UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

NO CAMINHO DE GEORG BÜCHNER

A recepção da obra de Georg Büchner nos dramas

Tambores na Noite e Baal, de Bertolt Brecht

Bernhard Johannes Schwarz

**São Paulo
2008**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

NO CAMINHO DE GEORG BÜCHNER

A recepção da obra de Georg Büchner nos dramas
Tambores na Noite e *Baal*, de Bertolt Brecht

Bernhard Johannes Schwarz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Galle

São Paulo
2008

A Gustavo e Matias

Agradecimentos

À Professora Ruth Cerqueira, a alma deste trabalho e pela inspiração permanente.

Aos Professores Willi Bolle e Marcus Mazzari, pela ajuda para continuar este projeto.

À Professora Eloá Heise e ao Dr. Tércio Redondo, pelas inúmeras sugestões de melhoria do manuscrito final.

Ao Professor Milton Nascimento,

Pela inspiração e tanto mais.

E à Edite pela onipresença nestes anos todos.

Ao Gustavo que presenciou este trabalho da janela, impaciente

E ao Matias, muitas vezes no meu colo,

pela alegria de ambos.

À Claudia pelo apoio, compreensão e tantas horas dedicadas.

E em especial, à minha mãe, por tudo...

Agradecimentos também à CAPES.

RESUMO

Este trabalho analisa a recepção de Georg Büchner (1813-1837) por Bertolt Brecht (1898-1956) enfocando a sua fase criativa inicial. Especificamente analisa-se a abordagem da recepção do drama *Woyzeck* em *Tambores na Noite* e da narrativa *Lenz*, de Büchner, em *Baal* de Brecht.

As duas obras de Büchner, como a maior parte de seus trabalhos, foram publicadas postumamente: *Lenz*, em 1837, e *Woyzeck*, em 1878. Esta última estreou em 1913. A obra do autor, quase desconhecida em sua época, encontrou ressonância no Realismo e no Naturalismo, mas o auge da recepção se deu na virada do século XIX para o XX, com a Modernidade e os expressionistas. A presente análise investiga a repercussão de *Woyzeck* e de *Lenz* como formas específicas da recepção de Büchner por Brecht. Os dois escritores são importantes por refletirem posições críticas quanto à política e quanto ao ideário de suas épocas, na Alemanha.

Brecht usou ambas as obras de Büchner como inspiração para pôr em evidência a posição do indivíduo frente a uma época em decadência, que se caracteriza ademais pela política autoritária na Alemanha, bem como pela falta de liberdade individual.

A análise baseia-se na pesquisa hermenêutica de Hans Gadamer e nas premissas acerca da estética da recepção de Hans Robert Jauss. Partindo da estética da recepção, os dramas *Tambores na Noite* e *Baal* são examinados quanto à sua intertextualidade com o drama *Woyzeck* e a narrativa *Lenz* de Büchner, com auxílio de reflexões elaboradas por Broich e Pfister, num método que permite analisar as relações históricas e textuais entre obras literárias. Neste trabalho, procuramos estabelecer uma relação intertextual direta entre *Woyzeck* e *Tambores na Noite* e também entre *Lenz* e *Baal*, algo negligenciado na pesquisa literária até o presente momento.

Palavras-chave: Georg Büchner; Bertolt Brecht; *Tambores na Noite*; *Baal*; *Woyzeck*; *Lenz*.

ABSTRACT

This work analyzes the reception of Georg Büchner (1813-1837) by Bertolt Brecht (1898-1956), focusing Brecht's initial creative phase. In particular, the reception of the drama *Woyzeck* in *Drums in the Night* and of the novel *Lenz*, from Büchner, in *Baal*, from Brecht, is analyzed.

Both works of Büchner, as is also the case for the majority of his remaining texts, were published posthumously: *Lenz*, in 1837, and *Woyzeck*, in 1878; the drama had its premiere only in November 1913. His works, close to unknown at his time, obtained some resonance in realism and in naturalism but the peak of the reception of his works occurred only in the beginning of the XXth century, with modernism and the expressionists. The present analysis investigates the impact of *Woyzeck* and *Lenz* and the specific form of Brecht's reception of Büchner. Both these authors are important since they reflect critical positions within the political and ideological scenarios of their times, in Germany.

Brecht used both works from Büchner as inspiration to put in evidence the position of the individual in a time of decadence, which, moreover was characterized by an authoritarian and repressive politics in Germany, as well as the lack of individual freedom.

This analysis is based in the literary hermeneutics of Hans Gadamer, and the premises of the reader-response criticism of Hans Robert Jauss. The dramas *Drums in the Night* and *Baal* are examined taking into account the intertextuality with the drama *Woyzeck* and narrative *Lenz* of Büchner, with the help of reflections elaborated by Broich and Pfister, a method which allows to clarify the historic and textual relations of literary works. In this thesis we attempt to establish a direct intertextual relation between the dramas *Woyzeck* and *Drums in the Night* and also of *Lenz* and *Baal*, which had not been previously identified in literary research up to now.

Keywords: Georg Büchner; Bertolt Brecht; *Drums in the Night*; *Baal*; *Woyzeck*; *Lenz*.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10
Cap. I A OBRA LITERÁRIA, ENTRE CRIAÇÃO E RECRIAÇÃO	21
I.1 A hermenêutica de Gadamer	
como ponto de partida para a estética da recepção	22
I.1.1 O círculo hermenêutico	25
I.1.2 A tarefa hermenêutica	29
I.1.3 O texto como evento	30
I.1.4 O princípio da história dos efeitos	31
I.2 Do pré-texto ao texto	32
I.2.1 O leitor como constituinte da obra - A estética da recepção de Jauss	32
I.3 Do texto ao intertexto	36
I.3.1 Revisão da tradição literária	36
I.3.2 Recepção e intertextualidade	37
I.3.3 O texto no texto. Um método para a investigação da intertextualidade	38
I.4 Funções da intertextualidade	41
I.4.1 Considerações gerais	41
I.4.2 Funções da intertextualidade: sistematização	43
I.4.3 Intertextualidade de Brecht e Büchner	45
Cap. II GEORG BÜCHNER	47
II.1 Contexto histórico-literário da época de Büchner	48
II.2 Introdução à obra de Büchner	52
Cap. III A INTERTEXTUALIDADE DE <i>WOYZECK</i> EM <i>TAMBORES NA NOITE</i>	59
III.1 O pré-texto: drama <i>Woyzeck</i> de Büchner	60
III.1.1 Criação e edição da obra	60

III.1.2	Um resumo de <i>Woyzeck</i>	63
III.1.3	Análise da macroestrutura de <i>Woyzeck</i>	64
III.2	A intertextualidade de <i>Woyzeck</i> em <i>Tambores na Noite</i>	68
III.2.1.	A concepção de <i>Tambores na Noite</i>	68
III.2.2.	O drama <i>Tambores na Noite</i>	70
III.2.3	O drama <i>Tambores na Noite</i> com o pré-texto principal <i>Woyzeck</i>	71
III.2.4	Intertextualidade na temática	73
III.2.5	Elementos estilísticos	81
III.2.6	A cor vermelha e a metáfora da luz/lua	87
III.2.7	Conclusões e notas finais	97
Cap. IV	A RECEPÇÃO DA NARRATIVA LENZ EM BAAL	101
IV.1	O pré-texto: a narrativa <i>Lenz</i> de Büchner	102
IV.1.1	Criação da narrativa <i>Lenz</i>	102
IV.1.2	A fábula da narrativa <i>Lenz</i>	105
IV.1.3	A análise da narrativa <i>Lenz</i>	106
IV.1.3.1	A concepção de natureza em <i>Lenz</i> - A visão do protagonista	112
IV.2	<i>Baal</i>	116
IV.2.1	A criação do drama <i>Baal</i>	116
IV.2.2	Ponto de partida do drama <i>Baal</i> : o drama <i>Der Einsame</i> de Hanns Johst	120
IV.2.3	Traços autobiográficos de Brecht	125
IV.2.4	Influência literária do expressionismo	131
IV.2.5	Referências bíblicas/mitológicas	132
IV.2.6	A fábula de <i>Baal</i>	135
IV.3	A estética da intertextualidade: o trabalho com o pré-texto <i>Lenz</i>	137
IV.4	Análise da intertextualidade: <i>Lenz</i> – <i>Baal</i>	137
IV.5	O conceito da natureza no drama <i>Baal</i>	141
IV.6	O determinismo	155
IV.6.1	O céu como princípio universal	155
IV.6.2	Impulso de viver, percepção e conhecimento - o fenômeno da luz	169

IV.6.3 Impulso e vontade	174
IV.7 O problema do ateísmo	179
IV.8 Funções da intertextualidade em <i>Baal</i>	188
IV.9 A tarefa hermenêutica na referência ao pré-texto <i>Lenz</i> por Brecht	189
Cap. V CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
APÊNDICES	201
Apêndice 1: Siglas	202
Apêndice 2: Notas	203
Apêndice 3: <i>Woyzeck</i> , na edição de Karl Emil Franzos (usada por Bertolt Brecht) e a versão de 1988, “Edição de Munique”	204
Apêndice 4: Comentários de Brecht sobre Büchner.	206
BIBLIOGRAFIA	213

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Dois dos autores de maior impacto da história da literatura alemã são Georg Büchner (1813-1837) e Bertolt Brecht (1898-1956). Quase um século os separa, e a Alemanha de Büchner se distingue da de Brecht, entre outros fatos, pela revolução de 1848, a fundação do Império Alemão e duas Guerras Mundiais. A questão óbvia é se esses dois escritores são comparáveis.

Büchner é digno representante do *Vormärz* (“Pré-março”), termo que se refere ao período literário que vigorou pelas quatro décadas precedentes à revolução de 1848 em Paris. Estilisticamente, a sua obra situa-se fora do quadro literário de sua época, afastando-se, tanto em ideologia quanto em estética, não somente dos clássicos e dos românticos, mas também dos conceitos e valores do grupo literário e politizado conhecido como “Jovem Alemanha”, ao qual pertencia Heinrich Heine.

No ano de 1835, Georg Büchner, aos 20 anos, deixa certa noite a casa paterna na Alemanha e foge escondido rumo a Estrasburgo, na França, acusado por atividades subversivas e traição ao Estado. Büchner não imaginava que sua partida seria uma trajetória sem volta, vindo a morrer dois anos mais tarde, aos 23 anos. E tampouco era possível se imaginar que, 150 anos mais tarde, Büchner se tornaria altamente respeitado no cenário da literatura alemã, que seu nome seria ligado ao prêmio literário mais respeitado da Alemanha e que suas poucas obras seriam lidas e encenadas mundialmente.

Se considerarmos sua recepção¹, a obra de Büchner pode ser vista como parte da tradição que permanece viva e em processo de constante valorização. A produção literária de Büchner remete à linha dramática de Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), autor do *Sturm und Drang*, e teve impacto relevante no Naturalismo e seus integrantes, em torno de Gerhart Hauptmann² (1862-1946). O afastamento de Büchner do

¹ A teoria da recepção é um ramo da literatura moderna que estuda como trabalhos literários são recebidos pelos leitores.

² Gerhart Hauptmann, romancista e dramaturgo alemão laureado com prêmio nobel de literatura em 1912, foi um dos responsáveis pela introdução de tendências naturalistas no teatro alemão, cujas peças caracterizaram-se posteriormente por um complexo simbolismo metafísico e religioso.

diálogo clássico e seu meio de representação cênica — incorporando elementos épicos — remetem ao Expressionismo, especialmente às baladas e aos dramas de Frank Wedekind (1864-1918), até repercutir na obra de Bertolt Brecht e no drama político. Georg Büchner morreu quase desconhecido; sua obra consiste somente de três dramas, *Leonce e Lena*, *Morte de Danton* e *Woyzeck*, uma narrativa, *Lenz*, e um panfleto político, *O Mensageiro de Hesse*, quase toda publicada postumamente. As peças foram estreadas apenas no começo do século XX.

Brecht é um dos dramaturgos mais influentes do século XX. Concebeu o teatro épico, é autor de peças didáticas e deu ao teatro um rumo inovador e político. Desde o início de sua carreira literária, Brecht foi uma figura tanto célebre como polêmica. Em contraste com a situação de Büchner, Brecht obteve grande reconhecimento ainda em vida, tendo recebido já aos 24 anos o prestigiado Prêmio Kleist pelas suas duas primeiras peças, *Tambores na Noite* e *Baal*. Contrapondo os dados bibliográficos dos dois autores, se Brecht tivesse compartilhado o destino fatal de Büchner — morto aos 23 anos —, ele teria, além de sua obra juvenil, apenas os dois dramas *Baal* e *Tambores na Noite* e a antologia poética *O Breviário Doméstico*. Ao morrer em 1956, Brecht não apenas consegue encaminhar, com ajuda de Elizabeth Hauptmann, a edição de sua obra, como também deixa como herança o “Berliner Ensemble” — um teatro no qual conseguiu em parte realizar os seus conceitos dramatúrgicos. Ainda em vida, Brecht juntou colaboradores e estudantes, que continuaram representando seu conceito dramatúrgico, fazendo-o evoluir, e que contribuíram para aumentar a sua reputação.

As experiências de perseguição pelo Estado e exílio certamente unem Büchner e Brecht. São anos que marcaram e influenciaram as visões de ambos. Büchner, sofrendo as conseqüências de um governo tirano e feudalista, que deixara a maior parte da população em situação miserável, fundou em Gießen, em 1834, um grupo dirigido a partir de Estrasburgo e que se orientava pelas idéias de Rousseau, a “Sociedade dos Direitos Humanos”. Büchner é mencionado no ensaio “Sobre a História da Aliança Comunista”, de Engels, onde figura como “fundador de uma conspiração”.³ Ademais, indignado pela

³ Friedrich Engels, “Zur Geschichte des kommunistischen Bundes”. p. 421.

injustiça e miséria em seu Estado, co-edita com Ludwig Weidig, pastor e professor de um vilarejo vizinho, o panfleto *O Mensageiro de Hesse*.

A indignação de Büchner diante das condições sociais e seu fervor juvenil tornam-no um indivíduo procurado pelas autoridades. Büchner consegue escapar às ameaças e perseguições; seu ativismo revolucionário ampliar-se-ia devido à própria visão esclarecida das condições sociais e da história. No drama *A Morte de Danton*, Büchner retrata a posição do homem em relação à revolução, mas a temática é a própria História e o fatalismo. Os questionamentos de Büchner sobre a relação do indivíduo em conflito com o mundo englobam dimensões tanto metafísicas, religiosas e políticas quanto existenciais. Questões e perguntas sempre atuais são formuladas em poucas palavras. Büchner se caracteriza por uma perspicácia ideológica e filosófica e, portanto, nunca negligencia o acento humanista: “É preciso ver o homem em todas as suas circunstâncias!”.⁴

Mesmo assim, as perseguições que sofreu e as condições políticas da sua época deixam em Büchner marcas fatais, como afirma Wilhelm Schulz, seu companheiro e amigo até a morte. Schulz, num ensaio sobre Büchner, de 1951, explica a morte prematura do autor por meio das condições e contradições políticas do Estado:

Com Büchner, a Alemanha quase teve seu Shakespeare, assim como quase recebeu sua liberdade e sua unidade em 1848. Mas acabou não merecendo nem isso nem aquele outro [...] essa Alemanha ou, melhor dizendo, essas condições sociais absurdas e desequilibradas o mataram.⁵

De fato, se não tivesse fugido, Büchner teria compartilhado o destino de Weidig, que morreu sob tortura. A morte pré-matura de Georg Büchner, aos 23 anos, não conseguiu invalidar a validade e a ressonância de sua obra, nem tampouco a sua visão.

No caso de Brecht, quase cem anos mais tarde, repete-se essa trajetória de um autor perseguido sob o regime do nacional-socialismo. Seus livros foram os primeiros a serem queimados. Brecht se exilou em Zurique, no começo de uma longa caminhada

⁴ Georg Büchner. “A Morte de Danton”. In: *Büchner*. p. 163.

⁵ Wilhelm Schulz “Der Büchner-Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851”, Walter Grab (Ed.): *Georg Büchner und die Revolution von 1848*: “In ihm [Büchner] hätte Deutschland seinen Shakespeare bekommen, wie es 1848 beinahe seine Freiheit und seine Einheit bekommen hätte. Aber es hat so wenig diese verdient, als Jenen . . . dieses Deutschland oder nenne man es lieber die unselige Verdrehtheit und Zerrissenheit der sozialen Zustände hat ihn auch ums Leben gebracht”.

migratória que o levaria nos anos seguintes à Dinamarca, Suécia, Finlândia e aos Estados Unidos.

Mas não é o exílio que indica uma relação mais profunda entre os dois autores e sim a posição de oposição! Büchner e Brecht se unem pelo não conformismo quanto às condições políticas e quanto à literatura: são contestadores das convenções literárias, porém nunca se consideram parte de uma vanguarda. A oposição de ambos é anti-idealista e a oposição artística sempre é fundada de modo social e político, acentuando uma posição humanista. Ambos mantêm uma postura crítica em relação ao Estado.

Brecht, mesmo sendo reservado quanto a nomear autores que lhe tivessem causado impacto e influenciado, citou Büchner como uma de suas inspirações. Numa tentativa de resumir o início de sua carreira, o autor, na sua escritura teórico-literária *A Compra de Latão*, de 1922, declara:

Era uma vez um jovem, na época em que a Primeira Guerra havia terminado. Estudava medicina no sul da Alemanha. Dois poetas e um palhaço foram os que mais o impressionaram. Naqueles anos houve a estréia do poeta que escrevia nos anos 48, e o augsburguense viu a peça *Wozzeck*. Além disso, viu apresentações do poeta Wedekind, atuando em suas próprias obras, com um estilo novo, desenvolvido em um cabaré. Wedekind tinha trabalhado como intérprete, cantando baladas e se fazendo acompanhar ao violão. [...].⁶
(trad. bjs)

Em 1942, exilado nos Estados Unidos, Brecht escreveu para seu tradutor Gerhard Nellhaus passando-lhe informações sobre sua pessoa, provavelmente para que fosse apresentado ao público de língua inglesa. Nessa carta, na forma de um currículo, Brecht reitera, vinte anos depois de tê-lo feito pela primeira vez, que Georg Büchner constitui uma de suas maiores influências.⁷

De fato, elementos brechtianos definidos, tanto estruturais e temáticos quanto conceituais, principalmente no período inicial da sua obra, podem ser observados na obra de Büchner, Wedekind e Valentin. Se Wedekind impressionou Brecht pela sua presença anárquica e sua crítica social e se Karl Valentin o impressionou pelo elemento grotesco, certamente o maior impacto se deve a Georg Büchner, por conceitos

⁶ Bertolt Brecht. “Der Messingkauf”, (1939/41). *Schriften* 2, Bd. 22,2. p.722.

⁷ Bertolt Brecht, “Nachträge”. *Werke, Registerband*. p.48 e 744.

dramatúrgicos, como a forma aberta do drama, a incorporação de elementos épicos, o enfoque do homem particular e desprivilegiado e pelo enfoque ao confronto indivíduo-sociedade/Estado, entre outros.

Brecht declara, mais especificamente, que seu teatro épico teve raízes numa linha literária dramática iniciada com Shakespeare e que passa por Georg Büchner.

A linha que pode ser traçada, que liga determinadas tentativas do Teatro Épico, parte da dramática elisabetana, de Lenz, Schiller (obras iniciais), Goethe (“Goetz” e “Fausto”, ambas partes), Grabbe e Büchner. Trata-se de uma linha definida, fácil de ser seguida.⁸

À primeira vista, uma conexão entre as concepções estéticas e dramatúrgicas de Büchner e Brecht pode parecer improvável. Mas, na análise detalhada dos textos *Lenz* e *Woyzeck* e dos dramas de Brecht, especialmente *Tambores na Noite* e *Baal*, e também da versão de Brecht de *O Preceptor*, revelam-se pontos em comum que remetem ao modo como os dois poetas lidam com a realidade social. A tentativa de conceber essa realidade de modo crítico leva a formas literárias modernistas e de vanguarda. Relevante neste contexto é esclarecer as visões de “natureza”, “sociedade” e “realidade” e seu uso por ambos os autores, nos quais se manifestam semelhanças e divergências

Na recepção de Büchner por Brecht enfocam-se especialmente as primeiras duas peças do último (*Tambores na Noite* e *Baal*), embora o impacto perdure de modo diverso e sob critérios variados na totalidade da obra de Brecht. Nessas primeiras peças, porém, a intertextualidade se destaca de modo mais evidente, com uma riqueza e abrangência capazes de ilustrar a recepção de Büchner por Brecht de uma forma geral.

É curioso notar que a pesquisa brechtiana em geral negligencia justamente a obra inicial de Brecht, *Baal* e *Tambores na Noite*, pelo fato óbvio de a visão de mundo do jovem Brecht dificilmente ser compatível com aquela do marxista Brecht dos anos seguintes. Mas são essas obras que abrigam seu ímpeto incondicional em todos os aspectos — um Brecht anarquista, niilista e provocador, tanto em seu conceito dramático quanto na temática.

⁸ Bertolt Brecht. *Werke. Schriften* 2, (1937/38). Bd. 22,2. p. 722.

Os dramas *Tambores na Noite* e *Baal* foram iniciados simultaneamente em 1918 (esse período coincide com a estréia das obras de Büchner, que ganharam popularidade). Brecht, ao longo dos anos, recorre repetidamente às substâncias temáticas das obras *Tambores na Noite* e *Baal* e as reelabora (há quatro versões diferentes de *Tambores na Noite*; de *Baal*, existem cinco). Ademais, nos anos 30, ao elaborar um conceito para suas peças didáticas, ele transforma a matéria de *Baal* em uma obra didática, que se intitula *Baal — Der böse Baal der Asoziale* (tradução brasileira: *O Maligno Baal, o Associal*),⁹ de 1929/1930 (publicada postumamente, em 1968), e ainda nos anos 30, planejou transformar *Baal* em ópera, o que, no entanto, nunca se realizou.

O efeito e a atualidade da obra de Büchner, mesmo depois de 160 anos, explicam-se quando refletimos sobre o que ele escreveu em 1835: “O poeta não é professor de moral, ele inventa e cria personagens, ele faz com que tempos passados sejam novamente tornados vivos e as pessoas aprendam com isso, tanto quanto do estudo da História e da observação daquilo que se passa na vida humana à sua volta”.¹⁰

A atualidade da obra de Büchner é testemunhada por sua recepção na Alemanha, como aconteceu anteriormente nas antigas RFA (República Federal Alemã) e RDA (República Democrática Alemã). A validade de suas reflexões sobre a sociedade e a natureza humana, expressas com lucidez e exatidão, serve a muitos como referência. Christa Wolf declarou: “Ler Büchner significa ver a própria posição mais nítida!”.¹¹ Volker Braun distingue-se pelo produtivo e permanente debate literário em torno da obra de Büchner,¹² publicando em 1983 uma reflexão crítica dos pensamentos ideológicos do autor no ensaio intitulado *Büchners Briefe* [As Cartas de Büchner], de 1978. Braun dedica-se aparentemente a um aprofundamento no pensamento e na obra de Büchner, com a finalidade de desenvolver seu próprio conceito literário em relação à ideologia política. Nesse ensaio, Braun comenta e interpreta as cartas em que Büchner descreve e analisa a situação política da época. Braun transfere as observações de Büchner à sua atualidade:

⁹ Bertolt Brecht, “O Maligno Baal, o Associal”, Ingrid Dormien Koudela, *Brecht na Pós-Modernidade*. p. 133.

¹⁰ Georg Büchner, carta, julho de 1835. *Na Pena e na Cena*. p. 320. Ver: Georg Büchner, *Werke und Briefe*. p.306.

¹¹ Christa Wolf, “Von Büchner sprechen”, Dietmar Goltschnigg. *Büchner und die Moderne II*. p. 507.

¹² V. Ruth Röhl. *A Literatura da República Democrática Alemã*. p. 111.

As circunstâncias de seu pensamento são tomadas
de outra “caixa de construção”, mas as leis,
o modo como elas se ordenam necessariamente
estão perfeitamente em vigor até hoje. Isso não é preciso
provar. Tornem vermelhas
as suas frases, ali, onde
elas se referem a nós ,
nesse mundo fragmentado entre capitalismo e
socialismo, vermelhas como sangue vivo,
ou como a nossa vergonha.¹³ (trad.bjs)

Heiner Müller, ao constatar a desigualdade existente nas sociedades modernas e o incremento de um sistema de classes, teme e prevê de modo visionário o retorno ameaçador de condições feudalistas. Nesse contexto, Müller remete-se, de modo metafórico, a Woyzeck, figura subjugada e indefesa frente às condições que lhe rodeiam. Esse é lembrado por Heiner Müller no seu poema “A ferida Woyzeck”:

Ainda Woyzeck faz a barba de seu capitão,
Come as ervilhas prescritas,
Tortura a sua Marie com o embrutecimento de seu amor,
Sua classe tornou-se fato,
cercada de fantasmas [...]”.¹⁴ (trad.bjs)

Heinrich Böll (da RFA) declara em 1967: “Não é difícil reconhecer a atualidade de Büchner, tanto política quanto esteticamente”.¹⁵

E como exemplo da recepção de Büchner pode-se citar Peter Schneider, que em 1973 reescreveu a narrativa *Lenz*, quando transfere a desorientação e a procura de Lenz, protagonista de Büchner, à situação de um jovem dos anos 70 na Alemanha. Sua obra teve grande ressonância, especialmente em círculos da esquerda e de intelectuais.

A recepção política pode se exemplificar por meio do panfleto político *O Mensageiro de Hesse*, que ocorreu de modo intenso especialmente nos anos 60. Em 1965 Hans Magnus Enzensberger traça um paralelo entre as condições políticas do Ducado de Hessen, na época de Büchner, em 1834, e as da Alemanha, em 1964, de demandas revolucionárias.¹⁶

¹³ V. Braun: “Büchners Briefe”, *Die Verhältnisse zerbrechen*. p. 33.

¹⁴ Heiner Müller. “Die Wunde Woyzeck”, *Material*. p. 114.

¹⁵ Heinrich Böll. “Georg Büchners Gegenwartigkeit”. Büchner Preis-Rede, 1967. p. 375

¹⁶ Hans Magnus Enzensberger. “Politischer Kontext”, *Georg Büchner, Ludwig Weidig, Der hessische Landbote*.

Na recepção de Büchner, portanto, não faltam vozes que reconheçam a sua importância como referência imprescindível da tradição, associando-o a Brecht. Erik Neutsch, autor da antiga RDA, em 1975, coloca de forma clara a presença de Büchner:

“[...] porque Büchner é o antepassado literário de metade dos escritores vivos na RDA. Cada um se refere a ele à sua maneira. Mesmo Brecht não seria imaginável sem ele”.¹⁷

A visão de Büchner consiste numa pluralidade de aspectos, sejam eles ideológicos, psicológicos ou científicos, difíceis de passarem despercebidos, sob qualquer perspectiva. Os seus protagonistas sofrem pelo pressentimento atormentador da não-existência de Deus e assim questionam a criação *per se*. O deputado Thomas Payne, uma das personagens de *A Morte de Danton*, descreve essa não-existência de Deus e a imperfeição das condições do mundo como uma ruptura que passa pela criação.¹⁸ Mas trata-se também, no sentido büchneriano, de uma fenda insuperável que divide a sociedade em classes e separa o indivíduo do Estado. E trata-se, conseqüentemente, também da recepção literária dessa “fenda” que existirá enquanto houver indignação pelas condições econômicas e sociais injustas ou enquanto existir uma dicotomia entre consciência política e oportunismo. Brecht, desde jovem, considerava a revolta — o primeiro passo de uma mudança — imprescindível, pois para ele “tempos negros” eram aqueles em que “havia injustiça, e nenhuma revolta”.¹⁹

A longevidade e importância da obra de Büchner, escrita, que consumiu ao todo nove meses de sua curta vida, já está comprovada na história literária. Nesse contexto, o fenômeno da recepção da obra de Georg Büchner, particularmente por Brecht, é de grande interesse, embora quase não existam estudos sobre o tema. O objetivo de nosso trabalho é analisar o fenômeno da recepção da obra de Georg Büchner por Bertolt Brecht em suas primeiras obras *Tambores na Noite* e *Baal*, algo negligenciado pela pesquisa histórico-literária.

¹⁷ Erik Neutsch. “Reise zu Büchner: Endpunkt Garage”. Dietmar Goltschnigg (Ed). *Georg Büchner und die Moderne*. Bd 2. p. 440.

¹⁸ Georg Büchner. *Dantons Tod*. p.107 / Büchner. *Na Pena e na Cena*. p. 132.

¹⁹ Trad. Bertolt Brecht. “Aos que vão nascer”, *Poemas. 1913-1956*. pp. 212-214.

Bertolt Brecht. “An die Nachgeborenen”. *Werke, Bd.12, Gedichte 2*: “Svendborger Gedichte”. p. 87.

Em face da recepção intensa da obra de Büchner até hoje e da importância da questão da longevidade de uma obra literária e de sua atualização contínua, este trabalho apresentará uma definição de seus elementos constituintes, a partir da visão de Gadamer. A tarefa hermenêutica de Gadamer consiste do confronto do presente com a tradição e seu efeito na constituição da obra literária. Sua “história de efeitos”, na qual ele integra a relevância da historicidade no processo da interpretação e, por conseguinte, da aplicação, acaba por se tornar ponto de partida para a “estética da recepção” de Jauss, o qual aponta o seu conceito da recepção pelo leitor como constituinte da obra.

O impacto da obra de Büchner em Bertolt Brecht se evidencia em alguns comentários ou menções de amigos íntimos nessa época, como Otto Münsterer, e nos seus conceitos sobre o teatro, na sua própria obra. Assim Münsterer afirma que logo ao se conhecerem “descobrimos não só a nossa alta estima que ambos nutrimos por Wedekind, mas também o nosso fascínio por Büchner”.²⁰ Várias facetas que remetem Brecht a Büchner, tanto temáticas e estruturais quanto conceituais no plano dramatúrgico, aparecem de modo variado, sobretudo no início de sua carreira literária. Como “instrumento” no processo de se analisar adaptações, referências e alusões textuais na pesquisa literária — o que se define com o termo “intertextualidade” — este trabalho recorre a dois pesquisadores alemães, Broich e Pfister, que desenvolveram uma sistematização para esse processo.

No próximo capítulo, apresentamos um breve resumo da vida e da obra de Büchner. Não dedicaremos um capítulo especial sobre a vida de Brecht, porque consideramos que já existem ótimas biografias sobre o autor.²¹ No capítulo II discute-se a hermenêutica de Gadamer, a estética da recepção de Jauss e as definições de Broich e Pfister sobre a intertextualidade. O objetivo dos capítulos III e IV é analisar o fenômeno da recepção da obra de Büchner, principalmente de *Woyzeck* e *Lenz* nos dramas *Tambores na Noite* e *Baal*. O capítulo V, que contém as considerações finais, é seguido pelos apêndices e a bibliografia. Os apêndices 1 e 2 apresentam respectivamente as siglas

²⁰ Otto Münsterer. *Bert Brecht. Erinnerungen und Gespräche aus den Jahren 1917-1922*. p. 19.

²¹ Veja: Frederic Ewen. *Bertolt Brecht. Sua vida, sua arte, seu tempo*. Tradução: Lya Luft. (Título original: *His Life, his Art and his times*.) São Paulo, Globo, 1991.
Fernando Peixoto. *Vida e obra*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.
Werner Mittenzwei. *Das Leben des Bertolt Brecht*. Vol. 1 & 2. Berlin / Weimar, Aufbau Verlag, 1986.
Klaus Völker. *Bertolt Brecht. Eine Biographie*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH, 1978.

utilizadas neste trabalho e algumas notas sobre as edições das obras de Brecht. Relevante para o entendimento do trabalho é o apêndice 3, que apresenta a correspondência entre as cenas da última edição da obra *Woyzeck* e as que se apresentam na edição de 1918, utilizada por Brecht (versão que se baseava na edição de Emil Franzos). O apêndice 4 inclui comentários de Brecht sobre Büchner.

Capítulo I

A OBRA LITERÁRIA, ENTRE CRIAÇÃO E RECRIAÇÃO

I A OBRA ENTRE CRIAÇÃO E RECEPÇÃO

I.1 A hermenêutica de Gadamer como ponto de partida

para a estética da recepção

A hermenêutica pode ser descrita como o desenvolvimento e estudo de teorias do entendimento e da interpretação de textos. Ela deriva da interpretação de textos canônicos da Antigüidade, como da poesia de Homero e de textos bíblicos. Na ciência literária atual, a hermenêutica remete, na sua forma relevante, a autores do século XVII, sobretudo a Chladenius (1710-1759), por colocar em perspectiva a interpretação de uma obra por meio da razão (*Introdução à interpretação correta de discursos e escrituras racionais*, 1742), e ao filósofo alemão Schleiermacher (1768-1834), que desenvolve um esboço de uma “hermenêutica universal” (*Hermenêutica e Crítica*, 1838).

Uma figura constante do pensamento hermenêutico desde Schleiermacher é que o processo da compreensão oscila entre o todo e o detalhe. Nesse processo, atribuímos, segundo Dilthey, ao primeiro um “sentido” (*Sinn*) e ao segundo um “significado” (*Bedeutung*); a contribuição do significado do elemento para o sentido da complexidade é complementar à correção que aplicamos ao significado do elemento, quando este não está de acordo com o sentido.

As idéias de Schleiermacher foram desenvolvidas na filosofia de Dilthey (1833-1911), que distingue as metodologias básicas das ciências naturais daquelas das ciências sociais e humanas, como “explicar” e “compreender”. Para “compreensão” de entidades que não se reduzem a fatos materiais, como o outro, uma vida e uma obra de arte, a hermenêutica se torna o único acesso viável. A idéia que o objeto da compreensão seja uma vida inteira, inserida no seu contexto histórico — igual ao do sujeito da tentativa de compreender — foi um ponto de partida importante para a análise da existência de Heidegger (1889-1976) em *O Ser e o Tempo*. O pensador mais influente da hermenêutica, além de Paul Ricoeur e Jacques Derrida, foi Hans-Georg Gadamer (1900-2002), que seguiu e se apoiou em Heidegger quando definiu o termo entendimento fora de um método

de ciências humanas, como determinação universal do “ser”, da “existência”. Ele acentuou especialmente o aspecto histórico do entendimento, como a importância dos pré-conceitos sobre história e tradição. Gadamer desvaloriza neste contexto os méritos do sujeito, pois “na verdade, não é a história que nos pertence, mas somos nós que pertencemos a ela” (VM:367/WM:281).

Na sua obra principal, *Verdade e Método* (1960), Gadamer empreende a tentativa abrangente de uma “hermenêutica filosófica”, compreendida como um procedimento de procurar e identificar o significado da “verdade”. A hermenêutica de Gadamer deve ser compreendida mais como um processo que leva ao entendimento do que o próprio entendimento em si. Ela se dedica à análise do contexto cultural da tradição e das normas que ali se encontram fixadas e desenvolvidas. Gadamer acentua que o mundo nasce na comunicação lingüística, o que significa que todo entendimento e pesquisa são antecipados por um conceito lingüístico do ser: “pois não existe nenhum lugar fora da experiência de mundo que se dá na linguagem” (VM:484/WM:456). A leitura, a interpretação e a transmissão contínua e reinterpretação de textos da tradição operam uma integração do leitor com a tradição sociocultural.

Nesse processo do entendimento, Gadamer acentua a relevância do contexto histórico da obra/texto, o qual ele explica por meio do “pré-conceito” (“Vorurteil”), termo que não se deve entender de modo negativo, mas como um conceito que pré-define a compreensão por meio da história existencial e cultural do sujeito particular, fato que dá a este a importância de um fator produtivo do entendimento histórico.

A hermenêutica procura a definição da verdade por meio do confronto entre arte e história. Esta verdade se percebe por meio de um entendimento em forma de diálogo com um interlocutor ou uma obra de arte. A tarefa da hermenêutica é legitimar essa verdade, que vai além de uma metodologia científica.

Em *Verdade e Método*, Gadamer define o conceito de uma hermenêutica universal. Ele desenvolve o processo do entendimento como movimento circular em forma de um círculo hermenêutico.

A hermenêutica remete a três regras:

- a) dirige-se a obras de arte ou a textos com poder comunicativo;
- b) pressupõe abertura na recepção;
- c) afirma sentido, mente (*Geist*) e verdade como princípios da comunicação.

Uma constituinte importante no processo hermenêutico é a “distância temporal” — a “diferença hermenêutica” —, que descreve a distância entre o momento da concepção do texto e a recepção, ou seja, entre texto e leitor. Gadamer concretiza essa estrutura histórica do entendimento por meio da metáfora de “horizonte”. Esse “horizonte” refere-se a uma “visão que abarca e encerra tudo o que pode ser visto a partir de um determinado ponto” (VM:399/WM:307). O “horizonte do presente” (*Gegenwartshorizont*), porém, forma-se somente quando se integra ao “horizonte do passado” (*Vergangenheitshorizont*). O “horizonte” é uma posição que tanto possibilita quanto limita uma visão. De um lado há o “horizonte” que integra ou limita o entendimento, do outro há o que ajuda a colocar essa limitação em perspectiva: no processo do entendimento o “horizonte” é um fator relevante e imprescindível porque expressa uma visão ampla e superior, necessária à pessoa que se encontra no processo de entendimento. “Ao contrário, ter horizonte significa não estar limitado ao que há de mais próximo, mas poder ver para além dele” (VM:400/WM:307).

O entendimento é antecipadamente marcado por uma pré-compreensão e um horizonte de expectativa. O horizonte de expectativa é um termo usado para descrever a totalidade de expectativas de um texto, tanto pelo modo como é incorporado em um contexto atual quanto pelo modo como integra as experiências sociais e históricas do leitor/receptor com as quais ele se aproxima a um texto. Isto acaba levando consequentemente, durante o processo de leitura, a uma “fusão de horizontes” (*Horizontverschmelzung*) (VM:404/WM:311) entre o leitor e o texto da tradição — a estrutura fundamental de cada entendimento histórico.

Neste contexto é necessário destacar o termo “fusão de horizontes”: o horizonte do presente e o horizonte histórico encontram-se numa relação interativa contínua, porque o horizonte do presente está em um processo de formação permanente,

pela revisão da pré-compreensão e pré-conceitos, a qual o leitor tem que enfrentar o tempo todo. Como diz Gadamer:

O horizonte do presente não se forma pois à margem do passado. Não existe um horizonte do presente por si mesmo, assim como não existem horizontes históricos a serem conquistados. Compreender é antes sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos (VM:404/WM:311).

O entendimento de uma parte ou de um aspecto depende do entendimento do todo, o qual é definido no mesmo momento. O horizonte do presente do leitor que entende e o horizonte histórico do que se procura entender encontram-se em uma interação mútua permanente.

Dessa maneira, é lícito dizer que o processo hermenêutico poderia ser graficamente representado como uma espiral, consistindo de três movimentos circulares do entendimento: (1) entre pré-compreensão, horizonte de expectativa e a sua mudança pelo entendimento do texto; (2) entre a parte e o todo e (3) entre o horizonte atual do que se entende e o horizonte histórico do texto.

I.1.1 O círculo hermenêutico

O círculo hermenêutico caracteriza o entendimento, ou seja, a interpretação de um texto como aproximação progressiva ao sentido deste. Ponto de partida para o entendimento de textos é a própria pré-compreensão. Este processo leva a uma mudança e desenvolvimento do pré-conhecimento, que por sua parte exige uma disposição de ser aberto, com o fim de revisar os próprios “pré-conceitos” (*Vorurteile*), o que pressupõe abertura e receptividade.

O círculo hermenêutico pode ser compreendido como um “método” *sui generis*, pelo qual as ciências humanas distinguem-se das ciências naturais. Neste contexto, porém, é preciso considerar que a figura do círculo hermenêutico não descreve um círculo, mas uma espiral. Segundo Gadamer, o processo do entendimento, por meio do círculo hermenêutico, não é concebido como método *per se*.

Gadamer distingue no círculo hermenêutico três componentes elementares: compreensão, interpretação e aplicação.

a. A “compreensão” leva em conta a visão histórica. Para Gadamer, o entendimento de um texto é impossível fora do contexto histórico. “Compreender”, segundo Gadamer, “é sempre interpretar” (VM:406/WM:312).

b. “[...] e por conseguinte a interpretação é a forma explícita da compreensão” (VM:406/WM:312), descartando o erro de que interpretação seja mais um ato com o fim de servir ao entendimento.

c. Por fim, o aspecto prático da compreensão, a “aplicação”, que só será possível na fusão do horizonte histórico original (onde surgiram, na criação da obra, as perguntas e respostas do texto) com o horizonte histórico do leitor.

Segundo o círculo hermenêutico, o entendimento desenvolve-se de modo seguinte: o ponto de partida é, como já mencionado, um pré-conhecimento, ademais um domínio da língua e um conhecimento histórico:

- a. o ponto de partida é a fusão de horizontes, o do entendimento e do significado;
- b. desta fusão sai um pré-conhecimento dilatado;
- c. o que resulta em um conhecimento aprofundado, que por sua parte chega a novo pré-conhecimento etc.

Nesse processo é importante compreender o texto literário como resposta a certas perguntas, colocadas desde o contexto de seu nascimento. Um texto, como explica Gadamer, pode ser compreendido apenas “em forma de resposta a uma pergunta”.²²

²² H.-G. Gadamer, “Philosophie und Literatur”, *Gesammelte Werke*, vol. 8. p. 243.

a) O componente do entendimento e a função da distância temporal

A fim de analisar a compreensão de uma obra, é preciso partir da constituição hermenêutica de que todo texto se caracteriza por um contexto histórico e cultural. Todo texto faz parte de uma tradição, fato que constitui a polaridade da distância temporal entre passado e presente, entre o alheio e o familiar, o atual. Trata-se de uma polaridade cuja tensão é relevante no processo do entendimento. Gadamer declara, quanto à distância temporal:

Ela é a única que permite uma expressão completa do verdadeiro sentido que há numa coisa. Entretanto, o verdadeiro sentido contido num texto ou numa obra de arte não se esgota ao chegar a um determinado ponto final, visto ser um processo infinito (VM:395/ WM:303).

A regra hermenêutica é que o todo deve ser entendido por meio do elemento particular, e o elemento particular por meio do todo. O significado do “todo” chega ao entendimento pelo discernimento das partes, que por sua vez definem o “todo” (VM:261:WM:194). Por exemplo: a fábula, o estilo retórico, a caracterização do protagonista Woyzeck levam, em conjunto, a um entendimento do sentido do conteúdo. Ao mesmo tempo, o processo do entendimento deste conteúdo da obra já é definido por uma certa expectativa de sentido, que por sua vez é definida pelo contexto da análise anterior à combinação desses elementos. Para um entendimento positivo da obra é preciso que a expectativa seja aberta, ou seja, corrigível.

Importante nesse processo do entendimento é a abertura da expectativa que permite a integração de uma pluralidade de elementos particulares sempre novos. Nesse sentido, a tarefa do assim chamado “círculo hermenêutico” é ampliar a unidade do sentido entendido em círculos concêntricos. Elementos particulares não podem ser trasladados diretamente para o espaço da própria experiência. É preciso compreendê-los no contexto do texto total. O texto em si deve ser situado no âmbito do gênero, definido no contexto histórico coerente.

Segundo Gadamer, a unidade do conjunto dos elementos particulares com o “todo” é o critério principal para a recepção certa, e sua falta significa um fracasso do entendimento. A distância não é um abismo que tem que ser superado, mas representa a continuação do passado e da tradição, origem do acontecimento onde se radica o presente,

e uma possibilidade positiva e produtiva para um entendimento melhor da obra. Nesse sentido, o objeto, ou seja, a obra histórica, é a unidade da realidade da história e do entendimento histórico. Assim resulta que o entendimento, por natureza, é um “processo da história dos efeitos” (VM:309 WM:303), termo que Gadamer introduz por meio desse raciocínio.

b) O componente da interpretação e a visão do receptor

A análise da recepção de uma obra não é apenas definida pela obra transmitida, mas também por seu efeito na história. E é a consciência histórica que exige tal análise. Ela é primordialmente a consciência da situação hermenêutica, ou seja, a situação em que nos encontramos frente à tradição. Uma característica relevante da situação hermenêutica é o significado do “horizonte”. O termo foi utilizado desde Nietzsche e Husserl (VM:400/WM:307), com o fim de caracterizar a ligação do pensamento pela sua condição definida. Alguém “sem horizonte” é alguém incapaz de ver ao longe, superestimando as coisas próximas a ele. Quem tem “horizonte” tem consciência das coisas dentro desse “horizonte”, o que leva a critérios certos e a um posicionamento correto em relação à tradição.

No contexto do entendimento histórico, fala-se em “horizonte” ao analisar o passado não por meio da visão da atualidade, mas pelo seu próprio “horizonte histórico”. A tarefa do entendimento histórico o incorpora a fim de obter uma objetividade maior, reunindo-o com o horizonte presente. A fim de se entender a tradição, é preciso atribuir-lhe o “horizonte histórico” da época.

c) O componente da aplicação

A aplicação da hermenêutica recebeu a sua importância sistemática na época romântica, quando se reconheceu a ligação de “intelligere” e “explicare”. Interpretar não é um ato posterior, mas, segundo Gadamer “compreender é sempre interpretar e, por conseguinte, a interpretação é a forma explícita da compreensão” (VM:406/WM:312). Relevante neste contexto é o fato de a linguagem igualmente ter sido reconhecida como

“momento estrutural interior do entendimento” (VM:406/WM:312). A junção do entendimento e da interpretação preparou o terceiro elemento do círculo hermenêutico, a aplicação do texto.

Segundo Gadamer, a aplicação constitui-se como elemento integral do processo hermenêutico, tanto quanto entendimento e interpretação. Disto resulta que também a hermenêutica histórica deve contribuir na aplicação, porque ela possibilita “expressa e conscientemente a distância temporal que separa o intérprete do texto” (VM:411/WM:316).

I.1.2. A tarefa hermenêutica

O próprio Gadamer considera tarefa da hermenêutica esclarecer as condições das tensões passado—presente e alheio—familiar, e a distinção dos pré-conhecimentos e pré-conceitos com o fim de evitar mal-entendidos. Isto significa que a hermenêutica tem que “elevar ao primeiro plano [...] a distância temporal e a sua importância para a compreensão” (VM:391/WM:301).

A tarefa hermenêutica, segundo Gadamer, consiste em manter a tensão entre os horizontes. Cada encontro com a tradição, sob consciência histórica, presencia a relação de tensão entre texto e presente. “A tarefa hermenêutica consiste em não dissimular esta tensão em uma assimilação ingênua, mas em desenvolvê-la conscientemente” (VM:405/WM:316). Isto quer dizer que a tarefa hermenêutica consiste em manter esta tensão de modo produtivo e criativo.

Gadamer declara: “O projeto de um horizonte histórico é, portanto, só uma fase ou um momento na realização da compreensão [...]” (VM:405/WM:312). Porque, durante o processo da compreensão, acontece a fusão dos horizontes, possibilitada apenas pelo esboço do horizonte histórico, que ao mesmo tempo será suspenso. Em outras palavras, trata-se de se apropriar de coisas passadas e alheias, sem reduzi-las de modo subjetivo a coisas presentes e conhecidas. Ele considera a “superação do alheio” (VM:348/WM:264) como tarefa própria da hermenêutica, no sentido de o receptor acolher

o alheio de maneira a fazê-lo tornar-se familiar para ele, dilatando o seu horizonte. E aqui se fecharia o círculo hermenêutico, porque a apropriação do alheio significa que:

o texto se recolhe na unidade de uma intenção sob uma expectativa de sentido diferente. Assim, o movimento da compreensão parte constantemente do todo para a parte e desta para o todo [...]. A tarefa é ir ampliando a unidade do sentido compreendido em círculos concêntricos. (VM:386/WM:296)

I.1.3 O texto como evento

Gadamer, a fim de expressar a longevidade da obra, introduz o termo de “evento” para evidenciar o seu caráter comunicativo. O “evento” não permite o isolamento de qualquer instância dentro do todo. O que caracteriza um “evento” é o caráter comunitário, a interação entre as instâncias, entre o anfitrião e os convidados, o motivo do evento.

Um “evento” tem certos modos e regras fixas em que se apresenta. Trata-se de modos transmitidos, ou seja, tradicionais. A característica principal é o ritmo e o retorno, no qual este “evento” acontece. Neste ponto pode-se considerar de certa maneira a obra como unidade orgânica, uma unidade de estrutura própria, mas também com um tempo particular. O receptor, neste caso o convidado do evento, é uma instância determinada dentro da tradição.

Independente da nossa consciência, o entendimento da tradição e o seu impacto são sempre presentes. Tradição não é apenas algo conservado, mas também transmitido, que oferece a possibilidade de dizer algo antigo de modo atualizado. Na obra de arte consolida-se o fluxo permanente da tradição, que recria a obra, e assim recriada a obra permanece viva.

I.1.4 O princípio da história dos efeitos

A categoria mais produtiva da hermenêutica de Gadamer, desenvolvida em *Verdade e Método*, é a de “história dos efeitos” (*Wirkungsgeschichte*). Essa se baseia na distância entre autor e intérprete, entre horizonte do passado e horizonte atual do intérprete, dado pela distância histórica. Este espaço da distância é “recheado de tradição”. Cada leitura ou interpretação antecipa outras leituras ou interpretações, que por sua vez estão ligadas a seus conceitos históricos.

Segundo Gadamer, o entendimento é parte de um processo de história dos efeitos, que deve considerar tanto as condições históricas mutantes quanto os horizontes, sob a hipótese de que estes também podem mudar. Gadamer compreende a hermenêutica como fenômeno do entendimento e da interpretação adequada do entendido. Na sua obra ele procura a definição dos significados “verdade”, “sentido”, “conhecimento” e “entendimento”.

Gadamer diz que o “verdadeiro sentido de um texto” não é o que “o autor” tentou comunicar ou aquele que “seu público original” interpretou (VM:392/WM:301), mas aquele que se desdobra aos poucos, passando por vários esboços de sentido e passando por uma série de interpretações, as quais, por sua vez, codeterminam a base atual da interpretação: “A distância temporal [...] permite uma expressão completa do verdadeiro sentido que há numa coisa” (VM:394/WM:303). Pois a exploração do verdadeiro sentido é um processo infinito.

Com tais definições, Gadamer dirige-se por meio da hermenêutica à procura de uma aplicação prática. Esta é encontrada na proposta de Hans-Robert Jauss, de desenvolver uma história da literatura para além do modo convencional do ponto de vista da produção literária, a partir de uma dimensão imprescindível da literatura, “a dimensão de sua recepção e de seu efeito” (HLP:22/LGP:168), a do fator público.

Hans Robert Jauss, da escola de Konstanz, foi discípulo de Gadamer e adota deste o mesmo princípio hermenêutico, remetendo-se ao conceito de “horizonte” por meio do termo “horizonte de expectativas” (HLP:28/LGP:176), criado por ele, e esboça

uma história literária orientada no leitor. Pode-se dizer que o “horizonte de expectativas” é significativo na história dos efeitos da obra. Dado que nosso objetivo é analisar as relações entre a obra de Georg Büchner e Bertolt Brecht e, particularmente, a questão como os elementos büchnerianos encontrados nas peças de Brecht participam da constituição do efeito estético dessas peças, partiremos da análise dos significados de cada elemento, em particular nos textos de ambos, para finalmente perguntar de que forma os significados participam da constituição do sentido da obra. Nesse caso, o enfoque está nas peças de Brecht. A aproximação entre entendimento e interpretação acontece ao se colocar em justaposição os contextos históricos, a época de Büchner e a época pós-Primeira Guerra Mundial, cuja contigüidade ampliaria a perspectiva da época do receptor. Brecht veria a obra de Büchner inicialmente sob aspectos sociocríticos, sua temática principal na época da criação de *Tambores na noite* e *Baal*. Ao referir-se a *Woyzeck* e *Lenz*, obras analisadas aqui como pré-texto, tanto as obras de Büchner quanto os seus dramas ganham uma nova dimensão.

I.2 Do pré-texto ao texto

I.2.1 O leitor como constituinte da obra. A estética da recepção de Jauss

A estética de Jauss impeliu a hermenêutica em direção à instância imprescindível do receptor. Sua teoria tem como foco a temática da “expectativa do horizonte” e da historicidade do texto.

Com sua obra *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (*A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*), Jauss defende uma renovação da história literária. Para ele, o leitor é, por um lado, uma pessoa histórica e, por outro, um ser abstrato com a função de ponto de encontro, onde se dão várias interpretações.

Literatura e arte se convertem em história de processos, quando a sequência de obras está mediada não só pelo sujeito produtor, mas também pelo sujeito consumidor, pela interação entre autor e público (HLP:163). (trad.bjs)

Segundo Gadamer e Jauss, a obra precisa do receptor ativo. Esta proposição permite uma abertura total à interpretação. A instância do sentido situa-se na recepção, não na obra. Com isso, a leitura se torna uma nova construção. Portanto, o texto não é compreendido como texto absoluto e atemporal. E aqui se encontra o elemento renovador dessa estética de recepção que desenvolve os conceitos hermenêuticos de Gadamer.

A chave para Jauss é a mediação, pela qual se relacionam estética e historicidade da ciência literária. Outra chave da estética da recepção é a questão do horizonte de expectativa. Este é um sistema adaptável de referência das expectativas, que consiste de um componente histórico e de outro, estético.

A cada obra cabe relacionar-se a um horizonte de expectativa. Mesmo se a obra é dirigida a uma ruptura desse horizonte, ela tem que cumprir parte desse horizonte, a fim de permitir um acesso ao leitor. O afastamento do horizonte de expectativa é chamado de “distância estética”. Esta se refere também a uma mudança de expectativas causada pela distância temporal. A “distância estética” corresponde ao intervalo entre uma obra de arte e os códigos estéticos vigentes. Quanto maior a “distância estética”, maior a originalidade da obra.

O ponto de partida da estética da recepção de Jauss é a obra como “evento”, como a fixou Gadamer, onde se atualizam as estruturas literárias da época. O objetivo da estética da recepção é o de superar o abismo entre a teoria marxista e a escola formalista, porque os métodos de ambas concebem o fato literário em um círculo fechado de estéticas da representação e da produção. O fator “público”, no formalismo e no marxismo, possui apenas um papel secundário (HLP:22/LGP:168). Do ponto de vista da estética ortodoxa marxista, o leitor obtém uma função limitada e é apenas parte do mundo apresentado. O formalismo necessita dele *apenas* “como sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento” (HLP:22/ LGP:168), e Jauss critica a estética ortodoxa marxista que trata o leitor como autor “buscando-lhe a posição social ou procurando reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade” (HLP:22/ LPR:168). Essa estética pergunta pela postura social. O formalismo presuppõe um receptor de conhecimentos filológicos,

ignorando o leitor em seu papel genuíno: o papel do destinatário a quem a obra, ou seja um texto, principalmente visa.

Em contrapartida, Jauss, remetendo a Gadamer, define a consciência histórica do texto:

A obra literária não é objeto que existe por si só, oferecendo a cada observador, em cada época, um mesmo aspecto. Ela não é um monumento a revelar monologicamente seu ser atemporal. Ela é como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (HLP:25/ LPR:171).

Conseqüentemente o enfoque de Jauss situa-se no processo histórico literário:

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete (HLP:25/ LPR:172).

No seu conceito da estética da recepção, Jauss reformula a história da literatura, centrada nas seguintes sete teses: 1) a historicidade da literatura não é redutível ao estabelecimento dos fatos literários, mas à experiência de suas leituras; 2) a experiência do leitor não pertence à psicologia, mas pode ser analisada objetivamente a partir das expectativas históricas da literatura; 3) o horizonte de expectativas de uma obra permite analisar sua influência em uma audiência determinada e, ademais, observar como se produz uma ruptura e a mudança do horizonte de expectativas a partir de obras novas; 4) a reconstrução do horizonte de expectativas permite analisar de maneira objetiva como se recebe uma obra em um determinado momento e assim assinalar a distância e as mudanças na recepção da literatura de maneira objetiva (essas quatro primeiras teses têm caráter de premissas, oferecendo os pontos centrais explicitados nas três seguintes); 5) a estética da recepção sinaliza as obras literárias e coloca a experiência da literatura no contexto histórico; 6) a distinção entre sincronia e diacronia permite uma nova forma de escrever a história literária que não seja exclusivamente diacrônica e teleológica; 7) a função social da literatura supõe que o horizonte de expectativas do leitor determine sua maneira de ver e viver no mundo.

Considerando essas teses, Jauss evidencia seu programa metodológico da 5ª até a 7ª tese investigando a literatura sob dois aspectos:

- sincrônico: relacionado à recepção literária numa dada época.
- diacrônico: relacionado à recepção literária ao longo do tempo.

O núcleo metodológico da estética de Jauss é a definição do “horizonte de expectativa”. Ele pressupõe que a historicidade da literatura não se baseia num contexto de fatos literários, elaborados posteriormente, e tampouco num processo anônimo de uma sucessão de efeitos das obras-primas, mas exclusivamente na experiência do leitor, que intermedeia passado e presente. As premissas de Jauss mostram como a interpretação, que é receptiva quanto à atividade interativa entre obra—público—autor, pode esclarecer como a obra particular nas suas especificações, uma vez obtendo um sistema adequado das expectativas, orienta o processo do entendimento.

Os métodos de Jauss postulam que uma dada história da literatura, baseada no processo da recepção, necessariamente tem que incorporar as funções sociais e comunicativas. Jauss compreende o horizonte de expectativa do público como instância, na qual se articulam perguntas da vida prática à arte, obtendo uma compreensão da existência e do mundo.

Neste contexto pode-se lembrar a longa história da recepção de Büchner, por meio do “horizonte de expectativa”, na passagem do século XIX para o XX. Sua obra, pela sua atualidade temática, ganhou importância no Naturalismo e Expressionismo, no começo do século XX. Durante o Terceiro Reich, ela recebeu um componente metafísico e mitológico. Na época do pós-guerra, foi interpretada na RDA sob a perspectiva socialista, e na RFA como obra filosófico-existencialista. Segundo Jauss, o receptor é uma constituinte fundamental da obra quanto aos seus significados.

Pertinente a este trabalho é a diferença entre o potencial do significado e a atualização da obra literária, bem como a história literária dos efeitos que deixa ver a mudança no horizonte de expectativa. Na recepção sempre se confrontam o conhecimento de um texto, relacionado ao horizonte do presente e ao horizonte da época, que se concretiza na consciência do receptor. A mudança é concebida como produção dialética de

formas novas. Reconstrução e renovação da tradição, neste sentido, não são uma contradição, pois: “Tradição nasce somente pelo efeito, e este pressupõe a recepção”.²³

I.3 Do texto ao intertexto

I.3.1 Revisão da tradição literária

Por meio de referências a outras obras e autores, a produção teatral de Brecht mostra, por um lado, o quanto o autor se insere na tradição literária; por outro, o modo como ele recebe, transforma, e recria o pré-texto, sob sua visão específica e inconfundível.

Para Brecht, a herança literária não era parte de uma instituição cultural ou um fenômeno fixado pela história, mas sim um corpo vivo, cujos acentos deveriam ser vistos sob as novas condições sociais e históricas. Muito cuidadoso no trato com a tradição literária, ele ressaltou o perigo dos “grandes ídolos”, de modo que a confissão à tradição acontece em Brecht sob a inflexão das contradições dessa herança humanista burguesa.

