



PUC-SP

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

PRPG – SECRETARIA ACADÊMICA DA PÓS-GRADUAÇÃO

ANTONIO ROGÉRIO TOSCANO

Cartas de Georg Büchner – processos de criação em dramaturgia

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Cecília Almeida Salles.

São Paulo

2019

Banca examinadora:

Dedicatória:

Este trabalho é dedicado a todos os meus professores, que pelejaram por vidas inteiras preocupados com o sentido mais profundo da pedagogia e, por consequência, com os cuidados cotidianos, na busca diária pelo conhecimento, em instruções que recebi vivamente, em aulas tão apaixonantes quanto intensas, desde que pisei pela primeira vez em uma escola.

Também se tornaram grandes mestres, nesta breve caminhada, os meus alunos e aprendizes – que me permitiram aprender como nunca, nas décadas em que tive a oportunidade de me dedicar ao ensino livre e criativo do teatro.

Mas, antes de todos, foram meus pais Antônio Toscano e Laura Testa Toscano, junto com cada um dos meus irmãos – Tata, Cói, Paulinho, Elisabeth, Elaine e Dé –, os ensinadores na escola em que pude compreender as lições mais viscerais do viver.

Através de todos estes encontros, pude também atravessar jornadas magníficas guiado pelo meu Mestre Império Juramidam – que foi quem me ensinou sobre o sentido das grandes caminhadas.

Agradecimentos:

O apoio recebido, através de bolsa integral de estudos, da Fundação São Paulo – FUNDASP – foi fundamental para que esta pesquisa pudesse ser concluída, no período de 2016 a 2019. Desde 2006, trabalhando e ministrando aulas como professor no curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP, junto a outros tantos mestres e alunos empenhados na reflexão sobre arte, teatro, dança e performance, pude amadurecer como estudante e como artista. Minha profunda gratidão. Neste mesmo contexto, devo mencionar a sensível orientação da Profa. Dra. Cecília Almeida Salles, que me recebeu sempre com tão delicada e rigorosa observação. E, também, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica – que me mostrou novas facetas do universo da pesquisa acadêmica e da dedicação aos estudos sobre arte.

E mais agradecimentos:

A obra de Georg Büchner, este menino terrível, que me despertou, desde sempre, tamanha admiração, é o ponto de partida e de chegada deste trabalho. Sem suas provocações, não teria sido possível mergulhar no campo da criação teatral do mesmo modo. Suas peças deixaram-me marcas indeléveis e, com elas, aprendi novos sentidos para a experimentação e para a poesia da cena.

Com este dramaturgo, e com muitos outros, pude aventurar-me em pesquisas e processos de criação que foram as raízes fundantes desta tese. Com Devoração da cobaia WoyZÉck – Um Experimento Máquina, em um rompante de coragem, comecei a dar forma a perguntas importantes, que me seguiram até aqui. Desde lá, e passando por Eu-Büchner, por O Preceptor, por Somos Muito Solitários e por tantas outras montagens teatrais, fui articulando nós nesta rede da criação, cujos documentos estritamente temporais da cena teatral não poderiam ser resgatados, sem esta pesquisa.

As atividades cênico-pedagógicas, que desenvolvi na Escola Livre de Teatro de Santo André (de 1997 a 2015), na Escola de Arte Dramática – EAD-ECA-USP (desde 2005 até hoje), na PUC-SP (desde 2006), na Escola de Teatro Ewerton de Castro (onde ministrei minhas primeiras aulas de História do Teatro Ocidental, em 1997), no TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo), onde fui dramaturgo residente por cinco anos, foram também sustentáculos destas minhas buscas atuais.

Sem os atores-criadores, em pesquisas abertas e movidas pela procura da autorialidade em cada cena, eu também teria conhecido muito menos sobre os pontos de que trato, aqui e agora.

Serei para sempre grato pela vivência de tão felizes encontros. Evoé!

