como um aspecto importante e característico do grotesco. É essa concepção que influenciará mais tarde toda a estrutura da dramaturgia moderna. “No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo.” (HUGO, 2004, p. 30).

Portanto, senhores, percebemos que ontologicamente o grotesco apresenta-se a partir dos aspectos antagônicos, que se relacionam, ou seja, formas e elementos opostos apresentam-se simultaneamente, ocasionando uma espécie de “desequilíbrio” na “ordem natural” das coisas. Nesse sentido, o grotesco não nega os elementos que constituem a estética clássica, mas sim os associam a outros elementos, que no idealismo clássico não se misturam.

Podemos compreender melhor, nobres amigos, se refletirmos sobre as relações entre esses elementos antagônicos no âmbito da literatura, em que aspectos da tragicomicidade tornam-se evidentes. A estrutura clássica fechada e compartimentada dos gêneros é rompida a partir do esfacelamento de suas fronteiras. Com isto, alguns escritores apresentam em suas obras literárias a mistura de gêneros, em que situações a partir de imagens ou relações descritas por cada um desses poetas, dramaturgos, contistas etc., são apresentadas, a exemplo, em seus aspectos tragicômicos.

Sendo assim, o fato de o grotesco caracterizar-se por reunir em uma mesma perspectiva elementos opostos, proporciona a categorização de um aspecto desse fenômeno, o grotesco tragicômico. Imagens que refletem um mundo ilógico, absurdo, fantasioso, bem como, formas híbridas, que causam sensações de

estranhamento, refletido num riso absurdo ou angustiado, reforçam a caracterização do tragicômico dessas formas grotescas.

Isto se refletirá diretamente na maneira dialética com que o riso vai se manifestar diante do fenômeno do grotesco, mesclando o cômico com o trágico. Dessa forma, o riso torna-se um elemento importante no processo de compreensão de alguns dos aspectos que definem o grotesco tragicômico.

Doutor: Mas, como o riso tem a capacidade de nos fazer compreender os aspectos do grotesco tragicômico?

Capitão (*pateticamente*): Isso! Como?

Pesquisador: O riso é o elemento que se manifesta ante as formas grotescas e por conta disto se pode refletir sobre os aspectos tragicômicos deste fenômeno de maneira mais objetiva.

2.2.2 Fragmento 5: Há! Há! Há! Mas, é pra rir ou pra chorar?

Pesquisador (*usando de ironia*): Meu caro Doutor e nobre Capitão, o grotesco é um fenômeno estético imbuído de um espírito de liberdade criadora. Isso fica claro na forma livre com que ele se manifesta, a partir da conciliação entre os opostos, da mescla entre o absurdo e o mimético, a correlação entre sobrenatural com o real, entre outros. Esses elementos expressam a abstração das fronteiras entre realidades opostas e direcionam-se ao ilimitado.

Porém, compreendeu-se e refletiu-se o grotesco até aqui, a partir do objeto artístico, ou seja, o ponto de partida foi o grotesco manifestado nos ornamentos decorativos, nas pinturas, na literatura. Além dos comportamentos sociais a partir das festividades carnavalescas, as análises do grotesco não tendem a se restringir apenas às reflexões voltadas aos objetos artísticos, ou aos comportamentos sociais, mas também aos efeitos que essas imagens causam no receptor, ou seja, a compreensão do fenômeno pode se dar pela forma como este é recepcionado, visto que esse fenômeno configura-se pela surpresa e pelo

estranhamento. E, nesse sentido, a maneira mais concisa para não só compreender o grotesco, mas também abranger o fenômeno em seu aspecto tragicômico é por intermédio de seu princípio mais imediato da recepção, o riso.

Já foi observado que o grotesco do cômico popular bakhtiniano revela-se pelo riso alegre, livre e regenerador, mas, por outro lado, o mesmo teórico apresenta no *grotesco romântico* um riso que perde sua força regeneradora e associa-se ao trágico, mas, ainda assim o princípio do cômico está presente, como já mencionado aqui. Bakhtin não aparta do *grotesco romântico* o riso, porém ele vai atribuir a esse riso o humor. Bakhtin vai compreender o riso do *grotesco romântico* a partir da ideia do “humor destrutivo” de Jean-Paul¹⁸. Trata-se de um riso reduzido, que se transforma em humor, destituído de força regeneradora e renovadora positiva e, portanto, sombrio e sem alegria. É essa relação entre o trágico e o cômico, atrelado ao riso, que interessa na compreensão do fenômeno do grotesco tragicômico.

Doutor: Explique melhor essa relação do riso com o trágico e o cômico e como podemos compreender o fenômeno do grotesco a partir disto?

Pesquisador: Senhor Doutor, Minois, ao analisar o riso romano, apresenta um aspecto interessante associado a esse fenômeno. Trata-se do grotesco, ou seja, o riso romano tem uma especialidade, é o riso grotesco. Refletindo sobre o riso grotesco nesse período, apontamos para uma característica que se apresenta enquanto foco nesta discussão, um riso que se manifesta a partir de uma tragicomicidade.

Vamos lembrar, meus queridos Doutor, Capitão e Woyzeck, que em alguns autores da antiguidade clássica essas características são encontradas e causam o riso grotesco. Em *Satiricon* de Petrónio, por exemplo, a presença da magia, do erotismo, do obsceno, o belo e o feio combinam-se de tal forma, que transgridem a harmonia das coisas. Esta obra caracteriza-se pela perversão e a transgressão das leis naturais, capazes de provocar o riso, porém, é o riso do diabo.

Minois observa ainda que Horácio já havia explorado as regiões perturbadoras em que se refutam os limites entre as divisões habituais, onde o cômico mistura-se com o trágico. Resumindo, senhores, em alguns escritos da antiguidade Greco-romana, a manifestação do fenômeno grotesco não se afirma em

¹⁸ Escritor do Romantismo alemão, que junto com Hoffmann, foram responsáveis por difundir através de suas obras esse novo grotesco. (Ver em BAKHTIN, 2013, p. 33).

aspectos dicotômicos, ou seja, não existe bem e mal, ou mesmo, belo e feio, mas sim uma mistura entre esses aspectos, capazes de determinar um riso embaraçado e vagamente perturbador.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Torna-se importante, meu caro espectador, essa pequena intervenção de Minoir, para nos esclarecer como o riso grotesco caracteriza-se enquanto tragicômico. Atentem a sua afirmação:

O riso grotesco surge de uma reação de medo diante da realidade que por momentos se deforma, perde sua estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se monstruosa. Esse tipo de alucinação lúcida talvez pareça engraçado, mas “pode acontecer que o grotesco se distancie inteiramente dos registros cômicos, e, se o riso aparece, é um riso de histeria e horror” (MINOIS, 2003, p. 94).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): O que se percebe, meus amigos, é que o grotesco tragicômico manifesta-se exatamente nesse contexto movediço e insólito da realidade, apresentada totalmente avessa à lógica, à racionalidade e à ordenação das coisas.

Esses antagonismos são presentes na forma como Rabelais apresenta o riso em suas produções. De acordo com Minois, durante o século XVI a dicotomia entre aquilo que era próprio da cultura popular e da cultura das elites alargou-se. Porém, a cultura do riso e a cultura séria não acompanharam essa segregação. O riso, como maneira de enfrentar a existência, está presente tanto nas elites, quanto no povo. Em Rabelais, a síntese do riso cômico popular medieval é de base corporal, e o cômico e o humanista, de base intelectual. O riso caracterizado por essa ambiguidade coloca Rabelais como precursor do riso moderno, que se caracteriza por ser perturbador e absurdo.

Pesquisador (*direcionando-se ao espectador/leitor*): Distinto público, observe como Minoir, nesta pequena intervenção, anuncia uma espécie de riso que ele chamou de “Riso-dobradiça”, típico de um fenômeno que alterna entre o cômico e o trágico sob o mesmo aspecto, e traz em algumas obras de Rabelais como exemplo desse tipo de riso. Vejam:

“Riso-dobradiça, o riso de Rabelais, saído da ambivalência carnavalesca, introduz a ambiguidade da derrisão moderna”, escreve Bernard Sarrazin. Os debates dos historiadores em torno da impiedade real ou suposta de Rabelais demonstram a que ponto seu riso perturba. Toda a sua obra, do prólogo de *Gargântua*, dirigido aos “beberrões ilustres, e a vós, bexiguentos preciosos”, às últimas linhas de *O quinto livro*, é uma imensa gargalhada. Mas do que rir e como rir? Ele “quis provar que se pode fazer alto riso com riso baixo”, diz-nos Bernard Sarrazin. Rabelais-Janus tem um riso de duplo sentido: ele utiliza as receitas do riso carnavalesco medieval e retira delas um riso filosófico moderno (MINOIS, 2003, p. 274).

Pesquisador (*dirigindo-se aos personagens Doutor, Capitão e Woyzeck*):

Outro teórico que pode nos ajudar a compreender um pouco mais o aspecto do grotesco tragicômico a partir do riso, meus amigos, é o poeta francês Baudelaire. Prestem atenção, meus caros, a essa afirmação: “O homem sábio só ri tremendo” (BOSSUET, apud, BAUDELAIRE, s. d., p. 9), esta afirmação reflete também um aspecto ambíguo do riso, que perpassa por uma visão teológica deste. Esta afirmação não foi proferida por Baudelaire, mas, segundo Mendes, trata-se da máxima de Bossuet, a quem Baudelaire se ateve para refletir sobre o riso.

De acordo com as proposições de Baudelaire, ao analisar essa frase, o poeta francês aponta que na visão do filósofo cristão, o homem sábio é aquele emanado pelo espírito do Senhor. Seria o ser que detém as normas do divino, portanto só ri tremendo, desta forma, podemos afirmar que o riso, visto desse ponto de observação, provoca o medo e torna-se avesso ao divino. Nesse sentido, meus caros, o homem como ser dotado do espírito de Deus, não pode se entregar ao riso mundano, portanto, o riso é condenável aos olhos do Senhor e negado ao homem temente a Deus e este deve temê-lo como teme a tentação. Aos olhos cristãos, Baudelaire nota que o homem sábio nunca se riu e, nesse sentido, o cômico não existe. Esse homem sábio conheceu a cólera e as lágrimas, mas o riso, nunca.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Estimado espectador, quem explica melhor essa contradição entre o sábio (santo) e o riso proposto pela análise de Baudelaire a partir da afirmação acima é Mendes. Atendem para esta afirmação:

Baudelaire sublinha a contradição aí sugerida entre o caráter do sábio (ou santo) e o caráter do riso. O Verbo Encarnado, ou seja, o Sábio por excelência conheceu a cólera e as lágrimas, mas jamais riu. O cômico, pois,

não tem existência “aos olhos d’Aquele que tudo sabe e tudo pode”. Ou ainda: “o cômico desaparece do ponto de vista da ciência e do poder absolutos” (MENDES, 2008, p. 101).

Pesquisador: Caros Doutor, Capitão e Woyzeck, é interessante compreendermos como Bossuet pensa a questão do riso. O riso é totalmente condenável, o filósofo relaciona a zombaria com uma visão ortodoxa religiosa e sob o seu ponto de vista, tal ato é reprovável e demonstra um ar de superioridade a partir do orgulho. Minoir em sua conceituação de zombaria complementa a deia de Bossuet. Para aquele, a zombaria é uma atitude odiosa, um pecado, é algo que destrói as relações humanas. É a manifestação do orgulho e da superioridade do homem sobre outro homem.

Atentem que na concepção de Bossuet, as coisas religiosas devem ser tratadas com seriedade e não se pode permitir que fizessem brincadeiras com coisas que devem ser levadas com gravidade e com veneração. Para Minois, Bossuet nunca riu e sua teoria fundamenta-se no fato de que Jesus nunca havia rido. Isso se justifica pelo fato de que a careta do riso é indecente e deturpa a imagem de Deus.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Estimado público, observe como, nessa afirmação de Minoir, o riso é tratado como algo odioso e repudiado pelo ser divino, como aquele que deforma o belo rosto da tristeza.

Na base desses pilares, há uma convicção inabalável: Jesus nunca riu, e isso não por acidente, porque não existissem trocistas entre os doze, mas deliberada e sistematicamente porque a condição humana corrompida exige lágrimas, e a careta do riso é uma máscara indecente que deforma a imagem de Deus. “Jesus... assumiu nossas lágrimas, nossas tristezas, nossas dores e até nossas fraquezas, mas não assumiu nossas alegrias nem nossos risos e não quis que seus lábios, onde a graça residia, fossem dilatados uma única vez por um movimento que lhe parecia acompanhado de uma indecência indigna de um Deus feito homem.” Nossa natureza é a dor; o riso é a decepção e o erro; um belo rosto é um rosto em lágrimas; a fealdade é uma fâcies deformada pelo riso (MINOIS, 2003, p. 353).

Explicando melhor a vocês, meus amigos, é como se o homem pecador, para se aproximar do divino, fosse unicamente pelo sofrimento, pelas lágrimas ou

pela dor, por isso a natureza desse “homem divino” é a dor, e nesse sentido, o riso é demonizado. Seria o erro a decepção nessa busca pelo divino.

Baudelaire, porém, contrapõe-se à visão cristã, atribuindo ao riso um fenômeno ontológico do homem. Para o poeta francês, o riso está intimamente relacionado às fraquezas humanas e pode se manifestar ante uma queda, uma degradação física ou moral. Prestem atenção senhores, que para o poeta, o riso é um fenômeno determinado pela ideia de superioridade, ou seja, a capacidade que o homem tem de perder sua pureza e candura absoluta, a partir da aquisição do conhecimento e com isso adquire o sentimento de superioridade e passa a rir do tormento alheio.

O aspecto tragicômico encontra-se justamente na forma como Baudelaire concebe o riso a partir da “possível” superioridade daquele rir diante da desgraça do outro. Há, na visão do poeta, um orgulho inútil, uma vaidade débil que está na origem desse fenômeno. De fato, o homem munido de sua superioridade, acredita que jamais cometerá fraquezas e ri diante das manifestações das mesmas. O tragicômico reflete-se aí, na capacidade demoníaca do homem em rir das fraquezas e dos erros dos outros.

Observem, Doutor, Capitão e Woyzeck, que Baudelaire problematiza essa questão a partir do seguinte questionamento: “Haverá fenômeno mais deplorável do que a fraqueza gozando da própria fraqueza?” (BAUDELAIRE, s. d., p. 17). O poeta questiona a graça presente no escorregão ou no tropeço do homem e acrescenta que aquele que ri, possui certo orgulho inconsciente de que não seria tolo em cometer tamanha asneira.

Desta maneira, compreende-se o riso como um fenômeno contraditório em que o cômico é determinado por situações de fraqueza, erro, degradação. Eis o aspecto tragicômico do riso apontado por Baudelaire, em que ao mesmo tempo é o sinal de grandeza infinita, mas também é de miséria, por isso, o riso é satânico e, portanto, humano.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Atenção para a maneira com que Baudelaire constata a contradição do riso, na medida em que ele reconhece o fenômeno como tipicamente humano.

O riso é satânico, é portanto profundamente humano. Representa no homem a consequência da ideia da sua própria superioridade; e, de fato, como o riso é profundamente humano, é essencialmente contraditório, ou seja, é ao mesmo tempo sinal de grandeza infinita e de uma miséria infinita (...) (BAUDELAIRE, s. d., p. 19).

Pesquisador: É importante destacar que o poeta francês vai conceber o cômico a partir de duas distinções: *cômico significativo* ou *imitativo* e o *cômico absoluto* ou *grotesco*. O primeiro caso já foi analisado aqui. Trata-se de um cômico que se manifesta a partir do sentimento de superioridade do ser humano sobre a fraqueza ou infelicidade do seu semelhante. O cômico significativo é corriqueiro, banal e de maior facilidade ao entendimento.

O segundo aspecto do cômico caracteriza-se por ser um riso violento, que foge ao nosso padrão de racionalidade, de lógica e violenta nossas regras de bom-senso. Hoffmann escritor representante do romantismo alemão é a síntese desse cômico, por ter a capacidade de reunir em suas produções literárias a fantasia e o medo, gerando um tipo de riso.

Woyzeck (*assustado e sem entender*): Que tipo de riso é esse?!

Pesquisador: Bem, Woyzeck, trata-se de um derivativo cômico que se caracteriza por apresentar-se entrelaçado ao fantástico, ao horrível e à loucura. Nesse sentido, Hoffmann apresenta um cenário que aparentemente é tenebroso, angustiante e nefasto, quando explora o que há de bruto, bestial e monstruoso no homem, só que de forma fantástica, fugindo do bom-senso, e, desta maneira, apresenta-se o riso grotesco que se caracteriza por essa mistura entre esses dois universos, o trágico e o cômico. O riso proposto pelos românticos desemboca em horror puro.

Doutor: Mas, de que forma essas duas concepções do cômico, propostas por Baudelaire se configuram enquanto tragicômicas?

Pesquisador: Tomando como referência essas afirmações, meu bom Doutor, compreende-se diante das duas concepções do cômico em Baudelaire que, em geral, trata-se de um riso que se manifesta a partir de situações trágicas. Partindo do princípio de que na primeira definição o que gera o fenômeno do riso é a ideia de superioridade do homem sobre a fraqueza e a desgraça de outro homem,

esse riso é a marca por excelência do orgulho. E na segunda concepção, é o contexto niilista e desesperador do homem, frente à sua relação com sua existência, que é apresentado de maneira ridicularizada, fugindo da capacidade lógica das coisas, constituindo-se em horror.

Vejam meus amigos para a relevância em observar que essas duas concepções a respeito do cômico colaboram para compreender alguns aspectos de duas formas cômicas que compõem a ancestralidade do palhaço. O *pierrot* francês e o inglês são responsáveis por mais tarde originar a dupla de palhaços, Branco e Augusto¹⁹.

Baudelaire, ao analisar algumas pantomimas inglesas, estabelece uma comparação entre o *pierrot* francês e o que ele vai chamar também de *pierrot* inglês²⁰, mas, para se compreender essa distinção apontada pelo teórico francês, é importante entender a maneira como Baudelaire observa os aspectos cômicos de seus compatriotas.

Sobre isto, a visão dos franceses em relação ao cômico aproxima-se do cômico significativo, por se tratar de um país em que a arte é muito objetiva, de aspectos utilitários, portanto, é encarada de maneira muito clara e de rápido entendimento, assim como os aspectos que caracterizam o cômico significativo. De acordo com o teórico francês, há uma negação, ou melhor, um afastamento por parte dos franceses a tudo que é extremo ou excessivo.

Diante deste contexto, consegue-se compreender o motivo pelo qual as pantomimas e os cômicos ingleses não agradaram em território francês. Baudelaire, ao relatar algumas dessas apresentações apontou aspectos característicos do *pierrot* inglês (*clown*). A violência é marcadamente o elemento distintivo entre o cômico francês e o inglês. A hipérbole, o exagero, a agressividade, tanto apresentados nos aspectos físicos, quanto na maneira de representar caracterizam o *pierrot* inglês, que difere da personagem plácida, poética, sublime, do francês.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Distinto público atente para a afirmação de Baudelaire, em que o poeta detalha as características dos dois

¹⁹ Mais a frente analisaremos melhor essa dupla de palhaços, tendo em vista que, a relação estabelecida entre eles será de grande importância na analogia entre as personagens de *Woyzeck* com o palhaço.

²⁰ Vamos observar mais à frente que, o *pierrot* inglês a que se refere Baudelaire trata-se dos cômicos ingleses que representavam as pantomimas e que mais tarde serão responsáveis por originar o clown inglês.

pierrot estabelecendo uma comparação. Isto nos ajuda a compreender mais amplamente os aspectos apresentados agora pouco.

Primeiro, o Pierrô não era aquela personagem pálida como a lua, misteriosa como o silêncio, ágil e muda como a serpente, recta e alta como uma bitola, esse homem artificial, movido por estranhas molas, ao qual nos habituara o deplorável Debureau. O Pierrô inglês chegava como uma tempestade, caía como um fardo, e quando ria, o riso fazia tremer a sala; esse riso parecia um alegre trovão. Era um homem gordo e curto, que aumentara a presença com um fato carregado de fitas que em volta da sua jubilante pessoa preenchiam a função das penas e da penugem dos pássaros, ou do pelo do angorá. Por cima da farinha do seu rosto, colocara sem pejo, sem matiz, sem transição, duas enormes placas de vermelho puro. A boca estava aumentada por um prolongamento simulado dos lábios com duas faixas de carmim, de modo que, quando se ria, a goela parecia chegar às orelhas. (BAUDELAIRE, s. d., p. 34-35).

Pesquisador: A violência típica dos *clowns* ingleses é reforçada na forma agressiva e exagerada com que eles representavam. Baudelaire relata uma cena em que o personagem do *pierrot* (*clown*) além de roubar os bolsos da vítima, tenta levar tudo, metendo em seus próprios bolsos, a esponja, a vassoura, o balde e até a água, que a vítima usava para limpar os objetos²¹. Além disso, o papel da mulher era feito por um homem com traços magros e sua representação era extremamente caricatural. Na concepção do teórico francês, tudo era muito extremo, levado ao exagero hiperbólico. Esses aspectos caracterizam o cômico absoluto, um riso estridente e aberto.

Observe, senhor Capitão, nobre Doutor e caro Woyzeck, que um dos sinais marcantes do cômico absoluto é o de ignorar a si próprio. É o que acontece com os palhaços. Estes se colocam em situações burlescas, degradantes, mostram-se em suas esplêndidas fraquezas, colocam-se à parte de sua natureza de homem “racional” e buscam uma animalidade, excentricidade ou mesmo ridicularizam-se para gerar o riso.

²¹ Vejam a descrição da cena narrada por Baudelaire: “Pierrô passa em frente de uma mulher que lava o vidro da porta de casa: depois de lhe roubar os bolsos, quer ainda meter nos seus a esponja, a vassoura, o balde e a própria água. Quanto ao modo como tentava manifestar-lhe o seu amor, pode cada um imaginá-lo pelas recordações que tem da contemplação dos costumes fanerogâmicos dos macacos, na famosa jaula do jardim zoológico. Acrescenta-se que o papel da mulher era desempenhado por um homem muito esguio e magro, cujo pudor violado soltava gritos agudos. Era realmente uma bebedeira de riso, uma coisa terrível e irresistível”. (BAUDELAIRE, s. d., p. 35).

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Caro espectador, observe este pequeno fragmento que segue e atente para a ideia de Baudelaire, em que, para um ser se tornar cômico, ele deve ignorar sua natureza, ou seja, o cômico deve explorar seus dois lados, tanto o que ele tem de mais sublime, quanto o que ele tem de mais ridículo.

Os artistas criam o cômico; tendo estudado e recolhido os elementos do cômico, sabem que um dado ser é cômico, e que só poderá ser se ignorar sua própria natureza; assim como, por uma lei inversa, o artista só é artista se for duplo e não ignorar qualquer dos fenômenos da sua dupla natureza. (BAUDELAIRE, s. d., p. 42).

Pesquisador: Assim, caros amigos, a contribuição na reflexão da concepção estética do palhaço não se dá somente pelo viés do riso de “senso comum”, mas também pensar sobre essa figura cômica como portador desse grotesco tragicômico, a partir do momento em que procura o riso sendo o mensageiro e expoente de nossas angústias, medos, fraquezas e erros. Alberti, ao analisar a concepção do riso trágico, aponta que essa ideia de rir das fraquezas dos outros, mas que na verdade são de todos, é uma forma de você se perceber cúmplice de sua própria destruição, ou seja, você se confunde com essas fraquezas e tem a capacidade de rir delas. Dessa forma, esse riso é carregado de aspectos trágicos. “Nesse caso, não é por rir da morte, e sim por confundir-se com a morte, que esse riso se torna inseparável de um sentimento trágico.” (ALBERTI, 2002, p. 22).

Sendo assim, procura-se compreender o grotesco tragicômico no palhaço a partir de elementos como o ridículo, o caricato, a deformidade, que se manifestam em fraquezas e erros, capazes de provocar risos com aspectos ambíguos. Além disso, o palhaço é uma figura que se apresenta em um mundo absurdo, a partir de sua própria lógica que foge a uma proposta de “normalidade” das coisas, o que lhe proporciona uma maior proximidade com aspectos do grotesco tragicômico.²²

²² Aprofundaremos e acrescentaremos alguns desses aspectos do grotesco tragicômico no palhaço no último capítulo deste escrito.

3. ENTRADA 2: O CAMPO DE BATALHA: CLASSICISMO X ROMANTISMO

3.1 As batalhas em busca da liberdade poética

Pesquisador: Querido espectador/leitor, reportar-nos-emos a um campo de batalha no sentido político, ideológico e estético. Trata-se de um período da história em que diversas revoluções explodiram por toda a Europa reivindicando o direito à liberdade e contestando as ideologias aristocratas tradicionais, representativas do Antigo Regime. A primeira batalha se dá no sentido político-revolucionário e a Revolução Francesa se destaca como um desses movimentos exercendo forte influência no pensamento moderno europeu, sobretudo no campo estético. A batalha nesse campo é travada entre a poesia clássica e toda a sua visão racionalista universal e niveladora, com a poesia romântica, desenvolvida entre a segunda metade do século XVIII e primeira metade do XIX, com sua livre expressividade e valorização nacionalista.

A segunda batalha direciona-se aos períodos do Pré-Romantismo e do Romantismo alemão, períodos esses de maior destaque no sentido revolucionário do pensamento romântico. A liberdade pregada pelos poetas do Romantismo alemão é fortemente influenciada pelo espírito de liberdade da Revolução Francesa. Os românticos alemães apostam em uma arma potente contra o rigor aprisionador do Classicismo francês, trata-se do fenômeno do grotesco. Nesse sentido, o grotesco é o fenômeno mais representativo e utilizado pelos poetas do Pré-Romantismo e do Romantismo alemão.

Capitão, Doutro e Woyzeck (*em coro*): Explique como tudo isso ocorreu?!

3.1.1 Fragmento 6: Batalha I – Fazer a revolução é preciso

Pesquisador: Vou contar-lhes uma história. Durante a segunda metade do século XVIII, precisamente em 1789, explode na Europa uma revolução. Trata-se da Revolução Francesa, essa revolução foi capaz de modificar toda uma estrutura política, social, econômica e artística da Europa durante os séculos XVIII e XIX, desencadeando na introdução do pensamento de uma sociedade moderna. Nesse sentido, as instituições políticas tradicionais e suas ideologias sofrem sérios abalos.

A Revolução Francesa caracteriza-se por ser um movimento político que se contrapunha aos ideais absolutistas, atacando os privilégios da aristocracia, que monopolizava os cargos políticos e as grandes propriedades. Tem como causas um contexto de crise econômica que vinha se alastrando há anos sem solução e a grande quantidade de impostos que as camadas mais pobres da população estavam sendo obrigadas a pagar.

Vejam, Doutor, Capitão e Woyzeck, que várias foram as causas que contribuíram para o surgimento dessa revolução. Dentre elas, podemos destacar importantes mudanças na estrutura social, no desenvolvimento econômico e nas conjunturas políticas da época. Isto se torna claro quando os programas revolucionários do século XVIII, contrapondo-se ao pensamento absolutista, que se caracteriza por se basear em regimes de governos fortes e fechados, pautados em um absolutismo monárquico que era vigente até o momento, começam a introduzir o ideário democrático como bandeira de luta. Como consequência, houve exigências de uma maior participação das camadas populares em algumas decisões políticas, o que antes não ocorria, era apenas um privilégio limitado a uma pequena parcela da sociedade, que se beneficiaria de tais decisões. Além disso, o aparecimento de novas forças sociais, políticas e pensamentos filosóficos que não coadunavam com as velhas instituições e suas ideologias, favoreceu um ambiente de descontentamento e revolta que iriam desencadear em violência a partir da segunda metade do século XVIII.

Doutor: Mas, meu caro Pesquisador, explique-nos de que maneira essa revolução vai se consolidar e de que forma ela influenciará o pensamento do Romantismo?

Pesquisador: Perceba, meu nobre Doutor, que imbuída da ideia de liberdade, fundamentada no princípio de que “os homens nascem livres e devem viver livres”, bem como, no princípio da igualdade, pois “os homens nascem iguais”, a Revolução Francesa apresenta-se enquanto um movimento com propostas “democráticas”. Por outro lado, por mais que tivesse proposto uma reorganização política e social visando desbancar os privilégios de poucos em detrimento de uma maioria, deixou algumas lacunas contraditórias, sobretudo quando nos referimos ao segundo princípio, o da igualdade.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Prestem atenção para a afirmação de Falbel sobre a dificuldade de se estabelecer o princípio de igualdade e por outro lado, a ideologia político-social da Revolução Francesa em propor, já naquele momento, uma divisão igualitária da propriedade.

A Revolução Francesa, ainda que abolisse os direitos e as instituições feudais, não aboliu a desigualdade entre os homens. A liberdade sem a igualdade foi considerada insatisfatória, propondo-se, já naquela ocasião, que a propriedade fosse limitada perante a lei e se reduzisse a distância abissal entre pobres e ricos, ou entre os possuidores e “os que nada tinham a perder”. A política revolucionária formulou a teoria da tomada do poder e a tática da manutenção no poder. (FALBEL, 2013, p. 35)

Pesquisador: Observem, caros Doutor, Capitão e Woyzeck, que todo esse contexto leva a um despertar de ideias sociais que será de extrema importância para a consolidação do pensamento de liberdade do Romantismo. Essas ideias visavam o princípio de igualdade e defendiam uma distribuição justa e igualitária da riqueza²³.

Toda essa reflexão acerca da Revolução Francesa e as discussões sociais geradas por ela é de grande valor para compreendermos o espírito de liberdade do Romantismo. É com esse teor revolucionário que se inaugura o pensamento romântico ou moderno da dramaturgia. De acordo com Gassner²⁴, o ponto central do que ele vai chamar de “dramaturgia moderna” inicia-se através da relação entre às especulações e impulsos revolucionários da segunda metade do

²³ Para aprofundar sobre essas ideias sociais que Falbel vai chamar de “socialismo do século passado” e que antecede as ideias do próprio Marx, pode buscar em (FALBEL, 2013, p. 34-40).

²⁴ GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. Tradução e organização: Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

século XVIII. Inspirados no espírito de liberdade e de todos os ideais a ela associados.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Falbel explica de que maneira as questões sociais influenciam aspectos do Romantismo. Vejam:

A “questão social” encontra lugar na historiografia romântica e, novamente de um modo próprio, se manifesta como piedade para com os humildes, as classes não privilegiadas ou, ainda, para com a grande massa do povo. (FALBEL, 2013, p. 36).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Percebam, amigos que, de acordo com o teórico Benedito Nunes²⁵, a concepção romântica é o resultado de um período de transição entre o Antigo Regime (Absolutismo) e o liberalismo, entre um modo de vida industrial e o nascer de uma sociedade urbana pautada na economia de mercado. Paralelamente a esse contexto, manifestam-se no campo da literatura aspirações libertárias renovadoras das minorias intelectuais e a ideologia de liberdade defendida por elas contra os domínios reais de uma ideologia niveladora e universal que desvalorizava os aspectos específicos ou individuais de algumas sociedades. A esse ideal de liberdade chamamos de espírito nacionalista.

Woyzeck: (*sentindo-se confuso*) Espera um pouco! Senhor pesquisador, não consigo compreender!

Capitão: (*em constantes dúvidas*) Luta contra ideologia niveladora e universal? Desvalorização de aspectos específicos e individuais? Explique isso melhor, meu caro pesquisador! Estamos todos confusos!

Pesquisador: (*com voz calma e em tom esclarecedor*) Acalmem-se. Irei esclarecer todas essas questões. O idealismo classicista caracteriza-se por uma uniformidade da razão, que se apresenta enquanto pensamento nivelador de todas as especificidades nacionais e de todas as particularidades locais, ou seja, tal visão não levava em consideração individualismo nacional, o homem enquanto sujeito

²⁵ NUNES, Benedito. **A visão romântica**. In: **O Romantismo**. Organização: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

dotado de aspectos específicos, próprios, que o diferencia de outros²⁶. É como se no pensamento Clássico, tudo fosse visto sob a ótica da universalidade, através de uma lei comum a todos. Diante dessa visão generalista do sujeito que desconsidera a singularidade do indivíduo é que se assenta no âmbito da estética literária o gosto clássico, a partir de disciplina canônica.

Por outro lado, meus caros Capitão e Woyzeck, a visão romântica prima por princípios em que legitimam a originalidade do sujeito e quebram com a uniformidade da razão e a concepção mecanicista das coisas. O nacionalismo se revela exatamente nessa valorização da identidade individual do sujeito e torna-se uma marca registrada do Romantismo.

Doutor: Pesquisador, explique-nos melhor como o princípio nacionalista foi se constituindo e ganhando força por toda a Europa?

Pesquisador (*gentilmente*): Pois bem, explicarei. O nacionalismo foi a arma ideológica utilizada por várias nações que sofreram durante a expansão militarista e pessoalmente ambiciosa napoleônica²⁷ pela Europa. Como consequência dessa dominação sofrida por essas nações, as mesmas começaram a reivindicar o direito de se autodeterminarem, ou seja, iam de encontro às imposições políticas e culturais que sofriam e procuraram defender o direito de manter sua cultura e suas formas de representatividade. Essas nações eram convictas de que tinham capacidade de definir o seu próprio destino, não devendo obedecer à imposição de nenhum outro poder.

A reação contra os domínios de Napoleão se apresentou sob dois aspectos: o primeiro era o do poder nivelador ou universal, que visava exterminar as particularidades nacionais de cada povo conquistado, representativo do Imperador francês e o segundo, o seu contraponto, o princípio da identidade nacional, que era defendida pelo povo conquistado, brigando pelo direito de manter suas peculiaridades nacionais. Conseguem compreender?

²⁶ É interessante ver que de acordo com Anatol Rosenfeld e Jacob Guinsburg essa visão que considera a individualidade do sujeito é característica do pensamento romântico, que diverge da visão niveladora do idealismo Clássico. Eles afirmam o seguinte: “Pois bem, o idealismo romântico é de caráter totalmente diverso. Aqui, começa-se a valorizar o indivíduo naquilo que o distingue de outro.” (GUINSBURG; ROSENFELD, 2013, p. 269).