Já quanto ao seu teatro, Brecht sempre afirmou a necessidade do teatro épico se orientar nos “experimentos incessantes dos nossos clássicos”,²⁴ o que inclui Büchner. Segundo Brecht, especialmente o *Woyzeck* seria um modelo exemplar, que

ao lado de *Urfaust* e de *Robert Guiskard* de Kleist, fazem parte de um gênero individual de fragmentos, que, sem serem completos, são obras-primas, talhadas na forma maravilhosa de um esboço.²⁵

Brecht sempre se serviu do acervo literário universal e seria certamente errado considerar Büchner como seu único modelo, mas suas remissões a Büchner, tanto em forma de referências quanto em intertextualidade, são múltiplas, e o teor de Büchner é claramente presente em sua obra.

²³ H.R. Jauss, “Geschichte der Kunst und Historie“. In: *Literaturgeschichte als Provokation*. p. 234.

²⁴ Bertolt Brecht, “Bauart der Klassiker“. *Schriften 3. Werke*, Bd. 23. p. 379.

²⁵ Bertolt Brecht, “Formalismus-Realismus“. *Schriften 3. Werke*, Bd. 23. p. 148.

I.3.2 Recepção e intertextualidade

O termo “intertextualidade” remete à relação de textos com outros textos, que é coordenada de modo novo e ilustrador, acentuando e resumindo.

A análise da relação entre textos é mais antiga. Já na Antiguidade foi denominada de “imitatio veterum”, que contrastava com a “imitatio vitae”, a qual remete à realidade imediata. A “imitatio veterum” e a sua retórica forneceram tais referências de modo detalhado, mas sem resumi-lo dentro de um contexto. A “imitatio” foi praticada após o Classicismo grego e antes do desenvolvimento da autonomia das artes no século XVII. Logo houve um afastamento desse princípio da imitação, desenvolvendo-se conseqüentemente uma compreensão nova quanto à originalidade e em relação a textos e modelos, indo além dos modos de imitação definidos pela retórica.

O termo “intertextualidade” foi criado no final dos anos 1960 por Julia Kristeva que, por sua vez, o derivou do conceito de “dialogicidade” de Mikhail Bakhtin, como mostra o ensaio intitulado “Bakhtin, a Palavra, o Diálogo e o Romance”. Kristeva, cujo critério é exclusivamente estético, atualizou e ampliou a teoria de Bakhtin, segundo a qual a obra artística, que parte de uma estética geral, se relaciona à realidade com um sentido aberto, plural à teoria: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”²⁶

Uma concretização desse conceito ampliado e de certa forma generalizada encontra-se na hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, o qual se dedicou, na mesma época, à pesquisa do entendimento da obra de arte e aos pressupostos de sua longevidade. Gadamer concebe a obra artística como evento. Como Kristeva, ele parte fenomenologicamente do texto aberto e do significado aberto. O conceito da obra como evento tem integrados em si o espaço e o tempo, mas sem limitar essa integração ao sujeito. Com o fim de transformar a obra em evento, ele a submete a um sistema de valores e vê no objeto estético um todo que permite a atualização de eventuais valores. A posição tanto do autor como do receptor se define no contexto desses valores.

²⁶ Julia Kristeva. *Introdução à semântica*. p. 64.

Dentro do quadro da recepção, o foco da análise de Gadamer é: como lê alguém que lê com o fim de escrever? E transferindo esta questão ao contexto do objeto de análise deste trabalho, a questão concreta seria: Como Brecht lia Büchner? E num contexto histórico: Por que Brecht remeteu a Büchner?

I.3.3 O texto no texto. Um método para a investigação da intertextualidade

Dada a abrangência do conceito de intertextualidade, que dificultaria a aplicação de métodos, propõe-se a diferença entre referências particulares (por exemplo, marcações de pré-textos) e referências a sistema (como a indicação de modelos ou gêneros literários).

O método a ser utilizado neste trabalho foi elaborado por Ulrich Broich e Manfred Pfister. Eles definem um modelo, em relação à operacionalidade da análise e interpretação de textos, em que a intertextualidade permite a identificação de relações “conscientes”, “intencionais” e “marcadas” entre texto e pré-texto ou grupos de pré-textos. Conseqüentemente esse método tem como objetivo especificar e distinguir procedimentos intertextuais. Em *Intertextualität*,²⁷ Broich e Pfister abordam a intertextualidade a partir de modelos concorrentes:

- 1) o modelo global do pós-estruturalismo, segundo o qual todo texto faz parte de um intertexto universal (esse é um modelo de referências mais amplo no que se refere à intertextualidade, freqüentemente pela falta de marcações intertextuais diretas, ou seja, que são facilmente identificáveis);
- 2) modelos estruturalistas e hermenêuticos, onde o fenômeno da intertextualidade é enfocado levando em consideração a intenção do autor, bem como procedimentos de marcação do texto (esse é um tipo de modelo de definições mais significativo, dadas suas referências diretas em relação aos pré-textos).

²⁷ Manfred Pfister, “Konzepte der Intertextualität”. *Intertextualität*. p. 27.

Os modelos não se excluem, porém Broich concebe o procedimento no sentido mais estrito, ou seja, mais operacional. Isso significa que um autor que redige um texto não é só consciente do uso da intertextualidade, mas pressupõe que o leitor perceba tanto esta intertextualidade quanto sua intenção, com o fim de compreensão do texto. É, portanto, a tríade autor—texto—receptor, que se torna, como mostrado por Jauss, a orientação do processo da recepção.

Este trabalho pretende, por sua vez, verificar a intertextualidade praticada por Brecht, tomando como base de análise as obras de Büchner, e usando-as como plataforma de dados, com o fim de esclarecer a intenção do autor e o modo como se dirige ao receptor via seu uso particular de intertextualidade.

Nesse contexto é preciso, para este trabalho, distinguir entre a referência particular, a referência a um texto ou a mais pré-textos ou grupos de pré-textos e a referência a um sistema — ou seja, de acordo com Pfister, normas poéticas, códigos lingüísticos, arquétipos e gêneros.

Os seis tipos intertextuais apresentados neste trabalho (a seguir), elaborados por Broich e Pfister são qualitativos, considerados mais decisivos e importantes do que os quantitativos, que se relacionam com a densidade e a frequência dos elementos incorporados. São eles *referencialidade*, *comunicatividade*, *auto-reflexividade*, *estruturalidade*, *seletividade* e *dialogicidade*. Cada um deles será descrito abaixo:

1) O critério da *referencialidade* remete-se à diferença lingüística entre *usar* e *referir-se a*. O grau da intertextualidade depende da intensidade da tematização, bem como da forma em que o pré-texto é incorporado ao texto. A intensidade da intertextualidade, por exemplo, no uso de uma citação, depende do modo de transparência desta em relação a seu contexto original de um texto alheio. Nesse nível o pós-texto pode se tornar um metatexto do pré-texto. Desta maneira a intertextualidade produz uma metatextualidade que comenta e interpreta o pré-texto.

2) O critério da *comunicatividade* avalia relações intertextuais segundo sua relevância comunicativa, ou seja, “de acordo com o grau de sua consciência da referência

intertextual” no autor e no receptor, da intencionalidade e da evidência da marcação no texto. Uma intensidade máxima é conseguida se o autor é consciente da relação intertextual, bem como do conhecimento do pré-texto por parte do receptor, e faz uso de uma marcação evidente no texto. Pré-textos, nesse caso, são geralmente obras canonizadas da literatura universal ou textos atuais, conhecidos e discutidos.

3) O terceiro critério, o da *auto-reflexividade*, é uma ampliação específica dos dois primeiros critérios, quando o autor, além de marcar a intertextualidade, a tematiza, comentando a representação. A auto-reflexividade obtém, ademais, uma graduação qualitativa de acordo com a transparência da metacomunicação integrada no texto.

4) O critério da *estruturalidade* qualifica, como se pode deduzir do termo, a integração sintagmática e estrutural do pré-texto. A intensidade da intertextualidade, neste critério, depende da aproximação sintagmática do texto aos pré-textos, via processos pontuais de citação e alusão, que integram parte ou até o pré-texto inteiro.

5) O quinto critério, da *seletividade*, refere-se ao grau de destaque com que um elemento de um pré-texto é selecionado ou indicado. Pertinente é também o nível de abstração em que o pré-texto é incorporado. A seleção do elemento intertextual pode influenciar a recepção do texto em sua totalidade, ou seja, um detalhe selecionado de maneira indicativa pode conduzir ao contexto total do pré-texto: com uma pequena citação o pré-texto completo pode ser integrado na construção de um novo sentido.

6) O sexto critério, da *dialogicidade*, retoma o ponto de partida da teoria intertextual, ou seja, a *dialogicidade* de Bakhtin. Esse critério define a intensidade da intertextualidade pela tensão semântica e ideológica criada entre o velho e o novo contextos. Uma leitura diferente, a citação de um pré-texto relativizando o seu significado de maneira irônica, ou uma citação usada com o fim de negar pressuposições ideológicas, são casos de uma intertextualidade maior. Por outro lado, a aproximação direta a pré-textos, por meio de repetição ou tradução, indicaria uma intensidade menor da intertextualidade.

Nas análises das peças de Brecht, o primeiro passo será esboçar o espaço intertextual nelas realizado. As peças em questão serão apontadas sob critérios conjugados de “referencialidade” e de “estruturalidade”.

I.4 Funções da intertextualidade

I.4.1. Considerações gerais

As análises sobre funções da intertextualidade pressupõem um entendimento mais profundo do termo intertextualidade. Modelos de definições levaram, muitas vezes, a resultados doutrinários com a tendência de limitar o termo das funções, sem considerar aspectos históricos, sócio-econômicos ou filosóficos.

Um exemplo inicial é a dicotomia dos termos “afirmação/confirmação”, que durante muito tempo dominou as discussões teóricas sobre modelos intertextuais. Tratava-se de um conceito dialógico no qual Bakhtin postulava: “[...] é preciso opor ou incorporar formas literárias antigas, utilizando-as ou combinando-as, superando a sua resistência, ou procurar nelas afirmação.”²⁸

Facilmente a sua teoria pode ser relacionada com as idéias dos formalistas russos sobre a automação da percepção e da linguagem literária formal.

Robert Jauss rejeita a determinação absoluta dessa dicotomia de significados e a sua aplicação simplista:

O quadro categórico de emancipação e afirmação, inovação e reprodução não faz por completo justiça à historicidade, ao papel social e à força da arte. O status especial da experiência estética no processo da comunicação da prática social é representado de maneira incompleta (HLP:178). (trad.bjs)

E neste contexto Jauss refere-se ao espaço, localizado entre os extremos da negação e da afirmação, indicando a necessidade de diferenciar historicamente o conceito poético da intertextualidade e da conservação de seu valor operacional. Sem dúvida trata-

²⁸ Michail M. Bakhtin. *Die Ästhetik des Wortes*. Reiner Gröbel (Ed.). p. 120.

se de um fenômeno teórico da comunicação. E, de fato, vários teóricos, como Julia Kristeva e seus sucessores, na tradição do pós-moderno, com a ampliação radical do significado da intertextualidade, fecharam o acesso a um significado operacional da função da intertextualidade. O relevante nesse contexto seria a questão de se o texto, apesar de conter códigos e conglomerações dos pré-textos, tem a finalidade e a intenção de querer ser comunicado.

A resposta que se impõe à questão mencionada só pode ser — e é — a de compreender textos literários como parte de uma ação comunicativa, e de interpretar literatura como outras expressões existenciais, como fenômeno interativo da realidade. Em outras palavras, só uma teoria que incorpora um rumo do discurso possibilita a criação de uma função e, por meio desta, a consideração de uma intertextualidade funcional.

Referindo-se ao modelo da tipificação da intertextualidade e à estética da recepção de Robert Jauss — o sistema comunicativo do triângulo “autor-texto-receptor” —, impõe-se a tese pragmática de Bernd Schulte-Middelich,²⁹ que oferece a possibilidade de distinguir vários tipos de funções da intertextualidade. Essa tese parte das suposições seguintes:

- 1) No contexto da produção literária, procedimentos intertextuais acontecem apenas em relação ao receptor;
- 2) Há sinais pressupostos que garantem o reconhecimento do procedimento intertextual;
- 3) As conseqüências deveriam ser codificações múltiplas, estruturas complementares ou transferências de um sentido do pré-texto ao texto.

Partindo do axioma de que todo texto, sendo parte de uma realidade, produz um sentido e é capaz de provocar impacto sobre essa realidade, a intertextualidade se define como modelo de um procedimento analisável e pragmático. Neste contexto, impõe-se novamente a implicação do historicismo de Bakhtin, que postulou a questão pelo

²⁹ Bernd Schulte-Middelich, “Funktionen intertextueller Textkonstitution”. In: Broich Pfister, *Intertextualität*. p. 207

confronto com a realidade e pelo confronto da recepção de um texto com a tradição literária.

No quadro de uma teoria da intertextualidade, com ênfase em uma comunicação histórica concreta, certas questões tornaram-se importantes, como as seguintes:

- 1) Conhecimentos pré-textuais do autor;
- 2) sinais de código entre autor e receptor;
- 3) mecanismo estrutural do texto;
- 4) trajeto do receptor no texto;
- 5) condução eventual a uma interpretação intencionada.³⁰

Um parâmetro de análise da função da intertextualidade é o mencionado triângulo da recepção autor—texto—receptor. Geralmente o autor providencia, por meio de sinais, um rumo à referência intertextual, o que não exclui eventuais não reconhecimentos dos sinais por parte do leitor, ou seja, eventuais interpretações errôneas. Igualmente polêmico pode ser a existência de sinais involuntários, como a intenção determinada do autor. Trata-se de causas que dependem da qualidade da recepção. Por meio dessa problemática, evidencia-se o papel do leitor e da variabilidade condicional da recepção, de acordo com o nível intelectual, pré-conhecimentos do pré-texto ou consciência sociopolítica.

1.4.2. Funções da intertextualidade: sistematização

Após as considerações sobre a necessidade de perspectivas históricas e seus limites e sobre a função dos textos intertextuais, por meio da tríade autor—texto—receptor, resta a indicação de códigos múltiplos e da transmissão do sentido.

Schulte-Middelich distingue quatro tipos de funções da intertextualidade:

- 1) O pré-texto encontra afirmação ou recebe significados novos.
- 2) O texto recebe, por meio da intertextualidade, novos significados.
- 3) Por meio da intertextualidade tanto texto quanto pré-texto recebem

³⁰ Bernd Schulte-Middelich, “Funktionen intertextueller Textkonstitution”. In: Broich Pfister, *Intertextualität*. p. 197.

novos significados.

4) A intertextualidade leva o significado da intertextualidade para além dos dois textos em um espaço metacomunicativo, ou também a uma tematização do procedimento e função intertextual.

O primeiro tipo é relevante quando se trata da intermediação de uma perspectiva do pré-texto. Por meio da apresentação intertextual, o autor, ao representar o texto alheio, dá rumo à recepção. O pré-texto pode ser afirmado ou receber um novo significado. A afirmação do sentido pode ser diferenciada, ampliada ou reduzida, e a atribuição de um novo significado ao pré-texto pode acontecer por meio de posições neutras ou parciais.

O segundo tipo é o utilizado por Brecht e será, portanto, analisado em detalhes no contexto das peças estudadas, nos próximos capítulos. Esse tipo de função apóia-se no entendimento básico da intertextualidade, segundo o qual a função pressupõe o relacionamento de dois textos e dirige-se ao efeito complementar no texto, que provoca a atribuição de um sentido novo ao pré-texto. O espectro de atribuições de sentido, por meio de um procedimento intertextual, pode acontecer por meio de critérios bem definidos. De critério neutro podem-se considerar indicações intertextuais com o fim de incorporar ao texto apenas informações do pré-texto. A função, neste caso, é de caráter afirmativo de sentido. O critério neutro frequentemente se encontra conjugado com um segundo critério, que tem como principal fim o de ampliar o sentido.

O terceiro tipo de função refere-se a um sistema dialético de se contrapor os modelos da realidade do pré-texto e do texto, de tal modo que a constituição do sentido de ambos os textos seja afetada, com a finalidade de se obter uma síntese. Essa síntese pode originar um terceiro modelo alternativo ou um modelo que se localiza além da complexidade de sentido de ambos os textos.

Resta um espaço, onde a intenção e a recepção não se referem mais a nenhum dos dois textos. Esta última classe de funções da intertextualidade, a de número 4, tem em um nível metacomunicativo, como temática, procedimento e funções próprias de técnicas intertextuais. Esse tipo de função põe em questão tanto a complexidade de

significado dos dois textos quanto a existência de um significado abrangente. Referindo-se ao modo de se utilizar arte ou linguagem, apresenta ao receptor a sua virtuosidade em relação a temáticas e formas da tradição. Também refere-se a textos que apresentam tanto a função de arte, o seu caráter ilusionista e a sua própria construção. A finalidade dessa função não é apenas a descrição da decadência de significados tradicionais da arte, mas técnica, que transforma a própria função em metáfora da decadência de modelos da realidade e da futilidade de significados fixos da realidade. Trata-se de procedimentos freqüentemente utilizados em formas ou textos pós-estruturalistas e desconstrutivistas. De certo modo, a atribuição de tal função contradiz as implicações teóricas de uma base filosófica que incorpora o elemento histórico como procedimento imprescindível, a fim de poder tipificar funções intertextuais.

I.4.3 Intertextualidade de Brecht e Büchner

Na análise das peças de Brecht, o primeiro passo será esboçar o tipo de marcações intertextuais existentes. Com os critérios da “referencialidade” e da “estruturalidade” será indicado ponto a ponto como Brecht usa as obras de Büchner ou a elas se refere, com citação isolada ou referência extensa. O critério da “seletividade” terá sua função na especificação do trabalho com os pré-textos em questão (básicos e secundários, quando existirem) no que se refere à localização, extensão e grau de abstração ao ser integrado. A verificação do tipo de integração de um texto no outro quanto à linguagem e semântica levará em conta a importância do critério da “dialogicidade” do texto com seu pré-texto. Como último critério, com o fim de avaliar a intensidade do procedimento intertextual, será utilizado o “critério da auto-reflexividade”, de acordo com as presenças auto-reflexivas no texto.

Considerando-se os critérios de Broich e Pfister, pode-se inicialmente remeter aos critérios da “referencialidade” e da “estruturalidade”, que permitem identificar a existência de dois pré-textos principais:

- a) O pré-texto principal de *Tambores da Noite* é *Woyzeck*;
- b) o pré-texto principal de *Baal* é *Lenz*, e o pré-texto secundário é *Morte de*

Danton;

c) outras obras de Büchner encontram recepção menor em *Tambores na Noite e Baal*.

Segundo a tipologia de funções de intertextualidade de Schulte-Middelich, detecta-se, na pesquisa da intertextualidade entre os pré-textos de Büchner e os textos de Brecht em primeiro plano, o fato de a intertextualidade, tanto do texto quanto do pré-texto, receber novos códigos de significados.

Capítulo II

GEORG BÜCHNER

CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO DA ÉPOCA DE BÜCHNER

A vida de Georg Büchner situa-se numa época de antagonismo entre as idéias liberal-nacionalistas, emancipatórias e a arbitrariedade autoritário-chauvinista de um poder aristocrático.

Georg Büchner nasceu em 17 de outubro de 1813, data que marcou um ponto de transição para o povo alemão. Esse era o segundo dia da vitoriosa “batalha de Leipzig”, dos exércitos alemães e dos aliados contra Napoleão, e que marca o fim do seu império na Europa. Mas trata-se também de uma data polêmica: o usurpador Napoleão, ao mesmo tempo que trazia reformas e valores liberais da Revolução Francesa, tem sido considerado por muitos intelectuais o libertador da Europa e aquele que — após mais de um milênio de subjugação e humilhação pela aristocracia e pela Igreja da sociedade feudal do Sacro Império Romano-Germânico — despertou a consciência política dos povos europeus. Sob Napoleão, 27 milhões de alemães puderam presenciar a derrota do domínio feudal e do clero, a abolição da servidão, de trabalhos forçados e da tortura e a debilitação crescente da tutela da Igreja. Muitos camponeses se tornaram proprietários. No plano da justiça, independentemente da religião e da classe, foi introduzida a igualdade perante a lei e o casamento civil. O sistema educacional passou por uma reforma radical. Antes da revolução, dois terços da população não eram capazes de escrever o próprio nome, o analfabetismo gerava pobreza e ignorância política:³¹ para o povo os reis eram instâncias da graça divina.³²

Nesta época, sob Napoleão, quatrocentos pequenos Estados alemães foram gradualmente reduzidos a quatro dúzias. Essa união, que se consolidou em 1815 como a Confederação Alemã, consistia de seis impérios e monarquias, 31 ducados e principados, três deles representados por soberanias estrangeiras, um condado e quatro “cidades livres”, independentes (*Freistädte*). A grande quantidade de Estados, o caos das alfândegas (por exemplo, somente no Estado de Hanôver havia 83 alfândegas),³³ a confusão de sistemas

³¹ Hans Meiser. *Schlüssel zur Geschichte*. p. 159.

³² Hans Meiser. *Schlüssel zur Geschichte*. p. 151.

³³ Bernd Engelmann. *Wir Untertanen*. p. 230.

diferentes, tanto judiciários quanto de correio e de transporte, paralisavam não só o comércio e a economia, mas também as reformas, iniciadas pela Revolução Francesa.

Valério: Diabos! Já estamos de novo na fronteira: este país é como uma cebola, nada além de cascas, ou de caixinhas enfiadas umas dentro das outras; na maior há nada mais que outras caixinhas e na menor não há nada. (*Ele joga seu fardo no chão.*) Será que este fardo deverá tornar-se a lápide de minha sepultura? (LL:175/LLp:174)

No Grão-Ducado de Hesse, o Estado de Büchner, um dos Estados mais sofrido, a pobreza crescia de tal modo que grande parte dos camponeses passava fome.³⁴ Muitos deles chegaram a se manifestar em várias ocasiões, nas chamadas “revoltas da fome”.

Esta época conflituosa, também conhecida como *Vormärz*, que se caracteriza por uma série de insurreições na Alemanha e em toda Europa e que culmina na Revolução de 1848 em Paris, teve início com o Congresso de Viena, em 1815. Na ocasião, líderes europeus reuniram-se a fim de encontrar uma nova ordem política no centro de Europa e continuar a política restauradora das condições feudais, anteriores à revolução burguesa de 1789.³⁵

O resultado desse congresso foram as fundações da Santa Aliança pelo conservador austríaco Metternich, o czar Alexandre da Rússia e o rei da Prússia Guilherme III, ou seja, três monarquias antigas européias, e da Confederação Alemã, substituta do antigo Império, uma federação livre de soberanias particulares, sob a tutela da Áustria e da Prússia. Os Estados pós-napoleônicos testemunham, por meio dos “Decretos de Karlsbad”, de 1819, censura, despotismo policial, governo da aristocracia, arbitrariedade burocrática, justiça de gabinete, perseguição de demagogos, condenação de multidões, dissipação de finanças — mas nenhuma constituição.³⁶

Devido a essas mudanças, a época oferece uma imagem contraditória; política e economicamente, ela é caracterizada pela estagnação, a ordem feudal viu-se restabelecida, os movimentos revolucionários foram extintos e as represálias, por meio das

³⁴ V. Hans Mayer: “Hessische Zustände”, *Georg Büchner und seine Zeit*. p. 164.

³⁵ Friedrich Schultes. *Geschichte*. p. 90.

³⁶ Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 6, p. 479.

resoluções de Karlsbad, conseguem, em poucos anos, derrotar a oposição. Muitos, como Büchner, Heine, Börne e Herwegh se refugiam no exterior. Ao mesmo tempo, porém, iniciam-se mudanças nos âmbitos político, econômico e social. Formam-se os primeiros grupos políticos de tendências liberais e revolucionárias, que se engajam a favor da emancipação e dos direitos do povo.

A industrialização, fonte originária da tecnologia e da vida burocrática, mas também de explosão populacional e pobreza, muda a visão do mundo e, em consequência, os valores éticos e morais. Convenção, tradição e culto ao individualismo são substituídos por pragmatismo e concorrência. O começo da industrialização altera rapidamente as estruturas da sociedade agrária, causando tensões que dinamizam os movimentos de emancipação, culminando na revolução de 1848.

Quanto ao aspecto literário, o seu antagonismo social e político da época entre 1815 e 1848, período chamado de *Vormärz*, que separa o Classicismo/Romantismo do Realismo, se reflete na singularidade da existência de duas tendências literárias antagônicas: Biedermeier e Jovem Alemanha.³⁷

A literatura do Biedermeier, leal ou indiferente, reflete o espírito conservador da época, preocupado em restaurar a antiga ordem feudal. O Biedermeier³⁸ se caracteriza por um distanciamento dos clássicos e românticos em termos de preocupações estéticas por não utilizar temáticas universais, retirando-se da vida pública e dos assuntos políticos em favor de temáticas do cotidiano, da vida burguesa, da terra natal, da lírica da natureza e do amor ou de comédias populares. Características do Biedermeier aparecem em Mörike, Droste-Hülshoff, Stifter e Grillparzer.

A Jovem Alemanha, por outro lado, representava a consciência engajada de uma juventude que luta pelas mudanças sociais. Ela considera o engajamento como parte integrante e essencial da obra e preza a literatura como meio de interagir com a vida social e política. Faz parte dessa tendência um grupo de escritores e jornalistas jovens que, no quadro da revolução de julho e por intermédio de meios literários, demanda reformas

³⁷ Elóia Heise; Ruth Röhl. *História da literatura alemã*. p. 51.

³⁸ Elóia Heise; Ruth Röhl. *História da literatura alemã*. p. 52.

sociais. Eles se opõem ao absolutismo, à Igreja e aos “filisteus”, propagando valores liberais e democráticos como liberdade de opinião e de imprensa, emancipação feminina e sexual.³⁹ A Jovem Alemanha⁴⁰ caracteriza-se por um distanciamento do Classicismo/Romantismo (sem ignorar a tradição), e especialmente da literatura oficial da época, a do Biedermeier, por considerá-la apolítica. Eles se sentem ligados ao *Sturm und Drang* e, através de seus ideais e culto ao “gênio”, ao Romantismo de Jena. A sua preferência literária é o jornalismo e a retratação de tendências e eventos sociais e políticos, muitas vezes escritos num tom subjetivo e humoresco. Entre seus representantes destacam-se Heine, Gutzkow, Börne, Wienbarg, Laube, Herwegh e Mundt. A condenação e proibição das obras dos escritores da Jovem Alemanha, em 1835, leva ao fim desse movimento, embora seu espírito crítico continuasse vivo nas gerações seguintes.

A partir de 1840, por meio do ativismo dos democratas e pré-socialistas, o *Zeitgeist* se radicaliza e novos grupos de autores aparecem, considerando-se a “nova geração”.⁴¹ A maioria de seus escritores repudia a estética em favor da mensagem. Ao contrário da Jovem Alemanha, eles não se dirigem a um grupo individual, a grupos elitistas ou intelectuais, mas ao povo. Büchner, digno representante do período *Vormärz*, embora literariamente respeite Heine, expressa dúvidas a respeito dos ideais da Jovem Alemanha:

Übrigens gehöre ich für meine Person keineswegs zu dem sogenannten Jungen Deutschland, der literarischen Partei Gutzkows und Heines. Nur ein völliges Mißkennen unserer gesellschaftlichen Verhältnisse konnte die Leute glauben machen, daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei.⁴²

[...] Eu, de minha parte, de modo algum pertenço à assim chamada Jovem Alemanha, do partido literário de Gutzkow e Heine. Somente um desconhecimento absoluto de nossas condições sociais pode levar pessoas a acreditar que, através do jornalismo, se pode conseguir uma mudança total de nossos conceitos religiosos e sociais. (trad.bjs)

A “nova geração” procura a participação e interação em eventos políticos, por exemplo, por intermédio de manifestações.⁴³ Com o surgimento dos jovens

³⁹ Elóia Heise; Ruth Röhl. *História da literatura alemã*. p. 54.

⁴⁰ Elóia Heise; Ruth Röhl. *História da literatura alemã*. p. 55.

⁴¹ Jost Hermand (ed.) *Der Deutsche Vormärz*. p. 361.

⁴² Georg Büchner, carta à família, 1º de janeiro de 1836. Georg Büchner. *Werke und Briefe*. p. 312.

⁴³ Jost Hermand (ed.) *Der Deutsche Vormärz*. p. 360.

hegelianos⁴⁴ nesse período, o *Zeitgeist* ruma para o socialismo, como mostram Marx e Engels, que em 1848 concebem o *Manifesto do Partido Comunista*.

Representantes do *Vormärz*, como Büchner e Grabbe, porém, não só se empenham na sua oposição à política, mas se destacam também na seleção dos meios de expressão, nas suas técnicas de representação cênica, na rejeição do diálogo clássico e, sobretudo, nos meios de penetração contínua numa realidade de facetas múltiplas, evidenciando o fato de que a obra de Büchner presencia um processo de atualização contínuo, por meio de fusões dos horizontes de expectativas, pelas quais a obra terá ressonância no Expressionismo (Wedekind) chegando até o drama sociocrítico de Brecht.

II.2 Introdução à obra de Büchner

Em 1834, Büchner escreveu em parceria com Ludwig Weidig (1797-1837), o folheto de oito páginas e tiragem de mil exemplares, *O Mensageiro de Hesse* (1834), como o lema “Paz às cabanas, luta aos palácios!”. Cronologicamente situado entre os panfletos de jacobinos alemães, como Karl Clauer e Georg Rebmann e o *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, o *Mensageiro de Hesse* marcou o ápice da literatura revolucionária do *Vormärz*.⁴⁵ Büchner remete às posições essenciais, representadas pela “Société des Droits de l’Homme et du Citoyen” de 1832/1833, e acredita que só uma polarização crescente da diferença das classes (aproximadamente 60% do povo vivia abaixo do mínimo existencial) poderia levar a uma mudança.⁴⁶

Citando fatos e estatísticas sobre as condições políticas e econômicas do seu Estado, o Grão-Ducado de Hesse, bem como conclusões de pesquisas e estudos sociológicos da época, Büchner dirige-se à grande massa — ao povo sem privilégios, sem direitos, aos camponeses, subjugados pela ordem feudal — e se opõe à aristocracia:

Ha! du wärest Obrigkeit von Gott?
Gott spendet Segen aus;

⁴⁴ Jost Hermand. *Der Deutsche Vormärz*. p. 385.

⁴⁵ Jost Hermand. *Der Deutsche Vormärz*. p. 388.

⁴⁶ Georg Büchner, carta à Gutzkow, 1835. p.318./Georg Büchner. *Werke und Briefe*. p. 303.

Du raubst, du schindest, kerkerst ein,
Du nicht von Gott, Tyrann!⁴⁷

Ah! tu és autoridade por ordem de Deus?
Deus só distribui bênçãos;
Tu roubas, tu esfolas, tu encarceras,
Tu, não por ordem de Deus, tirano!⁴⁸

Büchner declara sua motivação para conceber o folheto *O Mensageiro de Hesse* numa carta, datada de 1835, escrita em Estrasburgo e dirigida a seu editor Gutzkow:

[...] das Verhältnis zwischen Armen und Reichen ist das einzige revolutionäre Element in der Welt.⁴⁹

[...] a relação entre pobres e ricos é o único elemento revolucionário no mundo.⁵⁰

Em março de 1834, Büchner apresentava a primeira versão desse texto a Weidig, que tinha acesso a uma empresa tipográfica secreta. O liberal Weidig, porém, a princípio recusa-se a publicá-lo pelo seu caráter provocador, temendo represálias por parte das forças institucionais. Após múltiplas correções e mudanças do texto, Weidig se impôs e publicou o panfleto, como seu co-autor. Weidig responde pelo título e preâmbulo, além de operar uma suavização na terminologia agitadora de Büchner, substituindo termos como “ricos”, por “os finos”, eliminar passagens dirigidas contra o partido liberal e completar o texto com um grande número de citações bíblicas. Esse fato é confirmado por August Becker, companheiro de Büchner, e também membro da “Organização dos Direitos Humanos” fundada por ele mesmo, em setembro de 1837, na corte. Becker admite que as referências bíblicas são geralmente de Weidig,⁵¹ e foram concebidas com a intenção de uma melhor aproximação com as massas, com o povo fiel e crente.⁵² Após a traição de um colaborador de Büchner e Weidig, os órgãos institucionais confiscaram os exemplares restantes de *O Mensageiro de Hesse*. Mesmo assim, Weidig publicou uma segunda versão revisada, certo de sua necessidade e aceitação positiva.

August Becker, após o cumprimento de sua pena na prisão, em 1837, confirma o sucesso de *O Mensageiro de Hesse*, chamando-o de o “único folheto político

⁴⁷ Georg Büchner. “Hessischer Landbote”, *Werke und Briefe*. p. 60.

⁴⁸ Georg Büchner. *Na Pena e na Cena*. p. 66.

⁴⁹ Georg Büchner. “An Gutzkow”, p. 303.

⁵⁰ Georg Büchner. *Na Pena e na Cena*. p. 318.

⁵¹ Jan Christoph Hauschild. *Georg Büchner*. p. 404.

⁵² Georg Büchner. “Verhör vom 4.Juli, 1837”. *Schriften, Briefe. Dokumente*. p. 663.

alemão que chegou tanto ao entendimento quanto ao coração do povo”, além de dizer que Weidig afirmava ter conhecido camponeses, nos quais “o mensageiro tinha exercido uma impressão extraordinária”.⁵³

No fim de 1834, Büchner mudou-se de Gießen para Darmstadt, onde reorganizou a “Sociedade dos Direitos Humanos”⁵⁴ e comprou uma impressora, a fim de editar seus escritos sem intervenção alheia. A publicação de *O Mensageiro de Hesse* obrigou-o a exilar-se em Estrasburgo, em março de 1835. No mês seguinte, Weidig foi detido e morreu poucos dias após Büchner, em 1837, na prisão em Darmstadt.⁵⁵

No ano de 1835, ainda durante sua perseguição, Büchner escreveu seu primeiro drama, *A Morte de Danton* (estreado em 1902, em Berlim), sua única obra publicada em vida. Por seu estilo e temática, *A Morte de Danton* deu início a uma nova fase do drama político, renunciando à forma clássica e tradicional do drama à moda de Schiller, por recusar tanto a linguagem patético-idealista quanto qualquer tipo de heroísmo. O drama não favorece um ponto de vista subjetivo, mas permite uma avaliação objetiva da Revolução Francesa por meio do contraste de perspectivas distintas. Ele contrapõe a rivalidade dos partidos revolucionários, dos radicais sob a liderança de Robespierre e dos moderados representados por Danton, com as necessidades do povo. Como em todas as suas obras, Büchner faz uso de pré-textos. Além de incorporar dados de obras históricas contemporâneas, como a *Histoire de la Révolution Française* de Thiers (1827) e a obra homônima de Mignet (1824),⁵⁶ Büchner adota diálogos inteiros dos autos dos processos da revolução.

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. Resta ao receptor a visão da revolução como fenômeno histórico

⁵³ apud Pönbacher/Schaub. *Georg Büchner*. p. 444.

⁵⁴ v. Hans Mayer: “Die Gesellschaft der Menschenrechte”, *Georg Büchner und seine Zeit*. p.155.

⁵⁵ Jan Christoph Hauschild. *Georg Büchner*. p. 755.

⁵⁶ Jan Christoph Hauschild. *Georg Büchner*. p. 541.

questionável nas mãos dos homens. Danton reconhece que sua postura fatalista pode ser interpretada de modo anti-revolucionário:

Danton: Ich weiß wohl — die Revolution ist wie Saturn, sie frißt ihre eignen Kinder. (D:84).

Danton: Sei muito bem... a revolução é como Saturno, ela devora seus próprios filhos.⁵⁷ (Dp:101).

O reconhecimento do procedimento mecânico e irreversível da história leva à filosofia niilista de Danton:

Danton: Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! die Schwerter, mit denen Geister kämpfen — man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen. (D:100)

Danton: Somos títeres cujos fios são puxados por poderes desconhecidos; não somos nada, nada nós mesmos! Apenas as espadas com as quais os espíritos lutam, só que não se vêem as mãos; como nos contos de fadas. (Dp:120)

Mas a tragédia extrapola o ambiente político, atingindo o espaço privado, como mostram a crise existencial de Danton, a alienação e o vazio relacionados com o sentido da vida, especialmente visíveis através da vida sofrida de Lucile, cuja dor, na visão de Payne, provoca “uma fenda de cima abaixo na criação” (D:106/Dp:132). Em *A Morte de Danton*, Büchner cunha o conceito do “fatalismo terrível da história”.

Já em sua peça seguinte, na comédia *Leonce e Lena* (1836), Büchner mostra que o trágico e o cômico, a melancolia e a alegria são aspectos da mesma realidade. Elementos líricos se alternam com fantásticos, satíricos com burlescos, e cenas grotescas se transformam em absurdas. Os pré-textos dessa comédia são obras do Romantismo (Brentano, E. T. A. Hoffmann, Tieck e Jean-Paul). O ponto de partida deve ter sido *Ponce de Leon* (1803), comédia escrita por Clemens Brentano. Büchner destaca a familiaridade com a obra através da troca de letras de seu título: *Ponce de Leon* > *Leonce e Lena*. A constelação das figuras na peça de Büchner remete à *Comédia Alemã — Príncipe Zerbino ou a Viagem, segundo o bom gosto* (1788) de Tieck, e a uma peça de Alfred de Musset, intitulada *Fantasia* (1834). A fábula não é original, pois foi adotada por outros autores, como E. T. A. Hoffmann na comédia *Os Pretendentes* (1833):

⁵⁷ Georg Büchner, “Dantons Tod”, (1;6). Georg Büchner. *Werke und Briefe*. p. 84.

os protagonistas fogem para evitar um casamento forçado, mas durante a fuga se encontram por acaso e acabam juntos.

Büchner não dissimula as apropriações de textos alheios, procedimento que faz parte de sua concepção literária. A peça incorpora grande número de citações de pré-textos, como de *Werther*, de Goethe, do poema *A Cega*, de Chamisso, de *As You Like It* e *Hamlet*, de Shakespeare, e de *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne. Já as epígrafes remetem à *Commedia dell'arte*.

Büchner compõe um tecido de ambientes, atmosferas, figuras, temas e idéias românticas que, à primeira vista, aparenta ser tão inofensivo e inocente quanto os pré-textos incorporados. Por trás da história romântica, que se assemelha a um conto de fadas, ocultam-se não apenas elementos subversivos, apontando para o fim do Romantismo com seus ideais, mas também, dando prosseguimento à temática do texto *O Mensageiro de Hesse* e de *A Morte de Danton*, sarcasmo em relação a um sistema absolutista tardio e obsoleto. Através das epígrafes e seu trocadilho, tiradas de dois grandes dramaturgos italianos, Büchner introduz no início da comédia a chave para a compreensão da obra: “Alfieri: E la fama? / Gozzi: E la fame?”.

Leonce e Lena, por meio dessa característica romântico-satírica, ocupa um lugar distinto na obra de Büchner, marcada por uma tendência realista. Mesmo assim, a temática que abarca crítica social, alienação do homem e fatalismo da história integra-se perfeitamente ao quadro da criação literária büchneriana.

Os sofrimentos e dúvidas existenciais retratados em *A Morte de Danton* são retomados por Büchner em sua única narrativa, *Lenz*, iniciada no outono de 1835, quando o autor se encontrava no exílio em Estrasburgo. A obra retrata um episódio da vida do poeta do *Sturm und Drang*, Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), e é baseada num relato de 1778, do pastor, reformador social e pedagogo Johann Friedrich Oberlin (1740-1826). Nesse relato, Oberlin documenta a trajetória do poeta J. M. R. Lenz, que se hospedou em sua casa em Waldersbach, na Alsácia, com sintomas de uma doença psíquica. A narrativa *Lenz* foi publicada postumamente, em 1837, no jornal *Telegraph für Deutschland*, por Karl F. Gutzkow. 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. A obra, preservada apenas como fragmento, é considerada uma das obras-primas da literatura alemã.⁵⁸

Nos últimos meses de sua vida, até o início de sua doença em fevereiro de 1837, Büchner trabalhou intensamente em seus projetos, como se tivesse uma premonição de sua morte prematura. Na última carta à noiva Wilhelmine Jaegle, já vivendo em Zurique, onde atuava como professor de ciências humanas, Büchner indica que estaria trabalhando em novas peças: “[...] Mandarei publicar, no mais tardar em oito dias, *Leonce e Lena* com mais duas outras peças”.⁵⁹

Büchner se refere aqui a *Leonce e Lena* e *Woyzeck*, e quanto à terceira peça, desconhecida ou perdida, supõe-se tratar de uma comédia, pois Büchner ocupava-se, segundo o irmão Ludwig Büchner⁶⁰, com um esboço de uma obra intitulada *Pietro Aretino*, baseada na vida do poeta italiano do século XVI.

A última peça de Büchner, *Woyzeck*, permaneceu inacabada devido à morte prematura de seu autor. A obra baseia-se em vários casos verídicos de crimes da época, que contribuíram com detalhes em função de pré-texto, principalmente no caso do cabeleireiro Woyzeck, que em 1821 assassinou sua companheira. O nome da obra deriva, então, deste fato verídico. Ao contrário das outras peças de Büchner, o drama *Woyzeck* se passa no ambiente simples de gente humilde. Trata-se da tragédia do ser ínfimo:

Woyzeck: Wir arme Leut — Sehn Sie, Herr Hauptmann: Geld, Geld! Wer kein Geld hat — Da setz einmal eines seinesgleichen auf die Moral in der Welt. (W:240)

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. (Wp:246)

Refletindo sobre a vida, o protagonista Woyzeck descobre o abismo na sociedade, no homem, em si mesmo e na amante. Ao descobrir a traição da amante, a

⁵⁸ A narrativa *Lenz*, na condição de pré-texto da obra de Brecht, é analisada em detalhes no capítulo V.1.

⁵⁹ Carta à noiva Wilhelmine, Zurique, 1837. Büchner. *Na cena e na pena*. p.329 / G.B. *Werke und Briefe*. p. 326.

⁶⁰ v. Jan Christoph Hauschild. *Georg Büchner*. p.734.

angústia se torna desespero e o assassinato da mulher é movido por um impulso incontrolável.⁶¹

Em nenhum momento Büchner perdeu os laços com a realidade, baseando suas obras em eventos e condições reais do ambiente e condições políticas que o envolveram: as condições feudais no Grão-Ducado Hesse (*O Mensageiro de Hesse*), a revolução francesa (*A Morte de Danton*), as dificuldades de um conglomerado de Estados alemães ao se unir e a ingenuidade e decadência da aristocracia e dos políticos (*Leonce e Lena*) e o destino de personagens marginalizados e desprivilegiados (*Lenz* e *Woyzeck*). Em março de 1934, ele escreveu:

Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen.⁶²

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 inelutável violência, conferida a todos e a ninguém [...].⁶³

A visão fatalista de Büchner se baseia no determinismo do processo histórico. Ao ser humano resta, ao concluir a vida, o nada de Danton, a utopia de Leonce e Lena, o vazio de Lenz ou o desespero de Woyzeck, pois:

Die Schritte der Menschheit sind langsam, man kann sie nur nach Jahrhunderten zählen; hinter jedem erheben sich die Gräber von Generationen. (D:104)

Os passos da humanidade são lentos, só é possível contá-los por séculos, atrás de cada um deles erguem-se túmulos de gerações. (Dp:126)

⁶¹ A peça *Woyzeck*, na condição de pré-texto da obra de Brecht, é analisada em detalhes no capítulo IV.1

⁶² Georg Büchner. À noiva, (Gießen, 10/03/1834), *Werke und Briefe*. p.288

⁶³ Trad: Büchner. *Na Pena e na Cena*, p. 310.

Capítulo III

A INTERTEXTUALIDADE DE *WOYZECK* EM *TAMBORES NA NOITE*

III.1 O pré-texto: o drama *Woyzeck* de Büchner

III. 1. 1 Criação e edição de *Woyzeck*

Sabe-se, através de suas cartas, que Büchner iniciou a concepção do drama *Woyzeck* em junho de 1836, após concluir sua habilitação em medicina. Em setembro de 1836, ele menciona trabalhar em dois dramas ainda não terminados.⁶⁴ No entanto, Büchner faleceu no dia 19 de fevereiro de 1837, sem presenciar sua publicação. Dessas indicações pode-se deduzir que Büchner trabalhou na peça *Woyzeck* nos últimos meses de sua vida, desde junho de 1836 até provavelmente janeiro de 1837.

O fato é que o drama *Woyzeck* constitui um trabalho inconcluso: conhecem-se quatro manuscritos, consistindo de três esboços, denominados H1, H3 e H4, e um manuscrito com apenas duas cenas, denominado H2. Estes quatro manuscritos indicam um desenvolvimento cronológico da peça, com cenas complementares, que sugerem uma sequência vaga. Mas também é possível reconhecer uma metodologia de um processo de concepção da obra. Várias cenas se repetem, mas elaboradas de formas diferentes. Outras foram rascunhadas por Büchner. No total são 31 cenas.

O editor, escritor do “Junges Deutschland” e amigo de Büchner, Karl Gutzkow, recebeu das mãos Wilhelmine Jaegle em 1837 todos os textos do falecido, exceto o manuscrito do *Woyzeck*. O texto de *Woyzeck* não foi entregue provavelmente por estar incompleto e redigido de maneira quase ilegível. Dessa maneira, a primeira edição da obra de Büchner por Gutzkow, em 1850, não contempla a peça *Woyzeck*.

Apenas em 1875 o escritor austríaco Karl Emil Franzos empreendeu a difícil tarefa de decifrar e coordenar os manuscritos, publicando parcialmente os resultados no mesmo ano. Em 1878, o *Woyzeck* completo apareceu em um jornal literário denominado *Mehr Licht! Eine deutsche Wochenschrift für Literatur und Kunst*, de 19/10/1878) e em 1880 o mesmo texto foi publicado pela primeira vez em forma de livro. A edição corajosa de Franzos foi baseada em decisões arbitrárias quanto à sequência das

⁶⁴ Carta à família, Estrasburgo, 1836. Büchner. *Werke und Briefe*. P.321. / Trad. GB. *Na cena e na pena*. p.326

cenas e contém muitas falhas resultantes de erros de leitura.⁶⁵ No entanto, essa edição dominou e definiu a recepção de Büchner até meados da década de 1920. Notável é o próprio título da ópera que estreou em 1913, “Wozzeck”, intitulado ainda segundo a versão de Franzos, com Woyzeck escrito com “z” em vez de “y”. Essa foi também a primeira versão que Brecht conheceu.

Todas as edições de Büchner até pelo menos 1922 remetem então à edição de Franzos. No ano de 1922, se inicia, no entanto, uma nova era na recepção da obra de Büchner, a partir de uma nova edição de Fritz Bergemann, que progrediu imensamente. Na pesquisa da ordem das seqüências dos fragmentos de *Woyzeck* e corrigiu muitos dos erros de leitura anteriores. *Wozzeck* foi rebatizado então com seu título original, *Woyzeck*.

Os quatro manuscritos⁶⁶ consistem de cenas repetidas ou revisadas e foram escritos com letra quase ilegível. O último deles é um fragmento de uma cena maior que, provavelmente, se tivesse sido completada, englobaria todas as cenas dos esboços. Esse último deu origem a diferentes interpretações, algo que constitui até hoje um grande problema editorial. Nesse drama de caráter fragmentário, por meio de cenas curtas e abertas, da incorporação de canções e citações bíblicas e, sobretudo, do uso intencional de uma linguagem simples, colorida pelo dialeto de Hesse, Büchner coloca em prática a teoria mencionada na conversa sobre arte em *Lenz*. Trata-se das concepções não aristotélicas de Jakob Reinhold Michael Lenz em *Anmerkungen übers Theater (Notas sobre o Teatro, 1774)*, nas quais Lenz se afasta da forma do teatro aristotélico, propondo uma integração da natureza como modelo ao drama: “O arquiteto do drama não deveria ser Aristóteles, mas a natureza!”.⁶⁷ Também ele apóia-se em Shakespeare ao propor que o enfoque deveria se concentrar nos personagens e não na ação.⁶⁸

Não há uma versão definitiva do drama *Woyzeck*. Pelo próprio caráter da peça, todas suas edições enfrentaram e enfrentarão provavelmente os mesmos problemas. Existem várias edições com versões diferentes e, neste contexto, se distinguem as cinco mais relevantes: a de Bergemann, de 1918; a de Meinert, de 1963; a de Müller-Seidel, de

⁶⁵ Jan Christoph Hauschild. *Georg Büchner*. p.70/v. também: Büchner. *Na cena e na pena*. p. 40.

⁶⁶ v. “Überlieferung”, Georg Büchner. *Werke und Briefe*. p. 613.

⁶⁷ J. R. M. Lenz. *Notas sobre o teatro*. p. 43/44.

⁶⁸ J. R. M. Lenz. *Notas sobre o teatro*. p. 52.

1964; a de Lehmann, a qual se baseia na “edição de Munique”, de 1968, versão que se orienta especificamente no último manuscrito; e a versão de Poschmann, de 1985, que se caracteriza pela tentativa de incorporar ao texto as 31 cenas distintas, oriundas dos quatro manuscritos existentes.

Ao conceber o drama *Woyzeck*, Büchner se baseia em acontecimentos da vida real, que lhe servem como pré-textos. O quadro gráfico da psicopatia do protagonista baseia-se em dois casos criminais da época e num parecer médico-legal:

1) A base e inspiração para a criação do *Woyzeck* foram dadas por um caso verídico que causou sensação na época: Johann Christian Woyzeck, motivado pelo ciúme, assassinou em 1821 sua amante, a viúva Christiane Woost. Este caso ocupou a corte judicial durante anos na época.

2) O segundo caso criminal verídico da época foi descoberto em 2005, nos arquivos jurídicos de Darmstadt.⁶⁹ Essa descoberta provocará uma revisão na interpretação de *Woyzeck*, pois acreditava-se que apenas o caso real de Johann Friedrich Woyzeck tinha servido de base para a concepção do drama. Este segundo caso é o assassinato do soldado Johann Philipp Schneider pela pessoa que o acompanhava na caminhada, o impressor Bernhard Lebrecht, em 1816, na cidade de Darmstadt. Durante um passeio perto de um lago, nos subúrbios de Darmstadt, Lebrecht e Schneider envolveram-se numa briga por causa de uma soma que Schneider devia a Lebrecht, e este, enfurecido, acabou assassinando com diversas facadas o seu acompanhante. Em seguida, Lebrecht vai a uma taberna e percebe sangue na sua mão. Por causa disso, ele volta para esconder a faca e para se lavar, mas acaba sendo observado por passantes que mais tarde vão testemunhar contra Lebrecht na corte. No dia seguinte, um cabeleireiro descobre o cadáver à beira do lago. (O primeiro manuscrito, H1, de fato sugere remeter mais a este caso, quando o protagonista ainda é chamado de Louis, em vez de Woyzeck. A partir do segundo manuscrito, o caso de Johann Friedrich Woyzeck começa ser mais acentuado.)

⁶⁹ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. “Es geschah in Darmstadt”, 23.12.2005.

3) O parecer médico-legal de Johann Clarus, “A responsabilidade do assassino Johann Friedrich Woyzeck”, uma expertise de cem páginas, que tinha o objetivo de analisar o estado psicológico do acusado (o original deste documento foi descoberto em 2005).⁷⁰ Trata-se de um documento que Büchner adquiriu do pai médico, familiarizado com o caso. O parecer de Clarus foi decisivo para a execução do réu na guilhotina em 1824, em Leipzig, apesar de seu advogado ter pedido uma redução da pena, devido à doença psicológica e às graves depressões de seu cliente.

Dessas três fontes resultam as partes e elementos de que o drama *Woyzeck* se constitui: o motivo e causa do assassinado derivam do caso real de Johann Friedrich Woyzeck. Os fatos do próprio assassinado, inclusive as cenas após a morte, são tomados do caso Lebrecht/Schneider. As descrições do estado de ânimo do protagonista têm sua origem no parecer médico-legal do médico Clarus.

III. 1. 2. Um resumo de *Woyzeck*

O protagonista Woyzeck é um soldado humilde. Ele descobre que sua amante Marie, com a qual tem um filho, sente-se atraída por um tambor-mor. Woyzeck vive humilhado pelos seus superiores e pela sociedade, mas aceita sua vida como fatalidade. No entanto, quando Woyzeck descobre que um dos motivos de sua humilhação é a traição de Marie, se torna agressivo e mata a amante.

Num primeiro plano, Büchner examina a trajetória do protagonista Woyzeck em suas circunstâncias sociais; num segundo, desmascara a sociedade como uma construção baseada em normas condicionadas por um sistema feudal e dominada pela Igreja durante séculos, permitindo que a desigualdade fosse justificada “pela vontade de Deus”, uma construção fictícia, cujo funcionamento deriva de instintos e impulsos, contrapondo a humildade dos pobres às virtudes questionáveis da aristocracia e burguesia: “No ano 1834, era como se a Bíblia estivesse sendo castigada por mentir. Era como se Deus tivesse criado os camponeses e artesãos no quinto dia e os príncipes e os notáveis no

⁷⁰ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. “Woyzecks Todesurteil, nach “collegialer Berathung”, 27.03.2006.

sexto”.⁷¹ Büchner cristaliza sua visão da sociedade, mostrando o ser humano determinado por condições sociais e vítima de um destino movido por uma engrenagem social mórbida e impiedosa — o ser humano como marionete de forças superiores.

Mas se Büchner demonstra um caráter inquieto quanto ao processo histórico e um ímpeto revolucionário quanto às necessidades de mudanças das condições sociais, ele evidencia a sua compaixão e sentimento solidário para com o ser humano, pressupondo que a desigualdade dos indivíduos é condicionada pelas condições sociais:

Ich verachte Niemanden, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, — weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen.⁷²

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.⁷³

Diferentemente das outras obras de Büchner, o drama *Woyzeck* se passa no ambiente de gente humilde. Trata-se, na verdade, da tragédia do ser humano comum, pobre, que por perder o pouco que possuía — o amor da amante e seu lugar na sociedade — entra em desespero e mata a noiva.

O impacto da peça foi tão grande que, após sua estréia, em 1913, inúmeras outras interpretações sucederam-se nas décadas seguintes. O principal elemento renovador de *Woyzeck* foi certamente o fato de o protagonista fazer parte, pela primeira vez no drama ocidental, do grupo dos desprivilegiados, além de dominado pelos poderes constituídos.

III. 1. 3 Análise da macroestrutura de *Woyzeck*

A forma de *Woyzeck* geralmente é descrita utilizando-se o termo “fragmento”. Esse ponto, porém, é polêmico, pois o próprio Büchner considerou o drama

⁷¹ Georg Büchner. “Mensajeiro de Hessen”. *Büchner. Na cena e na pena*. p. 56. / *Werke und Briefe*. p. 41.

⁷² Georg Büchner. *Werke und Briefe*. p. 285.

⁷³ Carta à família, Gießen, fevereiro, 1834. Georg Büchner. *Na cena e na pena*. p. 305.

praticamente terminado.⁷⁴ Em relação ao princípio dramaturgico, é relevante enfatizar que Büchner, na estruturação de seu drama, almejou a criação de uma forma não tectônica, acentuando a independência das cenas particulares. Segundo o material dos textos encontrados, o *Woyzeck* teria uma forma livre, ou seja, não classicista. Duas técnicas complementares montam uma lógica para a ordem das seqüências das cenas. A primeira aparece através do protagonista e figura central do drama, Woyzeck, que é o foco absoluto de todos os acontecimentos ou diálogos. Além da ação e do protagonista, simultaneamente aparecem as cenas, constituindo uma unidade a partir de correntes de metáforas. Volker Klotz, ao descrever este fenômeno, criou o termo “parênteses metafórico”,⁷⁵ uma formulação que se aproxima ao conceito de “leitmotiv”. Esse se situa fora da ação e age através dos sentidos. Por exemplo, a intensidade da iluminação da luz do dia, “claro, nublado, escuro” ou através de expressões como “vermelho, sangue, faca”. Isto significa que a unidade da peça se forma nesse contexto, não só através da temática, mas também por meio de uma série de metáforas.

Sem menção de acontecimentos precedentes, sem limitações por meio de indicações de tempo ou de lugares, o drama revela sua temática exclusivamente pelo próprio princípio compositório. Já neste aspecto o drama de forma aberta de Büchner distingue-se dos de outros autores como Shakespeare e Goethe, aos quais Büchner e também Brecht se referem, pois os dramas dos primeiros apresentam um percurso dramaturgico de desenvolvimento linear, diferente dos últimos. Também são comuns na dramaturgia de Shakespeare e Goethe, em sua fase inicial, exposições iniciais e finais, o que não é o caso na dramaturgia de Büchner e Brecht.

As características principais da estrutura do drama *Woyzeck* são resumidas a seguir:

a) As cenas particulares de *Woyzeck* caracterizam-se pela sua autonomia. O drama é construído a partir da cena singular, que é seu elemento fundamental. Uma divisão de atos falta por completo. Começo e fim são imediatos ou abertos. De maneira

⁷⁴ Carta à noiva Wilhelmine, Zurique, 1837. Büchner. *Na cena e na pena*. p.330 / G.B. *Werke und Briefe*. p.326.

⁷⁵ Volker Klotz. *Geschlossene Form im Drama*. p. 104

que a história anterior não é conhecida e, renunciando a uma exposição introdutória, assim também o fim é imediato e aberto, sem deixar pistas sobre o que acontecerá depois. A construção das cenas submete-se ao mesmo processo: são autônomas; elas começam de modo abrupto, no meio de um acontecimento ou evento, através de uma frase que não sugere uma ação antecipada, e terminam freqüentemente com uma ruptura da ação, ou seja, com uma ruptura da seqüência comunicativa de frases.

b) A ação se caracteriza por não ser contínua e linear. Este fato é expresso também por uma falta de indicação temporal. Não existe um procedimento do tempo ou um fluxo temporal, e o resultado é a inexistência de uma unidade de tempo. As cenas são construídas a fim de destacar ações momentâneas, mas não resultam numa totalidade que poderia insinuar a abrangência de uma estrutura temporal.

c) Cada cena representa um conflito particular. Ambiente e espaço freqüentemente acompanham e refletem a ação de uma cena ou a perspectiva subjetiva do protagonista, ou expressam o contra-mundo, que constitui um desafio permanente e uma ameaça para o protagonista. Isto acontece de tal modo que cada espaço ganha uma vida e uma atmosfera individual. A concepção de espaço é dividida entre espaço subjetivo, que ilustra o estado de ânimo do protagonista, e o espaço exterior do ambiente, da sociedade e da natureza, que geralmente se encontram em inter-relação com o espaço individual.

d) Criação de um espaço de efeitos que sugere a pluralidade temática. O drama apresenta uma variedade de personagens. Mas são geralmente pessoas anônimas, caracterizadas ou classificadas, por exemplo, pelos títulos ou profissões (o doutor, o capitão, o tambor-mor; desconhece-se inclusive o sexo do filho de Woyzeck e Marie). A função destas personagens secundárias, apresentadas apenas como fragmentos de pessoas, é reforçar a localização central do protagonista, o foco do “eu central”.

e) A figura de Woyzeck constitui o “eu central”. Além das correntes metafóricas, certas repetições de termos e certos agrupamentos de imagens contêm a totalidade do drama e agem como veículos na apresentação do sentido. Exemplos: céu (ordem do mundo); sangue (morte); vermelho (sensualidade, paixão); faca (morte); associações com quente/frio (constrangimento); associações com um motivo circular,

indicadas pelo realejo, o amolador de facas, as referências ao percurso do dia, à natureza, à dança de roda.

f) A variedade de personagens fragmentárias destaca ainda mais o foco central do protagonista, e os aparentes antagonistas são apenas personificações de um mundo hostil. E neste sentido seria apressado considerar o tambor-mor como antípoda de Woyzeck. As cenas particulares são interligadas por meio de correntes metafóricas. Quanto à continuidade e contexto da peça, esses são oferecidos pela onipresença do protagonista — Woyzeck se encontra no centro da maioria das cenas (22 de um total de 27); as cenas sem o protagonista servem apenas para complementar as restantes.

g) Em *Woyzeck*, o percurso do drama acontece de modo circular, incluindo início, fim e retorno ao início. A linguagem remete a uma temática primordial do drama, a do fatalismo: o ciclo nascimento, vida e morte como um novo princípio, o fim de uma vida que corre para seu início ou a morte como fim de vida fatalista, sem sentido.

h) Em *Woyzeck*, a fim de evidenciar uma ligação entre as cenas particulares e fechadas e ao mesmo tempo revelar uma conexão integral do sentido, Büchner introduz um ponto de orientação. Trata-se de um ponto onde todas as cenas se encontram e que resume a temática principal da peça. Volker Klotz denomina esse elemento de “ponto de integração”⁷⁶ ou ponto de fuga. O conto da avó (W:252/Wp:271) cumpre esta função, na forma de um elemento épico dentro do drama, um conto da trajetória de um criança órfã, que, à procura de seu lugar na vida, vai até a Lua e descobre que a Lua é um pedaço de madeira podre. Ao chegar ao Sol, percebe que este é um girassol murcho, e as estrelas são pequenas moscas. Quando finalmente retorna à Terra, esta é uma vasilha entornada. E a criança termina onde começou, solitária e sem ilusões, na solidão dos seres humanos na Terra. O conto resume a trajetória de Woyzeck.