RESUMO

Título: Cartas de Georg Büchner – processos de criação em dramaturgia

O trabalho tem por objetivo compreender como a escritura de cartas pelo dramaturgo alemão Georg Büchner pode ser tomada como fonte relacional para o estabelecimento de uma produtiva crítica dos processos de criação de obras teatrais – e extrateatrais – do autor. Situadas em campo não-dramatúrgico ou artístico, tais cartas, escritas à família e a amigos, contêm reflexões e abordagens que podem ser consideradas como materiais de trabalho para um estudo rigoroso do processo de criação cênica de suas obras, algumas delas também inacabadas, produzidas na primeira metade do século XIX e que definiram profunda influência sobre a criação contemporânea de dramaturgia. Esta pesquisa busca também evidenciar, como hipótese, como tais escritos tornam-se, hoje, fontes incontornáveis para a instauração de processos criativos autorais, nas montagens teatrais de tais obras, especialmente quando realizadas em contextos pedagógicos - em que tais textos foram laboratorialmente experimentados e se constituíram como bases para a criação cênica e também para as proposições desta pesquisa. Cada carta é, aqui, estudada em confronto com o período de produção de suas obras e, a partir das relações estabelecidas, procuram-se extrair dimensões formais e de conteúdo, para a abordagem cênica de tais materiais. Processos de criação conduzidos junto a aprendizes (em escolas de teatro, tais como a Escola Livre de Teatro de Santo André, a Escola de Arte Dramática e o curso de graduação de Comunicação das Artes do Corpo, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), intitulados “devoração da cobaia WoyZÉck - um experimento-máquina”, “Eu-Büchner”, “O Preceptor” e “Somos Muito Solitários”, foram tomados como cenas pedagógico-teatrais contemporâneas marcadas pela articulação de sentido a partir do entrelaçamento de vozes do autor, emitidas em suas cartas, estudadas portanto como matéria central para a criação e capazes de emular releituras autorais por parte dos atores-criadores.

Palavras-chave: cartas; processos; criação; dramaturgia; autoria; rede; Georg Büchner

ABSTRACT

Title: Letters from Georg Büchner – processes of creation in dramaturgy

This work's goal is to comprehend how the writing of letters by German playwright Georg Büchner can be taken as a relational source to establish a productive critique of the creative processes of theater works – and extra theatrical ones – by the author. Placed on a non-dramaturgic nor artistic field, such letters, written to family and friends, contain reflections and approaches which can be considered work materials for a rigorous study of the process of scenic creation of his writings, some of them also unfinished, produced in the first half of the 19th Century, and which defined a profound influence over the contemporary creation of dramaturgy. This research also seeks to make evident, as a hypothesis, how those writings become, today, unavoidable sources for the establishment of creative authorship processes in the theater staging of such works, especially when held in pedagogical contexts – in which said works were laboratory experimented and constituted themselves as foundations for the scenic creation, and also to the proposition of this research. Each letter is, here, studied in confrontation with the production period of his works, and from stablished relations, formal and substantial dimensions for the scenic approach to such materials are sought to be extracted. Creative processes conducted alongside apprentices - in theater schools such as *Escola Livre de Teatro de Santo André* (Free School of Theater of Santo André), *Escola de Arte Dramática* (School of Dramatic Arts), and the graduation course of *Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo* (Body Arts Communication of Catholic Pontifical University of São Paulo) – titled “*devoração da cobaia WoyZÉck - um experimento-máquina*” (devourment of the WoyZÉck guinea pig – a machine-experiment), “*Eu-Büchner*” (I-Büchner), “*O preceptor*” (The preceptor), and “*Somos muito solitários*” (We are very lonely), were taken as contemporary pedagogical-theatrical scenes marked by the articulation of sense, from the intertwining of the author's voices expressed in his letters; therefore, studied as a central subject for the creation, and capable of emulating authorship reinterpretations by the actors-creators.

Keywords: letters; processes; creations; dramaturgy; authorship; Georg Büchner

ÍNDICE:

1. Primeiros passos	10
2. A dimensão epistolar	
2.1 No âmbito da pesquisa.....	22
2.2 Vastidão epistolográfica	25
2.3 Conexões de Georg Büchner com cartas	28
2.4 A carta no contexto da formação crítica do teatro alemão.....	33
3. O que é uma carta?	
3.1 Remetentes e destinatários: se é que existem!.....	37
3.2 As cartas no Teatro: encenações da presença ou presentificações de ausências.....	41
3.3 Escrita de fronteira: ficcionalidade do real	46
3.4 Performatividade da carta.....	48
3.5 Leituras contemporâneas das cartas de Büchner? De quem?	51
4. Dramaturgia como material	
4.1 Lacunas e lianas.....	56
4.2 A experiência desejante.....	58
4.3 Rizomas.....	64
4.4 Apartes e referências necessárias.....	74
4.5 Aprendizados de Brecht.....	79
4.6 De volta às cartas	83
4.7 Leituras das imprecisões de partida	86
5. Especificidades metodológicas	
5.1 Métodos	92
5.2 Redes do processo criativo	94
5.3 Büchner na rede de processos de criação atuais	99