²⁷ O Imperador Napoleão era, de acordo com Flabel, conhecido como “opressor” das nacionalidades. Ver em (FALBEL, 2013, p. 41).

Capitão (*mostrando-se incomodado*): Não gosto dessa ideia de liberdade que se rebela contra a ordem estabelecida por um poder vigente...

Pesquisador (*irônico*): Meu impositivo Capitão, não se trata de hierarquia, ordem ou poder, mas sim o direito de lutar por uma identidade cultural. E nesse sentido, meu nobre senhor, os “rebeldes” viram no filósofo francês Rousseau a fonte de inspiração para defender o seu nacionalismo. O filósofo fazia parte de uma seleta plêiade de pensadores iluministas, que ficaram conhecidos por pertencer a um movimento de forte cunho empírico chamado de Ilustração ou Século das Luzes. Porém, a partir de suas ideias nacionalistas, Rousseau rompe com essa ideologia e passa a fundamentar seu pensamento na ideia de valorização das especificidades de cada nação. Sobre isto versa Falbel: “Rousseau já compreendia o papel que as condições históricas e ambientais assumiam ao diferenciar os agrupamentos humanos e criar as individualidades nacionais.” (FALBEL, 2013, p. 43).

Como exemplo disto, nas artes dramáticas, Rousseau deixa claro sua defesa ao nacionalismo. Vejam que em sua *Carta a D’Alembert*²⁸, o filósofo tece críticas ao colega enciclopedista e também iluminista D’Alembert e discorda da imposição de implantar um teatro no molde universalista do classicismo francês, como forma de educar culturalmente a sociedade de Genebra. Para Rousseau, essa forma de imposição não leva em consideração os aspectos culturais particulares já existentes na cidade e propusera não uma forma de espetáculo que se distanciava da realidade do povo genebrino, mas uma estrutura de representação que valorizasse os aspectos nacionais. Entendam, meus amigos, que a carta não se limitava apenas a uma análise do teatro e sua introdução em Genebra, mas apontava para que se valorizasse um espetáculo próprio de Genebra, mais próximo da festa cívica, ou seja, que buscasse as raízes das manifestações populares daquela nação.

Doutor (*insistindo*): Mas qual a relação disso com o que estamos discutindo?

²⁸ Este escrito foi um debate que envolveu Rousseau e os filósofos da segunda metade do século XVIII. O foco da discussão foi a função social dos espetáculos em geral e do teatro particular. Para aprofundar mais esse debate entre Rousseau e o filósofo e matemático D’Alembert. Vejam em (ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D’Alembert**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.)

Pesquisador: É na ideia de nacionalidade, permeada por um discurso de liberdade, Doutor, que se constituirá uma visão avessa às tradições clássicas, e influenciadas por essas questões, é que a visão romântica se fará presente nas artes, sobretudo na literatura.

Percebam, meus amigos Doutor, Capitão e Woyzeck, que o gosto clássico tratava-se de uma representação da arte, que manifestava os anseios da classe aristocrata e que, em suas formas de representação, buscava exaltar heróis da realeza, o que tendia a glorificar o regime absolutista. Observem, amigos, com muita atenção, que esse é o ponto central de nossa reflexão: o Romantismo procurou romper com os padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassicismo iluminista, por ser uma arte que valorizava os pensamentos e ideologias de um regime duramente combatido nesse período. Falbel esclarece e justifica todo esse embate entre o classicismo e o romantismo. De acordo com ele: “O conflito entre os velhos e novos ideais literários se manifesta também na justificação da legitimidade do poder monárquico e na aceitação dos ideais democráticos-republicanos” (FALBEL, 2013, p. 44).

Em decorrência disto, meus ouvintes e arguidores, Doutor, Capitão e Woyzeck, várias revoltas eclodiram na Europa com esse sentimento nacionalista de valorização da cor local e que na literatura tiveram como intuito rechaçar o classicismo impositivo e universalista francês, além de buscar uma maior liberdade nas suas formas de expressão, valorizando uma escrita própria, que tinha nas raízes de seu povo a inspiração. Foi o que ocorreu com a literatura alemã e seu espírito nacionalista que buscou nas raízes de seu povo germânico a emancipação de uma escrita até então impregnada do molde neoclassicista francês.

Capitão: Agora explique como isto tudo se refletirá no território alemão.

Pesquisador: Meu nobre Capitão, isso se configurará na segunda batalha que se fará entre o confronto do Romantismo alemão e do Classicismo francês.

3.1.2 Fragmento 7: Batalha II – O espírito romântico alemão e combate as amarras Classicistas.

Pesquisador: Caros Doutor, Capitão e Woyzeck, a dramaturgia moderna alemã tem sua origem a partir do embate estético entre o classicismo, ou melhor, o neoclassicismo francês e seu aspecto universal, e as ideias de caráter revolucionário do romantismo que se caracterizavam como um movimento de ruptura dessa forma de literatura.

Na literatura dramática moderna alemã²⁹, essa nova visão rompia com uma proposta de representação classicista pautada em regras e leis, baseadas na concepção da razão universal do Iluminismo, que desconsiderava a visão singularizada do indivíduo. Tal concepção revolucionária de ruptura se apresenta tanto em aspectos estéticos quanto em caráter político. Isto se explica pelo fato de as formas classicistas impostas à dramaturgia na Alemanha serem determinações do classicismo francês, esse defensor das ideias absolutistas. Nesse sentido, senhores, trazendo o espírito nacionalista presente na ideologia da literatura dramática moderna alemã, houve a necessidade de se contrapor a visão uniforme do universalismo racional do classicismo francês, a partir de uma escrita que expressasse o seu caráter nacional que se desprendesse das amarras clássicas, primando por uma maior liberdade.

Woyzeck (dúvidas): Não consigo entender. Como era esse Classicismo?

Doutor (sugerindo ao Pesquisador): Tenho uma ideia, meu bom e nobre Pesquisador! Seria interessante se você nos apresentasse alguns pontos que caracterizam a estética da escrita dramática Classicista para compreendermos melhor em quais aspectos o Romantismo alemão irá romper. O que você acha?

Pesquisador: (empolgado) Ótima ideia, meu bom Doutor! Desta maneira, para melhor esclarecermos esse contexto de embate entre a estética classicista defendida e imposta pelos franceses à Alemanha e a nova concepção da dramaturgia moderna alemã; é importante refletirmos na forma como aquela

²⁹ Compreenderemos esse termo a partir de agora como referente aos dois períodos citados, o Pré-Romantismo e o Romantismo alemão.

proposta de escrita se consolida no âmbito da literatura. Sendo assim, observem que toda a estrutura de escrita clássica baseia-se nas teorias de Aristóteles na *Poética* e nos escritos de outras obras clássicas como a *Arte Poética*, ou *Epístola aos Pisões*, de Horácio³⁰.

Foi a partir da tradição de base aristotélica que as poéticas escritas se estabeleceram, sobretudo no Classicismo francês, tendo como expoente o filósofo iluminista Boileau e seu escrito *A arte poética*, durante o século XVII. Nesse seu escrito, o filósofo repete muitas das regras clássicas estabelecidas tanto por Aristóteles quanto por Horácio. Assim como os dois poetas, Boileau reafirma que as composições artísticas devem seguir padrões e seu escrito é caracterizado por apontar recomendações de maneira imperativa sobre regras e exigências no processo de criação poética. Podemos perceber essas regras nas dramaturgias dos autores franceses Cornelle e Racine.

A partir das reflexões sobre os princípios que caracterizam a estética do Classicismo, podemos apontar elementos tais como, o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a serenidade, a proporção, a disciplina, o caráter apolíneo, o lúcido e luminoso. Nesse sentido, a forma de representação era concebida por um padrão de racionalidade regida por regras que primam por uma harmonia universal e a obra de arte reflete tal aspecto³¹.

Capitão: (*entusiasmado e insistente*) Sim! Agora nos conte como a batalha ocorre no território alemão!

Pesquisador: (*criando um ar de mistério, com o propósito de atrair a atenção de todos*) Prestem muita atenção para a história dessa batalha. Durante o século XVIII, na Alemanha, um crítico famoso e professor de poesia da Universidade de Leipzig, Johann Christoph Gottsched (1700-1766)³², influenciado pelas ideias classicistas francesas, foi o responsável por implantar a ditadura dessas concepções à literatura alemã durante esse período. Da mesma forma que Boileau, o teórico alemão estabelece uma reforma literária na Alemanha e em sua obra *Ensaio de uma arte poética crítica para os alemães* (1730), institui regras clássicas de caráter

³⁰ “Trata-se de uma carta de século I a. C. dirigida a membros da família romana dos Pisões, que teriam consultado Horácio sobre o ofício do poeta. O outro nome *Ars poética* foi dado posteriormente por Quintiliano (35-96 d. C.), outro importante teórico latino da poesia.” (SÜSSEKIND, 2008, p. 25).

³¹ Ver essas afirmações em: GUINSBURG, Jacob; ROSENFELD, Anatol. **Romantismo e Classicismo**. In: **O Romantismo**. Organização: Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

³² Ver essas afirmações em (CARLSON, 1997, p. 161).

universal racionalista na concepção de escrita poética. Esse seu escrito ganha ares similares de “receita” em tom impositivo.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): É interessante percebermos a descrição feita por Marvin Carlson sobre as regras impostas à literatura alemã por Gottsched:

Primeiro selecione uma lição moral instrutiva que formará a base de todo o enredo de acordo com os objetivos que desejar atingir. Depois, estabeleça as circunstâncias gerais de uma ação que ilustre com uma toda clareza essa instrução escolhida [...]. Em seguida, determine que efeito deseja alcançar com essa criação: tenciona fazer dela uma fábula, uma comédia, uma tragédia ou uma epopeia? Tudo irá influenciar os nomes dados aos personagens que nela aparecerão. Uma fábula usará nomes de animais [...]. Se quer fazer uma comédia [...], os personagens deverão ser cidadãos, porquanto heróis e príncipes pertencem à tragédia. Quem faz o mal deve no final da peça ser objeto de desprezo e riso. (CARLSON, 1997, p. 161).

Pesquisador: Indo de encontro a essa visão racionalista e limitada do processo criativo da escrita poética imposta à Alemanha no século XVIII, alguns teóricos que primavam por uma maior liberdade e emancipação das letras alemãs, das amarras classicistas, através de suas concepções nacionalistas, têm importantes contribuições na estruturação da visão revolucionária e crítica do pensamento romântico alemão.

O caráter nacionalista é defendido primeiramente por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Pensador que era o contraponto de Gottsched, Lessing teceu críticas a esse padrão de racionalidade, ordem e clareza imposto à escrita literária da Alemanha. Observem que essas críticas são direcionadas aos aspectos universalistas que o classicismo adquire através da imposição de suas regras às formas poéticas. Em seu escrito *Dramaturgia de Hamburgo*³³, Lessing inaugurou o ideal nacionalista do Romantismo alemão, defendendo um posicionamento a favor da nacionalidade do teatro alemão, ou seja, vislumbrando um teatro tipicamente alemão, que retratasse as questões da sociedade alemã e não francesas. Em síntese, nesse escrito, Lessing desenvolve sua análise sobre a concepção de teatro

³³ A *Dramaturgia de Hamburgo* (1769) corresponde a um livro que reunia uma série de 104 textos escritos por Lessing durante os anos de 1767 à 1769, período em que esteve como comentarista dramático (Dramaturg) do Teatro Nacional de Hamburgo na Alemanha. Ver essas informações em (SÜSSEKIND, 2008, p. 36).

nacional em formação, polemizando contra o Classicismo francês, baseando-se na própria *Poética* de Aristóteles.

Woyzeck: (*confuso*): Não compreendi muito bem. Quer dizer que Lessing vai defender seu próprio teatro a partir das ideias do inimigo?

Capitão: (*em tom sarcástico*) Como você é bobo, meu pobre Woyzeck! (*risos*) Trata-se de uma estratégia de guerra. Lessing se aproxima da principal arma dos classicistas para minar sua principal força ideológica. Estou correto em minhas reflexões, gentil Pesquisador?

Pesquisador: É isso sim, meu esperto Capitão! A intenção do autor de *Dramaturgia* não era contestar a importância de Aristóteles, mas demonstrar que a teoria aristotélica foi deturpada e aquilo que era proposto pelos poetas clássicos franceses em seu rigor clássico, não correspondia ao que a *Poética* realmente determinava. Para realizar tal crítica, Lessing baseava-se numa nova interpretação do pensamento aristotélico sobre o efeito da tragédia, retomando a análise sobre a *catarse* desse filósofo grego³⁴. Na realidade, o foco principal dessa discussão gira em torno da questão da emoção, ou seja, o fato dos franceses interpretarem de maneira equivocada esse aspecto da teoria aristotélica acaba por levar esses a um procedimento mecânico, sem o efeito desejado. Em outras palavras, meus queridos Doutor, Capitão e Woyzeck, de acordo com Süsskind, os nobres príncipes e heróis em cena, assim como, o rigor, a exatidão, os limites de tempo e espaço, podem até atribuir um caráter majestoso a peça, mas não despertam a emoção desejada.

No fundo, Lessing criticava a norma antiga de apresentar apenas personagens nobres e justificava a presença dos burgueses no teatro e procurava defender uma proposta de teatro que refletisse as questões nacionais alemãs. Tal posicionamento reflete um caráter político por parte de Lessing, no sentido de que, enquanto defendia as cores locais na representação poética alemã, ele se posicionava contra os interesses absolutistas propagados pela estética classicista francesa.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Observem que Pedro Süsskind reafirma esses aspectos característicos do pensamento de Lessing:

³⁴ Para aprofundar essa análise sobre a interpretação de Lessing a respeito da *catarse* aristotélica veja em (SÜSSEKIND, 2008, p. 42-43).

Como crítico e escritor independente, que representava a burguesia contra os padrões dominantes das cortes, Lessing foi o precursor de um movimento de afirmação da cultura alemã e de rebeldia contra o predomínio do gosto francês. (SÜSSEKIND, 2008, p. 38).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Sendo assim, meus caros amigos, percebemos que a batalha na Alemanha é tanto no sentido político, contra um estado aristocrata e absolutista, como no âmbito estético, contra uma proposta de literatura dramática, que é representativa e mantenedora dessa realidade política. Um teatro que reforça e enaltece o poder dessa classe. Eis a importância da Revolução Francesa como base para as novas ideias na formação das poéticas nacionais alemães. Um exemplo de um movimento que se originou a partir das influências nacionalistas e anticlassicistas de Lessing e principalmente de Herder³⁵ foi o *Sturm und Drang*³⁶.

Capitão: Senhor Pesquisador, explique de que maneira esse movimento contribuirá nessa batalha para libertar a literatura dramática alemã das amarras do Classicismo francês.

Pesquisador: (*muito solícito*) Estimado Capitão, preste bem atenção às seguintes informações: Durante o Pré-Romantismo, eclodiu um movimento conhecido por *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), nome de uma peça dramática do pré-romântico Klinger. Com um forte caráter anticlassicista, esse movimento se caracteriza por valorizar a nacionalidade alemã, bem como, se contrapor a racionalidade da estética Clássica francesa. Se analisarmos, meus

³⁵ Herder é considerado uma das bases ideológicas do *Sturm und Drang*. Assim como Lessing, contribuiu com o movimento a partir de suas reflexões sobre o nacionalismo, ao contrário da visão genérica, universal e niveladora do Classicismo francês imposta a diversas culturas através do imperador Napoleão. Herder vai defender as particularidades de cada nação. Nesse sentido, prima por valorizar as raízes originais de um povo, esse princípio é influenciado pelas reflexões de Rousseau sobre a importância das etapas primitivas e pré-civilizadas da evolução humana. Em Rousseau o cidadão individual é o centro e a base da pátria e o fim do Estado é a felicidade e a liberdade individuais. Sendo assim, Herder vai concentrar suas reflexões sobre a originalidade de um povo a partir de sua linguagem poética. Ver essas informações em (FALBEL, 2013, p.41-43). Com base nas proposições herderianas é que o *Sturm und Drang* lutará pela emancipação de suas letras, dotado de um forte caráter nacionalista, contra as imposições opressoras do Classicismo.

³⁶ De acordo com Rosenfeld, o *Sturm und Drang* é uma manifestação coerente, de expressão de uma geração de jovens nascidos por volta de 1750. É a primeira corrente romântica ampla na Europa, geralmente definida e localizada como Pré-Romantismo. O movimento se mantém vivo durante cerca de quinze anos, de 1770 até meados da década de 1780. Ver em (ROSENFELD, 1993, p. 66).

amigos, o termo ímpeto que intitula a obra e o movimento e que nos leva a refletir sobre a radicalidade do movimento em contrapor o sentimento à razão, o sentimentalismo ao racionalismo, ou seja, o movimento procura valorizar imediata expressão dos sentimentos em detrimento do controle dos mesmos. O ímpeto reflete-se na forma impulsiva e irracionalista com que os poetas representantes desse movimento expressam seus sentimentos.

Na obra classicista, a forma, a harmonia, a regra devem se sobrepor aos impulsos sentimentais dos poetas. Nesse sentido, queridos Doutor, Capitão e Woyzeck, entendemos que o poeta encontra-se subjulgado ao formato canônico da obra. No Pré-Romantismo com o *Sturm und Drang*, isto muda. O espírito de nacionalidade, que comentei agora pouco, levará a uma visão individualizada do homem, conseqüentemente ele começa a assumir uma posição significativa nas formas de representações literárias. Desta forma, os sentimentos mais genuínos, provenientes de uma autoconsciência e que mais representam uma originalidade, passam a ser de imediata expressão. Nesse sentido, o subjetivismo torna-se um elemento muito importante para os Pré-Românticos e os Românticos alemães, como um princípio de ruptura com a forma racionalista universal e objetiva do Classicismo.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Observem que na afirmação de Guinsburg e Rosenfeld o subjetivismo romântico se torna um elemento contraposto à objetividade classicista.

O subjetivismo radical derrama-se incontido, como já se viu na auto-expressão do artista. O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à concentração, à disciplina apolínea da época anterior. (GUINSBURG; ROSENFELD, 2013, p. 268).

Woyzeck (*confuso*) Gênio original? Aí foi que não entendi nada mesmo!

Pesquisador: O “gênio original” a que se referem Guinsburg e Rosenfeld, meu confuso Woyzeck, corresponde ao modelo de poeta perseguido pelos dramaturgos do *Sturm und Drang*. As características anticlassicistas próprias do “gênio”, o tornam um personagem importantíssimo para a estrutura do pensamento romântico alemão, pois refuta o princípio do gosto, pautado nas formas fechadas das regras clássicas.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Carpeaux descreve muito bem as características desse “gênio” nos fazendo compreender melhor esse anticlassicismo identificado nesse personagem.

[...] o “gênio” é o contrário do “gosto”: é a capacidade de criar valores de beleza sem obedecer às regras eruditas pelas quais é formado o gosto artístico dos cultos; capacidade atribuída ao povo e invocada para reabilitar a poesia popular, que o gosto clássico desprezara. Um “gênio” é, então, aquele que não precisa de regras para comover e edificar. [...]. Os pré-românticos alemães pretendem viver e escrever sem e contra as regras da sociedade e da literatura do século; por isso julgam-se “gênios”. (CARPEAUX, 2013, p. 55).

Pesquisador: Na concepção de Schiller (1759-1805), o gênio deve ser ingênuo. O artista ingênuo é para Schiller aquele que consegue vencer as dificuldades que se apresentam durante o processo de seu trabalho de modo que pareça algo natural, próprio de sua vida, ou seja, o poeta ingênuo tem a capacidade de elaborar uma obra que, uma vez pronta, parece não refletir nenhum aspecto da técnica empregada para sua produção. O objetivo do artista ingênuo é transparecer que sua obra é parte de algo gerado pela natureza e não pelo racional do homem. O artista ingênuo seria aquele que, assim como Shakespeare, é livre de todas as regras inerentes ao seu trabalho, porém, no instante de sua produção esse artista se orienta pelo instinto. Em outras palavras, o ingênuo é aquele que despreza as regras em prol de seu instinto³⁷.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Prestem bem atenção na afirmação do próprio Schiller e na relação que o dramaturgo faz entre o “gênio” e o ingênuo.

Todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio. Apenas sua ingenuidade o torna gênio [...]. Ignorando as regras, essas muletas da fraqueza e mentoras do erro, e orientado apenas pela natureza ou pelo instinto, o seu anjo da guarda, caminha com tranquilidade e segurança por todas as ciladas do falso gosto [...] (SCHILLER, 1991, p. 51).

³⁷ A ideia do instinto reforça o aspecto da irracionalidade do *Sturm und Drang*, o ímpeto representado pelo impulso dos sentimentos em detrimento da racionalidade castradora.

Pesquisador: Shakespeare é reconhecido pelos poetas e intelectuais do Pré-Romantismo alemão como o grande exemplo do “gênio” romântico. Isto se deve ao fato de, na dramaturgia shakespeariana, os autores alemães conseguiram identificar elementos que desconsideravam totalmente as regras clássicas³⁸. O valor na obra de Shakespeare estava exatamente na importância que o autor elisabetano dava em expressar seus sentimentos de forma instintiva e original, em detrimento do rigor e das regras impostas pelo idealismo classicista.

Doutor: Senhor pesquisador, existem alguns autores alemães que refletem em suas obras esses aspectos apontados por você?

Pesquisador: Sim, meu caro Doutor! O Pré-Romantismo é composto por alguns nomes, podemos destacar alguns deles, tais como: o jovem Goethe, o próprio Schiller e Lenz. Em Goethe (1749-1832), a questão do “gênio” e do subjetivismo, do individualismo e das quebras estruturais do rigor racionalista clássico é fortemente percebida em algumas de suas obras, principalmente em *Os padecimentos do Jovem Werther* (1774)³⁹. Observe, meu caro cientista, que por intermédio dessa obra, Goethe caracteriza-se como “gênio”, isto se explica pelo fato de o autor alemão ter a capacidade de trazer da interioridade de seus sentimentos novas ideias, desconsiderando o racionalismo da tradição clássica. As ideias de Goethe revelam essa nova forma de expressão do mundo, elaborada pelo íntimo do próprio artista.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Atenção para a reflexão feita por Süsskind a partir de Walter Benjamin sobre *Werther* que confirma o aspecto subjetivo do “gênio” de Goethe.

Assim, segundo Benjamin, o *Werther* revela o tipo do “autor genial”, porque Goethe faz de seu mundo interior um assunto público e das questões de

³⁸ De acordo com Carpeaux, Shakespeare era considerado pelos pré-românticos alemães como o “gênio selvagem da Natureza” e perceberam que em sua estrutura dramática o autor inglês desrespeita as unidades de ação, tempo e lugar, que foram estabelecidas pela *Poética* de Aristóteles e devidamente transpostas e impostas pela literatura clássica francesa. A partir daí, os dramaturgos alemães passam a escrever da mesma forma que Shakespeare suas peças, sem construção coerente, uma sequência de muitas cenas abruptas e sempre em prosa. Pois até então a regra clássica era a obrigatoriedade da escrita em verso. Ver essas informações em (CARPEAUX, 2013, p. 56).

³⁹ Apesar do movimento do *Sturm und Drang* ser caracterizado por uma produção dramática, essa obra torna-se grande destaque durante esse período.

seu tempo, questões de seu mundo particular de experiências. (SÜSSEKIND, 2008, p. 50).

Pesquisador: Antes de escrever *Werther*, o jovem Goethe escreve *Götz von Berlichingen* (1773), nessa peça os aspectos pré-românticos estavam fortemente presentes, sobretudo em sua estrutura dramática e na temática apresentada. Em *Götz*⁴⁰ existe um forte caráter patriótico alemão que inspira a peça, engrandecido pelo desejo de liberdade individual e anárquica. Prestem bem atenção, senhores, que nesse ponto é perceptível o aspecto nacionalista do idealismo romântico alemão. Em relação a sua estrutura dramática, como todos os poetas do Pré-Romantismo alemão, Goethe foi totalmente influenciado por Shakespeare. No presente texto, o poeta alemão escreve em uma estrutura épica, com a presença de muitas cenas curtas, abruptas e em prosa como contraponto aos versos alexandrinos típicos do classicismo francês.

Outro grande escrito de Goethe tão mais importante quanto *Werther* é o *Fausto*. A obra trata-se de um poema dramático longo, escrito praticamente durante toda a carreira do poeta alemão, foi de 1770 a 1831, pouco tempo depois de sua morte. É interessante percebermos, meus amigos, que esse poema dramático percorre todas as duas fases estéticas da escrita de Goethe, a primeira que demonstra o jovem pré-romântico e toda sua revolta contra o rigor e a racionalidade do Classicismo e a segunda que demonstra um poeta mais maduro que se rende ao classicismo se tornando junto com Schiller um dos expoentes do Classicismo germânico. Goethe teve muitas dificuldades para concluir a obra, pois, para além do tamanho extenso do poema, o poeta ainda teve que adequar sua escrita às suas influências estéticas.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Vejam como Rosenfeld esclarece os motivos de todas as dificuldades encontradas por Goethe para finalizar sua obra *Fausto*.

⁴⁰ “[...] é um drama histórico: o enredo é tirado da autobiografia do protagonista, que participou das lutas anárquicas dos senhores feudais no tempo da Reforma. Ao século XVIII aquela época afigurava-se ‘medieval’. A escolha do enredo correspondia, portanto, ao novo interesse pela história medieval e estilo gótico.” (CARPEAUX, 2013, p. 62).

As dificuldades com que lutou para concluir a obra decorrem não só da imensa temática: o anseio de redenção do homem que, impelido por titânica *hybris*, pactua com forças demoníacas para satisfazer esta soberba prometéica – tema hoje mais atual do que nunca. Acresce que as severas ideias classicistas do poeta maduro se opunham às tendências de uma obra concebida na fase juvenil de um romantismo veemente e indisciplinado. (ROSENFELD, 2005, p.12).

Pesquisador: Antes de Schiller ser considerado um autor clássico alemão como Goethe, ele também enveredou pelo radicalismo do *Sturm und Drang*, foi considerado um dos poetas e dramaturgos mais importante do Pré-Romantismo. Assim como todos os outros pensadores que já vimos, Schiller inicialmente se contrapõe a estética clássica. Em sua obra *Os Bandoleiros* (1781), ele demonstra o herói romântico, aquele que se revolta contra a sociedade e sua estrutura convencional estática. Na tragédia burguesa *Intriga de Amor* (1784) Schiller valoriza virtudes burguesas contra o absolutismo, na peça ele faz críticas contundentes às convenções e às limitações da sociedade absolutista. Desta forma, meus queridos Doutor, Capitão e Woyzeck, destacamos de imediato o caráter de crítica política direcionada ao Antigo Regime, que são marcas registradas tanto do Pré-Romantismo como do próprio Romantismo alemão. Além disso, essa visão do herói romântico que se volta contra toda uma sociedade e se vê enquanto um ser à margem, que não se encaixa dentro dos padrões rígidos e fechados, reforça o aspecto individualista e subjetivista do espírito romântico alemão.

Temas semelhantes são encontrados nos escritos dramaturgicos de Reinhold Lenz (1251-1792). Em *Os Soldados* (1776), por exemplo, a crítica gira em torno do Antigo Regime em virtude de mostrar a vida desregrada dos militares (representantes do absolutismo) nas guarnições, em que as moças da pequena burguesia são vítimas. Na obra *O Preceptor* (1774), a questão da crítica ao absolutismo ainda persiste, Lenz aponta a necessidade de escolas públicas e mostra a sorte infeliz dos jovens intelectuais a serviço da aristocracia. Porém, senhores, a grande contribuição de Lenz à dramaturgia romântica alemã, bem como toda a dramaturgia moderna germânica que se segue, diz respeito à estrutura de sua dramaturgia. O autor de *Os Soldados* e *O Preceptor* levou a questão das cenas abruptas já identificadas em Shakespeare, mas de forma branda, a um extremismo absurdo. Foi o idealizador do que se chamou de “drama de farrapos”, uma sequência solta de cenas curtas, sem uma continuidade ou sequência linear. Desta

forma, Lenz ignora totalmente os aspectos de linearidade pertencentes ao rigor clássico. Esta proposta de estrutura dramática influenciará outros grandes nomes da dramaturgia moderna alemã, tais como: o próprio Georg Büchner, Wedekind, muitos autores do expressionismo e o jovem Brecht⁴¹.

Woyzeck: (*impulsivamente pergunta*) E o Romantismo senhor Pesquisador?!

Pesquisador: O Romantismo, meu querido Woyzeck, começa a se manifestar nos últimos anos do século XVIII. Movimento que assimila as características do Pré-Romantismo, mas com menos radicalidade, pois, agrega alguns aspectos classicistas. Isto se justifica pelo fato de que esse período é antecedido por uma fase clássica da literatura alemã, que duraram algumas décadas. Isto se torna mais claro nas obras de maturidade de Goethe e Schiller⁴², podendo se falar até em um classicismo presente na estética dos dois poetas, como forma de disciplinar os violentos impulsos pré-românticos. Entretanto, esse classicismo sofre influência pré-romântica, não se configurando restritamente às regras e padrões formalistas do Classicismo⁴³.

Em *Fausto*, Goethe demonstra esse transitar entre o ideário clássico e o romântico através da ação da personagem Menfisto. Este proporciona a Fausto, representante do romantismo impetuoso, a união com Helena, símbolo do classicismo. Simbolicamente essa união entre Fausto e Helena correspondia ao nascimento do pensamento do Romantismo alemão, da poesia moderna, ambos pautados nas contradições da civilização moderna. Sendo assim, podemos afirmar que o Romantismo alemão tem a capacidade de fundir formas, culturas, estéticas, ideologias, todas aparentemente distintas buscando unidade.

⁴¹ Sobre a influência de Lenz na dramaturgia moderna alemã Carpeaux afirma: “Em 1828 o romântico Tieck, já velho, editou-lhe as obras, caracterizando-o na introdução como o verdadeiro centro da literatura alemã de 1775. Edição e introdução impressionaram vivamente o jovem Buechner, que escreveu uma novela (inacabada) sobre a loucura de Lenz e lhe adotou o estilo dramático. Por volta de 1920, os dramaturgos expressionistas redescobriram Lenz (e Buechner); e uma das peças, *O Preceptor*, foi representada em nova versão para o palco, feita por Bertolt Brecht.” (CARPEAUX, 2013, p. 61).

⁴² Segundo Carpeaux: “Goethe e Schiller são os autores mais importantes que participaram do *Sturm und Drang*; também são os únicos que o superaram, tornando-se os protagonistas de uma nova fase da literatura alemã.” (CARPEAUX, 2013, p. 62).

⁴³ Em relação às obras de maturidade dos dois autores, Rosenfeld afirma o seguinte: “Na obra madura dos dois autores remetem-se, numa plenitude extraordinária, às tentativas classicistas anteriores [...]. Mas é um classicismo já enriquecido e ampliado pela experiência pré-romântica [...]” (ROSENFELD, 1968, p. 54-55).

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Observem como Rosenfeld pontua essa questão da necessidade dos românticos alemães em unificar como contraponto das visões dicotômicas.

É esse saudosismo dilacerado de fusão e unidade – com a concomitante expressão anticlássica das dicotomias e fragmentações – que leva os românticos a se tornarem andarilhos espirituais, em busca de mundos remotos menos dissociados, supostamente mais íntegros e unos (Idade Média; Oriente; Sânscrito; povos exóticos e primitivos; folclore; mito; misticismo; conto de fadas; nacionalismo; conversão ao catolicismo) (ROSENFELD, 1993, p. 77-78).

Pesquisador: Dando expressão para esse anseio de unidade temos os críticos e líderes intelectuais do Romantismo alemão, os irmãos August Wilhelm Schlegel (1767-1845) e Friedrich Schlegel (1772-1829)⁴⁴. Este teve grande contribuição com o desprezo a visão estática, linear e fechada do Classicismo, que primava pela ideia da “obra acabada”, ou “perfeita”, provenientes de um discurso racionalista da construção poética. F. Schlegel através de seu conceito da obra aberta intervém diretamente na tradição clássica de compartimentar ou ordenar os gêneros literários. Na concepção de Schlegel a obra aberta não se atém mais à ordem poética dos gêneros. Para ele, tudo deve ser interligado com o espírito da poesia, os limites devem ser superados, a poesia deve ter a capacidade de se relacionar a filosofia, a crítica e a ciência, o que deve ser eliminado é a distinção entre a vida e qualquer outra atividade livre, criativa do espírito.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Prestem bem atenção para a afirmação do próprio Schlegel a respeito da sua concepção sobre a “obra aberta”:

⁴⁴ De acordo com Carpeaux os irmãos Schlegel são responsáveis por estruturar todo o pensamento romântico alemão. De acordo com o teórico, o primeiro irmão Wilhelm Schlegel foi um crítico literário, que através de sua obra *Preleções Sobre Literatura e Arte Dramáticas* se tornou o responsável por incorporar Shakespeare totalmente à literatura alemã. Seu irmão mais novo, Friedrich Schlegel também se debruçou em análises sobre as obras de Shakespeare, além de seu compatriota Goethe, sobre este ele afirma obter os sinais precursores do Romantismo. Além disso, em seus primeiros escritos sobre história literária demonstrou o caráter universal da literatura grega antiga, que não poderia se limitar a um classicismo exclusivista. Ver essas informações em (CARPEAUX, 2013, p. 91).

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza [...] (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

Pesquisador: Contudo, mesmo que o Romantismo alemão admita alguns aspectos próprios do Classicismo, pensamentos propostos e opostos do Pré-Romantismo, bem como, de alguns filósofos que estruturaram o Romantismo germânico, estão marcantes no processo de criação poética desse movimento literário. O subjetivismo oriundo do aspecto individualista é um exemplo significativo e característico do Romantismo alemão, ainda mantido desde o Pré-Romantismo.