Dessa forma evidencia-se a temática principal de Büchner, a questão existencial e o fatalismo, resumida na pergunta de uma das personagens de *Woyzeck*, o aprendiz de ofício:

⁷⁶ Volker Klotz, p. 111.

Erster Handwerksbursch: Warum ist der Mensch? Warum ist der Mensch? — Aber wahrlich, ich sage euch: Von was hätte der Landmann, der Weißbinder, der Schuster, der Arzt leben sollen, wenn Gott den Menschen nicht geschaffen hätte? (W:247)

Primeiro Aprendiz de Ofício: “Por que 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? [...] (Wp:253).

Em resumo, o drama de Büchner remete a uma forma aberta influenciada por Shakespeare e que também caracteriza o *Sturm und Drang*, evidenciando uma óbvia corrente dramatúrgica que poderia ser traçada a partir de Lenz, passando por Büchner e Grabbe, e continuando no início do século XX através da dramaturgia de Wedekind e Brecht.

III.2 A intertextualidade de *Woyzeck* em *Tambores na Noite*

III.2.1. A concepção de *Tambores na Noite*

A peça *Spartakus*, como intitulou-se originalmente *Tambores na Noite*, foi criada em 1919, sob influência da situação política do seu tempo — eventos revolucionários da Baviera (terra de Bertolt Brecht), em 1918, e a derrota dos spartaquistas em Berlim, alguns meses mais tarde, em 1919.

Os eventos políticos se refletiam no ambiente artístico de Brecht. As baladas que Brecht escreveu nesta época, como a “Balada do Soldado Morto” ou “Canto do Soldado do Exército Vermelho” insinuaram um tempo conflituoso e duro, falando sobre a esperança, o desespero, as dúvidas e as decepções do povo e do soldado do Exército Vermelho: “Mas a liberdade, crianças, esta nunca veio”.⁷⁷

Nesses tempos agitados, Brecht criou *Tambores na Noite*. O drama de um soldado que voltou da guerra foi escrito com a intenção de conceber uma peça contemporânea de temática atual. O romance *Abu Telfan* — sobre um soldado retornado da guerra na África —, de Wilhelm Raabe, muito popular na época, certamente influenciou Brecht. O enfoque da peça se localiza na dicotomia entre os que se sacrificam

⁷⁷ Bertolt Brecht, “Gesang des Soldaten der roten Armee”. In: *Werke, Gedichte 1*, p. 48.

nos combates a quilômetros e quilômetros de distância e aqueles que ficam no país, e que em muitos casos se aproveitam das misérias da época e fazem da guerra um negócio. Esse quadro histórico colocou-se como quadro externo do drama *Tambores na Noite*.

O ponto de partida para a criação de *Tambores na Noite* foi o poema de Brecht *Balada do Soldado Morto*, que trata do contra-senso da guerra, inspirado pelos acontecimentos de 1918. Brecht escreve *Tambores na Noite* na mesma época, e na estréia da peça em 1922 inclui em um dos seus atos o poema *Balada do Soldado Morto* sob forma de canção. De acordo com suas próprias palavras, Brecht teve dificuldades com o quinto ato, e a concepção deste drama sofreu várias mudanças. No dia 9 de setembro de 1920, Brecht anota em seu diário: “Não é segredo: não consegui terminar um ato, tentei cinco vezes, durante dois anos, e nunca consegui superar o obstáculo, estou com vergonha e inquieto”.⁷⁸ Em 1922, Brecht reelaborou seu drama *Tambores na Noite* com o intuito de produzir uma peça apropriada para o teatro, para estréia nesse ano. Trata-se também da versão que Brecht utilizou como base para sua edição de 1953. Porém, esta última versão deve ser considerada nova e independente, pois Brecht modificou quase por completo o quarto ato, intitulado, desde então, “Es kommt ein Morgenrot” (“Uma aurora desponta”). Ademais, Brecht volta à classificação original quanto ao gênero e a peça apresenta-se como “comédia”. É esta a versão que seria incorporada na edição *Gesammelte Werke*, de Elizabeth Hauptmann. Porém, na edição de 2000, que é a mais recente, intitulada *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, consta como “versão oficial” não a edição de 1953, mas a de 1922, com o quarto ato da versão de 1953 reproduzido em um anexo.

A procura da primeira versão de *Tambores na Noite*, intitulada *Spartakus*, no Archiv der Akademie der Künste der DDR (Arquivo da Academia de Arte na RDA), legado por Elizabeth Hauptmann, revelou, no final dos anos 1980, uma versão elaborada em 1919. Esta versão não era a original de *Spartakus* — nunca encontrada —, e se distingue de modo relevante das edições “oficiais” de 1922 e de 1954: por exemplo, o terceiro ato da versão de 1919 falta por completo nestas versões bem conhecidas. No seu subtítulo, Brecht também definiu o gênero da peça: “Comédia”. Datilografada, ainda

⁷⁸ Bertold Brecht, citação segundo Schwiedrzik. In: Wolfgang M Schwiedrzik (ed.). *Bertolt Brechts Trommeln in der Nacht*. p. 101.

em Augsburg, esta versão é hoje conhecida como “Edição de Augsburg”, e só foi editada em 1990 pelo dramaturgo Wolfgang M. Schwiedrzik. Ademais, Schwiedrzik chegou à conclusão de que a versão da estréia em 1922 em Munique é basicamente uma cópia desta “Edição de Augsburg”.⁷⁹

O presente trabalho se utiliza, em primeiro lugar, a edição de 1922, por ser considerada a oficial, mas também a “Edição de Augsburg” e a de 1954, por motivos relevantes à pesquisa.

III.2.2. O drama *Tambores na Noite*

Tambores na Noite é um drama de cinco atos, que se caracteriza pela sua riqueza de imagens e sua fábula simples. Por ser pouco concreto, entretanto, apresenta uma dificuldade interpretativa. O seu conceito dramático aproxima-se mais, quanto à estrutura de ação dramática contínua, do drama *A Morte de Danton*. E como nessa peça, surge também em *Tambores na Noite* uma relação entre as cenas do povo e as cenas do espaço privado. Brecht reduz o drama a cinco atos, que mantêm a unidade causal, e reduz o espaço da ação a uma noite. Mas, em *Tambores na Noite*, os títulos dos cinco atos e seus caracteres metafóricos agem como elementos épicos, que já antecipadamente indicam as ações respectivas. Os cinco atos são intitulados: África — Pimenta — Cavalgada das Valquírias — A dança da Cachaça (na versão de 1954: Uma Aurora Desponta) — A Cama.

O protagonista de *Tambores na Noite* se chama Kragler, que retorna à sua terra ao final da guerra perdida — quatro anos em combate nas colônias da África. Kragler está abatido e faminto, ansioso por reintegrar-se à sociedade e ao seu ambiente usual, rever sua noiva, esperançoso de recomeçar o relacionamento. Logo, porém, ele percebe que perturba a paz da amada, de sua família e de todos no seu ambiente próximo. Justamente ele, que se sacrificou pelo seu país, sentia-se um intruso.

⁷⁹ Wolfgang M Schwiedrzik (ed.). *Bertolt Brechts Trommeln in der Nacht*. p. 101.

Kragler experimenta o primeiro choque ao descobrir que sua noiva Anna está grávida e que não conseguiu resistir à pressão materialista da família e da sociedade, que a convenceram a recomeçar a vida, esquecer-se de Kragler e escolher como futuro marido um homem bem estabelecido. O noivo atual de Anna é um oportunista da guerra, filho de uma família rica, dono de uma fábrica de armas, que fez fortuna aproveitando-se da necessidade e miséria geral. Aos olhos dos outros, Kragler é um perdedor social, um “cadáver e aventureiro”. Rapidamente e tentando evitar qualquer conflito, a família do segundo pretendente organiza a festa oficial de noivado. A atitude indecisa da noiva empurra o protagonista desiludido e humilhado, que não sabe nem onde pernoitar, primeiro às boates noturnas e em seguida, rebelando-se contra a injustiça, ao um ambiente de revolucionários. Revoltado com as pessoas e com a vida, Kragler alia-se aos que lutam para alcançar mudanças sociais. Anna se sente enfastiada com a família decadente do suposto futuro marido, que transforma a festa de noivado numa “comédia” de excesso de álcool. Nesse momento, ela se lembra de Andreas (Kragler), que costumava descrever a sociedade como uma “comédia”, frente a seus ideais sérios. Ela o procura e quer cuidar dele. Esse movimento o faz se sentir como um “animal” ferido. O soldado Kragler, porém, ao ter a noiva novamente nos braços, reconsidera a sua posição em relação às atividades políticas e abandona o ambiente revolucionário, que ele passa a considerar como mais uma comédia no palco da humanidade. Kragler opta pela vida ao lado da noiva e define sua mera sobrevivência durante a guerra como uma vitória.

III.2.3 O drama *Tambores na Noite* com seu pré-texto principal *Woyzeck*

Este capítulo utilizará os critérios de Broich e Pfister (descritos no capítulo II) para estudar a intertextualidade de *Woyzeck* em *Tambores na Noite*. Inicialmente o critério da “seletividade” será considerado com a intenção de localizar a intertextualidade através dos motivos, temáticas, descrições de personagens. Os modos de aproximação e afastamento em relação ao pré-texto principal permitem uma avaliação quanto à tensão semântico-ideológica, ou seja, da “dialogicidade” de *Tambores na Noite* de Brecht com *Woyzeck*. Neste aspecto deve-se recorrer ao texto utilizado por Brecht. Trata-se da versão

da época da concepção de *Tambores na Noite*, a versão de Woyzeck, fixada por Karl Emil Franzos, considerada até 1920, como a oficial.⁸⁰ (Ver apêndice.)

Tambores na Noite foi concebido em um período em que a base da criação de Brecht obteve uma perspectiva antiburguesa, quando ele passou a criticar abertamente a ideologia retrógrada da burguesia, mas acentuou simultaneamente a importância do bem-estar e da sensualidade do indivíduo. O perfil do homem em suas peças é o de um ser vital e autônomo, confrontado por uma sociedade oportunista e decadente na época pós-Primeira Guerra Mundial, sob as impressões da revolução em Munique.

No drama *Tambores na Noite*, de 1919, Brecht remete à estrutura do drama clássico, em contraste com *Woyzeck*, de Büchner, que, pelas suas características, remete à Modernidade. No entanto, a intertextualidade dessas duas obras pode ser evidenciada através de vários critérios de Broich e Pfister. Numa conjugação dos critérios de referencialidade e seletividade, a intertextualidade é evidenciada primeiramente através do protagonista, pobre e humilhado pela sociedade, e através da linguagem rústica e popular, às vezes contendo expressões metafóricas. A dialogicidade é clara na metáfora da Lua, que incorpora mas também rompe com o pré-texto.

Outro princípio importante presente em ambas as obras, em *Woyzeck* e em *Tambores na Noite*, apontado pelo critério da “estruturalidade”, é o princípio estrutural do “eu central”, conceito pesquisado por Peter Szondi no quadro “drama de estações” do Expressionismo,⁸¹ que adota a técnica de estações de Strindberg como forma dramatúrgica do homem singular, cuja visão do mundo é revelada por meio de suas ações em relação ao ambiente que o rodeia. Não obstante há uma diferença da técnica dramatúrgica do Expressionismo e o “eu central” do drama de Büchner. Se o conceito dramatúrgico do “eu central” do Expressionismo aponta para uma revelação da decadência da cidade grande, o do “eu central” de Büchner desdobra a visão do homem singular e isolado.

⁸⁰ Georg Büchner. *Werke und Briefe*. “Editionsgeschichte”. p. 619/620.

⁸¹ Peter Szondi. *Theorie des modernen Dramas*. p. 106.

No drama de forma aberta de Büchner, como no do *Sturm und Drang*, este princípio estrutural do “eu central”, ao qual Volker Klotz se refere⁸² no contexto da sua pesquisa sobre a dramaturgia da forma aberta, define-se pela posição do protagonista. O protagonista constitui o centro absoluto dos acontecimentos. A visão deste em relação à sociedade esboça o mundo. Ele é o centro solitário de um “contra-mundo, que o atinge de todos os lados”.⁸³ O cenário é concebido como o “sistema solar” tendo a visão do protagonista como pólo. Brecht explica:

No meio do coração do mundo, correndo velozmente em uma órbita de planetas: um homem perdido como uma folha, sem pátria, um homem solitário, frio, um homem que, se entrar em greve, o mundo se desfaz.⁸⁴

A fábula é um evento particular, sem eventos paralelos, e o “eu” não tem antípoda. O foco não é o conflito de contraentes particulares, mas o confronto do “eu central” dos indivíduos isolados, Woyzeck e Kragler, com o ambiente na sua totalidade. Essa tendência do “eu central” se insere em um contexto maior que já tinha se tornado tendência no teatro europeu por intermédio de Strindberg na sua “dramaturgia do eu” (“Ich-Dramatik”), no final do século XIX.⁸⁵

III.2.4 Intertextualidade na temática

Ao pesquisar de que modo Brecht se refere ao pré-texto, ou seja, de que modo o pré-texto está sendo utilizado, a análise leva em consideração, quanto à intertextualidade, o critério da referencialidade. Trata-se, portanto, de uma textura intertextual complexa e aberta à dialogicidade, pois cada pré-texto carrega seu núcleo semântico. A análise da estrutura das peças permite verificar o paralelismo dos protagonistas, ou seja, a referência ao protagonista de *Woyzeck* por Brecht.

⁸² Volker Klotz. *Geschlossene und offene Form des Dramas*. p. 106.

⁸³ Volker Klotz. *Geschlossene und offene Form des Dramas*. p. 108.

⁸⁴ Bertolt Brecht. “Synopsis einer Szene aus dem fünften Akt”. In: Wolfgang M Schwiedrzik (ed.). p. 130.

⁸⁵ Vale notar, no entanto, que provavelmente Strindberg estudou Büchner. Rainer Maria Rilke, em 1915, já notava a familiaridade de Strindberg com Büchner. Veja: Carta de Rilke à Marie von Thurn und Taxis, 1915. In: Dietmar Goltschnigg. *Büchner und die Modern I*. p. 265.

O ponto de início da análise consiste na referência do autor de *Tambores na Noite* à temática do sofrimento do drama *Woyzeck*. Kragler, como Woyzeck, encontra-se em antagonismo com o mundo, que não lhe favorece. Quando Kragler volta à casa, depois de quatro anos em guerra na África, planejando casar-se com a noiva, amarga a experiência de vê-la esperando um filho de outro homem. O protagonista de Brecht se apresenta como vítima permanente, maltratado e humilhado pelos seus próximos. Assim, nessa situação deprimente, a sogra tenta confortá-lo com bons conselhos:

Frau Balicke: Herr Kragler! Unser Kaiser hat gesagt: Lerne leiden ohne zu klagen! (TN1:30/TN2:195).

Senhora Balicke: Senhor Kragler, o nosso Kaiser disse: Aprenda a sofrer sem gemer! (TNp:98)

A ambos os protagonistas, Kragler e Woyzeck, após serem humilhados, é oferecida, cinicamente, uma bebida como espécie de consolo:

Frau Balicke: Und der Kaiser hat gesagt: Stark sein im Schmerz. Trinken Sie davon! (*Schiebt ihm Kirschwasser hin.*) (TN1:196)

Senhora Balicke: O Kaiser bem que falou, é preciso ser forte na desgraça! Beba isto! (*Estende a Kragler a garrafa de Ginja*) (TNp:99)

Frau Balicke: Es gibt doch so viele Frauen! Kellner, noch einen Kirsch! (TN:196)

Frau Balicke: Há tantas mulheres por aí! Garçon, mais uma Ginja! (TNp:100)

Se Kragler nega tanto a bebida quanto o consolo, Woyzeck entrega-se a seu destino, perde o equilíbrio e compra uma faca, considerando destruir “o único que tem, sendo um pobretão”. Superado pelo sofrimento, procura a Bíblia e lá encontra uma imagem devota de “um santo, dois corações” (W:250/Wp:256), com uma advertência cristã quanto à dor e sofrimento,:

Woyzeck: Leiden sei all mein Gewinst,
Leiden sei all mein Gottesdienst, [...] (W:250)

Woyzeck: Sofrimento seja todo meu ganho,
sofrimento seja todo meu serviço para Deus, [...] (Wp:256)

Assim, em *Woyzeck*, o tambor-mor, amante de Marie, dirige-se ao protagonista de modo provocativo na taberna, gabando-se publicamente:

Tambourmajor: Ich bin ein Mann! — *Schlägt sich auf die Brust*: [...] (*Zu Woyzeck*):
da Kerl, sauf! der Mann muß saufen. Ich wollt' die Welt wär' Schnaps, Schnaps!
[...] (W:248)

Woyzeck (*setzt sich zitternd auf die Bank*)

Tambourmajor: Der Kerl soll dunkelblau pfeifen. Ha./ DerBrannndewein, das ist mein Leben; / Brannndwein gibt Courage! (W:249)

Tambor-mor: Eu sou um homem! (batendo no peito) [...], (*para Woyzeck*): Vem cá, cara, beba, o homem tem que beber, eu queria que o mundo fosse aguardente, aguardente. (Wp:254)

Woyzeck (*Senta-se esgotado e trêmulo sobre o banco.*)

Tambor-mor: Que o cara assobie até ficar roxo.

Ah, aguardente, aguardente é minha vida!/aguardente dá coragem! (Wp:255)

Em *Tambores na Noite*, Fritz Murk, o noivo de Anna, afirma seu conceito de “homem” numa taberna, após um longo discurso patriótico de seu futuro sogro, Balicke, representante de uma camada oportunista da sociedade, que chegara à riqueza aproveitando-se do empobrecimento do povo. Balicke reclama dos soldados por serem apenas aventureiros e da falta de patriotismo das massas. Termina elogiando o futuro genro, e pede à filha que valorize o noivo. Murk logo afirma:

Murk *trocknet den Schweiß ab*: Bravo! Was ein Mann ist kommt durch. Ellenbogen muß man haben [...] (TN2:182)

Murk *enxuga o suor no rosto*: Bravo! Homem que é homem de verdade, sempre se safa. Mas precisa ter cotovelos fortes [...]. (TNp:85)

Por outro lado, mais tarde, quando os pais de Anna tentam consolar Kragler com bebidas e aconselhá-lo a procurar outra mulher, vem chegando Fritz Murk. Este aparece embriagado e em companhia de uma prostituta, Marie. Para a humilhação de Kragler, o sogro ainda aplaude o machismo de Murk:

Balicke: Bravo, Fritz! Zeig mal dem Mann, was ein Mann ist. Fritz zittert nicht. Fritz amüsiert sich. (*Klatscht*) (TN2:195)

Balicke: Muito bem, Fritz! Mostre a essa gente o que é homem de verdade. O Fritz não treme à toa. Fritz está se divertindo. *Bate palmas*. (TNp:99)

A personagem Fritz (Murk), de fato, não apenas remete à figura do tambor-mor em *Woyzeck* por meio da intertextualidade referencial, mas também pela alusão à sua amante, homônima à amante de Woyzeck: Marie! Murk tenta ridicularizar Kragler em público e o provoca, aludindo à fragilidade do recentemente retornado da guerra:

Murk: [...] Hast Du kein Messer dabei, im Stiefelschaft, um mir den Hals abzuschneiden, [...] (TN2:199)

Murk: [...] Será que você não tem uma faca escondida na bota para cortar minha garganta; [...] (TNp:103)

Woyzeck, indefeso frente à sociedade, incapaz de lidar com o sofrimento, não conhecia outra saída a não ser recorrer ao uso de uma arma. Após a cena na taberna do confronto com o tambor-mor, amante de Marie, ele entra numa mercearia com o propósito de adquirir uma faca:

Jud: ‘s ganz grad. Wollt Ihr Euch den Hals damit abschneide? (W:249)

Judeu: Está afiadíssima. O senhor pretender cortar o seu pescoço com ela? [...] (Wp:255)

Quando Kragler descobre a má notícia sobre a noiva (e a gravidez), sente-se tratado como um animal indefeso por parte de um ambiente “que lhe bate como a um cachorro” e

Kragler: Ich bin wie ein altes Tier zu Dir gekommen. *Stille*. Ich habe eine Haut wie ein Hai, schwarz. *Stille*. Und bin gewesen wie Milch und Blut. *Stille*. Und dann blute ich immerfort, es läuft einfach fort von mir... (TN2:193)

Kragler: Voltei para você feito um animal cansado. Minha pele está preta como a de um tubarão. Eu que tinha a pele branca como leite e vermelha como sangue. Agora eu sangro sem parar [...] (TNp: 96)

Tanto Kragler quanto Woyzeck mantêm-se na defensiva por serem discriminados e pré-julgados pela sociedade. Ambos enfrentam a situação de serem rebaixados e comparados a animais. Mas enquanto Woyzeck apenas procura desculpas e explicações, Kragler reage e enfrenta os problemas.

Kragler se vê em situação semelhante durante a festa do noivado da amada com o outro, em meio à família e amigos dela. Ele, humilhado, ainda se vê acusado pela noiva:

Kragler: Jetzt schämst du dich für mich? Weil sie an den Wände stehen wie im Zirkus und der Elefant läßt Wasser vor Angst? Und sie wissen nichts! (TN2:198)

Kragler: E agora, até você tem vergonha de mim? Só porque os outros estão encostados na parede, como no circo, quando o elefante mija de tanto medo? Eles não sabem de nada. (v.TNp:102)

Ele é comparado com um animal e sente-se “como um pedaço de animal”, em meio a um ambiente que o trata também como se fosse um animal. Aqui se evidencia o critério da seletividade, indicando emprego consciente do pré-texto. Assim, no pré-texto, Woyzeck, em estado de choque, quando percebe que sua noiva o engana com o oficial, sente a urgência de urinar num espaço público, E o doutor diz:

Doktor: Ich hab's gesehen, Woyzeck. Er hat auf die Straß geißt, an die Wand geißt wie ein Hund. [...] Woyzeck, das ist schlecht. Die Welt ist schlecht, sehr schlecht. (W:242)

Doutor: Eu vi, Woyzeck; você mijando na rua, contra o muro, como um cachorro [...] Woyzeck, isso é mau. O mundo está ficando mau, muito mau. (Wp: 248)

No cúmulo da humilhação, o médico utiliza Woyzeck, nos seus seminários, como cobaia de experimentos científicos:

Doktor: Meine Herren, [...] sehn Sie der Mensch, seit einem Vierteljahr ißt er nichts als Erbsen; beachte Sie die Wirkung, fühle Sie einmal was ein ungleicher Puls, da, und die Augen. (W:251)

Doutor: [...] Meus senhores, vejam esse homem, há um trimestre não come nada além de ervilhas, observem o efeito, sintam como seu pulso é irregular, aqui, e os olhos. (Wp:251)

E, em outra ocasião, durante a sua observação do desenvolvimento do estado de saúde de Woyzeck, o doutor conclui:

Doktor: Woyzeck, Er hat die schönste Aberratio mentalis partialis, die zweite Spezies, sehr schön ausgeprägt. Woyzeck, Er kriegt Zulage! Zweite Spezies: fixe Idee mit allgemein vernünftigem Zustand. — Er tut noch alles wie sonst? Rasiert seinen Hauptmann? (W:242)

Doutor: Woyzeck, você tem a mais bela *aberratio mentalis partialis*, de segunda espécie, já bem caracterizada, você vai receber um aumento. Segunda espécie, idéia fixa, com estado geral razoável. Ainda está fazendo tudo como sempre, barbeando o Capitão? (Wp:249)

E no caso de Kragler, que acabou de voltar da guerra:

Frau Balicke: Hörst du wie er redet! Wie in Kind! Man schämt sich für ihn, wenn man ihn anhört! (TN2:198)

Senhora Balicke: Veja como ele fala! Parece uma criança! Ouvindo-o, a gente sente vergonha por ele. (veja:TNp:101)

Frau Balicke: Sein Gehirn ist ganz eingetrocknet. *Kopfschüttelnd*. TN1:32/TN2:196)

Senhora Balicke: Você está de miolo mole. *Abana a cabeça*. (TNp:99)

A equiparação do homem ao animal repete-se em várias cenas. Por exemplo, na cena do mercado, onde um ator circense apresenta um cavalo que sabe contar:

Ausrufer (*mit dressiertem Pferd*): Zeig dein Talent! Zeig deine viehische Vernünftigkeit! Beschäme die menschliche Sozietät! Meine Herren, dies Tier, was Sie da sehn, Schwanz am Leib, auf seine vier Hufe, ist Mitglied von alle gelehrte Sozietät, ist Professor an unsre Universität, wo die Studente bei ihm reiten und schlagen lernen. Das war einfacher Verstand. Denk jetzt mit der doppelten Raison!

Was machst du, wann du mit der doppelten Raison denkst? Ist unter der gelehrten Socit da ein Esel? — *Der Gaul schttelt den Kopf.* — Sehn Sie jetzt die doppelte Raison? Das ist Viehsionomik. Ja, das ist kein viehdummes Individuum, das ist ein Person, ein Mensch, ein tierischer Mensch — und doch ein Vieh, ein Bte. (W:238)

Pregoeiro: Mostre seu talento, mostre sua racionalidade animal! Envergonhe a sociedade humana! Meus senhores, este animal que esto vendo, com rabo no corpo, de quatro patas, membro de todas as entidades doudas, professor de nossa universidade, com ele os estudantes apreenderam a cavalgar e a bater. Isso era de simples compreenso. E agora pense com a raison duplicada. O que voc faz quando pensa com a raison duplicada? H algum asno aqui nessa societ? (*O cavalo sacode a cabea*) Os senhores esto vendo a razo duplicada? Isto bestonmica! Sim, isto no um indivduo besta, isto uma pessoa. Um homem, um homem animal e no entanto um animal, uma besta. (Wp:265)⁸⁶

Em ambos os dramas os protagonistas experimentam um confronto que insinua uma conspirao por parte da sociedade:

Balicke: [...] Das ist Realpolitik. Daran fehlt es uns in Deutschland. Es ist ganz einfach. Haben Sie die Mittel eine Frau zu unterhalten? Oder haben sie Schwimmhute zwischen den Fingern? (TN2:197)

Balicke: [...] poltica realista. E o que nos falta, na Alemanha. O caso muito simples: voc tem meios de sustentar uma mulher? Ou tem apenas peles entre os dedos? (TNp:101)

Tambm Kragler gostaria de ser um homem de boa educao e moral, vestido de modo elegante — acessrios que considera imprescindveis para ser bem-sucedido na sociedade. E aqui novamente se evidenciam os critrios da comunicatividade e seletividade. Kragler lamenta no poder concorrer com o seu rival neste aspecto:

Kragler: Er hat einen englischen Anzug und die Brust ist mit Papier ausgestopft [...]. Und ich hab nur meinen alten Anzug, in dem die Motten sind. Sag, kannst Du mich wegen meinem Anzug nicht heiraten, sag es ! Es ist mir lieber! (TN2:199)

Kragler: Ele tem um terno ingls e o peito recheado de papel [...].Eu tenho s este meu terno velho rodo pelas traas. Diga que no pode casar comigo por causa de meu terno, diga! Prefiro isso! (TNp:103)

Essa linguagem ilustrativa, com um tom que aponta a diferena social, remete diretamente *Woyzeck*:

⁸⁶ A verso brasileira da traduo do drama *Woyzeck* baseia-se na edio da obra de Georg Bchner feita por Henri Poschmann, que difere da “Edio de Munique” principalmente pela variao em algumas das cenas e na seqncia dessas. A “Edio de Munique” tentou restaurar o drama *Woyzeck* no suposto sentido original de Bchner, com a excluso ou utilizao de variaes nas cenas baseada nos seus quatro manuscritos. A cena aqui citada consta tanto da verso de 1916, utilizada por Brecht, quanto da “Edio de Munique”. Na verso traduzida brasileira esta citao no consta do corpo principal do drama *Woyzeck*, mas sim de um anexo intitulado “Etapas da criao / Primeira Verso”, p. 265.

Woyzeck: Ja, Herr Hauptmann, die Tugend — ich hab's noch nit so aus. Sehn Sie: wir gemeine Leut, das hat keine Tugend, es kommt nur so die Natur; aber wenn ich ein Herr wär und hätt' ein' Hut und eine Uhr und eine Anglaise und könnt' vornehm rede, ich wollt' schon tugendhaft sein. Es muß was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl! (W:240)

Woyzeck: Sim, senhor Capitão, a virtude! Eu ainda não 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, e um relógio e um terno de festa e pudesse falar de forma educada, por certo eu já seria vituoso. Deve haver algo de belo na virtude, senhor Capitão. Mas eu sou um pobre sujeito. (trad. bjs, ref :Wp:246)⁸⁷

Ambos os protagonistas encontram-se em condições sociais e pessoais miseráveis, expressas na forma de um fatalismo abrangente. Assim Woyzeck declara:

Woyzeck: Wir arme Leut — Sehn Sie, Herr Hauptmann: Geld, Geld! Wer kein Geld hat — Da setz einmal eines seinesgleichen auf die Moral in der Welt! Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unsereins ist doch einmal unselig in der und der andern Welt. Ich glaub', wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen. (W:240).

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. (Wp:246)

Quanto à recepção, há uma fusão de horizontes de expectativas que exprime toda uma nova maneira de entendimento da obra, que não representa mais apenas a verdade de um (Woyzeck) nem de outro (Kragler), mas, pelo contrário, é uma síntese dos dois, aberta a novas interpretações e visões que evidenciam a componente crítica, já tendo superado o fatalismo, que caracteriza Woyzeck.

Considerando o pequeno espaço para mudanças que se poderia atribuir à situação de *Woyzeck*, a reflexão pensativa de Kragler quase complementa a conclusão fatalista de Woyzeck:

Kragler: Und darum macht's Euch bequem auf dem kleinen Stern, es ist kalt hier und etwas finster, roter Herr, und die Welt ist zu alt für die bessere Zeit und der Himmel ist schon vermietet, [...] (TN3: 237)

Kragler: E e por isso que que, em nossa planeta, a gente tem que fazer o que pode,

⁸⁷ O termo “anglaise” consta, segundo Burghard Dedner, no, *Wörterbuch der elsässischen Mundarten* [Dicionário de Dialetos Alsacianos], editado por Ernst Martin e Hans Lienhardt, Estrasburgo, 1899-1907, e refere-se a um terno masculino de festa, de cor preta, utilizado em eventos especiais, festivos. Veja: *Georg Büchner – Woyzeck. Erläuterungen und Dokumente*, p. 35.

com todo o frio e escuridão, porque o planeta já está muito velho para esperar um futuro melhor, e o céu, meus caros, já está reservado! (TNp:119)

Kragler, apesar da decepção, ainda tem esperança de reconquistar sua noiva, mas, na noite da revolução, a caminho para campo de batalha, Marie lhe confessa na frente de seus companheiros que está grávida de outro. Um deles descreve a situação e, através da metáfora do trovão, remete ao conceito de Woyzeck:

Babusch: Jetzt wissen Sie, wo die Kugel im Fleisch sitzt. Sie sind der liebe Gott, sie haben gedonnert.[...] (TN2:222)

Babusch: Agora você já sabe, onde é que dói a ferida. Você já trovejou como o próprio Deus [...] (Wp:123).

Ambos os protagonistas, Woyzeck e Kragler, acentuam a relação entre posse e moral. No entanto, eles dispõem de diferentes espaços de liberdade de decisão. O de Woyzeck é reduzido a um mínimo:

Woyzeck: [...] alles Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß im Schlaf. (W:239)

Woyzeck: [...] Tudo [é] trabalho debaixo do sol, há suor até mesmo no sonho. (Wp:245)

E aqui se evidencia o critério da dialogicidade, com o uso do pretexto atestando ironia. Kragler, como Woyzeck, sabe que não existe solução para um desprivilegiado como ele:

Kragler: [...] Kann man das Militär abschaffen oder den lieben Gott? Kann man es abschaffen, daß es Leiden gibt und die Qualen, die die Menschen den Teufel gelehrt haben? Man kann es nicht abschaffen, aber man kann trinken. Schnaps kannst du trinken und schlafen auch auf den Steinen. Denen die schlafen, das merkt euch, müssen alle Dingen zum besten dienen, das steht im Katechismus, das müßt ihr glauben! (TN2:216)

Kragler: [...] Pode alguém impedir que existam militares ou que exista Deus? Pode alguém impedir a existência do sofrimento e da tortura? [...] Isso você não pode, mas beber, você pode. Cachaça pode-se beber e dormir sobre as pedras. Àqueles que dormem bem, escutem o que digo, todas as coisas lhes têm que sair bem, isto está escrito no Catecismo. Nisso vocês têm que acreditar!” (TNp:118)

Woyzeck, homem solitário contra toda uma sociedade, na sua impotência social, não vê outra solução a não ser matar sua noiva. Kragler, por outro lado, membro de uma sociedade que já garantiu mais liberdade aos homens, pode superar o choque que sofreu com a atitude da sociedade e a infidelidade e pode tomar decisões relativamente autônomas. Ele se junta ao ambiente coletivo do proletariado, mas dá preferência a sua noiva no “teatro popular da revolução”. Mais tarde, em retrospectiva, Brecht admitiu não

ter gostado da conclusão de seu drama *Tambores na Noite*, pelo seu fim anti-revolucionário e “pequeno-burguês”. Em 1953, morando na RDA (República Democrática Alemã), Brecht comentaria:

Esse era o Kragler, o revolucionário. Aquele que levou a misericórdia novamente ao bem-estar, aquele que se rebelou, que gritou e finalmente voltou, quando conseguiu o de que sentia falta.⁸⁸

Mas os manuscritos da época da criação da obra revelam que Brecht simpatizou-se com seu protagonista. O foco era uma retratação realista do homem e uma crítica à atitude oportunista dos que proclamam ideologias.

III.2.5 Elementos estilísticos

Na peça de Brecht destaca-se, também em termos retóricos, a linguagem do protagonista de Büchner, uma linguagem colorida pelo dialeto de Hesse, da Alsácia, alusões bíblicas, ditados populares. Mas trata-se sempre de uma linguagem que apresenta pontos de vista de membros da classe baixa dos trabalhadores, dos socialmente discriminados. Assim Woyzeck fala:

Woyzeck: [...] Sehn Sie: wir gemeine Leut, das hat keine Tugend, es kommt nur so die Natur; aber wenn ich ein Herr wär und hätt' ein' Hut und eine Uhr und eine Anglaise und könnt' vornehm rede [...].(W:240)

Woyzeck: [...] 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, e um relógio e um terno de festa e pudesse falar de forma educada [...]. (Wp:246)

E o protagonista, como as outras figuras do drama *Tambores na Noite*, oferecem ampla plataforma para apresentar esta linguagem. Apesar da situação humilhante e miserável dos personagens, sua linguagem é pitoresca, grotesca e equipada com uma força de expressividade que deixa entrever as visões de seus autores. Em ambos os autores dizem que não têm fineza e se desculpa por isso, pelas suas condições de vida, que não os permitem ser como gostariam. Woyzeck, como Kragler, enxerga a causa da falta de fineza e de virtude na pobreza e na luta pela sobrevivência, que condiciona sua

⁸⁸ Brecht. *Der Messingkauf*. 1939/41. Bd.22,2, *Schriften 2*. p.722 .

vida. Woyzeck reclama de ser vítima de impulsos da natureza e Kragler diz que sua vida resulta em mãos inchadas, condição que o impossibilita ser fino.

Kragler reconhece da seguinte maneira a sua falta de fineza:

Kragler: Ich habe geschwollene Hände, [...] ich bin nicht fein und die Gläser zerbreche ich beim Trinken. (TN2:193).

Kragler: Sou homem de mãos grandes e chatas como pás: não tenho tato, e quebro as taças quando bebo. (TNp:96).

E também sua inquietude e resignação:

Kragler: Wer ein Gewissen hat, den scheißen die Vögel aufs Dach. (TN2:202)

Kragler: Gente muito direita, os pássaros lhe cagam na cabeça [...]. (TNp:106)

Woyzeck: [...] wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen. (W:240).

Woyzeck: [...] se fôssemos para o céu teríamos que ajudar a fazer os trovões. (Wp:246)

Um elemento característico da linguagem utilizada tanto por Büchner quanto por Brecht consiste em referências à poesia popular e a músicas tradicionais, que ilustram e acentuam as cenas respectivas.

Andres *singt*:

Saßen dort zwei Hasen,
fraßen ab das grüne, grüne Gras...
[...]
Fraßen ab das grüne, grüne Gras...
bis auf den grünen Rasen. (W:235)

Andres *canta*:

Dois coelhos lá sentados,
comem o verde, verde capim...
[...]
comem o verde, verde capim...
até a raiz⁸⁹. (Wp:240)

Alter Mann. *Kind (das tanzt)*:

Auf der Welt ist kein Bestand,
Wir müssen alle sterben,
das ist uns wohlbekannt.⁹⁰ (W:237)

Velho: (*que canta diante do realejo*), Criança (*que dança*):

No mundo não há permanência,
Todos nós devemos morrer,

⁸⁹ Sexto estrofe da canção popular em Hesse na época de Büchner: "Welterfahrung".

⁹⁰ Verso tradicional alemão.

Disso sabemos muito bem! (Wp:242)

Marie: [...] *Singt*:
Mädel, mach's Ladel zu
's kommt e Zigeunerbu,
führt dich an deiner Hand.
fort ins Zigeunerland⁹¹. (W:239)

Marie: [...] *Canta*:
Menina fecha a veneziana
Que o cigano vem aí,
Levando você pela mão, pra terra cigana vai partir. (Wp:244)

Estas músicas têm também a função de refletir tanto o estado de ânimo do protagonista quanto sua visão de mundo. Trata-se de um elemento estilístico que serve ao autor de *Tambores na Noite* como base de referência na sua recepção de *Woyzeck*. Tanto em Büchner quanto em Brecht estas músicas expressam, pela sua monotonia simplista, um certo tipo de fatalismo, e essa justaposição revela a intenção do autor de *Tambores na Noite* na sua recepção de *Woyzeck*.

Na quarta cena de *Tambores na Noite*, chama a atenção a reiteração da música popular “Ein Hund ging in die Küche” [Um cachorro entrou pela cozinha], que até hoje é conhecida na Alemanha. Trata-se de uma forma de canção de rima circular, que, ao final, volta ao início. A monotonia do narrado e a melodia repetitiva dão à esta música uma distinção singular, que consiste de um ritmo de uma valsa, em tempo $\frac{3}{4}$, característica de uma dança de movimentos circulares e repetitivos. A canção de caráter circular remete a uma repetição permanente de acontecimentos. Kragler canta as estrofes desta música no momento em que resolve assuntos familiares. Desse modo, quando descobre que Anna finalmente quer voltar, estando à sua procura, entoa:

Ein Hund ging in die Küche
Und stahl dem Koch ein Ei. (TN2:217)
Um cachorro pela cozinha entrou
dois ovos do cozinheiro roubou. (trad. bjs)

Mas Kragler também retorna a estes versos quando observa que o destilador Glubb, partidário de Espártaco, começa a virar as costas à revolução:

Da nahm der Koch ein Hackebeil
und schlug den Hund entzwei. (TN2:218; TN3:236)
o cozinheiro um porrete pegou

⁹¹ Variante da canção popular: “Mädel, mach's Ladel zu”.

e o cachorro em dois ficou. (TNp:118)

Em ambos os casos, as citações evidenciam mudanças de situações em relação aos estados anteriores, e o ritmo da música insinua que as situações terminam onde começaram, ou também começam onde tinham terminado, e assim por diante. Na última versão de *Tambores na Noite*, de 1954, essas estrofes viriam a ser complementadas por uma segunda parte, final, dessa música:

Da kamen die anderen Hunde
und gruben de Hund ein Grab
und setzten ihm einen Grabstein
Der folgende Inschrift hat:
“Ein Hund ging in die Küche...” (TN3:237)

Então vieram outros cachorros
e para o morto uma cova cavaram,
e em cima dele uma pedra puseram
onde se lia a seguinte inscrição:
“Um cachorro pela cozinha entrou”. (TNp:118)

E ao contrapor estas estrofes da música com a canção anterior de Glubb, evidencia-se a canção de Kragler como elemento de alienação, um efeito que interrompe a ação com a finalidade de desfazer sentimentos de ilusão e resignação que restam. É Glubb quem canta:

Meine Brüder, die sind tot
Und ich wär's selbst um ein Haar
Im November war ich rot, ja rot
Aber jetzt ist Januar (TN3:238)

Mataram meus companheiros
e eu escapei por um fio
em novembro era vermelho,
mas já estamos em janeiro (TN2:117)

Brecht, por meio desta canção, demonstra a postura básica fatalista que caracteriza o seu protagonista. Em seu ensaio “Ao revisar minhas primeiras peças”, ele denominaria tal postura — a partir de um critério marxista — como sendo a de um pequeno-burguês. Pois o cachorro, ao roubar um ovo, representa um ato de rebeldia contra a ordem. E será morto.

A história do cachorro e da pedra é concebida de forma cíclica, que se inicia e termina, a cada vez, com a pedra sepulcral. O resultado é que o processo do

desenvolvimento da história se dá de modo absurdo, sem progresso real, e é nada mais que uma repetição, um movimento inerte, que não avança. Este “círculo vicioso” representa a impotência do protagonista e o fatalismo que o rodeia. Trata-se de um fatalismo que expressa a visão do autor, e é especificamente exemplificado por meio do drama *Woyzeck*. De fato, o fatalismo caracteriza todos os pensamentos e todas as ações do protagonista; trata-se de uma visão causada pelas circunstâncias pouco favoráveis e condições desprivilegiadas à margem da sociedade. Woyzeck é um homem humilhado, e chega até a ser considerado um rato adequado para ser usado em experiências, é equiparado a um animal, um cachorro. De fato, Woyzeck se encontra, em dois momentos, comparado a um cachorro. Essa é uma situação sem esperança e sem saída. Essa situação se repetirá enquanto não houver sociedade justa. Heiner Müller descreve a situação como “ferida aberta”:

Woyzeck é a ferida aberta.
Woyzeck vive onde o cachorro é enterrado,
Esse cachorro se chama Woyzeck.⁹²

Woyzeck é o efeito fatalista de uma determinação, contra a qual qualquer tipo de oposição é um ato inútil, e que termina sendo uma ação sem sentido. O percurso da vida de Woyzeck é predestinado a descrever um movimento circular. Tal percurso circular do destino é apresentado em *Woyzeck* por meio de um elemento épico no meio do drama, o conto da avó:

Großmutter: Es war einmal ein arm Kind und hatt' kein Vater und keine Mutter, war alles tot, und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es is hingangen und hat gesucht Tag und Nacht. Und weil auf der Erde niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an; und wie es endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz. Und da is es zur Sonn gängen, und wie es zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonneblum. Und wie's zu den Sternen kam, waren's kleine goldne Mücken, die waren angesteckt, wie der Neuntöter sie auf die Schlehen steckt. Und wie's wieder auf die Erde wollt, war die Erde ein umgestürzter Hafen. Und es war ganz allein. (W:252)

Avó: Era uma vez uma pobre criança e ela não tinha pai nem mãe, estavam todos mortos e não lhe restava mas 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 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 mosquitos dourados, que estavam espetados, como o picanço, espeta-os na ameixa brava, e quando ela quis voltar para a terra, a terra era uma vasilha

⁹² Heiner Müller. “Die Wunde Woyzeck”, *Material*. p. 114.

entornada, e ela estava inteiramente só, e ela sentou-se e chorou, e continua sentada ali e está muito só. (Wp:271)

Considerando-se o pequeno espaço para mudanças que se poderia atribuir à situação de Woyzeck, a reflexão oportunista de Kragler poderia complementar o conto da avó:

Kragler: Und darum macht's Euch bequem auf dem kleinen Stern, es ist kalt hier und etwas finster, roter Herr, und die Welt ist zu alt für die bessere Zeit und der Himmel ist schon vermietet [...] (TN3: 237)

Kragler: E é por isso que, em nossa planeta, a gente tem que fazer o que pode, com todo o frio e escuridão, porque o mundo já está muito velho para esperar um futuro melhor, e o céu, meus caros, já está reservado! (trad. bjs., v.TNp:119)

Kragler, ao refletir sobre o seu valor no ambiente das pessoas mais próximas, expressa:

Kragler: [...] Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß Eure Ideen in den Himmel kommen? Seid ihr besoffen?. (TN2:228)

Kragler: [...] Querer que eu vá apodrecer minha carne no fundo da sarjeta, para o ideal de vocês subir até o céu? Estão bêbados? (TNp:127)

Em face à violência dos combates na noite antes da insurreição, Kragler, que passou anos em combates na África, reconhece o sacrifício e até o risco de vida que representa sua participação nas atividades revolucionárias. Vendo pessoas inocentes morrendo nos bairros de conflitos, e outras enterradas pelos escombros dos edifícios, Kragler desiste de sua posição e ideal quanto à revolução, dando prioridade a sua vida e a sua noiva. Refletindo sobre o valor do indivíduo no contexto do Estado, Kragler, num reflexo, pega um tambor e começa a tocar:

Kragler: Der halbverfaulte Liebhaber, oder die Macht der Liebe; das Blutbad im Zeitungsviertel oder Rechtfertigung eines Mannes durch sich selbst; der Pfahl im Fleisch oder Tiger im Morgengrauen. (TN2:228)

Kragler: O amante meio carcomido, ou o poder do amor! Banho de sangue no bairro dos jornais ou a justificação do homem por si mesmo, a estaca na carne ou tigre na alvorada. (trad. bjs)

Ele reconhece a sua falta de consistência e ética, mas, já num tom de indiferença, declara de modo acusador:

Kragler: Schmeißt Steine auf mich, hier stehe ich: ich kann das Hemd ausziehen für euch, aber den Hals hinhalten ans Messer das will ich nicht. (TN2:225)

Kragler: Podem me apedrejar, estou aqui: minha camisa eu posso dar a vocês, mas entregar meu pescoço à degola, isso não faço! (TNp:125)

E talvez seja esta frase resumidora, uma alusão bíblica: a da adúltera sendo apedrejada, pelo pecado de infringir contra os mandamentos (veja a parábola da adúltera: João 8,7), e é esta metáfora bíblica que melhor caracteriza a figura de Kragler, personagem que não corresponde às convenções sociais e ao ideário dos deveres sociais, um dos protagonistas mais polêmicos de toda a obra de Brecht. E, neste ponto, a figura de Kragler difere da de Woyzeck. Kragler não mais aceita as normas prescritas, que o levaram aos combates na África e que o separaram de sua noiva. Ele não padece com a impotência e o fatalismo, como Woyzeck, mesmo que um subtom da visão fatalista deste último acompanhe toda sua trajetória. Neste contexto, e numa outra alusão bíblica, Brecht deixa seu protagonista concluir:

Kragler: Ich bin kein Lamm mehr [...]. (TN2:225)

Kragler: Não sou mais um carneiro [...]. (TNp: 125)

III.2.6 A cor vermelha e a metáfora da luz/lua

No que tange à consideração do critério da seletividade, a pesquisa enfoca o modo de marcação ou como certos elementos integrados no pré-texto foram selecionados, ou seja, destacados e modificados por Brecht.

Outro índice intertextual importante de referência é a metáfora da Lua. Poucos anos após a morte de Goethe, Büchner remete a esta metáfora, mas rompendo com sua utilização anterior por Goethe e Schiller. A Lua, metáfora freqüente durante o Romantismo e Classicismo, é utilizada tanto por Brecht como por Büchner com sentido distinto ao utilizado anteriormente no período romântico, e ademais a ênfase é colocada em seu movimento, que acompanha o movimento circular das fábulas.

A presente análise do símbolo da Lua em combinação com sua associação metafórica baseia-se no critério da seletividade, anteriormente exposto. A justaposição da aproximação e afastamento em relação ao pré-texto permite tirar conclusões sobre a tensão semântico-ideológica, a dialogicidade do texto de Brecht com o de Büchner.

É de se supor que Brecht, por ser muito versado em todas as áreas da literatura alemã, utiliza o simbolismo da Lua, que é tão comum, de modo intencional. A “Lua” remete às canções tradicionais e até à Bíblia, onde serve como medida de tempo, e ainda às mitologias de muitas culturas, representando o ritmo do cosmos. Certamente a Lua, como imagem, chega à época de Brecht através do Romantismo, mas sob uma variedade de significados, até como símbolo de “espelho” da alma humana ou do subconsciente. Esse seria o cenário mais comum de associações da Lua, antes de Brecht, usada com um sentido positivo. Mas Brecht, remetendo a Büchner, usa esse símbolo em sentido reverso, indicando premonições negativas (veja a seguir). E Brecht vai além de Büchner, ao dar ao seu simbolismo interpretações políticas diretas, as quais em Büchner também estão presentes, mas de forma mais sutil.

No trecho abaixo, a cor vermelha é utilizada por Brecht nos primeiros dois versos, quase imitando o uso classicista. A lua, nessa passagem do “Canto do Soldado do Exército Vermelho”, representa a esperança, o desejo e a fé na revolução e em tempos melhores, mas já no terceiro verso vem o contraponto, o incêndio substituindo o significado de “vermelho” dos primeiros dois versos. No quarto verso se concretiza a premonição anunciada no terceiro verso:

Muitas vezes, às noites, o céu tornava-se vermelho
eles o tomaram pelo vermelho da madrugada.
Depois era incêndio, porém veio a aurora da manhã
Mas a liberdade, crianças, esta nunca veio⁹³.

Em *Woyzeck*, a Lua é primordialmente associada com desamor, sangue e morte. A Lua, que sobe, vermelha “como um ferro ensangüentado”(W:253) será materializada. Neste caso a imagem romântica presencia uma reversão de sentido: a Lua não é mais a metáfora do amor, mas da perda. O seu significado não abrange mais a distância do sonho do além, mas de modo material se encontra limitada ao aquí.

A Lua e seus movimentos, tanto no drama de Büchner quanto nos de Brecht, são usados de modo subjetivo. Como um arco, o movimento da luz/Lua no céu abriga todo o percurso do drama e acompanha a tensão de modo metafórico. Assim, na

⁹³ Bertolt Brecht, “Gesang des Soldaten der roten Armee”. In: *Werke, Gedichte 1*, p. 48.

primeira cena, Woyzeck e um amigo trabalham num campo aberto e pacífico. A luz é intensa, mas insinua uma ameaça:

Woyzeck: Red was! — *Starrt in die Gegend.* — Andres, wie hell! Über der Stadt is alles Glut! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heraufzieht! (W:235)

Woyzeck: Diga alguma coisa! — *Olha fixamente a redondeza* — Quanta claridade! Um fogo percorre o céu, e desce um estrondo como de trombetas. Como vem subindo! (Wp:240)

No centro do drama, pouco antes do assassinato, a Lua tem seu ápice:

Marie : Was der Mond rot aufgeht!

Woyzeck: Wie ein blutig Eisen!

Marie: Was hast du vor? (W:253)

Marie: Como nasce vermelha a lua!

Woyzeck: Como um ferro ensangüentado!

Marie: O que você está pretendendo? (Wp:260)

Importante em Büchner e Brecht é não só a referência à Lua vermelha, que transcreve um sentimento negativo, mas o momento de suas aparições, sempre ligado a processos que levam a grandes desgraças. Em Büchner, a cor vermelha é relacionada com sangue e morte, enquanto que em Brecht é relacionada com sangue e morte da revolução.

Büchner muda a perspectiva interior e faz uso da configuração artística da natureza, por vazar o que o protagonista presencia, ouve, sente e reflete, pela óptica deste: “Quanta claridade!”, “que vermelha”, “tudo escuro!” Esse estilo de falar se caracteriza pela sua plasticidade e sensibilidade em relação a processos físicos e psicológicos, oferecendo ao leitor possibilidades de identificação.

Nessas ocasiões, Büchner varia entre duas perspectivas narrativas, que podem ser identificadas como objetiva (“perspectiva exterior”) e subjetiva (“perspectiva interior”): o protagonista é retratado, alternadamente, de maneira distanciada e através de seu próprio olhar. Ambas as linhas narrativas perdem a sua simultaneidade apenas no final, quando o protagonista é tomado por uma apatia abrangente, entregando-se a seu destino: “Senhor doutor, tudo fica escuro!” (W/251).

A luminosidade em ambos os dramas é expressa principalmente pela cor vermelha. E o modo como o vermelho é utilizado constitui uma conexão metafórica, que

ultrapassa as cenas. Trata-se de uma técnica estrutural característica das obras de Büchner. A cor vermelha segue a fábula e move-se da boca de Marie para a gargantilha, que ganhou do amante.

A sequência da aparição da cor vermelha⁹⁴ tem seu início com a cena “Tenda. Luzes. Povo — Marie”, quando Marie reflete sobre o seu adultério:

Marie: (*bespiegelt sich*): und doch hab ich ein' so roten Mund als die großen Madamen mit ihrem Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Händ küssen. Ich bin nur ein arm Weibsbild! (W:222; cena H4;4)⁹⁵

Marie: (*Olha-se no espelho*): “[...] e ainda assim tenho uma boca tão vermelha como as grandes madames com seu espelho de alto a baixo e seus belos senhores, que lhes beijam as mãos. (Wp:291)

A próxima cena em que se evidencia a cor vermelha, intitula-se “Mariens Stube” [Quarto de Marie]. Woyzeck tinha descoberto a traição: a boca vermelha ganha o significado de “pecado”:

Woyzeck: Eine Sünde so dick und so breit. [...] Du hast ein rote Mund, Marie. (W:242; cena 7)⁹⁶

Woyzeck: Um pecado tão gordo e tão grande. Você tem uma boca vermelha, Marie. (Wp:247)

Num momento de desespero, na noite anterior ao assassinato, Woyzeck, busca consolo na Bíblia e medita sobre os versos de uma canção religiosa, “Leiden sei all mein Gewinst”⁹⁷ [Sofrimento seja todo meu ganho]:

[...] Herr, wie dein Leib war rot und wund,
so laß mein Herz sein aller Stund. (W:250; cena 17)

[...] Senhor, como seu corpo era vermelho e estava ferido,
deixe que meu coração assim esteja todas horas! (Wp:256)

Na cena do assassinato o “vermelho” reaparece, indicando o trágico porvir:

Marie: Wie der Mond rot aufgeht⁹⁸ (W:253; cena 20)

⁹⁴ Segundo o *Woyzeck* de 1918, edição da época de Brecht. Na versão atual, na “Edição de Munique”, corresponde às cenas H4; 4 – 7 – 17 – 20 – H1;19.

⁹⁵ Georg Büchner. Edição 1916, p.151. Cena não incorporada nas edições atuais respectivas. Veja esboço “Entwurfstufe H4”, ou na edição brasileira “etapas da criação” (página mencionadas acima).

⁹⁶ Georg Büchner. Edição 1916, p. 156.

⁹⁷ Variação de versos do terceiro estrofe da canção “Leyden sei all mein Gewinst”, de Christian Friedrich Richter (1676-1711).

⁹⁸ Georg Büchner. Edição 1916, p. 166.

Marie: Como nasce vermelha a lua. (Wp:260)

Segue uma cena “Waldweg am Teich” [Trilha na beira do lago], na qual Woyzeck voltará ao lugar do assassinato, com o fim de buscar e esconder a faca, o resquício do crime. Delirando, ao rever o cadáver de Marie, dirige-lhe a palavra a ela, como se ainda estivesse viva:

Woyzeck: [...] Marie, Marie, was hast du für eine rote Schnur am Hals? Hast dir das rote Halsband verdient, [...] mit deiner Sünde⁹⁹. (W:207, cena H1,19)

Woyzeck: [...] Porque você tem um cordão vermelho em torno de seu pescoço? De quem você ganhou essa gargantilha, de seus pecados? Corda vermelha na sua garganta? (Wp:274)

E a “linha vermelha” terminará na mão do “assassino” Woyzeck, conforme o diálogo na taberna:

Käthe: Aber was hast du an deiner Hand?

Woyzeck : Ich? Ich?

Käthe: Rot! Blut! (W:254)

Käthe: O que você tem em sua mão?

Woyzeck: Eu? Eu?

Käthe: Vermelho! Sangue! (Wp:261)

Em *Tambores na Noite*, a encenação no primeiro ato acontece ainda sob várias cores, porque a vida cotidiana da família da noiva parece normal e regular. Mas a partir da aparição de Kragler, o vermelho se apodera continuamente do drama. Assim afirma a mãe de Anna:

Frau Balicke *huscht herein, in Schwarz, vor dem Spiegel, ordnet ihren Kapotthut*: Der Mond ist so groß und rot...Und die Kinder, O Gott! Ach ja...da kann man wieder richtig Dank beten heut nacht. (TN2:186)

Senhora Balicke (*entra animada, de vestido preto, e diante do espelho ajeita o gorro do casaco*): Esta lua tão grande e tão vermelha... E essas crianças, Deus meu! Bem: esta noite vamos ter mais um motivo para dar graças! (TNp:89).

Com a sua chegada e a sua aparência, Kragler causa irritação à família e ao ambiente. Já a partir do segundo ato, intitulado “Pimenta”, a cor vermelha começa a dominar os acontecimentos. O cenário é elevado a um nível teatral ou circense:

PFEFFER / Piccadillybar

⁹⁹ Georg Büchner. Edição 1916, p. 169. Cena não incorporada nas edições atuais respectivas. Veja esboço Entwurfstufe H1, ou na edição brasileira “etapas da criação” (página mencionada acima).

Hinten großes Fenster. Musik. Im Fenster roter Mond. Wenn die Türe aufgeht: Wind.