5.4 O espelho quebrado de Marie	102
6. Estudos das cartas de Georg Büchner	
6.1 Carta à família, de dezembro de 1831	105
6.2 Carta 2, escrita à família em abril de 1833	125
6.3 Carta 3, escrita à família, em fevereiro de 1834	145
6.4 Carta 4, para a noiva, de março de 1834	162
6.5 Cartas à família, de abril e de agosto de 1834	183
6.6 Carta ao editor Karl Gutzkow, de 21 de fevereiro de 1835	198
6.7 Cartas à família, de 9 de março de 1935 e de outubro do mesmo ano; e a Gutzkow, com datas imprecisas, no mesmo período	207
6.8 Cartas à família, de 16 e de 28 de julho de 1835, outra de outubro de 1835, e também epístolas a Wilhelm Büchner, de novembro de 1836, e ao editor Gutzkow, de 1836 (data imprecisa)	215
6.9 Carta à noiva, escrita em Zurique, em 20 de janeiro de 1837	232
7. Considerações Finais: A encenação de Johannes Schaaf para <i>Leonce und Lena</i> – articulação de materiais extrateatrais para construção de uma dramaturgia expandida, nas redes da criação cênica	233
8. Anexos (Breve memorial iconográfico)	245
9. Bibliografia	264

1. Primeiros passos

Este trabalho teve início no período em que tomei contato, pela primeira vez, com os materiais dramáticos de Georg Büchner, ainda nos tempos de minha graduação em Artes Cênicas, na Unicamp. A leitura deixou marcas tão profundas que, durante muitos anos, vivenciei uma espécie de medo – não me parecia possível, com o arcabouço teórico disponível, realizar uma aproximação em relação à obra que se justificasse, a ponto de poder compreendê-la em profundidade e, muito menos, articular algum processo de criação que se dispusesse como oriundo dela.

Eram, então, os anos 1990. Por esta época, o impacto causado pela releitura milenarista de uma reconhecível linhagem büchneriana (com fragmentos sobrepostos a constituir sua forma teatral delirante, com duplos simétricos e sua formulação lírico-épica) realizada pelo dramaturgo estadunidense Tony Kushner, em *Angels in America*, em seu díptico (*O Milênio se Aproxima + Parestroika*) sobre as relações simbólicas sombrias entre a epidemia de HIV e o pragmatismo político conservador das instituições vigentes, já demonstrava a importância do legado do dramaturgo alemão e reafirmava a urgência pela compreensão de seu legado.

Era perceptível, no contexto de estudos sobre o teatro ocidental, que aquela obra se caracterizava como um primeiro sopro contundente da Modernidade em formação, por suas características específicas. Jorrava sobre nós, vindas do século XIX, um veio dramático único, cujas singularidade e complexidade vibravam pelas frestas, pelas lacunas, pelo inacabamento (programático?) do material

Contudo, minha aproximação em relação a seus materiais era ainda tímida, distante da proposição “desejante” em relação à construção de processos de criação livres e horizontais, a partir dela. Na montagem realizada na Escola Livre de Teatro de Santo André – ELT, em 2001, com a Formação 4, para o texto original de *Leo não pode mudar o mundo*, escrito em 1998, um

trecho da fábula da carochinha de *Woyzeck* foi experimentado em uma ação performativa de uma das personagens – mas sem que se extraísse dali a potência conceitual derivada de seu material. As escolhas, ali, deram-se em um plano estritamente fabular, como em uma espécie de citação – já que o foco do espetáculo era o de estabelecer um diálogo vívido com as relações solitárias emergentes da obra do artista plástico José Leonílson e seus vínculos com o centro da cidade de São Paulo.

Somente no ano 2001, quando em um vôo de retorno do Festival de Teatro de Curitiba, em uma conversa com o dramaturgo Fernando Bonassi, soube que ele preparava uma adaptação de *Woyzeck*, que seria levada à cena sob a encenação de Cibeles Forjaz. Fiquei estarrecido diante daquele que me pareceu, sob todas as perspectivas, um ato de coragem. Se Büchner é um autor radical, com que radicalismo deveria se dar esta aproximação, no que diz respeito à construção de procedimentos processuais para a elaboração de uma cena? Mas uma semente permaneceu latente, em mim, desde então: finalmente, e sob um tremendo choque, concebi a hipótese de que talvez, em algum dia futuro, fosse para mim possível trabalhar com tais materiais, no aqui e no agora.