Queridos, Doutor, Capitão e Woyzeck, os românticos são exageradamente subjetivos e vislumbram sempre a autoexpressão individual para criar suas obras. Essa concepção adquiriu subsídio teórico na reflexão de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), representante do irracionalismo alemão, foi um grande crítico de Napoleão e dos franceses. Em seu *Discurso à Nação Alemã*, criou os primeiros impulsos do nacionalismo alemão. Como filósofo, foi o precursor do solipsismo, que coloca o Eu como o centro criador do mundo. É a partir da filosofia do Eu fichtiano que se sustenta a ideia do subjetivismo do poeta romântico alemão e todo o seu processo de autoexpressão individual, buscando desta forma aquilo que de mais particular e original se pode encontrar na sua obra.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Caro público, atenção às observações de Benedito Nunes, que complementam essas reflexões de Fichte apontadas acima:

A vida interior, espiritual, livre e profunda, a que levam a capacidade expansiva e o poder irradiante do Eu, concretiza-se em tudo aquilo que o indivíduo tem de singular e característico, e por tudo quanto nele, dos sentimentos aos pensamentos, é capaz de, sob a tônica do entusiasmo, manifestar espontaneamente, aflorando ao exterior, pela riqueza superabundante de conteúdos que possuem força própria, a súpula dos elementos pessoais e intransferíveis que constituem o índice de sua originalidade. (NUNES, 2013, p. 58).

Capitão: Senhor Pesquisador, explique de que forma o grotesco se manifesta na poesia dramática moderna alemã.

Pesquisador: Meu caro Capitão, levando em consideração o aspecto anticlassicista e subjetivista, que caracteriza todo o pensamento pré-romântico e romântico alemão, nós percebemos esse contexto como um terreno extremamente favorável ao desenvolvimento do grotesco, sobretudo em alguns escritores da dramaturgia moderna alemã.

3.2 O grotesco: a arma aniquiladora do Classicismo

Pesquisador: Caro espectador/leitor, este próximo fragmento apresentará de que forma o fenômeno do grotesco se torna uma arma poderosa a favor do Romantismo alemão nessa batalha contra o Classicismo. Pontuando os aspectos que o caracterizam, bem como alguns poetas e dramaturgos desse período, que apresentam em suas obras elementos característicos desse grotesco.

3.2.1 Fragmento 8: Eis que resurge o grotesco

Capitão: Como o grotesco se revela uma arma poderosa nessa guerra contra o Classicismo?

Pesquisador: Caro Capitão, nobre Doutor e amigo Woyzeck, no período do Pré-Romantismo e em princípios do Romantismo resurge o fenômeno do grotesco, porém dotado de outro sentido. Ele se apresenta agora a partir da visão subjetiva e individual do mundo. Segundo o teórico Bakhtin: “Foi provavelmente na Alemanha que o grotesco subjetivo se desenvolveu de maneira mais poderosa e original.” (BAKHTIN, 2013, p. 32).

O pensador Friedrich Schlegel e o poeta Jean-Paul são considerados por Bakhtin como os principais teóricos alemães dessa tendência. Na obra, *Conversação sobre a poesia*, Schlegel aponta o grotesco como um artifício estético utilizado pelos românticos. Nessa mesma obra, ele apresenta alguns elementos fundamentais na concepção e estruturação da estética grotesca no pensamento romântico alemão. A mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e o estranhamento do mundo, são exemplos desses elementos.

Friedrich Schlegel examina o conceito de grotesco [...]. Encontra elementos grotescos em Shakespeare, Cervantes, Sterne e Jean-Paul. Para ele, trata-se da mescla fantástica dos elementos heterogêneos da realidade, a destruição da ordem e do regime habituais do mundo, a livre excentricidade das imagens e a “alternância do entusiasmo e da ironia”. (BAKHTIN, 2013, p. 36).

Pesquisador: O sentido da heterogeneidade e do paradoxal apontados por F. Schlegel ao grotesco é definido em alguns dos fragmentos de sua obra *Fragmentos*, contidos na primeira edição da revista criada por ele e seu irmão, a *Athenäum* (1798). Isto nos leva a afirmar que esse grotesco caracteriza-se por possuir uma relação entre os contrários, ou seja, os aspectos que já refletimos aqui daquilo que chamamos de grotesco tragicômico. Segundo Kayser, o Grotesco, de acordo com os fragmentos números 75⁴⁵, 305⁴⁶ e 389⁴⁷, é o contraste entre forma e matéria (assunto), a mistura daquilo que é heterogêneo, a expressão do que é paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo. Nesse sentido, como prova desta mistura, Kayser complementa afirmando que os conceitos de caricatura e os do trágico e cômico penetram agora na estética do século XVIII e aponta nesse

⁴⁵ “A lógica formal e a psicológica empírica são grotescos filosóficos. Pois o interessante de uma aritmética das quatro operações ou de uma física experimental do espírito só pode residir no contraste entre forma e matéria.” (SCHLEGEL, 1997, p. 58)

⁴⁶ “[...]. Assim como o ingênuo brinca com as contradições de teoria e prática, assim também o grotesco brinca com espantosas transposições de forma e matéria, ama a aparência do contingente e estranho, e se mostra, por assim dizer, coquete com o arbítrio incondicionado. [...]” (SCHLEGEL, 1997, p.101-102).

⁴⁷ “Se todo vínculo puramente arbitrário ou puramente contingente de forma e matéria, também a filosofia tem grotescos, como a poesia; [...]. Ela tem obras que são um tecido de dissonâncias morais, a partir das quais se poderia aprender a desorganização, ou nas quais a confusão é ordenadamente construída e simétrica. [...]” (SCHLEGEL, 1997, p. 125).

sentido para o fragmento número 396⁴⁸ de Schlegel. É este um dos aspectos do grotesco que se refletirá na dramaturgia moderna alemã.

Meus queridos Doutor, Capitão e Woyzeck, em Jean-Paul e no seu escrito intitulado *Introdução à estética* há uma contribuição significativa em relação aos mesmos aspectos do grotesco pontuados por Schlegel. A partir de sua concepção sobre o “humor destrutivo” Paul investe contra o mundo perfeito e acabado⁴⁹. A perfeição é aniquilada pelo humor. Bakhtin afirma que Jean-Paul radicaliza esse aspecto do grotesco e que, graças ao “humor destrutivo”, o mundo se transforma em algo exterior, terrível e injustificado, o chão escapa aos pés e tudo na visão perfeita, harmônica e fixa do racionalismo clássico torna-se instável e vertiginoso.

Este mundo que se torna estranho, instável, às avessas e transgressor no sentido de valorização da irracionalidade, que caracteriza o grotesco subjetivista do Romantismo alemão, é o contraponto da visão estável e assentada na concepção da racionalidade classicista. É a partir do subjetivismo dos românticos que os elementos característicos do grotesco se manifestam como ruptura às formas rígidas e lógicas do Classicismo.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Prestem bem atenção para afirmação de Rosenfeld quanto ao subjetivismo romântico e seu objetivo anticlassicista, e como isto revela alguns elementos característicos do grotesco.

É do subjetivismo dos românticos, da sua exaltação de uma fantasia muitas vezes bizarra e arbitrária, do seu “autismo” que coloca acima de tudo o Eu genial, criador, mas por isso mesmo justificado quando destrói a própria criação pela intervenção de uma ironia que nega a própria forma e dissolve todas as leis e todos os valores do senso comum – é tudo isso que decorre o desprezo pela composição dramática rigorosa, pela verossimilhança e pelo encadeamento lógico que geralmente se exigem da peça teatral. Os românticos começam a “brincar” com o absurdo. (ROSENFELD, 1993, p. 238-239).

⁴⁸ “Caricatura é um vínculo passivo de ingênuo e grotesco. O poeta pode usar tanto trágica quanto comicamente.” (SCHLEGEL, 1997, p. 127).

⁴⁹ Retomando alguns aspectos do “humor destrutivo” proposto por Jean Paul, Kayser afirma que embora em seu escrito *Introdução à estética* o poeta não tenha mencionado o termo “grotesco”, mas o fenômeno constituiu um componente do humor. Sobre isto afirma Kayser: “Todavia, mesmo sem utilizar a palavra, o fenômeno foi divisado e circunscrito através de ‘programas’ inteiros. Constituiu uma ‘componente do humor’, tal como Jean Paul procurou defini-lo. Chamou-o de ‘ideia aniquiladora do humor’. [...] O riso do humor não se apresenta de forma livre; nasce, ao contrário, ‘aquele sorriso em que há ainda... uma dor. [...]’ (KAYSER, 2003, p.57- 58).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Observem, meus amigos, que a ideia do alheamento do mundo, do apartar-se de uma realidade lógica e estável está exatamente na total invasão dos elementos grotescos a essa forma racional e balizada com que os classicistas representam o mundo. A partir do momento em que o grotesco se manifesta mesclando seus aspectos com esses outros do classicismo, o mundo é percebido sob a ótica do bizarro, monstruoso, arbitrário, paradoxo, fantástico, absurdo e tragicômico.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Vejam, meus caros, o que Rosenfeld afirma sobre a relação entre as formas grotescas e o mundo pautado na lógica racional e na harmonia das coisas.

Na arte grotesca, porém, há o entrelaço entre as duas esferas. O fantástico, monstruoso, macabro, excêntrico, obscuro invade nossa realidade cotidiana, as suas leis de repente estão suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz. É daí, ante a alienação surpreendente do nosso mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado. Mesmo nos graus atenuados do grotesco, de tipo mais lúdico ou satírico, não podemos deixar de sentir um ligeiro estremecimento, ante o espetáculo descomunal de um mundo, cujas categorias básicas perdem a sua validade. (ROSENFELD, 1976, p. 61).

Pesquisador: Por conta desse seu caráter transgressor na forma como se desprende das regras e das leis que regem a concepção harmoniosa do mundo, o fenômeno do grotesco é considerado a principal arma de alguns poetas do Pré-romantismo e do Romantismo alemão contra a forma racional de representação do Classicismo.

Doutor: (*com grande curiosidade pergunta ao Pesquisador*) Meu caro Pesquisador, quais são os dramaturgos que apresentam esses aspectos do grotesco?

Pesquisador: Senhor Doutor, o teatro do *Sturm und Drang*, em especial, a obra dramática de Lenz estão repletos de elementos grotescos. Suas obras apresentam desde a estrutura dramática retorcida, decomposta, no estilo do “drama de farrapos” até situações em que se encontram contrastes estridentes entre o

trágico e cômico. Nesse sentido, Lenz atribui aos conceitos de comicidade e cômico um significado mais amplo, inclui o grotesco na concepção tragicômica⁵⁰.

Como exemplo disto, em uma das cenas de sua obra *O Preceptor* (1774)⁵¹, Lenz faz do acaso um elemento importante para o desenvolvimento das ações, com isso, o contraste entre trágico e cômico são postos em evidência, porém, ao mesmo tempo em que se mesclam na mesma cena provocando uma reação de riso arrepiado, típico do tragicômico.

Prestem bem atenção que em algumas situações de *Os Soldados* (1776)⁵², Lenz apresenta a mesma situação de contraste. O aspecto tragicômico se apresenta na mudança brusca entre uma realidade, que a princípio se apresenta enquanto favorável e outra que no mesmo instante se mostra tenebrosa e bizarra. Este contexto se mostra propício para o aparecimento de elementos grotescos. Desta forma, condiz com um mundo que salta dos eixos, totalmente alienado.

Já percebemos que o grotesco presente na dramaturgia de Lenz e de outros autores do *Sturm und Drang*, se apresenta enquanto tragicômico. Isto se deve às influências de Shakespeare e da *Commedia dell'arte*. Este segundo com uma influência muito importante no grotesco do drama moderno alemão, especificamente na movimentação de seus personagens tipos. Apresentam-se excêntricos, excessivos e ao mesmo tempo com gestos rígidos, quase que “robotizados”, semelhantes às marionetes pensadas por outro autor romântico, Kleist (1777-1811)⁵³.

⁵⁰ “Chamo simplesmente de comédia, não uma representação que só provoca sorrisos, mas uma representação que é para todos... A comédia é uma pintura da sociedade humana e, quando esta se torna séria, o quadro não pode tornar-se sorridente... Por isso, nossos comediógrafos alemães devem escrever de maneira cômica e trágica simultaneamente.” (LENZ, *apud*, KYSER, 2003, p. 47).

⁵¹ Kayser descreve essa cena da seguinte forma: “Em *O Preceptor* aparece outro exemplo característico. Um estudante quer assistir, no teatro, à *Minna* de Lessing. É tão pobre que se viu obrigado a empenhar seu casaco e agora, em pleno verão, tem de vestir um abrigo de pelo de lobo. Quando sai à rua, é atacado pelos cães que, enquanto ele perde de todo a orientação, o perseguem pelas ruas. A Senhorita Knicks [Reverência], que relata o episódio, quase morre de rir. (KAYSER, 2003, p. 48).

⁵² A cena é narrada por Kayser da seguinte forma: “O príncipe se casou com Guilhermina. No terceiro dia, ficam sabendo, pela boca de um terceiro, que nada sabe do casamento e quer simplesmente lhes causar alegria, que são irmão. O príncipe ofereceu, após as núpcias, uma grande festa e recebeu a cidade toda. Então, no seu desespero, foge. Encontramo-lo novamente numa festa. Mas é uma festa para mendigos e inválidos, em Leipzig, numa festa de lêmures, uma dança da morte.” (KAYSER, 2003, p. 49).

⁵³ Refletiremos sobre a concepção do homem-marionete um pouco mais à frente, quando analisaremos algumas obras de Kleist.

Caríssimos Doutor, Capitão e Woyzeck, a ideia do autômato, do “homem-marionete” também está presente em algumas obras de Lenz. Em *O Preceptor* e *Os Soldados*, Lenz concebe a forma do grotesco na concepção de personagens títeres, ou seja, uma forma de observar o homem enquanto um ser autômato, como se seus movimentos fossem determinados por uma força alheia às suas. O aspecto de caricaturas rígidas e as movimentações reforçam suas proximidades com títeres movimentados por mãos de poderes estranhos. As personagens de *Der neue Menoza* (1774), a presença do caricatural são marcantes, elas são construídas com algumas poucas qualidades que nelas atuam com a força de uma mania⁵⁴.

Os aspectos do grotesco tragicômico, assim como, a metáfora grotesca do “homem-marionete” também se encontram presentes na dramaturgia de Klinger. O autor alemão não se propunha a diferenciar o trágico e o cômico. Isto causou certa aversão do público e dos estudiosos da literatura, que só concebiam o drama a partir da dicotomia entre aquilo que é sério ou o que é para rir⁵⁵.

Woyzeck: Quer dizer que esse tal de Klinger misturava aquilo que era pra fazer agente rir, com aquilo que era sério?

Pesquisador: Isso mesmo, Woyzeck! E nesse sentido, o grotesco manifesto por Klinger se dá sob a ótica do grotesco tragicômico, personagens com características satíricas, excêntricas e caricatas, que se aproximam mais de situações ridículas. Com tal excentricidade, a reação do espectador diante dessa obra é a sensação do mundo alheado, e nesse sentido, o riso não é livre e nem despreocupado.

O mundo tornado estranho, alheado ou fora dos eixos, totalmente alienado, desconsiderando qualquer princípio de racionalidade das coisas é uma fonte inesgotável de um tipo de grotesco, que se manifesta a partir de formas oníricas, fantásticas, híbridas, absurdas, bizarras, entre outras. É o caso das obras dos românticos Ludwig Tieck (1773-1853) e E. T. A. Hoffmann (1776-1822).

⁵⁴ Ver essas informações em: (KAYSER, 2003, p. 48).

⁵⁵ Sobre isto afirma Kayser: “[...]. O repúdio do público contemporâneo, bem como, posteriormente, dos historiadores da literatura, nasceu justamente do fato de não se saber com segurança se as personagens e os acontecimentos devem ser tomados a sério ou considerados ridículos. A culpa foi atribuída à exígua força criadora do poeta. Mas Klinger gostava particularmente do citado drama e o tinha pelo melhor de todos. O erro foi do público que só conhece a alternativa: sério ou ridículo.” (KAYSER, 2003, p. 50).

Tieck era poeta, dramaturgo e narrador de romances, novelas e contos de fadas, além de crítico. Seus contos são especialmente considerados os mais característicos do romantismo, assim como suas peças, ambos apresentam elementos maravilhosos ou fantástico-burlescos. Nesse aspecto o grotesco se apresenta próximo à sua literatura. O escritor romântico alemão também rompeu com a tradição da escrita clássica, procurou misturar os gêneros, segundo a teoria romântica. Rosenfeld pontua esse aspecto transgressor de Tieck em relação à formalidade da escrita clássica: “Em tudo Tieck revela o desprezo romântico pela ‘obra’, cujo acabamento perfeito é posto de lado em favor da autoexpressão dos ‘caprichos geniais’ do poeta.” (ROSENFELD, 1997, p. 240).

Meus estimados Doutor, Capitão e Woyzeck, este desprezo leva Tieck ao encontro de elementos que podemos aproximar do fenômeno do grotesco. Por mais que Kayser afirme ser o termo “grotesco” não adequado para categorizar sua obra, mas ainda assim, identificamos esses elementos em algumas de suas propostas. Observem, que o próprio Kayser pontua que podemos estar próximos de elementos característicos desse fenômeno, mesmo quando não se utiliza o termo. Em *Der blonde Eckbert* (O Loiro Eckbert), por exemplo, Tieck apresenta uma individualidade despedaçada, as personagens se mesclam uma com as outras e aos poucos o mundo vai sendo exposto enquanto alheado ou alienado. Em outra obra intitulada de *Die Gemälde* (Os Quadros), o poeta e dramaturgo romântico alemão, apresenta uma concepção do próprio grotesco na fala de uma das personagens⁵⁶. Desta forma, nas obras de Tieck pontuamos aspectos marcantes de ironia e sátira, além de um jogo descontrolado entre ficção e realidade, que suspende todas as leis do teatro e do mundo.

Em E. T. A. Hoffmann, os aspectos sombrios, fantasmagóricos, o fantástico e a alienação do mundo, que são típicos dos românticos, se fazem sempre presentes em suas narrações. Isto o leva a apresentar vários elementos típicos do fenômeno do grotesco.

⁵⁶ Sobre isso, Kayser afirma: “[...] no romance tardio *Die Gemälde* (Os Quadros), ele leva um dos interlocutores a dizer sobre o grotesco (pois dele trata passagem): ‘O que é louco, néscio e insípido é uma infinitude... e o é justamente por não se deixar prender dentro de nenhum limite, posto que pela limitação tudo se torna razoável – o belo, o nobre, o livre, a arte e o entusiasmo. Mas, como se lhe mistura algo supraterrâneo, indizível, julgam os néscios que é o incondicionado, pecando assim com o seu misticismo pretensioso contra a natureza e a fantasia. [...]’ (KAYSER, 2003, p. 77).

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Vejam o que Rosenfeld destaca sobre esses aspectos do grotesco presente na obra de Hoffmann.

A inclinação dos românticos pelas ciências ocultas (sonambulismo, fantasmas, telepatia, mesmerismo) se faz notar sobretudo nas narrações de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). Sua obra é a súpula do pendor romântico pela fusão violenta de paixões, pela visão dissonante do mundo, pelo ímpeto irracional, pelo lado noturno e tétrico da vida, pelo estranho, excêntrico, caricato e grotesco. (ROSENFELD, 1993, p. 81- 82).

Pesquisador: Estimados Doutor, Capitão e Woyzeck, nas obras maduras de Hoffmann, podemos encontrar uma forte relação entre o fantástico e a realidade. Sendo assim, o irreal e o onírico, por vezes, estão presentes no plano do real e são descritos com grande precisão, o homem dilacerado, saudosos de unidade é sempre um tema constante em seus escritos. Este aspecto torna as narrativas de Hoffmann como grandes exemplos desse grotesco que se manifesta ante o abismal, ou seja, quando o mundo se apresenta, desordenadamente, sem a sua concepção real, confiável e confortável.

Nas obras de Hoffmann, as artes grotescas ornamentais de Bosch, Brueghel e Callot são revisitadas. Na maioria de suas personagens encontramos figuras humanas mescladas a formas de animais, bem como, a movimentação excêntrica e caricata das figuras próprias da *Commedia dell'arte*, de fácil reconhecimento nas imagens de Callot. Em *Abenteuer in der Sylvesternacht* (Aventura na Noite de São Silvestre), Hoffmann apresenta uma criatura grotesca composta de homem e animal. Em uma determinada cena desse mesmo escrito, o autor romântico alemão nos mostra uma realidade totalmente estranha, repleta de monstruosidades e de figuras oníricas.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Quem descreve muito bem essa cena é Kayser. Prestem bem atenção.

Em *Abenteuer in der Sylvesternacht* (Aventura na Noite de São Silvestre), o narrador previne contra a bela Júlia com as palavras: “Não bebas... olhe para ela com atenção! Não a viste já nos quadros de advertência de Brueghel e de Callot...?” A advertência é bradada num sonho que encerra um grotesco perfeito: as árvores e plantas perdem suas proporções, o “garoto” se converte em esquilo, os outros homens se transformam em

figuras de açúcar que, não obstante, começa, a viver e arrastar-se – até que o sonhador, com um grito, desperta do sono. Ao passo que Hoffmann aproveita aqui motivos tirados de Callot e da ornamentação grotesca, em *Die Elixire des Teufels* (Elixires do Diabo) produz-se um sonho que parece uma visão do inferno, de Bosch ou Brueghel, transporta em palavras. (KAYSER, 2003, p. 68).

Pesquisador: O grotesco nesse sentido se apresenta a partir de seus aspectos fantásticos, oníricos, irracionais, ilógicos, em que o mundo sustentado pela racionalidade se vê desconstruído e totalmente embasado em princípios suspensos. Desta maneira, assim como nas pinturas de Bosch e Brueghel, Hoffmann também nos apresenta uma realidade alheia, em que se manifesta um grotesco baseado no estranho, provoca arrepios.

Meus caros ouvintes Doutor, Capitão e Woyzeck, outro grande nome da literatura dramática romântica alemã, especificamente do Pré-Romantismo é Hienrich von Kleist (1777-1811), grande defensor do irracionalismo, propõe em suas obras e escritos a valorização do espírito inocente como contraponto da reflexão consciente das coisas. Em seu estudo *Sobre o Teatro de Marionetes*, ele pontua que a beleza das marionetes e dos animais está em suas inocências que não são influenciadas pela intervenção da consciência. Os títeres em especial são manipulados por forças desconhecidas a eles e de forma mecânica, sem as interferências da reflexão e do consciente. O intelecto, a consciência e a reflexão afiguram-se a Kleist como um engano, aparências e mentira e impedem que os sentimentos impetuosos, irrefletidos e impulsivos se desenvolvam.

Isto fica claro quando o próprio Kleist caracteriza esses títeres dizendo que são antigravitacionais, ou seja, a força que os fazem mover não se fixa a terra, mas sim ao ar. Desta forma, procuramos entender que, a terra entra como simbologia do estável, daquilo que está assentado no racional, e o ar é o que está suspenso, alienado à realidade. Em sua peça *Catarina de Heibronn*, a personagem título é vista como um títere.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Vejam a descrição da personagem feita por Rosenfeld.

Quanto à peça *Catarina de Heibronn*, desenrola-se inteiramente na atmosfera da lenda maravilhosa. Catarina é antitrágica *par excellence*, pois

é a imagem da moça “marionete”. Uma em si mesma, segue em estado de inconsciência sonambúlica, imperturbável [...] (ROSENFELD, 2005, p. 45).

Pesquisador: Esse caráter autômato de agir inconscientemente, movido por forças inexplicáveis, que levam a personagem a agir sem interferências da racionalidade a partir da reflexão, abre um espaço fértil ao fenômeno do grotesco. Em algumas obras do Pré-Romantismo e do Romantismo alemão, quando aproximam ao humano esse aspecto mecanicista, autômato, que age sem interferência da razão, mas sim porque de alguma forma é levado a agir por outras forças, típicas dos títeres, apresenta-se uma alegoria grotesca muito importante para compreensão do drama moderno alemão, a do “homem-marionete”.

Deparamos-nos, ao longo de nossa análise sobre o grotesco na dramaturgia moderna alemã, com personagens excêntricas, compostas como se fossem caricaturas e que se movimentam e agem como marionetes. A isto atribuímos a ideia de “homem-marionete”, que seria o homem que se reduz a um autômato movido por forças misteriosas. Nesse sentido, os seres perdem o seu aspecto familiar, há uma subversão da ordem ontológica e o universo se mostra destorcido, desproporcional e dissociado ao homem. Por conta disto, a arte que representa o drama deve unir a luz e a sombra, corpo e alma, o animalesco e o espiritual. Sendo assim, o grotesco que representa todos esses aspectos se torna um elemento importante no cenário dramatúrgico do Pré-Romantismo e do Romantismo alemão não só por se opor as regras harmônicas do classicismo, mas também por refletir os aspectos característicos do homem moderno. Aquele homem desfigurado, esfacelado, deteriorado, que se “coisifica”, rompendo com a hierarquia dos seres, em que o mundo orgânico se confunde com o anorgânico, o “Homem-marionete”.

É importante percebermos, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck, que todas essas análises acerca dos aspectos anticlassicistas do Pré-romantismo e do Romantismo alemão, bem como os elementos do fenômeno grotesco que reforçam tal concepção e caracterizam a dramaturgia moderna alemã são fortes influências na dramaturgia de George Büchner, em específico a obra *Woyzeck*.

4. ENTRADA 3: OS PALHAÇOS GROTESCOS DE WOYZECK

4.1 Woyzeck entra em cena

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*): Digníssimos senhores e senhoras do público, nesses fragmentos explanaremos sobre as influências de todo o pensamento pré-romântico e romântico alemão na dramaturgia de Georg Büchner e como elas contribuem para o desenvolvimento do fenômeno grotesco em sua obra *Woyzeck*. Para isto, analisaremos vários fragmentos contidos na obra estabelecendo uma relação com o grotesco tragicômico. A partir dessa categoria de grotesco, direcionaremos nossas reflexões à aproximação com a linguagem do palhaço, para finalmente aproximar essa linguagem às personagens Doutor, Capitão e Woyzeck, pertencentes a *Woyzeck*.

4.1.2 Fragmento 9: *Woyzeck*: Grotesco! Grotesco!

Doutor: Meu bom Pesquisador, você poderia nos apontar as consequências dessas batalhas travadas entre o Classicismo francês e o Romantismo alemão para o contexto que vivemos em *Woyzeck*?

Pesquisador: Meu sábio Doutor, preste bem atenção para o que vou lhe contar agora: *Woyzeck* é uma peça escrita no ano de 1836 por um dramaturgo, que está ligado aos primórdios da literatura moderna alemã, Georg Büchner. Para alguns estudiosos, o autor alemão encontra-se na transição do Romantismo para o Realismo, o certo é que, em sua dramaturgia, encontramos traços inconfundíveis do movimento pré-romântico do *Sturm und Drang* e romântico alemães. Por este motivo, Büchner foi um autor visionário, estava sempre investigando o seu contexto, a sua história a partir de um olhar para além. Incompreendido em sua época, não

obteve o reconhecimento devido, em vida, e, durante muito tempo, foi um autor esquecido na literatura alemã, redescoberto somente após várias gerações póstumas a sua morte em 1837, através dos expressionistas.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Vejam o que a pesquisadora Irene Aron afirma sobre esse “não-lugar” de Büchner em relação a sua obra.

Sob o signo da transição “entre o ontem e o amanhã”, situam-se a vida e a obra de Georg Büchner, que ainda segundo Hans Mayer, captou como nenhum outro dentre seus contemporâneos os problemas da época em que viveu, e refletiu sobre eles de maneira bastante crítica. (ARON, 1993, p. 34-35).

Pesquisador (*direccionando-se ao Doutro, Capitão e Woyzeck*): Desta forma meus amigos, Gerog Büchner torna-se um autor moderno à frente de sua época, isto se expressa através da estrutura e da linguagem completamente novas de sua dramaturgia, que continua moderna e atual. Pois, as preocupações contemporâneas podem estabelecer relação entre a sua época e a nossa. Nesse sentido, a dramaturgia büchneriana é considerada universal e atemporal. O crítico e teatrólogo Fernando Peixoto afirma que Büchner “é um escritor para sempre.”⁵⁷

Este aspecto vanguardista da dramaturgia de Büchner é o resultado dos desprendimentos das formas fechadas e harmoniosas da literatura clássica. Isto confere a sua obra características da dramaturgia moderna alemã, na qual se podem identificar alguns elementos dessas na dramaturgia de Büchner. Os escritos de Gerog Büchner foram poucos, podemos destacar a sua primeira obra de cunho revolucionário e político, o panfleto *O mensageiro rural de Hessen* (1834), tempos depois escreveu os seus textos dramatúrgicos *A morte de Danton* (1835), *Lenz* (uma novela escrita em 1835, em homenagem ao escritor do *Sturm und Drang*), a sua comédia *Leonce e Lena* (1836) e sua última obra dramatúrgica, *Woyzeck* (1836).

⁵⁷ “Um escritor que, enraizado em seu tempo histórico, com febril e vertiginosa lucidez, destaca-se de seus contemporâneos e avança em direção ao futuro, construindo novos valores, antecipando projetos e temas, é um escritor para sempre.” (PEIXOTO, 1983, p. 10).

Doutor: (*dirigindo-se ao Pesquisador*) Meu caro, explique melhor como e quais são os aspectos da dramaturgia moderna alemã que influenciarão nas obras de Georg Büchner?

Pesquisador: Pois muito bem, meu caro Doutor. (*dirige-se a Woyzeck e o Capitão*) e meus queridos amigos.

É com a seguinte frase: “Paz às choupanas! Guerra aos palácios!”⁵⁸, que Büchner torna o panfleto *O mensageiro rural de Hesse* (1834) um exemplo de escrito, que propõe refletir sobre questões de lutas sociais. Alguns estudiosos atribuem a esse texto um caráter pré-marxista⁵⁹. Nesta obra, o autor alemão traz para discussão a constante luta de classes, em que apresenta a reivindicação de camponeses por melhores condições de vida. Esta questão da luta de classe teve sua origem com a Revolução Francesa, (*dirige-se aos personagens*) acredito que os senhores estejam lembrados da luta para se libertar do Antigo Regime e tudo o que ela representava. Como consequência dessa luta, tivemos as primeiras reflexões acerca de ideias sociais. Não podemos esquecer que todo esse contexto foi responsável por influenciar o pensamento de liberdade e nacionalidade do drama moderno alemão. Nesse sentido, *O mensageiro rural de Hesse* retoma essa temática e Büchner deixa o seu cartão de visitas já nesse escrito. Em se tratando do campo estético, o fato de no panfleto existir um discurso antiaristocrático já demonstra que o autor de *Hesse* não se renderá às formas clássicas de representação, por se tratar de uma estética representativa do Antigo Regime.

Em *A morte de Danton* (1835)⁶⁰, a própria história da Revolução Francesa é recontada. O drama apresenta em quatro atos, é fruto de seus estudos intensivos em Thiers e Mignet⁶¹, sobre a revolta ocorrida na segunda metade do século XVIII. A obra conta a vida de Danton, um dos idealistas da Revolução Francesa, dias antes

⁵⁸ Ver em (BÜCHNER, 2004, p. 56).

⁵⁹ “A autoria do *O Mensageiro Rural de Hesse*, no qual incita os camponeses a reivindicar melhores condições de vida sob o lema ‘Paz às choupanas! Guerra aos palácios!’, e, principalmente, o radicalismo das ideias políticas aí expostas, fazem com que Büchner seja considerado precursor de um socialismo muito anterior às teorias marxistas.” (ARON, 1993, p. 35).

⁶⁰ “Trata-se de um drama sobre a desilusão da história e da existência humana, de uma obra que expressa fatalismo, impotência e miséria do homem. O eixo narrativo é o fracasso dos revolucionários franceses Danton e Robespierre. O drama mostra as ideologias dos dois partidos como ilusões ambiciosas e vaidosas que, inadequadas para resolver as questões sociais e políticas, acabam por se combater, impedindo qualquer solução produtiva.” (SCHUWARZ, 2008, p. 54).

⁶¹ Para escrever *A morte de Danton*, Büchner faz o uso de pré-textos, incorporando dados históricos da Revolução retirados da obra *Histoire de La Révolution Française* de Thiers (1827) e da obra homônima de Mignet (1824). Ver em (SCHUWARZ, 2008, p. 54).

de sua morte. Por conta de se pautar em fontes históricas, o que leva à obra o caráter de clareza e concisão, sobretudo, na tradução quase que literal dos discursos pronunciados pelas personagens, *Danton* é considerada a precursora do drama realista alemão⁶².

Observem, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck, que os aspectos anticlassicistas do drama moderno alemão são encontrados na estrutura dramatúrgica da peça, Büchner torna evidente em *A morte de Danton* a necessidade de ruptura com os cânones estéticos vigentes. Sendo assim, o dramaturgo alemão não lança mão da representação da escrita tradicional, fechada, porque em seu processo de busca por uma escrita inovadora ele supera a imitação como forma de representação.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Prestem bem atenção para o que afirma Irene Aron sobre as influências de Büchner na sua escrita de *A morte de Danton*, que por mais realista que a obra pareça ser, o aspecto anticlassicista e a temática da revolução ainda são resquícios do espírito romântico alemão.

[...] Büchner reatualiza uma forma dramática, cuja tradição remonta a Idade Média europeia e aos dramas de Shakespeare, e que tinha sido retomada ainda recentemente no drama do *Sturm und Drang*. À forma nova chamamos de forma aberta, em contraposição à tradicional, fechada [...] (ARON, 1993, p. 41).

Pesquisador (*direccionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*), Percebam, meus amigos, que a forma aberta a que se refere Aron é determinada como atectônica, ou não-aristotélica. A partir disto, nos remetemos novamente às teorias de Schlegel e sua “obra aberta”, em que, como já visto aqui, desconsidera totalmente as regras dos gêneros literários estipuladas por Aristóteles na *Poética*⁶³. Além disso, é reflexo dessa proposta a forma aberta o “drama de farrapos”,

⁶² Ver todas essas informações em (ROSENTHAL, 1961, p.22).