Babusch: Immer herein in die Menagerie, Kinder! Mond gibt's genügend. Hoch Spartakus! Fauler Zauber! Rotwein. (TN:188)

PIMENTA / Piccadillybar

Ao fundo, um janelão. Música. Lua vermelha na janela. Vento quando se abre a porta.

Babusch: Vamos meninos, todos para o circo! Tem lua à beça! Viva Espártaco! Tudo fraude! Vinho tinto!" (TNp:91)

A cor vermelha ganha o significado de "irritação":

Frau Balicke: Es ist ein so roter Mond da. Ich bin ganz verstört, weil er so rot ist. Und ein Geschrei ist wieder in den Zeitungsvierteln. (TN2:189)

Senhora Balicke: A lua esta tão vermelha: fico perturbada porque está tão vermelha. E há gritaria, de novo, no bairro dos jornais. (TNp:92).

A irritação se explica com a chegada de Kragler: "Babusch: [...]. Ele veio. Veio com a lua. O lobo com a lua. Da África" (TN2:190). E a mãe da noiva perde a cabeça: "[...] tudo está cabisbaixo. Isto é o fim do mundo. Preciso de aguardente de cereja" (TN2:191). O marido tenta acalmá-la, explicando seu mal-estar com o alvoroço dos manifestantes da insurreição de Espártaco nas ruas. "Isto é só uva-passa vermelha, mãe. Fechem a cortina!" (TN2:191).

O autor refere-se neste contexto ao termo francês "zibêbe", que significa "uva-passa". Em combinação com "cereja", remete ao tempo da Comuna de Paris, a câmara municipal, que tentou administrar a cidade segundo conceitos revolucionários, remetendo também à insurreição do povo contra o governo. O hino dessa insurreição era a canção famosa "Le temps des cerises".¹⁰⁰ Ambos os termos são uma indicação ao país das revoluções e às atividades revolucionárias. Trata-se, referindo-se *Tambores na Noite*, dos movimentos de insurreição nas ruas, desprezados pela família da noiva, que considerava seus participantes marginais e insociais. A cena no bar (na versão de *Tambores na Noite* de 1919), durante o encontro dos pais de Anna com Kragler, evidencia o significado de "zibêbe". A mãe, senhora Balicke, por detrás das cortinas fechadas, protegida do movimento dos manifestantes (chamados por ela de "fantasmas"), rejeita Kragler com

¹⁰⁰ Escrito em 1876 pelo poeta e cantor revolucionário Jean Baptiste Clément, e parte da ópera homônima de Antoine Renard, "Les temps des cerises", se torna rapidamente o hino de todos os *comunardes* e revolucionários da época em França. Em 1922, Brecht e Karl Valentín escreveram uma paródia a *Tambores na Noite*, intitulada: "Die rote Zibebé"[A Zibêbe Vermelha], estreada no mesmo ano.

uma terminologia preconceituosa em relação à revolução: “Seu pobretão! Soldado da frente! Pirata! Fantasma de zibebe!” (TN1:27).

A cor vermelha da Lua também é associada à relação protagonista/revolução. Ela não é a expressão subjetiva do protagonista, mas indica o seu grau de interesse na revolução. A Lua aparece quando a revolução é importante no drama e desaparece quando Kragler não se ocupa mais com ela. Assim, o pai de Anna, ao fechar a cortina, protegendo-se dos barulhos dos manifestantes vindo da rua, diz:

Balicke: [...] Sie haben einen roten Mond bei sich und Gewehre hinter sich [...]. (TN2:194)

Balicke: [...] Eles têm ao seu lado uma lua vermelha e atrás de si as carabinas [...] (TNp:97).

A Lua representa o contraponto da vida sentimental e pessoal do protagonista e age em diálogo com ele, por exemplo na conversa inicial com a noiva Anna, ao se reencontrarem após os quatro anos. Anna narra o que aconteceu nesse período, lamentando não ter esperado por Kragler e desistido de seu noivado com ele:

Kragler (*schaut aus Fenster*): Ich weiß nicht was Du sagst. Aber vielleicht ist es der rote Mond. Ich muß mich besinnen, was es heißt. (TN2:193)

Kragler (*olhando para a janela*): Não sei aonde você quer chegar. Mas talvez seja porque a lua está vermelha. É preciso pensar, para ver se eu entendo. (TNp:96).

O terceiro ato se passa distante dos acontecimentos nos bairros da insurreição, e define-se a posição de Anna em relação a Kragler e ao noivo atual. Um “muro de tijolos vermelhos” indica a divisão entre os acontecimentos na rua e o conflito pessoal de Anna. A cor vermelha está ausente onde se encontram Anna e Kragler.

No quarto ato, a cor vermelha volta à linha da fábula, ao cenário da revolução, indicando um discurso de Rosa Luxemburgo, anunciado por uma vendedora de jornais:

Zeitungsfrau (*im Hintergrund*): Zeitungen! Spartakus in den Zeitungen! Die rote Rosa spricht unter freiem Himmel im Tierpark. Belagerungszustand. Revolution! (TN2:219)

Uma vendedora de jornais (*entrando*): Periódicos! Espartaquistas nos bairros dos jornais! Rosa, a vermelha, faz discurso ao ar livre no Jardim Zoológico. Estado de emergência. Revolução!” (trad.TN2; v.TNp:120)

Em continuação, no último ato, tanto em relação aos dois protagonistas — Anna e Kragler, que se reconciliaram — quanto ao desenvolvimento da revolução — que se encontra num estado de declínio —, a cor vermelha se enfraquece.

A Lua vem e vai com o protagonista, e após o distanciamento de Kragler da revolução, desaparece do palco. Quando Kragler reconhece que a insurreição o quer “devorar”, ele se afasta, destrói seu símbolo, a Lua, e a insulta em seguida, jogando o tambor em sua direção, que, no fundo (aqui aparece o “efeito de alienação” de Brecht), nada mais é que um requisito do teatro: “A lua junto ao tambor caem dentro do rio, onde não existe água” (TN2:128).

Dessa maneira, o símbolo romântico, utilizado durante toda a obra com sentido revertido, torna-se agora intencionalmente materializado e degradado, transformando-se em uma lua de papel. Kragler, ao jogar o tambor sobre a lua de papel, dirige-se aos atores em cena e a audiência e grita:

Kragler: [...] Glotzt nicht so romantisch! Ihr Wucherer! (TN2:229)

Kragler: Não façam estas caras tão românticos, cambada de usurários! (TN2:128).

Ao final desse ato, finda a tensão entre Kragler e Anna, finda a insurreição fracassada, o significado da cor vermelha se transforma e não é mais associado ao brilho da Lua, mas à “chacina” e “sangue”. Ao protagonista Kragler se colocam duas alternativas: a revolução ou a vida privada. Cinicamente ele constata:

Kragler: Besoffenheit und Kinderei. Jetzt kommt das Bett, das große, weiße, breite Bett, komm! (TN2:228)

Kragler: Pileque e criancice! Mas agora está na hora da cama: cama bem grande, bem larga e bem branca...Vamos! (TNp:128).

A metáfora da Lua vermelha em *Tambores na Noite* representa aqueles sentimentos contraditórios despertados durante o inverno de 1918 — por um lado o desejo de promover mudanças; por outro, o sentimento de desilusão e dúvida em relação à revolução. Brecht afirma sua posição anti-ideológica e antiburguesa, embora historicamente se saiba que nessa época Brecht ainda não tinha se ocupado com o marxismo como o fez a partir dos fins dos anos 1920. Esta crítica surge também pela ambigüidade dos conceitos dos expressionistas. Parte deles proclamava a ruptura com o ideário artístico-político prevalecente no período pós-Primeira Guerra Mundial,

demandando uma politização da arte, conscientizando e unindo os proletários. Por outro lado, co-existia uma corrente de crítica ao idealismo revolucionário.

No drama de Brecht, a Lua também é associada com a chamada do tambor, representando o irreal da rebelião. Manke, um oponente rígido da manifestação revolucionária da qual participa Kragler, diz assim: “Kragler hat den Mond im Kopf. Er läuft jeder Trommel nach” (TN2:206) [“A lua subiu à cabeça dele. Ele corre atrás de qualquer tambor”] (TNp:110). Nesse contexto, se evidencia a intenção do autor em distinguir “rebelião” de “revolução”. Brecht explica:

Na realidade a revolução para Kragler é inimaginável sem a Lua romântica. Um homem infantil, incapaz de sofrer, começa a gritar aos primeiros sinais de uma dor. A sua revolução é na verdade a de um homem gravemente irritado, que quebra a mobília da casa porque sua mulher fecha as portas para ele. A Lua vermelha é quase um requisito imprescindível da revolução, e é muito perigoso. Em nada uma revolução se distingue mais do que de uma insurreição das multidões. Uma revolução é um ato organizado com fervor e raciocínio. O personagem Kragler faz a Lua desaparecer da revolução; ele a quebra quando não precisa mais dela, ele a insulta.¹⁰¹ (trad.bjs)

A realidade revolucionária, desse modo, torna-se uma mera comédia: a Lua é apenas uma lua de papel, e assim o autor decepçiona a expectativa do leitor/espectador, com seu “olhar romântico”, que esperava uma morte trágica do protagonista. A cor “vermelha”, para Brecht, como se evidencia na sua obra posterior — como por exemplo no poema “Canção do Canhão” (de 1928) da *Ópera dos Três Vinténs* —, não é apenas a cor da revolução, mas a do sangue durante a história, derramado sem sentido: “O sangue ainda é vermelho!”¹⁰².

A Lua vermelha de Brecht, ao ser transformada em símbolo negativo, desnuda o ideal romântico. Brecht quer a destruição do símbolo, a quebra do pathos romântico, com o fim de frustrar a expectativa da audiência. Ele utiliza o tema “Lua” como montagem de efeito alienador. O autor é fascinado pelo materialismo da realidade fora do mundo literário, o qual tenta logo transformar em literatura. E revela, por meio do

¹⁰¹ Bertold Brecht. “Der Boden der Tatsachen”. In: Wolfgang M Schwiedrzik (ed.). *Bertolt Brechts Trommeln in der Nacht*. p. 153. Também: *Werke, Schriften 4*. p. 21.

¹⁰² Bertolt Brecht. “Kanonensong”, *Die Dreigroschenoper*. In: *Stücke 2*. p.252. Veja também: “Der Kanonensong”, “Die Songs der Dreigroschenoper”. In: *Werke.Gedichte I*. p. 137.

simbolismo da cor vermelha/Lua, as esperanças políticas como ilusão e a ideologia revolucionária como impotência política, declinando todo o fervor revolucionário ao palco do teatro da vida do indivíduo e de uma sociedade de oportunistas e medíocres. Trata-se de uma crítica sarcástica dirigida à burguesia, cujo estilo de vida e cuja ideologia ele revela como comédia.

E talvez, não por acaso, existam semelhanças com Büchner, que também se referem à vida como comédia, embora sob acento diferente: “[...] tudo isto é apenas uma comédia. O rei e os gabinetes governam, e o povo aplaude e paga”.¹⁰³ O recurso do teatro dentro do teatro já aparece no conceito dramatúrgico em Shakespeare, e torna-se um dos elementos característicos do teatro épico de Brecht. No contexto de *Woyzeck* e *Tambores na Noite*, a temática é reduzida à sua essência, de modo irônico e sarcástico: a temática da crítica geral à sociedade.

Em Brecht, esse criticismo às atividades revolucionárias e aos pregoeiros de mudanças sociais através da revolução expande-se a favor de um antimilitarismo — característica do jovem Brecht. “A Balada do Soldado Morto”,¹⁰⁴ que constituiu o final de *Tambores na Noite*, na versão de 1922, e também fazia parte da estréia do mesmo ano, como também das encenações do pós-guerra (e que de modo significativo falta na última versão, modificada por Brecht na RDA), expressa este tom antimilitarista, porém com um acento de resignação. A sua última estrofe proclama:

Die Sterne sind nicht immer da
Es kommt ein Morgenrot.
Doch der Soldat, wie er’s gelernt
Zieht in den Heldentot (TN2:232) ¹⁰⁵.

Mas as estrelas não estão sempre lá
Uma aurora desponta.
Mas o soldado, como o aprendeu
como um herói morreu! (trad. bjs)

¹⁰³ Georg Büchner, carta à família (Estrasburgo, dezembro 1832) “carta 7”. In: Werke und Briefe. p. 277.

¹⁰⁴ “A Balada do Soldado Morto”, geralmente conhecida pela antologia poética *Breviário Doméstico*: “A Lenda do Soldado Morto”. Veja: Bertolt Brecht, Band 11, *Gedichte I*, “Die Hauspostille”, p. 112.

¹⁰⁵ Nota: O terceiro verso desta última estrofe — Es kommt ein Morgenrot [Uma aurora desponta] — foi utilizado como título do quarto ato de *Tambores na Noite*, na última versão de 1953.

Nesta balada, a justaposição de esperança e morte é expressa como uma unidade de caráter fatalista; ou seja, como uma constelação, condicionada por uma lei universal na qual Büchner vê a impotência do indivíduo particular:

Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz [...].¹⁰⁶

O indivíduo é apenas espuma sobre a onda, a grandeza mera coincidência; o domínio do gênio, um teatro de títeres, uma luta ridícula contra uma lei de bronze [...].¹⁰⁷

São essas as palavras de Georg Büchner numa carta à noiva, em 1834.

III.2.7 Considerações finais

A intertextualidade de *Tambores da Noite* e *Woyzeck* ocorre inicialmente no espaço temático, detectável através dos critérios de “referencialidade” e “seletividade”. Brecht refere-se ao drama *Woyzeck* primeiro através do seu conteúdo: nos dois dramas, a situação humilhante dos protagonistas impede que eles se insiram novamente em seu ambiente. Um segundo elemento importante na intertextualidade é a linguagem rústica e popular, expressiva e metafórica dos protagonistas, que no entanto não é capaz, sobretudo pela pressão emocional, de expressar seus sentimentos. Kragler remete, através de sua fala e de sua visão do mundo fatalista, ao personagem Woyzeck.

A intertextualidade também ocorre no espaço formal, a partir do critério da “estruturalidade”. Brecht recorre ao princípio composicional importante de *Woyzeck*, que consiste:

- a) Na perspectiva do “ego central” a retratação do mundo através de uma visão egocêntrica do protagonista. Em ambas as peças o “ego” define a ação.
- b) No elemento retórico, que une os dois dramas — a metáfora da Lua. Nesse último ponto o critério da dialogicidade é também evidenciado.

¹⁰⁶ Georg Büchner, carta à noiva (Gießen, 9-12. de março, 1834) “carta 21”. In: Werke und Briefe. p. 288

¹⁰⁷ trad.: Büchner: *Na pena e na cena*, p. 312.

Comparando Kragler com Woyzeck, é evidente, na linha narrativa não-convencional, que o autor subjugou Kragler às pressões sociais, impedindo-o de se ocupar com o fenômeno da desigualdade social. O ideário de Büchner, que criou o termo do “fatalismo terrível da história”, está aqui apresentado. Brecht, como Büchner, representa um conflito que, na realidade, é condicionado pela sociedade e, apesar de ser associado a certa época, oferece um espaço de atualização permanente.

Como Büchner, Brecht acentuou o aspecto realista ao conceber o seu drama. Em termos técnicos, Brecht, em *Tambores da Noite*, representa o princípio do conceito de Büchner, por expressar o conflito social geralmente através de acontecimentos dentro de um espaço privado. Ambos protagonistas carregam o destino de homens da classe baixa, desprivilegiados e humilhados.

O protagonista Woyzeck incorpora fatalismo existencial que, por consequência, leva a um isolamento, a um abismo do indivíduo em relação à sociedade. E é esse o abismo, o nada, em que todos os protagonistas de Büchner caem, alquebrados em seu caminho de busca. Para Büchner, mesmo com uma visão cética do mundo, o homem é superior à natureza, porque tem uma vida interior. E é justamente a revelação dessa vida interior que interessa a Büchner — o sentimento, a razão e a alma. O protagonista de Büchner, pois, não só reflete o mundo, mas o faz através de seus conflitos.

O protagonista Kragler, por outro lado, incorpora o individualismo que é capaz de superar as crises existenciais onde fracassam políticas, guerras e revoluções. Esse individualismo, equipado com um elemento associal, fez com que Brecht mais tarde se distanciasse da conclusão deste drama. No entanto, ele continuou simpatizando com o aspecto da rebelião do homem, que na sua teoria é o primeiro passo para uma consciência social e socialista.

As visões dos protagonistas remetem ao contexto de posse e moral. Aqui elas se parecem com o imperativo ético da *Ópera de Três Vinténs*: “Um homem bom, quem não gostaria de ser? [...] Mas condições assim não o permitem”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Bertolt Brecht. “Die Dreigroschenoper”. In *Werke*, Band 2. p. 430.

Através do critério da “dialogicidade”, conclui-se que a figura de Kragler não é apenas uma referência ao Woyzeck, mas uma transformação deste, municiado com uma capacidade de opinar sobre os acontecimentos. Kragler realiza o que para Woyzeck é apenas uma exigência elementar.

Certamente que o tom social de *Tambores na Noite* também está presente em Gerhart Hauptmann. Nesse contexto, porém, é preciso lembrar que Hauptmann, representante do drama social moderno, também se encontra na tradição de Büchner. Hauptmann foi o principal responsável pela revalorização de Büchner, ao final do século XIX, quando chamou a atenção dos críticos literários alemães para Büchner durante em discurso, em 1887. Hauptmann recuperou a memória de Büchner. Na sua autobiografia *As Aventuras da minha Juventude*, de 1933, Hauptmann afirma:

O legado incomparável que ele [Büchner] deixou depois de 23 anos de vida, a novela *Lenz*, o fragmento *Woyzeck* tinham para mim o significado de grandes descobertas”¹⁰⁹. (trad.bjs)

Concluindo, constata-se que a recepção do Woyzeck em *Tambores na Noite* evidencia-se pelo uso de referências tanto à estrutura quanto à temática da obra, com a função de um diálogo com o leitor/espectador. Ambos, Brecht e Büchner, apresentam de modo realista o homem e as suas condições. O protagonista de Büchner é o homem sem alternativa, sem possibilidade de ascender na escada social. Ele tem consciência das diferenças de classes e as aceita isto de modo fatalista, como se fossem um desígnio de Deus. O autor comenta este sentimento numa carta: “Aprendi [...] que todo movimento e berreiro dos indivíduos são obra estúpida e vã”.¹¹⁰ Brecht tenta elaborar um antagonismo entre o Estado e necessidades do indivíduo. E o seu protagonista, semelhante ao do autor de Büchner é de certo modo um anti-herói, um indivíduo com todas as falhas e defeitos inerentes ao ser humano — é o retrato do homem medíocre e comum.

Nesse sentido, este homem particular do prefácio da primeira versão de *Tambores na Noite* poderia representar um resumo de Kragler, um cidadão comum, de visão do mundo individualista (no sentido positivo e negativo).

¹⁰⁹ Dietmar Goltschnigg. *Büchner und die Moderne I*. “Zeitgenosse des Naturalismus”. p. 21.

¹¹⁰ Georg Büchner, carta à família, (junho de 1833). Büchner. *Na Pena e na Cena*, p. 308; George Büchner. *Werke und Briefe*. p. 280.

Aquele que empurra seu pão com as mãos de terra
entre os dentes, mastigando-o com um sorriso irônico:
Os animais se assustariam com este olhar de tubarão
com seus olhos de membrana esbranquiçada e molhada –
Mas joguem pedras nele: não fiquem com pena
se ele nunca foi mais
do que o autor de sua maldade
e o autor de sua bondade,
de corpo e alma.

“Balada dos segredos” (TN1:9; trad.bjs).¹¹¹

Em seus escritos e diários, Brecht simpatiza com ele, mas também o rejeita. O seu protagonista constitui um elemento provocativo, que precisa ser entendido de modo dialético.

E de um modo mais amplo, quanto à recepção de Büchner pelo Expressionismo, certamente há uma conjugação de horizontes das duas épocas, ou seja, uma “fusão de horizontes”, uma vez que ambas as épocas estão marcadas por crises políticas e econômicas que resultaram na procura de novas formas de expressão e de novos conceitos e ideários políticos.

¹¹¹ Poema introdutório de *Tambores na Noite*. “Edição de Augsburg”. Veja a edição de Wolfgang M. Schwiedrzik: *Brechts Trommeln in der Nacht*. p. 9.

Capítulo IV

A RECEPÇÃO DA NARRATIVA *LENZ* EM *BAAL*

Lenz de Büchner

IV.1.1 Criação da narrativa *Lenz*

Em 1835, no exílio em Estrasburgo, Büchner escreve *Lenz*, seu único texto em prosa, baseado no evento verídico da estada do poeta alemão Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) na casa do pastor Johann Friedrich Oberlin (1740-1826), em Waldersbach. Büchner usa como pré-texto um relato do próprio pastor Oberlin, de 1778, que documenta o agravamento gradativo de uma doença psíquica de Lenz, desde sua chegada a Waldersbach.

Büchner certamente conhecia a edição das obras de J. M. R. Lenz (organizada por Tieck, em 1828). De fato, já se familiarizara com a tragédia do poeta do *Sturm und Drang*, em sua primeira estada em Estrasburgo, quando ainda era estudante, em 1831. Nesta época, conheceu August Stöber, cujo pai, Daniel Ehrenfried, administrava a herança do pastor e filantropo J. F. Oberlin, e autor de uma biografia em francês sobre o mesmo, incluindo informações do citado relatório, intitulada *Vie de J. F. Oberlin, pasteur a Waldbach*.¹¹² No mesmo ano de 1831, August Stöber redigiu e publicou, pela primeira vez, o relatório de Oberlin, intitulado “Herr L.”,¹¹³ entregando um exemplar a Büchner. Através de Stöber, Büchner teve também acesso aos manuscritos do pastor, que se constituiu em uma das principais fontes do autor. Outra certamente foi o pai de sua noiva Wilhelmine, o pastor Jakob Jaegle (1771-1837), o qual conhecia Oberlin pessoalmente.

Escrevendo para seu amigo e editor Gutzkow, Büchner mencionou pela primeira vez os seus planos de escrever uma novela sobre o poeta Lenz. E durante dois anos, até sua morte, ele se ocupou intensamente com pesquisas sobre o poeta J. M. R. Lenz e sua obra. Não conseguiu terminá-las, deixando apenas um fragmento. Büchner encontrou no estilo narrativo solto e desconexo de J. M. R. Lenz — especialmente em suas novelas *Der Landpriester* [O Pároco Rural] e *Der Waldbruder* [O Frade do Bosque] — um meio adequado para exprimir a condição psicológica de seu protagonista. Algumas

¹¹² Daniel Ehrenfried Stoeber. *Vie de J. F. Oberlin, pasteur à Waldbach (au Ban-de-la-Roche, Chevalier de la Légion d'Honneur)*, Paris, Würtz, 1831.

¹¹³ Johann Friedrich Oberlin. “Herr L...”, Georg Büchner. *Lenz. Studienausgabe*. p. 35.

características desse estilo, que muito influenciou Büchner e que este levaria à perfeição, são: seqüências interrompidas, entrelaçadas, curtas e abruptas, diálogos repentinos, sem introdução, descritos em tempo apurado, acelerado, descrições vivas, agitadas e caprichosas, formas poéticas com o fim de revelar a psicologia de uma alma torturada. Podemos detectar na narrativa *Lenz* de Büchner este estilo, que também caracterizava o *Sturm und Drang*.

Uma segunda importante influência de Büchner foi Goethe. De fato, a Alsácia fora destino de várias viagens não só do poeta J. M. R. Lenz, mas também de Goethe. Em uma de suas estadias em Estrasburgo, Goethe conhece, em outubro de 1770, Friederike Brion (1752 –1813)¹¹⁴, filha de um pastor de Sesenheim; com quem tem uma relação que duraria até agosto de 1771. Lenz, por outro lado, muda-se a Estrasburgo, como preceptor, também em 1771. Ele conhece Goethe neste mesmo ano e provavelmente também Friederike, que estudava em Estrasburgo, a qual venerava e a cortejou posteriormente. Em maio de 1772, Lenz visita pela primeira vez Friederike em Sesenheim¹¹⁵.

É “Friederike” o nome que o protagonista Lenz, da narrativa de Büchner, evoca em momentos de crise e solidão. Em sua homenagem, ambos — Goethe e Lenz — eternizaram “Friederike” em poesia. Goethe o faz em forma de “canções” — “Die Sesenheimer Lieder” (1770/71). Esta obra iria influenciar sua geração por meio de um estilo novo, baseado num tom de canção, ou seja, de poesia popular, início de uma nova época lírica, que liga seu autor ao *Sturm und Drang*. Lenz, por sua parte, homenageou Friederike num conjunto de poemas conhecido como “Poemas de Sesenheim”¹¹⁶ (1772). Vários elementos desta coletânea, como o sofrimento por um amor não correspondido dos poemas “Wo bist du itzt mein unvergeßlich Mädchen?” [Onde está você, ó minha jovem inesquecível?] e “Die Liebe auf dem Lande” [O amor na província], foram incorporados por Büchner na narrativa *Lenz*.

Büchner não conheceu pessoalmente J. M. R. Lenz, que morreu em 1792,

¹¹⁴ *Goethes Werke*. Erich Trunz (Ed.). p.456.

¹¹⁵ J.M.R. Lenz. *Werke und Briefe in drei Bänden*. Gedichte. p. 786.

¹¹⁶ J.M.R. Lenz. *Werke und Briefe in drei Bänden*. Gedichte. p. 81.

antes de Büchner nascer, e por isso descreveu seu protagonista baseado na autobiografia de Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* [Memórias. Poesia e Verdade]; (a primeira parte da autobiografia é de 1811, a segunda de 1812, a terceira de 1814 e a quarta de 1816 a 1831). Goethe, amigo de juventude de Lenz, relembra em sua autobiografia vários encontros seus em Estrasburgo. Lenz é descrito com admiração, mas também com estranheza; ressalta sua genialidade (sobretudo na interpretação de Shakespeare), mas também critica seu caráter indisciplinado, colocando-o como um gênio desperdiçado.¹¹⁷ Ademais, Goethe o apresentou como tendo compleição “delicada”, homem de “cabelo louro, um menino simpático, [...] de traços apáticos [...], e comportamento entre reservado e tímido”, e com uma “linguagem agradável, mas não muito fluente¹¹⁸.” Essas características concordam com a descrição de Lenz feita por Büchner: “os cachos loiros” (L:138/Lp:171), rosto bonito de criança (L:140/Lp:173), “era tímido [...] sua conversa era muito agradável” (L:141/Lp:173), “durante a conversa, estacava amiúde” (L:155/Lp:188). Na elaboração do caráter do protagonista Lenz, Büchner remete ao modo como os autores do *Sturm und Drang* freqüentemente caracterizaram as personagens, apresentando-as com tendências hipocondríacas, autodestrutivas, o homem introvertido, torturado por uma dor existencial. Esse fenômeno foi descrito na língua alemã, por exemplo, por Goethe, por meio da obra *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, definido como “Weltschmerz”. Neste contexto, Büchner se refere ao Werther de Goethe, à “síndrome de Werther”, integrando frases, imagens e temas daquela obra. Se Goethe explica racionalmente, a partir da superfície, os fatos visíveis, Büchner, por sua vez, transforma essa “síndrome de Werther” numa história explicativa de sofrimento, fácil de se seguir, reconhecendo-se o desenvolvimento negativo da doença de Lenz.

Goethe e Lenz tiveram um impacto relevante no que diz respeito à estética de Büchner na narrativa *Lenz*. Isso se evidencia especialmente na parte central de *Lenz*, na conversa sobre arte, considerações sobre literatura, pintura. A conversa desenvolve-se a partir de uma oposição ao idealismo e seu modo figurado de retratar a realidade: “O bom Deus fez o mundo como deve ser [...] e nós não podemos fazê-lo melhor; nosso único

¹¹⁷ J.W. Goethe, *Memórias: Poesia e Verdade*, p. 382. Veja: J.W. Goethe, “Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit”. In: *Werke* 10, p. 542.

¹¹⁸ Ibidem.

esforço deve ser o de copiá-lo um pouco” (L:144/Lp:177). Büchner se apóia em considerações filosóficas de Goethe, em sua obra *Máximas e Reflexões* (1830):

Quem nega a natureza como parte divina nega toda a revelação.¹¹⁹

A natureza não se preocupa com quaisquer erros. Por si, só pode agir perpetuamente bem, desinteressada das conseqüências que possam resultar.¹²⁰

Büchner contrapõe realismo e idealismo, baseando-se nas peças *O Preceptor, Os Soldados, O Novo Menoza*, de J. M. R. Lenz, e recusa o idealismo, por ser um “vergonhoso desprezo pela natureza humana” (L:144/Lp:177). Apóia-se na conclusão do poeta J. M. R. Lenz: “O que não imita a natureza, [...] não pode agradar”¹²¹, palavras do protagonista da obra *Der neue Menoza* [*O Novo Menoza*] (V.2). Importante também foi o manifesto de J. M. R. Lenz, significativo para o período *Sturm und Drang*: *Anotações sobre o Teatro* (1774; editado por Tieck), onde o autor acentua a importância do poeta na representação da realidade. Büchner escreve, baseado nesse manifesto: “Eu exijo que haja vida, possibilidade de existência, sempre e em tudo. Aí está bem, e não é necessário perguntar se é belo ou feio!” (L:144/v. Lp:177). De fato, o protagonista de Büchner, na narrativa *Lenz*, apela à retratação realista, e exalta a necessidade de se exercer uma arte com vida, que ele diz existir em Shakespeare, nas canções populares e em Goethe, em sua fase do *Sturm und Drang*: “Em Shakespeare encontramos-lo e nas canções populares soa por inteiro, em Goethe de vez em quando” (L144/Lp:177).

IV.1.2 A fábula da narrativa *Lenz*

A narrativa *Lenz* conta a trajetória do poeta Lenz nas montanhas da Alsácia. No caminho, atravessando a floresta, já se evidenciam no protagonista sentimentos contrastantes de poder absoluto e de impotência, como também de alegria e de medo, sentimentos que caracterizam a psique confusa do protagonista. Esta caminhada termina na casa do pastor Oberlin, que o acolhe com hospitalidade e simpatia. Mas já na primeira noite, torturado por medos existenciais, Lenz joga-se no poço, tentando cometer suicídio.

¹¹⁹ Goethe: *Máximas e Reflexões*. p. 9 / J. W. Goethe. “Maximen und Reflexionen”, *Werke* 12, p. 365.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ J.M.R. Lenz. *Der neue Menoza*. p. 70.

Em *Lenz*, reflete-se uma condição psíquica incapaz de distinguir realidade e sonho. Os fenômenos da natureza refletem não só sua visão do mundo, tensa e incoerente, mas também seu conceito de tempo, que decai, dividindo-se somente em momentos soltos desconexos. A visita do amigo e poeta Kaufmann o motiva para uma conversa sobre arte, na qual Lenz apresenta seus ideários realistas, apoiando-se na vida como único critério para a arte. Na despedida, Kaufmann lhe dá notícias do pai, e transmite sua mensagem: Lenz deve retornar e recomeçar sua vida. Mas o protagonista afirma sua incapacidade de voltar a uma vida cujos valores recusa. Após a despedida de Kaufmann, Lenz inteira-se do destino de uma menina em agonia de morte, na mesma aldeia. Lenz desesperadamente suplica a Deus; ao atingir um estado de exaltação religiosa ele faz uma tentativa de ressuscitar a menina. Mas é tudo em vão. Após a morte da menina, Lenz sente-se abandonado por Deus, torna-se ateu. Sua indiferença abrangente e suas condições tão desconsoladoras obrigam o pastor Oberlin a mandá-lo de volta para casa acompanhado por guardas.

Büchner demonstra a incompatibilidade do ideário do poeta com o seu meio ambiente. Além da temática da doença, Büchner toca também no ateísmo. Numa conversa e reflexão sobre arte, que mostra um apelo veemente de Lenz contra o idealismo, o autor enfoca a polêmica oposição realismo/idealismo. A visão subjetiva através da doença corresponde ao princípio da narrativa, que progride na dualidade entre a visão do protagonista e o confronto com o mundo, que lhe parece cada vez mais uma ameaça.

IV.1.3 A análise da narrativa *Lenz*

“No dia 20 Lenz atravessou as montanhas”.

Assim começa o muito citado texto *Lenz* de Büchner. E já esta primeira frase abrupta leva, sem mais preâmbulos, ao centro dos acontecimentos da narrativa. Por meio de Lenz e das montanhas, apresentam-se sujeito e objeto, cuja relação determinará o texto na sua totalidade. Esta frase sugere também que Lenz não se move nas montanhas, mas as atravessa. O sujeito encontra-se numa condição transitória; o objeto, ao contrário, é fixado como elemento estático.

A segunda frase, porém, abre esta constelação e o enfoque da narração dirige-se ao mundo dos objetos:

Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt; das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber alles so dicht — und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump. (L:137)

Os cumes e os altiplanos cobertos de neve; vales embaixo, rochedos cinzentos, chapadas verdes, penhascos e pinheiros. Fazia um frio úmido, a água escorria pelas rochas abaixo e saltava sobre o caminho. Os galhos dos pinheiros pendiam pesados no ar úmido. No céu arrastavam-se nuvens cinzentas, mas tudo era tão espesso, e depois a névoa fumegava para o alto e estirava-se úmida e a custo pelo matagal, tão lenta, tão densa. (Lp:169)

Se a primeira frase indica a ação do protagonista, já a partir da segunda o enfoque da narração dirige-se ao dinamismo da natureza. O protagonista encontra-se neste mundo externo, que se caracteriza pelas tensões. Mas Lenz, ao contrário dos fenômenos externos, adapta-se de modo indiferente às condições topográficas, continuando seu caminho.

Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf-, bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte. (L:137)

Ele prosseguiu indiferente, pouco lhe importava o caminho, ora para cima, ora para baixo. Cansaço ele não tinha, apenas lhe era desagradável, às vezes, não poder andar de ponta-cabeça. (Lp:169)

Sujeito e objeto se apresentam como contraste entre o movimento da natureza e o Lenz indiferente. O estilo nominal apresentado por meio de séries paratáticas, sem verbo, indica a posição do protagonista, que se revela como instância perceptiva, e a sua visão constitui, a partir deste momento, o foco único da narrativa.

Antes de abordar a construção das personagens, do foco narrativo, do espaço e do tempo em *Lenz*, é preciso mencionar a diferença formal entre o texto de Oberlin, que é pretexto do de Büchner, e o *Lenz* de Büchner. O relatório *Senhor L...* de Oberlin é um relato no sentido literal da palavra, narrado na primeira pessoa. Trata-se de um documento enunciado em um tom piedoso, protocolar, mas ao mesmo tempo incômodo, em tom de autojustificativa, no qual Lenz aparece como o culpado de seu próprio sofrimento. Büchner transcreveu longas passagens do texto de Oberlin, mas é

justamente o mecanismo desta transcrição que abre toda a singularidade do seu texto. Ao conceber a sua narrativa, Büchner extraiu do relato de Oberlin especialmente a matéria dos diálogos do protagonista com as pessoas ao seu redor, abstraindo as datas exatas que caracterizavam o documento protocolar. Tendo como pano de fundo o relato de Oberlin, mas incorporando seu próprio conceito estético, Büchner cria, em suas descrições da natureza, uma relação subjetiva entre espaço e tempo e expressa sua crítica ao idealismo e suas dúvidas sobre religião e fé. Trata-se de elementos próprios da sua obra.

Na narrativa de Büchner, em terceira pessoa, ao contrário do seu pré-texto, o narrador esboça o percurso da vida interior paralelamente aos acontecimentos; assim, durante a excursão pelas montanhas, o protagonista se encontra em confronto permanente e de intensidade variável com o perigo ameaçador da doença. De início, Lenz mostra um estado de ânimo indiferente, interrompido por um sentimento inquietante.

Desde o início, o narrador de Büchner varia entre duas perspectivas narrativas, que podem ser identificadas como objetiva (“perspectiva exterior”) e subjetiva (“perspectiva interior”): o protagonista é retratado, alternadamente, de maneira distanciada e através de seu próprio olhar. Ambas as linhas narrativas perdem apenas no final a sua simultaneidade, quando o protagonista é apoderado por uma apatia abrangente, renunciando a seu idealismo e conceito do mundo: o narrador retrata uma paisagem atmosférica e estática, e é só então que a simbiose de natureza e alma se dissolve. Com o objetivo de abranger os vários estados de ânimo do protagonista, o narrador de Büchner muda perspectivas e estilos narrativos.

Se na primeira frase, referindo-se aos fatos documentários do pré-texto, o narrador utiliza a forma de um relato, um “estilo narrativo pessoal”, adotando a perspectiva exterior, em seguida, ao descrever as impressões do protagonista durante a caminhada, muda a perspectiva e o estilo narrativo, apelando aos sentidos do leitor. E é só ao final da excursão, na chegada de Lenz ao vilarejo, que ele retoma a perspectiva e o estilo narrativo iniciais:

Er ging durch das Dorf. Die Lichter schienen durch die Fenster, er sah hinein im Vorbeigehen: Kinder am Tische, alte Weiber, Mädchen, alles ruhige, stille Gesichter [...] (L:138).

Atravessou a aldeia, as luzes brilhavam através das janelas, de passagem espreitou o interior das casa: crianças à mesa, mulheres velhas, mocinhas. Tudo tranqüilo, rostos serenos [...] (Lp:170).

No que se refere às mudanças de estilos narrativos, é notável nesse contexto como o narrador de Büchner omite indicações claras ao relato de Oberlin. A transição de um estilo para outro acontece de modo fluido, mantendo a harmonia da construção da narrativa. O narrador muda à perspectiva interior e faz uso da configuração artística da natureza; ele continua narrando a partir da terceira pessoa do indicativo, mas no estilo indireto livre (“erlebte Rede”), que se caracteriza por incorporar vocábulos modais próprios da primeira pessoa; por transmitir o que o protagonista presencia, ouve, sente e reflete, da óptica deste. Esse estilo de narrar, que pode ser observado em outras caminhadas de Lenz pelas redondezas, se caracteriza pela sua plasticidade e sensibilidade em relação a processos físicos e psicológicos, oferecendo ao leitor possibilidades de identificação.

A narrativa *Lenz*, de Büchner, poderia ser caracterizada como narrativa cênica, dada a importância outorgada à representação. No primeiro plano encontram-se a composição e a elaboração do diálogo e das cenas. Toda a estrutura narrativa de *Lenz* é sintonizada à figura do protagonista. Seus sentimentos e pensamentos se encontram permanentemente em foco. Isto significa que a perspectiva corresponde à do protagonista. O narrador descreve os estados de ânimo do protagonista — como indiferença, agitação, angústia e euforia — por meio do uso freqüente de adjetivos e advérbios. A linguagem é imprecisa e vaga. Adjetivos e advérbios, como “frio”, “pesado”, “cinza”, “úmido” ou “tenso”, e o vocabulário usado na descrição das paisagens, “bruma”, “névoa”, neblina”, “noite”, “obscuridade”, “trevas”, referem-se à natureza, mas, simultaneamente, transmitem a percepção do protagonista.

O protagonista de Büchner, pois, não só reflete o mundo, mas o apresenta através de seus conflitos. Estes conflitos por sua parte evidenciam a temática principal da narrativa *Lenz*, as dicotomias entre as condições do indivíduo e as do Estado e entre fé e ateísmo. E, de fato, cada movimento do protagonista durante o percurso da narrativa, todos seus confrontos, seja com o homem ou com a natureza, circulam em torno dessas temáticas.

A visão do protagonista Lenz expressa sua situação de desequilíbrio extremo, que é indicada por meio das polarizações de adjetivos e advérbios, movimentos externos e impulsos interiores, luz e escuridão, bem como através de contrastes de cores. Todas essas polarizações confirmam o antagonismo e a confusão que dominam o protagonista.

O percurso patológico acontece sob mudanças acentuadas. A atividade/calma na natureza corresponde à atividade/passividade do protagonista. Lenz sente-se vítima da sua própria percepção e impelido por uma força inexplicável, expressa na língua alemã através do pronome “es” (“es drängte ihn”) que, não sendo definido, provoca neste contexto uma sensação incômoda e sinistra: “lhe era” (Lp:169).

“es war ihm” (L:137)

“lhe era” (Lp:169)

“drängte es ihm” (L:137)

“algo empurrava-o” (L:137) (trad. literal; v. Lp:169)

“riß es ihm in der Brust” (L:137)

“algo dilacerava-lhe o peito” (trad. literal; v. Lp:170)

Lenz confronta esta ameaça com o seu senso de realidade. Embora deixe patente o efeito da doença no personagem, o narrador não a nomeia.

Em *Lenz*, características das paisagens e fenômenos naturais refletem o processo evolutivo da doença do protagonista. Palavras que expressam claridade, como “luz”, “sol” ou “brilho”, “pôr-do-sol”, que indicam um estado positivo de ânimo, contrastam com palavras como “escuridão”, “sombra”, “escuro” e “noite”, e exprimem um agravamento no estado psicológico do protagonista. A mudança do estado de ânimo é acompanhada por mudança na luminosidade. O estado de euforia é anunciado por movimentos luminosos no céu: “[...] e pequenas nuvenzinhas perpassavam sobre asas de prata e todos os picos de montanha, nítidos e firmes, longe sobre o solo refulgiam e brilhavam [...]” (L:151/Lp: 170).

Como as descrições da paisagem, a construção do espaço é definida pela perspectiva do protagonista, o espaço como evento, filtrado pela tensão psíquica. O espaço também é mostrado como um elemento móvel, podendo se agigantar ou se reduzir — “Tudo lhe era tão pequeno, tão próximo, tão úmido; gostaria de pôr a terra atrás da estufa” (Lp: 169) — conforme o estado de ânimo do protagonista. A construção do tempo, em *Lenz*, também cumpre uma função específica, segundo a intenção de seu narrador. O conceito temporal do narrador de Büchner é vago e subjetivo, optando pela locução temporal indefinida: “No dia 20 Lenz andou pelas montanhas”; “No dia seguinte”; “passados alguns dias”, “à tarde ele voltou”.

Com respeito à construção da narrativa, importantes são os pontos de encontro do protagonista com outras pessoas, pois a cada um deles não apenas é revelado o progresso do estado de ânimo de Lenz, mas também, no sentido do autor, os encontros são estações, oportunidades para que novos temas sejam revelados. Cada estação da narrativa dá espaço a análises das relações do homem com o mundo que o rodeia. O percurso büchneriano da crise existencial de Lenz pode ser esquematizado, respeitando a sequência das estações, do modo seguinte:

- a) Caminhadas pela natureza (excursão pelas montanhas);
> confronto “eu”/mundo
- b) Encontro com a sociedade (hospedagem na casa de Oberlin, moradores do vilarejo);
> confronto “eu”/sociedade
- c) Confronto com o pastor (conversas sobre Deus, fé, pertinência à comunidade);
> confronto “eu”/religião;
- d) Confronto com a arte (conversa sobre arte, manifestação da sua convicção);
> confronto com a arte

e) Relação com o amor/sexo (a relação com Friederike);
> confronto com o amor

f) Recomendações dos pais (visão da mãe morta; carta do pai);
> confronto “eu”/pais

g) Procura de companhia de gente simples (lenhadores);
> confronto “eu”/ grupo social diferente

h) Afastamento por dois guardas (sendo expulso da cidade);
> confronto eu/Estado; e o poder do Estado

i) Confronto com a morte (tentativas de suicídio; abandono pela sociedade).
> confronto com a morte

O foco da narrativa concentra-se, pois, na visão do mundo do protagonista Lenz, nos seus conflitos, e suas relações com os temas descritos acima, que, de fato, são temáticas universais, garantindo a atualidade da obra. A temática inicial da doença do protagonista é pano de fundo para discussões muito mais profundas, pois os confrontos do protagonista desdobram as temáticas básicas de seu autor: a posição do indivíduo em relação à sociedade e ao Estado e o problema da religião/ateísmo. E como resume Hans Mayer na sua análise da narrativa *Lenz*:

O tema dominante [de Lenz] não é a loucura ou a história de um homem ficando louco, mas a de um homem sofrendo, de um homem que vivencia todas as experiências negativas até um fim inevitável e sem a mais leve indicação de mudança.¹²²

IV.1.3.1 A concepção de natureza em *Lenz* — A visão do protagonista

No confronto com a sociedade, religião e arte, percebe-se tanto na visão de Lenz, como na de Baal, referências a elementos panteístas ou imanentistas que são

¹²² Hans Mayer, *Lenz*, p. 85.

detectados sobretudo na compreensão da natureza. E a representação da natureza ganha, na obra de Büchner, e particularmente na narrativa *Lenz*, um significado relevante e acentuado.

O resultado da sua busca é o encontro com o elemento demoníaco e a realização de que esse é parte integral da natureza, em cuja harmonia ele percebe, pela primeira vez, indícios de dúvidas sobre a existência de Deus. Um sentimento do “unheimlich”, de medo e terror, invade-no neste confronto:

So kam er auf die Höhe des Gebirges, und das ungewisse Licht dehnte sich hinunter, wo die weißen Steinmassen lagen, und der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig. Lenz mußte laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und faßte ihn ganz sicher und ruhig und fest. Er wußte nicht mehr, was ihn vorhin so bewegt hatte, es fror ihn; er dachte, er wolle jetzt zu Bette gehn, und er ging kalt und unerschütterlich durch das unheimliche Dunkel; es war ihm alles leer und hohl, er mußte laufen und ging zu Bette. (L:151)

Assim chegou ao cume das montanhas, e a luz incerta espalhava-se para baixo, no vale, lá onde jaziam esbranquiçadas massas de rochas, e o céu era um estúpido olho azul, e nele a lua pairava completamente ridícula, apatetada. Lenz teve de rir alto, e com o riso o ateísmo o agarrou e o prendeu de maneira absolutamente segura, tranqüila e firme. Já não sabia mais o que antes o havia agitado tanto, sentia frio; pensou que gostaria de ir dormir, e caminhou frio e imperturbável através da inquietante escuridão — tudo lhe parecia vazio e oco, precisou correr e foi para a cama. (Lp:184)

Na dicotomia de “Unheimlich/Heimlich” (lúgubre, sinistro/familiar, agradável) surge seu conceito da natureza, que se tornaria em breve uma intuição de que tudo faz parte de um todo, tudo é imanente.

Alles so still, und die Bäume weithin mit schwankenden weißen Federn in der tiefblauen Luft. Es wurde ihm heimlich nach und nach. Die einförmigen, gewaltigen Flächen und Linien, vor denen es ihm manchmal war, als ob sie ihn mit gewaltigen Tönen anredeten, waren verhüllt; ein heimliches Weihnachtsgefühl beschlich ihn: er meinte manchmal, seine Mutter müsse hinter einem Baume hervortreten, groß, und ihm sagen, sie hätte ihm dies alles beschert. Wie er hinunterging, sah er, daß um seinen Schatten sich ein Regenbogen von Strahlen legte; es wurde ihm, als hätte ihn was an der Stirn berührt, das Wesen sprach ihn an. (L:141)

Tudo tão silencioso, e as árvores na distância com brancas penas oscilantes no azul profundo. Pouco a pouco, tudo se lhe tornava íntimo, os uniformes e imponentes planos e linhas que pareciam às vezes falar-lhe em tons violentos estavam encobertos, um secreto sentimento natalino o dominou: achava às vezes que sua mãe, majestosa, havia de aparecer de trás de uma árvore e dizer-lhe que o presenteara com tudo aquilo; ao descer, viu que ao redor de sua sombra pusera-se um arco-íris de raios; era como se algo o tivesse tocado na testa, o ser lhe dirigia a palavra. (Lp:174)

Os sentimentos de “heimlich” em Büchner pode-se entender como “sentir-se no próprio lar” e “pertencer à casa” e expressa o efeito benévolo da natureza em Lenz. Mas Lenz na realidade já não consegue ver a harmonia existente na natureza: tudo parece estar coberto por um véu! Como sugere o símbolo da neblina — constante na narrativa, na representação da natureza em *Lenz*.

Durante o percurso da narrativa, a natureza revela-se como uma reflexão do estado de ânimo de Lenz, acompanhando o crescente isolamento do protagonista. A natureza serve como determinante, a fim de expressar o tema da doença mental do protagonista.

Nesse confronto, evidencia-se a relação ambígua do protagonista com a natureza:

Einst saß er neben Oberlin, die Katze lag gegenüber auf einem Stuhl. Plötzlich wurden seine Augen starr, er hielt sie unverrückt auf das Tier gerichtet; dann glitt er langsam den Stuhl herunter, die Katze ebenfalls — sie war wie bezaubert von seinem Blick, sie geriet in ungeheure Angst, sie sträubte sich scheu; Lenz mit den nämlichen Tönen, mit fürchterlich entstelltem Gesicht; wie in Verzweiflung stürzten beide aufeinander los [...]. (L:155)

Uma vez, estava sentado junto a Oberlin e o gato deitado em frente numa cadeira, de repente os olhos de Lenz fixaram-se, ele os manteve cravados na direção do animal; depois escorregou lentamente cadeira abaixo e o gato fez o mesmo, estava como que enfeitiçado por seu olhar e, tomado de imenso pavor, eriçou-se e rosnou temeroso, enquanto Lenz revidava-lhe com os mesmos sons, com o rosto horivelmente contorcido; então, como que em desespero, atiraram-se um sobre o outro [...]. (Lp:188)

No mistério da natureza e na criação, no sentido religioso, o protagonista Lenz — que tentava achar uma ordem e também (em vão) aquela harmonia na sociedade — resigna-se. Mas a harmonia procurada na natureza tampouco é encontrada.

Lenz constata “uma fenda enorme” entre o mundo que ele conhece e a natureza:

Sein Zustand war indessen immer trostloser geworden. Alles, was er an Ruhe aus der Nähe Oberlins und aus der Stille des Tals geschöpft hatte, war weg; die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß; er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung [...]. (L:155)

Entrementes, seu estado era cada vez mais desesperador, toda a paz que haurira do convívio com Oberlin e da quietude do vale havia desaparecido; o mundo que ele

quisera aproveitar apresentava agora uma enorme fissura, não sentia mais ódio, nem amor, tampouco esperança [...]. (Lp:187)

Após a piora do estado de ânimo de Lenz, o que indica que ele não encontra consolo, o protagonista também não consegue mais encontrar paz na natureza e no seu ambiente. E Lenz vê-se confrontado com o abismo que descobre na sua visão do mundo, e a narrativa indica que o protagonista acaba em um estado de horror, seguido por uma absoluta indiferença desconsoladora: “Não sentia mais ódio, nem amor, tampouco esperança”. O estado de ânimo de Lenz piora de modo progressivo, e ele termina superado pela resignação e apatia.

Ao procurar pelo sentido da vida, o fracasso dos esforços de Lenz em encontrar certezas na simbiose com a natureza reflete-se no final da narrativa, e, ao afastar-se do vilarejo, a natureza afasta-se dele e torna-se um “fantasma azul”:

Er wurde finster, je mehr sie sich Straßburg näherten; hoher Vollmond, alle fernen Gegenstände dunkel, nur der Berg Neben bildete eine scharfe Linie; die Erde war wie ein goldner Pokal, über den schäumend die Goldwellen des Mondes liefen. (L:158)

Escurecia à medida que se aproximavam de Estrasburgo; no céu, lua cheia, muito alta, todos os objetos distantes na penumbra, apenas a montanha próxima desenhava uma linha nítida, a terra feito um cálice de ouro, sobre a qual corriam espumosas as ondas douradas da lua. (Lp:191)

As descrições tétricas do ambiente, mantidas estilisticamente nas cores azul, vermelho e cinza e na polaridade de escuro/claro, terminam, ao final de sua estada em Waldbach e na floresta, numa dispersão da luminosidade e em um conseqüente escurecimento, o que ilustra o estado de ânimo de Lenz, um sentimento de raiva e a sensação de ter sido enganado.

Wolken zogen rasch über den Mond; bald Alles im Finstern, bald zeigten sie die nebelhaft verschwindende Landschaft im Mondschein. Er rannte auf und ab. Der Wind klang wie ein Titanenlied. (L:151)

As nuvens moviam-se rápidas diante da lua; ora tudo ficava no escuro, ora a paisagem nebulosa e fugidia se mostrava ao luar. Ele corria para cima e para baixo. Em seu peito ressoava um hino triunfal do inferno. (Lp:184)

A natureza sem cores, sem luz, indica uma experiência atormentadora do protagonista. Sua visão do mundo desaba, juntamente com seu conceito de fé; sua imagem do universo, e a distância entre o céu e o inferno reduz-se a um minúsculo espaço, que produz nele a sensação de ter sido traído pelo Criador. A desilusão abrangente e a raiva

indomável correspondem à descoberta de uma existência sem sentido. Lenz descobre a imperfeição tanto na harmonia da natureza quanto no conceito que o homem tem de Deus:

Oberlin sprach ihm von Gott. Lenz wand sich ruhig los und sah ihn mit einem Ausdruck unendlichen Leidens an, und sagte endlich: "Aber ich, wär ich allmächtig, sehen Sie, wenn ich so wäre, ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten [...]" (L:156).

Oberlin lhe falava de Deus. Lenz afastava-se com tranquilidade e fitava-o com uma expressão de infinito sofrimento, e dizia finalmente: mas, se eu fosse onipotente, veja o senhor, se eu fosse assim, não poderia tolerar o sofrimento, eu iria salvar, salvar[...]. (Lp:172).

A experiência ateuista de Lenz resulta num emudecimento de qualquer comunicação, com o próximo, com a natureza ou com Deus. Neste contexto surge o conceito pessimista-ateuista, que se afasta do entendimento geral de panteísmo ou imanência no sentido de Spinoza, e que parece refletir-se no ideário de Büchner.

IV.2 *Baal*

IV.2.1 A criação do drama *Baal*

Baal é considerado o primeiro drama de Brecht. Uma outra peça intitulada *A Bíblia*, escrita por ele aos 14 anos de idade, é curta e pouco conhecida. Embora a pesquisa literária tenha a princípio negligenciado *Baal* e a tenha associado a uma fase inicial e imatura da produção de Brecht, essa posição mudou. Com *Baal*, Brecht parece ter mais acuradamente descoberto um meio efetivo e duradouro de desafiar e desestabilizar instituições teatrais, e criar uma base para o surgimento de um novo conceito de teatro. Desde o início de sua carreira literária, Brecht ambicionou a representação de uma sociedade e a demonstração de um processo de pensamento que oferecessem uma plataforma de confronto e discussões. Um teatro do futuro, ambicionado por Brecht, seria aquele no qual a diferença entre auditório e palco desaparece, no qual ator e platéia se misturam e uns aprendem com os outros.

A versão inicial de *Baal* data de 1918. Demoraria nada menos que cinco anos, até 8 de dezembro de 1923, para que a peça — em sua terceira versão — fosse encenada uma única vez no “Altes Theater” em Leipzig, um fracasso de público e crítica.

Brecht, que sempre achou esta peça muito difícil para o palco, reescreveu-a e reduziu o número de cenas, e foi seu co-diretor ao lado de Oscar Homolka (que também fazia o papel do protagonista) numa nova representação em 1926, que igualmente permaneceu única. Seriam necessários outros quarenta anos até que o drama pudesse se impor, numa montagem de Hans Bauer, em Darmstadt. O sucesso levou a uma adaptação televisiva; em 1969, o diretor Volker Schlöndorff transpôs o drama para o cinema, com Rainer Werner Fassbinder no papel principal. Em 2003 surgiu outra versão para a televisão, dessa vez sob a direção de Uwe Janson.

O projeto *Baal* foi iniciado como uma reação contra um drama de Hanns Johst (1890-1978), intitulado *Der Einsame* [O Solitário], de 1917. Este drama expressionista trata do destino do dramaturgo e contemporâneo de Büchner, Christian-Dietrich Grabbe (1801-1836). A obra apresenta, em nove imagens, as estações da vida trágica do poeta. Johst concebe o protagonista de modo expressionista, com gestos e palavras imponentes e exagerados, mas fracassado na vida real. O poeta ama, sofre, bebe, perde a noiva, os amigos, o trabalho, a mãe. Johst cria um estereótipo de um jovem estudante sem rumo, porém talentoso, que termina na solidão, cheio de manias, que desgasta seu talento. *Der Einsame*, bem popular na época, ganhou inicialmente muita ressonância e atenção entre os expressionistas. A peça foi rejeitada e criticada por Brecht principalmente pelo seu modo de recorrer à estética dos expressionistas, com estereótipos, por apresentar a decadência de uma figura relevante da literatura alemã e pelo uso de gestos populistas e anti-semitas, aproximando-a da ideologia nacional-socialista. Com *Baal*, Brecht revolta-se contra a estética expressionista, contra os artistas endeusados, contra o tradicional conflito, por ele repudiado, entre a vida e a arte. Brecht procurava o escândalo e o encontrou. Pouco depois da estréia de *Baal* em 1923, o presidente da Câmara de Leipzig proibiu novas apresentações da peça.

O ponto de partida de Brecht ao conceber *Baal* foi uma re-orientação materialista, afastando-se do elemento e da estética idealista da peça de Johst. Inspirando-se na vida do poeta francês, escritor medieval de baladas, François Villon, Brecht pretende mostrar em *Baal* um indivíduo como parte imanente da natureza. A personagem Baal carece de razão e ética compatíveis com a moral e convenções da sociedade. *Baal* é a hipótese do homem que age de modo elementar, condicionado pelas leis da natureza. Baal

obedece às suas próprias regras de vida, baseadas em experiências subjetivas, orientadas, de modo oportunista, nos prazeres da vida burguesa. Neste contexto, Brecht inspira-se, ao longo da escrita, além de em Villon, em outros marginais e rebeldes da vida literária, como Verlaine, Rimbaud e Büchner.

A concepção do primeiro esboço de *Baal* foi amplamente discutida por Brecht com seus amigos, entre outros o pintor Caspar Neher e o escritor e posterior biógrafo de Brecht, Otto Münsterer. Nessa época, Brecht teria pedido ao amigo e cenógrafo Neher para criar um quadro de Baal — o corpo opulento de um Buda, a cabeça de Verlaine e na mão o crânio de Sócrates, pintura que revela muito sobre a visão intelectual do jovem Brecht. Em meados de julho de 1918, Brecht apresenta a Münsterer um manuscrito de *Baal* com 26 cenas com o título: *Baal frißt! Baal tanzt!! Baal verklärt sich!!!* [Baal devora! Baal dança! Baal glorifica-se!]. Trata-se da primeira versão de *Baal*, o assim chamado “Urbaal”, que o jovem Brecht também apresenta a Arthur Kutscher, então professor de literatura e teatro da Universidade de Munique, a fim de ser avaliada. Porém, esta versão, como também a segunda, elaborada no ano seguinte, não veria publicação até 1966, quando foram reproduzidas em uma edição crítica das versões de *Baal*, organizada pelo pesquisador Dieter Schmidt.