O processo de criação deste espetáculo, dirigido por Cibeles Forjaz, e intitulado *Woyzeck, o brasileiro* (que chegou à cena paulistana em 2003), que contou com experimentos diversos, em viagens realizadas pelo grupo em que encontros com espectadores articularam estudos sobre os materiais – cuja sequência de cenas era reiteradamente sorteada a cada novo compartilhamento público – atravessou-me de modo a me permitir compreender que somente uma investigação que privilegiasse a dimensão processual da criação poderia fazer jus ao radicalismo poético proposto pelo jovem dramaturgo alemão do século XIX, morto sob os delírios da febre tifoide antes de completar seus 24 anos de idade.

Desde então, minhas pesquisas passaram a ser orientadas por leituras que inspirassem a construção de dinâmicas que ativassem, nos atores-criadores, uma radical proposição autoral – sem que se perdessem as especificidades poéticas do autor e todo aquele jorro característico de

experimentação estética. Fui, aos poucos, percebendo que Büchner deixara para os caminhos futuros do teatro uma obra vigorosa, mas aberta, capaz de criar ventosas, como em uma “máquina desejante” deleuziana, que poderia produzir uma rede de sentidos entrelaçados cujos nós seriam derivados de uma proposição horizontal, em que também a autoria dos criadores deveria ser convocada.

Começava a ser desenhada uma trajetória em que as redes da criação (que somente muito mais tarde seriam assim nomeadas, após o contato com a orientadora Profa. Dra. Cecília Almeida Salles) infligiriam ao ato criador uma concepção em que o experimentalismo formal da cena em processo deveria ser buscado e extraído, lapidado e horizontalmente construído, para além de qualquer textocentrismo idealista que ainda pudesse me habitar, no que diz respeito à leitura de Büchner.

É preciso dizer que, desde a primeira leitura de *Woyzeck*, obra inacabada cujos fragmentos devem ser percebidos como partes inconclusas de um grande espelho quebrado (como naquele pequeno pedaço levado à fábula, em que a personagem Marie se admira através de um fragmento especular, para ver então todas as mulheres do mundo), estas ideias já se tornaram evidentes – enquanto ideias. Era preciso encontrar as condições próprias para que uma contundente formulação prática evocasse ressonâncias concretas.

Após 22 anos de trabalho com pedagogia teatral, posso afirmar hoje que minha trajetória artística foi orientada, sobretudo, por relações de criação nascidas em encontros com jovens atores em período de formação. Muito mais do que nos moldes profissionais do ofício cênico, minhas buscas foram redefinidas por processos de criação realizados em âmbito pedagógico – a meu ver, igualmente legítimos do ponto de vista artístico.

Foi, então, na Escola Livre de Teatro de Santo André (onde fui professor-criador de 1997 até 2015), e através de seu projeto pedagógico imerso em buscas por horizontalidade nas relações da criação cênica – e com forte aterramento da ideia de compartilhamento e de colaboração nos processos de criação –, que a materialização de tais instaurações começou a se tornar viável.

No ano de 2009, junto à turma de Formação 11 da ELT, formularam-se as premissas fundantes que deram consequência ao espetáculo *Devoração da cobaia WoyZÉck – Um experimento-máquina*. Como uma primeira aproximação, foi na abertura poética do material que fincamos raízes – em sua estrutura lacunar, em sua forma inacabada, em sua composição desejante de intervenção autoral por parte dos atores.

Estabelecemos, ali, um processo em que as etapas da criação seriam articuladas buscando, pelas fissuras da obra, pontos de entrelaçamento entre os materiais propostos pelos atores-criadores e o jorro poético e visceral nascido das abismais forças textuais políticas e existenciais concatenadas em paralelo com a forma delirante da dramaturgia de Büchner.

Se, apenas como hipótese, pudéssemos ler a obra como projeção lírica estabelecida por um proletário levado ao limite por forças sociais e históricas que lhe obrigam a comer apenas algumas ervilhas por dia e que, portanto, fazem-no mergulhar em uma percepção distorcida do mundo pautada pelo delírio, abriríamos então um campo de investigação para os atores que pudesse espelhá-los (a ELT funciona ainda hoje em uma região periférica, próxima à linha do trem metropolitano, atendendo a muitos aprendizes vindos de situações sociais limítrofes) para então convocar uma real necessidade autoral, diante do material matricial.

A peça seria, de partida, tomada como provocação ao tempo presente, em uma propulsão de anacronismos históricos capazes de evocar relações com a atualidade, em situações reconhecíveis, por parte dos atores. O impulso criativo deveria, então, ser conduzido pela percepção crítica das relações entre ficção e realidade vivencial – estabelecendo indelével marca performativa ao trabalho da cena.