⁶³ Vale lembrar que, na *Poética* Aristóteles pontua os gêneros literários, como: épico, lírico, dramático, subdividido em tragédia e comédia e determina que não pode fundir em um mesmo texto tais gêneros. Como contraponto, a forma aberta, ou melhor, a “obra aberta” de Schlegel destitui tal proposta. Outro aspecto tradicional e fechado da concepção de Aristóteles diz respeito às regras das unidades, que prioriza uma estrutura linear de escrita dramatúrgica. Porém, na concepção da forma aberta, o “drama de farrapos”, através das cenas curtas e abruptas, em forma de fragmentos, desconsidera essa visão linear aristotélica.

previamente idealizado pelo Pré-Romântico Lenz de quem Büchner sofre forte influência, a ponto de escrever uma novela em homenagem ao poeta do *Sturm und Drang*.

Doutor: Assim como em *Danton*, Büchner também vai partir de um pré-texto para escrever *Lenz*?

Pesquisador: Sim, meu caro Doutor! Atenção para essa pequena história que vou lhes contar: Em 1777, Jakob Michael Reinhold Lenz apresenta os primeiros sintomas de uma doença psíquica, que se agravou em 1779. Durante esse momento de sua vida, o poeta pré-romântico ficou aos cuidados do pastor Johann Friedrich Oberlin, este se encarregou de registrar em um diário a permanência de Lenz enfermo em Steintal. Tal registro serviu de base para Büchner escrever sua obra. Em 1835, Büchner ocupa-se em escrever a novela *Lenz*⁶⁴, que a princípio pretendeu escrever um ensaio, mas acabou por escrever um relato⁶⁵.

Observem meus amigos, que nessa obra a racionalidade e a ordem do pensamento são postas em xeque através da loucura característica da personagem título. Lenz é uma personagem cujo instinto apodera-se de sua mente e a lógica torna-se cada vez mais distante. Tomando isto como premissa, Büchner coloca nas falas de Lenz toda a sua crítica ao idealismo filosófico alemão. E desta forma, o autor de *Lenz*, a partir da própria obra, aproxima-se das concepções do espírito romântico alemão.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Direcionem suas atenções para a observação feita por Guinsburg e Koudela a respeito da novela *Lenz* e sua relação com o pensamento do drama moderno alemão.

Büchner manifesta, pois, por meio de Lenz seu desdém não só pelo idealismo, como pela racionalidade abstrata, ressaltando o valor da poesia, na qual é possível reencontrar a natureza humana, tal como aparece nas canções populares, em Shakespeare, um pouco em Goethe [...] (GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 35).

⁶⁴ “Os sofrimentos e dúvidas existenciais retratados em *A morte de Danton* são retomados por Büchner em sua única narrativa, *Lenz*, [...] . A obra relata um episódio da vida do poeta do *Sturm und Drang* [...], é baseada num relato de 1778, [...]. Além da visão condicionada pelos sintomas da doença do protagonista, a narrativa *Lenz* tematiza o problema do ateísmo e o confronto da arte realista e idealista. [...]” (SCHUWARZ, 2008, p. 56-57).

⁶⁵ Ver essas informações em (GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 34).

Pesquisador: Assim, *Lenz* apresenta aspectos anticlassicistas contrapondo-se a estética literária aristotélica e se torna mais uma obra das produções literárias de Georg Büchner, com influências do drama moderno alemão, da mesma forma *Leonce e Lena* (1836)⁶⁶ também se caracterizou.

Prestem atenção, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck, que, nessa obra, a influência do espírito romântico se dá através do descumprimento das regras de separação dos gêneros dramáticos propostos pela *Poética*. Por mais que a obra seja uma comédia⁶⁷, mas em muitas situações ela se apresenta enquanto tragédia. Na verdade, em *Leonce e Lena*, Büchner não estipula uma situação dicotômica entre tragédia e comédia, mas apresenta esses dois gêneros tão relacionados, que se tornam orgânicos em sua escrita. Nesse sentido, é muito mais correto atribuímos à *Leonce e Lena* o caráter tragicômico⁶⁸. Esses aspectos são apresentados com ironia e sarcasmos típicos do dramaturgo alemão. Em uma carta escrita aos pais, Büchner afirma que o chamam de zombador.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Sobre o aspecto irônico, afirma o dramaturgo alemão.

[...] chamam-me de zombador. É verdade, rio com frequência, mas não rio do modo como alguém é um homem, porém apenas pelo fato de ser um homem, coisa a cujo respeito ele nada pode fazer; e rio então de mim mesmo que compartilho do seu destino. (BUCHNER, 2004, p. 309).

Pesquisador (*direccionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Essa característica ecoa em *Leonce e Lena*, nos nomes jocosos atribuídos aos dois reinos que cada um dos protagonistas representam. No caso de Leonce, o reino Popo e em relação à Lena, o Pipi. Büchner ironiza os pequenos Estados que, de tão pequenos, podem ser vigiados da janela de uma sala⁶⁹.

⁶⁶ “A ação da peça parodia o esquema usual de comédia. Leonce, príncipe do reino Popo, e Lena, princesa do reino Pipi, noivaram sem se conhecer. Independente um do outro, ambos decidem fugir a fim de escapar ao casamento. No segundo ato, eles se encontram por acaso no meio do caminho, numa hospedaria e se apaixonam um pelo outro e, no terceiro, casam-se no reino Popo, para só então se reconhecerem como príncipe e princesa.” (GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 38).

⁶⁷ Na verdade, a obra parodia através da ação da peça o esquema usual da comédia. Ver em (GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 38).

⁶⁸ “[...] na comédia *Leonce e Lena* (1836), Büchner mostra que o trágico e o cômico, a melancolia e a alegria são aspectos da mesma realidade [...]” (SCHWARZ, 2008, p. 55).

⁶⁹ Ver em (GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 40).

Observem que outro aspecto anticlassicista e típico do pensamento pré-romântico e romântico alemão presentes na obra, diz respeito a sua estrutura de concepção das ações dramáticas. Desta forma, de acordo com Guinsburg e Koudela, Büchner não se esforçava para desenvolver acontecimentos a partir da psicologia das suas personagens, sendo assim, as ações não seguem a um padrão tradicional da construção dramática. “Faltam os quiproquós que geram tensão dramática, como ocorre nas comédias, que são objeto de menção irônica na peça.” (GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 38).

A tragicomicidade também é percebida sob o aspecto do irônico em *Woyzeck* (1836), a última peça escrita por Büchner. Essa peça é a síntese de várias características do pensamento pré-romântico e romântico alemão.

Woyzeck: (*um pouco assustado*) Senhor pesquisador, desculpe incomodá-lo em sua explanação, mas tem algo que me assusta. Por que o texto tem o meu nome?

Pesquisador: Muito boa pergunta, Woyzeck! Existe um motivo para que Büchner o desse tal importância. De acordo com estudiosos, você Woyzeck foi considerado a primeira personagem protagonista plebeu do teatro alemão⁷⁰, isto toma uma proporção ainda maior em termos de crítica e luta de classe a partir de seu confronto com esses dois aí, (*aponta para o Doutor e o Capitão*), pois além de seus superiores, também são representantes das classes sociais dominantes e isto tem um significado importante. Desta forma, percebam que a primeira influência que conseguimos detectar é a luta de classe oriunda dos idealismos sociais surgidos desde a Revolução Francesa e que continuaram a se apresentar nos ideários românticos alemães.

Woyzeck é o exemplo mais plausível do que seria o caráter da “obra aberta”, por se tratar de um texto inacabado. Büchner nunca indicou uma versão definitiva e várias foram as edições, mudanças e interpretações dadas ao texto. Reforça esse caráter da obra o fato de ela concretizar de forma objetiva a ideia do “drama de farrapos” proposta pelo pré-romântico Lenz. O texto *Woyzeck* é todo

⁷⁰ “O primeiro protagonista plebeu do teatro alemão foi concebido por Büchner a partir de fontes históricas, extraídas de anais da medicina legal. Johann Christian Woyzeck, homicida, condenado à morte pela justiça de Leipzig, foi decapitado em 27 de agosto de 1824, sendo o evento acompanhado por uma multidão de cinco mil pessoas.” (GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 41).

constituído por fragmentos, que podem ser reorganizados das mais diversas maneiras possíveis, sem se preocupar com uma ordem linear classicista.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Atentem para o que Irene Aron afirma sobre esse aspecto da obra ser inacabada, composta de fragmentos, o que contribui com várias versões do mesmo texto.

De *Woyzeck* conservaram-se manuscritos, muitas vezes ilegíveis, de três grupos de cenas, além de cenas isoladas, mais tarde incluídas no grupo de cenas que se considera a versão final do drama. Muitas cenas foram reescritas pelo autor e cada nova elaboração do drama; é possível perceber-se nas edições que apresentam todas as etapas do processo de feitura de *Woyzeck* não só a alteração dos nomes das personagens principais, como também uma maior concisão nos instantâneos de vida captados pelas cenas. (ARON, 1993, p. 95-96).

Pesquisador: Com uma visão contrária à ideia de que *Woyzeck* seria uma obra inacabada, Guinsburg e Koudela baseados nas reflexões de Brecht, afirmam que, assim como outras obras de autores pré-românticos e românticos, à exemplo, Kliest (*Robert Guiskard*) e Goethe (*Fausto*), *Woyzeck* se apresenta mais com o caráter de esboço. Típico de um gênero especial de fragmentos⁷¹.

Capitão: (*impaciente*) Tudo bem! Compreendi as influências de todas aquelas transformações conquistadas com muita luta pelos Pré-Românticos e Românticos alemães nas obras de Georg Büchner. Mas a pergunta que não quer calar: como o grotesco se manifesta na obra de Büchner, especialmente em *Woyzeck*?!

Pesquisador: (*calmamente*) Entendo sua impaciência, meu nobre Capitão! E diante dela, respondo sua indagação imediatamente. Assim como os aspectos de ruptura do Pré-Romantismo e do Romantismo alemão com a estrutura tradicional clássica representaram um contexto favorável para o aparecimento do grotesco no drama moderno alemão, essas mesmas influências ocorridas na dramaturgia de Georg Büchner também se tornaram um terreno fértil para o desenvolvimento do grotesco em seus textos.

⁷¹ Ver em (GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 42).

Percebam, meus queridos Doutor, Capitão e Woyzeck, que muito mais do que os aspectos estruturais de sua dramaturgia anticlassicista, a grande contribuição para o fenômeno do grotesco na dramaturgia de Büchner se dá por intermédio das temáticas, ações de suas personagens, bem como suas concepções e visão de mundo que o dramaturgo tem e apresenta ao longo de seus escritos. A realidade sempre é exposta nos textos de Büchner, porém de uma forma niilista. Em *O mensageiro rural de Hesse*, toda a situação político-feudal tardia e a luta de classes no Grão-Ducado Hesse. Na obra *A morte de Danton*, sua reflexão toma como base pré-textos sobre a Revolução Francesa e a situação de crise ideológica de uma revolução que não resolve as questões sociais, a questão do esfacelamento dos Estados alemães e as dificuldades em se unir diante da ingenuidade e decadência da aristocracia e dos políticos em *Leonce e Lena*, personagens marginalizados e desprivilegiados em *Lenz* e *Woyzeck*.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) O próprio Büchner em uma de suas cartas afirma a visão fatalista da história.

Estou estudando a história da Revolução. Sinto-me como que aniquilado sob o medonho fatalismo da história. Encontro na natureza humana uma terrível uniformidade; nas relações humanas, uma inevitável violência, conferida a todos e a ninguém. [...] (BÜCHNER, 2004, p.312).

Pesquisador: Em síntese, queridos Doutor, Capitão e Woyzeck, a visão fatalista da história é refletida no nada de Danton, na ironia de Leonce e Lena, no vazio de Lenz e no desespero de Woyzeck. Nesse sentido, é isso que resta ao ser humano ao concluir a vida. Quando o mundo se apresenta vazio, sem sentido e absurdo, nos leva a reduzir a figura humana ao grotesco.

O enredo da peça *Woyzeck* conta a história de um anti-herói, um soldado, pobre, atormentado por uma sociedade civil e militar, além de sua própria consciência completamente dilacerada e afetada em sua sanidade. Soma-se a esse contexto desfavorável a perseguição dos seus algozes Doutor, Capitão e Tambor-Mor, ao longo de toda peça. Solitário, vê em sua amada Marie o único laço que o prende à vida, mas após ser traído por sua amada, com o Tambor-Mor, Woyzeck a mata. A partir daí, esse drama cresce de maneira vertiginosa, angustiante e

autodestrutiva. Sobre isto afirma Rosenfeld: “O ‘herói’, coitado desamparado por uma realidade absurda, no fundo, não mata só por ciúmes. Mas por ver desfazer-se o único laço humano a que se agarrava, num mundo no qual o próprio chão debaixo dos pés se lhe revela oco.” (ROSENFELD, 1993, p. 98).

Em *Woyzeck*, o sofrimento é gradativo e contínuo, determinado por uma sucessão de acontecimentos que coloca a personagem título em um contexto de desesperança. Você, meu pobre Woyzeck, é sempre colocado em uma condição de passividade e de rebaixamento, não há possibilidades de esperanças, ou até mesmo um ressuscitar do valor humano, este é destruído⁷².

Percebam, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck, que diante deste contexto, o grotesco se manifesta em *Woyzeck* sob seus aspectos mais cruéis, tragicômicos, mostra uma realidade absurda e estranha. Büchner mostra personagens que são verdadeiras caricaturas humanas, disformes por suas condições, se apresentam ora em situações ridículas, ora em contextos extremamente trágicos. O ser humano é rebaixado em sua posição hierárquica e colocado em condições degradantes, torna-se coisa, um ser autômato, sem o menor controle de si e de seus próprios atos.

O primeiro aspecto do grotesco, oriundo desse fatalismo, o qual reduz o homem a títeres e que podemos pontuar tanto em *Danton*, quanto em *Leonce e Lena*, encontra-se presente em *Woyzeck*, também. Trata-se da ideia do “homem-marionete”, do automatismo humano, aquele que é movido por forças desconhecidas.

Isto se esclarece em *Danton*, quando a personagem título no auge de sua crise existencial afirma: “Somos bonecos, puxados no fio por poderes desconhecidos.”⁷³ Já em *Leonce e Lena*, esse automatismo é apresentado na tentativa fracassada dos dois personagens títulos, prometidos um ao outro em matrimônio que fracassam na tentativa de fugir a essa obrigação. Porém, por força do acaso acabam por se encontrar e apaixonam-se um pelo outro. Desta forma, o homem é visto como um brinquedo na mão do acaso, do destino. O próprio Leonce afirma ser ele um “boneco” preso e guiado por cordões invisíveis.

⁷² “*Woyzeck* é a peça do sofrimento. É o sofrimento que explica as falhas trágicas, as quais, por sua vez, geram o sofrimento. Portanto, um círculo vicioso [...]” (ROSENTHAL, 1961, p. 93).

⁷³ Ver em (ROSENFELD, 2005, p. 63).

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Observem a afirmação de Fernando Peixoto sobre isto:

Büchner, com ambiguidade e certo sarcasmo, completa sua parábola da ironia: estava escrito, os dois não puderam escapar de seus destinos: fugir não compensa; o homem é, afinal, uma marionete guiada por fios invisíveis. Como afirma Rosenfeld: “a vontade livre apenas serviu para livremente escolher o destino predeterminado.” (PEIXOTO, 1983, p. 91).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Prestem bem atenção, meus amigos, que em *Woyzeck*, esse automatismo é apresentado a partir da própria personagem título. (*dirige sua fala a Woyzeck*) Você meu caro Woyzeck, no contexto da peça, não possui vontades próprias, está sempre disposto a cumprir ordens do Capitão e do Doutor, sem manifestar vontades. Soma-se a isto toda a sua movimentação estranha, cambaleante, como se não tivesse o controle de seus próprios músculos, contribuindo assim, para que se faça um paralelo com a mecanização irracional das marionetes. Outro aspecto que influencia sobremaneira no caráter do automatismo humano arraigado a você é sua insanidade, que ao longo da peça se manifesta através de uma voz de seu inconsciente, a qual o faz agir sem o menor controle sobre sua própria mente. Como consequência disto, ocorre o ato principal da peça, você acaba por assassinar sua amante Marie, alegando escutar vozes em sua cabeça que mandavam matá-la.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Rosenfeld faz uma análise interessante sobre esses aspectos grotescos presentes na personagem Woyzeck e nos ajuda nessa reflexão acerca deste fenômeno atrelado a tal obra.

É essa visão dos seres humanos como fantoches que dá ao *Woyzeck* de Büchner – em conjunção com forte cunho realista – o caráter grotesco. [...] Quando Woyzeck atravessa a peça em agitação desesperada, contorcendo-se como um boneco suspenso nas cordas, seu “*musculus constrictor viscae*” não se mostra sujeito à livre vontade. Ele corre pelo mundo como “uma navalha aberta”, seus músculos faciais são “hertos, tensos, por vezes saltitantes”. Quando dispara em atitude convulsa, é “como se corresse à sombra de uma perna de aranha”. Vendo-o chispar pela rua, seguido aos pulinhos pelo médico, o magro pelo gordo, o capitão exclama às gargalhadas: “Grotesco! Grotesco!” (ROSENFELD, 1976, p. 63).

Pesquisador: Tem um momento muito marcante em *Woyzeck*, que reforça o aspecto grotesco do texto. Está presente na pequena história contada pela personagem da Avó. A cena se passa quando a personagem da Marie encontra-se com várias crianças na porta de sua casa e pede para que a vovozinha conte-lhes uma pequena história. Büchner baseou-se em um conto dos Irmãos Grimm intitulado *As Moedas de Estrelas*⁷⁴. Porém, ocorre uma inversão no que se refere à ordem do mundo. Percebam que, no conto apresentado por Büchner, esse universo apresenta-se deslocado em favor do caos, do niilismo. Pensando dessa forma, no conto de fadas narrado pela vovozinha, manifesta-se enquanto um anti-conto-de-fadas por possuir um conteúdo que destoa completamente das formas lúdicas e de finais felizes dos contos de fadas. No conto de Büchner não há final feliz. O conto da carochinha, apresentado pela Avó, é a representação da essência do texto, a criança é a própria personagem Woyzeck, expressando todo o seu isolamento e solidão.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Leiam o conto apresentado por Büchner e comparem com os dos Irmãos Grimm, percebam como podemos constatar que, ao contrário do conto dos irmãos, a narrativa da personagem Avó de Büchner não apresenta nenhuma saída para a pobre criança.

AVÓ – Era uma vez uma pobre criança e ela não tinha pai nem mãe, estavam todos mortos e não lhe restava mais ninguém no mundo. Todos mortos, e ela chorava dia e noite. E como não lhe restava mais ninguém na terra, ela quis ir para o céu, e a lua a olhava com muito carinho; e quando finalmente chegou à lua, esta não passava de um toco de madeira podre, então a criança foi para o sol, e quando chegou ao sol, este era apenas um girassol murcho, e quando chegou às estrelas, elas eram apenas pequenos mosquitos dourados, que estavam espetados como picanço espeta-os na ameixa brava, e quando ela quis voltar para a terra, a terra era uma vasilha

⁷⁴ “Era uma vez uma menina que não tinha nem pai nem mãe. Era tão pobre que não tinha mais cama para dormir. Nada mais possuía senão as roupas do corpo e um pedacinho de pão que uma alma lhe havia dado. Mas a menina era boa e piedosa. E por estar tão abandonada por todo mundo, dirigiu-se à floresta, confiando em Deus. No caminho, encontrou um pobre homem que lhe disse: ‘Me dê alguma coisa para comer estou com muita fome’. A menina lhe deu todo o seu pãozinho e falou: ‘Deus te abençoe’. Aí veio uma criança que chorava e disse-lhe: ‘Sinto muito frio na cabeça, me dê alguma coisa para cobri-la’. A menina tirou sua touca e deu. E depois de ter andado mais um pouco, veio uma outra criança que estava sem camisa e sentia frio. A menina deu-lhe sua camisa. E mais adiante uma terceira pediu-lhe a saia e ela deu. Finalmente chegou à floresta e já estava escuro. Então apareceu mais uma criança que lhe pediu a camisa de baixo e a menina pensou: já está escuro e ninguém vai me ver, posso dá-la também. E tirou toda sua roupa. E quando nada mais lhe cobria o corpo, de repente, caíram as estrelas do céu e eram muitas moedas brilhantes. E ela estava vestida com uma nova camisa de baixo que era do mais fino linho. A menina juntou as moedas e ficou rica para sempre.” (GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 43).

entornada, e ela estava inteiramente só, e ela sentou-se e chorou, e continua sentada ali e está muito só. (BÜCHNER, 2004, p. 259).

Pesquisador: O aspecto grotesco presente nessa passagem do texto, além de está no fato de o conto trazer elementos do universo fantástico e onírico, assemelhando-se ao contexto lúdico e deslocado da realidade dos contos do autor romântico Tieck, também se encontra, e com mais função até, no fato de o conto retratado por Büchner apresentar um tom irônico e sarcástico se comparado à ludicidade da história dos Irmãos Grimm, pois Büchner mantém as características típicas das historinhas contadas ao pé da lareira pelas vovozinhas, mas faz a sua maneira, carregando-o de inflexões negativas⁷⁵.

Prestem bem atenção, senhor Doutor, Capitão e Woyzeck, que o grotesco encontra-se presente em outras situações abordadas na peça *Woyzeck*, por intermédio do aspecto irônico e sarcástico. A ironia em Büchner ganha um forte caráter crítico. Em tom sarcástico, o dramaturgo despreza a arrogância da inteligência e a empáfia da classe aristocrata. “A força satírica de Büchner está presente com agressiva mordacidade (...)” (PEIXOTO, 1983, p. 106).

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Em carta à família, escrita em fevereiro de 1834, o próprio Georg Büchner esclarece o seu teor irônico.

[...] Eu não desprezo ninguém, menos ainda por causa de sua inteligência ou educação, porque a ninguém é dado o poder de não tornar-se um idiota ou um criminoso – porque nós em iguais circunstâncias provavelmente nos tornaríamos todos iguais, e porque as circunstâncias estão fora de nosso alcance. [...] O aristocratismo é o pior menosprezo do sagrado espírito no homem; contra ele volto as suas próprias armas; arrogância contra arrogância, zombaria contra zombaria. [...] (BÜCHNER, 2004, p. 309-310).

Capitão: Essa ironia pode ser observada em que situações em *Woyzeck*?

Pesquisador: Caro Capitão, o grotesco em tom irônico pode ser observado em *Woyzeck* no fragmento da feira, em que ocorre uma espécie de apresentação circense. As personagens Pregoeiro e Charlatão assumem uma estética de artistas populares, que lembram as manifestações cênicas populares das

⁷⁵ Ver em (GUINSBURG; KOUDELA, 2004, p. 45).

feiras medievais e renascentistas. Nessas duas passagens, podemos observar que o grotesco fica a cargo do rebaixamento do homem à dimensão de um animal (um bicho, uma besta), desta forma, é questionado o seu posicionamento hierárquico, como ser pensante e dotado de inteligência.

Vejam, senhores, que Büchner coloca o homem ridicularizado em tom sarcástico, cínico e irônico, como forma de crítica incisiva a vários setores da sociedade atual, o cavalo comparado aos professores universitários, ou mesmo o macaco ao soldado, a arte tradicional, que usa capa e espada, representa os interesses da aristocracia, tudo seria a bestialidade da natureza humana.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Vejam estas passagens que esclarecem tais características.

PREGOEIRO – Meus senhores! Meus senhores! Vejam a criatura como Deus a fez, nada, nada mesmo. Vejam agora a arte: anda em pé, usa calças e jaquetas, tem espada! Oh! Faça um cumprimento! Assim você é um barão. [...]. Meus senhores, minhas senhoras, aqui podem ser vistos o cavalo astronômico e os pequenos pássaros canalhas são queridos por todos os potentados da Europa e membros de todas as sociedades científicas [...]. Tudo neles é educação, apenas têm uma razão animalesca, ou antes uma animalidade inteiramente racional, [...]. Vejam os progressos da civilização. Tudo progride, um cavalo, um macaco, um pássaro canalha! O macaco já é soldado, o que não é muito, o degrau inferior da espécie humana! Vamos dar início à representação! Vamos dar início ao início! Logo será o “commencement” do “commencement”. (BÜCHNER, 2004, p. 242).

CHARLATÃO – Mostre o seu talento! Mostre sua sabedoria animalesca! Envergonhe a sociedade humana! Meus senhores, este animal que estão vendo, com o rabo no corpo, de quatro patas, é sócio de todas as sociedades cultas, é professor de nossa universidade, onde os estudantes aprendem a cavalgar e a chicotear. [...]. Sim, isto não é nenhum indivíduo bestaginoso, isto é uma pessoa. Um homem, um homem animalesco e, no entanto, um bicho, uma “bête”. (BÜCHNER, 2004, p. 243).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Observem, amigos, que o grotesco manifesta-se através desse tom irônico e sarcástico, provocando uma sensação de estranhamento ante a presença de elementos cômicos, diante de um contexto trágico. Como consequência disto, é inevitável em *Woyzeck*, o incômodo que o riso angustiado provoca, atribuindo o caráter tragicômico ao escrito.

É por intermédio desse grotesco tragicômico, obtido pela ironia e sarcasmo, dando ao *Woyzeck* elementos trágicos, mas ao mesmo tempo cômicos,

que a partir de uma livre interpretação, estabeleceremos analogias com aspectos do palhaço, especificamente o Branco e o Augusto, com as personagens principais da obra, o Doutor, o Capitão e Woyzeck.

4.2 E o palhaço o que é? É grotesco! É grotesco!

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Caro espectador/leitor, antes de refletirmos sobre os aspectos do palhaço que podemos estabelecer com as personagens Doutor, Capitão e Woyzeck é interessante compreendermos quais as características e os tipos de palhaços que nos servem de referência para estabelecermos essa relação. Nesse caso, é interessante apresentarmos a origem e as principais características de dois tipos de palhaços que estabelecem direta relação com as personagens mencionadas, o Branco e o Augusto. Além disso, intensificamos essa relação por intermédio dos aspectos grotescos tragicômicos das personagens, com os mesmos aspectos relacionando-os a dupla de palhaços.

4.2.1 Fragmento 10: Sobre os palhaços: Branco e Augusto.

Doutor: (*curioso*) Diga-me, meu nobre Pesquisador, o que seriam esses dois palhaços, Branco e Augusto?

Pesquisador: Calma, meu nobre Doutor! Vamos começar do início. Existe uma multiplicidade genealógica responsável pela concepção do palhaço. Qualquer ideia que limite a origem do palhaço a uma época específica, ou lugar, bem como, engesse em um único aspecto as diversas relações estabelecidas por essa figura cômica, torna-se inconsistente à arte do palhaço. Por outro lado, algumas se consolidam como comuns a essa figura cômica. Por mais que a história avance e as relações estabeleçam inúmeras características, essas serão sempre retomadas para pontuar aspectos capazes de identificar a figura do palhaço. Sendo

assim, entende-se o palhaço em sua multiplicidade e a partir de sua capacidade de estabelecer diversas relações. Estas sugerem determinada autonomia, mas sem perder a conexão com seus aspectos comuns. Através da retomada de alguns desses aspectos, ao longo da história, pode-se sugerir uma possível identidade do palhaço⁷⁶. Desta forma, só se pode pensar em uma unidade do palhaço a partir de sua multiplicidade.

Tomando como referência tal reflexão, podemos encontrar aspectos de multiplicidade relacionados ao palhaço já na discussão da origem do próprio termo. O termo palhaço ou *clown* deriva de várias terminologias e com vários significados e todos já trazem enraizados aspectos característicos do palhaço.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Observem, meus caros, como o termo é esmiuçado pelo professor e pesquisador Mario Bolognesi.

Clown é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, deriva de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *cold*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Cold*, ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e de *boor*, camponês, rústico. (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Pesquisador: Acrescentamos a isto, meu caro Doutor, Capitão e Woyzeck, que existe uma derivação do termo em castelhano, que possui um significado diferente do termo em inglês, porém com a mesma designação. O termo nessa versão em espanhol é *payaso*, este, por sua vez, deriva do italiano *pagliaccio*. Nesta concepção, palhaço seria uma palavra que deriva de *paglia* (palha), representativo da ideia de “homem palha” ou “feito de palha”. Entendam que a essa ideia associa-se outro significado, seria a representação do homem fatigado, espancado, o que apanha. Burnier explica que palha seria o material usado para revestir colchões, e que a antiga roupa desses comicos era feita do mesmo tecido dos colchões, um tecido grosso e afogado, que tinha a função de proteger de sucessivas quedas quem a usava⁷⁷.

Partindo da mesma ideia do “homem palha”, que recebe golpes, o espancado, aquele que apanha. Podemos atribuir outra expressão para palhaço, o

⁷⁶ “A noção de unidade aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17).

⁷⁷ Ver em (BURNIER, 2009, p. 205).

“cara de couro”. De acordo com Reis, era uma figura cômica que recebia para levar tapas nas feiras romanas, e por conta disto, tinha a pele do rosto rígida semelhante à borracha⁷⁸.

Prestem bem atenção, existem infinidades de nomes, com diversos significados atribuídos ao palhaço. As primeiras referências de *clown* são atribuídas ao século XVI, quando, na Inglaterra, espetáculos de Mistérios e Moralidades adaptadas da Bíblia traziam em seu enredo personagens cômicos. Essas personagens sempre estavam ligadas à ideia das fraquezas humanas, do pecado, do erro, dos vícios e se atrelavam à imagem do diabo⁷⁹. Em várias outras regiões da Europa o palhaço assumia um nome diferente.

Pesquisador (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Senhores do público, tenham muita atenção para os diferentes nomes em alguns países europeus atribuídos ao palhaço, de acordo com a pesquisadora Erminia Silva:

Para Thétard, o bufão nada mais era que o “*paillasse*” descendente dos teatros de feira, identificado na Inglaterra como “*marryman*”, na Alemanha como “*loustic*” (soldado engraçado, farsista que diverte seus camaradas) e na França como “*grotesco*”. (SILVA, 2007, p. 46).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): É importante pontuar, senhores, que os tipos cômicos foram se mesclando, pelo fato de trabalharem sempre juntos, nos mesmos locais, ou nos mesmos espetáculos. Nesse sentido, não importava a quantas ou quais atribuições se reportavam ao termo, mas sim compreender que todos tinham uma identidade muito bem definida e partiam da mesma essência, a comicidade. “É tudo cômico! *Bufão, palhaço, marryman, grotesco, clown... (...)*” (CASTRO, 2005, p. 55).

Diante dessas diversificadas terminologias, às quais nos referirmos, além de múltiplos aspectos oriundos dos mais primitivos cômicos, que vão desde os mimos gregos, passando pelos bufões e os bobos medievais, os artistas das feiras, assim como os saltimbancos, além das personagens tipos da *Commedia dell'arte*, chegando ao palhaço como conhecemos hoje. Várias foram as influências estéticas que contribuíram na concepção do palhaço.

⁷⁸ Ver em (REIS, 2013, p. 96).

⁷⁹ Ver em (CASTRO, 2005, p. 51).

O que se percebe na estrutura de formação estética do palhaço, nobre Doutor, Capitão e Woyzeck, é que há uma multiplicidade que o caracteriza. Além disso, podemos constatar que essa figura cômica aparece em diversos momentos históricos, em diversas culturas e de variadas formas, mesmo em momentos e especificidades culturais em que não se atribuem a nomenclatura “palhaço”, mas em alguns aspectos assemelham-se.

Pesquisador: *(dirigindo-se ao espectador/leitor)* Quanto a isto, prestem atenção à afirmação da pesquisadora Patrícia Sacchet.

A arte do palhaço é, portanto, milenar. Estava presente desde os saltimbancos mais remotos, artistas circenses diversos. Há representantes desta arte, figuras clownescas tribais e/ou excêntricas nas mais diversas culturas e ritos antigos, principalmente nas festividades religiosas e nas apresentações populares. (SACCHET, 2009, p. 4).

Pesquisador: Refletindo um pouco mais sobre as múltiplas constituições estéticas do palhaço ao longo do tempo, uma parte importante a ser considerada é a contribuição desses artistas de feiras ou como são chamados, saltimbancos, nesse processo de concepção da figura do palhaço. Percebiam, queridos Doutor, Capitão e Woyzeck, que esses artistas apresentavam-se nos espetáculos de feira, que se caracterizavam por acontecerem em barracas e tratavam de empreendimentos privados e não permanentes. O espetáculo de feira tinha o objetivo de atrair o grande público e, para isto, apostava naquilo que agradava a todos. “Neste reinado das ruas e no governo da circulação das mercadorias, impunha-se uma procura do original, do diverso, da fuga das normas.” (CAMARGO, 2006, p.14).

Por conta disto, era um teatro de puro divertimento, no qual aquilo que seria original, diferente, atrativo era utilizado como forma de arrecadar o sustento. Desta maneira, houve uma grande procura por parte do público, que buscava por essa diversidade. Porém, esta forma de espetáculo que procurava agradar à imensa maioria da população, aproximando-se dela quebrando com a forma “elitizada” dos teatros considerados oficiais na época, passou a ser perseguida pelo poder vigente e foram censurados e várias sanções foram impostas a esse estilo de espetáculo.

Com o esvaziamento das ruas, praças e feiras, muitos desses artistas populares de rua passaram a adentrar os anfiteatros, a exemplo o de Philip Astley

(1742-1814)⁸⁰. Prestem bem atenção, meus amigos, porque, inicialmente, os espetáculos pensados e realizados por Astley consistiam em apresentações com várias modalidades de acrobacias, saltos por obstáculos, pirâmides e várias outras formas de evoluções sobre o dorso do cavalo. Porém, com a chegada dos artistas ambulantes das feiras, esses espetáculos ganharam certo dinamismo e deixaram de ser apenas apresentações que demonstravam destreza e habilidades de adestrar cavalos, mas passaram a constituir histórias, a ter um enredo, que era contado através de grandes encenações, com auxílio de música e a participação de vários artistas. A essa “nova” estrutura de espetáculo é que chamamos de pantomima. É por intermédio dessa junção entre os grupos equestres e os artistas ambulantes que constituiremos o que chamaremos de circo moderno⁸¹.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Observem, senhores do público, o que afirma a pesquisadora Erminia Silva sobre a concepção das pantomimas.