O ano seguinte, 1919, significava para Brecht um período de muitos projetos. Insatisfeito com a sua primeira versão de *Baal*, ele decide reorientar o foco desse drama, afastando-se do conceito de mero contra-esboço à peça de Johst. A nova orientação assume a temática que caracterizaria a carreira inicial de Brecht: a oposição às instituições e suas regras, com traços de um materialismo naturalista. Dessa maneira, a peça torna-se ainda mais provocadora em relação às normas e convenções da sociedade. Brecht elimina uma cena na qual o protagonista Baal tentava integrar-se à sociedade, chegando a ambicionar uma existência burguesa. Como nova cena, Brecht inclui um evento de camponeses e seus touros, organizado por Baal, o que adicionou um novo aspecto à peça, acentuando o elemento ficcional. Brecht abstrai e estetiza o texto, como também faz críticas ao consumo da arte por parte da classe burguesa. Nessa versão, Brecht reforça significativamente o aspecto social, atualizando a figura de Baal: “Baal vem do tempo que

esse drama representará.”¹²³ Assim, por exemplo, Brecht substitui o poema “A Lenda da Prostituta Evelyn Roe”, da primeira versão, por um poema de seu amigo Orge, que enfoca a ideologia de Baal “Dizia-me Orge: o lugar preferido que ele tenha na Terra [...]”.¹²⁴ O aspecto exótico da primeira versão de *Baal* é substituído na segunda versão pelo confronto social. Intensifica-se sobretudo a metafórica dramaturgia da peça, e sua própria poesia torna-se sujeito de tematização. Sobre essa versão de 1919, o pesquisador Dieter Schmidt declarou “[é a versão] na qual a criação da matéria Baal atinge sua expressão poética maior”.¹²⁵ Essa versão é considerada por muitos a que mais se aproxima ao ideal de Brecht, além de ser a versão não censurada e íntegra, que o autor quis publicar na época.

Brecht viu-se, entretanto, obrigado a censurar sua peça pela falta de sucesso e pela forte polêmica e crítica das editoras, empreendendo uma terceira versão, que apresentou a novas editoras. Brecht mostrou-se pouco satisfeito com o resultado, como testemunhou em junho de 1922. Na ocasião ele julgou ter “estragado” a obra. Em julho de 1922 ele faria a seguinte anotação em seu diário: “Tornou-se mero papel, academizada e sem significado, de barba feita e com calças de banho [...] em lugar de fazê-la mais efetiva e atrevida, e mais ingênua!”.¹²⁶ Após alguns retoques, o drama *Baal* foi lançado em forma de livro pela editora Kiepenheuer, em 1922.

Até hoje essa versão é considerada — erroneamente — como o *Baal* definitivo, e é a única traduzida para a língua portuguesa. No entanto, essa é a versão que menos corresponde à idéia e ao conceito de Brecht. Como é condicionada pelo compromisso de ser uma versão apresentável ao público, a editora exigiu que os elementos antiburgueses da peça fossem suavizados. A editora, por sua vez, era vítima da restrição imposta pelo órgão de cultura do Estado e temia censura das partes obscenas da peça. A eliminação do social e do crítico levou a uma má compreensão do drama *Baal*, e sua representação se viu enfocada somente ao niilismo de um indivíduo, o protagonista.

Quatro anos mais tarde, em 1926, Brecht reescreveu *Baal* com o fim de adequá-la para a encenação nos palcos do Deutsches Theater. O resultado foi uma peça

¹²³ Bertolt Brecht. “Baal”. In: *Werke, Stücke I*, p. 18.

¹²⁴ Bertolt Brecht. “Baal”. In: *Werke, Stücke I*, p. 31.

¹²⁵ Dieter Schmidt. “Baal (1919)”, *Bertolt Brecht. Baal. Drei Fassungen*. p. 204.

¹²⁶ Bertolt Brecht. *Tagebücher 1920-1922*, (carta de 19/7/1920). p. 20.

quase nova, intitulada *A Biografia do Homem Baal*. Brecht transforma suas personagens, adaptando-as às condições do contexto dos anos 1920. Brecht cria uma relação de tensão ao inserir um quadro temporal que situa a peça entre 1904 e 1912. Esta versão, por suas variações e diferença em relação às anteriores, difere de modo relevante, tanto pela sua estrutura quanto pela fábula, do “material” *Baal* das primeiras três versões e pode ser considerada uma peça isolada no desenvolvimento de *Baal*.

A última versão de *Baal* começou a ser desenvolvida em 1955, quando Brecht, vivendo e trabalhando na RDA, dedicou-se a organizar suas obras, elaborando versões definitivas de peças polêmicas que não se encontravam em sintonia com a sua visão ideológica posterior. Brecht respeitou as acusações do órgão cultural da RDA, que tinha reprovado a versão de 1922, pois acreditava que havia falhado em demonstrar uma consciência política adequada, passando a reelaborar a peça *Baal*, numa tentativa de restaurar o conceito original desta. Baseando-se na terceira versão (1922), por ser até então a única publicada e conhecida, Brecht recolocou os elementos provocativos e antiburgueses que foram eliminados das primeiras versões, e agregou à cena inicial um poema de um dos poetas eminentes da RDA, Johannes Becher: “Der Dichter meidet strahlende Akkorde”¹²⁷ [O Poeta Evita os Acordes Brilhantes] (Bp:20). Adicionou ainda um outro poema do lírico berlinense, precocemente falecido, Georg Heym (1887-1912), “Der Baum” [A Árvore]. Porém, Brecht, doente e pouco antes de morrer, “não teve forças para terminar a peça”,¹²⁸ segundo suas próprias palavras. Mesmo inacabada, esta versão é mais adequada para estudos que a popular terceira versão.

IV.2.2 Ponto de partida do drama *Baal*: o drama *Der Einsame* de Hanns Johst

Hanns Johst (1890-1978), autor de dramas, romances e ensaios, estudou filosofia, filologia germânica e história da arte nas Universidades de Leipzig, Munique e Viena, mas não se graduou por nenhuma delas. A partir de 1915, vivia como autor *freelance* e assistente de direção artística, tendo publicado, já em 1914, um drama de um ato, intitulado *Die Stunde der Sterbenden* [A Hora dos Moribundos].

¹²⁷ Bertolt Brecht. “Baal”. In: *Werke, Stücke I*, [Anhang], p.168.

¹²⁸ Bertolt Brecht. *Werke, Bd.I, Stücke I*, p. 517.

Alcançou popularidade em 1917 com a peça *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* [O Solitário. A Decadência de um Homem], e se estabeleceu entre os autores mais conhecidos e discutidos na época.

Na fase inicial de sua carreira literária, inseriu-se no ambiente pacifista de esquerda, junto com Franz Pfemfert. Este último fundou em 1911 o jornal literário *Die Aktion*, de relevante influência junto a movimentos intelectuais e radicais de esquerda. Esse jornal semanal caracterizava-se pela sua tendência antimilitarista, mas, a partir do final da guerra, tornou-se um órgão da oposição radical de esquerda, procurando a proximidade de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht.

Tendo sido inicialmente um autor de tendências liberais, Johst mostrou-se aterrorizado pela violência e brutalidade da guerra. Entretanto, reconsiderou sua ideologia e recorreu à direita antidemocrática, nacional-popular. Essa mudança ideológica marcou profundamente a obra de Johst nos anos que se seguiram. O ideário da direita antidemocrática e as tendências nacionalistas e populistas passam a se evidenciar de modo crescente em sua obra. Johst transforma-se em um modelo e mentor cultural e político da direita. O ápice de sua carreira veio com a peça *Schlageter*, escrita entre 1929 e 1932, um drama sobre soldado-herói alemão. Esta obra, dedicada a Adolf Hitler, tornou-se um culto do nacional-socialismo. Sua estréia, em 20 de abril de 1933, coincidiu com o aniversário de Hitler e foi por ele prestigiada. O sucesso dessa peça continuaria em todos os palcos alemães durante a década seguinte.

Seu drama *Der Einsame* [O Solitário], revela, além de um impacto expressionista e elementos nacionalistas e anti-semitas, uma fixação aos conceitos de “sangue” e “gênio” e aos mitos de “terra” e “mãe”, temas que certamente levaram Brecht a criar um contra-esboço desse drama. Porém, o impacto em Brecht só foi notado na primeira versão do *Baal*; em sua segunda versão, o autor já se distancia definitivamente de seu pré-texto e de seu caráter parodista, acentuando as temáticas próprias da sua obra. A peça de Johst é de interesse tanto para conhecer o ponto de partida da obra *Baal*, a origem de sua concepção, quanto para compreender como Brecht se distancia dos elementos literários e conceitos ideológicos da época.

A figura principal do drama de Johst, o “solitário”, é o poeta Grabbe, alusão a Christian Dietrich Grabbe, 1801-1836, autor contemporâneo de Büchner, cujos dramas tiveram grande impacto nas gerações de dramaturgos seguintes. A personagem Grabbe é apresentada como gênio pouco reconhecido, que se tornou tragicamente vítima de um destino injusto e das circunstâncias sociais. O protagonista escreve uma peça sobre Napoleão, na ilusão de se tornar finalmente apreciado no mundo literário. No entanto, a morte da mulher e do filho, no leito do parto, derrubam sua fé e suas ilusões. Grabbe — filho bastardo, produto de uma relação efêmera da mãe, severamente deprimido — aponta a mãe como responsável pelo seu destino. Perturbado, ele seduz a noiva de seu melhor amigo, que logo se suicida afogando-se num lago, temendo o escárnio de uma sociedade conservadora. Grabbe, agora considerado imoral, é convidado pelo conselho da cidade a fazer uma leitura de sua nova peça sobre Alexandre o Grande, em uma taberna da prefeitura (*Ratskeller*). A intenção não declarada do evento era a de encontrar versos imorais e perversos no livro, o que não aconteceu. Decepcionados, os leitores terminam por aborrecer-se com a obra de Grabbe, considerando-o um poeta negligenciável e comum. Mal compreendido pela crítica, pela sociedade, pela mãe, pelos amigos, Grabbe morre na miséria e solidão, abandonado e doente, no quarto de uma casa de onde tinha sido expulso. Mas morre a morte de um cristão, com as mãos fechadas sobre o peito, sua mãe e a comunidade cristã tinham-lhe ensinado.

O Solitário é concebido em forma de nove imagens, ou seja, de estações, como era característico para o Expressionismo tardio. Tratava-se de uma estratégia para romper com a forma tradicional do drama, mesmo mantendo a seqüência cronológica e a ordem da ação até o final trágico.

- 1ª imagem: apresenta o poeta e suas grandes visões da poesia e da vida, junto aos seus amigos;
- 2ª imagem: num quarto pequeno, a morte da mulher e do filho no leito do parto;
- 3ª imagem: encontro com seus amigos numa taverna;
- 4ª imagem: Hans e a noiva Isabella conversam sobre Grabbe;
- 5ª imagem: Grabbe seduz a noiva do amigo Hans;
- 6ª imagem: Grabbe perde seu emprego. Conversa com a mãe,

decepcionada;

7ª imagem: Grabbe, numa taverna, em frente ao Conselho da Cidade,
torna-se vítima de humilhação;

8ª imagem: Grabbe junto com outros artistas pobres num pequeno quarto;

9ª imagem: morte do poeta, abandonado e miserável.

Este primeiro drama de Johst é concebido sob influência do Expressionismo e apresenta uma fábula, que se caracteriza pelo seu timbre populista, com os seus valores estilizados como “mãe”, “pátria”, “gênio” e “heroísmo”, os quais se evidenciam tanto na temática quanto na linguagem. O jovem Brecht não conseguiu aceitar a obra com tais critérios, e transformou-a num alvo de polêmicas e crítica. De fato, quando era estudante de literatura, Brecht polemizou e argumentou de modo tão veemente contra o drama de Johst durante um seminário na Universidade de Munique, que seu professor Alfred Kutscher, atônico e perplexo — segundo Otto Münsterer¹²⁹ —, nunca mais esqueceria este ato quase bélico de Brecht. No que diz respeito às características expressionistas do drama de Johst, pode-se deduzir que Brecht argumenta contra vários elementos que se acentuam nesta obra, da seguinte forma:

- a) O drama exhibe uma fé idealista e humanista de modo superficial e patético;
- b) o confronto trivial indivíduo/sociedade, no qual tanto o protagonista quanto a sociedade são apresentados de modo esquemático;
- c) pela retórica populista patética dos diálogos;
- d) pela linguagem estilizada, artificial, bombástica e pouco naturalista.

A afinidade do drama de Johst com o Expressionismo e seu mundo de emoções estereotipadas é supostamente o que provocou em Brecht uma reação brusca de desprezo pela obra *Der Einsame*. Mesmo assim, Brecht, na primeira versão de *Baal*, remete a figuras e cenas particulares desta obra de Johst, com o fim de estabelecer, através das referências intertextuais, uma paródia. A recepção da peça de Johst no drama *Baal* pode ser exemplificada através das seguintes cenas:

¹²⁹ Otto Münsterer. Bert Brecht. p. 49.

- a) Baal apresenta seus versos numa boate, e esses são depreciados pela crítica dos presentes;
- b) ele seduz a noiva do melhor amigo;
- c) também a mãe reclama da preguiça e da indolência de Baal;
- d) A Baal será entregue uma ordem de despejo, por não pagar o aluguel, e ele fica sem moradia.

No entanto, estes paralelos ficam restritos a este núcleo da fábula de *Der Einsame*. As diferenças se evidenciam já desde o início das obras: se o ambiente na peça de Johst é fúnebre e trágico, aquele em torno do protagonista de Brecht é colorido, leve e condicionado por fenômenos externos, sobretudo da natureza. As diferenças dos dois dramas se mostram também na caracterização do protagonista: a personagem Baal, ao contrário do protagonista Grabbe, sabe defender-se e se aproveita da situação. Baal é a incorporação da não-concordância com as convenções. E aqui se revela a reação de Brecht.

Baal recita numa taverna poemas indolentes e imorais, (versos que os mal-intencionados conselheiros da cidade esperam ouvir), com o fim de agradar e provocar a audiência. Ele seduz a noiva de seu melhor amigo, sem remorsos, rejeitando a reação de desespero do amigo. Baal, ao contrário do protagonista Grabbe, respeita a mãe, tentando agradar-lhe, tratando de mudar até seu estilo de vida. Baal fica sem emprego, mas age com agressão. Quando não tem onde morar, Baal sai da cidade e começa a viajar. Durante o trajeto, Baal conhece Ekart, que se torna seu amigo. Por meio das características deste amigo, Brecht remete à figura Eckart (escrito com “ck”!) do drama de Johst. Em *Baal*, a amizade de Ekart com o protagonista ganharia traços da amizade dos poetas vagantes Rimbaud e Verlaine. Isso é testemunhado pelas baladas que Baal canta, em companhia de Ekart.

Em resumo, pode-se dizer que Baal, ao contrário de Grabbe, não é um gênio pouco reconhecido pela sociedade, fracassado. Baal não oscila entre piedade e desespero, Baal desconhece remorsos, ele é vital, ele apenas reflete a natureza silvestre do ambiente em torno dele. Assim, na última cena na obra de Brecht, que deixa em aberto se

Baal realmente morre ou se ressuscita com a natureza, Baal diz em seu leito de morte: “Eu não sou um rato!”. (B2:82)

Ao comparar os dois textos, ademais, percebe-se que Brecht tanto ridiculariza os conceitos venerados por Johst — como o do gênio negligenciado e pouco reconhecido pela sociedade, que morre abandonado — quanto o pathos da retórica e do estilo do drama, pela sua seqüência de imagens que remete ao calvário de Cristo. Brecht certamente perceberá mais tarde que, por meio de sua peça, criou um inimigo que não o perdoaria. Em 1933, quando os nacional-democratas sob Hitler chegaram ao poder, Johst era presidente da “Academia Alemã de Arte”, órgão responsável pela censura na literatura e nas artes em geral, os livros de Brecht seriam dos primeiros a serem queimados.

IV.2.3 Traços autobiográficos de Brecht

Contrapondo as versões existentes de *Baal*, surge um quadro de suposições quanto ao início e à origem da peça, que vão além da hipótese de ser uma paródia do drama *O Solitário* de Hanns Johst, pois evidenciam-se referências e reminiscências excessivas à personalidade do próprio Brecht. Entre todas as peças do autor, *Baal* é a que mais carrega traços autobiográficos. Uma variedade de cenas parecem ser adotadas do ambiente de sua juventude em Augsburg, que expressam sentimentos e experiências do jovem autor. Retratam tanto sua rebeldia e desgosto contra a burguesia quanto as experiências vitais e compensadoras de seu contato intenso com a natureza, que rodeava sua casa e sua cidade. E tal qual a figura Baal, Brecht apresentava seus poemas entre amigos e em público, seja nas tavernas de Augsburg ou na cidade de Munique, em forma de recitais ou mesmo cantados, às vezes só ou em companhia de seus amigos de Augsburg, por exemplo com seu amigo Franz “Orge” Pfanzelt, a quem dedicaria a sua versão revisada de *Baal*, de 1919. Nesta versão ele presta uma homenagem em forma de um poema “Orge me disse [...]” (B2:31), no qual o próprio Brecht tocava ao violão um repertório que consistia de baladas sociocríticas e provocadoras, preferencialmente as de Wedekind. Durante a concepção de *Baal*, poemas ou baladas da própria peça são apresentados em público com frequência cada vez maior.

Em sua biografia, o amigo Otto Münsterer confirmou que o jovem Brecht, bem como o protagonista Baal, com sua expressividade e retórica, influenciaram e penetraram a vida social do grupo que vivia em torno de Brecht, descrevendo o impacto dessa peça como “Baalisches Weltgefühl”,¹³⁰ um sentimento vital baaliano, quanto a visões e percepções do mundo.

Reflete-se também em *Baal* o panorama pitoresco dos arredores da casa de Brecht em Augsburg, que se situava ao lado do rio Lech, num bairro operário repleto de tavernas e espeluncas. Assim, o quarto de Baal, com a mesa sobrecarregada de manuscritos, onde o autor recebia os amigos, colegas literários, a noiva — que segundo a descrição é de uma casa ao lado de um rio —, lembra o quarto do autor na rua Bleichstraße. Trata-se de uma época quando o jovem Brecht iniciara sua carreira como autor de seções culturais em jornais, sob o título “Notizen unserer Zeit” [Notícias do Nosso Tempo], primeiramente escrevendo para diário local *Augsburger Neueste Nachrichten* e nos anos seguintes para o jornal *Der Volkswille*, um órgão esquerdista do Partido Social-Democrático Independente, USPD. Brecht encontrou nessa atividade espaço para expressar a sua não-conformidade e seu desgosto com obras e eventos culturais. Seus ensaios eram concebidos e redigidos num tom subjetivo, rude e polêmico. Esta atividade jornalística reflete-se em *Baal* na cena “O quarto da redação”, da versão de 1918.

Nas primeiras versões de *Baal*, de 1918 e 1919, a mãe do protagonista tem um papel de destaque, constituindo um pólo fixo na vida de Baal, e reaparece em várias cenas durante o percurso do drama. A mãe era a única instância que o ligava à sociedade. Paradoxalmente, ela era uma pessoa bastante venerada e respeitada por Baal, mas que pelo resto se caracterizava por atitudes contrárias quanto à moral e à ética. Essa personagem morre na cena “Quarto da mãe de Baal”, ao seu lado, sem que este pudesse tirar-lhe o peso das preocupações maternas. A morte iminente da mãe de Brecht reflete-se na obra. Ela morreria em 1920, poucos meses após Brecht terminar a redação de *Baal*. Significativamente, na versão seguinte da peça, de 1922, a figura da mãe foi cortada pelo autor.

¹³⁰ Otto Münsterer, p. 109.

Os prólogos das várias versões refletem o modo como o autor trata os diversos elementos biográficos, no que se refere ao seu protagonista Baal. O prólogo da versão de 1918, ao contrário da versão seguinte, quase idêntica, é intitulado de modo um tanto pessoal, de “Letzter Wille” [Testamento], o que permite compreender este prólogo com referências autobiográficas:

Testamento

Esta peça retrata a história comum de um homem, que numa taverna canta um hino ao verão [...]. Baal não é um poeta especialmente moderno. Baal não é um prejudicado pela natureza. É do tempo em que esta peça foi apresentada. É a dolorosa caveira de Sócrates e Verlaine. Aos atores que reclamam os extremos quando não conseguem encontrar soluções no meio termo: Baal não é uma natureza nem cômica nem trágica. Tem a seriedade de todos os animais. A peça pretende mostrar que é possível conseguir-se o seu quinhão, se estiver disposto a pagar. A peça não é a história de um ou dos muitos episódios, mas de uma vida.[...].¹³¹ (B1:11; trad. bjs)

Ao mesmo tempo, porém, Brecht se desvia de eventuais identificações com esse prólogo ao incluir nele uma tangente referencial à obra principal de François Villon, figura literária com a qual, ao lado de Verlaine, o jovem Brecht simpatizava, como se evidencia no prólogo.

Em 1926, ao elaborar em *A biografia do homem Baal* uma versão adequada de *Baal* para o palco, Brecht informa mais detalhes sobre o caráter verídico da peça, e acrescenta informações sobre seu protagonista, mas com detalhes desconcertantes quanto aos traços autobiográficos:

Nesta biografia dramática de Bertolt Brecht vocês vêm a vida do homem Baal, tal como aconteceu no começo deste século. Vocês vêm a anormalidade de Baal, tal como ela se ajeita no mundo do século XX. Baal, o homem relativo, Baal, o gênio passivo, o fenômeno Baal, desde a sua aparência entre homens educados até seu fim terrível. [...] A apresentação começa com a primeira manifestação de Baal como poeta num círculo de pessoas educadas no ano 1904.¹³²

O autor, ao mesmo tempo, descreve e objetiva o seu protagonista; ele o caracteriza, mas também exclui quaisquer traços que possam insinuar semelhanças com

¹³¹ Segundo Peter Kraft: Brecht adota a frase sugestiva “a dolorosa caveira de Sócrates e Verlaine” da introdução da tradução editada por Otto Hauser, onde este disse que a cabeça de Verlaine, sob impacto de absinto, tinha se assemelhado aos poucos àquela de Sócrates, ou mesmo a de um fauno. (Paul Verlaine, *Saturnische Gedichte*. Weimar, Galante Feste, 1918, p. IX), B.B., Bd 24, *Schriften* 4. “Zu Baal”. p. 457.

¹³². “Lebenslauf des Mannes Baal”. Bertolt Brecht, Bd.1. *Stücke* 1. p. 140.

ele mesmo. Assim Brecht introduz indicações temporais: o ano 1904, (o ano que Brecht tinha seis anos) e indicações de lugar — Baal diz: “moro na Holzstraße 64” (B3:87); na versão de 1954, no mesmo contexto: “moro na Klauckestraße 64” (B4:5/Bp:19) (ruas inexistentes em Augsburg). Brecht dispõe de uma variedade de modos de camuflagens significativas, com o fim de desviar e afastar a atenção de sua personalidade. Mas inquirido com frequência sobre o assunto pela crítica e leitores/espectadores, ele faz a seguinte declaração a um jornal berlinense, em janeiro de 1926, por ocasião de uma encenação de *A biografia do homem Baal*:

O modelo para Baal

A biografia dramática chamada BAAL trata da vida de um homem que viveu na realidade. Era um tal Josef K., do qual pessoas me diziam conseguirem lembrar-se claramente, tanto da sua pessoa como da sensação que provocava. K. era filho ilegítimo de uma lavadeira. Cedo ganhou má reputação. Sem ter obtido qualquer formação, parece ter sido capaz de impressionar pessoas de fato bastante cultas com conversas extraordinárias pela informação que continham. O meu amigo dizia-me que com a sua maneira incomparável de se movimentar (ao pegar num cigarro, ao sentar-se numa cadeira, etc.), K. provocou uma tal impressão numa quantidade de gente, que estes, sobretudo jovens, passaram a imitá-lo. No entanto, devido ao seu estilo de vida irrefletido, foi-se afundando cada vez mais, sobretudo porque nunca tomou nenhuma iniciativa e porque de cada vez que alguém lhe dava uma oportunidade, ele a explorava de maneira vergonhosa. Vários episódios obscuros pesam-lhe na conta, por exemplo o suicídio de uma jovem. Tinha formação de mecânico, mas que se saiba nunca trabalhou. Quando as coisas em A. [Augsbugo]. começaram a ficar quentes demais, fugiu para bastante longe com um médico fracassado. Voltou porém em 1911 a A. [Augsbugo]. Numa taverna em Lauterlech, no meio de uma rixa que meteu facas, este seu amigo morreu, quase com certeza morto pelo próprio K. que de qualquer forma desapareceu muito rapidamente de A. e parece que morreu miseravelmente na Floresta Negra.¹³³ (trad. bjs)

Comentando a primeira edição da *Biografia do homem Baal*, Brecht declarou, em 1928, que apenas o homem Baal era verídico, entre suas personagens, e que não o tinha conhecido pessoalmente, mas só por meio de relatos de amigos.¹³⁴

Um dos traços característicos de Brecht é aproximar os seus protagonistas da audiência por meio de características reais, e assim dar-lhes vida, o que paralelamente tem o fim de objetivá-los. E um início claro neste contexto é a referência biográfica à família Brecht, originalmente da Floresta Negra, que se mudara para a cidade, e a mãe

¹³³ “Das Urbild Baals” em *Die Szene*, Berlim, Janeiro, 1926. Bertolt Brecht. Bd.24. *Schriften 4*, “Das Urbild Baals”. p. 11.

¹³⁴ *ibidem*. p. 12.

grávida, com ele próprio em seu ventre materno. Em *Baal*, o protagonista volta à floresta para morrer.

Brecht menciona na declaração acima um tal de Josef K. como sendo modelo para seu protagonista Baal. Curiosamente “Josef K.” remete ao protagonista de Franz Kafka, do romance *O Processo*, e também ao personagem intitulado simplesmente “K.”, de *O Castelo*. Este fato proporciona ao personagem Baal tanto um aspecto verídico e real quanto fictício, com referência aos protagonistas de Kafka. Pois a designação anônima “K”, em Kafka, possui um campo semântico que envolve as figuras isoladas ou marginais na sociedade. Como todos os protagonistas de Kafka, Baal é um indivíduo isolado e marginalizado, e suas visões e posições em relação ao direito tornam-no incompatível com a norma e estética da sociedade. De fato todos os protagonistas de Kafka são forenses: figuras desorientadas, com origens desconhecidas e fins incertos. O nome “K”. possui caráter simbólico que não se refere a um indivíduo em particular, mas a um tipo de pessoa. No mesmo ano dessa declaração Brecht escreve *Geschichten vom Herrn Keuner* [*Histórias do Senhor Keuner*], textos narrativos poético-didáticos e essencialmente antitéticos, com o objetivo de marcar posições em relação conhecimentos e fatos determinados. No contexto da figura do Senhor K., ou simplesmente K., é significativo notar que a relevância não está no protagonista, mas sua função como intermediador. O nome Keuner deriva paralelamente do alemão “keiner”, significando “ninguém”, e também do grego “koinos”, significando “coletivo”, pronome que remete tanto a não-identidade quanto à generalidade coletiva.

Brecht, de fato, reconhece sua admiração por Kafka, considerando “*O Processo* uma obra visionária”, com o questionamento do valor do indivíduo na época do átomo, da civilização de massas e de aparelhos onipotentes dos Estados e da força militar. Além disso, Kafka teria assumido esse questionamento antecipadamente, ainda na era pré-atômica.

Se Brecht alude por meio de objetivações e camuflagens a figuras literárias como Villon, Verlaine, e Kafka, que certamente condicionaram a visão do mundo do jovem Brecht, involuntariamente oferece uma plataforma biográfica que indica sua própria personalidade.

Brecht nunca deu indicações diretas sobre o fato da personagem Baal poder ser um auto-retrato ou que a peça *Baal* pudesse conter traços autobiográficos. No entanto, talvez o indício autobiográfico mais sugestivo possa ser deduzido da conversa entre várias personagens e Baal na cena “Barracão de madeira”, na qual o mendigo fala de um homem vindo da floresta.

Mendigo: [...] Tinha vindo de uma floresta e uma vez voltou lá porque precisava refletir um pouco. Achou a floresta completamente estranha e sentiu como se não tivesse vindo de lá. Andou muitos dias, pela floresta adentro, porque queria ver até que ponto estava ligado àquilo e até onde iam as suas forças. [...] (B2:59)(v.Bp:56).

A descrição do homem vindo da floresta sugere um indício do poema autobiográfico “Do pobre B.B.”, de *Breviário Doméstico*, escrito por Brecht, em 1920, referindo-se à sua origem, à Floresta Negra, no sudeste da Alemanha:

Eu, Bertolt Brecht, venho da floresta negra.
Para a cidade minha mãe me carregou
Quando ainda vivia no seu ventre. O frio da floresta
Estará em mim até o dia em que eu me for.¹³⁵

Brecht conseguiu distanciar-se com sucesso dos seus protagonistas por meio de uma variedade de técnicas, que se desenvolveram com a visão da dramaturgia de Brecht, sua concepção do teatro épico e as peças didáticas. Portanto, há muitas indicações de que Baal representa uma projeção dramática do próprio alter ego de Brecht. E pode-se deduzir que se Brecht, durante toda sua vida, recorre de modo fascinado à matéria “Baal” e ao seu protagonista, talvez seja porque ela contenha tanta subjetividade e reflexões pessoais. E esse fato faz também com que *Baal* seja seminal na obra de Brecht.

IV.2.4 Influência literária do Expressionismo

Existem várias hipóteses que se oferecem quanto ao contexto temporal e histórico-literário que motivou Brecht a trabalhar na peça *Baal*. A época da incubação e da concepção das primeiras duas versões, que abrange o último ano da Primeira Guerra Mundial e primeira fase pós-guerra, 1918/1919, caracteriza-se por graves tensões políticas e sociais, empobrecimento de grandes massas e lutas por mudanças e por sistemas

¹³⁵ “Vom armen B.B.”. Bertolt Brecht. Bd.11. *Gedichte I*. p. 119 / Trad.: “Do pobre B.B.”. Paulo Cesar de Souza. Bertolt Brecht. *Poemas 1913-1956*. p. 53.

políticos democráticos. Porém, paradoxalmente, esse período é visto, por muitos, com fé e otimismo, com esperança de mudanças políticas e sociais, depois da experiência de uma guerra devastadora, que levou a Alemanha a um abismo econômico e social. O Expressionismo na literatura tentou privilegiar a plataforma expressiva a favor de uma estética apelativa ou subjetiva, na qual o artista e escritor tentam comunicar suas experiências de guerra e medos e a decadência nas cidades e da sociedade em geral. O simbolismo do deus pagão Baal é encontrado em várias obras literárias como um símbolo relacionado a um sentimento destrutivo e apocalíptico.

Uma coletânea de novelas do escritor Paul Zech (1881-1946), com o título *O Baal Negro*, era muito popular na época de Brecht. Já em 1914 foi publicado do mesmo autor, num jornal expressionista de Berlim,¹³⁶ a narrativa *Das Baalsopfer* [O Sacrifício de Baal]. O poema “O Deus das Cidades”, de Heym — que apresenta um deus (Baal!) misantropo e demoníaco —, pode ter servido de inspiração para Brecht, que eventualmente transformou-o numa versão do deus pagão feito homem. É fato que, além do poema de Heym ou das obras de Zech, verifica-se que o nome “Baal” era uma personificação bem conhecida na literatura expressionista. No entanto, essa influência em Brecht é uma mera suposição, pois segundo Otto Münsterer, amigo de Brecht, seria pouco provável qualquer ligação, já que Brecht criticava e menosprezava a literatura expressionista. Esse é o motivo também pelo qual Brecht reagiu veementemente, na sua primeira versão de *Baal*, contra Johst. Käthe Rüllicke confirma neste contexto que Brecht desde cedo rejeitou o Expressionismo, denominando-o como “apática onda idealista”.¹³⁷ O próprio Brecht resumiu, em seus manuscritos de 1920, sua crítica neste contexto: “Expressionismo significa ser rudimentar. Onde não se trata de uma alegoria [...], trata-se de uma expulsão ou exagero do espectro, do idealizado”.¹³⁸ (trad.bjs)

IV.2.5 Referências bíblicas/mitológicas

Não se sabe ao certo a motivação de Brecht em intitular o drama de *Baal*. Esse nome figura no Antigo Testamento como o de um deus pagão da antiga Síria, mas,

¹³⁶ *Der Sturm*, Berlin, 1914. n.160/161.

¹³⁷ Käthe Rüllicke, *Die Dramaturgie Brechts*. p. 10.

¹³⁸ Bertolt Brecht. Werke, Bd.21, *Schriften I*, p. 48.

além de suposições e especulações, pouco se sabe a seu respeito. É certo que a peça *Baal* é permeada por elementos bíblicos, a começar pelo próprio título. O nome Baal vem do hebreu e do fenício “ba’al” e significa “dono” e também “deus”. De fato, a relação de Brecht com essa temática já se evidencia nos estudos bíblicos de em sua juventude, que culminaram com seu primeiro drama *A Bíblia* (publicado num jornal escolar, em 1914). Essa tendência de confrontar-se com a religião e com conceitos bíblicos se notaria também em *Baal*. No entanto, não existem declarações nem indicações do próprio Brecht que poderiam levar a conclusões mais fundamentadas sobre a origem do título.

Uma possível inspiração para o título *Baal* poderia ser a peça *Judith*, de Friedrich Hebbel (1813-1863), autor muito apreciado por Brecht, datada de 1840. Judith é uma figura bíblica do Velho Testamento, (veja também “Livro da Judite”). Já no primeiro ato, Judith ordena Holofernes, o general do rei, a destruir a estátua pagã de Baal. Na segunda versão de *Baal* (de 1919) o impacto literário fica evidente na cena “O quarto de Baal”, quando Sophie diz: “Estou a caminho do teatro, para representar o papel da Judith” (B1:40).

Não apenas o título, mas também o drama *Baal* parece sofrer o impacto do simbolismo e da metáfora derivados do Antigo Testamento. Por exemplo, Brecht se remete à metáfora bíblica da imagem da mulher velha, com um feixe de gravetos nas costas. O Antigo Testamento relata um encontro de uma mulher velha e muito pobre, carregando um feixe de gravetos, com o profeta Elias. Este é encarregado por Deus de exterminar a idolatria ao deus pagão Baal e, como prova de fé, Elias pede comida à mulher (AT, Reis I, 17,8). No drama de Brecht, Baal também se encontra com uma mulher velha que carrega gravetos, mas, em contraste, ajuda a mulher a carregar o feixe, para o assombro dos que consideram Baal uma má pessoa.

Brecht freqüentemente cita parábolas da Bíblia e as interpreta, coloca-as em outro contexto, com o intuito de pôr seu sentido original em questão. Um exemplo é a parábola do sacrifício do touro. Elias pede aos que idolatram Baal para que sacrifiquem um touro utilizando o fogo de Baal, como prova de sua divindade. Brecht retoma essa cena. Em *Baal*, o protagonista decide organizar uma festa só para ele, e para isto requisita

touros de todas as aldeias, com o fim de simplesmente apreciar os animais, para assombro do pastor do vilarejo. Baal conclui que “o homem cristão não ama mais animais” (B2:66).

Baal, o deus pagão do Antigo Testamento, tinha sido idolatrado por uma grande parte da povoação da antiga Mesopotâmia, assim como o protagonista, o poeta Baal, o é pelos seus admiradores. Brecht alude em vários pontos à figura deste deus pagão e, de fato, concebe seu protagonista com características pagãs, erroneamente interpretadas como “blasfêmicas”, como um deus terreno, que coloca valores e éticas do mundo ocidental em questão.

Considerando a relação e a ligação do protagonista Baal com a natureza — condicionada pelos fenômenos naturais, com o clima e os astros, sua visão materialista do mundo, sua visão panteísta —, evidenciam-se em *Baal* referências antigas que vão além do Antigo Testamento, e remontam às raízes do deus pagão Baal. Esta origem se encontra principalmente no assim chamado “Ciclo de Baal”, que pertence à literatura de Ugarit, na Síria, do séc. XIV a.C. O “Ciclo Baal” talvez seja o único mito do Antigo Oriente que apresenta um deus terreno, que vive entre os homens. Esse mito descreve o percurso da vida de um modo circular, num ciclo de nascimento—morte—renascimento.¹³⁹

Baal era venerado na religião panteísta de Ugarit como deus principal e deus da fertilidade, um deus que representava a natureza, o tempo, o céu e os fenômenos naturais e necessários como chuva, nuvens e vento. Baal é comumente representado desnudo, segurando uma lança, jogando raios na terra, ou também como um deus que se move nas nuvens. Alguns elementos desta mitologia encontraram mais tarde lugar no Antigo Testamento, no qual o nome Baal se torna sinônimo e coletivo para todos os deuses pagãos. O culto a Baal continuou existindo durante vários séculos e reapareceu na antiga Palestina, devido à miséria e à seca.

Não é possível saber se Brecht conhecia essa mitologia, embora as descobertas dos textos de Ugarit datem dos anos 1920. O protagonista de *Baal*, porém, alude a característica do Baal mitológico: ele age e reage segundo o impulso da natureza,

¹³⁹ Dirk Kinet: “Baal ließ seine Heilige Stimme erschallen...” “Der theologische Ertrag der religiösen Texte aus Ugarit”, In: *Welt und Umwelt der Bibel*, Heft 1, 2002. pp. 43-48.

guiado pelos fenômenos do tempo, vento, chuva e nuvens, que parecem exercer grande impacto sobre sua pessoa. Baal despreza a sociedade e tudo que a constitui, tal como é, mas se preocupa profundamente com a natureza, seus ciclos, entre nascimento e morte, as árvores, os animais. Ele valoriza a natureza mais que os homens, que são tidos, *a priori*, como inimigos. Deste modo Brecht configura seu protagonista com características de um deus terrestre.

Em seu manuscrito “Bei der Durchsicht meiner ersten Stücke” [Ao revisar minhas primeiras peças], de 1954, ele dá mais informações quanto à idéia inicial do seu conceito de protagonista:

Vinte anos depois de ter escrito *Baal*, estou ocupado com um material (uma ópera) que retoma a idéia principal de *Baal*. Há uma figura chinesa do tamanho de um dedo de madeira e vendida no mercado aos milhares, que representa o deus gordo e pequeno da Felicidade, confortavelmente deitado. Este deus, vindo do Leste, devia entrar nas cidades que foram destruídas após uma grande guerra, a fim de convencer as pessoas a lutarem pela sua felicidade e bem-estar pessoais. Juntou seguidores de vários tipos e tornou-se alvo de perseguição por parte das autoridades quando alguns deles começam a proclamar que os camponeses têm direito a terra, os trabalhadores a tomar conta das fábricas, os filhos dos trabalhadores e camponeses a tomar conta das escolas. É preso e condenado à morte. E então os carrascos praticam a sua arte no pequeno deus da felicidade. Mas o veneno que o fazem engolir tem bom sabor, a cabeça que lhe cortam volta de imediato a crescer.¹⁴⁰

O drama *Baal*, na sua versão de 1919, inicia-se de modo programático, com o “Coral do grande Baal”. Este poema introdutório serve como um índice, e apresenta de modo resumido a vida de Baal. Descrito em forma de um círculo de vida, começa com o “grande seio branco”, Baal cresce protegido, e, em várias etapas e estações da vida, volta ao mesmo lugar, ao “seio preto”. Este círculo já interpreta antecipadamente a existência eterna de Baal, que não pode ser afetada por condições e mudanças temporais ou históricas.

Ao mesmo tempo, “O Coral do grande Baal” sintetiza todas as características do protagonista. Baal é retratado como figura miticamente elevada, mas, por outro lado, é também representado como um grande boêmio e oportunista sem escrúpulos. Porém, Baal vê-se parte imanente e integral do todo, de uma terra que dá e

¹⁴⁰ Bertolt Brecht. “Bei der Durchsicht meiner ersten Stücke“, *Werke*, Bd.23, *Schriften* 3. p. 241.

toma, evidenciando um conceito que se assemelha ao de um eterno ciclo. Isso explica o título original da peça: *Baal devora! Baal dança! Baal glorifica-se!*, que certamente teria acentuado o aspecto mítico do drama.

IV.2.6 A fábula de *Baal*

Baal é primeira peça longa de Bertolt Brecht, iniciada no penúltimo ano da Primeira Guerra Mundial, em 1917. Embora seja permeada por um desgosto com o ser humano e com a sociedade em geral, não contém indícios da miséria e carências que trouxeram aqueles anos. A peça trata de posturas, ilusões e aventuras de um jovem poeta e seu círculo de amigos. O protagonista manifesta sua visão do mundo através de um materialismo naturalista. Baal age de acordo com a natureza, poeticamente elevada ao mundo romantizado dos anti-sociais e a sua literatura, como a de Villon, Rimbaud, Verlaine, Whitmann e Georg Heym. Tanto o poeta Baal quanto seus amigos contribuem com seus próprios poemas, que exprimem um sentimento anti-social e libertino.

O protagonista de *Baal* é escrivão numa repartição pública por necessidades financeiras e por querer garantir uma vida melhor para a mãe. No entanto, ele ambiciona tornar-se um poeta de renome, pois acredita ter gênio e talento para isso; por esse motivo, aceita o convite de apresentar seus poemas e canções ao violão numa *soirée*. Baal ganha rapidamente o fervor e aplauso da platéia, mas mesmo assim consegue transformar essa noite num escândalo. Baal, visivelmente incomodado pelos aplausos, adulações e comentários da classe alta e intelectual, reage de modo brusco e provocativo e termina insultando os espectadores, considerando-os representante de uma sociedade fútil e decadente. A *soirée* termina com brigas, e Baal retira-se do palco. Na noite seguinte, na tranquilidade de seu quarto, ele e Johannes, um amigo (e venerador de sua poesia), ficam olhando pela janela. Vendo o céu sob uma “noite de estrelas”, aprofundam-se numa conversa sobre amor e romantismo. Falam sobre a noiva de Johannes e depois sobre a vida noturna das tavernas que Baal desfruta sem inibições, com excessos, segundo sua natureza indomável. Na noite seguinte, ao retirar-se ao seu quarto para continuar seu trabalho literário, ele não encontra inspiração para continuar trabalhando sob essas circunstâncias que pouco lhe agradam. Ele vive numa cidade com uma burguesia frívola, a qual lhe dá apenas desgosto e o trata com indiferença. Baal, que amarga condições materialmente

ruins, além de não poder sustentar a mãe da forma desejada, é demitido de seu cargo de escrivão. Baal sente-se mal-compreendido, e considera seu gênio pouco reconhecido pela mãe, pelos superiores e pela sociedade. Baal conclui que a cidade tira seu espaço de viver.

Com Ekart, seu companheiro de viagens, Baal perambula por toda parte, bebendo e entrando em brigas. Sophie, uma de suas namoradas, fica grávida e passa a segui-lo, acabando por suicidar-se. Baal seduz, ainda, a amante de seu amigo Johannes. Perseguido pela polícia, morrerá sozinho numa floresta. Apesar de ser um retrato anti-heróico, não há dúvida de que muito da imagem romântica do poeta marginal se aplica a este Baal, cujo espírito e expressão poética descendem diretamente de Rimbaud e Verlaine.

Assim, no prólogo das versões de 1918 e 1919, Brecht descreve o seu protagonista do seguinte modo:

Baal não é um poeta especialmente moderno. Baal não é um prejudicado pela natureza [...]. Baal não é uma natureza nem cômica nem trágica. Tem a seriedade de todos os animais [...]. (B2:18; trad. bjs)

O impacto da obra de Georg Büchner em *Baal* não se evidencia, como no caso do drama *Tambores na Noite*, principalmente na fábula. Os protagonistas de Büchner são conceituados de modo completamente contrários, como por exemplo o humilde e fatalista Woyzeck e o “anti-social” Baal. Mas o conceito de Büchner penetra a sua obra de modo variado, tanto temático quanto por intermédio de seus conceitos estruturais, elementos que derivam da obra de Büchner em vários aspectos e obras em particular.

IV.3 A estética da intertextualidade: o trabalho com o pré-texto *Lenz*

Considerando-se os critérios de *referencialidade* e *seletividade* propostos por Pfister (v. Cap. I.3.3), pode-se constatar em *Baal*, a existência do pré-texto *Lenz*, de Büchner. Segundo essa definição, a intertextualidade revela-se na referência à estrutura e na adoção das estações (mencionadas abaixo) na narrativa e no segundo plano na referência ao protagonista, um poeta em confronto com a sociedade. A intertextualidade da narrativa *Lenz* com o drama *Baal* é marcada pela temática no que se refere à trajetória

dos protagonistas, à relação do indivíduo com os aspectos que o cercam, sua relação com a sociedade, com Deus, com a natureza e aspectos ligados à existência, vida e morte.

O drama *A Morte de Danton* apresenta-se como pré-texto secundário. A intertextualidade é marcada pela temática comum do determinismo, ateísmo e epicurismo.

Levando-se em consideração o critério da seletividade de Pfister, podem-se definir os modos como Brecht se refere ou remete ao pré-texto principal, *Lenz*, ao qual se refere ou cita, do qual exclui ou amplia referências. O jogo de aproximação e distanciamento em relação ao pré-texto permite avaliar a tensão sêmantico-ideológica da obra de Büchner e da peça *Baal*.

IV.4. Análise da Intertextualidade: *Lenz-Baal*

Apoiando-se como ponto de partida na narrativa *Lenz*, de Büchner, ao esboçar a estrutura de *Baal*, Brecht adota, no quadro da temática, as estações de *Lenz*, com o intuito de apresentar a temática principal de seu drama — o indivíduo em relação à sociedade, estado, religião e natureza. Como o autor de *Lenz*, o autor de *Baal* mantém as indicações temporais vagas, pois cada dia, ou cada período do dia, indica um novo encontro do protagonista com pessoas ou grupos em diferentes ambientes ou lugares. Também as indicações temporais do drama faltam por completo ou são indicadas apenas de modo indireto nos títulos ou subtítulos das cenas: “manhã cinza”; “pela tarde”; “alvorada” ou “árvores na tarde”. Indicações de lugares são também tratadas da mesma forma, são vagas ou indiretas: “no sótão de Baal”, “barracão de madeira”, “cabana na floresta”, “cela de prisão”, ou simplesmente “estrada”. O objetivo dessa técnica é evitar que distrações pudessem desviar o enfoque da ação, é dirigir o foco exclusivamente ao protagonista. O protagonista, suas atitudes, seus confrontos e sua visão do mundo definem as temáticas sugeridas pelo autor: o indivíduo em confronto com o mundo e tudo o que o rodeia.

Como em *Lenz*, as temáticas do texto podem ser agrupadas em seções, conforme mudanças locais, acompanhadas por alterações no estado psíquico do

protagonista. Em *Baal*, cada cena define uma “estação” do percurso do protagonista, que percorre um círculo vital entre nascimento, vida, morte.

Brecht adota as seguintes estações, oferecendo um espaço de diálogo, através de elementos intertextuais, com as estações do pré-texto:

a) caminhadas pela natureza (em *Baal*: excursão pelos campos e florestas);
> confronto “eu”/natureza

b) encontro com a sociedade, o pastor e a sociedade cristã (em *Baal*:
encontro com o as pessoas nas tavernas; moradores do vilarejo);
> confronto “eu”/sociedade

c) encontro com um pastor, conversas sobre Deus, fé, pertencimento à
comunidade (em *Baal*: conversas com o pastor na prisão);
> confronto “eu”/ religião

d) conversa sobre arte e literatura (em *Baal*: comentários na taverna e na
redação do jornal);
> confronto com a arte

e) relação com o amor (em *Baal*: a relação com as amantes);
> confronto com amor

f) recomendações dos pais (em *Baal*: encontros com a mãe antes desta
morrer);
> confronto “eu”/moral

g) cena dos lenhadores (em *Baal*: cena do protagonista com os
lenhadores);
> confronto “eu”/ grupo social diferente

h) afastamento por dois guardas (em *Baal*: sendo levado por dois policiais

à prisão)

> confronto eu/Estado; o poder do Estado

i) confronto com a morte (em *Baal*: cena final).

> confronto com a morte

A justaposição das estações (ver abaixo) tenta demonstrar como Brecht remete ao pré-texto da narrativa *Lenz*, reportando-se às mesmas constelações de personagens, às mesmas situações em que se encontram os protagonistas, às mesmas temáticas, de modo dialético, com conclusões antitéticas. O próprio Brecht considera Baal “um provocador, um venerador das coisas como são, alguém que vive intensamente suas possibilidades e as dos outros”. Ao criar Baal, Brecht ambiciona um entendimento dialético por parte do leitor/espectador. O personagem Baal constitui uma antítese. O foco resulta num questionamento da moral e estética da sociedade.

a) Caminhadas pela natureza (em *Baal*: excursão pelos campos e florestas);

Lenz: sentimento de errância existencial

Baal: sentimento de harmonia existencial

b) encontro com a sociedade, o pastor e a sociedade cristã (em *Baal*: encontro com o público nas tavernas; moradores do vilarejo);

Lenz: insegurança e sentimento de ser excluído

Baal: parte de um fenômeno natural, mas demonstra irritação e animosidade

c) encontro com um pastor: conversas sobre Deus, fé, pertencimento à comunidade (em *Baal*: conversas com o pastor na prisão);

Lenz: o ateísmo é resultado de um sentimento de insegurança e de dúvidas quanto à fé e à religião cristã

Baal: desconhece religião. O ateísmo é o ponto de partida para sua sua visão do mundo.

d) conversas sobre arte e literatura (em *Baal*: na redação do jornal e nas tabernas);

Lenz: manifestação de estéticas e convicções

Baal: a arte é parte imanente da vida; rejeita teorias

e) relação com o amor (em *Baal*: a relação com as amantes);

Lenz: o amor é espiritual

Baal: amor é imanente da vida e natureza; rejeita sentimentos

f) recomendações dos pais (em *Baal*: encontros com a mãe);

Lenz: luta contra a moral prevalescente; tem visões da mãe morta

Baal: ignora a moral; a mãe constitui uma instituição da natureza

g) confronto com gente simples (em ambas as obras, lenhadores);

Lenz: admira humildade;

Baal: rejeita e opõe-se

h) afastamento por dois guardas (em *Baal*: sendo levado por dois policiais à prisão);

Lenz: sentimento de exclusão social

Baal: indiferença; a sociedade é inimiga

i) cenas nas cabanas (confronto com a morte)

Lenz: questiona o sentido da vida; procura a morte

Baal: vive segundo o ritmo da natureza; teme a morte e procura a vida

IV.5 O conceito de natureza no drama *Baal*

As circunstâncias pouco favoráveis de sua vida fazem com que Baal fique doente, com problemas cardíacos. Subjugado por seus sofrimentos, vê-se incapaz de continuar com sua escrita poética. Entre sofrimento e à mercê da força elementar da natureza, Baal sente um impulso indomável de sobrevivência:

Baal: [...] das Herz will nicht singen aus mir und die Brust ist verschleimt. Ich bin zur Qual geboren und habe keine Ruhe. Blut füllt mir die Augen und meine Hände zittern wie Laub! Ich will etwas gebären! Ich muß etwas gebären! [...] Mein Herz schlägt schnell und matt. [...] Der Geruch der wilden Mainächte ist in mir. [...] Der Sommer singt aus mir mit seiner sanften lauthallenden Stimme. (B2:34)

Baal: [...] o coração não quer cantar e meu peito está tomado. Nasci para sofrer, e sossego não tenho. Meus olhos se enchem de sangue e minhas mãos tremem como folhagem! Quero produzir algo! Tenho que conseguir fazer algo! [...] O coração bate veloz e fraco [...] Em mim está o cheiro suave das noites indomáveis de maio [...]. O verão canta em mim com a sua suave voz alta e ressonante. (trad.bjs)

Também Lenz vê-se subjugado por um sofrimento, que se baseia na sua inquietude permanente: “o eterno tormento da inquietação” (Lp:190); [“die ewige Qual der Unruhe!” (L:157)], que frequentemente o leva a um estado muito perturbador e que às vezes se apresenta como uma ruptura na sua personalidade. E é disso que ele tenta fugir, motivado por um impulso de viver/sobreviver, que acompanha as suas crises de saúde mental:

[...] er konnte sich nicht mehr finden; ein dunkler Instinkt trieb ihn, sich zu retten, [...]. (L:139)

[...] já não mais podia encontrar-se, um instinto obscuro o impelia a salvar-se [...]. (Lp:172)

Der Trieb der geistigen Erhaltung jagte ihn auf; [...] (L:156)

O Instinto da preservação espiritual fazia-o reagir; [...] (Lp:189)

As idas à natureza, à floresta, tanto em *Baal* quanto em *Lenz* mais parecem retiradas, fugas. Ambos os personagens-escritores se refugiam na natureza devido a conflitos com a sociedade e autoridades. E ambos apresentam, cada um a seu modo, o fenômeno de uma incompatibilidade com a vida na sociedade, com suas normas e regras, tal como ela se encontra constituída.

Baal, nessa situação, vê como alternativa única um afastamento do que lhe causa dor, e se retira de tudo, a favor da vida na floresta:

Baal: Ich geh in den Wald und verdien was, Mama. (B2:36)

Baal: Mãe, eu vou à floresta, ganhar a vida. (trad.bjs)

e afirmando sua decisão, ele declara ao amigo Johannes:

Johannes: Du bist davongejagt. Was tust du? Wirst du Lyrik verkaufen?

Baal: Ich habe mich entschlossen in den Wald zu gehen. Dort kann man leben.
(B2:37)

Johannes: Você foi embora correndo. O que você vai fazer? Vai vender poesia?

Baal: Tomei a decisão de ir à floresta. Ali se pode viver. (trad.bjs)

Baal manifesta sua decisão contrapondo sociedade e natureza, colocando em questão os fundamentos da ideologia burguesa como “pátria” e “casa”. Expõe, também, os preconceitos da sociedade, que considera a natureza como domínio inimigo. Dentro da hierarquia do ideário do homem civilizado, a natureza seria um estado inferior na criação, e que deve ser superado. Baal inverte este ideário:

Baal: Ich ziehe mich ins feindliche Land zurück. In blühndes Leben zurück. Ich habe keine Heimat zu verteidigen. Mein Haus trage ich mit mir. Es sind feste Domänen, die ich auf der Flucht unter meine Füße kriege, und ich lasse sie als mageren Verlust zurück. Ich fliehe vor dem Tod ins Leben. (B2:54)

Baal: Retiro-me ao país inimigo. Retirando-me à vida em flor. Não tenho pátria para defender. Minha casa, levo-a dentro de mim. Trata-se de domínios firmes, que, na fuga, terei sob meus pés, e os quais deixarei como uma perda mínima. Fujo da morte, rumo à vida. (trad.bjs)

Ao associar a natureza com “vida em flor”, “domínios firmes”, Baal descreve a sua visão da vida em sociedade, considerando-a, pelo que se pode derivar da negação utilizada, como domínios não-firmes, abstratos; viver em sociedade é, definitivamente, “morte”. Baal declara a sua retirada como fuga da morte, à vida.

Esses são critérios que também Lenz aplica à polaridade entre cidade e natureza. Lenz não se sente ligado a termos como “pátria”, “sociedade”, e “família”, nem a seu passado. Trata-se de termos cujos significados ele associa dolorosamente com repressões, angústias, pesadelos e morte.

O mero pensamento sobre seu lar, sobre seu pai, e o conceito de vida que este tem planejado para ele, provoca-lhe horror. Nas suas reflexões sobre a vida na sociedade surge o pensamento de uma existência que se caracteriza pela falta de sentido. O sentimento de não poder viver segundo as regras convencionais da sociedade, levando uma vida segundo a idéia do pai, provoca em Lenz ressentimentos dolorosos e uma reação um tanto brusca:

Toll werden dort? Du weißt, ich kann es nirgends aushalten als da herum, in der Gegend. Wenn ich nicht manchmal auf einen Berg könnte und die Gegend sehen könnte, und dann wieder herunter ins Haus, durch den Garten gehn und zum

Fenster hineinsehn — ich würde toll! Toll! [...] Jeder hat was nötig; wenn er ruhen kann, was könnt er mehr haben! Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit alles, was der Augenblick gibt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu gemessen! Dürsten, während einem helle Quellen über den Weg springen! Es ist mir jetzt erträglich [...] (L:146)

E lá enlouquecer? Você sabe, eu não consigo agüentar em parte alguma, exceto aqui, nessa região; se não pudesse à vezes escalar uma montanha e dali ver as redondezas, e depois descer de novo para casa, passar pelo jardim, e espreitar pela janela — ficaria louco, louco! [...] Cada qual tem algo que precisa; quando pode descansar, o que mais poderia precisar! Ficar sempre subindo, lutar e assim até a eternidade, jogar fora tudo o que o instante dá, e sempre sofrer privações, para um dia desfrutar; padecer de sede, enquanto nascentes cristalinas puras brotam no caminho. A vida me é agora suportável [...] (Lp:179)

A ambição de Lenz, entre o seu ambiente opressivo e a ânsia de viver, é a busca de si mesmo, a busca da sobrevivência e da possibilidade de sua própria existência. E nesse contexto se evidencia que a visão da vida encontra-se em analogia com a sua teoria de arte:

Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut [...] (L:143)

Eu exijo que haja sempre em tudo — vida, possibilidade de existência e aí está bem [...]. (Lp:177)

Desde o início de sua estada em Waldersbach, Lenz revela indícios de períodos de severas depressões, interrompidos por momentos de extrema lucidez, como nas conversas em público ou com seu anfitrião, Oberlin, ou ainda na conversa sobre arte com Kaufmann, crítico literário.

Baal, em conflito com a sociedade, e na procura de tranquilidade e paz interior, retira-se à natureza. Ao clérigo que lhe promete a paz da alma, Baal tenta explicar:

Baal: Geben Sie mir den blauen Himmel und eine handvoll Ähren [...] und Freiheit, hinzugehen wo ich will! Das ist Ruhe der Seele!" (B2:55)

Baal: De-me o céu azul e uma mão cheia de espigas, [...] e a liberdade de ir onde quero. Isto é a paz da alma! (trad.bjs)

Em *Lenz*, o protagonista achava muito agradável ter satisfeito seu desejo por tranquilidade, que ao mesmo tempo incorporava essa liberdade:

Doch je mehr er sich in das Leben hineinlebte, ward er ruhiger, [...] (L:140)

Quanto mais se habituava àquela vida, mais calmo ficava. (Lp:173)

Em contato com a natureza, Baal começa sentir seu efeito benéfico. Em companhia de colegas de trabalho, lenhadores, e junto à sua amante Sophie, declara:

Baal: Ich bin ruhig wie ein Kind. Es ist die Ruhe des Himmels, ganz oben, und am Abend, die Bäume sehnen sich danach. Dazu ist eine liebliche Milde in mir, wie die Säure von Äpfeln, die lange liegen und mild sind; (B2:48)

Baal: Estou calmo como uma criança. É a calma do céu, sobretudo, e, à tarde, as árvores sentem falta dela. Ademais há uma suavidade terna em mim, como a acidez de maçãs armazenadas por muito tempo guardadas e que ficam suaves. (trad.bjs)

Em raras ocasiões, Lenz percebe esta harmonia na natureza e a sintonia com ele mesmo:

Alles so still, und die Bäume weithin mit schwankenden weißen Federn in der tiefblauen Luft. Es wurde ihm heimlich nach und nach. (L:141)

Tudo tão silencioso, e as árvores na distância com brancas penas oscilantes no azul profundo. Pouco a pouco, tudo se lhe tornava íntimo (Lp:174)

Às vezes ele percebe a calma que irradia da natureza apenas de modo indireto, como na companhia do pastor Oberlin, através do olhar deste:

Er mußte Oberlin oft in die Augen sehen, und die mächtige Ruhe, die uns über der ruhenden Natur, im tiefen Wald, in mond hellen, schmelzenden Sommernächten überfällt, schien ihm noch näher in diesem ruhigen Auge [...]. (L: 140)

[...] tinha com frequência que olhar Oberlin nos olhos, e a paz imensa que nos assalta frente à natureza em repouso, na profundezas da floresta, nas noites de verão derretendo-se à luz clara do luar [...]. (Lp:173)

E Ekart, companheiro de viagem de Baal, resume de modo afirmador e em poucas palavras o lema da “nova liberdade” dos dois companheiros de viagem:

Ekart: Heuhütte, Bauerndiele, Wald. Das gibt Blut. (B2:32)

Ekart: Palheiro, cabana, floresta. Isso dá vigor! (trad.bjs)

Baal, como Lenz, adoece no ambiente da cidade e reconhece a falta de sentido da vida que o rodeia. Baal, ao receber a notícia de sua demissão, responde ao mensageiro de modo tão lapidar, que esse fica perplexo e sem jeito de cobrar a taxa pelo serviço. Baal interpreta a situação mediante uma visão abrangente, que expõe a nulidade de tal fato face à lei poderosa da natureza, que não concede subterfúgios, como se estivesse dizendo que o percurso da vida é irremediável:

Baal: Manchmal träume ich von einen See, der ist tief und dunkel und zwischen die Fische lege ich mich und schaue den Himmel an. Tag und Nacht bis ich verfault bin. (B2:36)

Baal: Às vezes sonho com um lago, profundo e escuro, e eu me deito entre os peixes e olho o céu, dia e noite, até apodrecer. (trad.bjs)

Esta resposta, incompreensível para o mensageiro, expressa, tanto em dimensões de espaço (de um lago profundo até o céu), quanto em dimensões de tempo (da trajetória de um homem, entre a vida e a morte), o sentimento existencial momentâneo de Baal, face às circunstâncias que o rodeiam e a dicotomia da situação de sua vida real, atual e o sonho, o desejo.