Ao aliar as apresentações equestres aos artistas ambulantes, Astley não produziu apenas demonstração de habilidades físicas e da capacidade de adestrar o animal. O modo de produção do espetáculo pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas. Eram chamadas de pantomimas de grande espetáculo. (SILVA, 2007, p. 37).

Woyzeck: E quanto aos palhaços, senhor Pesquisador?

Pesquisador: Em relação aos palhaços, ou melhor, às figuras cômicas que fizeram parte deste contexto, de alguma forma Woyzeck, foram inseridas às pantomimas equestres. Porém, ainda não eram terminologicamente conhecidos como palhaços e limitavam-se a reproduzir às avessas determinado número circense. Esses cômicos eram introduzidos nos intervalos dos números equestres, com o objetivo de amenizar a monotonia dessas demonstrações a cavalo. Desta

⁸⁰ Suboficial da cavalaria inglesa, atribuiu-se a ele a criação do que alguns teóricos vão apontar como circo moderno. “Desde 1758, na Inglaterra, já se organizavam espetáculos ao ar livre, com homens em pé sobre o dorso de um ou mais cavalos. A grande proeza de Astley foi apropriar-se dessa exibição e inseri-la em uma arena de 13 metros de circunferência, em recinto fechado.” (BOLOGNESI, 2003, p. 31).

⁸¹ “Esta associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos equestres de origem militar é considerada a base do ‘circo moderno’” (SILVA, 2007, p. 35).

forma, a monotonia que se apresentava durante a exibição dos números de habilidades, sobretudo nessas demonstrações a cavalo, passara a ser quebrada através dos interlúdios cômicos. Isto exigiu desses cômicos uma diversidade maior no repertório, tanto em relação às reprises que eram apresentadas, obrigando o “*clown*” a observar o próprio circo, pois este consistia o seu principal discurso satírico, principalmente os números apresentados sobre o cavalo, quanto à capacidade de domínio das mais variadas habilidades circenses, como acrobacias, malabares, saltos, equilíbrios, entre outros, graças à aproximação dos saltimbancos. Percebiam que, por mais amplo que fosse o repertório desses cômicos, para a consolidação do *clown* moderno, “Haveria necessidade de outras ingerências para a formação do *clown*. Dentre essas, destacam-se a pantomima inglesa e a *commedia dell’arte*.” (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Desta forma, foi durante os séculos XVII e XVIII, que o *clown* expandiu sua importância a partir da aproximação dos tipos cômicos da *dell’arte* e do *clown* (cômico) da pantomima inglesa, tornando-se moderno. A contribuição da *dell’arte* na consolidação desse palhaço moderno se dá sobre vários aspectos, desde o visual, através do exagero, caricato, grotesco, dos corpos, dos figurinos e da maquiagem, até em algumas temáticas abordadas pela *commedia*, sem contar o caráter de improvisado, estimulado pelos roteiros (canovacci).

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) É interessante percebermos como o professor e pesquisador Mario Bolognesi nos confirma tal relação entre essas duas manifestações cênicas e a origem do palhaço moderno.

A tradição italiana encontrou-se com a dos *clowns* ingleses, provocando uma aproximação de tipos. Desse encontro resultou uma sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do *clown* moderno e circense. Isto se deu a partir da caracterização externa (indumentária e maquiagem, principalmente) e do estilo de interpretação dos atores. (BOLOGNESI, 2003, p. 63).

Pesquisador: A consolidação desse processo de fusão entre o *clown* inglês e os tipos cômicos italianos concretiza-se na figura do ator cômico inglês Joseph Grimaldi (1778-1837). Observem, meus amigos, que ele reunia em sua caracterização aspectos que o colocam como um dos maiores exemplos do que se

chama *clown* moderno e mais tarde será revisitado por vários outros palhaços que o sucederam até os dias de hoje.

Joseph Grimaldi, também conhecido por Joe, ou Joey Grimaldi é herdeiro da tradição dos cômicos de feira, da *Commedia dell'arte* e da pantomima inglesa. Seu avô Giovanni Batista Nicolini Grimaldi foi um Arlequim que trabalhou na feira de Sant-Germain entre os anos de 1740-1741; além de seu avô, seu pai Giuseppe Grimaldi também foi um Arlequim e bailarino. Mesmo não sendo e não construindo sua história sob o picadeiro, Joey Grimaldi tornou-se uma das influências mais importantes para o *clown* circense. Seu território de apresentação consistia nas casas de espetáculos de variedades em Londres⁸².

Percebam, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck, que seu estilo de apresentação caracteriza-se, para alguns teóricos, por exibir um visual que mistura aspectos da máscara do Pierrô, assinalado por ser mais branca, leve e plácida, com a máscara do Arlequim, mais agressiva, avermelhada, tendendo ao grotesco. Porém, aspectos do Pierrô não duraram muito tempo tanto visualmente, quanto na forma de interpretar do cômico. O princípio do ridículo era a base de sua interpretação. Grimaldi transformava em ridículo os temores e alegrias de seu tempo. Suas apresentações tinham como ponto principal de expressividade os gestos, por não ser um acrobata, Joey Grimaldi apostava nas ações ridículas como sua característica marcante. Quedas de grandes alturas, chutes, constantes surras eram sofridas com uma frequência regular todas as noites no palco por Grimaldi.

⁸² Ver essas informações em (BOLOGNESI, 2003, p. 63).

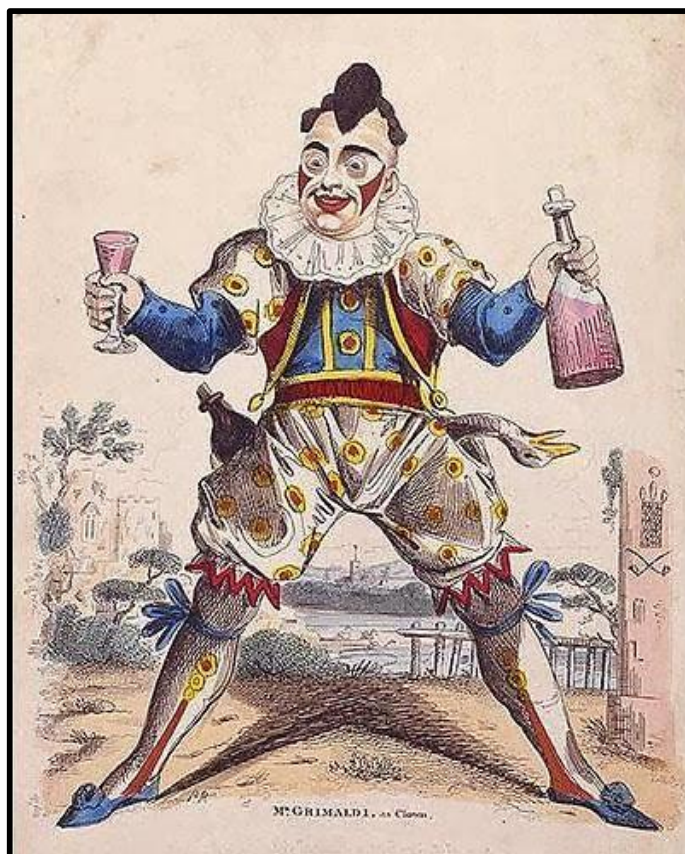


IMAGEM 09: Cômico inglês Joseph Grimaldi. Disponível em: <<http://mundotentacular.blogspot.com.br/2013/12/coulrofobia-historia-e-psicologia-por.html>>. Acesso em 04/02/2016.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Prestem bem atenção para a maneira com que o pesquisador Demian Reis analisa esses aspectos do ridículo em Grimaldi a partir da recepção do espectador.

É notável a frequência da palavra ridículo empregada por espectadores de suas apresentações para descrever efeitos cômicos. [...] Esse espectador localizou no modo como Grimaldi tornava aparente sua ridicularia a diferença substancial em sua comicidade. Dito de outro modo, ele reconheceu que a força cômica da palhaçaria estava no modo como ele trazia à tona o princípio do ridículo. (REIS, 2013, p. 113).

Pesquisador: Meus caros, Doutor, Capitão e Woyzeck, observamos que Grimaldi era um *clown* da cena, ou seja, por não possuir as habilidades dos chamados números circenses, ele se destacava nos aspectos teatrais, ligados muito mais a uma possível interpretação, através de cenas cômicas. Por outro lado, também observamos que os *clowns* das pantomimas equestres adotavam em seus

repertórios várias habilidades físicas, como acrobacias, saltos, malabares, domínio de montaria, entre outros. Tomando como base essa reflexão, de acordo com Bolognesi, diante desse contexto, o *clown* divide-se em dois tipos de palhaços, “(...) os de cena, inspirados em Grimaldi, e os excêntricos, cavaleiros ou acrobatas.” (BOLOGNESI, 2003, p. 66).

Prestem bem atenção, pois a partir dessa dicotomia entre palhaços de cena e os de habilidades circenses, vários outros tipos foram aparecendo. Os palhaços de cena eram exímios na arte de representar esquetes criando situações cômicas a partir de gestos e ações ridículas. Porém, o uso da palavra era vetado a determinada classe de artistas, nesse caso, os artistas de circo e os populares. Somente os comediantes exerciam o direito da palavra em suas apresentações cênicas. Mas por volta de 1863, Napoleão II decretou o fim da exclusividade da palavra aos teatros, e os *clowns* puderam se expressar por meio dela, dando um aspecto mais enriquecedor às apresentações clownescas⁸³. Desta forma, um tipo de *clown* destaca-se. Surgem, então, os palhaços falantes.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Vejam como Bolognesi caracteriza os palhaços excêntricos e atribui aos falantes a nomenclatura de “shakespearianos” e esses consolidam a dupla de clowns Branco e Augusto.

A categoria dos primeiros inclui todos aqueles que usavam das proezas circenses para alcançar o cômico, tais como os clowns acrobáticos, os equilibristas, malabaristas etc., incluindo os clowns musicais. Os “shakespearianos”, ou “falantes”, se firmam na dupla Clown Branco e Augusto. (BOLOGNESI, 2003, p. 72).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Queridos amigos, entender os aspectos que caracterizam os clowns, Branco e Augusto, e a relação que se estabelece entre esses dois palhaços é de muita importância para nossa analogia com vocês, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck.

⁸³ Sobre isto, nos confirma Bolognesi: “Paralelamente ao itinerário inglês, os franceses fizeram renascer os *clowns* falantes, desta feita, contudo, sob um tom mais humano e ‘realista’. Vale lembrar, entretanto, a proibição do uso do diálogo, ou melhor, o privilégio das cenas dialogadas, cuja autorização era concedida pelo Estado. Nesse panorama, o ano de 1864 teve lugar de destaque, momento de abolição dos privilégios dos teatros. Em 5 de novembro de 1863, Napoleão II pôs fim à política de privilégios, que passou a vigorar a partir do ano seguinte. Os *clowns*, nos picadeiros, finalmente puderam explorar a palavra para dar vida nova ao jogo clownesco.” (BOLOGNESI, 2003, p. 69).

Observem, meus amigos, que as primeiras formas que caracterizam os palhaços Branco e Augusto podem ser remetidas aos Zanni da *Commedia dell'arte*. A função desses tipos da *dell'arte* era provocar o maior número de cenas cômicas, a dupla era responsável por ações ambíguas, atrapalhadas e trejeitos que levavam o espectador ao riso. Existiam dois tipos distintos de Zanni, um que era esperto e astuto, tinha a capacidade de planejar situações e enganar seus patrões e o segundo tipo era tolo, avoado e confuso. Porém, na prática, essa distinção é irrelevante, pois ambos estão imbricados. Os dois nomes mais conhecidos de Zanni são *Brighella* e o *Arlecchino*; o primeiro é o que apresenta a esperteza, a engenhosidade e astúcia como características, e o segundo seria o tolo. Sendo assim, é inevitável estabelecer uma relação entre as duas formas cômicas de palhaços. “Pelas características acima descritas, não é difícil relacionar a dupla de Zanni à dupla de *clowns*, o branco e o agosto.” (BURNIER, 2009, p. 207).

Essa dupla de cômicos da *dell'arte* caracteriza-se por intermédio de um jogo em que as relações de poder fiquem bem definidas, através deste aspecto podemos estabelecer uma aproximação com a forma como se relacionam os palhaços, Branco e Augusto. O primeiro caracteriza-se por ser a figura do patrão, que domina; e o segundo apresenta como característica a submissão, é o dominado, a vítima. Observou-se que uma das características do *Arlecchino* é, além de ser atrapalhado e esfomeado por alimentos, definida por uma fome de dignidade, de identidade e poder, ou seja, *Arlecchino* luta para sobreviver rebelando-se em alguns casos a figura do patrão.

No mundo dos *clowns* só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commedia dell'arte*; ou dominar, assim surge a figura do patrão, o clown branco (o Louis), [...]. É ele que conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci*, os Auguste lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes... mas, normalmente, se viram. (FO, 2004, p. 305).

Pesquisador: Após as influências da *Commedia dell'arte* nas primeiras concepções dos palhaços, Branco e Augusto, a instituição da palavra através de diálogos pelos cômicos falantes, as cenas curtas passaram a apresentar situações de conflito, que definiam muito bem a relação de poder entre um que dominava (Branco) e outro que era dominado (Augusto).

Percebam, caros Doutor, Capitão e Woyzeck, que o *Clown Branco* é influenciado pelas características do *Pierrot* francês. Esse tipo de palhaço é a revisitação do *Pierrot* de Grimaldi e de Debureau, mas sem os aspectos grotescos de Grimaldi. Dessa forma, o *Clown Branco* apresenta-se de maneira mais plácida, romântica, melancólica, sentimental, tendendo mais para aproximação com os aspectos do *Pierrot* francês de Debureau⁸⁴. Todas as características do palhaço Branco primam por uma forma de representação que busca no sublime, na elegância e nos gestos finos a sua base para expressar-se.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) É interessante prestarmos atenção para a maneira como Bolognesi caracteriza o Clown Branco.

O Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância nos trajes e nos movimentos. Ele mantém o rosto coberto por uma maquiagem branca, com poucos traços negros, geralmente evidenciando sobrancelhas, e os lábios totalmente vermelhos. A cabeça é coberta por uma boina em forma de cone. A roupa traz muito brilho. O tipo, assim, recupera no registro cômico, a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo contemporâneo. (BOLOGNESI, 2003, p. 72).

Pesquisador: O Clown Branco era o reflexo dos poderosos, uma espécie de representante da classe abastada. Por outro lado, o contraponto do Clown Branco é o Augusto, este, ao contrário do Branco, representava as classes desfavorecidas e era sempre visto e tratado como um qualquer, um coitado, um desqualificado para a sociedade.

Doutor: Mas, por que Augusto? O que significa esse nome? Como ele surgiu?

Pesquisador: É interessante observarmos, caro Doutor, Capitão e Woyzeck, que o termo Augusto foi utilizado pela primeira vez na Alemanha, em 1896. Em uma apresentação desastrosa de um cavaleiro chamado Tom Belling, o público reagiu gritando a palavra Augusto. “*August*, em dialeto berlinense, desliga as

⁸⁴ Essa diferenciação entre *Pierrot* francês e o *Pierrot* inglês (clown) é muito bem apontado por Baudelaire, que reforça os aspectos de sublimidade do primeiro e o grotesco do outro. Esta análise já foi abordada na primeira parte deste escrito.

peessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda aqueles que se faziam de ridículas.” (BOLOGNESI, 2003, p. 73).

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Estejam atentos para outra versão, apontada por Castro, que coloca Belling como um tratador, que ao tentar se livrar de uma bronca dada pelo dono do circo, Renz, acabou se atrapalhando e entrou em cena de maneira acidental.

[...] Nervoso, tropeçou nos tapetes, caiu no chão e foi expulso pelos artistas com um belo pontapé na bunda. O público riu e começou a gritar: Auguste! (idiota na gíria alemã da época). Vendo aquilo, Renz percebeu o talento dramático do jovem Belling e as possibilidades cômicas do personagem do auxiliar idiota e atrapalhado, a quem chamou Augusto. (CASTRO, 2005, p. 70).

Pesquisador: Existem várias divergências em relação ao surgimento do Augusto, e com isso, várias versões foram criadas para explicar tal origem. A primeira delas diz respeito a outra versão relacionada a Belling, diferente da citada acima, esta conta que Belling estava impossibilitado de retornar à pista, pois havia sofrido uma queda de cavalo e foi duramente repreendido pelo diretor do circo, porém passava parte de seu tempo fazendo graça com seus amigos. Um belo dia ele colocou uma peruca vermelha cheia de nós que lembrava cachos e um paletó do avesso e começou a se exhibir para seus amigos. De repente, ele foi surpreendido pelo diretor do circo que, ao contrário do que Belling imaginava, não só não o repreendeu, como gostou da ideia e o colocou para se apresentar com essa nova versão.

Outra versão diz que um funcionário do circo de nome Augusto tinha a função de suprir a cena com objetos durante o espetáculo, porém estava tão atrapalhado que não conseguia realizar nenhuma das suas obrigações, causando risos no público. Acrescenta-se a essas versões outra em que um jovem cavaleiro de nome Augusto estava em estado de embriaguez e entrou no picadeiro com trajes de cerimônia desproporcionais ao seu tamanho, criando uma paródia do diretor ou Mestre de Pista⁸⁵.

⁸⁵ Ver os relatos sobre essas versões do surgimento do Augusto em (BOLOGNESI, 2003, p. 74-75).

Independentemente das variadas versões, o tipo de palhaço Augusto apresenta como aspectos em comum algumas características do tipo: desajeitado, tonto, abobalhado, ridículo, vestimenta e maquiagem excêntrica e exagerada, além de uma forma de representação livre e espontânea.

É importante perceber, senhores, que o Augusto é um tipo de palhaço que possui como característica básica a estupidez e coloca-se sempre em situações ridículas, apresentando-se de maneira desajeitada e rude, o Augusto é reconhecido visualmente por utilizar um nariz avermelhado, não cobre totalmente o rosto de branco, mas reforça bem a região dos olhos e da boca.

A oposição entre esses dois tipos clássicos de palhaços teve como grande exemplo a dupla de palhaços Foottit e Chocolat. Essa dupla explorou em suas formas de representação os aspectos contraditórios que caracterizam cada um dos dois tipos de *clowns*. Essas formas eram heranças da pantomima e da evolução dos tipos da *Commedia dell'arte*, além da satirização das habilidades circenses, bem como, o uso da palavra.

Percebam, nobre Doutor, Capitão e Woyzeck, que o interessante nessa dupla de palhaços é justamente o fato de nas suas características conseguirem reunir alguns dos principais elementos responsáveis por caracterizar os palhaços ao longo da história. Nesse caso, o Clown Branco e o Augusto conseguem sintetizar em seus jogos de cena aspectos de toda uma “tradição” histórica do *clown*.

Foottit era um exímio cavaleiro e acrobata, de família circense e como todos os meninos remanescentes de família circense, teve seu treinamento voltado às habilidades dos números de circo. Começou sua carreira de palhaço na França e logo ganhou notoriedade como um excelente *clown*. Porém, Foottit queria ir mais longe em suas apresentações e desejava engrandecer mais a sua arte do palhaço, mas não gostava de contracenar com os mestres de pista, pois, segundo ele, estes artistas não eram cômicos e por conta disto, limitavam-se na arte de fazer rir, não entravam no jogo e não contracenavam de verdade⁸⁶.

Raphael Padilha, o Chocolat, era um Augusto com características bem marcantes, apresentava uma estética interessante para esse tipo de *clown* e que logo encantou Foottit. O Augusto de Padilha valorizava o tipo arrogante e autoritário do Clown Branco de Foottit.

⁸⁶ Ver sobre isto em (CASTRO, 2005, p. 72).

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Sobre os aspectos que caracterizam o Augusto Chocolat, observem o que afirma Castro:

O estilo Augusto de Chocolat é tão especial, o tonto estúpido com uma dose irresistível de inocência e bondade, que alguns contemporâneos chegam a dizer que ele criou um novo tipo de Augusto: o Chocolat. Quando Foottit o viu em cena compreendeu imediatamente que havia encontrado o seu parceiro perfeito. (CASTRO, 2005, p. 73).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Percebam que a relação estabelecida na representação desses dois palhaços apresenta outro aspecto importante na forma de expressão dos tipos Branco e Augusto. Trata-se do reflexo de uma sociedade de classes e através de seus jogos cênicos, constituem uma relação de poder entre opressor e oprimido, ou dominador e dominado, seria uma forma de satirizar essa estrutura social. “(...) a relação desses dois tipos de clowns acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, e isso provoca a identificação do público com o menos favorecido, o Augusto.” (BRUNIER, 2009, p. 206).

Vejam que, em uma cena, aparentemente boba, representada por Foottit e Chocolat, fica visível essa sociedade classista e a relação de poder existente entre o Clown Branco e o Augusto em que o primeiro exerce o domínio sobre o segundo da maneira mais cruel e sádica⁸⁷. Desta forma, a relação entre Foottit e Chocolat é um exemplo interessante para entender as questões de poder, dominação e arrogância típica das características humanas⁸⁸.

Diante disto, o Clown Augusto e sua forma exagerada, ridícula, desajeitada, abobalhada, entre outras, torna-se a síntese de vários cômicos, que ao longo da história, utilizaram-se das mesmas características para provocar o riso. Essas características refletem aspectos próprios do grotesco, bem como, a relação do Clown Augusto e o Branco, que coloca o primeiro em condição de submissão e

⁸⁷ “Um bom exemplo é a cena que Foottit diz, com sua cruel polidez: ‘Monsieur Chocolat, eu me sinto obrigado a esbofeteá-lo!’ Com raiva mal contida, Foottit aproxima-se do pobre Chocolat e repete: ‘Monsieur Chocolat, eu lhe avisei que, se o senhor pegasse alguma coisa minha, eu seria obrigado a esbofeteá-lo.’ Com perícia e autoridade começa a revistar os bolsos do negro e logo vê que ali não há nada. Impassível e sem perder a linha um só instante, continua: ‘Monsieur Chocolat, eu comprovei que o senhor não pegou nenhum objeto meu, mas vou esbofeteá-lo porque eu acredito que o senhor pegou alguma coisa.’ E pá! – tome bofetada.” (CASTRO, 2005, p. 73).

⁸⁸ Compreender a relação de poder do Clown Branco sobre o Augusto ajudará na reflexão que se estabelecerá entre a figura do palhaço com as três personagens da obra *Woyzeck*.

fraqueza refletem aspectos trágicos, proporcionando a crítica social por meio da comicidade (ironia e sarcasmos), conseqüentemente, apresentando elementos do grotesco tragicômico. É a parti daí que refletiremos agora em alguns aspectos do grotesco tragicômico que caracterizam os palhaços.

Woyzeck: E, senhor Pesquisador, como é que o grotesco vai se manifestar no palhaço?

Pesquisador: Pois muito bem, meu caro Woyzeck, atente para o que falarei a todos vocês agora.

4.2.2 Fragmento 11: O palhaço é grotesco.

Pesquisador: O circo é um ambiente de possibilidades, a concretização de um mundo que se torna estranho e às avessas⁸⁹. A ideia desse mundo às avessas possibilita ao homem extrapolar os seus limites impostos por uma ordem vigente e natural das coisas e abre caminhos para que o grotesco, através de seus elementos, se manifeste. Já se observou que é no mundo tornado estranho que o grotesco se efetiva. Nesse sentido, o circo torna-se um espaço em que tudo é perfeitamente possível.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Sobre isto, é interessante atentarmos para a afirmação da pesquisadora Andreia Pantano:

O circo vem ser o mundo das possibilidades. Um mundo que aproxima o real do irreal. Ele apresenta a realidade de forma antinatural e utiliza os desejos e a imaginação para fazer dessa *loucura* algo perfeitamente normal. O cotidiano é extrapolado e o homem vai além de seus limites. (PANTANO, 2007, p. 15).

⁸⁹ “O mundo espetacular do circo possibilita a inversão da ordem natural das coisas.” (PANTANO, 2007, p. 13).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Desta maneira, caros amigos, dentre os vários elementos que contribuem para esses aspectos, o palhaço é a personificação mais evidente desse espaço de loucuras, que foge a uma racionalidade ou normalidade das coisas e apresenta-se a partir de sua “lógica”, que é tornar o mundo às avessas, invertendo as ordens dos padrões pré-estabelecidos pela sociedade. Para isto, o grotesco é um dos elementos fundamentais em sua composição.

Já observamos que os palhaços são herdeiros de vários tipos cômicos. Observa-se que esses possuem em suas características aspectos típicos do grotesco, e nesse sentido, os palhaços acabam por tomar emprestadas essas características. Como exemplo de um desses cômicos, podemos apontar algumas características do Bufão, típico cômico da Idade Média que reúne em suas qualidades o maior número de elementos grotescos.

Prestem bem atenção a essa história: na Idade Média, os bufões eram o exemplo de cômico, que se valia do grotesco como elemento constituinte de sua composição cômica. O grotesco era visto na sua constituição disforme, sob o aspecto da deformação e da zombaria violenta e obscena. A deformidade do corpo reflete o aspecto do monstruoso, próprio do grotesco. Esses cômicos em sua maioria apresentavam algum problema físico, eram anões, ou corcundas, até mesmo mutilados, que através da manifestação de suas zombarias, carregadas de insolências, rudezas, crueldade e, contraditoriamente, com certa “ingenuidade” e “pureza”, teciam críticas aos poderosos e provocavam o riso.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Em relação a isto, Burnier caracteriza o Bufão deixando bem claro os aspectos grotescos. Atenção a essa afirmação:

O bufão é grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É melancólico e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação do tumor, da lepra das relações sociais e da pequenez humana. Seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante. Ele não tem vergonha e, assim, desde suas necessidades fisiológicas básicas até o sexo, ele os faz em público e de maneira descompromissada e provocadora. (BRUNIER, 2009, p. 216).

Pesquisador: Senhor Doutor, Capitão e Woyzeck, esse caráter grotesco e marginal do bufão é que se torna herança para o palhaço. Por ser herdeiro do bufão, o clown também se torna um marginal, pois assim como o bufão, ele possui uma visão de mundo deslocada. A lógica do palhaço e do bufão foge ao aspecto de “normalidade” das coisas. Porém, o clown seria uma espécie de bufão mais brando, sem toda essa carga violenta que a figura do bufão representa.

Percebam que o principal objetivo do palhaço é buscar o riso por parte do espectador. Para isto, ele lança mão de vários recursos que vão desde a sua visualidade exagerada e espalhafatosa, até aos aspectos da encenação, através de sua corporeidade e de situações cômicas que se caracterizam por explorar o ridículo, o caricato e o hiperbólico. Esses elementos são constituintes do fenômeno do grotesco, portanto, o grotesco é um recurso utilizado pelos palhaços como forma de proporcionar o riso e nesse sentido, “Na caracterização do palhaço tudo é grotesco (...)” (BOLOGNESI, 2003, p. 183).

Na concepção visual do palhaço, o grotesco revela-se no exagero do corpo, na vestimenta, nos gestos, na voz e na maquiagem⁹⁰. Em relação à maquiagem dois elementos destacam-se como típicos do grotesco, o nariz e a boca. Ambos são caracterizados por provocar deformidades, extrapolar os traços naturais do rosto do ator/palhaço, além de trazer o aspecto exagerado e expressivo para fisionomia, ou seja, partes do rosto do palhaço são realçadas e evidenciadas de maneira exagerada para que adquiram maior expressividade. O nariz ganha um destaque especial por ser a referência imediatamente reconhecível do palhaço. O aspecto do grotesco do nariz está na ideia de extrapolar os limites naturais do rosto. Além disso, entre todos os traços do rosto humano, “(...) apenas a boca e o nariz (este último como substituto do falo) desempenha um papel importante na imagem grotesca do corpo.” (BAKHTIN, 2013, p. 276).

Atenção, senhores, para a boca, que em alguns palhaços é a parte dominante do rosto, seu aspecto grotesco está na maneira com a qual ela é marcada. Apresenta-se quase sempre exagerada, deformada, tendendo para uma grandiosidade antinatural. É através da boca que explode a comicidade verbal e a

⁹⁰ Em entrevista a Bolognesi, o palhaço Bebê (José Renato de Almeida) afirma que os gestos e as expressões no picadeiro devem ser mais exagerados do que no teatro, pois, segundo ele, o público encontra-se muito distante e a relação com o mesmo se dá de maneira diferente no teatro, tendo em vista que no picadeiro, o público encontra-se em todas as direções. Ver em (BOLOGNESI, 2003, p. 174).

fala engraçada. A boca é um elemento importante na composição da máscara do palhaço, ela é responsável por atribuir o caráter grotesco da máscara/maquiagem clownesca, bem como, o tom cômico à figura do palhaço.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Desta forma, não tem como deixar de concordar com Bakhtin quando ele nos afirma o seguinte:

No entanto, para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado de devorador. (BAKHTIN, 2013, p. 277).

Pesquisador: Essas características grotescas da boca apresentadas por Bakhtin são bem reforçadas na maneira como alguns palhaços marcam, através de suas maquiagens, as suas bocas. Por outro lado, não somente a boca, mas o corpo todo do palhaço é caracterizado pelo grotesco.

Meus queridos amigos Doutor, Capitão e Woyzeck, o corpo do palhaço é a parte mais importante de sua interpretação. Esse corpo é grotesco, livre, desvincula-se de quaisquer amarras que tendem a emoldurá-lo sob uma perspectiva harmônica fechada do sublime ou do belo. É um corpo totalmente adaptável, variando mediante a interação com o público. Os improvisos, os jogos cênicos, a gestualidade, ou seja, toda a forma de interpretação do palhaço fundamenta-se em seu trabalho corporal e, para isso, ele faz uso de todas as suas habilidades corporais de modo que elas convergem ao grotesco⁹¹.

O corpo do palhaço é trabalhado através de vários elementos para que essa figura cômica possa representar os detalhes de sua criação. Porém, esse corpo em nada se aproxima da ideia de acabamento ou perfeição do corpo sublime dos ginastas, que expressam os números de habilidades circenses com maestria e perfeição. O corpo do palhaço deve fazer desaparecer a sublimidade do seu corpo, mesmo que utilize alguns desses números em cena, o grotesco deve se tornar o elemento principal nessa elaboração corporal, suscitando o cômico em primeira

⁹¹ “[...] A base desse trabalho é corporal e está fundamentada na interpretação. Em cena, no contato com outras personagens e com o público, o palhaço dá os contornos à sua participação, de acordo com o seu tipo. Para tanto, faz uso de dança, da mímica, da acrobacia, da voz, do ruído, do silêncio, da fala, das expressões faciais e corporais. Todos esses elementos têm um ponto de encontro no grotesco.” (BOLOGNESI, 2003, p. 176).

instância. “A busca da comicidade vem enfatizar o corpo grotesco, em contraponto à sublimidade do ginasta.” (AUGET, *apud*, BOLOGNESI, 2003, p. 65).

Meus atenciosos, Capitão, Doutor e Woyzeck, existem outros aspectos dentro da composição do palhaço, que reforçam a manifestação do grotesco, sobretudo em suas interpretações. Em seus repertórios dramáticos⁹², os palhaços apresentam, em forma de diálogos ou criando situações, alguns elementos grotescos. Nos esquetes, os diálogos, a partir do vocabulário, proporcionam uma variedade de elementos grotescos, tais como o uso de palavrões, obscenidades, escatologias, entre outras. Além disso, algumas situações criadas em cena valorizam a alusão às partes baixas do corpo, que são intensificadas através da interpretação corporal dos palhaços. Nas reprises e entradas⁹³, o grotesco apresenta-se sob os mesmos aspectos apontados acima. O grotesco nesses casos é um recurso utilizado para suscitar o riso da plateia.

Doutor: Como podemos exemplificar isto através dessas dramaturgias clownescas?

Pesquisador: Para visualizarmos de que forma o grotesco se manifesta nesses repertórios dramáticos, meu nobre Doutor, apresentaremos algumas reprises e esquetes que contêm tais aspectos em suas composições⁹⁴. Na reprise *Poroite*⁹⁵, o número que será satirizado é o de salto. Dois palhaços brigam em cena por um motivo qualquer e um deles sai de cena. O que restou afirma que vai dar um salto triplo sobre as costas do apresentador. Assim que se encaminha para realizar o salto é interrompido pelo palhaço que saiu de cena, que escondido, aciona o poroite. Após o ocorrido começa a discussão para descobrir o que o palhaço “saltador” havia comido. “Repolho ou ovo?”. O grotesco nesse caso manifesta-se a partir dos aspectos escatológicos.

⁹² Entende-se por dramaturgia aqui o seu sentido restrito a ideia de um texto, ou roteiros que de alguma forma caracterizam-se por apresentar diálogos ou proposta de cena com os princípios de começo, meio e fim, mesmo que sejam em alguns momentos improvisados.

⁹³ “As reprises são predominantemente mudas e se reportam ao universo do circo. Nas entradas o diálogo tem um lugar de destaque e os temas tratados não se restringem à paródia do espetáculo. De um modo geral, as reprises são mais curtas, se comparadas com as entradas. Mas, como se verá, há temas parodiados do circo que recebem um tratamento dialógico, como também há entradas essencialmente gestuais.” (BOLOGNESI, 2003, p. 106).

⁹⁴ Para ver as análises e as histórias tratadas em algumas das reprises e esquetes citadas, deve-se buscar em (BOLOGNESI, 2003, p. 103-142).

⁹⁵ Segundo Bolognesi, Poroite é um aparelho feito com um pequeno tubo em que se amarra um pedaço de câmara de pneu de bicicleta ou bexiga, quando assoprado faz um som que parece “peido”.