Também, e pela primeira vez, ele insinua a vontade de se unir à natureza, e expressa sua visão de que o homem é apenas um elemento integral e biológico dentro do círculo de vida e morte. Esta concepção da unidade com a natureza revela-se em Lenz:

Er wurde still, vielleicht fast träumend: es verschmolz ihm alles in eine Linie, wie eine steigende und sinkende Welle, zwischen Himmel und Erde; es war ihm, als läge er an einem unendlichen Meer, das leise auf und ab wogte. [...]. Er suchte keinen Weg. (L:147)

Ele se aquietou, talvez quase sonhando, tudo diante dele fundiu-se numa só linha, como uma onda que se alheia e desaba entre céu e terra, era como se estivesse deitado à beira de um mar infinito que docemente fluía e refluía [...] Não procurava caminho algum. (Lp:180)

Lenz sente tudo derretendo numa onda em movimento perpétuo, e percebe um sentimento fatalista, de vazio. Como se tudo fosse sonho, procura a dor física a fim de relacionar-se com a vida.

Er stieß an die Steine, er riß sich mit den Nägeln; der Schmerz fing an, ihm das Bewußtsein wiederzugeben. Er stürzte sich in den Brunnstein, aber das Wasser war nicht tief [...].(L:139)

[...] tropeçou nas pedras, arranhava-se com as unhas, a dor começou a devolver-lhe a consciência, ele se atirou no poço, mas a água não era profunda [...]. (Lp:172)

Em muitas culturas e mitologias, a água simboliza a substância elementar da qual se originam todos os seres. No cristianismo, água se associa à purificação e à imagem da vida, e representa a união com Deus. Na mitologia de Ugarit, Baal era venerado como Deus da fertilidade, mas também da chuva e água (veja IV.2.5). A imagem de Baal, deitado num rio, traz características de imanência: a unidade do homem com os elementos, com a natureza. Além disso, o conceito da água nas culturas orientais evoca o

círculo de vida e morte, em particular na cultura hindu, na qual o desejo máximo do homem é morrer em contato com o elemento água.

Neste contexto deve-se mencionar o comentário do pastor, completamente desorientado pelos desejos de integração na natureza de Baal. Assim, o pastor acusa Baal de blasfêmia:

Der Geistliche: Ihre Seele ist wie Wasser, das jede Form annimmt und jede Form ausfüllt. (B2:55)

O pastor: Sua alma é como água, que aceita e preenche qualquer forma. (trad.bjs)

Em *Lenz*, o protagonista está em constante contato com a natureza, passando por um processo de conhecimento de si mesmo e também do homem em relação à natureza. Lenz constata que a alma está em todos os elementos. O impulso de terminar com sua vida e o desejo de morrer só aparecem em momentos quando seu estado de saúde piora. Lenz, em várias tentativas, procurou a morte nas águas de um poço do pátio, no presbitério. Lenz explicita o significado que atribui à água numa conversa com Oberlin, gerando um ponto de vista místico quanto à relação homem e natureza:

Lenz sagte, daß der Geist des Wassers über ihn gekommen sei, daß er darin etwas von seinem eigentümlichen Sein empfunden hätte. (L:143)

Lenz disse que o espírito das águas o possuía, que então teria experimentado algo de seu ser peculiar. (Lp:175)

Também para Baal o confronto com a natureza equivale a um processo de conhecimento. Baal descobre que ele faz parte do todo e que tudo e todos — homem, natureza, animal e os elementos — compartilham da mesma substância, da mesma alma.

Baal: Wenn man nachts im Gras liegt, ausgebreitet, merkt man mit den Knochen, daß die Erde eine Kugel ist und daß wir fliegen und daß es auf dem Stern Tiere gibt, die seine Pflanzen auffressen. Es ist einer von den kleineren Sternen. (B2:27)

Baal: Quando à noite estamos deitados na relva, completamente estendidos, sentimos com os ossos que a terra é redonda, que estamos voando e que nesta estrela há animais que devoram suas plantas, é uma das estrelas menores. (v.Bp:23)

Em contato com a natureza vital, sempre em movimento, também Lenz experimenta o sentimento de ser parte integrante de um todo, caracterizado por um dinamismo no qual o homem se constitui não como o centro, mas como uma parte integrada e subjugada:

[...] er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat; oder er stand still und legte das Haupt ins Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern. (L:137)

[...] esticava-se e deitava-se na terra, enterrava-se no Todo, era um prazer que lhe causava dor; ou ficava quieto e pousava a cabeça no musgo e entrefechava os olhos, e então tudo se distanciava, a terra fugia sob seu corpo, tornava-se pequena como uma estrela errante [...] (Lp:170)

Baal expressa um conceito gnóstico que corresponde a uma visão imanentista do mundo, que une homem, animal e natureza:

Baal: Meine Seele ist das Sonnenlicht, das in dem Diamanten bleibt, wenn er in das unterste Gestein vergraben wird Und der Trieb zum Blühen der Bäume im Frühling, wenn noch Frost da ist. Und das Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unter dem Wind wälzen. Und das Funkeln zweier Insekten, die sich fressen wollen. (B2:119)

Baal: A minha alma é a luz do sol que fica no diamante, quando esse está enterrado nas pedras mais fundas. E também o impulso que faz as árvores florescerem na primavera. E o gemer dos campos de trigo, quando rolam agitados pelo vento, e o brilho de dois insetos que querem se devorar. (trad. bjs)

Em *Lenz*, o protagonista apresenta, numa conversa com o pastor, o seu conceito naturalista da inter-relação entre cada elemento da natureza. Lenz, no início de sua estada na Alsácia, estava ainda entusiasmado com a esperança de poder encontrar a alma de Deus na harmonia que domina a natureza, tanto quanto em cada partícula e elemento:

Er fuhr weiter fort: Die einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen; je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn [...] es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden, für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben, so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen. (L:143)

E prosseguiu: a mais simples e pura natureza humana está mais estreitamente ligada à mais elementar; quando mais apuradamente o homem sente e vive o espiritual, mais embotado fica esse sentido elementar [...] devia haver uma infinita sensação de deleite em ser tocado por toda e qualquer forma dessa vida peculiar; ter alma para pedras, metais, água e plantas; acolher dentro de si tão sonhadoramente cada ser da natureza [...]. (Lp:175)

Lenz descobre harmonia e uma bem-aventurança quanto às formas e órgãos da natureza:

Er sprach sich selbst weiter aus: Wie in allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seligkeit sei, die in den höhern Formen mit mehr Organen aus sich herausgriffe, tönte, auffaßte und dafür aber auch um so tiefer affiziert würde [...]. (L:143)

Ele continuou a externar o que lhe ia no coração dizendo como em tudo havia uma indescritível harmonia, uma sonância, uma ventura, que nas formas superiores com mais órgãos desenvolvidos a partir dela mesma, soa, capta e, por isso mesmo, é tanto mais profundamente afetada [...]. (Lp:176)

No centro da temática do homem com a natureza encontra-se a imagem da árvore, descrita num relato de um mendigo, companheiro de Baal na floresta. Trata-se de uma história que, além de ressuscitar a trajetória de Lenz nos bosques da Alsácia, resume a relação de Baal em confronto com a natureza. Trata-se do confronto quase mítico do homem desarraigado e da árvore com raízes firmes no chão. Nela a relação natureza/Deus e matéria encontram-se numa unidade:

Bettler: Ich kannte einen Mann, der meinte auch, er sei gesund. Meinte es. Er stammte aus einem Wald und kam einmal wieder dorthin, denn er mußte sich etwas überlegen. Den Wald fand er sehr fremd und nicht mehr sehr verwandt. Viele Tage ging er, ganz hinauf in die Wildnis, denn er wollte sehen wie weit er abhängig war und wieviel noch in ihm war, daß er's aushielte. Aber es war nicht mehr viel.

[...] An einem Abend, um die Dämmerung, als er nicht mehr so allein war, ging er durch die große Stille zwischen die Bäume und stellte sich unter einen von Ihnen, der sehr groß war.

[...] Er lehnte sich an ihn, ganz nah, fühlte das leben in ihm und sagte: Du bist höher als ich und stehst fest und kennst die Erde bis tief hinunter und sie hält dich. Ich kann laufen und mich besser bewegen, aber ich stehe nicht fest und kann nicht in die Tiefe und nichts hält mich.

[...] Der Wind ging. Durch den Baum lief ein Zittern, der Mann fühlte es. Da warf er sich zu Boden, umschlang die wilden und harten Wurzeln und weinte bitterlich. (B2:59/60)

Mendigo: Conheci um homem que também dizia que tinha saúde. Dizia! Tinha vindo de uma floresta e uma vez voltou lá porque precisava refletir um pouco. Achou a floresta completamente estranha e sentiu como se não tivesse vindo de lá. Andou muitos dias, pela floresta adentro, porque queria ver até que ponto estava ligado àquilo e até onde iam as suas forças. Mas já não eram muitas.

[...] Numa noite, no crepúsculo, quando ele já não estava tão sozinho, foi andando através do enorme silêncio pelas árvores, e ficou debaixo de uma delas, que era muito grande.

[...] Encostou-se a ela, bem junto, sentiu a vida nela, ou julgou senti-la, e disse: “Você é mais alta do que eu e está bem firme e conhece a terra até o fundo e ela a segura. Eu posso andar, me locomover melhor, mas não estou firme e não posso ir até o fundo e nada me segura. Também desconheço o grande silêncio por cima das copas tranquilas no céu infinito”. (Bp:56).

O processo de conhecimento funda-se para Baal num conceito de simbiose e participação. Desse modo, ele descobre que é feito da mesma matéria do objeto que ele quer conhecer, com as mesmas forças vitais daquela árvore. Trata-se, neste contexto, de um conceito hilozoísta, visão que considera a vida em unidade inseparável da matéria e que atribui à matéria qualidades espirituais, ou seja, que toda matéria possui alma.

Em *Lenz*, durante o passeio, o protagonista tem uma experiência mística, em contato com a natureza:

Es wurde ihm heimlich nach und nach. Die einförmigen, gewaltigen Flächen und Linien, vor denen es ihm manchmal war, als ob sie ihn mit gewaltigen Tönen anredeten, waren verhüllt; ein heimliches Weihnachtsgefühl beschlich ihn: er meinte manchmal, seine Mutter müsse hinter einem Baume hervortreten, groß, und ihm sagen, sie hätte ihm dies alles beschert. Wie er hinunterging, sah er, daß um seinen Schatten sich ein Regenbogen von Strahlen legte; es wurde ihm, als hätte ihn was an der Stirn berührt, das Wesen sprach ihn an. (L:141)

Pouco a pouco, tudo se lhe tornava íntimo, os uniformes e imponentes planos e linhas que pareciam às vezes falar-lhe em tons violentos estavam encobertos, um secreto sentimento natalino o dominou: achava às vezes que sua mãe, majestosa, havia de aparecer de trás de uma árvore e dizer-lhe que o presenteara com tudo aquilo; ao descer, viu que ao redor de sua sombra pusera-se um arco-íris de raios; era como se algo o tivesse tocado na testa, o ser lhe dirigia a palavra. (Lp:174)

Emocionado e envolvido pelos fenômenos da natureza, Lenz reconsidera sua relação com ela. A natureza se apresenta freqüentemente personificada, como se dirigisse a ele de vários modos, trazendo geralmente um tom *unheimlich* [sinistro], assustador ou violento. Mas a aparência da neve, que se associa com *heimlich* [familiar], que encobre o poder violento da natureza, traz a harmonia que Lenz tanto procurava. Lenz percebe esta sintonia como uma tentativa da natureza de estabelecer um diálogo, e fica tão emocionado que identifica a natureza com a mãe, simbolizada como a “mãe terra” que deu a vida a tudo.

O próprio Lenz tenta resumir esta visão de modo conclusivo:

[...] es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden, für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben, so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen, wie die Blumen mit dem Zu- und Abnehmen des Mondes die Luft.

Er sprach sich selbst weiter aus: Wie in allem eine unaussprechliche Harmonie, ein Ton, eine Seligkeit sei, die in den höhern Formen mit mehr Organen aus sich herausgriffe, tönte, auffaßte und dafür aber auch um so tiefer affiziert wurde; wie in den niedrigen Formen alles zurückgedrängter, beschränkter, dafür aber auch die Ruhe in sich größer sei. (L:143)

[...] julgava que devia haver uma infinita sensação de deleite em ser tocado por toda e qualquer forma dessa vida peculiar; ter alma para pedras, metais, água e plantas; acolher dentro de si tão sonhadoramente cada ser da natureza, como as flores acolhem o ar com o crescer e o minguar da lua.

Ele continuou a externar o que lhe ia no coração dizendo como em tudo havia uma indescritível harmonia, uma sonância, uma ventura, que nas formas superiores com mais órgãos desenvolvidos a partir dela mesma, soa, capta e, por isso mesmo,

é tanto mais profundamente afetada, assim como nas formas inferiores tudo é mais reprimido e limitado, mas em troca nelas a paz é maior. (Lp:176).

O homem, em *Baal*, experimenta o tremor da árvore como se fosse uma resposta desta, e é como se o monólogo com a árvore tivesse se transformado num diálogo: um diálogo com a natureza. Surpreendido em meio a sua meditação sobre a natureza, ele percebe a união com a natureza em seu próprio corpo, sonho e realidade parecem se fundir. Surpreendido e dominado pela emoção, ele chora.

Ambas as obras, de Büchner e Brecht, caracterizam-se por um confronto do homem com a natureza. Os protagonistas Lenz e Baal retiram-se da vida na cidade que lhes faz adoecer. Eles têm fé de encontrar a harmonia na natureza, o que já não podem encontrar na sociedade.

A natureza é representada explicitamente na narrativa *Lenz* e no drama *Baal*. Em ambas as obras, ela cumpre a função de acentuar o estado de ânimo dos protagonistas, sua visão de momentos, e enfatiza tanto eventos particulares quanto seus ideários de vida. A saída da sociedade rumo à floresta significa para Baal a fuga de uma cidade que ele considera um complexo de configurações abstratas e artificiais. Ele passa de uma imperfeita e alienada forma de viver a um modo de vida palpável, voltando ao estado primitivo da vida, na natureza.

A visão da natureza de Büchner deriva da época — após terminar seus estudos em Gießen — em que ele começou a estudar filosofia. Büchner debruçou-se especificamente sobre Spinoza, traduziu *Ética* para o alemão, e editou o trabalho com seus próprios comentários.¹⁴¹

Sob influência da leitura de Spinoza (junto aos seus estudos sobre a Revolução Francesa e Rousseau), ele concebeu a sua obra inicial *A Morte de Danton*. E o impacto do conceito de imanência é perceptível até em *Lenz*, publicada apenas postumamente.

¹⁴¹ Georg Büchner. *Schriften, Briefe, Dokumente*, “Spinoza”. p. 280.

A natureza reflete-se intensamente na obra de Brecht dos anos 1916-1925, especialmente na sua lírica, como na antologia poética *O Breviário Doméstico*, cujos poemas foram escritos neste período. Encontram-se lá temas como a união com a natureza, por exemplo, no poema “Vom Klettern in Bäumen” [Sobre a subida em árvores]¹⁴² e “Vom Schwimmen in Seen und Flüssen” [Sobre a natação em lagos e rios].¹⁴³

Porém não existem indícios de que Brecht se confrontava com modelos filosóficos fundamentados no conceito de natureza. Analisando a sua obra desta época pode-se interpretar que o jovem Brecht, com tendências antiburguesas e niilistas, utilizava o elemento “natureza” como contraponto às cidades e à sociedade. Pois múltiplos poemas de Brecht dedicam-se ao abandono das cidades e da sociedade, às descrições de decadência e à vida fútil que nelas reina. No entanto, este fascínio pela natureza não deve ser interpretado como um ato de fuga, mas como uma referência a um ponto zero na criação de um contexto social, além de regras e sistemas sociais, insinuando uma necessidade de mudanças e recomeços. Brecht expressa este distanciamento da natureza pelas cidades na obra lírica: “Aus dem Lesebuch für Städtebewohner” [Do livro de leitura para moradores de cidades], escrita em 1921-1926, nos anos da concepção de *Baal*. Em 1942, Brecht anotava resumindo, mas com um tom quase surpreendido:

A natureza reflete-se de modo estranho nas minhas obras. Em *Baal*, a paisagem e a sexualidade são entregues ao grande associar. Em *Tambores na Noite*, e em *Na Selva das Cidades*, a cidade é o campo de batalha.¹⁴⁴ (trad. bjs)

Neste período, especialmente durante a criação de *Baal*, Brecht, de fato, ocupa-se intensivamente com a leitura de Büchner, Villon e dos simbolistas franceses, cujos conceitos de natureza, associados com anarquia e liberdade, marcaram a sua obra.

Por meio da visão de mundo do *Baal*, Brecht parece retomar conceitos da filosofia oriental. E em 1954, em sua revisão de “Olhando para as minhas primeiras peças”, ele se refere à caracterização do *Baal* como Deus da fertilidade, da água e dos elementos, e à aparência deste como um deus asiático da felicidade.¹⁴⁵

¹⁴² Bertolt Brecht. *Werke*, Bd.11. p. 71.

¹⁴³ Bertolt Brecht. *Werke*, Bd.11. p. 72.

¹⁴⁴ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1942*. p.274

¹⁴⁵ Bertolt Brecht. “Bei der Durchsicht meiner ersten Stücke“, *Werke*, Bd.23, *Schriften* 3. p. 241.

Se no confronto com a natureza ambos os autores parecem aderir à filosofia da imanência do universo, da unidade de homem com a natureza, o efeito desta se distingue de modo fundamental. Lenz permanece num estado de respeito ilimitado, quase submisso, até a dissolução da sua individualidade. Baal, por outro lado, sente-se atraído pela natureza, obedecendo a seus instintos e impulsos. E, ao mesmo tempo, Baal observa a sociedade — onde não se encaixa — com incompreensão e indiferença. Seu perambular pela natureza é concebido de modo circular, como antecipa “O Grande Coral de Baal”, que é um regresso à natureza. Nascimento, vida e morte formam um círculo.

Lenz encontra-se em permanente procura por harmonia com o ambiente e por ocasiões de se manifestar e sentir que é compreendido e que faz parte da sociedade. Baal sente-se alienado em meio a um sem-número de criaturas — operários, burgueses, ladrões, marginais, amantes —, personagens que ele não aceita como parte de relações sociais, mas apenas como entidades produzidas pela natureza.

Fome, sede, carne, sexo: o ser humano sabe, quase sem ter que refletir, que também ele, amanhã, será parte do todo — da árvore, da planta, ou seja, do animal —, que irá apodrecer, decompor-se e voltará a nascer, num novo ciclo da existência. Baal nivela o homem, o animal, a natureza e considera a existência de um princípio universal, ao qual tudo é subjugado.

No seu processo de conhecimento, Baal nega a individualidade do ser humano, fenômeno que distingue o homem dos animais, ou seja, da natureza, para com a qual ele tem, ao contrário da noção corrente, respeito e alta estima. Sua visão do ser vivente é uma ontologia da imanência natural no mundo.

O sofrimento de Lenz, baseado na perda da fé e de qualquer esperança, desemboca, ao final da narrativa, numa indiferença abrangente. Somente neste estado fatalista e submisso a seu destino ele atinge a harmonia natureza—homem. Baal, ateu nato, sofre porque não consegue superar o antagonismo entre a natureza e a razão humana. Mas na hora da morte evidencia-se esta unidade, realizável só no ato de morrer, ou seja, pela dissolução do indivíduo.

Várias características aproximam a narrativa *Lenz* e o drama *Baal* ao conceito de natureza de Spinoza. Para Spinoza, a ontologia era baseada no seu conceito de uma imanência do real existente. Para ele o “eu mesmo” ou o “sou” é o enredo das relações do ser humano com o mundo.¹⁴⁶ Todo agir e querer do ser humano acontecem com o intuito de estabelecer o homem neste mundo, do jeito como está constituído. Ou seja, o indivíduo não existe como ser isolado, mas sim dentro de uma realidade da qual faz parte. Também o critério de felicidade é um critério relevante na filosofia de Spinoza, resultado deste conceito imanentista.

Para demonstrar como o ser humano atinge liberdade e felicidade, Spinoza explica a relação do ser humano com Deus. Deus, para Spinoza, não é o Criador divino, ou seja, um ser do além, mas é a natureza, que está em tudo, nos elementos básicos e em qualquer partícula, e assim também no ser humano. Nestas relações o ser humano pode participar, em primeiro lugar, por meio dos seus sentidos; em segundo, pela sua razão. De fato, o contato com a natureza é, tanto para *Lenz* quanto para *Baal*, um processo de conhecimento, mas durante o percurso das trajetórias de ambos, percebe-se a discrepância principal entre o contato de cada protagonista com a natureza. *Lenz* aterroriza-se quando descobre que ele, ou seja, o ser humano, nada mais é que uma parte imanente da natureza, e seu estado de saúde psíquica piora, evidenciando sinais de uma mente que compreende e outra que nega suas conclusões (trata-se de sintomas de esquizofrenia). A visão imanentista de *Lenz* resulta num reconhecimento de uma cisão entre o ser humano e a natureza, na crença de que Deus não existe, em um ateísmo que se apodera dele. Este fato derruba toda a visão do mundo de *Lenz*, que, ao partir da floresta, se torna indiferente. A figura baaliana no relato do mendigo em *Baal*, por outro lado, emociona-se, como demonstra sua experiência em relação à árvore. E é a árvore que o autor Brecht freqüentemente utiliza ao simbolizar o processo do conhecer:

Der Baum erkennt den Menschen mindestens, als er die Kohlensäure erkennt. Zur Erkenntnis des Baums gehört für den Menschen die Benutzung des Sauerstoffs.¹⁴⁷

A árvore reconhece o homem, pelo fato de ela reconhecer gás carbônico. Para reconhecer a árvore, para o homem, por outro lado, é imprescindível a utilização de oxigênio. (trad.bjs)

¹⁴⁶ Spinoza. Tratado político. Cap.II.5. p. 31.

¹⁴⁷ Bertolt Brecht. Bd.21 *Schriften I*. “Über das Ding an sich”. p. 412.

Porque, como disse Brecht, “a vida mesmo é um processo de conhecimento”. E Brecht conclui: “Reconheço uma árvore ao viver”.¹⁴⁸

Se Brecht, como Münsterer diz, tinha fascínio por Spinoza,¹⁴⁹ provavelmente conhecia também o seu conceito de liberdade. Spinoza elaborou uma versão dialética do antagonismo liberdade e necessidade.¹⁵⁰ Para ele, a liberdade evolui de modo análogo ao conhecimento humano. Pois, como Spinoza diz, tudo o que se aspira por meio da razão é apenas o conhecimento. No momento em que a consciência utiliza a razão, julga apenas aquilo, o que leva ao conhecimento.¹⁵¹ Porém, ignora-se qual o impacto que Brecht experimentou por meio da leitura de Spinoza. Certamente o estudo do filósofo holandês teve um efeito construtivo no jovem Brecht à procura de conhecimento, oferecendo-lhe uma plataforma ampla para poder elaborar uma visão contínua do mundo e da sociedade.

IV.6 O determinismo

IV.6.1 O céu como princípio universal

Em toda a obra de Büchner encontram-se elementos que mostram que o céu, sendo uma unidade integrada à natureza e também uma abstração metafísica, tem uma função determinante, que condiciona a visão do mundo dos protagonistas. Mas é especialmente em *Lenz*, por ser uma narrativa, que Büchner consegue melhor exprimir seu conceito de natureza. Brecht, por sua parte, remete à narrativa *Lenz*, referindo-se, por meio de seu protagonista, ao elemento da determinação do homem pela natureza e ao princípio universal, representado por meio do céu.

Em ambas as obras, tanto na de Büchner quanto na de Brecht, acentua-se o confronto homem/natureza. O protagonista Lenz retira-se à natureza para encontrar o sentido escondido da vida, que não encontra na sociedade.

¹⁴⁸ Bertolt Brecht. Bd.21 *Schriften I*. “Über das Ding an sich”. p. 412.

¹⁴⁹ Otto Münster. *Bert Brecht*. p. 49.

¹⁵⁰ Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, p. 1031.

¹⁵¹ Spinoza. *Ethik*. p. 35.

Gegen Abend kam er auf die Höhe des Gebirgs, auf das Schneefeld, von wo man wieder hinabstieg in die Ebene nach Westen. Er setzte sich oben nieder. Es war gegen Abend ruhiger geworden; das Gewölk lag fest und unbeweglich am Himmel; soweit der Blick reichte, nichts als Gipfel, von denen sich breite Flächen hinabzogen, und alles so still, grau, dämmernd. Es wurde ihm entsetzlich. (L:138)

Perto do anoitecer, chegou aos altos das montanhas, ao campo de neve, de onde se desce de novo para a planície a oeste; sentou-se ali em cima. Tudo se tornara mais calmo perto do anoitecer, as nuvens estavam firmes e imóveis no firmamento, até onde a vista alcançava, nada senão cumes de onde desciam largos declives, e tudo tão silencioso, cinzento, crepuscular; sentiu-se terrivelmente só. [...] (Lp:170)

O elemento incontrolável, selvagem da natureza, expressa o estado patológico, depressivo do personagem. Deste modo, o espaço e o céu exprimem os sentimentos de desespero e asfixia do protagonista, pelo fato deste não conseguir consolo na natureza e nem na Terra.

Em raras vezes, porém, durante suas excursões à natureza, o protagonista consegue atingir a paz, uma harmonia no estado de ânimo, um sentimento de bem-estar.

[...] es verschmolz ihm alles in eine Linie, wie eine steigende und sinkende Welle, zwischen Himmel und Erde; es war ihm, als läge er an einem unendlichen Meer, das leise auf und ab wogte. Manchmal saß er; dann ging er wieder, aber langsam träumend. (L:147)

[...] tudo diante dele fundiu-se numa só linha, como uma onda que se alteia e desaba entre céu e terra; era como se estivesse deitado à beira de um mar infindo que docemente fluía e refluía. Às vezes sentava-se; depois tornava a andar mas lentamente em sonho. (Lp:180)

Toda a atividade de Lenz aparenta ser condicionada pelas características e mudanças do céu, como se fosse uma força universal. Estados de ânimo e características do céu interagem e encontram-se expressos na visão subjetiva do protagonista:

Am Himmel zogen graue Wolken, aber alles so dicht [...].
> Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf-, bald abwärts. (L:137)

No céu arrastavam-se nuvens cinzentas, mas tudo era tão espesso [...].
> Ele prosseguiu indiferente, pouco lhe importava o caminho, ora para cima, ora para baixo. (Lp:169)

[...] das Gewölk lag fest und unbeweglich am Himmel; soweit der Blick reichte, nichts als
Gipfel, von denen sich breite Flächen hinabzogen, und alles so still, grau, dämmernd.
> Es wurde ihm entsetzlich einsam; er war allein, ganz allein. (L:138)

[...] as nuvens estavam firmes e imóveis no firmamento, até onde a vista alcançava, nada senão cumes de onde desciam largos declives, e tudo tão silencioso, cinzento, crepuscular; [...].

> sentiu-se terrivelmente só, estava só, inteiramente sozinho; (Lp:170).

Es war finster geworden, Himmel und Erde verschmolzen in eins.

> Es war, als ginge ihm was nach und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas, das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm. (L:138)

A escuridão havia chegado, céu e terra fundiram-se numa coisa só.

> Era como se atrás dele algo o seguisse, e se algo horrível devesse atingi-lo, algo que seres humanos não podem suportar, como se a loucura o perseguisse a galope. (Lp:170)

No drama *Baal*, o “céu” cumpre a mesma função. Ele acompanha o protagonista durante o percurso da sua trajetória. Baal sente-se em plena unicidade com os fenômenos deste. Ademais Baal considera o céu como um guia de vida, e todos seus sentimentos e pensamentos são pautados em relação a ele. Baal vive tão ligado ao céu, que chama a atenção dos que estão ao seu redor:

Chansonette: Wie ein dicker Mann, der schwitzend an einem Tisch sitzt [...], aber den Himmel nie aus den Augen läßt [...] So ist Baal. (B2:51)

Cantante: Como um homem gordo, sentado à mesa e suando [...] mas nunca tira os olhos do céu ,[...] Assim é Baal!. (trad. bjs)

Como em *Lenz*, o céu em Baal é sujeito à subjetividade da visão do protagonista. O céu condiciona o estado de ânimo dos protagonistas e estes observam o céu de modo subjetivo:

Baal: Ich bin ruhig wie ein Kind.

< Es ist die Ruhe des Himmels, ganz oben, und am Abend, die Bäume sehnen sich danach.

> Dazu ist eine liebliche Milde in mir...

> und du bist die weiße Wolke am Himmel. (B2:48)

Baal: Estou calmo como uma criança.

< Isto é a calma do céu, lá em cima, e no anoitecer as árvores sentem falta dessa.

> Ademais sinto uma suavidade amena.

> E você é a nuvem branca no céu. (trad. bjs)

Baal: Weiße Häuser im Abend, mit blauem Himmel und grünem Himmel darüber.

Mit grauem Himmel. Dann mittags und in der Frühe. [...] Dann Sternenhimmel.

[...]

> Ich liebe dich darum. (B2:49)

Baal: [...] Casas brancas na noite, com o céu azul e céu verde por cima. Com céu cinzento. Depois meio dia e pela manhã. [...] E depois o céu de estrelas [...]
> Sophie: Te amo por isso. (trad. bjs)

Baal: Der Himmel ist schwarz.
> Die Bäume zittern. Irgendwo blähen sich Wolken. [...] Mann kann essen.
(B2:39)

Baal: O céu é preto.
> As árvores tremem. Em algum lugar as nuvens se inflam. [...] Essa é a hora de comer. (trad. bjs)

Baal: Was mußst du auch Gedichte schreiben! Wo das Leben so anständig ist: wenn man auf einem reißenden Strom auf den Rücken hinschießt, nackt
< unter orangefarbenem Himmel und man sieht nichts als wie der Himmel violett wird, dann schwarz wie ein Loch wird...[...]. (B2:96)

Baal: Porque você também tem que escrever poemas! Onde a vida é tão boa: assim, quando a gente flutua de costas numa corrente veloz, nu
< sob um céu de cor alaranjada, e não se vê nada do céu, tornando-se violeta, logo preto, como um buraco...[...]. (trad.bjs)

Lenz, como Baal, aparenta uma objetivação de um impulso do qual ele não pode escapar. Pelo fatalismo de Büchner ele concebe o protagonista como vítima de um destino cuja direção encontra-se fora do seu alcance. Essa é uma característica que se encontra em todas as obras de Büchner. Esforços do protagonista de compreender sua condição fatalista são em vão. Nas tentativas de compreender o impulso, Lenz confronta-se com os valores sociais, morais e éticos da sociedade, que aparentam ser incompatíveis com o seu ideário. Neste confronto evidencia-se sua visão de mundo, influenciada pelo ateísmo, o qual se configura como base de todas as suas obras. Remetendo a esta temática, evidencia-se que o céu, esta lei eterna, encontra-se caracterizado sob um enfoque que tematiza religião versus ateísmo:

[...] dieser Glaube, dieser ewige Himmel im Leben, dieses Sein in Gott –
(L:141)

[...] essa fé, esse eterno céu em vida, esse ser em Deus -(Lp:173)

Já em *Woyzeck* o protagonista remete ao céu com o fim de expressar seu questionamento quanto à justiça num mundo regido pela vontade de Deus. Mas Woyzeck aceita ser pessoa humilde, aceita seu destino submisso, com resignação, reconhecendo o céu como firme e imutável:

Woyzeck: [...] Sehn Sie, so ein schön, festen, grauen Himmel; man könnte Lust bekomm, ein Klobe hineinzuschlage und sich daran zu hänge [...] (W:239)

Woyzeck: [...] Veja, que céu bonito, firme, cinzento; poderia dar vontade de cravar nele um poste e enforcar-se aí [...](Wp:251)

Em contraste, na comédia *Leonce e Lena*, o protagonista Leonce mantém uma visão ateísta e definida. Ele desconfia que o céu é apenas uma criação do homem, feito para se acreditar na ilusão de uma vida além da morte:

Leonce: Ach, der Teufel ist nur des Contrastes wegen da, damit wir begreifen sollen, daß am Himmel doch eigentlich etwas sei. (LL:172)

Leonce: Oh, o diabo existe só de contraste, para entendermos que no céu, apesar de tudo, há algo. (LLp:209)

No quadro metafórico do céu, manifesta-se mais intenso ainda na obra de Büchner o sentimento do protagonista ser vitimizado por uma lei universal. Isso é claro no protagonista Danton, que pelo seu modo epicurista de apego à vida assemelha-se à Baal. No drama *A Morte de Danton*, o conceito fatalista aparece de forma mais óbvia que em qualquer outra obra de Büchner. O céu torna-se sinônimo de uma tampa de caixão, dentro do qual o homem é preso, oprimido. Danton reconhece que todo empenho é vão, porque o ideal de liberdade é nada mais que uma ilusão. Assim, ele considera o céu como o limite, a tampa do caixão, e todas as atitudes do ser humano são simplesmente um arranhão nessa tampa.

Danton: Wir sind alle lebendig begraben und wie Könige in drei- oder vierfachen Särgen beigesetzt, unter dem Himmel, in unsern Häusern, in unsern Rücken und Hemden. - Wir kratzen 50 Jahre lang am Sargdeckel. (D:119)

Danton: Estamos todos sepultados vivos e, como reis, enterrados em caixões triplos e quádruplos, debaixo do céu, dentro de nossas casas, metidos em nossos casacos e camisas. Estamos arranhando, há cinquenta anos, a tampa do caixão. (Dp:148)

O céu como princípio universal constitui uma ameaça. Ele determina o espaço físico de tal modo que causa dor e sofrimento. Lenz inicialmente não é consciente deste peso que sente, e percebe o sofrimento como um mal geral de todos os homens. No exemplo da menina agonizante, ele se sente decepcionado com Deus que não interfere:

Aber ich, wär ich allmächtig, [...] ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten [...] (L:156)

Mas, se fosse onipotente [...] não poderia tolerar o sofrimento, eu iria salvar [...] (Lp:189)

Em *Baal*, drama de valores invertidos em relação ao pré-texto, concebidos de modo antitético, o céu possui uma conotação crítica quando à religião.

Sophie: Es ist gut so zu liegen wie eine Beute und der Himmel ist über einem und man ist nicht mehr allein” (B2:48)

Sophie: É bom ficar deitada como uma presa, com o céu sobre a gente e a gente nunca mais este sozinha. (v.Bp:40)

Baal, sendo oportunista, que leva vantagem em cada situação, tem plena consciência e ademais se identifica com o princípio universal:

Baal: Geben Sie mir den blauen Himmel und eine Hand voll Ähren, weiche Frauenarme und Freiheit, hinzugehen wo ich will! (B2:55)

Baal: De-me o céu azul e uma mão cheia de espigas, um par de braços suaves de mulher e liberdade para ir onde quero. (trad.bjs)

E ao se ver desprezado pelo pastor, que o chama de “praga do céu”, Baal expressa sua visão sobre o sofrimento da vida na Terra:

Baal: [...] Ich glaube an kein Fortleben und bin auf das Hiesige angewiesen (B2:55)

Baal: [...] Não acredito numa vida após a morte e dependo do terrestre. (trad.bjs)

O sofrimento que Lenz experimenta é o mesmo que Payne, em *A Morte de Danton*, chama de “rochedo do ateísmo” (D:107/Dp:132). Baal considera que este sofrimento é um fenômeno que qualifica o homem e lhe dá virtudes. Ele se preocupa com o fato de nem sempre conseguir unir seus conceitos de vitalidade e de sofrimento. Porque também ele se encontra subjugado ao princípio universal e aos efeitos que este causa nos homens. Baal, às vezes, também é vítima dessa realidade:

Baal: Ich bin zur Qual geboren und habe keine Ruhe. (B2:35)

Baal: Nasci para o sofrimento e não tenho sossego. (trad.bjs)

Mas, de fato, também Baal às vezes sente que seu destino é determinado pelas forças da natureza e se vê limitado pelo céu, que é como uma tampa que reduz o espaço do homem. Baal conviveu com este sofrimento, e o peso da sociedade e suas normas o fez retirar-se à natureza.

O poema “O Coral de Baal” anteposto ao drama, já introduz antecipadamente o céu como realidade, uma constante que abrange todo o drama:

Choral vom Baal (da versão de 1919)

Als im weißen Mutterschoße aufwuchs Baal
War der Himmel schon so groß und still und fahl
Jung und nackt und ungeheuer wundersam
Wie ihn Baal dann liebte, als Baal kam.

Und der Himmel blieb in Lust und Kummer da
Auch wenn Baal schlief, selig war und ihn nicht sah:
Nachts er violett und trunken Baal
Baal früh fromm, er aprikosenfahl.

Und durch Schnapsbudicke, Dom, Spital
Trottet lässig Baal und – und gewöhnt sich's ab –
Mag Baal müd sein, Kinder, nie sinkt Baal:
Baal nimmt seinen Himmel mit hinab

In der Sünder schwamvollem Gewimmel
Lag Baal nackt und wälzte sich voll Ruh:
Nur der Himmel, aber immer Himmel
Deckte mächtig seine Blöße zu.

Torkelt über den Planeten Baal
Bleibt ein Tier vom Himmel überwacht
Blauem Himmel. Über seinem Bett war Stahl
Wo das große Weib Welt mit ihm wacht.

[...]

Ob es Gott gibt oder keinen Gott
Kann solange es Baal gibt gleich sein.
Aber das ist Baal zu ernst zum Spott :
Ob es Wein gibt, oder keinen Wein.

[...]

Alle Laster sind zu etwas gut
Und der Mann auch, sagt Baal, der sie tut
Laster sind was, weiß man, was man will.
Sucht euch zwei aus: Eines ist zuviel!

[...]

Seid nur nicht so faul und so verweicht
Denn Genießen ist bei Gott nicht leicht!
Starke Glieder braucht man und Erfahrung auch:
Und mitunter stört ein dicker Bauch.

[...]

Zu den feisten Geiern blinzelt Baal hinauf
Die im Sternenhimmel warten auf den Leichnam Baal.
Manchmal stellt sich Baal tot. Stürzt ein Geier drauf
Speist Baal einen Geier, stumm, zum Abendmahl.

Unter düstern Sternen in dem Jammertal
Grast Baal weite Felder schmatzend ab.
Sind sie leer, dann tritt singend Baal

In den ewigen Wald zum Schlaf hinab.

Und wenn Baal der dunkle Schoß hinunterzieht:
Was ist Welt für Baal noch? Baal ist satt.
Soviel Himmel hat Baal unterm Lid
Daß er tot noch grad g'nug Himmel hat. (B2:19)

Coral do grande Baal

Quando do seio materno veio Baal,
O céu já era grande e pálido e calmo,
Jovem, belo, nu; um monstro-estranho céu.
Como Baal o amou quando nasceu.

E o céu em gozo e dor permanecia
Mas dormia Baal beato, não o via
Violeta noite, Baal de porre, bêbedo,
De manhã, Baal sóbrio; o céu, pêssego.

Pelos bares, hospitais e catedrais,
Trotava indiferente às coisas sociais.
Vejam só: mesmo cansado andando ao léu,
Baal recolhe-se e, com ele, o céu.
E em meio ao turbilhão dos pecadores
Deitava e rolava Baal tranqüilo e nu
E o céu, somente o céu, com suas cores,
Poderoso a lhe cobrir o cu.

Baal cambaleia sobre o planeta
Resta um animal protegido pelo céu
O céu azul. Aço sobre a sua cama,
Onde junto com ele vigia o mundo, a grande dama

[...]

Se Deus existe ou não,
Enquanto Baal viva, isso não importará.
Mas o assunto com o qual Baal não brinca:
É se há vinho, ou se não há.

[...]

Cada vício tem a sua serventia
E também, diz Baal, o homem que se vicia.
Todo aquele que sabe o que quer os faz.
Vícios, melhor dois, um é demais.

[...]

Jamais sejam preguiçosos, jamais frágeis,
Pois trepar, por Deus, é para as pessoas ágeis!
Membros fortes e experiência que valha,
E a barriga, se é mole, atrapalha.

[...]

Baal espia os urubus sobrevoando

Aguardando Baal-cadáver para atacar
Quieto Baal simula a morte vez em quando
Urubus devora no jantar.

Quando o vento escuro traz para baixo Baal,
Nada importa mais, porque Baal está farto
E ainda guarda nos seus olhos tanto céu
Que lhe sobra céu depois de morto.

Quando no ventre-terra apodreceu Baal
O céu ainda era grande e calmo e pálido
Jovem, belo, nu; um monstro-estranho céu,
Como Baal o amou quando era Baal.

(trad. Marcio Aurélio, Willi Bolle - veja versão de 1954, Bp:17; exceto estrofe 5&6: bjs)

O céu está sempre presente para o protagonista Baal, desde a gravidez da mãe e, durante toda sua trajetória, até sua saída da cidade, do nascimento à morte. Porém, no desenrolar do drama, o céu apresenta diferentes valorizações. Ele representa a lei universal. E Baal se encontra em plena harmonia com o céu, quando ele coloca seu conceito de vida em prática.

Die Liebe ist wie ein Strudel, der einem die Kleider vom Leibe reißt, und einen nackt begräbt, nachdem man Himmel gesehen hat, blauen unermesslichen, nichts als Himmel, blauen unersättlichen, offenen. (B2:34)

O amor nos arranca a roupa do corpo como um redemoinho, e nos enterra nus como cadáveres de folhas, depois de termos visto o céu, este céu azul imenso e nada mais do que céu, o céu faminto, aberto. (v. Bp:40)

Esse conceito vital do protagonista, que se identifica com a harmonia do céu, se evidencia numa cena de amor.

Baal: Jetzt ist der Himmel über uns.[...] (B2:46)

Baal: Agora o céu está sobre a gente. (v. Bp:40)

Baal: Ich bin ruhig wie ein Kind. Es ist die Ruhe des Himmels.[...] Und du bist die weiße Wolke am Himmel und weil wir beide gleich schnell wandern, stehen wir stille für uns. Wenn wir uns ansehen, scheinen wir stille zu stehen und gehen doch und sind voller Bewegung. (B2:42)

Baal: Estou tranqüilo como uma criança. É a tranqüilidade do céu [...]. E você é a nuvem branca no céu, e como nós andamos simultaneamente e com a mesma velocidade, parecemos imóveis. Quando nos olhamos, parecemos imóveis, embora estejamos em pleno movimento. (trad. bjs)

Na obra de Büchner, esse fenômeno também se repete no drama *A Morte de Danton*. No amor não existe o antagonismo do céu, sendo esse o macrocosmo do eterno, e a vida é vista como interação entre nascer e perecer, eliminando as categorias de tempo e espaço. Esse contexto sugere uma remissão à filosofia de Schopenhauer, porque a diferença entre a vontade metafísica e a causalidade objetivada é eliminada. Por um lado, andando com a mesma velocidade, os dois protagonistas não estão mais separados um do outro. Por outro lado, eles se encontram em harmonia com o Princípio Universal. Ao menos pelo período de tempo que o amor lhes oferece, os protagonistas ficam liberados da causalidade.

Nesse contexto se evidenciam referências óbvias à narrativa de Büchner, porque também aí o amor aparentemente oferece a única possibilidade de se escapar da lei universal do “*principium individuationis*”, da solidão, rumo à harmonia com o céu, ou seja, com esse princípio universal.

[...] es war so eine Glückseligkeit in ihr, und das strömte in mich über; ich war immer ruhig, wenn ich sie ansah oder sie so den Kopf, an mich lehnte [...].
(L:149)

[...] havia tanta felicidade nela, e isso transbordava para dentro de mim, eu estava sempre calmo quando a fitava, ou quando encostava a cabeça no meu ombro [...].
(Lp:182)

O amor oferece um refúgio para onde os personagens Lenz e Baal podem se retirar do mundo externo. O amor oferece uma “esfera” onde eles são capazes de se afastar do abismo que os separa dos homens ao seu redor. Baal, como Lenz, experimenta um sentimento de alienação da sociedade e dos homens:

[...] dabei hatte er einen unendlichen Trieb, mit allem um ihn im Geiste willkürlich umzugehen - die Natur, Menschen, nur Oberlin ausgenommen, alles traumartig, kalt. (L:155)

[...] possui-o o impulso infinito de, em espírito, lidar, a seu capricho, com tudo o que o rodeava; a natureza, as pessoas, à exceção de Oberlin, tudo como num sonho, friamente. (Lp:188)

A relação de Baal com os homens caracteriza-se por um distanciamento instintivo. Baal, exceto por seu amigo Ekart, com quem compartilha algum sentimento e ideário de liberdade, vagâncias e natureza, sente quase uma repulsa pelos homens:

Baal: [...] Wie Ameisen diese überflüssigen Menschlein! Immerhin: Es sind nur Zuschauer.[...] (B2:34)

Baal: [...] Como formiguinhas, estes homens supérfluos! Mas ainda bem: Eles são apenas espectadores [...] (trad.bjs)

O céu de Baal também não é exclusivamente positivo. Ele reconhece o céu como lei universal, sendo “imenso”, mas às vezes ele o percebe como “insaciável” — dominando os instintos, paixões e as emoções do homem —, tal qual Lenz o percebe às vezes como um peso, como um “fardo de céu”, que se apodera dele.

Baal: [...] Einen blauen Himmel drüber der lastet, eine Last von Himmel darüber! (B2:34)

Baal: [...] Em cima de tudo um céu azul que pesa, um fardo de céu em cima de tudo! (tr.bjs)

A percepção da existência humana como um fardo, por meio da lei universal, remete diretamente a Lenz, que ao final da sua estada na Alsácia também sente sua existência como um peso — e isso se reflete em sua visão do mundo. Ele percebe o espaço entre o céu e a Terra, consistindo de raios avermelhados, a lua cheia e a terra com aparência de uma taça de ouro, na qual se refletem as “ondas douradas do luar”. Ambos, o céu e a Terra configuram-se como elementos irrealis, diminuindo o espaço entre eles, de modo que Lenz sente-se expulso da vida real, puxado para fora, descobrindo um “vazio pavoroso” em sua vida:

[...] er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen, sein Dasein war ihm eine notwendige Last. (L:158)

[...] não sentia mais nenhum medo, nem desejo; sua existência era-lhe um fardo necessário. (Lp:191)

A vida, além de Deus, causa em Lenz o efeito do sentimento do vazio, que resulta num encontro com o nada. E Lenz viu-se confrontado com o pressentimento sinistro, que toda a vida existe apenas na sua imaginação.

O dicionário alemão *Wahrig* define o substantivo “Nichts” [nada] como “a falta de tudo existente”, geralmente como o “vazio”, como a “falta de todos os meios e recursos, esperanças”. A narrativa *Lenz* apresenta “nada” como pronome indefinido 23 vezes, e como substantivo, três vezes. Tanto pronomes quanto substantivos apresentam características que associam a percepção do protagonista com uma condição de vazio. Tanto na narrativa *Lenz*, quanto também no drama *A Morte de Danton*, o nada é o

elemento que paralisa toda a ação da narrativa e do drama. Lenz percebe o nada inicialmente com medo e com terror, questionando todos os conceitos de sua vida.

[...] Es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts: er war im Leeren!
(L:138) (Lp:170)

[...] foi tomado por um medo indizível nesse nada, estava no vazio [...] (Lp:170)

Analisando a vida do ser humano, ele se resigna e resume:

Denn die meisten beten aus Langeweile, die andern verlieben sich aus Langeweile, die dritten sind tugendhaft, die vierten lasterhaft, und ich gar nichts, gar nichts, ich mag mich nicht einmal umbringen. (L:153)

Pois a maioria das pessoas reza por fastio: outras enamoram por tédio; algumas são virtuosas; outras, pecadoras; e eu, nada, nada, nem mesmo suicidar-me quero; (Lp:186)

O “nada” é resultado da experiência do vazio existencial de Lenz. E no seu conflito com o ateísmo, surgem de fato imagens de fenômenos associados com o “nada” no sentido bíblico. Pois o nada, segundo a Bíblia, remete às condições antes da criação,

[...] kein Lärm, keine Bewegung, kein Vogel, nichts als das bald nahe, bald ferne Wehn des Windes. (L:140)

[...] nenhum ruído, nenhum movimento, nenhum pássaro, nada a não ser soprar, ora longínquo, do vento. (Lp:172)

Lenz percebe o “nada” de modo respectivo em momentos de confronto com a morte, em momentos de tentativas de suicídio:

[...] es war mehr in Augenblicken der fürchterlichsten Angst oder der dumpfen, ans Nichtsein grenzenden Ruhe [...] (L:157) \

[...] Eram antes, em momentos de tremenda angústia ou do amortecimento na paz à beira do nada, [...] (Lp:189)

e nota que, no confronto com o nada, o material, mental e espiritual como um todo torna-se nulo, sem sentido. Lenz compreende a sua condição como alguém que não tem nada a perder:

[...] die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß; er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung - eine schreckliche Leere [...] Er hatte nichts. (L:155)

[...] o mundo que ele quisera aproveitar apresentava uma enorme fissura, não sentia mais ódio, nem amor, tampouco esperança, apenas um vazio pavoroso [...] Não tinha nada (Lp:187)

De início, Lenz se recusa veementemente a enfrentar o nada. Ao reconhecê-lo, porém, fica aterrorizado — sensação que será ampliada quando percebe que está só com sua descoberta:

[...] hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit und die man gewöhnlich die Stille heißt, [...] (L:157)

[...] não ouve o grito, não ouve a voz tenebrosa que grita por todo o horizonte, e à qual se chama de silêncio? (Lp:190)

O nada é a condição fora do contexto temporal, de um “nunc stans”. Trata-se de uma exclusão destas condições que causam dor e sofrimento; ou seja, condições que se assemelham a características da morte. Lenz é capaz de sentir alívio somente sob tais condições. Nestes instantes o nada se torna a condição da liberdade, porque os desejos e cobiças, que apenas lhe causaram sofrimentos, deixam de existir.

Er schien ganz vernünftig, sprach mit den Leuten. Er tat alles, wie es die andern taten; es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen, sein Dasein war ihm eine notwendige Last. So lebte er hin. (L:158)

Parecia estar em plena posse de seu juízo, mas havia em seu íntimo um vazio pavoroso, não sentia mais nenhum medo, nem desejo; sua existência era-lhe um fardo necessário. Assim viveu então. (Lp:191)

Em *Baal*, o protagonista confronta-se várias vezes com o nada. Baal também teme o nada. Mas este nada ocorre sob mudança de paradigma. Baal, ateu por natureza, depara-se com um vácuo de conceitos morais, além de “bom” e “mau”. Pois onde não existe esta dualidade, não pode haver algo como recompensa metafísica para comportamento ético ou atitude moral.

Brecht remete à condição da exclusão, na qual o homem permanece num estado sem necessidades e sem desejos. E, neste instante, o nada obtém uma certa valorização positiva. Neste contexto, também em *Baal*, na visão de Gougou, o nada sofre valorizações positivas, caracterizadas por uma condição sem vontades. Ele o considera uma condição desejável, a começar pelo simples fato de tratar-se de uma condição eterna:

Gougou: Es ist wie eine zitternde Luft an Sommerabenden, Sonne. Aber es zittert nicht. Gar nichts. Man hört einfach auf. Wind geht, man friert nimmer. Regen geht, man wird nimmer naß. Witze passieren, man lacht nicht mit. Man verfault, man braucht nicht zu warten. Generalstreik.

Bettler: Das ist die Hölle!

Gougou: das ist das Paradies. Es bleibt einem kein Wunsch unerfüllt. Man hat keinen mehr.

Es wird einem alles abgewöhnt. Auch die Wünsche. So wird man frei.
Maja: Und was kommt am Schluß?
Gougou grinst: Nichts. Gar nichts. Es kommt kein Schluß. [...] (B2:61)

Gougou: é como o ar trêmulo numa tarde de verão. Sol. Mas não treme. Nada. Absolutamente nada. Tudo cala. Há vento e ninguém tem frio. Há chuva é ninguém fica molhado. Há gracejos e ninguém acha graça. Vamos apodrecendo, não precisamos esperar. Greve geral.
Mendigo: É o paraíso no inferno!
Gougou: Sim é o paraíso. Não há desejo, não realiza. Não há mais desejo. Desabitamo-nos de tudo. Também dos desejos. É assim que nos tornamos livres.
Maja: E o que vem no fim?
Gougou *com escárnio*: Nada. Absolutamente nada. Não há fim. Nada é eterno. (v.Bp:58)

E, neste confronto com o nada, Baal reage inicialmente como Lenz. Ele teme o nada e tenta evitar esta conversa que ele percebe como chocante, querendo abandonar o lugar:

Baal: *ist aufgestanden, zu Ekart: Ekart steh auf!* Wir sind unter Mörder gefallen. *Hält sich an Ekart, um die Schultern.* Das Gewürm bläht sich. Die Verwseung kriecht heran. Die Würmer singen und preisen sich an. (B2:61)
Baal *levantando-se*: Ekart. Levante-se! Viemos cair entre assassinos. *Apóia-se em Ekart.* Os vermes enchem-se de importância. A putrefação rasteja e se aproxima. Os vermes cantam e se elogiam. (v.Bp:58)

E neste contexto evidencia-se a diferença do Lenz passivo com o Baal rebelde. Baal responde, ao escutar este diálogo, com uma reação brusca de protesto. Baal, ao contrário de Lenz, mantém-se consciente deste nada e tenta recusá-lo por meio de seu conceito de vida:

Baal: Schwimmst du hinunter mit Ratten im Haar
Der Himmel darüber bleibt so wunderbar. (B2:62)

Baal: Se você flutua para baixo, com ratazanas no cabelo,
O céu permanece em cima, tão maravilhoso. (trad.bjs)

Mas, nesta situação artificial, o argumento é só aparente e existe apenas como um argumento para contradizer a Gougou. Na verdade, ele sente o temor do nada e tenta esconder isso. Mas, por outro lado, este verso evidencia a temática lenziana, a dualidade entre a lei universal e a impotência na existência humana.

Baal reconhece o céu como lei eterna, como lei universal, sob o qual tudo é fatalmente determinado, mas também passageiro, para descrever com as palavras do próprio Büchner: “um fardo necessário”.

Tanto Lenz quanto Baal percebem o céu como tampa de caixão, como teto que acompanha toda a vida, e que baixa na hora da morte, diminuindo o espaço que lhes cabe entre céu e Terra. Ambos sentem o céu descendo até ao alcance palpável. Lenz sentiu o espaço proporcionado a ele da seguinte maneira:

Jetzt ist es mir so eng, so eng! Sehn Sie, es ist mir manchmal, als stieß' ich mit den Händen an den Himmel; oh, ich erstickte! (L:150)

Agora tudo me parece tão estreito, tão apertado, veja, às vezes é como se minhas mãos batessem no céu; oh, sufoco! (Lp:183)

Baal: Oh, Marie! Der Himmel ist so verflucht nah da. Zum Greifen. Mein Herz hüpfte fort. Eins. Zwei. Drei. Vier. *Wimmert plötzlich laut*. Ich kann nicht. Ich will nicht. Man erstickt hier. *Mühsam sich hebend*. Baal, ich werde hinausgehen. (B2:82)

Baal: Meu Deus! O céu, está terrivelmente próximo. Palpável. Meu coração quer sair do peito. Um. Dois. Três. Quatro. *De repente geme fortemente*. Não posso. Não quero. Que sufoco! *Levanta-se com dificuldade*. Baal, vou sair. (trad.bjs)

A menção da experiência da morte durante o sono de Camille no drama *A*

Morte de Danton apenas afirma o fenômeno do princípio universal de Lenz e Baal:

Camille: Ich lag so zwischen Traum und Wachen. Da schwand die Decke, und der Mond sank herein, ganz nahe, ganz dicht, mein Arm erfaßt' ihn. Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt, ich stieß daran, ich betastete die Sterne, ich taumelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke. Das war entsetzlich, Danton. (D:125)

Camille: Eu estava assim deitado, entre o sono e a vigília. De repente, o teto desapareceu e a lua mergulhou aqui dentro, bem perto, bem espessa, eu a segurei com o braço. A abóbada celeste com todas as suas luzes viera abaixo, eu batia contra ela, eu apalpava as estrelas, eu bracejava como alguém que se afoga sob uma camada de gelo. Foi horrível, Danton. (Dp:155)

IV.6.2 Impulso de viver, percepção e conhecimento

- o fenômeno da luz

A luminosidade obtém uma importância específica na narrativa *Lenz* e no drama *Baal*. Ela evidencia tanto os estados de ânimo dos protagonistas quanto os fenômenos do céu.

Lenz encontra-se em uma situação de desequilíbrio extremo, causado principalmente pelo seu confronto com a existência de Deus. O estado de ânimo de Lenz é afetado, às vezes pela fé, às vezes por suas dúvidas quanto a Deus, e pelo medo de que tudo pudesse ser apenas ilusão. O narrador expressa esse desequilíbrio por meio de polarizações de adjetivos e advérbios, movimentos externos e internos, claro e escuro, contrastes de cores. Trata-se de polarizações que confirmam um antagonismo que domina o estado do protagonista. Palavras que expressam claridade, como “luz”, “sol” ou “brilho”, “pôr-do-sol” que indicam um estado positivo de ânimo, contrastam com palavras como “escuridão”, “sombra”, “escuro” e “noite”, que exprimem um agravamento no estado psicológico de Lenz. A mudança do estado de ânimo é acompanhada por mudanças na luminosidade. O estado de euforia é anunciado por movimentos luminosos no céu.

No contexto da luminosidade também fica patente o contraste entre duas cores, o azul e o vermelho, rigidamente mantido, além dos freqüentes branco e preto:

[...] wenn am tiefen Blau ein leises Rot hinaufklomm und kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln durchzogen [...] (L:137)

[...] quando do azul profundo alçava-se um vermelho suave, e pequenas nuvenzinhas perpassavam sobre asas de prata [...]. (Lp:170)

Sie entfernten sich allmählich vom Gebirg, das nun wie eine tiefblaue Kristallwelle sich in das Abendrot hob, [...] (L:158)

Afastavam-se pouco a pouco das montanhas que se erguiam agora no rubro poente como uma onda de cristal azul profundo [...] (Lp:191)

O autor da narrativa parece ter estudado profundamente a teoria das cores da época, por exemplo a de Goethe, que foi apresentada nos quatro volumes de *Zur Farbenlehre* [*Doutrina das Cores*], publicados entre 1808 e 1810. De acordo com Goethe, as cores azul, vermelho e amarelo se localizam em pontos opostos a uma cor

complementar, que é uma combinação das outras duas. A cor azul, por exemplo, é a cor contrária do vermelho.¹⁵²

Em *Lenz*, o autor contrapõe a teoria científica à uma teoria mística. Certamente Büchner tinha conhecimento da teoria das cores do próprio Oberlin,¹⁵³ explícita na narrativa *Vie de J. F. Oberlin*, de Daniel Ehrenfried Stöber.¹⁵⁴ Segundo Oberlin, o “vermelho” é a cor do sangue e do fogo, e o “azul”, do sereno e da água. Na parte central da narrativa, durante o discurso sobre a arte, Oberlin se dedica à teoria mística das cores. Associando as doze cores com os doze apóstolos, ele tenta ensinar a Lenz preceitos religiosos.¹⁵⁵

Em *Lenz*, porém, a narrativa limita-se, com pouca utilização de cores, a favor de uma luminosidade que oscila exclusivamente num matiz entre claro e escuro e que se caracteriza pelo tom religioso-cristão.

O Gott! in deines Lichtes Welle,
In deines glühnden Mittags Helle,
Sind meine Augen wund gewacht.
Wird es denn niemals wieder Nacht?" (L:153)

Ó Deus, em tua onda radosa,
Na tua claridade ardente do meio-dia
São despertos meus olhos feridos.
Nunca mais então há de se fazer¹⁵⁶ noite? (Lp:186)

O último verso “Nunca mais então há de se fazer noite?” remete a uma tradição pietístico-mística. Luminosidade e mesmo a aparência da natureza apresentam-se por meio de uma luz que se associa à religião cristã:

[...] Wie den Leuten die Natur so nah trat, alles in himmlischen Mysterien; aber nicht gewaltsam majestätisch, sondern noch vertraut. (L:141)

[...] Como a natureza chegava tão perto das pessoas, toda ela em mistérios celestes; não violentamente majestosa, porém ainda familiar! (Lp:173)

¹⁵² J. W. Goethe. *Doutrinas das Cores*. p. 171.

¹⁵³ Georg Büchner. *Historisch-kritische Ausgabe*. pp. 532-534.

¹⁵⁴ Daniel Ehrenfried Stöber. *Vie de J. F. Oberlin, pasteur à Waldbach (au Ban-de-la-Roche, Chevalier de la Légion d'Honneur)*, Würtz, Paris, 1831.

¹⁵⁵ Georg Büchner, *Lenz*, pp.15,16.

¹⁵⁶ Na tradução utilizada consta erroneamente: “há de se fazer”.

A relação luz/escuridão na Bíblia possui um amplo campo semântico. Especialmente no evangelho de João, “luz” encontra-se associada a Jesus Cristo. Jesus mesmo declara: “Sou a luz do mundo; quem me segue não andarás nas trevas; pelo contrário, terá a luz da vida” (João 8, 12), o que significa também que se sentirá protegido. E também: “Quando veio a luz, Deus fez uma distinção entre luz e escuridão”. Trata-se de uma concepção fundamental bíblica, que declara a incompatibilidade entre luz e escuridão. Em geral, na Bíblia, o termo “luz” tem o campo semântico do “bom”/“fiel” e a escuridão do “mau”/“infiel”.

[...] manchmal Sonne, dann wieder dunkel. Die Kirche fing an, die Menschenstimmen begegneten sich im reinen, hellen Klang; ein Eindruck, als schaue man in ein reines, durchsichtiges Bergwasser. (L:142)

[...] às vezes sol, depois de novo: sombra. O serviço começou, as vozes humanas encontravam-se em um som claro e puro; uma impressão de quem contempla uma transparente e límpida torrente de montanha. (Lp:174)

[...] und ging kalt und unerschütterlich durch das unheimliche Dunkel; es war ihm alles leer und hohl, (L:1)

[...] e caminhou frio e imperturbável através da inquietante escuridão. (Lp:137)

Brecht remete-se à mesma técnica para ilustrar a visão subjetiva de seu protagonista. Pois, como em *Lenz*, o mundo exterior é refletido por meio de seu estado de espírito. O fenômeno da luminosidade exprime o caráter impulsivo do protagonista que age de acordo com a natureza, com a lei da sobrevivência e a lei do mais forte. Seguindo esta concepção, Baal procura luz e lugares luminosos, motivo pelo qual busca permanência na natureza, pois a luz é associada ao bem-estar e à proteção — tanto com um acento ateu quanto com um conceito divino. Em consequência, prevalecem as referências e alusões ao céu e à natureza, em termos de claridade. O autor do drama remete à mesma dicotomia luminosidade/escuridão, mas sob critérios diversos. Se em *Lenz* luminosidade exprime o antagonismo “bem”/“mal” e “fiel”/“infiel”, em *Baal* ela representa um conceito além do “bem” e do “mal”, na polaridade “natureza”/“homem”. De acordo com este princípio, adjetivos indicando “escuro” são relacionados com “instinto” e “sensualidade”.

A luminosidade em *Baal* é expressa por meio das cores espectrais, por meio de cores básicas e cores complementares. No poema “O Coral do Grande Baal”, o

simbolismo de cores é abundante. À primeira vista ele aparenta aludir às cores da “literatura da decadência”. No entanto, Brecht não remete ao contraste vermelho-branco, que representa o antagonismo entre vida e espírito, utilizado em excesso por esta literatura. Brecht refere-se a cores condicionadas pelo estado de ânimo do protagonista. Assim, por exemplo, ao “violeta” e “abricó-pálido” representando a noite e a manhã, ou seja, as cores de mudança de um estado para outro. Também em *Baal*, como em *Lenz*, “branco” e “preto” remetem a “nascimento” e morte. Como o olhar de Baal, quanto à natureza, se distingue pela sua percepção das cores, assim os fenômenos relacionados aos homens são expressos de modo descorado. O “céu descorado”, por exemplo, representa a desesperança e desilusão com respeito à existência humana. E no contexto ontológico essa desesperança corresponde ao nada. Mas são as cores complementares que representam prazer e sensualidade. Assim, em *Baal*:

Baal: Der Himmel ist violett, besonders wenn man besoffen ist. Betten sind Weiß.
WE.I.Eß. Ihr seid grau. Ge.Err.A.U. (B2:24)

Baal: O céu é violeta, especialmente quando se está bêbado. Camas são brancas.
BRAN - CAS. Vocês são cinzentos. CIN - ZEN - TOS! [...] (trad. bjs)

Baal: Der Himmel *trinkt* ist manchmal auch gelb. Und Raubvögel sind darinnen. Ihr müßt euch betrinken! [...] (B2:92)

Baal: O céu (*bebe*) às vezes também é amarelo. E tem urubus. Vocês têm que ficar bêbados [...] (trad. bjs)

Baal: Der Himmel ist schwarz. Die Bäume zittern. Irgendwo blähen sich Wolken.
[...] Man kann essen. (B2:39)

Baal: O céu é preto. As árvores tremem. Em algum lugar as nuvens se insuflam. [...] Essa é a hora de comer. (trad. bjs)

Baal: [...] nackt unter orangefarbenem Himmel und man sieht nichts als wie der Himmel violett wird, dann schwarz wie ein Loch wird...[...]. (B2:96)

Baal: [...] nu sob um céu de cor laranja, e não se vê nada do céu, tornando-se violeta, logo preto, como um buraco [...]. (trad.bjs)

Baal: [...] Weiße Häuser im Abend, mit blauem Himmel und grünem Himmel darüber. Mit grauem Himmel. Dann mittags und in der Frühe. Deine Bäume. Dann Morgenlicht in der Dachlucke. Dann Sternenhimmel. Ist das nichts? Ich liebe dich darum. (B2:49)

Baal: [...] Casas brancas na noite, sob céu azul e céu verde. Com céu cinzento. Depois meio dia e pela manhã. Suas árvores. Depois luz da manhã no sótão. E depois o céu de estrelas. Isto não é nada? Te amo por isso. (trad.bjs)

Se Brecht recorreu à importância da luminosidade para ilustrar seu drama, é com intuito de profanar o cristianismo e, neste sentido, a sua aplicação de luz traz alusões profanas e pagãs:

Baal: Seht Euch den Himmel an zwischen den Bäumen, der jetzt dunkel wird. Ist das nichts? Dann habt ihr keine Religion im Leib! (B1:42)

Baal: Vejam o céu, por entre as árvores, que está escurecendo. Isto por acaso não é nada? Então vocês não têm religião no corpo. (trad.bjs)

A escuridão, ao contrário da narrativa *Lenz*, ganha um sentido figurado. Além disso, o autor associa religião a um conceito “pagão e epicurista da vida”, conceito pelo qual Baal se assemelha, neste sentido, a Danton:

Danton (*am Fenster*): Will denn das nie aufhören? Wird das Licht nie ausglühn und der Schall nie modern? Will's denn nie still und dunkel werden, daß wir uns die garstigen Sünden einander nicht mehr anhören und ansehen. (D:98)

Danton (*à janela*): Será então que isso nunca vai acabar? A luz nunca irá se extinguir e o som jamais há de cessar, então nunca vai haver silêncio e trevas, para não mais ouvirmos e vermos um do outro nossos torpes pecados? (Dp:108)

Se em Büchner a luminosidade ainda tem conotações religiosas, Brecht, por sua vez, retira a luminosidade deste campo semântico. Ele seculariza a luminosidade no seu drama.

De fato, uso da luz em Baal, por meio das cores traz reminiscências do físico Isaac Newton (1643-1727), que descobriu que a luz solar é cindível, o que quer dizer que luz branca é uma composição do espectro de cores. Newton também era partidário da teoria de ondas, que enunciava que luz e cores consistiam de ondas. Este descobrimento, como também o conceito heliocêntrico do mundo (de Copérnico), desencadeou sentimentos conflitantes, pelo fato de derrubar a imagem do homem como ápice da criação. Esta descentralização foi caracterizada pela Igreja como contraposição a valores tradicionais, e definitivamente, como heresia. A partir dessa noção, porém, chegou-se à conclusão de que o cosmo não era tão limitado quanto se pensava.

Um novo conceito de universo infinito eliminou o espaço do mundo espiritual a favor de um conceito ateu, pois céu, Deus e os anjos foram simplesmente expulsos do universo. Trata-se do céu sob o qual Baal “devora, dança! E se glorifica”.

IV.6.3 Impulso e vontade

O desenvolvimento da crise existencial até o final da narrativa acontece sob mudanças acentuadas. A atividade/calma na natureza corresponde atividade/passividade de Lenz. Em várias ocasiões, Lenz encontra-se subjugado pela intensidade de sua percepção. E se sente impelido por uma força que está fora de seu controle — algo o impelia —, expressa na língua alemã por meio do pronome *es* (“*es drängte ihn*”) que, não sendo definido, provoca neste contexto uma sensação incômoda, quase sinistra:

“drängte es ihm” (L:137)

“algo empurrava-o” (L:137) (trad. literal; v. Lp:169)

“Ahnungen [...] durchzucken ihn” (L:149)

“Lampejos [...] faziam-no estremecer” (Lp:182)

“und doch zwang ihn ein innerlicher Instinkt” (L:155)

“compelia-o um instinto interior” (Lp:188)

“fühlte er einen unwiderstehlichen Drang” (L:155)

“possuía-o um impulso infinito” (Lp:188)

Por detrás do céu como princípio universal cristaliza-se um impulso não determinado da natureza. Trata-se de uma força irracional, fora do controle da razão humana. O homem torna-se uma objetivação desta força metafísica e assim compreendida na sua causalidade por meio do princípio do “eu” central, que representa o mundo por meio da sua visão subjetiva. Trata-se de um princípio que aproxima Büchner da temática de “O mundo como vontade e representação” de Schopenhauer e ao conceito que este chamou de “principium individuationis”. (Mas não existem indícios de que Büchner conhecia esta obra. *Die Welt als Wille und Vorstellung* [*O Mundo como Vontade e Representação*] foi publicado em 1919, mas teve maior divulgação apenas depois da morte de Büchner). De acordo com Schopenhauer, o homem é determinado — além das categorias de tempo e espaço — por aquela força que ele caracterizou como “vontade”. O homem, segundo este princípio, tem a idéia/“representação” de poder atuar de acordo com

a razão, isto é, de modo moral ou ético. Mas na realidade ele é apenas subjugado àquela “vontade” — a mesma que impele Lenz, como “impulso inexplicável”, a efetivar o puro instinto de sobrevivência.

Es war ihm dann, als existiere er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sei nichts als er; er sei das ewige Verdammte, der Satan, [...] (L:156)

Sentiu então como se somente ele existisse, como se o mundo existisse apenas na sua imaginação, como se fosse nada, como se ele fosse o próprio danado, o satã [...] (Lp:189)

Esse determinismo por meio da lei da natureza, e particularmente do céu, observado em *Lenz*, reflete-se em *Baal*. O impulso vital do protagonista Baal também é representado pelo o céu. É um elemento atemporal, uma constante durante o drama, sendo um macrocosmo eterno que contrasta com o microcosmo caracterizado por um nascer e morrer permanentes.

Por vezes, Lenz luta contra essa força que ameaça o seu senso de realidade. Embora deixe patente o efeito da crise no personagem, o narrador não a nomeia. Mas a não-compreensão por parte do mundo exterior faz Lenz sentir o abismo que o separa do mundo externo. Lenz parece entregue a seu destino, reconhece que todo ser é determinado pela lei universal. Ao descobrir um certo descolamento dessa lei, apodera-se dessa possibilidade tenta rebelar-se contra a lei universal:

Es war ihm, als könnte er eine ungeheure Faust hinauf in den Himmel ballen und Gott herbeireißen und zwischen seinen Wolken schleifen; als könnte er die Welt mit den Zähnen zermalmen und sie dem Schöpfer ins Gesicht speien; er schwur, er lästerte. (L:151)

[...] era como se pudesse brandir aos céus um punho imenso, arrancar Deus das alturas e arrastá-lo por entre as suas nuvens; como se pudesse triturar o universo com os dentes e cuspi-lo na face do Criador. (Lp:184)

Em momentos que a morte se aproxima, tanto em *Lenz* quanto em *Baal*, declara-se um impulso de sobreviver, de autopreservação:

Er mußte dann mit den einfachsten Dingen anfangen, um wieder zu sich zu kommen. Eigentlich nicht er selbst tat es, sondern ein mächtiger Erhaltungstrieb. (L:151)

Precisava então começar pelas coisas mais simples a fim de recompor-se (Lp:188)

Er konnte sich nicht mehr finden; ein dunkler Instinkt trieb ihn, sich zu retten.
(L:139)

[...] já não conseguia encontrar-se, um instinto escuro o impelia.(Lp: 188)

Em *Baal*, o protagonista deste instinto e impulso é expresso pela vitalidade e conformidade segundo as regras da própria natureza. Baal sente o impulso de devorar tudo, até ele próprio ser devorado. Pois o céu significa, *pars pro todo*, que a natureza e Baal formam uma unidade. Assim o “Coral do Grande Baal” obtém um caráter programático. E o último verso expressa que Baal vem à Terra e se vai, mas o céu mantém seu caráter estático: “O céu inda era grande e calmo e pálido”. Dessa maneira, o instinto da sobrevivência em *Baal* se caracteriza por ser incorporado ao ciclo eterno entre nascimento/vida e morte. Mas a morte significa simultaneamente um retorno ao círculo da vida. Baal aspira à vida, referindo-se a todos os prazeres que esta lhe pode oferecer, mas recusa o fato da morte física.

Integrado ao círculo da natureza, Baal descobre que não pode escapar da lei eterna, da corrente entre vida e morte. Ele compartilha o modo de ser com todos os seres vivos. Reconhece que seu espírito não se distingue neste aspecto do seu corpo, pois o seu espírito é passageiro como aquele. Segundo o impulso da natureza, ele age de modo a aproveitar as vantagens que a vida lhe pode oferecer: ele é egoísta e associal. Baal é condicionado pelo seu impulso anárquico de autopreservação e reconhece responsabilidade apenas quanto aos seus desejos. Assim, no protagonista Baal, o instinto da autopreservação se manifesta na hora da morte física, quando ele tenta se agarrar à vida:

Baal: Es muß draußen hell sein. Ich will. (*Mühsam sich hebend*). (B2:82)

Baal: Lá fora deve estar claro. Quero sair. *Ergue-se*. (v.Bp:73)

Ambos se dirigem ao Deus questionado, esperando um sinal. Lenz em desespero:

Dann flehte er, Gott möge ein Zeichen an ihm tun; dann wühlte er in sich, fastete, lag träumend am Boden. (L:150)

Suplicava então a Deus que o marcasse com um sinal, depois remoia-se no âmago, jejuava, jazia por terra entregue aos sonhos.(Lp:183)

Baal; Lieber Gott. Fort. *Stöhnt*. Es ist nicht so einfach. [...] Wenn ich nur. Eins. Zwei. Drei. Vier. Fünf. Sechs. Hilft nicht. Lieber Gott. Lieber Gott... (B2:82)

Baal: Meu Deus! Foi embora. *Geme*. Não é tão fácil. [...] Se apenas eu pudesse...
Um. Dois. Três. Quatro. Cinco. Seis. Não adianta. Meu Deus! Meu Deus!
(trad.bjs)

E ambos os protagonistas experimentam o espaço que determina o céu. Este diminui e torna-se palpável, e os personagens se sentem sufocados. Assim diz Lenz:

Sehn Sie, es ist mir manchmal, als stieß' ich mit den Händen an den Himmel; oh, ich erstickte! (L:150)

Agora tudo me parece tão estreito, tão apertado, veja, às vezes é como se minhas mãos batessem no céu; oh, sufoco! (Lp:183)

Baal: Der Himmel ist so verflucht nah da. Zum Greifen. Mein Herz hüpfte fort [...] Ich kann nicht. Ich will nicht. Man erstickt hier [...]. (B2:82)

Baal: O céu, está terrivelmente próximo. Palpável. Meu coração quer sair do peito. [...] Não posso. Não quero. Que sufoco! [...] (trad.bjs)

E é esta a condição de existência também expressa no seu drama *A Morte de Danton*, que pode ser considerada, não por acaso, como a “tragédia do determinismo”.¹⁵⁷ Um parágrafo da narrativa *Lenz* afirma a exclusão rigorosa e sem esperança:

Er jagte mit rasender Schnelligkeit sein Leben durch, und darin sagte er: “Konsequent, konsequent”; wenn jemand was sprach: “Inkonsequent, inkonsequent”; — es war die Kluft unrettbaren Wahnsinns, eines Wahnsinns durch die Ewigkeit. (L:156)

Der Trieb der geistigen Erhaltung jagte ihn auf; (L:156)

Ele repassava sua vida com uma rapidez frenética, e depois dizia: “consequente, consequente”; e quando alguém dizia: “inconsequente, inconsequente”; era o abismo da loucura irremediável, uma loucura por meio da eternidade. (Lp:189)

O instinto da preservação espiritual fazia-o reagir. (Lp:189)

Os termos “consequente” e “inconsequente” refletem o antagonismo entre a razão humana e o impulso determinante da natureza, à qual Lenz se sente subjugado. Trata-se, para Lenz, de uma polaridade insuperável, da não-aceitação de certo modo da causa da sua doença e das suas imaginações esquizofrênicas, mas pode-se supor que a ambigüidade na sua percepção seja devida ao fato de se sentir guiado por aquele impulso “sinistro”, ou seja, uma força que se situa além da imaginação humana, transformando os

¹⁵⁷ Hans Mayer. *Georg Büchner und seine Zeit*. p.205

homens em meros títeres de um poder alheio. Lenz sente-se às vezes como em estado de sonhos ou de imaginação, pois até acredita poder escutar aquela força sinistra que o guia:

[...] und es war ihm, als hätte eine fremde Stimme mit ihm gesprochen. (L:157)

[...] e era como como uma voz estranha lhe falasse. (Lp:188)

O tema dos títeres aparece no drama *A Morte de Danton* no momento em que Danton reconhece a fatalidade dos processos históricos e a impossibilidade do homem de atuar de modo livre:

Danton: [...] Was ist das, was in uns lügt, hurt, stiehlt und mordet? [...] Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! [...] die Schwerter, mit denen Geister kämpfen - man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen. (Lp:100)

Danton: [...] O que é isso dentro que dentro de nós se prostitui, mente, rouba e assassina? [...] Somos títeres cujos fios são puxados por poderes desconhecidos; não somos nada, nada nós mesmos! [...] só que não se vêem as mãos, como nos contos de fadas. (Lp:120)

Também em *Baal* o protagonista remete à temática dos títeres, mas sob outro aspecto. Baal reconhece uma determinação no seu destino:

Baal: Weißstaubige Straßen ziehen mich wie Seile von Engeln in den unermeßlich blauen Himmel. (B2:63)

Baal: Ruas de poeira branca me puxam como cordas de anjos ao céu imenso. (trad. bjs)

Trata-se de um tema büchneriano, do homem que é marionete, à mercê de forças desconhecidas, o homem impotente em relação ao seu destino. E aqui o autor de *Baal* remete ao pré-texto de Büchner segundo o critério de Pfister da *referencialidade*. O texto de Brecht evidencia em seu discurso o céu como princípio universal. O texto se transforma em meta-texto do pré-texto quando o desvela, revelando o grau de distanciamento em relação a ele. Ambos os protagonistas rendem-se frente ao poder alheio, que condiciona a existência humana. No caso do Lenz, pode-se partir do fato de que a visão do mundo é marcada pela compaixão, que está ligada à visão político-social do autor. Na obra de Büchner, o Leitmotiv em *Lenz* e em *A Morte de Danton* é o tema dos títeres; em *Woyzeck*, é o fatalismo. Em *Lenz*, este motivo aparece nos homens modernos, alienados, que apesar de todos seus esforços não conseguem reestabelecer uma relação com o mundo que os rodeia. Os títeres se revelam por meio de um destino destrutivo, que

termina com desespero e indiferença do protagonista. Estudando a história, Büchner afirma sua visão fatalista, em 1834, expressa numa carta à noiva:

Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich.¹⁵⁸

Encontro na natureza uma terrível uniformidade; nas relações humanas, uma inelutável violência, conferida a todos e a ninguém. O indivíduo é apenas espuma sobre a onda; a grandeza, mera coincidência; O 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. (Bp:312)

Büchner, ao apresentar a temática do “domínio do gênio, [como] um teatro de títeres”, refere-se a uma temática relevante da sua obra, acentuando a sua visão determinadora do mundo. Lenz, mas também todos os outros protagonistas da sua obra, aparecem como títeres, guiados por um puxador de cordas de uma lei de bronze. E é esta justamente a causa do fracasso, porque não conseguem vencer um destino inevitável.

IV.7 O ateísmo

Da carta fatalista de Büchner, de março de 1834, mencionada acima, conclui-se que sua visão é definitivamente condicionada pelo percurso dos eventos históricos e políticos que são colocados de modo fatalista, fora do alcance do homem. O fatalismo pode ser compreendido como consequência da experiência do determinismo, da existência de um princípio universal em relação à fé e à existência de Deus. O ponto de partida para este confronto é a concepção spinozista que se baseia na unidade do ser e Deus. Não por acaso o nome do filósofo vê-se mencionado duas vezes, num diálogo sobre a existência de Deus, entre Payne e Mercier:

Payne: Dann ist sie schon keine Schöpfung mehr, dann ist sie eins mit Gott oder ein Attribut desselben, wie Spinoza sagt; dann ist Gott in allem,[...] (D:106)

Payne: Então não será mais uma criação, então será uma com Deus ou um atributo deste, como diz Spinoza, então Deus estará contido em tudo.[...] (Dp:130).

¹⁵⁸ Georg Büchner. Carta à noiva. Gießen, 9.-12/3/1834. p. 288.

Porém existe uma diferença entre as posições de Büchner e as de Spinoza quanto à temática da religião/ateísmo. A estética de Büchner, que é, de modo abrangente, marcada pelo determinismo, está relacionada ao ateísmo. O homem, segundo Büchner, não é livre, não tem liberdade para expressar-se segundo sua natureza, porque ele é condicionado pela lei universal, preso pelo percurso da história.

O fatalismo em *Lenz* é resultado de uma desilusão que envolve dúvidas em relação à existência de Deus. E neste contexto abre-se a temática do confronto com o cristianismo, que percorre todas as obras de Büchner. O fato de o homem ser limitado pela lei universal e sua percepção de ser condicionado expressam-se na narrativa *Lenz* em forma de medo do nada, do qual sofre o protagonista, ao reconhecer:

Eine unnennbare Angst erfaßte ihn. Er sprang auf, er lief durchs Zimmer, die Treppe hinunter, vors Haus; aber umsonst, alles finster, nichts - er war sich selbst ein Traum. [...]. Er konnte sich nicht mehr finden. (L:139)

[...] um medo indizível apoderou-se dele, levantou-se de um salto, correu para fora do quarto, escada abaixo; para fora da casa; mas em vão, tudo escuro, não se via nada, ele era um sonho de si mesmo, [...] já não mais podia encontrar-se. (Lp: 171)

Na narrativa *Lenz*, significativamente, o confronto do homem com o ateísmo encontra-se desenvolvido em partes centrais e tematizado em diálogos, durante encontros com o pastor Oberlin. Em *Baal*, na cena “Cela da Prisão”, (constante da primeira versão, de 1918 e da 2ª versão, de 1919), num diálogo entre o protagonista e o pastor da prisão, serão discutidos os mesmos temas, como fé. O ponto de partida em ambas as conversas, porém, é caracterizado pela posição antagônica de ambos os protagonistas. Fato que já se revela pela atmosfera dominante durante o encontro protagonista/pastor. A relação de Lenz com Oberlin é marcada desde o início por uma atmosfera piedosa e respeitosa: desde o início, apenas a companhia e a fé do pastor Oberlin fazem Lenz se acalmar. “Suas palavras, seu semblante faziam-lhe infinito bem”. (L:147; Lp:180). Baal, na sua conversa com o pastor da prisão, revela desde o início a sua posição antitética e crítica em relação ao pré-texto *Lenz*.

Ambos os pastores representam a mesma estética sobre a vida, sociedade cristã e fé, o que no primeiro plano possibilita uma justaposição das visões dos protagonistas.

Der Geistliche: Wir hofften, daß die seelischen Qualen hier bei Ihnen eine Stimmung erzeugt hätten, die Sie für die Religion empfänglich macht. (B2:54)

O pastor: Esperávamos que seus sofrimentos espirituais tivessem lhe trazido uma abertura para a religião. (trad. bjs)

O pastor expressa a posição cristã de que a exclusão da comunidade leva ao sofrimento. Mas Baal responde de acordo com a sua visão não-cristã, agnóstica, igualando “exclusão da comunidade” com “ócio” e “disposição para a religião” com “vício”:

Baal: Müßiggang ist aller Laster Anfang. Ich stimme Ihnen zu. (B2:54)

Baal: O ócio é a origem de todos os vícios. Estou de acordo com o senhor. (trad.bjs)

O problema da “ociosidade” é um tema fundamental na obra de Büchner, em especial na comédia *Leonce e Lena*. O termo ociosidade em Büchner resulta do questionamento do sentido da vida, de uma existência determinada por um poder alheio. Em consequência, Büchner recorre ao tema da ociosidade ao descrever e caracterizar o homem alienado.

Leonce: [...] Es krassiert ein entsetzlicher Müßiggang. - Müßiggang ist aller Laster Anfang. — Was die Leute nicht Alles aus Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheiraten und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich an der Langeweile und - und das ist der Humor davon - Alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken warum, und meinen Gott weiß was dabei. Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Heiligen, diese Sünder, diese Familienväter sind im Grunde nichts als raffinierte Müßiggänger. (LL:162)

Leonce: [...] Grassa uma ociosidade medonha. O ócio é a origem de todos os vícios. O que as pessoas não fazem por causa do tédio! Estudam por tédio, rezam por tédio, se apaixonam, casam, multiplicam-se por tédio e, finalmente, morrem de tédio e – aí é engraçado - fazem tudo com a cara mais séria do mundo, sem saber por que é, nisso pensam Deus sabe o quê. Todos esses heróis, esses gênios, esses idiotas, esses santos, esses pecadores, esses pais de família não passam, no fundo, de refinados vadios. (LLp:198)

Se em *Leonce e Lena* o tema da ociosidade é concebido a fim de caracterizar a vida de um modo geral, em *Lenz* a ociosidade é resultado das dores do protagonista, pela experiência, de que Deus não pode existir, pois Lenz não tolera o sofrimento e a morte dos homens:

Oberlin sagte ihm, er möge sich zu Gott wenden; da lachte er und sagte: “Ja, wenn ich so glücklich wäre wie Sie, einen so behaglichen Zeitvertreib aufzufinden, ja, man könnte sich die Zeit schon so ausfüllen. Alles aus Müßiggang. Denn die meisten beten aus Langeweile, die andern verlieben sich aus Langeweile, die

dritten sind tugendhaft, die vierten lasterhaft, und ich gar nichts, gar nichts, ich mag mich nicht einmal umbringen — es ist zu langweilig!” (L:153)

Oberlin disse-lhe que deveria dirigir-se a Deus; aí ele riu e falou: “Sim, se eu fosse tão feliz, como o senhor, a ponto de descobrir um passatempo agradável, então sim, poder-se-ia preencher assim o tempo. Tudo por ociosidade. Pois a maioria das pessoas reza por fastio; outros se enamoram por tédio; algumas são virtuosas, outras, pecadoras, e eu, nada, nada, nem mesmo suicidar-me eu quero: é por demais enfadonho!” (Lp:186)

O pastor Oberlin tem a fé que só pode ser obtida com a calma e a paz da alma, por meio de Deus. E vê Lenz torturado pelos sofrimentos, no seu confronto com o questionamento da existência de Deus:

[...] sein wirrer Blick war nicht so entsetzlich als die nach Rettung dürstende Angst, die ewige Qual der Unruhe! Oft schlug er sich den Kopf an die Wand oder verursachte sich sonst einen heftigen physischen Schmerz. (L:157)

[...] o seu olhar transtornado não era tão assustador quanto o pavor sequioso de salvação, o eterno tormento da inquietação! Frequentemente batia a cabeça na parede ou então causava a si mesmo uma violenta dor física. (Lp:190)

Trata-se de uma inquietação que também é compartilhada pelo ateu Baal, não obstante tratar-se de um sofrimento que vai além do questionamento de Deus, que ele não consegue definir:

Baal: Ich bin zur Qual geboren und habe keine Ruhe. (B2:34)

Baal: Nasci para o sofrimento e não tenho calma. (trad.bjs)

Em consonância com o pastor Oberlin, o religioso junto a Baal acredita que a fé pode lhe trazer a calma da alma:

Der Geistliche: Ich komme, um Ihnen die Ruhe der Seele zurückzugeben. (B2:55)

O Religioso: Venho para lhe devolver a calma da sua alma. (v. Bp: 43)

A “calma da alma” compreende o pastor, que considera o ideário como blasfêmia, e Baal tenta explicar a sua fé e seu conceito de vida, baseados no ritmo da natureza, associando “calma” com sensualidade e “alma” com “alma da natureza”, com a “luz do sol” com “o impulso que faz as árvores florescerem” ou o “gemer dos campos de trigo”. (B2:119/Bp:43). Ambos os protagonistas caracterizam-se como sujeitos da exclusão pela sociedade, sentindo-se marginalizados e mal-compreendidos por suas concepções de vida: Lenz sente-se incompatível com a sociedade, “Toll werden dort?” “ficaria louco” (L:146/Lp:179). Baal, por princípio, recusa a sociedade, considerando-a,

segundo seus instintos e impulsos naturais, uma inimiga. E ao ser questionado pelo pastor se não teme “o poder da sociedade”, assim responde:

Baal: Ich lebe von Feindschaft. Mich interessiert alles, soweit ich es fressen kann.
(B2:54)

Baal: Vivo de inimizade. Me interessa tudo, contanto que eu o possa comer.
(trad.bjs)

O pastor de Baal propõe para o protagonista a proteção da comunidade cristã, vendo nele um homem que, segundo sua concepção, deve sofrer de solidão. Baal esclarece sua visão vital e associial:

Der Geistliche: Nichts ist so furchtbar wie die Einsamkeit. Bei uns ist keiner allein.
Wir sind Brüder. (B2:54)

O pastor: Nada é tão medonho quanto a solidão. Conosco, ninguém esta só. Somos irmãos. (trad.bjs)

Baal: Daß ich allein war, war bis jetzt mein Vorsprung. (B2:55)

Baal: O fato de ter sido só, foi até agora a minha vantagem. (trad.bjs)

Em *Lenz*, porém, o sentimento de pertencer à comunidade cristã resulta inteiramente num sentimento de não estar só. Lenz encontrou, no início da sua estadia em Waldersbach, junto ao pastor Oberlin, consolo na confraternização com a comunidade de fiéis, podendo compartilhar suas questões e sofrimentos. Assim, durante a missa:

Er sprach einfach mit den Leuten; sie litten alle mit ihm, und es war ihm ein Trost, wenn er über einige müdgeweinte Augen Schlaf und gequälten Herzen Ruhe bringen, wenn er über dieses von materiellen Bedürfnissen gequälte Sein, diese dumpfen Leiden gen Himmel leiten konnte. Er war fester geworden, wie er schloß — da fingen die Stimmen wieder an:

Laß in mir die heil'gen Schmerzen,
Tiefe Bronnen ganz aufbrechen
Leiden sei all mein Gewinst,
Leiden sei mein Gottesdienst.¹⁵⁹ (L:142)

Falou com simplicidade às pessoas, todas elas sofriam junto com ele, e era um consolo para ele quando conseguia trazer o sono a alguns olhos cansados de chorar e a paz a corações atormentados, quando lograva conduzir aos céus essas existências torturadas por necessidades materiais.

Deixa que em mim as santas dores
Irrompa, da suas fundas nascentes;
Seja o padecer todo o meu benefício,

¹⁵⁹ veja também em *Woyzeck*, W:250; Wp:256.

Seja o padecer meu ofício divino. (Lp:174)

Dos diálogos de Lenz com o pastor Oberlin surge a questão filosófica “por que o homem sofre?”. Trata-se de uma temática que abrange toda a obra de Büchner, a da compatibilidade do sofrimento humano e do mal no mundo com a existência de Deus. A polêmica à qual Büchner remete é um problema clássico da filosofia, mais especificamente da teodicéia. Este termo (do grego antigo. Θεός, theós, “Deus” e δίκη, díke, “justiça”) remete a Leibniz e sua obra de 1710, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Mas se trata de uma temática já disputada no Antigo Testamento, no Livro de Jô, que discute a intervenção de Deus nos acontecimentos no mundo. Essa interação, por exemplo, já era colocada em dúvida pelos gregos cétricos, representantes do agnosticismo.

Neste contexto da incompatibilidade do sofrimento/dor com a existência de Deus, Büchner constata a origem do ateísmo, “o rochedo do ateísmo”, e a personagem Payne de *A Morte de Danton* resume:

Payne: [...] Schafft das Unvollkommene weg, dann allein könnt Ihr Gott demonstrieren; Spinoza hat es versucht. Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz; nur der Verstand kann Gott beweisen, das Gefühl empört sich dagegen. Merke dir es, Anaxagoras: warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus. Das leiseste Zucken des Schmerzes, und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten. (D:107)

Payne: [...] Eliminem a imperfeição, pois só assim lhes será possível demonstrar Deus. Foi o que tentou Spinoza. Pode-se negar o mal, mas não a dor; somente a razão pode demonstrar Deus; o sentimento se rebela contra isso. Repare, Anaxágoras; por que estou sofrendo? Este é o rochedo do ateísmo. A mais leve contração de dor, e ainda produzida apenas num átomo abrem uma fenda na criação de alto a baixo. (Dp:131)

A crise religiosa em *Lenz* tem seu início a partir do processo da morte da menina. Lenz vê uma criança morrendo; ele quer salvá-la, em vão, por meio de uma tentativa desesperada de ressuscitá-la (L:150/Lp:184). No dia seguinte, ao receber a notícia da morte da criança, Lenz perde sua fé. Junto com ela, se esvai toda a sua imagem do mundo:

Oberlin sprach ihm von Gott. Lenz wand sich ruhig los und sah ihn mit einem Ausdruck unendlichen Leidens an, und sagte endlich: “Aber ich, wär ich allmächtig, sehen Sie, wenn ich so wäre, ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten [...]”. (L:156)

Oberlin lhe falava de Deus. Lenz afastava-se com tranquilidade e fitava-o com uma expressão de infinito sofrimento, e dizia finalmente: “Mas eu se fosse onipotente, veja o senhor, se eu fosse assim, não poderia tolerar o sofrimento. Eu iria salvar, salvar [...]”. (Lp:189)

A temática do antagonismo Deus/sofrimento remete, em *Baal*, à cena da primeira versão, de 1918,¹⁶⁰ refletindo a sua vida anarquista e rebelde:

Baal: [...] Ich sollte ein neues Leben anfangen: Still, friedlich, beschaulich. Warum nicht? Ich habe schon ganz andres fertig gebracht. Ich möchte gerne frömmen sein; ich wäre sicher ein guter Christ, ich kann nichts leiden sehen. (B1:39)

Baal: [...] Eu deveria começar uma vida nova: tranqüila, pacífica, contemplativa. Porque não? Já consegui outras coisas. Gostaria de ser mais piedoso; por certo seria um bom cristão, não posso ver sofrimentos. (trad.bjs)

Em sua concepção de mundo, a queda é representada na forma de um mundo desintegrado, por uma fenda, que lhe confirma de modo doloroso que tudo, no qual ele acreditava, não foi nada mais do que ilusão, fato que se expressa por meio de sua visão do mundo:

[...] und der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig. Lenz mußte laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und faßte ihn ganz sicher und ruhig und fest. (L:151)

[...] e o céu era um estúpido olho, azul, e nele a lua pairava completamente ridícula, apatetada. Lenz teve de rir alto, e com o riso o ateísmo o agarrou e o prendeu de maneira absolutamente segura, tranqüila e firme. (Lp:151)

[...] die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß; er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung [...]. (L:155)

[...] o mundo que ele quisera aproveitar apresentava agora uma enorme fissura; não sentiu mais ódio, nem amor, tampouco esperança [...]. (Lp:187).

O sentimento de isolamento afastou Deus de Büchner e de seu protagonista. Segundo Spinoza, porém, era o contrário do que deveria ser — o isolamento deveria levar o homem a Deus.

O protagonista Lenz, resignado, tem que reconhecer que sua visão do mundo é incompatível com a lei eterna. Ele percebe que o homem é apenas sujeito de uma realidade não palpável. Lenz termina absolutamente indiferente ao se dar conta que suas visões são apenas paralogismos e enganos. E, significativamente, o percurso da caminhada

¹⁶⁰ Trata-se de um diálogo que Brecht significativamente descartou nas versões seguintes.

de Lenz termina com este estado de ânimo, com o qual iniciou a caminhada, o que é expresso por meio do uso do adjetivo “indiferente” e indica um percurso que descreve um círculo infinito. E desta maneira o autor destaca o absurdo da aspiração humana:

O estado de Lenz, no início da narrativa:

Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg.[...] Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, [...] (L:137).

A (20 de janeiro) Lenz atravessou as montanhas. [...] Ele prosseguiu indiferente, pouco lhe importava o caminho, [...] (Lp:169).

O estado de Lenz, no final da narrativa:

Es war ihm einerlei, wohin man ihn führte. Mehrmals, wo der Wagen bei dem schlechten Wege in Gefahr geriet, blieb er ganz ruhig sitzen; er war vollkommen gleichgültig [...].

Er tat alles, wie es die andern taten; es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen, sein Dasein war ihm eine notwendige Last. So lebte er hin (Lp:158).

Pouco lhe importava para onde o levavam; por diversas vezes, quando o carro corria perigo, devido ao mau estado dos caminhos, continuou sentado, muito tranqüilo; tudo lhe era absolutamente indiferente[...].

[...] fazia tudo o que os outros faziam, mas havia em seu íntimo um vazio pavoroso, não sentia mais nenhum medo, nem desejo; sua existência era-lhe um fardo necessário. Assim viveu desde então (Lp:191).

O ateísmo de Baal é, ao contrário de Lenz, ponto de partida na sua procura de conhecimento, e que pauta sua ação e reação. Deste modo, Baal desconhece o medo que Lenz sentiu ao se deparar com o ateísmo,. Não obstante, o medo de Baal — que acredita no círculo de eterno retorno da natureza — é o medo do “nada”, como se constata nos diálogos com Gougou (v. cap. IV.6.1).

Se Lenz, em seu desespero, dirige-se a Deus por meio do “Pai Nosso” (L:139/ Lp:172), Baal pressupõe, que “Gott ist ein Vater, der nicht ist”; “Deus é um pai, que não é” (B2:35) e rejeita também o questionamento Deus ou ateísmo, ponto de início do sofrimento de Lenz. Esse conceito se evidencia num diálogo com Bollebol:

Bolleboll: Glaubst ihr an Gott?

Baal: Ich glaube nur an mich, aber man kann Atheist werden. (B2:p.60)

Bolleboll: Você acredita em Deus?

Baal: Acredito só em mim, mas é possível se tornar ateu (trad.bjs)

E trata-se de um fato que antecipa o “Grande Coral de Baal”

Ob es Gott gibt oder keinen Gott
Kann solange es Baal gibt gleich sein. (B2:20)

Se Deus existe ou não,
Enquanto Baal viva, isso não importará. (v. Bp:17)

O determinismo na obra de Brecht é apresentado por meio do círculo eterno de vida e morte sob um céu constante. E é a experiência da resistência contra a morte que possibilita este conhecimento a Baal. A união do homem com a natureza, a eliminação da relação sujeito/objeto só é possível pelo preço da morte, como re-transformação do modo em substância. Trata-se de um retorno sem Deus. Este círculo eterno de vida e morte, que caracteriza a natureza, aparece em *Baal* e é expresso na hora da morte, no final do drama, por meio de um fim aberto, fim que insinua um retorno:

(Na versão de 1919:)

Baal: Ich werde hinausgehen. [...] Teufel! Lieber Gott! Bis zur Tür! Er kriecht auf den Händen bis zur Schwelle. Sterne...Hm. *Er kriecht hinaus.* (Bp:74)

Baal: Vou sair. [...] Maldição! Até a porta! Arrasta-se até a porta. Estrelas...hum. *Arrasta-se para fora.* (trad. bjs)

Na versão de 1955, o fim do drama foi ampliado pela cena “Amanhecer na Floresta”:

Erster: Er hatte eine Art, sich hinzulegen in den Dreck; dann stand er ja nimmer auf, und das wußte er. Er legte sich wie in ein gemachtes Bett. Sorgfältig! [...] (B4:173)

Um: ele tinha um jeito muito especial de se deitar na lama; sabia que não se levantaria mais. Deito-me como numa cama feita. Com todo cuidado [...] (Bp:74)

Dritter: Ich fragte ihn noch, wie er schon röchelt in der Gurgel hinten: An was denkst du? [...] Da sagte er: Ich horche auf den Regen. Mit lief eine Gänsehaut über den Buckel. Ich horche noch auf den Regen, sagte er. (B4:173)

Três: Eu lhe perguntei, quando já estava agonizando: Em que você está pensando? Gosto sempre de saber o que é que se pensa nessa hora. Então ele me disse: Ainda estou escutando a chuva. Senti um arrepio, me subindo pelas costas. Ainda estou escutando a chuva, ele disse. (Bp:74)

O autor de *Baal* refere-se a tematica religião/ateísmo do pré-texto Lenz, revelando um grau de aproximação mas também de distanciamento. O jovem Brecht acredita num retorno eterno, que segue as leis da natureza . Para ele o fim é sempre ligado a um recomeço. Isto influencia sua visão de mundo, que ganha, deste modo, um acento

crítico em relação à condição da sociedade contemporânea: uma sociedade decadente deve morrer para se erguer, novamente.

IV.8 Funções da intertextualidade em *Baal*

A noção de intertextualidade pressupõe o relacionamento de pelo menos dois textos, e que haja uma interpretação do pré-texto e conseqüente ampliação do sentido do texto, com efeito complementar.

Nesse contexto, evidencia-se que o drama *Baal*, em relação ao pré-texto de Büchner, visa inicialmente uma ampliação do sentido, o que é atingido através de marcações intertextuais e referência diretas ao pré-texto. Fala-se de ampliação do sentido quando a intertextualidade tem a função de formar e/ou dirigir o sentido. O autor do drama *Baal* visa um questionamento da moral, da ética e dos valores da sociedade.

Baal, por falta de referências óbvias ao pré-texto, exige uma flexibilidade do significado dessa funcionalidade. Para o leitor familiarizado com a narrativa *Lenz* de Büchner, o esboço büchneriano estrutural e temático se torna reconhecível em primeiro plano por meio da referência à figura principal, caracterizada como poeta, marginalizada pelo seu conceito de vida e pela estrutura externa da obra, que consiste numa seqüência de etapas/estações definidas. Remetendo-se às mesmas constelações figurais, que destacam temáticas respectivas abrangentes, Brecht apresenta a chave da codificação com o intuito de um entendimento mais profundo de seu texto.

No drama *Baal*, a ampliação do sentido dialoga com *Lenz* de Büchner e tem a função de crítica do presente. Isso se evidencia quando a estrutura e retórica büchneriana se encontram assimiladas pelas constelações retóricas, formulações dialéticas e com uma tendência expressionista de Bertolt Brecht, nos dramas aqui analisados.

Especialmente no que diz respeito ao espaço temático, os modelos da realidade se evidenciam nas personalidades marginalizadas dos protagonistas de ambos os textos: valores e éticas questionáveis de uma sociedade em crise.

Através do diálogo com o pré-texto canonizado, a intertextualidade em *Baal* recebe duas funções: a de uma crítica aos conceitos — tanto políticos, éticos quanto artísticos — e a de uma revisão e reflexão dos conceitos literários da época.

Com relação ao fim do drama, este permanece fiel ao seu pré-texto, que é fatalista, mas recebe uma atribuição de um acento dialético e promissor, pois há esperança de um porvir melhor. Num segundo plano, quanto à temática do confronto indivíduo/sociedade, a obra *Baal* foi concebida com um fim dialético, com a função de provocar a discussão pela sua continuação, que, no sentido de Brecht, oferece espaço para reflexões sobre a superação das contradições no desenvolvimento de uma sociedade mais coerente e um país mais amigável e mais adequado para se viver

IV.9 A tarefa hermenêutica na referência ao pré-texto *Lenz* por Brecht

Segundo Gadamer a verdade estética, por ser pluralista, ultrapassa o horizonte histórico original. A fim de evitar um processo infinito de perguntas e respostas, Gadamer acentua a importância da compreensão de um texto em relação a perguntas que tinham se formado no momento de sua concepção. Motivo pelo qual a sua hermenêutica parte da tese: “Nós só entendemos o que se configura em forma de resposta a uma pergunta”.¹⁶¹ (trad.bjs)

Relevante é a aplicação do texto à própria situação histórica, que inclui a sua atualização e a renovação da verdade nele contida. Nesse contexto, Gadamer distingue entre três procedimentos complementares: compreender o texto no contexto histórico, revisá-lo via ampliação do sentido original e aplicá-lo, que é o aspecto prático da compreensão.

Infelizmente a história da recepção de Büchner por Brecht, geralmente muito negligenciada pela pesquisa literária, tem de lidar com o problema de que as primeiras versões de *Baal* — censuradas e mal compreendidas na época da sua concepção,

¹⁶¹ H.G. Gadamer, “Philosophie und Literatur”, *Gesammelte Werke*, vol. 8, p. 243.

e substituídas por versões revisadas — não foram publicadas até 1966 (a primeira versão de *Baal*, de 1918, nem figura na abrangente edição das obras de Brecht mais atual, da editora Suhrkamp, embora a versão de 1919 seja a de “maior expressão poética”).¹⁶² A referência a Büchner, nesse caso, o relacionamento com suas obras clássicas, tornou-se um componente essencial da visão de mundo de Brecht. Além das alusões estilísticas e prosódicas ao pré-texto, *Baal* é caracterizado pelo fato de que cada adoção estilística do pré-texto e cada referência ou alusão a este é integrada no texto de modo funcional. Brecht remete ao pré-texto demandando um confronto. E nesse paralelismo de vozes, metáforas, caracteres e ações o drama ganha uma dimensão mais ampla e também histórica. O foco do drama de Brecht é em primeiro plano o confronto das aspirações naturais do indivíduo com a rigidez de uma sociedade desumanizada. Pelo seu caráter antiburguês e anarquista, o drama (na versão de 1922) provocou muita discussão na época e enfrentou também muita incompreensão.

O drama de Bertolt Brecht e o texto de Georg Büchner são unidos tematicamente pelo que Gadamer chamou de “identidade hermenêutica”, ou seja, os pontos fixos, não variáveis, pela historicidade: o elemento da crise existencial e a crise de identidade, o confronto indivíduo/sociedade, sustentados pelos componentes psicológicos e sociais. Os acompanhantes são a solidão, a marginalização e o determinismo histórico.

Esses elementos e componentes adotados por Brecht agem no primeiro plano da recepção pelo leitor como plataforma de identificação no horizonte de expectativa. Nesse encontro de tradição e presente, os textos se tornam vivos ao serem atualizados através de uma ampliação do sentido na recepção.

Apoiando-se na teoria da hermenêutica, o texto de Büchner permanece um ponto de referência no contexto da recepção. Brecht intencionalmente mudou a finalidade, colocando as temáticas universais do pré-texto, da narrativa *Lenz*, numa representação grotesca e cínica da sociedade criticada. Mas o relevante aqui é que o dramaturgo, através de um discurso que se tornou um clássico da modernidade, conseguiu tematizar a condição

¹⁶² Dieter Schmidt. “Baal (1919)”, *Bertolt Brecht. Baal. Drei Fassungen*. p. 204.

social da época. Seu *Baal* foi uma reação contra a ética e os conceitos religiosos e literários da época, tornando-se uma documentação literária dos anos 1920.

A pluralidade das temáticas de *Baal* pode dificultar uma interpretação adequada e, de fato, *Baal* é o drama mais polêmico de Brecht, com interpretações das mais diversas. Assim, Arnolt Bronnen (1895-1959), igualmente dramaturgo e amigo de Brecht da época, afirma este conceito na sua biografia sobre Brecht. Segundo ele, a figura de *Baal* simboliza “a biografia dramática de uma espécie decadente e pré-humana, condenada a decair.”¹⁶³

Quanto ao protagonista, os termos “decadente, excessivo, libertino” referem-se principalmente à sociedade em questão. No que se distingue de outras obras de Brecht, *Baal* não sugere soluções, algo que provocou muitas polêmicas e críticas. Em nenhum momento se insinua solução e menos ainda um ativismo social ou político. *Baal* é uma reflexão de uma sociedade com condições determinadas. O que une *Baal* aos protagonistas de Büchner é o princípio do materialismo: o ser condiciona a consciência! E aqui se fecha o círculo, quando Brecht se refere novamente a Büchner e seus protagonistas Lenz, Woyzeck, Danton e Leonce. O sentimento que surge de seus dramas é a interdição do homem pela história.

Encontrar um ponto de referência de ambas as visões do mundo — a vital-fatalista do jovem e seu modo realista, e a do Brecht posterior, com a visão por meio do marxismo — constitui um ponto muito polêmico na pesquisa literária, mas certamente consta do pensamento dialético de Brecht, fato que ele mesmo, em 1954, afirma:

[...] A peça *Baal* pode causar várias dificuldades àqueles que não aprenderam a pensar de forma dialética. Não conseguirão ver na peça muito mais do que uma glorificação de um puro egotismo. No entanto há um indivíduo que se opõe às exigências e os desencorajamentos de um mundo que conhece não uma produtividade utilitária mas exploradora. Não podemos dizer como reagiria *Baal* se os seus talentos fossem utilizados: ele não o deixou. A arte de viver de *Baal* partilha o destino de qualquer outra arte no capitalismo: é atacada. Ele é associal, mas numa sociedade associal.¹⁶⁴

Lenz, de Büchner, evidenciou a sua atualidade através de suas dimensões

¹⁶³ Arnolt Bronnen. *Tage mit Bertolt Brecht*. p. 21.

¹⁶⁴ Bertolt Brecht. “Bei der Durchsicht meiner ersten Stücke“, *Werke, Bd.23, Schriften 3*. p. 241.

sociopolíticas. O efeito e a atualidade de *Baal*, que ainda oitenta anos depois da sua concepção é encenado nos palcos do mundo, se deixa explicar por meio de uma declaração de Büchner:

O poeta não é professor de moral; ele inventa e cria personagens, ele faz com que tempos passados sejam novamente tornados vivos e as pessoas aprendam com isso, tanto quanto da História e da observação aquilo que se passa na vida humana.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Trad. Carta, 28 de julho, 1835. GB. *Na Cena e na Pena*. p. 320. / Georg Büchner. p.306.

Capítulo V

CONSIDERAÇÕES FINAIS

VI. Considerações finais

No âmbito da teoria da estética da recepção pode-se concluir que a obra literária se constitui da interação entre uma realidade representada pelo texto e uma realidade imaginada por meio da recepção do leitor. A obra não é apenas um reflexo da realidade integrada, reconstruída pela subjetividade do autor, mas também vem a formá-la, por meio da sua interpretação na consciência do receptor.

Neste contexto, sobressai-se a questão da relação do receptor com a obra e, indiretamente, com o seu autor. No presente trabalho evidencia-se que o ponto de intersecção entre Brecht e Büchner certamente não ressalta à primeira vista, uma vez que os autores são de épocas bem diferentes. Um é autor engajado do *Vormärz*, envolvendo-se na política da época. O outro nasce no final do século XIX, durante o império autoritário alemão, e tem uma fase criativa inicial marcada por um ímpeto de revolta e antiburguês. O ponto de contato está na semelhança de atitude de ambos frente à sociedade. Isso com certeza facilita uma identificação de Brecht com o personagem corajoso de Büchner e, também, a recepção de sua obra.

Brecht nunca fez segredo de sua admiração por Büchner e o citou como uma de suas maiores influências. Importantes também foram as estréias das peças de Büchner, a partir de 1913, e o fato de Brecht tê-las assistido com fascínio, segundo seus próprios comentários em seus diários.¹⁶⁶ Isso testemunha que o Expressionismo recebeu a obra de Büchner como ponto de referência. E característico para o jovem Brecht é o fato que, já nas suas primeiras peças — *Baal* e *Tambores na Noite* —, seguindo o exemplo de Büchner, ele se contrapõe às tendências literárias da época, neste caso, ao Expressionismo. *Tambores na Noite* ainda é concebido de modo a apenas vagamente indicar as renovações dramatúrgicas das peças brechtianas posteriores, consistindo de cinco atos, apresentados de modo linear. Por outro lado a peça já incorpora os primeiros elementos de seu teatro épico. Em *Baal* — um drama concebido por meio da técnica de seqüências de imagens, em forma de cenas abertas e independentes, segundo a estrutura do drama aberto de *Woyzeck* de Büchner, —, Brecht remete à narrativa *Lenz*, tanto pela estrutura interna (seqüência das estações) quanto à temática discutida. O fato é que em seus dois primeiros dramas Brecht

¹⁶⁶ Bertolt Brecht. *Tagebücher. 1920-1954*. p. 161.

já remete a Büchner de modo múltiplo, tanto pelo princípio dramático quanto pelo temático.

Um ponto de referência é certamente que ambos os autores se caracterizam por uma postura de oposição, já evidente em suas primeiras criações literárias. No caso de Büchner, ele manifesta sua oposição ao Classicismo e ao idealismo (sobretudo àqueles dos dramas de Schiller) por meio de sua concepção dramática. Brecht, em seu drama, remete ao Expressionismo ao, por exemplo, utilizar uma expressividade exagerada ou ao dissolver a ação em cenas particulares, inclusive aperfeiçoando esta prática com sua “técnica de estações”. Mas ao mesmo tempo, ao rejeitar o idealismo e o pathos do Expressionismo, Brecht se opõe a ele.

A estrutura da concepção dramática de Büchner, com cenas abertas, é concebida de modo a expressar o ritmo de vida, os estados de ânimo, mas também as visões e ideários. Em *Woyzeck* é a estrutura cênica e suas características que expressam o ritmo vital do protagonista e as suas especificidades. As palavras e frases do protagonista são concebidas de modo a expressar os impulsos ou emoções, em vez de reflexões racionais. O intuito é se obter o máximo grau de expressão realista possível. Se em *Woyzeck* essa concepção dramática ilustra o ritmo de vida da criatura submissa e oprimida, em *Baal* este conceito acentua o caráter incoerente e anárquico do protagonista boêmio, dedicado à errância e à libertinagem.

Büchner, por meio de *Woyzeck*, realiza sua concepção de estética, expressa na “conversa sobre arte” da narrativa *Lenz*, rejeitando o idealismo (de Schiller), por ser um “vergonhoso desprezo pela natureza humana. Seria preciso experimentá-lo uma vez e mergulhar na vida das figuras mais ínfimas e reproduzi-la [...]. São as pessoas mais prosaicas do mundo” (L:144 /Lp:177). O autor exige o critério da proximidade à vida e à existência natural. Neste contexto, Büchner desenvolve também uma estética do “feito”, emancipando-a do quadro das estéticas válidas e estabelecidas:

Eu exijo que haja sempre em tudo vida, possibilidade de existência e aí está bem; não é necessário então perguntar se é belo ou feio, o sentimento de que aquilo que foi criado tem vida está acima de ambos e é o único critério de arte.
(L:144 /Lp:177)

Trata-se de uma das citações da conversa sobre arte da narrativa *Lenz*, à qual Brecht, por meio de seu protagonista, o poeta Baal, referindo-se à concepção de uma obra literária, remete: “o essencial é que algo tenha vida”/“Die Hauptsache ist, daß etwas lebt” (B1:15). Com o fim de expandir este conceito, ele configura seu protagonista como a própria vida. Baal aparece como encarnação da vida, ele age segundo a natureza, dando à razão apenas importância secundária. A figura Baal constitui uma crítica à razão do homem civilizado, e é de certo modo uma antítese ao imperativo categórico de Kant. Brecht, neste contexto, apenas desenvolve uma crítica tematizada pelos protagonistas de Büchner, por Lenz e especialmente por Woyzeck, cujas características repudiam tanto a virtude, a moral, quanto a ética da sociedade.