Em outra reprise intitulada *Magia com patos*, o grotesco está presente a partir de seus elementos que aludem ao obsceno através de referências às partes baixas do corpo. A reprise trata de uma sátira aos números de mágica, em que o palhaço entra em cena com duas latas na mão e um pato anunciando que fará uma mágica. O “mágico” avisa que fará o pato passar de uma lata para outra, porém outro palhaço entra em cena e revela o truque mostrando que já existe outro pato em uma das latas. Este recebe uma bofetada de repreensão e como vingança resolve retirar o pato que estava escondido e coloca-o dentro de sua calça, deixando a cabeça da ave de fora, a qual, em alguns momentos ele balança, fazendo alusão ao órgão sexual masculino.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) O grotesco revela-se nos exemplos citados acima, através de um corpo que é oposto ao formalismo clássico. Desta forma, esse corpo se manifesta e se comunica através de aspectos teratológicos, escatológicos e disformes, contrapondo-se ao aspecto ordenado das coisas. Sobre isto, atentem para a seguinte afirmação de Tonezzi:

O corpo grotesco não se mostra acabado nem se isola do mundo. Ele franqueia os seus limites e se interpreta com o exterior por meio de orifícios e protuberâncias, tais como a boca que se abre, o falo e os órgãos genitais que se expõem, os seios, o nariz e o ânus que se produzem excrescências, a barriga que revela gravidez ou gula. (TONEZZI, 2011, p. 44).

Pesquisador (*direccionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Observem, meus caros, que no esquete *O coração*, o grotesco é percebido na forma como o diálogo é desenvolvido. O jogo linguístico é o elemento que ao mesmo tempo traz o aspecto cômico do esquete, também manifesta o grotesco. Isto ocorre por intermédio do uso de palavras de duplo sentido. A situação apresentada na cena acontece quando entram dois palhaços e um deles acerta um bofetão no outro, que cai deitado simulando estar morto. Em seguida, o palhaço agressor tenta reanimá-lo, porém não consegue, e pede ajuda ao apresentador, este lhe sugere encontrar o coração do palhaço agredido. Mas o agressor não sabe como é o coração e o apresentador descreve sucintamente o órgão. Descreve-o: é arredondado (o palhaço entende redondinho), é um músculo macio (o palhaço entende fofinho), tem uma pequena cavidade no centro (o palhaço entende um racho no meio) e quando

funciona faz pum-pum, pum-pum (o palhaço atenta apenas no pum). O aspecto grotesco está na relação do que é dito com a confusão feita pelo palhaço entre as características do coração e o ânus do outro palhaço, ou seja, as falas são intencionalmente ditas para que se assemelhe às nádegas do parceiro. Nesse sentido, o grotesco reflete-se a partir do duplo sentido, do escatológico e obsceno.

Diante de tudo isto, a deformidade, o hiperbólico, a quebra com os aspectos moralistas são recursos muito utilizados pelos palhaços para proporcionar o riso. É nessa proposta que o grotesco se manifesta na concepção dessa figura cômica, o disforme está na roupa, na maquiagem, nos aspectos corporais, nos gestos, nas situações cômicas e em suas interpretações. “O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é, em grande parte, a estética do disforme.” (BAKHTIN, 2013, p. 38).

Nesse sentido, senhores, o grotesco revela-se no trabalho do palhaço através do ridículo. Este tem o objetivo de proporcionar o riso. “O ridículo está acentuado em seu conjunto, como um dos primeiros atributos para alcançar o riso.” (BOLOGNESI, 2003, p. 183). Porém, colocar-se em condição de ridículo, como ocorre com o palhaço, é apresentar elementos grotescos, que, ao mesmo tempo em que se apresentam cômicos, também se apresentam trágicos. Nesse sentido, a partir do princípio do ridículo, o palhaço revela-se em seu aspecto grotesco tragicômico.

Capitão: Meu caro Pesquisador, me tire uma dúvida. Como é que uma figura que nos faz rir pode adquirir ao mesmo tempo aspectos cômicos e trágicos?

Pesquisador: Veja, Capitão, que o palhaço tem a capacidade de reunir em sua única figura diversos elementos heterogêneos. Dentre esses, o trágico e o cômico exercem uma importância na concepção dessa figura cômica, especificamente na forma da representação das fraquezas humanas⁹⁶. É por intermédio dessa concepção, refletidas através das deformidades, dos exageros, das quedas, das humilhações, ou seja, do ato de se apresentar na condição de ridículo para suscitar o riso, que o palhaço será caracterizado em seu aspecto grotesco tragicômico e terá na figura do Augusto o exemplo mais evidente dessa reflexão.

⁹⁶ “Ao representar, o palhaço utiliza-se de emoções, sensações e fraquezas do homem.” (PANTANO, 2007, p. 47).

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Observem a afirmação de Burnier sobre isto e percebam como ele aproxima do palhaço a questão tragicômica, apontando que tanto o trágico quanto o cômico, ambos fazem parte de uma visão muito específica do palhaço.

Esta combinação do cômico e do trágico acentua a percepção de emoções contrapostas e é muito peculiar ao *clown*. Para Shklovski (1975, p. 32), o *clown* faz tudo seriamente. Ele é a encarnação do trágico na vida cotidiana; é o homem assumindo sua humanidade e sua fraqueza e, por isso, tornando-se cômico. (BRUNIER, 2009, p. 206).

Pesquisador: Rir da fraqueza do outro, no caso dos palhaços em que essa fraqueza é apresentada sob a ótica do ridículo, acessa o lado da ironia, do sarcasmo, do escárnio, que nos coloca em uma situação aparentemente superior e tem como consequência a zombaria e o deboche. Nessa perspectiva, o tragicômico se revela como um aspecto pertencente aos *clowns* em que esses são sempre apresentados como os idiotas, os que se encontram desprovidos de habilidades e colocados em condições inferiores. A maneira como esses “defeitos” são apresentados acabam por suscitar o riso. Quando nos remetemos à etimologia da palavra “sarcasmo”, essa evidência do trágico mesclado ao cômico torna-se ainda mais aparente. Essa palavra está ligada ao ato de arrancar a pele, escarnar, machucar, ferir. É o ato de escarnecer, humilhar, desprezar, “tirar a pele do outro” através do deboche e da chacota.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Observem como Tonezzi afirma ser próprio do palhaço colocar-se na situação do escarnecido.

Da ordem do escárnio, do irônico e do cômico é o sarcasmo, onde o outro é tido como idiota, desprezível, inferior. E onde o riso é talvez a principal consequência, seja como divertimento ou como zombaria. No teatro, pertencem a essa categoria os palhaços, os *clowns* em geral. (TONEZZI, 2011, p. 14).

Pesquisador: Observem, Doutor, Capitão e Woyzeck, que o *Clown* Augusto reúne muito bem esses aspectos do ridículo que tendem ao grotesco tragicômico. Toda sua composição caracteriza-se por ser exagerado, disforme e

hiperbólico, o uso de roupas largas, sapatos enormes, maquiagem que extrapola os traços naturais do rosto, em síntese, o exagero como recurso básico para provocar o ridículo. Tudo isto reflete claramente o aspecto grotesco desse tipo cômico e suscita o riso por parte do espectador. Por outro lado, as situações de humilhações as quais o Augusto sofre em cena demonstram ao mesmo tempo que sua figura provoca o riso traz em sua concepção a representação do trágico da vida. “O Augusto, embora seja um cômico por natureza, não deixa de retratar a miséria de sua personagem. Ele faz isso explorando o ridículo.” (PANTANO, 2007, p. 45).

O Clown Branco e o Augusto são reflexos de uma sociedade europeia que estava em grandes e intensas transformações. A Revolução Industrial substituiu um estilo de trabalho voltado para o campo. A força animal que era o combustível para produção, deu espaço para as máquinas e o camponês tinha que procurar outro lugar dentro dessa nova divisão de classe e se enquadrou na figura do proletariado. O resultado de tudo isto foi uma visão utópica de progresso e crescimento e uma realidade de superpopulação, desemprego e muita miséria. Nesse contexto, o Augusto se firma como a representação desta classe de miseráveis. Em uma sociedade que primava pela eficácia e rapidez das indústrias, o Augusto era a representação do fracasso e da total inaptidão para as coisas mais simples. “(...) o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial (...)” (BOLOGNESI, 2003, p. 78).

Percebam que o Augusto surge em um momento em que a sociedade industrial busca a padronização dos indivíduos, criando mecanismos que adequassem esse homem à dinamicidade e à eficácia dessa nova sociedade industrial e tecnicista, que prometia um futuro promissor de muita riqueza. O Augusto seria o oposto de tudo isto, seria a representação do homem que não se enquadrou nesses moldes. “A partir de 1880 o Augusto se impôs como a estilização da miséria, em meio a um ambiente social que prometia sua erradicação.” (BOLOGNESI, 2003, p. 77).

Em um contexto em que a agilidade e a racionalidade eram aspectos básicos para qualificar os homens, a fraqueza caracterizada pela inaptidão generalizada, a queda ao entrar na pista e as humilhações sofridas pelo tipo Augusto eram motivos mais que suficientes para suscitar o riso. Porém, o Clown Augusto exerce uma função crítica a partir da ironia de uma sociedade que se

percebia “ideal”, que acreditava encontrar-se em um patamar acima. E a grande piada do Augusto seria demonstrar que não era bem assim.

Observem, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck, que o Augusto ao expor sua fraqueza, colocar-se em condição de ridículo para que os outros riam dele, acaba por apontar concomitantemente a fraqueza de todos. Sendo assim, rir da queda, da pancada, do disforme, ou do chute recebido por outro palhaço é rir da própria desgraça, é zombar e escarnar da sua própria tragédia.

O palhaço é o artista que faz pilhérias e momices para divertir o público. Figura que por atos ou palavras faz rir os outros. Sendo assim, ele é por excelência a representação do cômico e portador do riso. Mas eis a sua contradição, pois para tal fim, o palhaço inspira-se naquilo que de mais trágico pertence ao homem.

É sobre essa ótica do grotesco tragicômico e da sua manifestação a partir da relação entre os palhaços Branco e Augusto que estabeleceremos uma comparação entre vocês, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck.

4.3 Doutor, Capitão e Woyzeck: palhaços!

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Caríssimo público, está chegando ao fim nossa jornada. É chegado o momento em que tentaremos de fato convencer meus amigos de que são eles palhaços. Para isto, nesse último fragmento refletiremos sobre a concepção dramatúrgica de cada uma dessas personagens que nos acompanharam no decorrer de todo esse escrito. Apontaremos alguns aspectos pensados por Georg Büchner, em relação aos nossos já conhecidos, Doutor, Capitão e Woyzeck. E a partir dessa reflexão, aproximar essas personagens à figura do palhaço Branco e do Augusto, bem como seus aspectos grotescos tragicômicos.

Capitão: (*ironicamente*) É agora que você vai nos convencer que somos palhaços?

Doutor: (*racionalmente*) Ainda não consegui compreender como você vai estabelecer essa comparação.

Woyzeck: (*falando baixinho*) Senhor Pesquisador, até agora não consegui entender muita coisa (*risos*). Mas, vou prestar mais atenção agora!

Pesquisado: (*confiante*) Pois muito bem! Estejam bem atentos para o que vou lhes falar agora.

4.3.1 Fragmento 12: Sim, somos palhaços!

Pesquisador: (*palestrando*) Meu caro Woyzeck, você é uma personagem muito interessante na dramaturgia mundial. Em se tratando de uma história da dramaturgia em que até então, o homem simples, do povo, era sempre representado como personagens secundários (criado, amas, ou mensageiros) e nunca assumiam o papel principal, ou até então, pobre somente em comédias. Woyzeck, meu caro, você é considerada a primeira personagem protagonista pobre, proletariado da dramaturgia moderna ocidental. “O soldado que empresta o nome à peça é a primeira grande figura proletária do drama ocidental.” (MARQUES, 2004, p. 366).

Büchner ao compor você Woyzeck não o idealizou, ou seja, foi buscá-lo vivo no mundo real. O autor que o criou foi influenciado por outro Woyzeck que existiu na história, este nasceu em Leipzing, na Alemanha, e se relacionou com uma mulher, que por ciúmes ele acabou por matá-la a facadas. O crime o levou a forca em 1824, logo após um processo em que sua culpa foi posta em discussão pela defesa atribuindo a Woyzeck uma esquizofrenia. Büchner teve conhecimento do caso através de revistas e combinando com outros casos de crimes passionais, escreveu o texto colocando a personagem proletariado como centro da peça⁹⁷. Assim como em *A morte de Danton* em que Büchner se valeu de documentos históricos sobre a Revolução Francesa, em *Woyzeck* ele também se vale de outros

⁹⁷ Ver essas informações em (MARQUES, 2004, p. 366).

textos para construir a obra. Desta forma, o autor alemão utiliza-se do que chamamos de pré-textos.

Meu pobre Woyzeck, como parte de sua constituição dramática, Büchner abre uma discussão para reformulação do herói clássico, cuja característica é agir e reagir contra a imposição do destino, enfrentando-o com muita coragem. Porém a sua personagem se aproxima da ideia do anti-herói, sendo assim, você Woyzeck é um pobre proletário, com ações que se contrapõem às atitudes virtuosas dos heróis clássicos, pois você meu imobilizado Woyzeck é uma personagem passiva, que não reage diante de sua situação desfavorável, é coagido e levado sem reagir para o seu destino trágico.

Woyzeck: Eu sou assim? (*reflexivo*) É de alguma forma sinto-me imóvel diante de algumas coisas...

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Caríssimos observadores, atentem à fala esclarecedora de Rosenfeld sobre isto:

A imagem do homem apresentada por Büchner desqualifica a do herói trágico que é denunciada como falsa. Surge, talvez pela primeira vez, o herói negativo que não age, mas é coagido; o indivíduo desamparado, desenganoado pela história ou pelo mundo [...] (ROSENFELD, 2005, p. 64).

Pesquisador (*direcionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Estejam atentos, meus caros, para um aspecto muito importante na concepção das personagens na obra *Woyzeck*. Elas são desenvolvidas de uma forma em que se apresentam em dois grupos, os pobres e humildes e os poderosos, aqueles que ocupam uma posição social de destaque. Observem que na obra, apenas os desafortunados possuem nomes próprios e seus contrapontos são impessoais, conhecidos apenas por suas funções sociais.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Estimados espectadores, sobre isto, observem o que afirma Irene Aron:

Não é acidental, portanto, o fato de que somente as personagens humildes, focalizadas em sua maioria pelo primeiro plano dramático, têm nomes próprios: ao lado de Woyzeck, aparecem Marie, Christian, o filho, Andres, o

companheiro, Karl, o idiota, Käthe, a moça da taberna [...] Ao contrário, as figuras que compõem o segundo plano dramático são anônimas, o que lhes confere o caráter de protótipos. São denominados apenas pela atividade que exercem, mera função social. Assim designadas são as personagens que ocupam posições significativas nas camadas sociais mais favorecidas e funcionam como representantes do sistema vigente, tais como o Doutor, o Capitão, o Tamboreiro-mór, e outros. (ARON, 1993, p. 108).

Doutor (*surpreso*): É verdade! Ainda não havia atentado para isto.

Capitão: Mas qual o sentido desta divisão?

Pesquisador: Como podemos perceber senhores, há uma intenção por parte de Büchner em determinar essa diferenciação das personagens. O objetivo do autor alemão é proporcionar uma crítica à sociedade que mantenha o *status quo* do poder hierárquico de uma classe dominante. Georg Büchner assume uma postura política, que caracteriza sua militância revolucionária. Esta crítica é balizada na forma como o dramaturgo desenha os meus nobres Doutor e Capitão, ambos refletem aspectos nocivos de uma classe dominante. “Através do Capitão, por exemplo, é caracterizada a hipocrisia da moral e da virtude burguesas; o Doutor patenteia o abuso da ciência e da cultura (...)” (ARON, 1993, p. 108).

Atenção, meus caros Doutor, Capitão e Woyzeck para o significado da impessoalidade dessas duas personagens acima, o fato de vocês, meus caros Doutor e Capitão, apresentarem-se como personagens anônimos, Büchner os coloca com aspectos semelhantes a caricaturas, ou seja, programadas como se fossem bonecos. Esta concepção impessoal traz uma desumanidade por parte dessas personagens. “(...) o Capitão e o Médico⁹⁸, dois autômatos, tão despersonalizados que antes parecem verdadeiras máscaras, apresentadas exatamente para exemplificar a parte desumana da sociedade.” (ROSENTHAL, 1961, p. 93).

Doutor (*irritado*): Mas isso não é verdade!

Capitão (*irritado*): Claro que não somos assim!

⁹⁸ O Médico pode vir em algumas versões como Doutor. Sobre a descrição detalhada de algumas personagens pode ver em (PALLOTTINI, 1989, p. 55).

Pesquisador: Prestem bem atenção que Büchner direciona sua crítica principalmente através de vocês dois. (*Direciona-se a Woyzeck*) Nas cenas em que eles aparecem com você, meu caro Woyzeck, fica evidente o confronto entre aquele que domina e o que é dominado. “(...) os aparentes antagonistas são apenas personificações de um mundo hostil.” (SCHWARTZ, 2008, p. 67).

Esse mundo hostil revela um contexto extremamente grotesco dessas personagens. Já pontuamos aqui que em *Woyzeck* apresentam-se elementos que se configuram enquanto grotescos. Situações absurdas como anticonto da vovozinha, que apresenta elementos fantasiosos, oníricos e possui um enredo totalmente niilista, o trágico próprio da obra abre precedentes ao cômico na cena da feira em que as personagens Pregoeiro e Charlatão desdenham da sociedade acadêmica e científica, através da ironia e da sátira, além de reduzir a figura humana a de animais, promovendo o hibridismo característico do grotesco.

Partindo desse princípio, meu pobre Woyzeck, o grotesco se manifesta em suas características a partir da ideia do autômato, do “homem-marionete”, ou seja, você é um homem sem autonomia, que é movido, ou levado a agir por forças desconhecidas, sem o mínimo de controle de sua consciência.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Os fragmentos abaixo deixam bem claros essa ideia do automatismo em *Woyzeck*. Observem que ele escuta vozes e que ele parece não ter domínio sobre elas, essas vozes o incita a cometer o crime, matar sua amada Marie.

Noite. Andres e Woyzeck numa mesma cama.

WOYZECK (*Sacudindo Andres*) – Andres, Andres, não consigo dormir, quando fecho os olhos tudo gira e eu ouço os violinos tocando, mais e mais, e depois falam de dentro da parede, você não ouve?

ANDRES – Sim... deixe que eles dancem! Deus nos proteja. Amém. (*Volta a adormecer.*)

WOYZECK – E dizem sempre: apunhale! Apunhale! E algo passa entre meus olhos como um punhal. (BUCHNER, 2004, p. 254).

Campo aberto

WOYZECK – Mais e mais! Silêncio, música! (*Estira-se no chão*) Hein, o que, o que vocês estão dizendo? Mais alto, mais alto... Apunhale, apunhale e mate a loba? Apunhale e mate a loba. Devo? Tenho de? Estou ouvindo também isso aqui, está o vento dizendo isso também? Ouço isso sempre, sempre: apunhale e mate, mate. (BUCHNER, 2004, p. 254).

Pesquisador (*dirigindo-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Percebemos, meus caros, que essa alegoria grotesca do “homem-marionete” presente no texto de Büchner é muito bem pontuada quando se estabelece uma relação de contraposição entre as personagens de vocês, Doutor e Capitão, com o pobre Woyzeck. Estejam atentos para a situação de total submissão e falta de controle sobre as próprias ações desse pobre protagonista, ou seja, a você Woyzeck não é dado o direito de ter o controle sobre o próprio corpo, sobre suas próprias necessidades básicas.

Doutor (*se vitimizando*): Ele está nos acusando sem provas!

Capitão (*em tom desafiador*): Quero ver provas! Prove, senhor Pesquisador, todas essas afirmações!

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Atenção para o fragmento a seguir, pois este demonstra a partir da relação estabelecida entre o Doutor e Woyzeck, como a personagem título é reduzida a uma mera cobaia científica. Nesse fragmento, as palavras do Doutor sobre liberdade e individualidade humanas soam como mentiras, tendo em vista que ele trata o Woyzeck como um mero objeto de sua experiência.

Woyzeck. O Doutor

DOUTOR – O que foi que eu vi, Woyzeck? Um homem de palavra.

WOYZECK – O que foi, senhor Doutor?

DOUTOR – Eu vi Woyzeck; Você mijando na rua, contra o muro como um cachorro. No entanto, você ganha duas moedas por dia. Woyzeck, isso é mau. [...]

WOYZECK – Mas senhor Doutor, se a natureza exige da pessoa.

DOUTOR – A natureza exige, a natureza exige! A natureza! Pois eu não demonstrei que o musculus constrictor visicae está subordinado à vontade? A natureza! Woyzeck, o homem é livre, no homem a individualidade se transfigura em liberdade. Não ser capaz de conter a bexiga! [...] Há uma revolução na ciência, e eu vou explodi-la no ar. Ácido úrico 0,10, amônia clorídrica e peróxido. Woyzeck, você não está precisando mijar de novo? Vá lá dentro e tente.

WOYZECK – Não posso, senhor Doutor.

DOUTOR (*com ênfase*) – Mas mijar no muro! Eu tenho tudo por escrito, o acordo está na minha mão. Eu vi, eu com estes olhos, estava justamente

pondo o nariz para fora da janela e deixei que os raios de sol incidissem para observar os espirros. (*Dá-lhe um pontapé.*) [...] (BUCHNER, 2004, p. 248)

Pesquisador (*direcionando-se particularmente ao Capitão*): Em relação a você, meu perverso Capitão, há um domínio sobre a consciência do flagelado Woyzeck. Naturalmente existe por uma questão hierárquica naturalmente uma situação de subordinação entre vocês, pelo fato de Woyzeck ser um mero soldado. Porém, caro Capitão, você manipula a mente de Woyzeck, quando insinua de forma sádica a traição da sua amada Marie e tripudia diante dessa afirmação. De alguma forma isto leva a personagem título ao ato do crime.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Vejam a forma como o Capitão “brinca” com a cabeça do Woyzeck e se diverte ao ver a reação do mesmo diante de suas insinuações.

Rua. Capitão. Doutor. O Capitão desce a rua arquejando, para, arqueja, olha ao redor de si. [...]

Woyzeck desce a rua correndo.

CAPITÃO – Ah, e a respeito das barbas longas? Como é, Woyzeck, você ainda não encontrou um fio de barba na sua tigela? Eh, você está me compreendendo, não é? Um fio de barba de um homem, da barba de um sapador, de um suboficial, de um... de um tambor-mor? Eh, Woyzeck? Mas não, você tem uma mulher bem comportada. Não é como os outros.

WOYZECK – Sim senhor! Mas o que está querendo dizer, senhor Capitão?

CAPITÃO – Mas que cara este sujeito está fazendo! Bem, tampouco é preciso que esteja na sopa, mas se você se apressar e virar a esquina, talvez ainda o encontre num par de lábios, Woyzeck, um par de lábios; eu também já senti o amor, Woyzeck. Homem! Você está branco como cal.

WOYZECK – Senhor Capitão, sou um pobre diabo... e não tenho nada no mundo senhor Capitão, se o senhor estiver fazendo troça...

CAPITÃO – Troça? Eu? Troça de você, cara! (BUCHNER, 2004, p. 251).

Pesquisador (*dirigindo-se a Woyzeck*): Tomando como referência todos esses fragmentos apresentados, reforçamos a ideia de que o grotesco manifesta-se em você Woyzeck mediante o seu automatismo, que não o torna senhor de suas próprias ações. Retoma-se a concepção grotesca do “homem-marionete”, como se

você, pobre soldado, estivesse pendurado por um fio e o Capitão e o Doutor estivessem manipulando as cordas. Percebam, meus caros, Doutor, Capitão e Woyzeck, que é essa visão de homem a qual Büchner apresenta frente à sua visão niilista, desacreditada e fatalista da história, que se manifesta ante um mundo tornado obscuro, sinistro e incognoscível, desafiando a razão.

Pesquisador: *(dirigindo-se ao espectador/leitor)* O próprio Büchner complementa tal ideia a partir da seguinte afirmação:

Sinto-me como que aniquilado sob o medonho fatalismo da história. Encontro na natureza humana uma terrível uniformidade; nas relações humanas, uma inelutável violência, conferida a todos e a ninguém. O indivíduo é apenas espuma sobre a onda; a natureza, mera coincidência; do domínio do gênio, um teatro de títeres, uma luta ridícula contra uma lei de bronze; reconhecê-lo é o supra-sumo, dominá-lo é impossível. (BUCHNER, 2004, 312).

Pesquisador: Este fatalismo da história marcou profundamente a dramaturgia de Georg Büchner. O caráter trágico é apresentado como algo pertencente à natureza humana e nesse sentido, expressado através da falta de esperança. Percebam, meus caros amigos Doutor, Capitão e Woyzeck, que na obra em específico, até mesmo nos alçozes do coitado protagonista, o trágico se faz presente. No caso de você Capitão, o tédio se faz uma presença constante em sua vida. O mesmo sofrimento é o seu Doutor. Ambos fazem do pobre Woyzeck suas formas de se afirmarem, ou mesmo de vingança, do mundo frente suas crises de existência.

Pesquisador: *(dirigindo-se ao espectador/leitor)* Sobre isto, atentem para o que Sábato Magaldi explica:

Não se dissocia, no papel de opressores, o Capitão e o Médico. Ambos, contudo, definem-se como algozes que são também vítimas. O drama do Capitão é terrível. Domina-o o tédio metafísico. Suplica ele Woyzeck, porque está lhe fazendo a barba com pressa. “Que quer que eu faça com os dez minutos que me sobrarão, se você hoje acabar antes da hora?”. Falta-lhe um objetivo para encher o incomensurável vazio do tempo. E o homem torturado pela eternidade, vinga-se no seu semelhante. Woyzeck serve de bode expiatório para o arremedo de poder com o qual o capitão tenta sustentar a própria fragilidade. E igual função lhe é atribuída pelo médico, empenhado em segurar cientificamente pelas rédeas um homem, quando a

ciência não lhe traz nenhuma resposta para o mal de existir. (MAGALDI, 2004, p. 337).

Pesquisador (*direccionando-se ao Doutor, Capitão e Woyzeck*): Apesar de todo o ambiente trágico caracterizar o contexto da peça, Büchner, meus caros personagens, foi capaz de estabelecer relação com o humor. Embora seja importante esclarecer que a comicidade nesse contexto se reflete sob o aspecto do irônico e do sarcasmo, com uma terrível mordacidade, proporcionando o riso nervoso, angustiado, mesclado ao trágico. Isto se reflete em algumas personagens e situações patéticas. É exatamente nesse sentido que o grotesco tragicômico se manifesta e possibilita, dentro de nossa livre interpretação, estabelecermos a relação com os tipos de palhaços Augusto e Branco.

Vocês, meus caros amigos Doutor e Capitão, são personagens que o grotesco tragicômico se manifesta de maneira significativa, por se tratarem de personagens que, ao mesmo tempo se apresentam ridículos e caricatos, através de um toque de *Commedia dell'arte*, são responsáveis por contribuir com a tragédia de Woyzeck. Essa aproximação entre o trágico e o cômico sob o mesmo texto proporciona um estranhamento pertencente à obra, de uma maneira a qual aquilo que antes parecia dentro de uma ordem vigente e lógica, agora se apresenta completamente abismal.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Observem que Kayser caracteriza essas duas personagens a partir desse mesmo contexto.

As figuras do capitão e do médico causam uma impressão tão sinistra e perturbadora, quanto é ridícula, ao mesmo tempo, a impressão causada por Woyzeck. Não que no primeiro caso reine o ridículo tendencioso e, no segundo, a “máxima seriedade”; a verdade é que reina sempre a estranheza, agora inteiramente abismal, do tragicômico. E que todas as personagens, em especial as três há pouco mencionadas, movem-se segundo o estilo excêntrico de movimentação da *Commedia dell'arte* [...] (KAYSER, 2003, p. 86).

Pesquisador: Essa aproximação com a *Commedia dell'arte* é bem característica quando percebemos a maneira como essas personagens são descritas em suas ações. Observem, meus queridos, que suas falas sugerem um

ritmo muito característico de comédias, além disso, algumas indicações cênicas denunciam esses mesmos aspectos. O Capitão e sua tagalerice e fleuma assombrosa, o Doutor na sua obsessão pela experiência com humanos e seu andar caricato com suas pernas curtas e Woyzeck na sua pressa de autoperseguido. Todas essas características nos aproximam dos aspectos clownescos.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) O fragmento abaixo demonstra muito bem esses aspectos apontados acima.

CAPITÃO – Senhor Doutor, esses cavalos me causam muita aflição quando penso que as pobres bestas precisam andar a pé. Não reme assim com a sua bengala no ar. O senhor está correndo atrás da morte. Um homem de bem, que tem a consciência tranquila, não anda tão depressa. Um homem de bem. (*Ele agarra o Doutor pelo casaco.*) [...] Senhor Doutor, estou tão melancólico, tenho algo de sonhador, tenho sempre vontade de chorar quando vejo meu casaco pendurado na parede, ali está ele.

DOUTOR – Hum! Inchado, gordo, pescoço grosso, constituição apoplética. Sim senhor, Capitão, o senhor pode ser acometido de uma “apoplexia cereбрalis”, mas pode, talvez, tê-la apenas de um lado, e depois ficar com essa parte paralisada ou, no melhor dos casos, o senhor pode sofrer uma paralisia mental e daí por diante ficar vegetando [...]

CAPITÃO – Senhor Doutor, não me assuste, já houve gente que morreu de surto, de puro susto e simples susto... Já estou vendo as pessoas, com os limões nas mãos, mas elas vão dizer, ele era um homem de bem, um homem de bem... Diabo Prego de Caixão.

DOUTOR (*Estendendo-lhe o chapéu*) – O que é isso, senhor Capitão? É uma cabeça oca!

CAPITÃO (*Fazendo uma prega no chapéu*) – O que isso, senhor Doutor? Isto é uma prega no juízo, uma ingenuidade.

DOUTOR – Apresento-lhe minhas despedidas, senhor Rabo da Ordem Unida.

CAPITÃO – Do mesmo modo despeço-me, caríssimo senhor Prego de Caixão.

Woyzeck desce a rua correndo

CAPITÃO – Ei, Woyzeck, por que passa tão apressado por nós? Venha cá, Woyzeck, você corre pelo mundo feito uma navalha de barbear aberta [...]

WOYZECK – Senhor Capitão, a terra é um inferno de quente e eu estou gelado de frio, gelado de frio! O inferno é frio, poderíamos apostar. Impossível, homem! Homem! Impossível! [...]

DOUTOR – Músculos faciais hígidos, tensos, às vezes saltitantes, comportamento excitado, tenso.

WOYZECK – Estou indo! É bem possível. O homem!, é bem possível. Temos bom tempo, senhor Capitão. Veja que o céu bonito, firme e cinzento; poderia dar vontade de cravar nele um poste e enforcar-se aí [...]

DOUTOR (*Correndo atrás dele*) – Um fenômeno, Woyzeck, um aumento.

CAPITÃO – Fico completamente tonto diante dessa gente, como anda rápido esse patife alto, feito à sombra fugindo das patas de uma aranha, e o baixinho puxa a perna atrás dele. O alto é o raio e o pequeno, o trovão. Há, há, atrás dele! Grotesco! Grotesco!

Pesquisador (*direcionando-se a Woyzeck*): Meu infeliz Woyzeck, quando estabelecemos uma análise a partir da maneira como se estabelecem as relações entre você e do Capitão e o Doutor, é impossível não compararmos com a mesma relação que se estabelece entre o *Clown* Branco e o Augusto, tendo em vista sua situação de submisso em que são dadas as ordens e você apenas as cumpre sem manifestar vontades, além de sofrer constantemente humilhações⁹⁹. Nesse mesmo aspecto vimos como se dá a relação entre os palhaços Branco e o Augusto. Por conta disso, passamos a identificar enquanto Branco, as personagens do Doutor e Capitão, e quanto a você Woyzeck, cabe às amarguras do Augusto.

Woyzeck (*em constantes dúvidas*): Mas como assim, o Augusto se parece comigo?

Capitão (*desafiador*): E como esse tal de Branco pode parecer comigo?

Doutor (*questionando*): Poderia nos explicar todas essas relações, senhor Pesquisador?

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) O fragmento que segue abaixo, endossa esse caráter de submissão por parte de Woyzeck, bem como, aproxima tanto o Doutor da condição de *Clown* Branco, quanto a relação íntima de Woyzeck com o *Clown* Augusto. Pois este é colocado nessa cena em situação de ridículo.

⁹⁹ Sobre isto afirma Peixoto: “Woyzeck é um objeto submisso nas mãos da sociedade civil (o Médico [...] utilizando-se de Woyzeck como cobaia para suas experiências, antecessor dos médicos de campos de concentração nazistas [...]) da sociedade militar (o Capitão [...]) do alto de sua hierarquia como militar condena Woyzeck, acusando-o de ter um filho sem a bênção da igreja e denunciando-o como um homem bom, mas sem moral e sem virtude [...]” (PEIXOTO, 1983, p. 103).

O pátio do Doutor. Estudantes embaixo. O Doutor à janela do sótão.

DOUTOR – Meus senhores, estou aqui no telhado, como David quando viu Batscheba; mas não vejo nada senão as calcinhas de Paris da pensão de moças secando no jardim. Meus senhores, chegamos à importante questão da relação do sujeito com o objeto. Se tomarmos apenas uma das coisas em que se manifesta a auto-afirmação orgânica do divino e sua relação com o espaço, com a terra, com o planetário, meus senhores, se eu arremessar esse gato pela janela, como se comportará esse ente para com o *centrum gravitations* e para com o seu próprio instinto? Ei Woyzeck (*Berrando*), Woyzeck!

WOYZECK – Senhor professor, ele morde.

DOUTOR – Homem, você está pegando a fera tão ternamente como se fosse sua avó.

WOYZECK – Senhor Doutor, estou com tremedeira.

DOUTOR (*Muito satisfeito*) – Ai, ai, muito bem, Woyzeck. (*Esfrega as mãos. Pega o gato*) O que vejo, meus senhores, a nova espécie de piolho de lebre, uma bela espécie (*ele tira uma lupa*), meus senhores (*O gato escapa*). Meus senhores, esse bicho não tem o menor instinto científico. Meus senhores, em troca os senhores podem ver uma outra coisa, vejam esse homem, há um trimestre não come nada, além de ervilhas, observem o efeito, sintam como o seu pulso é irregular, aqui e os olhos.

WOYZECK – Senhor Doutor, tudo está ficando escuro para mim. (*Senta-se*).