Em Baal, Brecht dirige-se também contra o modo de referir-se ao termo “gênio”, remetendo-se ao drama *Der Einsame* [O Solitário], de Hanns Johst, pelo seu destaque “patriótico” e patético da tematização do herói. Assim, o protagonista Baal tornou-se um escárnio de Grabbe, o protagonista dessa peça. Com *Baal*, Brecht torna-se crítico da visão histórica idealista que se orienta no indivíduo heróico. Apoiando-se no pré-texto *Lenz*, Brecht pode encontrar suporte quanto à visão antiidealista de Büchner, apresentada pelo seu protagonista: “Querem figuras idealistas, mas tudo o que vi delas são bonecos de pau”. (L:144/Lp:177)

Baal, assim como Grabbe (de Johst), é um poeta monumentalizado, admirado e invejado. Brecht, ao referir-se de modo crítico ao protagonista de Johst, remete ao Lenz de Büchner, como terceira instância, com o intuito de ampliar seu confronto radical e anarquista, incorporando os traços realistas, os conflitos humanos e existenciais de *Lenz* e sua visão condicionada pelo determinismo. O protagonista Baal, de Brecht, ao contrário dos protagonistas de Johst e Büchner, age radicalmente, como se fosse um deus idolatrado, se recusando a considerar e a discutir as dúvidas existenciais que atormentam a sociedade. O jovem Brecht reduz de modo radical e anarquista os questionamentos religiosos e sociais a um questionamento da razão humana per se.

Neste contexto também se evidenciam referências ao drama *A Morte de Danton*. Danton, reconhecendo o determinismo inerente, tanto no percurso da história quanto na vontade livre do homem, recusa o idealismo de Robespierre, a favor de uma

visão epicurista. Sua identificação do bem com o prazer e sua aflição pela sensualidade correspondem a características do protagonista do drama *Baal*.

Igualmente significativa na recepção de Büchner por Brecht é a tematização da problemática do homem particular frente à história, e da visão do ínfimo e desvalido da sociedade. O protagonista de *Woyzeck* alude àquele elemento na estética de Brecht que Hans Mayer denominou de “tradição plebéia”, porque, por meio da figura Woyzeck, Büchner introduz na literatura o homem socialmente discriminado, o protótipo do anti-herói, por meio do qual concebe o universo que o rodeia.

Com o propósito de atingir uma estética do homem mais ínfimo, Büchner considera de grande importância reconhecer a existência de uma igualdade no homem quanto a emoções e sentimentos, independentemente de sua educação ou classe social. Isto se depreende da afirmação de Lenz, “a veia do sentimento é a mesma para todas as pessoas” (Lp:177/L:144), que indica uma visão de igualdade, expressa na narrativa *Lenz* e realizada no seu drama *Woyzeck*.

Brecht, além de recorrer ao conceito de homem ínfimo e movido por um contexto histórico diferente do de Büchner, introduz questionamentos sobre o progresso industrial e a sociedade moderna, com inflexões que variam em relação ao texto de Büchner. De fato, Brecht, a partir da segunda metade dos anos 1920, volta a esta orientação conceitual do “homem mais ínfimo” com visão socialista, fato que se verifica de modo múltiplo na sua obra, exemplificado, em especial, em seu poema “Perguntas de um trabalhador que lê”, de 1938.¹⁶⁷ Não obstante, em suas primeiras obras, e em especial em *Tambores na Noite* e em *Baal*, ele concebe o pobre num quadro de marginalização e com características associadas.

Büchner e Brecht se encontram em oposição em relação à representação da história oficial. A visão fatalista de Büchner, expressa por meio de Danton, que questiona o sentido da revolução: “Não fomos nós que fizemos a Revolução, foi ela que nos fez” (Dp:110/D:91), é recebida na época como provocação e com incompreensão.

¹⁶⁷ Bertolt Brecht. “Svendborger Gedichte”. Bd.12. *Gedichte 2*. p. 29./ Bertolt Brecht. *Poemas 1913-1956*.p. 161.

Se o protagonista de Brecht, em *Tambores da Noite*, chega à mesma conclusão que Danton, é por um ponto de partida oposto. Kragler desde o início se recusa à participação direta na revolução. Kragler não quer morrer “pelas idéias de outros na calçada”. A opção dele é “a cama grande”, ele é o protagonista que sofre pelos eventos históricos, tornando-se cínico.

Quanto à recepção do conceito de revolução de Büchner por Brecht, em *Tambores da Noite*, este, ao retomar tal temática em seu drama, termina por dever à Büchner em termos de consciência política. A visão política de Büchner se caracteriza por uma ampliação do fatalismo, que ele reconhece devido ao abismo insuperável entre as classes, que continua presente na sociedade mesmo após a revolução. Büchner dedica-se à análise da condição humana no âmbito da desigualdade social. Já Brecht, em *Tambores na Noite* e *Baal*, eleva o conceito de revolução a uma plataforma anárquica, onde ela não faz sentido, para demonstrar o valor do homem singular no contexto histórico. A oposição de Brecht apresenta uma recusa radical de todas as concepções, tanto literárias quanto religiosas e sociais. Sua visão é marcada por um pessimismo abrangente, mas também por uma fé de uma reorientação social necessária. Ele visa, no sentido de Nietzsche, uma transvaloração dos valores.

O dramas *Tambores na Noite* e em especial *Baal* — que Brecht denominou como “canto do cisne”¹⁶⁸ —, como também sua poesia dessa época, por exemplo o *Breviário Doméstico*, aludem a temas como desesperança, tematizam fim e morte, unificações com a natureza. São motivos recitados a fim de colocar Brecht na tradição do niilismo europeu, um niilismo que Nietzsche, por um lado, propagou. Neste ponto não se pode negligenciar que Nietzsche não considerou sua visão como niilista, mas como a tentativa de superar o niilismo. Nietzsche derrubou os valores depreciadores da vida, tanto da sociedade quanto do cristianismo, opondo-se a estes valores, na idéia de um eterno retorno.

Baal pode negar os valores sociais apenas fora do contexto da sociedade, na natureza, aceitando-a, mas sem esperança por uma teleologia integrada, o que significa um

¹⁶⁸ Bertolt Brecht. *Tagebücher*. 1920-54. p. 176.

círculo vital sem sentido, que pare e perece infinitamente. Para Brecht, a natureza é o ponto de partida do tudo existente. Baal não questiona a existência de Deus, em cuja existência ele não acredita e, em consequência, ele considera toda ética sem sentido e ilusionária. Deste ideário, resulta a mensagem de Brecht de que o homem é o destino do homem, e o compromisso de um porvir melhor depende do próprio homem. A tarefa que depende do homem é criar uma sociedade “social”, pois Baal era, como Brecht ressalta em 1954, tentando corrigir todos os dissentimentos na interpretação da sua peça, “um associal numa sociedade associal”,¹⁶⁹ um produto de uma determinada sociedade.

A narrativa *Lenz* e o drama *Woyzeck* de Georg Büchner datam do Vormärz, período que retrata o homem em revolta e por isso oferecem, pelas suas temáticas universais, um ponto de referência quanto à recepção literária. *Woyzeck* e *Lenz* são textos de crise das condições humanas num contexto amplo, que têm origem no início da formação da democracia. Nos dois primeiros dramas de Brecht, *Tambores na Noite* e *Baal*, escritos no final do Império alemão, evidenciam-se o progredir histórico, e também a continuação das crises sociais e políticas. A essência da obra de Büchner e a posição do homem no mundo/sociedade receberam uma atualização da época que, conseqüentemente, se viu acompanhada pelo efeito da obra de Büchner, de *Woyzeck* em *Tambores na Noite* e de *Lenz* em *Baal*.

Ambos os dramas, *Tambores na Noite* e *Baal*, ao concretizarem a crise e a relação indivíduo/sociedade, colheram elogios e críticas veementes. Os dramas incorporam o elemento da crise universal, tomada de obras canonizadas de Büchner, num determinado contexto sociopolítico contemporâneo, fato que explica sua longevidade. Nesses dramas o efeito da recepção continua de modo atualizado na problemática indivíduo/sociedade, já que as condições sociais definidas nestas peças continuam sendo atuais, porquanto mostram evidências autoritárias ou falhas democráticas.

Resta fazer aqui uma observação final a respeito das referências por Brecht em seus dramas: as versões de *Baal* passaram quase despercebidas quanto à intertextualidade com a narrativa de Büchner. Tais análises são inexistentes nas pesquisas publicadas sobre a recepção deste autor, na “Georg Büchner Gesellschaft” em Darmstadt,

¹⁶⁹ Bertolt Brecht. “Bei der Durchsicht meiner ersten Stücke“, *Werke, Bd.23, Schriften 3*. p. 241.

e na “Forschungsstelle Georg Büchner” em Marburg, negligenciando uma declaração do próprio Brecht, em 1928:

Ademais, *Wozzeck* é quase perfeito, trata-se de um erro grave, mas educativo, pensar que *Wozzeck*, com aplicação de técnicas, poderia ser feito com mais perfeição. [...]

Quanto a mim, eu me disponho a qualquer sacrifício, se pudesse para qualquer coisa atingir algo de tradição, ou seja, que pudesse tornar-se tradição. Existem peças excelentes, cujas idéias vêm mais de outras pessoas do que dos próprios autores.¹⁷⁰ (trad. bjs)

Neste sentido, o presente trabalho acena na direção de que a intertextualidade de Büchner-Brecht merece pesquisas mais abrangentes, incluindo também outras peças além de *Tambores na Noite* e *Baal*.

¹⁷⁰ Bertolt Brecht, “Die produktiven Hindernisse“, 1928/29, *Werke*, Bd.21, *Schriften 1*. p. 255.

APÊNDICES

APÊNDICE 1

SIGLAS

WM = GADAMER, Hans Georg. *Wahrheit und Methode*.

VM = GADAMER, Hans Georg. *Verdade e Método*. Tradução

LPR = JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*

HLP = JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria literária*. Tradução

BÜCHNER:

W = Woyzeck

D = Danton's Tod

LL = Leonce und Lena

L = Lenz

Traduções:

Wp = Woyzeck

Dp = A Morte de Danton

LLp = Leonce e Lena

Lp = Lenz

BRECHT:

TN1 = Tambores na Noite. 1919. ("Versão de Augsburg")

TN2 = Tambores na Noite. 1922. (1ª edição)

TN3 = Tambores na Noite. 1954. (Última versão)

Tradução:

TNp = Tambores na Noite. 1954 (tradução de TN3)

B1 = Baal. 1918. (1º versão)

B2 = Baal. 1919. (2º versão)

B3 = Baal. 1922. (3º versão; 1ª edição)

B5 = Baal. 1955. (5º versão)

Tradução:

Bp = Baal. 1955.

Para respectivas edições, veja Bibliografia, na próxima seção.

APÊNDICE 2

Notas:

A edição *Gesammelte Werke*, do Suhrkamp Verlag, de 1967, erroneamente indicou para as versões incorporadas as datas de início da concepção do drama *Baal* nos anos 1918/1919 e de *Tambores na Noite* em 1918, quando de fato, trata-se das versões de 1955 e de 1953 respectivamente.

As versões de *Tambores na Noite* de 1919 e 1922 e as versões de 1918, 1919 e 1922 de *Baal*, de Brecht, pesquisadas nesse trabalho não têm edição e tradução na língua portuguesa.

As traduções existentes baseiam-se na edição *Gesammelte Werke*, do Suhrkamp Verlag, de 1967, e trata-se na verdade das traduções das últimas versões (B5 e TN3) de cada obra. Neste trabalho, as referências de citações apoiam-se na tradução, editada no Brasil, onde houver compatibilidade, utilizando-a como referência

No entanto, parte das citações tiveram que ser traduzidas pelo autor, por não constarem da versão traduzida.

Quanto à obra de Büchner, utiliza-se neste trabalho não só a versão a qual Brecht tinha acesso, em 1918, mas com o fim de facilitar para o leitor (pela versão de 1918 ser de difícil acesso) também a edição mais atual. As citações marcadas no texto se referem a essa última.

Onde houver diferenças entre as duas versões, entre a utilizada por Brecht e a atualizada, essas são indicadas.

APÊNDICE 3

O *Woyzeck*, na edição de Karl Emil Franzos (usada por Bertolt Brecht) e a versão atual

Nesta tese, utilizamos duas versões de *Woyzeck*, a primeira, como base científica e referência, é a versão atual de *Woyzeck*, da “Edição de Munique”, editada por Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm e Edda Ziegler. Trata-se de uma versão reconhecida. Os textos desta edição foram elaborados por meio dos manuscritos originais, sob consideração da edição histórico-crítica de Werner R. Lehmann. A segunda versão que utilizamos foi aquela usada por Bertolt Brecht: a edição segundo Franzos, datada de 1916, com uma introdução de Wilhelm Hausenstein, da editora Insel, de Leipzig. Ao escolher a segunda versão, consideramos o ano da publicação das obras de Bertolt Brecht aqui estudadas, *Tambores na Noite* e *Baal*, 1919.

Ao fim de destacar características importantes da versão que Brecht usou, deve-se considerar os seguintes pontos na edição de Franzos:

1. a ordem difere consideravelmente, por exemplo, o drama começa com a cena número 5 da versão da Edição de Munique atual.
2. Títulos e cenas foram complementados pelo próprio Franzos (na tabela abaixo. Títulos/subtítulos que não são os mesmos nas duas versões, foram indicados em parêntesis).
3. Essa contém uma cena não incorporada na versão de leitura da Edição de Munique:
Cena 17: “Marie”. Esta faz parte do quarto manuscrito, definida como H4, 16 nos esboços listados na Edição de Munique.
4. Erros cometidos por Franzos ao decifrar a obra original como, por exemplo, o próprio título de *Woyzeck*, intitulado *Wozzeck*.

Nesse trabalho, diferenças entre o texto novo e antigo são marcados nas notas de rodapé.

Na seguinte tabela listamos as correspondências entre as cenas em ambas versões, para facilitar comparações durante a leitura da tese.

Münchener Ausgabe (1988):
Woyzeck

1. Campo aberto. A cidade à distância
2. Marie com sua criança, à janela. Margareth
3. Praça pública. Tendas. Luzes
4. Quarto
5. O Capitão. Woyzeck
6. Quarto
7. Na viela
8. Com o doutor
9. Rua
10. O posto de guarda
11. Na taberna
12. Campo aberto
13. Noite
14. Taberna
15. Woyzeck. O judeu
16. Marie. A criança. O idiota
17. Caserna
18. O pátio do professor
19. Marie com algumas meninas à porta da casa
20. Marie e Woyzeck
21. Chegam pessoas
22. A taberna
23. Woyzeck solo
24. Woyzeck junto a um lago
25. Crianças
26. Assistente da corte
27. O idiota. As crianças. Woyzeck

Insel Verlag, (1916)
(segundo Karl Emil Franzos)
Wozzeck

1. (5.) **Quarto.** O Capitão. Woyzeck
2. (1.) **Campo aberto. A cidade à distância.** Wozzeck e Andres cortam varas nas moitas
3. (19.) **A cidade.** Marie com sua criança, à janela. Margareth
4. (8.) **Consultório do doutor.** Wozzeck. O Doutor.
5. (3.) **Praça pública. Tendas.** Povo, Wozzeck, Marie.
6. (3,2) **O interior da tenda**
7. (6.) **Rua.** Marie. Tambor-mor.
8. (18.) **O pátio do doutor**
9. (6.) **Quarto**
10. (9.) **Rua.** Capitão. Doutor
11. (20.) **Quarto de Marie.** Marie. Wozzeck
12. (10.) **O posto de guarda.** Wozzeck. Andres
13. (22.) **A taberna.** Atardecer. Janela aberta. Baile.
14. (12.) **Campo aberto**
15. (17.) **Caserna.** Andres e Wozzeck durmem na mesma cama.
16. (14.) **Pátio da caserna. Tambor-mor. Wozzeck**
17. (H4,16) **O quarto da Marie***
18. (15.) **A mercearia.** Wozzeck. Um Judeu.
19. (9.) **Rua.** Domingo pela tarde. Marie diante da porta da casa, sua criança no braço.
20. (17.) **Caserna. Andres.** Wozzeck remexe suas coisas.
21. (20.) **Caminho de bosque na beira do lago.** Marie e Wozzeck
22. (22.) **A taberna.** Garoto. Prostitutas. Baile. Wozzeck distante
23. (23.) **Caminho de bosque na beira do lago.** Noite. Wozzeck.
24. (25.) **Madrugada. Na porta da casa de Marie.** Crianças
25. (26.) **Sala da cirurgia. Cirurgião. Medico. Juiz.**

APÊNDICE 4

Brecht sobre Büchner

(Nota autobiográfica de *A compra de Latão*, 1940)

O Augsburguense

Era uma vez um jovem, na época em que a Primeira Guerra havia terminado. Estudava medicina no sul da Alemanha. Dois poetas e um palhaço foram os que mais o impressionaram[AC1]. Naqueles anos houve a estréia do poeta que escrevia nos anos 48, e o augsburguense viu a peça *Wozzeck*. Além disso, viu apresentações do poeta Wedekind, atuando em suas próprias obras, com um estilo novo, desenvolvido em um cabaré. Wedekind tinha trabalhado como intérprete, cantando baladas e se fazendo acompanhar ao violão. Mas do palhaço Valentin ele aprendeu mais...

Der Augsburger

Dramaturg: Es war einmal ein junger Mann, als der erste Weltkrieg zu Ende ging. Er studierte Medizin in Süddeutschland. Zwei Dichter und ein Clown beeinflussten ihn am meisten. In diesen Jahren wurde der Dichter Büchner, der in den achtundvierziger Jahren geschrieben hatte, zum ersten mal aufgeführt, und der Augsburger sah das Werk *Wozzeck*. Außerdem sah er den Dichter Wedekind in seinen Werken auftreten, mit einem Stil, der im Kabarett entwickelt worden war. Wedekind hatte als Bänkelsänger gearbeitet und sang Balladen zur Laute. Aber am meisten lernte er vom Clown Valentin...

(BB “Der Messingkauf”, 1940/4. *Werke. Bd. 22,2. Schriften 2.* p.722)

(Nota do diário, de 1920-22)

[Houve] *Danton* de Büchner no teatro municipal. Um melodrama excelente. Sem a plástica do estilo de Shakespeare, mais nervoso, fragmentário, um cenário extático, em aspectos filosóficos: um panorama. Tal não é mais modelo, mas uma grande ajuda.

Tagesbucheintrag: 1920-22

Danton Büchners im Stadttheater. Ein großartiges Melodrama. Ohne die Shakespearsche Plastik, nervöser, vergeistigter, fragmentarischer, ein ekstatisches

Szenarium, philosophisch ein Panorama. Dergleichen ist kein Vorbild mehr, aber kräftige Hilfe.

(BB. *Tagebücher*. 1920-22. p.161)

Sobre técnica e tradição:

[...]Ademais, *Wozzeck* é quase perfeito, trata-se de um erro grave, mas educativo, pensar que *Wozzeck*, com aplicação de técnicas, poderia ser feito com mais perfeição.

Über Technik und Tradition:

[..] übrigens ist etwa *Wozzeck* beinahe vollkommen, es ist ein schwerer und lehrreicher Irrtum, daß *Wozzeck* durch Anwendung von Technik vollendeter hätte gemacht werden können.

(BB. "Die produktiven Hindernisse", 1928/29. *Werke. Bd.21 Schriften I*. p.255)

[Retratações realistas do comportamento humano]

Tentativas de apresentar, no teatro, representações da convivência humana, foram empreendidas pelas cabeças mais competentes na Europa há mais que um século. (A comédia social inglesa [...], os ensaios sobre o teatro de Diderot, propagados em língua alemã por Lessing; os trabalhos de Lenz e Büchner; depois os grandes naturalistas Ibsen e Strindberg; a peça social francesa do fim do século XIX; Antoine, Stanislawski e Brahm, os naturalistas alemães como Hauptmann e Wedekind). Apesar das mudanças, às vezes muito chamativas e outras vezes consideradas, como totalmente renovadoras, estas tentativas foram empreendidas no quadro de uma estética velha, cuja finalidade limitava o quadro das mudanças.

[...] Uma mudança social da função do teatro era imprescindível.

[Realistische Abbildungen des menschlichen Verhaltens]

Versuche, realistische Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens auf dem Theater zu geben, wurden in Europa von den besten Köpfen seit mehr als einem Jahrhundert unternommen. (Englische Gesellschaftskomödie, [...] Diderots Essays über das Theater, in deutsch von Lessing propagiert; die Arbeiten von Lenz und Büchner; später die großen skandinavischen Naturalisten Ibsen und Strindberg; das französische Gesellschaftsstück des ausgehenden 19. Jahrhundert; Antoine und Stanislawski und Brahm; der deutschen Naturalisten wie Hauptmann und Wedekind). Sie wurden zunächst bei allen mitunter höchst auffallenden und als ganz und gar umwälzend angesehenen Änderungen doch immer noch im Rahmen einer alten Ästhetik unternommen, deren Ziel, bestimmte seelische Wirkungen, den Umfang der Änderung begrenzte.

[...] Es wurde ein gesellschaftlicher Funktionswechsel des Theaters fällig.

(BB, *Werke*, Bd.22,1. *Schriften* 2. p.277)

[A linha histórica do teatro]

A linha que pode ser traçada, que liga determinadas tentativas do Teatro Épico, parte da dramática elisabetana, de Lenz, Schiller (obras iniciais), Goethe (“Goetz” e “Fausto”, ambas partes), Grabbe e Büchner. Trata-se de uma linha definida, fácil de ser seguida [...]. Não aristotélico é um teatro que não iguala emoções, pensamentos e posturas do espectador com aqueles do ator.

[Historische Linie des Theaters]

Die Linie, die zu gewissen Versuchen des epischen Theaters gezogen werden kann, führt aus der elizabethanischen Dramatik über Lenz, Schiller (Frühwerke), Goethe (Götz und Faust, beide Teile), Grabbe, Büchner. Es ist eine kräftige Linie, leicht verfolgbar. [...] Nichtaristotelisch ist ein Theater, das Emotionen, Gedanken, Stimmungen und Haltungen des Zuschauers nicht mit denen des Schauspielers identisch macht (gleichschaltet).

(BB, *Werke*, Bd.22,1. *Schriften* 2. p.317)

[Sobre as várias funções sociais do Realismo e suas anomalias] (1940/41)

Os realistas alemães do palco, Lenz, o jovem Schiller, Büchner, o Kleist, quando escreveu Kohlhaas, o jovem Hauptmann, o Wedeking, ao escrever Frühlingsanfang, (O início da Primavera), também são realistas pelo fato que as suas peças são tragédias. A tragédia da burguesia cede lugar à tragédia do proletariado (Die Weber) [Os Tecelões]. A revolução não terminada cobra suas dívidas)

[Über die verschiedenen gesellschaftlichen Funktionen des Realismus und seiner Abarten] (1940/41)

Die deutschen Realisten der Bühne, Lenz, der junge Schiller, Büchner, der Kleist des Kohlhaas, der junge Hauptmann, der Wedekind von Frühlingsanfang [recte: *Frühlingserwachen*], sind auch darin Realisten, daß ihre Werke Trauerspiele sind. Das Trauerspiel des Bürgertums weicht dem Trauerspiel des Proletariats [ab?] (Die Weber). Die nicht vollzogene bürgerliche Revolution wirft ihre Schatten....

(BB. *Werke*. Bd.22,2. *Schriften* 2. p.632)

Exemplo para o Realismo. 1938/39

É melhor falar dos realistas do que do Realismo:
O preceptor
Cabala e amor

Woyzeck
Os tecelões
Os Bandoleiros
Kohlhaas.

Beispiel für Realismus. 1938/39

Besser von den Realisten reden als vom Realismus:
Hofmeister
Kabale und Liebe
Wozzeck
Die Weber
Die Räuber
Kohlhaas

(BB, *Werke*, Bd.22,2. *Schriften* 2. p. 459)

Sobre o debate do Formalismo. 1951

O Berliner Ensemble apresentou a minha peça *A Mãe* (que, pode-se mencionar de passagem, é concebida de modo muito livre, com motivos do romance de Gorki [...]). Desta forma, a obra se baseia como poucas outras mais atuais, na estrutura e no modo de expressão do teatro nacional alemão (de Götz até o *Wozzeck* de Büchner).

(BB. “Zur Formalismusdebatte“, *Werke*, Bd 23. *Schriften* 3. p.136)

Nos grandes tempos do teatro não houve antagonismo entre forma e fabula. Este surge geralmente em épocas de decadência. Então encantos formais escondem o aborrecimento das peças e a inexatidão da representação da realidade.

A figuração de fatos crus, deixando-os não moldados, ou por meio de tendências de modo artificial, acontece na primeira fase de uma época socialmente crescente. (Se *O Preceptor* de Lenz e ainda *Os Bandoleiros*, de Schiller podem ser chamados relativamente não figurados, o *Wozzeck*, de Büchner, sob nenhuma circunstância pode ser considerado assim).

(BB. “Zur Formalismusdebatte“, *Werke*, Bd 23. *Schriften* 3. p.148)

Zur Formalismusdebatte. 1951

Das Berliner Ensemble hat mein Stück *Die Mutter* (das übrigens sehr frei nach Motiven aus Gorkis Roman gebaut ist [...]) aufgeführt. In der Form beruht das Werk, wie übrigens nur wenige neuere Werke, auf der Bauweise und Ausdrucksweise des nationalen deutschen Theaters (von Goethes *Götz* bis zu Büchners *Wozzeck*).

(BB. “Zur Formalismusdebatte“, *Werke*, Bd 23. *Schriften* 3. p.136)

In den großen Zeiten des Theaters ist kein Gegensatz zwischen Form und Inhalt vorhanden. Er entsteht gemeinhin in den Niedergangsepochen. Dann verdecken

formale Reize die Abgestandenheit der Inhalte und die Unkorrektheit der Abbilder der Wirklichkeit.

Daß rohe Tatbestände, ungeformt oder künstlich mit Tendenzen versehen, geschieht in der ersten Phase einer sozial ansteigenden Epoche.

(Während Lenz' Hofmeister und noch Schillers Räuber verhältnismäßig ungeformt genannt werden können, kann Büchners Wozzeck unter keinen Umständen so genannt werden.)

(BB. "Zur Formalismusdebatte", *Werke*, Bd 23. *Schriften* 3. p.148)

Alguns Problemas na encenação da Mãe

[...] A estréia tinha traços do teatro "agitprop" da época. Mas a peça mostrou algo, que a estréia não fez: homens reais com um desenvolvimento e uma fábula real contínua. Os traços do teatro político ativista eram entrelaçados com formas legítimas do teatro clássico alemão (do jovem Schiller, Lenz, Goethe e Büchner).

Einige Probleme bei der Aufführung der Mutter

[...] Die Aufführung enthielt Züge des Agitproptheaters der Zeit. Jedoch zeigte das Stück, was die Aufführung nicht tat, wirkliche Menschen mit einer Entwicklung, eine durchgehende echte Fabel. Die Züge des Agitproptheaters waren verwoben mit legitimen Formen des klassischen deutschen Theaters (des jungen Schillers, Lenz, Goethe und Büchners).

(BB. "Texte zu Stücken", *Werke*. Bd.24. *Schriften* 4, p.199)

A encenação de um fragmento é justificável?

O *Fausto* 0 tem vida própria. Ele, ao lado de *Guiskard* de Kleist, e *Wozzeck* de Büchner, faz parte de um gênero particular de fragmentos, que não são perfeitos, mas sim obras mestras, esboçadas numa forma maravilhosa de rascunhos.

Ist die Aufführung des Fragments gerechtfertigt ?

Der Urfaust hat ein eigenes Leben. Er gehört, zusammen mit Kleists *Guiskard* und Büchners *Wozzeck*, zu einer eigentümlichen Gattung von Fragmenten, die nicht vollkommen, sondern Meisterwerke sind, hingeworfen in einer wunderbaren Skizzenform.

(BB. "Texte zu Stücken", 1952. *Werke*, Bd.24. *Schriften* 4. p.431)

Tudo depende da fábula. A fábula é o coração da representação teatral

[...] Cada acontecimento particular tem um gesto fundamental: Richard Gloster deseja a viúva da sua vítima. Por meio de um círculo de giz encontra-se mãe

verdadeira. Deus aposta com o diabo pela alma do Doutor Faust. Woyzeck compra uma faca, para matar sua mulher, etc.

Auf die Fabel kommt es an. Die Fabel ist das Herzstück der theatralischen Veranstaltung

[...] Jedes Einzelgeschehnis hat einen Grundgestus: Richard Gloster wirbt um die Witwe seines Opfers. Vermittels eines Kreidekreises wird die wahre Kindsmutter erkannt? gefunden?. Gott wettet mit dem Teufel um die Seele des Doktor Faust. Woyzeck kauft ein billiges Messer, um seine Frau umzubringen usw.

(BB. "Kleines Organon für das Theater"; 1948/49, *Werke*, Bd.23. *Schriften* 3, p.92)

[Sobre os clássicos:]

Devemos estudar, sobretudo, os experimentos incessantes dos nossos clássicos. Quanta diferença há entre *Os Bandoleiros* e o *Tell*, entre *Fausto* e a *Efigênia* e o *Cidadão do Mundo*, entre *Woyzeck* e *Leonce e Lena*!

[Über die Klassiker:]

Wir müssen vor allem die unaufhörlichen Experimente unsrer Klassiker studieren. Welche Unterschiede zwischen den *Räubern* und dem *Tell*, zwischen dem *Faust* und der *Iphigenie* und dem *Bürgergeneral*, zwischen *Woyzeck* und *Leonce und Lena*!

(BB. "Bauart der Klassiker"; 1956. *Werke*, Bd.23. *Schriften* 3. p. 380)

[Carta] a Helmut Holtzhauer. Berlim, 4.10.1952

Ouvi que, numa representação fora do Berliner Ensemble, a peça *A Mãe*, apresentada de modo livre, segundo motivos de Gorki, não será aceita no palco. Mas esta é – com Weigel e Busch – uma das mais belas representações do Ensemble, a peça antígona a *A Mãe Coragem*, positiva e socialista...Na realidade ela segue ao modo de composição clássico alemão (de *Götz* até *Wozzeck*).

An Helmut Holtzhauer (Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten), Berlin, 4.10.1952

Ich höre, daß bei dem Gastspiel des Berliner Ensembles das Stück *Die Mutter* frei nach gorkischen Motiven nicht gespielt werden soll. Es ist aber - mit Weigel und Busch – eine der schönsten Aufführungen des Ensembles, das Gegenstück zu *Mutter Courage*, positiv und sozialistisch...in Wirklichkeit folgt es der klassischen deutschen Bauweise (vom *Götz* bis *Wozzeck*)...

(BB. *Briefe* 3, Bd.30. p.142)

[O único espectador de minhas peças]

Quando li *O Capital* de Marx, entendi as minhas peças

[Der einzige Zuschauer meiner Stücke]

Als ich *Das Kapital* von Marx las, verstand ich meine Stücke.

(BB. *Werke*, Bd.21. *Schriften 1*, 1928/29.p.256)

[Carta para o editor, nos Estados Unidos, de 1942]:

Caro Georg Nellhaus,

aqui envio algumas notas que poderiam ser aproveitadas:

[refere-se às notas autobiográficas na forma de um currículo. Nota: bjs]

[...]

e) Escreveu no começo baladas, cantando e se acompanhando ao violão. Escreveu a sua primeira peça *Tambores na Noite* num estilo convencional, mas com detalhes surrealistas. Copiou peças elisabetanas, espanholas, chinesas e peças gregas da Antigüidade. Logo, como diretor artístico, desenvolveu princípios de um teatro épico (um teatro, que não se baseia na empatia / na identificação), e como escritor de peças, princípios de um teatro de uma dramaturgia não-aristotélica. Recorreu a canções, música e também à gráfica (projetada).

f) Influências:

O palhaço popular, Karl Valentin, Georg Kaiser, Frank Wedekind, Büchner e Strindberg para o teatro. Rimbaud, Kipling, Hölderlin, Villon, Lukrez, para a lírica. E quanto ao romance: Döblin, Joyce, Wallace, Kafka, Hajek [...].

[An Gerhard Nellhaus, Santa Monica, Oktober 1942]:

Lieber Herr Nellhaus,

hier einige Notizen, die Sie verwerten können:

[...]

e) Schrieb zuerst Balladen, zur Gitarre singend. Erstes Stück Trommeln in der Nacht in konventionellem Stil, jedoch mit surrealistischen Details. Machte Kopien von elizabethianischen, spanischen, chinesischen, altgriechischen Stücken. Entwickelte dann als Regisseur Prinzipien eines epischen Theaters (erzählenden, nicht auf Einfühlung basierenden) Theaters und als Stückeschreiber Prinzipien einer nichtaristotelischen Dramaturgie. Benützte Songs und Musik sowie (projizierte) Graphik.

f) Einflüsse:

Der Volkskomiker Karl Valentin, Georg Kaiser, Frank Wedekind, Büchner und Strindberg fürs Theater. Für Lyrik: Rimbaud, Kipling, Hölderlin, Villon, Lukrez. Für Roman: Döblin, Joyce, Wallace, Kafka, Hajek.

[...]

(BB. Bd.30. Nachträge. p.431)

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

GEORG BÜCHNER

Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. PÖRNBACHER, Karl; SCHAUB, Gerhard; SIMM, Hans Joachim; ZIEGLER, Edda (org.) München / Wien, Carl Hanser Verlag, 1988.

Sämtliche Werke. Die kommentierte Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags. POSCHMANN, Henri (org. e comentários). Frankfurt a. M., Insel TB, 1992.

Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. LEHMANN, Walter (org.). Hamburg, 1967.

Gesammelte Werke: Erstdruck und Erstausgabe. In Faksimiles. MAYER, Thomas Michael (org.). Frankfurt a. M., Athenäum, 1987.

Georg Büchners Gesammelte Werke. HAUNSTEIN, Wilhelm (org e comentários) Leipzig, Inselverlag, 1916.

Büchner. Na Cena e na Pena. GUINSBURG, Jacó; KOUDELA, Ingrid D. (org. e tradução). São Paulo, Perspectiva, 2004.

Obras Comentadas

DEDNER, Burghard. *Woyzeck. Erläuterungen und Dokumente.* UB Nr. 16013. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2000.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Büchner, Weidig, Der Hessische Landbote.* Frankfurt, Insel Verlag, 1965.

FUNK, Gerald. *Georg Büchner — Danton's Tod. Erläuterungen und Dokumente.* UB Nr. 16034. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2002.

MAYER, Hans. *Georg Büchner, Woyzeck. Dichtung und Wirklichkeit.* Ullstein Buch Nr.5011. Frankfurt a.M., Verlag Ullstein GmbH, 1963.

SCHAUB, Gerhard (org.). *Georg Büchner — Lenz, Erläuterungen und Dokumente.* Stuttgart, Reclam, 1987.

STEINBACH, Dietrich. *Georg Büchner. Woyzeck — Materialien.* Stuttgart / Berlin / Düsseldorf / Leipzig, Ernst Klett Verlag, 1996.

Biografías

EDSCHMID, Kasimir. *Georg Büchner*. Suhrkamp Taschenbuch 616. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1980 (1ª ed.).

GEORG BÜCHNER GESELLSCHAFT, MARBURG (org.). *Georg Büchner. Leben, Werk, Zeit*. Marburg, Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH, 1985.

JOHANN, Ernst. *Büchner*. Kurt Kusenber (org.). Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1966. (1ª ed. 1958).

HAUSCHILD, Jan-Christoph. *Georg Büchner: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000. (1ª ed. 1992).

_____. *Georg Büchner: Biographie*. Berlin, Ullstein, 1997.

MAYER, Hans. *Georg Büchner und seine Zeit*. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1972.

SEIDEL, Jürgen. *Georg Büchner*. München, DTV, 1998.

Bibliografia sobre Georg Büchner

ARON, Irene. *Georg Büchner e a Modernidade*. São Paulo, Anna Blume, 1993. (1ª ed.)

ARNOLD, Heinz Ludwig (Ed.). *Text & Kritik, Georg Büchner I/II*. München, Edition Text & Kritik, 1997.

_____. *Text & Kritik, Georg Büchner III*. München, Edition Text & Kritik, 1997.

BAUMANN, Gerhart. *Georg Büchner — Die dramatische Ausdruckswelt*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.

BOEHNKE, Heiner; SARKOWICZ (orgs.). *Ein Haus für Georg Büchner*. Marburg, Jonas Verlag, 1997.

BRAUN, Volker. *Die Verhältnisse zerbrechen — Rede zur Verleihung des Georg Büchner-Preises 2000*. Edição especial. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 2000. (1ª ed.)

BUCK, Theo. *Riß in der Schöpfung. Büchner Studien*. Aachen, Rimbaud Verlagsgesellschaft, 2000.

DEDNER, Burghard & OESTERLE, Günter (orgs.). *Zweites Internationales Büchner Symposium 1987 — Referate*. Frankfurt a. M., Verlag Anton Hain, 1990.

- FEHSE, Willy. "Georg Büchner". In: *Von Goethe bis Grass. Biographische Portraits zur Literatur*. Bielefeld, Giesecking Verlag, 1963.
- GEERDT, Hans Jürgen. "Georg Büchners Volksauffassung. Zum 150. Geburtstag des Dichters am 17. Oktober 1963". In: *Weimarer Beiträge* 9. 1963.
- GRAB, Walter (org.). *Georg Büchner und die Revolution von 1848*. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Königstein im Taunus, 1985.
- HINDERER, Walter. "Sein Dasein war ihm eine notwendige Last". Reclam: *Interpretationen, Georg Büchner*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. & Co., 1998.
- _____. "Portrait Büchners". In: GLASER, Horst Albert (org.). *Deutsche Literatur — Eine Sozialgeschichte*. Band 6. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980.
- _____. *Büchner — Kommentar zum dichterischen Werk*. München, Winkler Verlag, 1977.
- JAHNKE, Gerhard. *Georg Büchner — Genese und Aktualität seines Werkes*. Scriptor Verlag, Kronberg/Ts., 1975.
- LEHMANN, Werner R. "Georg Büchner". In: *Georg Büchner. Werke und Briefe*. München, Karl Hanser Verlag, 1984 (1^a ed. 1980).
- MAYER, Hans. *Lenz*. München, Liliom Verlag, 1994.
- MEIER, Albert. *Georg Büchners Ästhetik*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1975.
- MAYER, Thomas Michael. *Büchner. Insel-Almanach auf das Jahr 1987*. Frankfurt a. M, 1987. (1^a ed.)
- _____; PABST, Reinhard & WOLF, Dieter. *Georg Büchner an "Hund" und "Katz". Unbekannte Briefe aus dem Exil*. Marburg, Jonas Verlag, 1993.
- MARTEN, Wolfgang. *Georg Büchner*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- MÜLLER, Heiner. "Die Wunde Woyzeck". In: MÜLLER, Heiner: *Material*. HÖRNIGK, Frank (org.). Leipzig, Reclam-Verlag, 1990.
- NIEHOFF, Reiner. *Die Herrschaft des Textes — Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama Dantons Tod*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991.
- REDONDO, Tércio Loureiro. *A Corda e o Travessão. A Exploração Social e a sua Configuração Dramática em Woyzeck, de Georg Büchner*. Tese (Doutorado), São Paulo, FFLCH / USP, 2006.

VIËTOR, Karl. *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft*. Bern, A. Francke AG Verlag, 1949.

WEILAND, Werner. *Büchners Spiel mit Goethemustern. Zeitstücke zwischen der Kunstperiode und Brecht*. Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2001.

ZWEIG, Arnold. "Epilog zu Büchner". In: *Arnold Zweig – Essays*. Band 1. Berlin, Aufbau, 1959.

Georg Büchner – Recepção

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR SPRACHE UND DICHTUNG (org.). *Büchner-Preis-Reden, 1951-1971*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1981. (1ª ed. 1972).

_____. (org.). *Büchner-Preis-Reden, 1972-1983*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1984.

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR SPRACHE UND DICHTUNG (org.). *Büchner-Preis-Reden, 1984-1994*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1994.

GOLTSCHNIGG, Dietmar (org.). *Büchner im Dritten Reich*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1990.

_____. (org.). *Georg Büchner und die Moderne*. Band 1: 1875-1945. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2001.

_____. *Georg Büchner und die Moderne*. Band 2: 1945-1980. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002.

_____. *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*. Kronberg/Ts., Scriptor Verlag, 1975.

KAUFMANN, Ulrich. "Ein Vormärz-dichter als Medium, Büchner bei DDR-Schriftstellern." In: RICHTER, Hans, *Generationen, Temperamente, Schreibweisen*. Halle / Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1986.

_____. *Dichter in "stehender" Zeit*. Studien zur Georg Büchner Rezeption in der DDR. Verlag Palm & Enke, Universitätsverlag Jena, 1992.

BERTOLT BRECHT

Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Frankfurt a. M. / Berlin / Weimar, Suhrkamp Verlag / Aufbau-Verlag, 2000. (1ª ed.)

- Baal*. Tradução de Marcio Aurélio e Willi Bolle. In: *Teatro Completo*. Vol. 1. São Paulo / Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.
- Baal. Drei Fassungen*. SCHMITT, Dieter (org.). Edition Suhrkamp 170. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1976. (8ª ed.; 1ª ed. 1966).
- Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien*. SCHMITT, Dieter (Ed.). Edition Suhrkamp 248. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1973. (3ª ed.; 1ª ed. 1968).
- Tambores na Noite*. Tradução de Fernando Peixoto. In: *Teatro Completo*. Vol. 1. São Paulo / Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.
- O Preceptor*. Tradução de Christine Röhrig. In: *Teatro Completo*. Vol. 11. São Paulo / Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.
- Trommeln in der Nacht*. SCHWIEDRZIK, Wolfgang M. (org.). Suhrkamp TB Materialien 2101. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1990 (1ª ed.)
- Arbeitsjournal 1938-1942*. Edition Suhrkamp. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1974.
- Arbeitsjournal 1942-1955*. Edition Suhrkamp. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1974.
- Arbeitsjournal 1938-1942*. Edition Suhrkamp. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1974.
- Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Bühnenfassung von Heiner Müller. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1994 (1ª ed.).
- Estudos sobre Teatro. Bertolt Brecht*. Apresentação Aderbal Freire-Filho. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2005 (2ª ed.).
- Bertolt Brecht. Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução, Paulo César de Souza. São Paulo, Editora 34, 2000.

Obras e materiais específicos

- BAHR, Gisela E. *Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien*. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1968.
- _____. *Materialien zu Brechts "Mutter Courage"*. Edition Suhrkamp 50. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1964 (1ª ed.).
- BRONNEN, Arnold. *Tage mit Bertolt Brecht*. Sammlung Luchterhand. Darmstadt / Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag, 1976.

- EWEN, Frederic. *Brecht. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit.* Hamburg / Düsseldorf, Claasen Verlag GmbH, 1970. (1^a ed.)
- GIER, Helmut; HILLESHEIM, Jürgen. *Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens.* Würzburg, Verlag Königs und Neumann, 1996.
- HAAS, Willy. *Bert Brecht.* Berlin, Colloquium Verlag, 1989. (6^a ed.; 1^a ed. 1958)
- JESSE, Horst. *Brecht in München.* München, Verlag das freie Buch, 1994.
- _____. *Brecht im Exil.* München, Verlag das freie Buch, 1994.
- _____. *Brecht in Berlin.* München, Verlag das freie Buch, 1994.
- KARASEK, Hellmuth. *Bertolt Brecht. Vom Bürgerschreck zum Klassiker.* Hamburg, Hoffmann & Campe Verlag, 1995.
- KESTING, Marianne. *Brecht.* Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1959.
- MACIEL, Luís Carlos (org.). *Bertolt Brecht. Teatro Dialéctico.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- MITTENZWEI, Werner. *Das Leben des Bertolt Brecht.* Vols.1 & 2. Berlin / Weimar, Aufbau Verlag, 1986.
- MÜNSTERER, Otto. *Bert Brecht — Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922.* Arche Sonderausgabe. Zürich, Peter Schifferli Verlag AG Die Arche 1963.
- VÖLKER, Klaus. *Bertolt Brecht. Eine Biographie.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH, 1978.
- _____. *Brecht-Chronik.* München, Carl Hanser Verlag, 1971.

Bibliografia sobre Bertolt Brecht

- AKADEMIE DER KÜNSTE. “...und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends”. *1898 Bertolt Brecht 1998. 22 Versuche eine Arbeit zu beschreiben.* WIZISLA, Erdmut (org.) Berlin, Akademie der Künste, 1998.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *Text & Kritik, Bertolt Brecht I.* München, Edition Text & Kritik, 1972. (1^a ed.)
- _____. *Text & Kritik, Bertolt Brecht II.* München, Edition Text & Kritik, 1979. (2^a ed.; 1^a ed. 1973)
- BENJAMIN, Walter. *Versuche über Brecht.* Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1967.

- BEST, Otto F. *Bertolt Brecht: Weisheit und Überleben*. Edition Suhrkamp 894. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1982.
- BRÜGGEMANN, Heinz. *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973.
- BUCK, Theo. *Brecht und Diderot — oder über Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1971.
- BUCK, Theo (Ed.). *Positionen des Dramas*. München, Verlag C.H. Beck, 1977.
- CLAAS, Herbert. *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar*. Edition Suhrkamp 832, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1977. (1^a ed.)
- DEUTSCHE AKADEMIE DER KÜNSTE. *Sinn und Form. Sonderheft Bertolt Brecht 1957*. Berlin, Rütten & Loening, 1957.
- FRADKIN, Ilja. *Bertolt Brecht — Wege und Methode*. Frankfurt a. M., Röderberg Verlag, 1977.
- FREY, Daniel. *Rosen in finsternen Zeiten. Zur politischen Bildlichkeit bei Bertolt Brecht*. Bern, Verlag Peter Lang AG, 1988.
- FUNKE, Christoph. *Zum Theater Brechts*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DDR – Berlin, 1990. (1^a ed.)
- GRIMM, Reinhold. *Bertolt Brecht und die Weltliteratur*. Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1961.
- _____. *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*. Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1968.
- HECHT, Werner. *Alles was Brecht ist — 1898-1998*. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1998. (3^a ed.; 1^a ed. 1997)
- _____. *Sieben Studien über Brecht*. Edition Suhrkamp 570. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1972 (1^a ed).
- _____. *Brechts Theorie des Theaters*. Suhrkamp-Taschenbuch 2074; Materialien. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1986.
- HECHT, Werner (org.). *Brecht — Dialog 1968. Politik auf dem Theater*. München, Rogner & Bernhard, 1969.
- HÖRNIGK, Therese. *Brecht Dialog 1998 — Literaturforum im Brecht-Haus*. Edition Suhrkamp 2094. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1999. (1^a ed.)

IHERING, Herbert. *Brecht hat das Antlitz Deutschlands verändert. Gesammelte Kritiken zum Theater Brechts*. München, Kindler Verlag, 1980.

KESTING, Marianne. *Das epische Theater*. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1959.

KOOPMANN, Helmut; STAMMEN, Theo (Eds.). *Bertolt Brecht — Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung*. München, Verlag Ernst Vögel, 1994 (2^a ed.; 1^a ed. 1994).

KLOTZ, Volker. *Bertolt Brecht. Versuch über des Werk*. Bad Homburg, Verlag Gehlen, 1967 (3^a ed.; 1^a ed. 1957).

KNOPF, Jan. (Ed.). *Brecht — Journal 2*. Edition Suhrkamp 1396. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1986. (1^a ed.)

_____. *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung*. Frankfurt a. M., Athenäum Fischer TB Verlag, 1974.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. “Brecht in Brasilien: Utopie des Theaters oder Theaterpädagogik”. In STEINWEG, Peter. *Lehrstück und episches Theater*. São Paulo, Brandes & Apsel, 1995.

MAYER, Hans. *Anmerkungen zu Brecht*. Edition Suhrkamp, 143. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1965.

_____. “Brecht und die Humanität”. In: *Brecht in der Geschichte*. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1971. (1^a ed.)

_____. *Brecht*. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1996. (2^a ed.)

MEECH, Tony. “Brecht’s Early Plays”. In: Peter Thomson e Glendyr Sacks (orgs.), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge University Press, 2006.

MITTENZWEI, Werner. *Das Leben des Bertolt Brecht*. Vols.1 & 2. Berlin / Weimar, Aufbau Verlag, 1986.

_____. *Brechts Verhältnis zur Tradition*. Berlin, Akademie Verlag, 1973. (2^a ed.; 1^a ed. 1972)

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

RÜLICHE-WEILER, Käthe. *Die dramaturgie Brechts*. Berlin, Henschelverlag, 1966.

SCHULTES, Friedrich. *Geschichte*. Frankfurt a. M., Fischer TB Verlag, 1963.

STEINWEG, Reiner. *Brechts Modelle der Lehrstücke — Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*. Suhrkamp-Taschenbuch 751. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1976. (1^a ed.)

_____. *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch ästhetischen Erziehung*. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1976. (2^a ed.; 1^a ed. 1972)

_____. *Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis*. Mit einem Nachwort von Ingrid D. Koudela. São Paulo, Brandes & Apsel, 1995..

WEKWERTH, Manfred. *Notate. über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956-1966*. Edition Suhrkamp 219. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1967.

Bibliografia subsidiária

ARNOLD, Heinz Ludwig (Ed.). “Jakob Michael Reinhold Lenz.” *Text & Kritik, Zeitschrift für Literatur*, Nr.146. München, Edition Text & Kritik im Richard Boorberg Verlag, April 2000.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Tübingen / Basel, Francke-Verlag, 1994 (9^a ed.; 1^a ed. 1946).

BACHTIN, Michail, M. *Die Ästhetik des Wortes*. Reiner Grübel (org.). Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1979 (1^a ed.).

A Bíblia Sagrada. Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica do Brasil, 1967.

BROICH, Ulrich e PFISTER Manfred. *Intertextualität. Formen, Funktionen, Anglist. Fallstudien*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

BÜRGER, Peter. *Prosa der Moderne*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992 (1^a ed.)

_____. *Aktualität und Gechichtlichkeit — Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*. Frankfurt a. M., SuhrkampVerlag, 1977 (1^a ed.)

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.

CARVALHAL, Tânia F. (org.). *Literatura Comparada no Mundo. Questões e Métodos*. Porto Alegre, L&PM, Porto Alegre, 1997.

CHIAMPI, Irlemar. *Fundadores da Modernidade*. Ática, São Paulo, 1991.

CRAIG, Gordon. *Über die Deutschen*. München, Verlag C. H. Beck, 1982.

- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- EDSCHMID, Kasimir. *150 Jahre deutsche Freiheitsrufe*. UB Nr. 531. Frankfurt a.M., Verlag Ullstein GmbH, 1965.
- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Darmstadt / Neuwied Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1981.
- ENGELMANN. *Wir Untertanen. Ein deutsches Geschichtsbuch*. Göttingen, Stadle Verlag, 1993.
- ENGELS, Friedrich. “Zur Geschichte des Bundes der Kommunisten”. In: *K. Marx und F. Engels. Ausgewählte Werke*. Moscou, Progress, 1987.
- _____. “Die Staatsbildung der Deutschen”. (“Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates“, Kapitel VIII). In: *K. Marx und F. Engels. Ausgewählte Werke*. Moscou, Progress, 1987.
- FERREIRA DOS SANTOS AZEVEDO, Francisco. *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa*. Brasília, Coordenada, 1974
- FOHRMANN/ MÜLLER (Eds.). *Systemtheorie der Literatur*. UTB 1929. München, Wilhelm Fink Verlag, 1996.
- GADAMER, Hans Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1975. (4^a ed.; 1^a ed. 1960).
- _____. *Verdade e Método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer, revista por Enio Paulo Giachini. Petrópolis / São Paulo, Vozes / Editora Universitária São Francisco, São Paulo, 2005. (7^a ed.)
- _____. *Gesammelte Werke*. 1-10. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.
- GLASER, Hermann. *Industriekultur und Alltagsleben – Vom Biedermeier zur Postmoderne*. Frankfurt a.M., Fischer TB Verlag, 1994 (2^a ed.; 1^a ed. 1981).
- _____. LEHMANN, Jakob; LUBOS, Arnold. “Der Sturm und Drang”. In: *Wege der deutschen Literatur*. Berlin, Ullstein Buchverlag GmbH, 1997.
- GLASER, Horst Albert (Ed.). *Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1814-1848*. Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Band 6. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke. Artemis-Gedenkausgabe*, Hans Beutler (Ed.). München, DTV Verlag / Zürich, Artemis-Verlag, 1977. (1^a ed. 1948).
- _____. *Goethes Werke*. Erich Trunz (Ed.). München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1989 (1^a ed. 1981).

- _____. *Doutrina das Cores*. Tradução Marco Giannotti, São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
- _____. *Máximas e Reflexões*. Tradução José M. Justo. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2000.
- _____. *Memórias. Poesia e Verdade*. Porto Alegre, Globo, 1971.
- GRANT, Colin B. *Literary communication from consensus to rupture. Practice and Theory in Honecker's GDR*. Amsterdam – Atlanta, GA, Editions Rodopi B.V., 1995.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. München, DTV, 1991 (1ª ed. 1877).
- GRÜNERT, Horst. “Politische Rede und politische Dichtung in Deutschland unter der Herrschaft Napoleons”. In: LINK, Werner (org.). *Schriftsteller in der deutschen Gegenwart*. Düsseldorf, Droste Verlag, 1979.
- HEISE, Eloá (org.). *Facetas da Pós-Modernidade*. São Paulo, Humanitas / FFLCH, 1996.
- _____; RÖHL, Ruth. *História da Literatura alemã*. São Paulo, Ática, 1996.
- HELWIG, Gisela (org.). *Rückblicke auf die DDR*. Edition Deutschland Archiv. Colônia, Verlag Wissenschaft und Politik Claus Peter von Nottbeck, 1995.
- HERMAND, Jost (org.). *Der deutsche Vormärz*. Stuttgart, Reclam, Stuttgart, 1997 (2ª ed.; 1ª ed. 1967).
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo, Ática, 1994.
- _____. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1974.
- _____. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M, Suhrkamp Verlag, 1970 (1ª ed.).
- _____. *Probleme des Verstehens*. Stuttgart, Reclam Verlag, 1999.
- JOHST, Hanns. *Der Einsame. Ein Menschenuntergang*. München, Albert Langen, 1925.
- KLAUS, Georg; BUHR (orgs.). Manfred. *Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1972.
- KLOTZ, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München, Karl Hanser Verlag, 1969.
- KÖNIG, Christoph; LÄMMERT Eberhard. *Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte 1910-1925*. Frankfurt a.M., Fischer TB Verlag, 1993.

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- KUHN, Axel. *Die französische Revolution*. UB Nr. 17017. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1999.
- LÄMMERT, Eberhard. KILLY, Walther; CONRADY, Karl Otto; POLENZ, Peter. *Germanistik — Eine deutsche Wissenschaft*. Edition Suhrkamp 204. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1971 (5ª ed.; 1ª ed. 1971).
- LÄMMERT, Eberhard. *Bauformen des Erzählens*. Metzler Studienausgabe. Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.
- LENZ, Jakob Michael Reinhold. *Der Hofmeister*. UB Nr. 1376. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2001. (1ª ed. 1963).
- _____. *Werke und Briefe in drei Bänden*. Sigrid Damm (org.). München / Wien, Carl Hanser Verlag, 1987.
- _____. “Notas sobre o Teatro”. In: LENZ, Jakob Michael Reinhold. *Notas sobre o Teatro & GOETHE, J.W. Regras para Autores*. Tradução e prefácio de Fátima Saadi. Rio de Janeiro, Viveiros de Castro Editora, 2006.
- _____. *Der neue Menoza*. Komedia Nr. 9. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1965.
- LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1967.
- MARX, Karl/ENGELS, Friedrich. “Manifest der Kommunistischen Partei”. In: *K. Marx und F. Engels. Ausgewählte Werke*. Moscou, Progress, 1987.
- MARX, Karl/ENGELS, Friedrich. *Werke*. Berlin, Dietz Verlag, 1974.
- MAYER, Hans. *Die unerwünschte Literatur, 1968-1985*. Berlin, Siedler Verlag GmbH, 1989 (1ª ed.)
- _____. “Literatur heute im geteilten Deutschland”. In: LINK, Werner (org.) *Schriftsteller in der deutschen Gegenwart*. Düsseldorf, Droste Verlag, 1979.
- _____. *Zeitgenossen*. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1998. (1ª ed.)
- MEISER, Hans. *Schlüssel zur Geschichte*. Düsseldorf, Econ Verlag, 1989.
- MITTENZWEI, Werner. *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*. Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag GmbH, 2003 (1ª ed.).
- OBERLIN, Johann Friedrich. “Herr L...”. In: GERSCH, Hubert (org.) *Lenz — Studienausgabe*. Stuttgart, Reclam, 1998 (1ª ed. 1984).

PRÄSIDENTIALABTEILUNG DER STADT ZÜRICH (org.). *Zürich als Literaturexil. Von Büchner bis Brecht*. Zurich, 1974.

RÖHL, Ruth. “Deutsche Literatur nach 45”. In: FURTADO KESTLER, Izabela Maria (UFRJ) (org.). *Forum Deutsch. Revista Brasileira de Estudos Germânicos*. Volume III (1998), n. 1, 1999.

_____. “A Literatura da República Democrática Alemã no Contexto da Tradição Literária Alemã”. In: Cadernos da Semana de Literatura Alemã Contemporânea. III Semana de Literatura Alemã, 1989. *Literatura como Fonte de Literatura*. n. 2. USP/FFLCH, São Paulo, 1989.

_____. “Literatura e Ideologia na República Democrática Alemã”. In: *Universidade Federal do Rio de Janeiro — Faculdade de Letras. Anais do I. Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ*. Rio de Janeiro, 1989.

_____. *O Teatro de Heiner Müller*. Coleção Estudos. São Paulo, Perspectiva, 1997.

RÖHL, Ruth; SCHWARZ, Bernhard J. *A Literatura da República Democrática Alemã*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

ROSANOW, M. N. *Jakob M. R. Lenz: der Dichter der Sturm- und Drangperiode*. Leipzig, 1909.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

_____. *O Teatro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

SCHULTE-MIDDELICH. “Funktionen intertextueller Textkonstruktionen”. In: BROICH, Ulrich e PFISTER Manfred: *Intertextualität, Formen, Funktionen, Anglistische Fallstudien*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

SPINOZA. *Die Ethik*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1976.

_____. *Tratado Político*. São Paulo, Ícone São Paulo, 1994.

STEINER, George. *Errata*. München, DTV, 2002.

_____. *Grammatik der Schöpfung*. München, DTV, 2004.

_____. “Que es literatura comparada?” In: *Pasión Intacta*. Barcelona, Ed. Ciruela, 1997.

_____. *Nenhuma paixão desperdiçada*. (Título original: *No passion spent. Essays*, 1996). Tradução M. A. Máximo. Rio de Janeiro, Record, 2001.

SZONDI, Peter. *Theorie de modernen Dramas*. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1963.

TODOROV, Tzvetan. *O Homem Desenraizado*. Rio de Janeiro, Record, 1999.

VOIT, Friedrich (org.) *J.M.R. LENZ. Der Hofmeister — Erläuterungen und Dokumente*. UB Nr. 8177. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2002. (1^a ed. 1986).

WALSER, Robert. "Büchners Flucht". In: *Aufsätze*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1985.

WEDEKIND, Frank. *Lulu: Erdgeist; Die Büchse der Pandora*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH, 1989.

_____. *Gedichte und Lieder*. HAY, Gerhard (org.) Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH, 1989.

_____. *Frühlings Erwachen*. Anmerkungen: Hans Wagener. Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH, 2000.

WIESE, von, Benno. "Georg Büchner — Die Tragödie des Nihilismus". In: *Die deutsche Tragödie. Von Lessing bis Hebbel*. Hamburgo, Hoffmann und Campe Verlag, 1973 (8^a ed.; 1^a ed. 1948)

WITTE, Bernd (org.) "Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848". In: GLASER, Horst Albert (org.). *Deutsche Literatur — Eine Sozialgeschichte*. Band 6. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1980.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo, Ática, 1989.