DOUTOR – Coragem! Woyzeck, só mais alguns dias e, depois tudo está acabado. Tomem-lhe o pulso, meus senhores, tomem-lhe. (*Eles apalpam suas têmporas, pulso e peito*). A propósito, Woyzeck, mexa suas orelhas para que os senhores vejam, eu já queria lhes mostrar isso. Dois músculos são nele ativos. “Allons”, vamos.

WOYZECK – Ah, senhor Doutor!

DOUTOR – Fera, devo mover suas orelhas, você quer agir como o gato! Assim, meus senhores, essas são as etapas de passagem para o asno, muitas vezes também consequência da educação e da língua materna. [...] (BUCHNER, 2004, p. 257-258).

Pesquisador (*direccionando-se a Woyzeck*): Woyzeck, você é apresentado no drama como aquele que se encontra em condição de inferioridade e vulnerabilidade, soma-se a isto o fato de você ser inevitavelmente o eterno humilhado e perdedor. Além de tudo isso, Woyzeck, meu caro, você é a representação dos miseráveis e como são desprovidos de tudo, se submetem a todo tipo de mando e desmando dos poderosos. Você Woyzeck representa aquele que não se encaixa nos padrões determinados pela “moral” social, é considerado o

marginal. Sendo assim, Woyzeck você é a síntese do que representa o *Clown* Augusto.

Woyzeck (*muito confuso*): Mas, senhor, ainda não compreendo!

Pesquisador: Woyzeck, preste bem atenção para essas características do palhaço Augusto: o Augusto é a representação da humanidade flagelada, pois passa toda a sua vida sendo espancado e humilhado. É ele quem melhor representa o cotidiano das emoções humanas. Aquele que não segue aos padrões, não se ajusta neles e dessa forma, torna-se a representação do homem à margem da sociedade determinista.

Pesquisador: (*dirigindo-se ao espectador/leitor*) Sobre essas características do Augusto, prestem bem atenção ao que afirma Andreia Pantano:

Em cena, o pobre Augusto representa nitidamente o expoente do andarilho, do marginal: aquele que não se ajustou, não se integrou às regras da sociedade. Sua roupa, sua maquiagem, seus gestos denotam certa despreocupação em seguir normas ou se ajustar aos padrões vigentes. (PANTANO, 2007, p. 44).

Pesquisador: O ponto central da crítica de Büchner está personificado na sua figura, meu pobre Woyzeck. Isto se reflete nas situações irônicas manifestadas em alguns fragmentos, que colocam você, pobre soldado, em situações ridículas. Essas situações demonstram desde sua incapacidade de realizar tarefas simples, como o controle do próprio corpo, bem como servir de objeto “didático” para um grupo de estudantes e cobaia para um Doutor. Além de sofrer constantes humilhações para um sádico Capitão, que se diverte ao manipular sua mente.

Desta forma, a comicidade ácida que Büchner em alguns momentos agrega a você, meu infeliz Woyzeck, e se intensifica através da sua relação com as outras personagens como o Doutor e o Capitão, aproximam-se dos mesmos aspectos do *Clown* Augusto e sua relação com o *Clown* Branco. Entenda que o *Clown* Branco cria algumas situações e envolve o Augusto, que as executa de maneira totalmente atrapalhada, ou mesmo de forma inadequada, revelando sua total inaptidão para execução da maioria das coisas. “(...) o Augusto demonstra ser

incapaz de realizar as tarefas mais comuns.” (PANTANO, 2007, p. 45). E nesse sentido, há uma aproximação com suas ações descritas no texto e as dos outros dois que se assemelham a essas duas formas de *clowns*.

O ridículo caracterizado pelo Augusto está na capacidade que este tipo cômico tem de ridicularizar a todos através de sua imagem, na forma como este desenvolve suas ações. Desajeitado, o palhaço expõe toda a sua fraqueza, assim como você Woyzeck. Tais aspectos ficam mais claros quando se estabelece a relação entre o palhaço Augusto e o Branco. O *Clown* Branco em cena tem a função de ridicularizar o Augusto, sua tarefa consiste em humilhar, espancar, manipular e explorar o seu contraponto. Da mesma forma, em *Woyzeck*, vocês, Doutor e Capitão, são responsáveis por assumir e personificar o arquétipo do Palhaço Branco e você Woyzeck, o Augusto.

Portanto, observou-se que o palhaço é uma figura múltipla, tanto em sua genealogia quanto em suas características, mas principalmente na sua forma de se comunicar, na capacidade que essa figura cômica tem de suscitar os mais diversificados sentimentos. A contradição é parte constituinte do palhaço, ele passeia entre os mais variados sentimentos, das mais diversificadas formas, tornando-se um ser complexo e, com isso, aproxima-se muito da figura humana. O grotesco tragicômico é um exemplo dessas relações contraditórias pertencentes a esse cômico. O fenômeno do grotesco constitui-se a partir da relação entre elementos contraditórios, faz parte de sua ontologia.

A relação de aproximação que estabelecemos entre as personagens aqui apresentadas, o Doutor, o Capitão e Woyzeck com a figura do palhaço se dá por intermédio do grotesco pertencente à obra escrita por Büchner. É através de sua dose de tragicomicidade, que o dramaturgo alemão abre precedente para realizarmos essa possível investigação. Observamos que a maneira como as personagens se relacionam, o ambiente hostil característico de *Woyzeck* reflete um contexto trágico, sobretudo quando direcionamos nossos olhares a personagem título da peça. Porém, Büchner nos apresenta em alguns fragmentos situações com certo tom cômico. Quanto a isto, reflete-se em alguns aspectos que caracterizam as personagens Doutor, Capitão e Woyzeck, o que nos possibilita dentre as diversas interpretações que uma obra aberta como *Woyzeck* pode suscitar, afirmar que vocês meus caros, Doutor, Capitão e Woyzeck são palhaços.

Pesquisador: *(dirigindo-se aos personagens Doutor, Capitão e Woyzeck)*
E aí, convencidos de que são todos vocês palhaços? *(um grande silêncio se faz presente)* Convencidos?

Doutor, Capitão e Woyzeck *(trocam olhares e em coro respondem)* Sim, somos palhaços!

Nesse momento, as três personagens se levantam, vão em direção a uma mesa de camarim que se encontra no picadeiro e lentamente vão vestindo a máscara que finalmente as identificará enquanto palhaços. O Doutor e o Capitão pitam o rosto de branco e Woyzeck veste o seu nariz vermelho, ambos direcionam-se ao centro do picadeiro, o público aplaude e lentamente vai se retirando. Os três continuam lá parados esperando o último espectador se retirar. A luz vai caindo lentamente até os três palhaços serem tomados pela escuridão.

5. FECHAM-SE AS CORTINAS

Sentado em uma das cadeiras que compunham o cenário, com o circo vazio, o Pesquisador começa a rememorar sobre tudo o que foi dito durante o espetáculo e de frente para o espelho, olhando sua imagem refletida, inicia o sua reflexão.

O público já se retirou, vejo apenas um único curioso que ainda se mantém disposto a continuar me ouvindo, os aplausos já foram dados, meus queridos amigos convencidos de que são palhaços já saíram de cena, mas alguns questionamentos ainda me vêm a cabeça: Por que o grotesco? E *Woyzeck*?! Qual o sentido de relacionar a obra e as personagens ao palhaço? Diante dessas indagações, uma resposta se sobressai em meu pensamento, o caráter transgressor, contestador, desestabilizador da ordem, atual e revolucionário de ambos.

Propor uma reflexão sobre o fenômeno do grotesco é atribuir uma importância a uma manifestação, que se caracteriza por sua atemporalidade. O grotesco apresenta-se em vários aspectos no âmbito artístico, indo das artes visuais, passando pelo teatro e pela literatura. Além disso, o grotesco é um fenômeno que supera todas as barreiras do tempo, sempre esteve presente em vários momentos da história, seja ela da arte ou da sociedade. Trata-se de uma manifestação que se renova a cada momento histórico.

O grotesco é uma manifestação estética muito próxima de nossa realidade. Apresenta elementos, formas e situações que concebe o homem na sua essência, ou seja, o grotesco reflete o homem enquanto um ser dotado de antagonismos, falhas e contradições. Através de suas deformidades, situações absurdas, inquietações, desequilíbrios e de seus aspectos tragicômicos, o grotesco torna-se uma manifestação estética que vai de encontro a uma visão unilateral, harmônica e “perfeita” do homem. Por conta disto, o fenômeno tem sua importância no processo de ruptura com uma proposta estética tradicional, configurando-se assim, como uma manifestação transgressora e revolucionária.

A sua forma tragicômica ganha importância no período do Pré-Romantismo e do Romantismo alemão, intensificando as críticas desses

movimentos a uma proposta de representação ultrapassada, manifestando-se, sobretudo na literatura nesse momento. Nesse sentido, o fenômeno do grotesco tragicômico por intermédio de sua concepção e constituição, que leva em consideração as relações existentes entre elementos opostos, antagônicos, ou até mesmo contraditórios, assim como os dois períodos e suas rupturas com o passado são responsáveis por inaugurar o pensamento moderno, colocando o homem no centro dessas contradições.

O palhaço em sua essência é caracterizado por ser uma figura naturalmente transgressora, que questiona e desestabiliza a ordem vigente das coisas. Em virtude de suas ações e visual, ele inverte a hierarquia e desafia o padrão impositivo de uma sociedade classista. O grotesco aliado a essa figura cômica reforça esse caráter de crítica, sobretudo em sua concepção tragicômica, que além de ampliar nossa interpretação, no sentido de que o palhaço não só pode ser concebido pelo aspecto do cômico, mas também pelo elemento complexo da ironia e do sarcasmo, que se reflete em sua composição grotesca tragicômica. Nesse sentido, o palhaço também tem o seu caráter revolucionário e atual, tendo em vista que, assim como o grotesco, ele também é em sua multiplicidade e atemporalidade. O espírito de comicidade do palhaço está presente em vários momentos históricos, em várias culturas e diversas sociedades, desde os mais remotos tempos, a figura cômica sempre se fez presente, mesmo antes de ser nomeada “palhaço”, mas a essência do cômico e do grotesco já se faziam presentes, contribuindo para caracterizar o mais contemporâneos dos palhaços.

Refletimos dentro dessa perspectiva sobre o *Clown Branco* e Augusto, dois exemplos clássicos de palhaços, que têm em suas características um discurso atual de crítica social. Esses dois palhaços nos ajudam a compreender diversos aspectos políticos-sociais, suas relações de poder e divisões de classes que contribuem com o *status quo*. Através de seus jogos cênicos “inocentes” podemos identificar mecanismos violentos de uma sociedade repressora e o grotesco típico desses personagens cômicos se manifesta em seu aspecto tragicômico, como reforço dessa crítica.

A relação desses palhaços com as personagens e a obra *Woyzeck* se dá exatamente nesse sentido. Assim como o grotesco e os palhaços, a dramaturgia de Georg Büchner também se propõe a uma ruptura com o passado e reflete a condição do homem moderno e atual. A obra dramática de Büchner caracteriza-

se por apresentar elementos de caráter universal. Além disso, apresenta também um aspecto atual, especificamente a obra *Woyzeck*. Segundo Rosenfeld, esta obra parece nascer da essência de nossos problemas humanos e estéticos. Essa ruptura dos moldes clássicos na dramaturgia de Büchner torna-se mais evidente com *Woyzeck*, esse seu caráter moderno e contemporâneo reflete-se por ser uma obra composta pela estética do fragmento e, nesse sentido, uma obra aberta.

Em *Woyzeck*, o grotesco reforça esse caráter anticlássico da dramaturgia de Büchner, além de trazer uma reflexão sobre o niilismo do homem frente ao fatalismo da história. Na narrativa de *Woyzeck* o homem é subordinado a situações absurdas, imerso a um contexto caótico, de desesperança, onde a lógica foge a todos os princípios de racionalidade, ou seja, os aspectos de “normalidade” natural das coisas fogem completamente às regras preestabelecidas. Nessa perspectiva, o mundo se mostra alheado, sem nexos, absurdo e ilógico. Baseando-se nisto, não há como concebermos a realidade humana de forma harmoniosa. As formas não se apresentam mais tão simétricas e idealizadas, mas sim, sob uma concepção desordenada da natureza das coisas, em que se apresentava, a princípio, como contrários, antagônicos, paradoxais e impossíveis de estabelecer qualquer tipo de relação comum. Büchner, na obra *Woyzeck*, torna possível tais aproximações, e nesse diálogo entre os contrários, presentes nesta narrativa, o grotesco vai se definindo e se consolidando como um elemento importante na obra responsável por caracterizá-la.

Constituiu-se também, a partir desse discurso, o grotesco, refletido através dos personagens, Doutor, Capitão e Woyzeck. Em alguns momentos percebemos que, diante desse contexto trágico, apresentado por Büchner em *Woyzeck*, se valeu do humor carregado de ironia e sarcasmo. Isto fica muito claro em algumas características compositivas dessas personagens, bem como, as relações estabelecidas pelas mesmas. É por esse caminho que, através de uma livre interpretação, tendo em vista que se trata de uma obra aberta, portanto passível de diversas possibilidades de interpretação, é que aproximamos as personagens Doutor, Capitão e Woyzeck da linguagem do palhaço, especificamente dos palhaços, Branco e Augusto.

Essa relação tem um importante motivo, o primeiro, já mencionado aqui, diz respeito à expansão do horizonte na compreensão do palhaço em seu aspecto cômico, ou seja, observar essa figura cômica a partir de outro viés, o grotesco

tragicômico, diferenciando-se de sua análise mais comum atrelada sempre à visão unilateral e limitada do cômico. Desta forma, refletimos sobre o palhaço enquanto uma figura cômica, que tem a capacidade de extrair da sociedade suas tragédias, seus medos e fraquezas e transformá-los a partir de sua sensibilidade crítica em “bobagens”, momices e ridicularias, que suscitam o riso crítico, aquele que denuncia nossa cumplicidade e reconhecimento de nossas fraquezas. Nesse sentido, buscamos refletir sobre o palhaço de uma maneira mais ampla e complexa, considerando todas as suas possibilidades de riso.

A segunda relação refere-se à obra. Esta tem a ver com um discurso que intensifica a crítica que Büchner faz por intermédio da obra *Woyzeck* à modernidade. O mais interessante nessa aproximação entre o grotesco tragicômico, o palhaço e as personagens Doutor, Capitão e Woyzeck é compreender a visão que Büchner tem, do homem moderno e deixa marcado na sua narrativa, alguns aspectos do homem complexo, marcado pelo caos, por feridas abertas e cicatrizes deixadas por seu contexto desfavorável, que se caracteriza por seu constante antagonismo, convivendo com seus aspectos trágicos e cômicos, ao mesmo tempo transformando em um espetáculo irônico e sarcástico sua própria vida, justificando um niilismo histórico defendido pelo próprio autor.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. In: **Coleção os Pensadores**. Tradução, comentários e índices analíticos e onomásticos: Eudoro de Souza. São Paulo: Victor Civita, 1973, capítulo V.

ARON, Irene. **Georg Büchner e a Modernidade**. São Paulo: Annablume, 1993.

BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **Da essência do riso**. Tradução: Filipe Jarro. Almada: Ímanedições, (s. d.).

BOLOGNESI, Mario. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BÜCHNER, Georg. **Cartas**. In: **Büchner: na pena e na cena**. Tradução, organização e notas: Jacob Guinsburg e Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Woyzeck**. In: **Büchner: na pena e na cena**. Tradução, organização e notas: Jacob Guinsburg e Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto**. In: **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. Outubro, novembro e dezembro de 2006, v. 3 - ano III - nº 4 - ISSN: 1807- 6971. Disponível em: < <http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 20/08/2015.

CASTRO, Alice Viveiro de. **Elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudos históricos-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução: Gilson César Cardozo de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.

CARPEAUX. Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. V. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FALBEL, Nachman. **Os fundamentos históricos do Romantismo**. In: **O Romantismo**. Organização: Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Organização: Franca Rame; Tradução: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Editora Senac, 2004.

GASSNER. John. **Mestres do Teatro I**. Tradução e organização: Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUINSBURG. Jacob; ROSENFELD. Anatol. **Romantismo e Classicismo**. In: **O Romantismo**. Organização: Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUINSBURG. Jacob; KOUDELA. Ingrid. **Büchner: na pena e na cena**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de *Cromwell*. Tradução e notas: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Woyzeck, Büchner e a condição humana**. In: **Büchner: na pena e na cena**. Tradução, organização e notas: Jacob Guinsburg e Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MATE, Alexandre Luís, **O grotesco em “Woyzécks”**: uma viagem pelo Romantismo, Simbolismo e Expressionismo. In: **ILINX – Revista do LUME**.

Setembro, nº 1, 2012. Disponível em:
<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/114>.
 Acesso em: 06/07/2015.

MARQUES, Fernando. **Personagem Total**. In: **Büchner: na pena e na cena**. Tradução, organização e notas: Jacob Guinsburg e Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Elena O. e Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NUNES, Benedito. **A visão romântica**. In: **O Romantismo**. Organização: Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PANTANO, Andreia. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

PEIXOTO, Fernando. **Büchner: a dramaturgia do terror**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS, Demian. **Caçadores de riso: o maravilhoso mundo da palhaçaria**. Salvador: EDUFBA, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Teatro Alemão: história e estudos**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSENTHAL, Erwin. **O trágico na obra de Georg Büchner**. São Paulo: Faculdade de Filosofia de Assis, 1961.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D'Alembert**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

SACCHET, Patrícia. **As múltiplas genealogias de clownear-palhaçar**. In: **Revista Cena em Movimento**. Nº 1, ISS: 2178-2172, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/21602>>. Acesso em: 26/08/2015.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira dissonante**: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Editora Unesp: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/109120>> Acesso em: 23/05/2015.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução, apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWARZ, Bernhard Johannes. **No caminho de Georg Büchner: a recepção da obra de Georg Büchner nos dramas *Tambores da Noite* e *Baal*, de Bertolt Brecht**. Tese (Doutorado em Literatura Alemã), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-29012009-164643/publico/BERNHARD_JOHANNES_SCHWARZ.pdf>. Acesso em: 20/08/2015.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Atlanta, 2007.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TONEZZI, José. **A cena contaminada**: um teatro das disfunções. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ANEXOS

Anexo I – Texto dramático Woyzeck de Büchner.

ANEXO I – Texto dramático *Woyzeck* de Büchner



WOYZECK

*Personagens*¹Franz Woyzeck²Marie³

Capitão

Doutor

Tambor-mor

Suboficial

Andres

1. Não há um texto que possa ser considerado a versão definitiva do autor para a sua criação. Buchner deixou vários manuscritos, na verdade esboços e anotações incompletos, mesmo porque a morte o surpreendeu aos 23 anos de idade, em 1837, quando trabalhava na elaboração do drama que foi chamado de *Woyzeck*. Assim, houve variações em diferentes edições da obra, conforme as avaliações dos editores sobre os fragmentos, a sua ordem e a coerência do conjunto, tanto mais quanto Buchner não numerou os seus sucessivos rascunhos nem as páginas dos manuscritos ou das cenas individuais, assim como não apontou para um título geral e tampouco arrolou uma tabela de personagens. A lista que se apresenta aqui resulta da edição alemã que serviu de base para a presente publicação.

2. A personagem apareceu inicialmente com o nome de Louis, num fragmento considerado anterior ao manuscrito da versão aqui apresentada.

3. Marie também é designada nos outros fragmentos da peça como Margreth, Louise ou, ainda, Louise!

Margreth

Pregoeiro diante da tenda

Charlatão de feira, dentro da tenda

Velho, que canta com o realejo

Criança, que dança

O Judeu

Taberneiro

Primeiro aprendiz de ofício

Segundo aprendiz de ofício

Karl, um bobo

Käthe

Avó

Primeira criança

Segunda criança

Terceira criança

Primeira pessoa

Segunda pessoa

Oficial de justiça

Médico

Juiz

Soldados, estudantes, rapazes, moças e crianças

(1)

*Campo aberto. A cidade à distância. Woyzeck e Andres
cortam varas⁴ nas moitas.*

WOYZECK – Sim, Andres; ali naquela faixa de grama, ali à noite rola a cabeça⁵, uma vez alguém a ergueu, pensou que era um ouriço. Ficou três dias e três noites deitado na serragem (*Baixinho*) Andres, eram maçons, eu descobri, eram os maçons⁶, quieto!

ANDRES (*canta*) –

Dois coelhos lá sentados,
comem o verde, verde capim...

4. Esta passagem pode não indicar, como pareceria à primeira vista, tratar-se de uma coleta de varas para fins pacíficos, como a cestaria, pois há quem considere que as varas colhidas pelos dois soldados se destinariam à aplicação de castigos corporais nos seus companheiros de farda, como era a prática nos exércitos dos vários Estados alemães da época.

5. A alusão não é puramente metafórica, uma vez que o Woyzeck real, que serviu de modelo para Büchner, sofreu essa pena em 1824, e a forma da execução, em que o condenado era decapitado sentado numa cadeira, com um único golpe de espada, fuzia com que a cabeça do executado rolasse.

6. A referência evidencia quão amplamente a maçonaria se estendera no Ocidente, em fins do século XVIII e início do século XIX.

WOYZECK – Quietos! Algo vem vindo!
ANDRÉS –

comem o verde, verde capim
até a raiz.

WOYZECK – Algo anda atrás de mim, debaixo de mim (*Bate os pés no chão*), oco, está ouvindo? Tudo oco aqui embaixo. Os maçons!

ANDRÉS – Tenho medo.

WOYZECK – Que silêncio esquisito! É de prender a respiração. Andress!

ANDRÉS – O quê?

WOYZECK – Diga alguma coisa! (*Olha fixamente a redondeza*.) Andress!
Que claridade! Um fogo anda pelo céu e desce um estrondo como de trombetas⁷. Está se armando uma tempestade! Vamos embora! Não olhe para trás⁸. (*Puxa-o para dentro das moitas*.)

ANDRÉS (*Depois de uma pausa*) – Woyzeck! Está ouvindo?

WOYZECK – Silêncio, tudo em silêncio, como se o universo estivesse morto.

ANDRÉS – Está ouvindo? Estão tocando os tambores. Temos que ir embora.

(2)

A cidade. Marie, com seu filho, à janela. Margreth. Passa a banda militar, tendo à frente o Tambor-mor.

MARIE (*Ninando a criança nos braços*) – Ei, menininho! Sa ra ra ra! Está ouvindo? Ai vêm eles.

MARGRETH – Que homem, como uma árvore.

MARIE – Firme nos pés como um leão.

O Tambor-mor cumprimenta.

MARGRETH – Oh, que olhos mais amáveis, senhora vizinha, nós não estamos acostumados a vê-los assim.

MARIE (*Canta*) – Soldados, são belos rapazes...

7. Esta é uma das várias ressonâncias bíblicas na peça e pode referir-se tanto a versículos acerca de Sodoma e Gomorra, quanto a do Apocalipse.

8. A remessa, no caso, é igualmente bíblica, como na nota anterior, pois sugere a recomendação dirigida à esposa de Lot pelo anjo.

MARGRETH – Seus olhos ainda estão brilhando.

MARIE – E daí? Leve os seus ao judeu e mande limpá-los, talvez ainda brilhem o bastante para que possam ser vendidos por dois botões.

MARGRETH – O quê senhora? O quê disse? Dona Virgem, eu sou uma pessoa honesta, mas a senhora, a senhora é capaz de enxergar através de sete calças de couro.

MARIE – Sua ordinária! (*Bate a janela*.) Venha, meu menino. Que essa gente fale. Ainda que você seja apenas um pobre filho da puta, com sua cara bastarda você traz alegria à sua mãe. Sa! Sa! (*Canta*) –

Menina, o que vai fazer agora,
com uma criança pequena e sem marido?

Ei, para que pergunto isso,
canto pois a noite inteira
aia popaia meu menininho, viva!

Ninguém me dará nada a mais por isso.

Hansel atrela os seis cavalos brancos,
dá-lhes de comer outra vez.

Aveia, eles não comem,
água, eles não bebem.

Só vinho gelado tem que ser. Viva!
Só vinho gelado tem que ser.

Batem à janela.

MARIE – Quem é? É você, Franz? Entre!

WOYZECK – Não posso. Está na hora da chamada.

MARIE – O que você tem, Franz?

WOYZECK (*Misterioso*) – Marie, houve de novo algo, muito, não está escrito: e veja, ali vai uma fumaça da terra como a fumaça do fogão?

MARIE – Homem!

WOYZECK – Veio andando atrás de mim até a entrada da cidade. O que será que vai acontecer?

MARIE – Franz!

WOYZECK – Tenho que partir. (*Sai*.)

MARIE – Esse homem! Tão fora de si. Nem olhou para o seu filho. Ainda vai enlouquecer com suas idéias. Por que está tão quieto, menininho? Está com medo? Está ficando tão escuro, dá a impressão que a gente está cega. As lanternas sempre iluminam tudo aqui dentro. Não agüento mais. Estou arrepiada. (*Sai*.)

(3)

*Tendas. Luzes. Povo.*VELHO (*Que canta diante do realejo*), CRIANÇA (*Que dança*).

No mundo não há permanência,
 todos nós devemos morrer,
 disso sabemos muito bem!

MARIE – Ei! Upa!

WOYZECK – Pobre homem, velhinho! Pobre criança! Criançinha! Procupações e festas! Eh Marie, e se eu a...?

MARIE – Um homem precisa ser também tolo por entender, para que possa dizer: mundo tolo! mundo bonito!

PREGOEIRO (*diante de uma tenda*) – Meus senhores! Meus senhores!Vejam a criatura como Deus a fez, nada, nada mesmo. Vejam agora a arte: anda em pé, usa calças e jaqueta, tem uma espada⁹! Oh!

Faça um cumprimento! Assim você é um barão. Dê um beijo!

(*Ele toca trombeta.*) O desgraçado é musical. Meus senhores, minhas senhoras, aqui podem ser vistos o cavalo astronômico e

os pequenos pássaros canalhas, são queridos por todos os

potentados da Europa e membros de todas as sociedades científicas; eles revelam tudo às pessoas: sua idade, quantos filhos, qual doença. Atiram com a pistola, ficam em pé numa

perna só. Tudo neles é educação, apenas têm uma razão animal, não

se trata de um indivíduo animalisticamente burro como muita gente, com exceção do distinto público. Entrem. Agora haverá

representação. O *commencement* do *commencement* logo terá início.

Vejam os progressos da civilização. Tudo progride, um cavalo, um macaco, um pássaro canalha! O macaco já é soldado, o que

não é muito, o degrau inferior da espécie humana!

Vamos dar início à representação! Vamos dar início ao início! Logo será o *commencement* do *commencement*.

9. Nessas palavras, e no seu efeito grotesco, exprime-se, ao que parece, uma crítica ao caráter superficial da civilização, que se resumiria em roupas, modos e códigos, apenas destinados a ocultar, por trás da exterioridade humana, a sua animalidade essencial, propósito que encontra a sua confirmação no fato de esta caracterização reaparecer nos fragmentos que incluem a mesma cena.

WOYZECK – Você quer?

MARIE – Por mim... Deve ser coisa bonita. Esse homem tem tantas lantejoulas e a mulher usa calças.

Suboficial. Tambor-mor

SUBOFICIAL – Alto lá. Você a viu?! Que mulherão!

TAMBORE-MOR – Diabos, feita para a perpetuação de regimentos de couraçados e para a procriação de tambores-mor!

SUBOFICIAL – Que porte de cabeça! É como se os cabelos negros a puxassem para baixo, como um peso, e os negros olhos...

TAMBORE-MOR – É como olhar para dentro de um poço ou de uma chaminé. Depressa, vamos atrás.

MARIE – Veja que luzes, meus olhos!

WOYZECK – Sim, a cachaça, um barril de gatos pretos com olhos de fogo. Oh, que noite.

O interior da tenda.

CHARLATÃO – Mostre seu talento! Mostre sua sabedoria animalésca!

Envergonhe a sociedade humana! Meus senhores, este animal que estão vendo, com rabo no corpo, de quatro patas, é sócio

de todas as sociedades cultas, é professor de nossa universidade, onde os estudantes aprenderam a cavalgar e a chicotear.

Isso era de simples compreensão. E pensem agora com dupla razão. O que você faz quando pensa com dupla razão? Há al-

gum burro aqui nessa *société* de sábios? (*O cavalo sacode a cabeça.*) Os senhores estão vendo agora a dupla razão? Isto é

a bestonômica. Sim, isto não é nenhum indivíduo bestaginoso, isto é uma pessoa. Um homem, um homem animalésco e, no

entanto, um bicho, uma *bête*. (*O cavalo comporta-se mal.*) Isso, envergonhe a *société*. Vejam os senhores, o animal ainda é

natureza, natureza não-ideal! Aprendam com ele. Perguntem ao médico, é altamente nocivo. Foi dito: homem seja natural. Você

foi feito de poeira, areia, lama. Quer ser mais do que poeira, areia, lama? Olhem como é ajuizado, sabe fazer contas e ainda

assim não pode contar nos dedos, por quê? Só não sabe se exprimir, só não sabe explicar, é um homem transmutado! Diga

aos senhores que horas são. Quem dos senhores ou das senhoras tem um relógio, um relógio?

SUBOFICIAL – Um relógio! (*Puxa com um gesto estudado e grandioso um relógio do bolso.*). Aqui está, meu senhor.

MARIE – Isso, eu preciso ver. (*Sobe para a primeira fila, ajudada pelo suboficial.*)

(4)

Quarto. Marie está sentada, com a criança no colo, tem nas mãos um pedacinho de espelho.

MARIE (*olha-se no espelho*) – Como brilham as pedras! Do que são feitas? O que foi que ele disse?... Durma, menino! Feche os olhos, bem fechados. (*A criança esconde os olhos atrás das mãozinhas*) mais ainda, fique assim, quieto, senão ele vem buscar você.

(Canta) –

Menina feche a loja
que o cigano vem aí,
levando você pela mão,
pra terra cigana vai partir.

(*Olha-se de novo no espelho.*) Com certeza é de ouro! Gente como nós só tem um cantinho no mundo e um pedacinho de espelho e, ainda assim, tenho uma boca tão vermelha como as grandes madames com seus espelhos de alto a baixo e seus belos cavaleiros, que lhes beijam as mãos; sou apenas uma pobre mulher. (*A criança endireita-se.*) Quietinho menino, feche os olhos, lá vem o anjinho do sono! Olha como corre pela parede! (*Lança reflexos com o espelho.*) Feche os olhos, senão ele vai olhar neles, até que você fique cego.

Woyzeck entra, por detrás dela. Ela se sobressalta, pondo as mãos nas orelhas.

Woyzeck – O que é que você tem?

MARIE – Nada.

Woyzeck – Há um brilho sob seus dedos.

MARIE – Um brinquinho; eu achei

Woyzeck – Nunca achei nada igual. E dois de uma vez.

MARIE – Sou por acaso uma mulher à-toa?

WOYZECK – Tá bem, Marie. Como dorme esse garoto. Segura por baixo do bracinho dele que a cadeira o está apertando. Sua testa está cheia de gotinhas claras; tudo trabalha debaixo do sol, há suor até mesmo quando se dorme. É assim com a gente pobre! Aqui tem dinheiro, Marie, o soldo e mais um pouco de meu Capitão.

MARIE – Deus lhe pague, Franz.

WOYZECK – Tenho de ir embora. Até a noite, Marie. Adeus.

MARIE (*Sozinha, depois de uma pausa*) – Sou mesmo uma pessoa má! Seria capaz de me matar. Ora, que mundo! Que vá tudo pro inferno, homens e mulheres!

(5)

O Capitão. Woyzeck. O Capitão sentado em uma cadeira, Woyzeck fazendo-lhe a barba.

CAPTÃO – Devagar, Woyzeck, devagar, uma coisa após a outra. Você me deixa inteiramente tonto. O que vou fazer com os dez minutos que você ganhou terminando mais cedo? Woyzeck, pense bem, você ainda tem uns bons trinta anos para viver, trinta anos!, isto perfaz 360 meses, com seus dias, horas e minutos! O que você quer fazer com esse tempo imenso? Você precisa dividi-lo, Woyzeck.

WOYZECK – Sim, senhor Capitão.

CAPTÃO – Fico muito angustiado por causa deste mundo, quando penso na eternidade. Tudo é ocupação, Woyzeck, ocupação! O eterno é eterno, é eterno, isto você compreende; mas, ao mesmo tempo, não é eterno, é um momento, sim, um momento... Apavora-me, Woyzeck, quando penso que o mundo gira em torno de si mesmo em um único dia; que desperdício de tempo, onde é que isso vai parar? Já não posso mais ver uma roda de moinho, Woyzeck, sem ficar melancólico.

WOYZECK – Sim, senhor Capitão.

CAPTÃO – Woyzeck, você parece sempre tão apressado. Um homem de bem não faz isso; um homem de bem, com a consciência tranqüila. Diga, pois, alguma coisa, Woyzeck. Como está o tempo hoje?

WOYZECK – Ruim, senhor Capitão, muito ruim; com vento.

CAPTÃO – Já estou sentindo, é algo tão rápido lá fora; um vento assim me dá a sensação de um rato. (*Com esperteza.*) Creio que temos algo vindo do sul-norte.

WOYZECK – Sim, senhor Capitão.

CAPITÃO – Ha! Ha! Ha! Sul-norte! Ha! Ha! Ha! Oh, como você é bobo, tremendamente bobo. (*Comovido.*) Woyzeck, você é um homem de bem, um homem de bem... mas, (*Com dignidade*) Woyzeck, você não tem moral! Moral é quando se tem moralidade, você entende? É uma boa palavra. Mas você tem uma criança sem a bênção da igreja, como diz o nosso reverendíssimo senhor capelão da guarnição, sem a bênção da igreja, não fui eu quem o disse.

WOYZECK – Senhor Capitão, o bom Deus não irá reparar se o pobre verme recebeu um amém antes de ser feito. O Senhor disse: deixai vir a mim as criancinhas¹⁰.

CAPITÃO – O que está dizendo? Que resposta curiosa é esta? Você me deixa completamente confuso com sua resposta. Quando digo você, quero dizer você mesmo, você mesmo.

WOYZECK – Nós, gente pobre como nós. Veja, senhor Capitão, dinheiro, dinheiro. Quem não tem dinheiro... Aí alguém põe no mundo um seu semelhante por cima da moral. Também temos nossa carne e nosso sangue. A gente é afinal infeliz neste e no outro mundo. Creio que se fôssemos para o céu teríamos que ajudar a fazer os trovões.

CAPITÃO – Woyzeck, você não tem a menor virtude, você não é um homem virtuoso. Carne e sangue? Quando estou à janela, depois da chuva e observo como as meias brancas pulam pelas ruas – maldito Woyzeck – me vem o amor. Eu também tenho carne e sangue. Mas, Woyzeck, a virtude, a virtude! E como então devo passar o tempo? Sempre digo a mim mesmo: você é um homem virtuoso (*comovido*), um homem de bem, um homem de bem.

WOYZECK – Sim, senhor Capitão, a virtude!, eu ainda não a possuo assim de todo. Veja o senhor, conosco, gente comum, não tem essa coisa de virtude, o que vem para a pessoa é só a natureza, mas se eu fosse um senhor e tivesse um chapéu, um relógio e uma bengala e pudesse falar de forma educada, por certo eu já seria virtuoso. Deve haver algo de belo na virtude, senhor Capitão. Mas eu sou um pobre sujeito.

CAPITÃO – Está bem, Woyzeck. Você é um homem de bem, um homem de bem. Mas, você pensa demais, isso consome, você parece

10. São palavras do Evangelho, Marcos, 10:14, que também aparecem em Lucas e Mateus.

sempre tão apressado. Esta conversa me deixou exausto. Agora vai e não corra tanto; devagar, desça a rua devagarinho.

(6)

Quarto. Marie. Tambor-mor.

TAMBOR-MOR – Marie!

MARIE (*Olhando-o, fala com ênfase*) – Dê uns passos para frente! Peito como de um touro e barba como de um leão... Não há ninguém assim... Sou a mais orgulhosa das mulheres.

TAMBOR-MOR – Quando no domingo estou com o grande penacho e as luvas brancas, caramba, Marie, o príncipe sempre diz: Homem, você é um bichão.

MARIE (*Zombeteira*) – Não diga! (*Aproximando-se dele.*) Homem!

TAMBOR-MOR – E você também é um mulherão. Com os diabos, vamos começar uma criação de tambores-mor. Hein? (*Abracando-a.*)

MARIE (*aborrecida*) – Me deixe!

TAMBOR-MOR – Fera selvagem!

MARIE (*Violenta*) – Não me toque!

TAMBOR-MOR – Será o demônio que olha de seus olhos?

MARIE – Pode ser. É tudo a mesma coisa.

(7)

Na rua. Marie. Woyzeck.

WOYZECK (*Olha para ela fixamente e sacode a cabeça*) – Hum, não vejo nada, não vejo nada. Oh, é preciso ver isso, agarrar isso com os punhos.

MARIE (*Intimidada*) – O que você tem, Franz? Você está louco, Franz. WOYZECK – Um pecado tão gordo e tão grande. Fede a ponto de empestear o céu e pôr os anjinhos a correr. Você tem uma boca vermelha, Marie. Sem nenhuma borbulha¹¹ em cima? Adeus, Marie, você é bela como o pecado... Pode o pecado mortal ser tão belo assim?

11. Na ordem das cenas, a inserção desta diverge em dois dos fragmentos deixados por Büchner, tornando problemática a sua posição. Para a presente edição em português, os tradutores limitaram-se a seguir a edição alemã que utilizaram.

MARIE – Franz, você está delirando.

WOYZECK – Diabo!... Ele esteve aqui, assim, assim?

MARIE – Enquanto o dia dura e o mundo envelhece, muitas pessoas podem estar no mesmo lugar, uma depois da outra.

WOYZECK – Eu o vi.

MARIE – Pode-se ver muito quando se tem dois olhos e não se é cego e o sol brilha.

WOYZECK – Com estes olhos!

MARIE (*Astuta*) – Que seja!

(8)

Woyzeck. O Doutor.

DOUTOR – O que foi que eu vi, Woyzeck? Um homem de palavra.

WOYZECK – O que foi, senhor Doutor?

DOUTOR – Eu vi Woyzeck; você mijando na rua, contra o muro como um cachorro. No entanto, você ganha duas moedas por dia.

Woyzeck, isso é mau. O mundo está ficando mau, muito mau.

WOYZECK – Mas senhor Doutor, se a natureza exige da pessoa.

DOUTOR – A natureza exige, a natureza exige! A natureza! Pois eu não demonstrei que o *musculus constrictor vesicae*¹² está subordinado à vontade? A natureza! Woyzeck, o homem é livre, no homem a individualidade se transfigura em liberdade. Não ser capaz de conter a bexiga! (*Sacode a cabeça, põe as mãos às costas e anda de um lado para o outro.*) Você já comeu suas ervilhas, Woyzeck?... Há uma revolução na ciência, eu vou explodi-la no ar. Ácido úrico 0,10, amônia clorídrica e peróxido. Woyzeck, você não está precisando mijar de novo? Vai lá pra dentro e tente.

WOYZECK – Não posso, senhor Doutor.

DOUTOR (*Com ênfase*) – Mas mijar no muro! Eu tenho isto por escrito, o acordo está na minha mão. Eu vi, eu com estes olhos, estava justamente pondo o nariz para fora da janela e deixei que os raios de sol incidissem para observar os espirros. (*Dá-lhe um pontapé.*) Não, Woyzeck, não estou irritado, irritar-se não é saudável, é anticientífico. Estou calmo, muito calmo, meu pulso está com suas costureiras 60 pulsações e eu digo isso a você com o maior

12. A expressão latina refere-se ao esfíncter que controla a bexiga.

sangue frio. Deus nos guarde de nos irritarmos por causa de um homem, um homem! Mesmo que fosse um Proteu, ele rebitaria! Mas, ainda assim, você não devia ter mijado no muro.

WOYZECK – Veja, senhor Doutor, às vezes uma pessoa tem, por assim dizer, uma espécie de caráter, uma espécie de estrutura, ou algo assim... Mas com a natureza o caso é outro, veja o senhor com a natureza (*Ele estala os dedos*) é assim, como posso dizer, por exemplo...

DOUTOR – Woyzeck, você está filosofando de novo.

WOYZECK (*Em tom confidencial*) – Senhor Doutor, o senhor já viu algo que seja de natureza dupla? Quando o sol está no meio-dia e é como se o mundo ardesse em chamas, já me aconteceu que uma voz terrível falasse comigo!

DOUTOR – Woyzeck, você tem uma *aberratio*.

WOYZECK (*Pondo o dedo sobre o nariz*) – Os cogumelos senhor Doutor. Ai, aí é que está a coisa. O senhor já viu em que figuras os cogumelos crescem no chão? Soubesse alguém ler isso!

DOUTOR – Woyzeck, você tem a mais bela *aberratio mentalis partialis*, de segunda espécie, já bem caracterizada. Woyzeck, você vai receber um aumento. Segunda espécie, idéia fixa, com estado geral razoável. Ainda está fazendo tudo como sempre, barbeando o Capitão?

WOYZECK – Sim, senhor.

DOUTOR – Comendo suas ervilhas?

WOYZECK – Sempre direito, senhor Doutor. E o dinheiro para o rancho quem recebe é minha mulher.

DOUTOR – Você cumpre seu serviço?

WOYZECK – Sim, senhor.

DOUTOR – Você é um *casus* interessante. Woyzeck, você vai receber um aumento. Mantenha-se bem comportado. Mostre seu pulso! Sim.

(9)

Rua. Capitão. Doutor. O Capitão desce a rua arquejando, pára, arqueja, olha ao redor de si.

CAPITÃO – Senhor Doutor, esses cavalos me causam muita aflição quando penso que as pobres bestas precisam andar a pé. Não corra tanto. Não reme assim com a sua bengala no ar. O senhor

está correndo atrás da morte. Um homem de bem, que tem a consciência tranqüila, não anda tão depressa. Um homem de bem. (*Ele agarra o Doutor pelo casaco.*) Senhor Doutor, permita que eu salve uma vida humana. O senhor atrai...

Senhor Doutor, estou tão melancólico, tenho algo de sonhador, tenho sempre vontade de chorar quando vejo meu casaco pendurado na parede, ali está ele.

DOUTOR – Hum! Inchado, gordo, pescoço grosso, constituição apoplética. Sim, senhor Capitão, o senhor pode ser acometido de uma *apoplexia cerebral*, mas pode, talvez, tê-la apenas de um lado, e depois ficar com essa parte paralisada ou, no melhor dos casos, o senhor pode sofrer uma paralisia mental e daí por diante ficar vegetando. Tais são mais ou menos suas perspectivas para as próximas quatro semanas. Aliás, posso lhe assegurar que o senhor é um dos casos mais interessantes e, se Deus quiser que sua língua fique parcialmente paralisada, nós faremos um dos experimentos mais imortais.

CAPTÃO – Senhor Doutor, não me assuste, já houve gente que morreu de susto, de puro e simples susto... Já estou vendo as pessoas, com os limões nas mãos, mas elas vão dizer, ele era um homem de bem, um homem de bem... Diabo Prego de Caixão.

DOUTOR (*Estendendo-lhe o chapéu*) – O que é isto, senhor Capitão? É uma cabeça oca!

CAPTÃO (*Fazendo uma prega no chapéu*) – O que é isto, senhor Doutor? Isto é uma prega no juízo, uma ingenuidade.

DOUTOR – Apresento-lhe minhas despedidas, prezadíssimo senhor Rabo da Ordem Unida.

CAPTÃO – Do mesmo modo despeço-me, caríssimo senhor Prego de Caixão.

Woyzeck desce a rua correndo.

CAPTÃO – Ei, Woyzeck, por que passa tão apressado por nós? Venha cá, Woyzeck, você corre pelo mundo feito uma navalha de barbear aberta: a gente se corta nela; você está correndo como se tivesse de barbear um regimento de castrados e fosse enforcado ainda antes de desaparecer o último pêlo. Mas, além das barbas longas, o que eu queria mesmo dizer? Woyzeck, as barbas longas...

DOUTOR – Uma barba longa debaixo do queixo, já Plínio falava de que é preciso des acostumar dela os soldados, você, você...

CAPTÃO (*Continuando*) – Ah, e a respeito das barbas longas? Como é, Woyzeck, você ainda não encontrou um fio de barba na sua tigela? Eh, você está me compreendendo, não é?, um fio de barba de um homem, da barba de um sapador, de um suboficial, de um... de um tambor-mor? Eh, Woyzeck? Mas não, você tem uma mulher bem comportada. Não é como os outros.

WOYZECK – Sim senhor! Mas o que está querendo dizer, senhor Capitão?

CAPTÃO – Mas que cara este sujeito está fazendo! Bem, tampouco é preciso que esteja na sopa, mas se você se apressar e virar a esquina, talvez ainda o encontre num par de lábios, Woyzeck, num par de lábios; eu também já senti o amor, Woyzeck. Homem!, você está branco como cal.

WOYZECK – Senhor Capitão, sou um pobre diabo... e não tenho nada no mundo senhor Capitão, se o senhor estiver fazendo troça...

CAPTÃO – Troça? Eu? Troça de você, cara!

DOUTOR – O pulso, Woyzeck, o pulso. Rápido, duro, saltando, irregular.

WOYZECK – Senhor Capitão, a terra é um inferno de quente e eu estou gelado de frio, gelado de frio! O inferno é frio, poderíamos apostar. Impossível, homem!, homem!, impossível.

CAPTÃO – Homem, você quer ser fuzilado, quer levar umas balas na cabeça? Você está me apunhalando com seus olhos e eu só penso no seu bem, porque você é um homem de bem, Woyzeck, um homem de bem.

DOUTOR – Músculos faciais hígidos, tensos, às vezes saltantes, comportamento excitado, tenso.

WOYZECK – Estou indo! É bem possível. O homem!, é bem possível. Temos bom tempo, senhor Capitão. Veja, que céu tão bonito, firme, cinzento; poderia dar vontade de cravar nele um poste e enforçar-se aí, só por causa dos pequenos hífens existentes entre sim e outra vez sim – e não, senhor, senhor Capitão sim e não? Será o não o culpado do sim ou o sim do não? Quero pensar nisso. (*Sai com passos largos, primeiro lentamente e depois cada vez mais depressa.*)

DOUTOR (*Correndo atrás dele*) – Um fenômeno, Woyzeck, um aumento.

CAPTÃO – Fico completamente tonto diante dessa gente, como anda rápido esse patife alto, feito a sombra fugindo das patas de uma aranha, e o baixinho puxa a perna atrás dele. O alto é o raio e o pequeno o trovão. Há, há, atrás dele! Grotesco! Grotesco!

(10)

O posto de guarda. Woyzeck. Andres.

ANDRES (*Canta*) –

A senhora taberneira tem uma boa criada,
ela fica dia e noite sentada no jardim,
sentada em seu jardim...

WOYZECK – Andres!

ANDRES – O que é?

WOYZECK – Que lindo tempo.

ANDRES – Tempo de domingo. Música fora da cidade. Há pouco as
mulheres saíram, as pessoas se agitam, assim vai.

WOYZECK (*Inquieto*) – Dança, Andres, eles estão dançando.

ANDRES – Na taberna das Estrelas e na dos Cavalos.

WOYZECK – Dança, dança.

ANDRES – Quanto a mim.

Ela fica sentada em seu jardim,
até que o sino bata as doze
para espionar os soldados.

WOYZECK – Andres, não tenho sossego.

ANDRES – Tolo!

WOYZECK – Preciso ir embora. Tudo está rodando diante de meus olhos.

Dança. Dança. Que mãos quentes ela tem. Maldito Andres.

ANDRES – O que você quer?

WOYZECK – Preciso ir embora.

ANDRES – Por causa dela.

WOYZECK – Preciso ir embora, está muito quente aqui.

(11)

*Taberna. Janelas abertas. Dança. Bancos diante
da casa. Aprendizizes de ofícios.*

PRIMEIRO APRENDIZ DE OFÍCIO –

Visto uma camisa que não é minha,
minh'alma fede a cachaça...

SEGUNDO APRENDIZ DE OFÍCIO – Irmão, você quer que por amizade eu
lhe faça um buraco na natureza? Avante! Quero fazer um buraco
na natureza. Eu também sou brigão, você sabe, eu vou matar to-
das as pulgas que ele carrega no corpo.

PRIMEIRO APRENDIZ DE OFÍCIO – Minha alma, minha alma fede a ca-
chaça. Até mesmo o dinheiro entra em putrefação. Malnequer!
Como o mundo é belo! Irmão, vou encher um pote de lágrimas
até a borda. Gostaria que nossos narizes fossem duas garrafas
e que pudéssemos despejá-las um na garganta do outro.

ANDRES (*no coro*) –

Um caçador do Palatinado,
cavalgou por um verde bosque.
Halli, halloh, muito alegre é a caçada
aqui, sobre verdes prados,
a caça é meu prazer.

*Woyzeck posta-se junto à janela. Marie e o Tambor-mor
passam dançando sem notá-lo.*

MARIE (*Ao passar dançando*) – Mais, mais.

WOYZECK (*Sufocado*) – Mais e mais! (*Levanta-se de um pulo e de-
pois recai no banco.*) Mais! Mais! (*Bate as mãos uma na ou-
tra.*) Rodem, girem. Por que Deus não apaga o sol com um
sopro, para que tudo se revolva na imundície, homem e mulher,
humanos e animais? Façam-no em plena luz do dia, façam-no
nas próprias mãos. Como os mosquitos... Mulher... A mulher
está quente, quente!... Mais e mais. (*Ergue-se de um salto.*) O
cara! Como ele a apalpa em toda parte, o seu corpo, ele, ele a
possui como eu no começo!

PRIMEIRO APRENDIZ DE OFÍCIO (*Pregando em pé sobre a mesa*) – No
entanto, se um peregrino, que está apoiado no rio do tempo
ou então a si mesma a divina sabedoria respondesse e disses-
se a si: Porque o homem é? Por que o homem é?... Porém, em
verdade eu lhes digo do que viveriam o camponês, o pintor, o
sapateiro, o médico, se Deus não houvesse criado o homem?
Do que viveria o alfaiate se Ele não tivesse dado ao homem o
sentimento da vergonha; e o soldado, se Ele não o tivesse
armado da necessidade de matar? Por isso não duvidem...
sim, sim, tudo é bom e ótimo, mas tudo o que é terreno é vão,
até mesmo o dinheiro entra em putrefação. E, para terminar,

meus queridos ouvintes, vamos mijar sobre a cruz para que morra um judeu.

(12)

Campo aberto.

WOYZECK – Mais e mais! Silêncio, música! (*Estira-se no chão.*) Hein, o que, o que vocês estão dizendo? Mais alto, mais alto... Apunhale, apunhale e mate a loba? Apunhale e mate a loba. Devo? Tenho de? Estou ouvindo também isso aqui, está o vento dizendo isso também? Ouço isso sempre, sempre: apunhale e mate, mate.

(13)

Noite. Andres e Woyzeck numa mesma cama.

WOYZECK (*Sacudindo Andres*) – Andres, Andres, não consigo dormir, quando fecho os olhos tudo gira e eu ouço os violinos tocando, mais e mais, e depois falam de dentro da parede, você não ouve? ANDRES – Sim... deixe que eles dancem! Deus nos proteja. Amém. (*Volta a adormecer.*)

WOYZECK – E dizem sempre: apunhale!, apunhale!; e algo passa entre meus olhos como um punhal.

ANDRES – Você precisa tomar cachaça com pólvora dentro, isto corta a febre.

(14)

Taberna. Tambor-mor. Woyzeck. Gente.

TAMBOR-MOR – Sou homem! (*Bate no peito.*) Um homem, estou dizendo.

Quem vai querer alguma coisa? Quem que não for um bom Deus no porre que se apresenta. Vou rebentá-lo de pancadas até enfiar seu nariz no olho do cu. Eu quero... (*para Woyzeck*). Vem cá, cara, beba, o homem tem que beber, eu gostaria que o mundo fosse cachaça, cachaça.

WOYZECK (*Assobia.*)

TAMBOR-MOR – Cara, quer que eu lhe arranque a língua da garganta e a enrole em volta de seu corpo? (*Lutam, Woyzeck perde.*) Quer que ainda que lhe deixe tanto fôlego quanto o peido de uma velha, quer?

WOYZECK (*Senta-se esgotado e trêmulo sobre o banco.*)

TAMBOR-MOR – Que o cara assobie até ficar roxo.

Ah, a cachaça é minha vida, a cachaça dá coragem!

UMA – Teve o que merecia.

OUTRA – Ele está sangrando.

WOYZECK – Uma coisa depois da outra.

(15)

Venda. Woyzeck. O Judeu.

WOYZECK – Esta pistolinha é muito cara.

JUDEU – Então, vai comprar ou não vai, como é?

WOYZECK – Quanto custa o punhal?

JUDEU – Está afiadíssimo. O senhor pretender cortar o seu pescoço com ele? Então, como é? Eu lhe vendo tão barato como qualquer outro, o senhor terá sua morte bem barata, embora não gratuita. Então, como é? O senhor terá uma morte econômica.

WOYZECK – Este pode cortar mais do que pão.

JUDEU – Dois vinténs.

WOYZECK – Tome. (*Sai.*)

JUDEU – Olhe só! Como se não fosse nada. E, no entanto, é dinheiro. Que cachorro!

(16)

Quarto. Marie. O Bobo.

MARIE (*Folheando a Bíblia*) – “E não foi achado engano na sua boca”. Bom Deus, bom Deus, bom Deus! Não olhe para mim. (*Continua*)

folheando.) “Mas os fariseus trouxeram-lhe uma mulher, apanhada em adultério, puseram-na no meio deles... Jesus porém disse: Nem eu tampouco a condeno: Vai e não torne a pecar”. (*Junta as mãos*.) Bom Deus! Bom Deus! Eu não posso. Meu Deus, dê-me apenas o suficiente para que eu possa rezar. (*A criança aconchega-se a ela*.) O menino me dá uma pontada no coração. Karl! Ele se empertiga no sol!

Bono (*Deitado, conta histórias para si mesmo com os dedos*): É ele que tem a coroa de ouro, o senhor rei. Amanhã vou buscar para a senhora rainha o seu filho. A morcela preta disse: venha cá morcela branca. (*Pega a criança e cala-se*.)

MARIE – Franz não veio, não veio ontem, nem hoje. Como está ficando quente, aqui. (*Abre a janela*.)

“E entrou, prostrando-se a seus pés, chorando, molhando-os com suas lágrimas e enxugando-os com os cabelos de sua cabeça, e beijando os seus pés e untando-os com unguento”. (*Bate no peito*.) Tudo morto! Meu Salvador! Salvador, quero untar seus pés!

(17)

Caserna. Andres. Woyzeck remexe suas coisas.

WOYZECK – A camiseta, Andres, não é do uniforme, você pode ficar com ela. O crucifixo é de minha irmã e o anelzinho também, tenho também ainda um santinho, dois Sagrados Corações e tudo em ouro, encontravam-se na Bíblia de minha mãe, e lá está escrito:

Sofrimento seja todo o meu ganho,
sofrimento seja o meu culto a Deus.

Senhor, assim como teu corpo estava rubro e ferido,
deixa que meu coração assim esteja todas as horas.

Minha mãe ainda sente apenas quando o sol brilha sobre suas mãos. Isso não serve pra nada.

ANDRES (*Estarrecido, diz a tudo*) – Sim!
WOYZECK (*Tira um papel*) – Friedrich Johann Franz Woyzeck, miliciano, fuzileiro do 2º regimento, 2ª batalhão, 4ª compa-

nhia, nascido no dia da Anunciação de Maria; hoje com-pleto trinta anos, sete meses e doze dias¹³.

ANDRES – Franz, você tem que ir ao hospital. Pobre sujeito, você precisa tomar cachaça com pólvora dentro, isto mata a febre.
WOYZECK – Sim Andres, quando o carpinteiro junta a serragem, jamais alguém sabe quem vai deitar nela a cabeça.

(18)

*O Pátio do Doutor: Estudantes embaixo.
O Doutor à janela do sótão.*

DOUTOR – Meus senhores, estou aqui no telhado, como David quando viu Batsheba¹⁴, mas não vejo nada senão as calcinhas de Paris da pensão de moças secando no jardim. Meus senhores chegamos à importante questão da relação do sujeito com o objeto. Se tomarmos apenas uma das coisas em que se manifesta a auto-afirmação orgânica do divino e sua relação com o espaço, com a terra, com o planetário, meus senhores, se eu arremessar esse gato pela janela, como se comportará esse ente para com o *centrum gravitationis* e para com o seu próprio instinto?

Ei Woyzeck (*Berrando*), Woyzeck!

WOYZECK – Senhor professor, ele morde.

DOUTOR – Homem, você está pegando a fera tão ternamente como se fosse sua avó.

WOYZECK – Senhor Doutor, estou com tremedeira.

DOUTOR (*Muito satisfeito*) – Ai, ai, muito bem Woyzeck. (*Esfrega as mãos. Pega o gato*.) O que vejo, meus senhores, a nova espécie de piolho de lebre, uma bela espécie (*ele tira uma lupa*), meus senhores (*O gato escapa*). Meus senhores, esse bicho não tem o menor instinto científico. Meus senhores, em troca os senhores podem ver uma outra coisa, vejam esse homem, há um trimestre não come nada além de ervilhas, observem o efeito, sintam como o seu pulso é irregular, aqui e os olhos.

WOYZECK – Senhor Doutor, tudo está ficando escuro para mim. (*Senta-se*.)

13. O modelo de Büchner, o Woyzeck real, tinha 41 anos quando começou o crime.

14. Citação bíblica, II Samuel, 11:2.

DOUTOR – Coragem! Woyzeck, só mais uns dias e, depois, tudo está acabado. Tomem-lhe o pulso, meus senhores, tomem-lhe. (*Eles apalpam suas têmporas, pulso e peito.*)

A propósito, Woyzeck, mexa as orelhas para que os senhores vejam, eu já queria lhes mostrar isso. Dois músculos são nele ativos. *Allous*, vamos.

WOYZECK – Ah, senhor Doutor!

DOUTOR – Fera, devo mover suas orelhas, você quer agir como o gato! Assim meus senhores, essas são as etapas de passagem para o asno, muitas vezes também consequência da educação e da língua materna. Quantos cabelos sua mãe por carinho já lhe arrancou como lembrança? Eles já se tornaram ralos há alguns dias, sim, as ervilhas, meus senhores.

(19)

Marie com algumas meninas à porta da casa.

MENINA –

Brilha o sol no dia da Candelária
e o trigo se ergue em flor.
Alegres, ao longo da rua eles seguiam,
seguiram aos pares, dois a dois.
À frente iam os flautistas,
E, logo atrás, os violinistas,
com meias vermelhas nos pés...

PRIMEIRA CRIANÇA – Não é bonito.

SEGUNDA CRIANÇA – Você sempre quer outra coisa.

TERCEIRA CRIANÇA – O que você começou primeiro?

SEGUNDA CRIANÇA – Por quê?

PRIMEIRA CRIANÇA – Por isso!

SEGUNDA CRIANÇA – Mas por que por isso?

TERCEIRA CRIANÇA – Então, precisa cantar...? (*Seu olhar percorre interrogativamente o círculo e aponta para a Primeira Criança.*)

PRIMEIRA CRIANÇA – Eu não posso.

TODAS AS CRIANÇAS – Mariezinha, cante você pra nós.

MARIE – Venham, venham caranguejinhos da lama!

Roda, roda, rosário. Rei Herodes.

Conte uma história, vovozinha!

Avó – Era uma vez uma pobre criança e ela não tinha pai nem mãe, estavam todos mortos e não lhe restava mais ninguém no mundo. Todos mortos, e ela chorava dia e noite. E como não lhe restava ninguém na terra, ela quis ir para o céu, e a lua a olhava com muito carinho; e quando finalmente ela chegou à lua, esta não passava de um toco de madeira podre, e então a criança foi para o sol, e quando chegou ao sol, este era apenas um girassol murcho, e quando chegou às estrelas, elas eram apenas pequenos mosquitos dourados, que estavam espetados como o picão!¹⁵ espeta-os na ameixa brava, e quando ela quis voltar para a terra, a terra era uma vasilha entornada, e ela estava inteiramente só, e ela sentou-se e chorou, e continua sentada ali e está muito só!¹⁶

WOYZECK – Marie!

MARIE (*assustada*) – O que é?

WOYZECK – Marie, vamos indo. Está na hora.

MARIE – Para onde?

WOYZECK – E eu sei?

(20)

Anoitecer. A cidade ao longe. Marie e Woyzeck.

MARIE – Bem, ali adiante fica a cidade. Está escuro.

WOYZECK – Fique mais um pouco. Venha cá, sente-se.

MARIE – Mas eu preciso ir.

WOYZECK – Você vai machucar os pés de tanto correr.

MARIE – Como você está, hein!

WOYZECK – Você sabe quanto tempo faz, Marie?

MARIE – Em Pentecostes fará dois anos.

WOYZECK – E você sabe também quanto tempo ainda vai durar?

MARIE – Preciso ir para preparar o jantar.

WOYZECK – Você está com frio, Marie e, no entanto, você é quente.

Que lábios quentes você tem!, (quente, quente, respiração de puta e, mesmo assim, eu daria o céu para beijá-los mais uma vez) e quando se está gelado não se tem mais frio.

15. Ave predatória de belo canto.

16. A fala parece constituir um anti-conto de fada e sua beleza sombria tem poucos paralelos na literatura alemã.

Você não vai sentir o frio do orvalho da manhã.

MARIE – O que você está dizendo?

WOYZECK – Nada. (*Ambos se calam.*)

MARIE – Como nasce vermelha a lua.

WOYZECK – Como um ferro ensanguentado.

MARIE – O que está pretendendo? Franz, você está tão pálido. (*Ele puxa o punhal.*) Franz pare! Pelo amor de Deus, so...corro!

WOYZECK – Tome isto e mais isto! Você não sabe morrer? Assim! Assim! Ah, ela ainda se mexe, ainda não, ainda não? Ainda? (*Golpeia repetidamente.*) Você está morta? Morta! Morta! (*Pessoas se aproximam, ele foge.*)

(21)

Chegam pessoas.

PRIMEIRA PESSOA – Alto!

SEGUNDA PESSOA – Está ouvindo? Silêncio! Ali!

PRIMEIRA PESSOA – Uu! Ali! Que som.

SEGUNDA PESSOA – É a água, está chamando, faz tempo que ninguém se afoga. Vamos embora, não é bom ouvir isso.

PRIMEIRA PESSOA – Uu, agora de novo. Como um homem que está morrendo.

SEGUNDA PESSOA – É apavorante, que cerração, por todo lado neblina, cinzento e o zumbir dos besouros e escaravelhos como sinos rachados. Vamos embora!

PRIMEIRA PESSOA – Não, está muito nítido, muito alto. Ali em cima. Venha comigo.

(22)

A taberna

WOYZECK – Dancem todos, mais e mais, suem e fedam, um dia ele virá buscar todos. (*Canta.*) –

A taberneira tem uma boa criada,
ela fica dia e noite sentada no jardim,

sentada em seu jardim,
até que o sino toque doze vezes,
à espreita dos soldados.

(*Ele dança.*) Assim Kätthe!, sente-se! Estou com calor, muito calor (*ele tira o casaco*), assim é, o diabo pega uma e deixa a outra correr. Kätthe, você é quente! Por que isto? Um dia, Kätthe, também você vai ficar fria. Seja sensata. Você não sabe cantar?

KÄTTHE –

Para a Suábia eu não quero ir,
vestidos longos eu não uso,
vestidos longos e sapatos pontudos,
não ficam bem a nenhuma criada.

WOYZECK – Não, nada de sapatos, também se pode ir pro inferno sem sapatos.

KÄTTHE (*Dança*) –

Ó, que grossura, meu bem, isso não se faz,
Guarde seu dinheiro e vá dormir sozinho.

WOYZECK – Sim, isso é verdade. Eu não gostaria de ensanguentar-me.

KÄTTHE – Mas o que você tem na sua mão?

WOYZECK – Eu? Eu?

KÄTTHE – Vermelho, sangue! (*Pessoas se reúnem em volta deles.*)

WOYZECK – Sangue? Sangue.

TABERNEIRO – Uuuu, sangue.

WOYZECK – Acho que eu me cortei, aqui na mão direita.

TABERNEIRO – Mas como é que chegou até o cotovelo?

WOYZECK – É porque fui limpar.

TABERNEIRO – Como? Com a mão direita no cotovelo direito? O senhor é jeitoso.

BOBO – E aí disse o gigante: sinto o cheiro, o cheiro, o cheiro de carne humana. Puh! Já está fedendo.

WOYZECK – Diabo, o que vocês estão querendo? Que lhes importa? Saíam da frente!, ou o primeiro que... diabo! Vocês acham que eu matei alguém? Sou um assassino? O que estão olhando? Olhem para si próprios! Saíam da frente! (*Ele corre para fora.*)

(23)

Noite. A cidade ao longe. Woyzeck sozinho.

O punhal? Onde está o punhal? Eu o deixei aqui. Ele me trai! Mais perto, mais perto ainda! Que lugar é esse? O que estou ouvindo? Algo se mexe. Silêncio. Aqui perto. Marie? Ah, Marie! Silêncio! Tudo tão silencioso. (Por que você está tão pálida, Marie? Por que você tem um cordão vermelho em torno do pescoço? De quem você ganhou essa gargantilha, de seus pecados? Você estava negra, negra por causa deles! Por isso eu a embranqueci agora. Por que seus cabelos negros pendem tão revoltos? Você não fez as tranças hoje?) Aqui, no chão, tem alguma coisa! Frio, molhado, silencioso. Vou-me embora daqui. O punhal, o punhal, está comigo? Gente... Ali. (*Ele sai correndo.*)

(24)

Woyzeck junto a um lago.

Então, aqui embaixo! (*Ele joga o punhal dentro d'água.*) Está afundando na água escura, como uma pedra! A lua é como um ferro ensanguentado! Será que o mundo inteiro vai me delatar? Não, está lá adiante, bem longe, quando eles vêm banhar-se (*Entra no lago e atira o punhal para mais longe*), agora está bem... mas no verão, quando mergulham à procura de conchas, bah, estará enferrujado. Quem poderá reconhecê-lo... ah, se eu o tivesse quebrado! Ainda estou ensanguentado? Preciso me lavar. Aqui tem uma mancha e ali mais uma.

(25)

Rua. Crianças.

PRIMEIRA CRIANÇA – Vamos! Mariezinha!

SEGUNDA CRIANÇA – O que há?

PRIMEIRA CRIANÇA – Você não sabe? Todos eles já saíram. Lá fora tem alguém estendido!

SEGUNDA CRIANÇA – Onde?

PRIMEIRA CRIANÇA – Ali, à esquerda, atrás da vala no bosque, onde está a cruz vermelha.

SEGUNDA CRIANÇA – Vamos depressa, pra gente ainda ver alguma coisa. Já vai ser carregada pra dentro.

(26)

Oficial de justiça. Médico. Juiz.

OFICIAL DE JUSTIÇA – Um bom assassinato, um autêntico assassinato, um belo assassinato, mais belo como não se poderia desejar, faz tempo que não tínhamos nada igual.

(27)

O Bobo. A Criança. Woyzeck.

KARL (*segura a criança diante de si, no colo*) – Este aí caiu na água, este aí caiu na água, veja, este aí caiu na água.

WOYZECK – Christian, oi garotinho!

KARL (*olhando-o fixamente*) – Este aí caiu na água.

WOYZECK (*querendo acariciar a criança, que se desvia e grita*) – Meu Deus!

Karl – Este aí caiu na água.

WOYZECK – Christian, meu garotinho, você vai ganhar um soldadinho, sa, sa. (*A criança o empurra. Para Karl.*) Tome, compre um soldadinho pro menino.

KARL (*Olha para ele fixamente*).

WOYZECK – Upa! Upa! Cavalinho.

KARL (*Soltando gritos de júbilo*) – Upa! Upa! Cavalinho! Cavalinho! (*Sai correndo com a criança.*)