Mas não seria produtivo se os materiais büchnerianos, tomados como pontos de partida, fossem encarados apenas como mecanismos propulsores para inquietações pessoais, em uma espécie de recusa do texto para dar voz a dramaturgias autocentradas nas questões de cada participante da rede de criação. Por isto, em uma primeira etapa, cenas foram estudadas conforme o rigor textual do material dramaturgic, sem que adaptações fossem admitidas –

visando sempre uma releitura que aproximasse a fabulação de nossa sensibilidade contemporânea.

Somente em uma segunda etapa, após o estudo vertical do material textual, recriações dialógicas, recortes conceituais e outras tessituras poéticas foram testadas, mas sempre em fricção com a dramaturgia de Büchner. Nesta fase, por exemplo, aspectos poéticos encontrados em outras obras do autor foram trazidos à baila processual dos encontros, nas discussões e nas cenas propriamente configuradas como vôos livres, muito mais autorais do que se proporia em uma perspectiva de pura representação.

Foi exatamente nesta fase que os primeiros contatos com as cartas de Büchner à família, a amigos, ao editor e à namorada foram estudados como materiais aptos a redefinir princípios da criação – tomados então como materiais dramáticos legítimos, para a amarração da rede de sentidos que ali se entrelaçava.

Tais cartas, tão arrebatadoras do ponto de vista poético, como contundentes para o olhar político sobre a criação de Büchner, encontraram ali um primeiro – e ainda pouco contundente – espaço para habitar, em relação direta com os demais trabalhos teatrais do autor, o mesmo território de importâncias, ainda que compreendidos, neste momento, como textos extrateatrais e deslocados do eixo motriz da dramaturgia concebida em processo, junto aos atores-criadores.

De fato, até este momento, as cartas articularam-se como importantes nós da rede – mas, pragmaticamente, eram apenas compreendidas como possíveis amarrações de ideias e de acontecimentos, na cena propriamente dita. Não tinham, ainda, alcançado o estatuto que, com o passar do tempo, passaram a constituir, nos vínculos com a definição de base do processo de criação.

Para que se tenha uma vaga ideia, naquele momento desta investigação, a adaptação brasileira de *Woyzeck*, composta por Fernando Marques, na forma de um inspiradíssimo cordel dramático intitulado *Zé*, foi

tomado como referência com muito mais propriedade do que as cartas do próprio autor.

Em síntese, não as tomávamos como materiais para a cena, de fato materiais dramáticos, como passaríamos a propor em montagens posteriores. Tinham, até então, importância relativa – como cartas a inspirar relações, mas nunca como elementos centrais para a derivação de leituras propositivas para a cena.

Desde sempre, o contato com a obra de Fernando Peixoto, *Büchner – A dramaturgia do terror*¹, vinha nos instruir quando apontava, aqui ou acolá, dimensões definidas da relevância de tais cartas para a compreensão da produção teatral büchneriana. Devemos sempre reafirmar o impacto que este pequeno livro, fruto de séria investigação acadêmica, exerceu sobre nossa percepção da obra do dramaturgo alemão.

Poucos anos depois, ainda na ELT (mas agora junto à turma de Formação 14 da escola), uma nova jornada junto a Büchner foi planejada – por uma exigência dos próprios atores-aprendizes, que reconheciam a importância com estes procedimentos. O projeto, intitulado *Eu-Büchner* (e estreado em 2013, como espetáculo itinerante pelos arredores, praça e rua, e interiores do prédio da Escola, o Teatro Conchita de Moraes), visava percorrer toda a (curta) trajetória de escrita do autor, procurando por pistas que reafirmassem esta percepção performativa da obra do poeta alemão, estabelecendo vínculos mais concretos entre a experiência da criação, no presente histórico, como verdadeira “escrita de si” foucaultiana, e o atravessamento causado pela textualidade büchneriana.

Se, também aqui como hipótese, podíamos ler cada obra de Büchner estritamente ligada a acontecimentos diretos vivenciados pelo autor, seria possível imaginar a composição de uma dramaturgia (elaborada, como dramaturgismo, pelo aprendiz-dramaturgo Enrique Auê) em que o “eu” de cada

¹ Adotaremos o regime de referências bibliográficas a partir do próximo capítulo, para preservar o intuito de manter esta breve introdução como relato fluido de experiência criativa em processo. Tomamos esta liberdade inspirados pelo sentido próprio que esta pesquisa adquiriu a partir das bases “laboratoriais” vivenciadas em processos de criação que aqui são meramente descritas como ponto de partida para a pesquisa.

ator pudesse apresentar-se como espelhamento dos terríveis acontecimentos que motivaram a escritura de cada obra – e, também, de cada uma das cartas evocadas nas elaborações cênicas.

Para o programa da peça, e almejando dar conta de um breve relato sobre o processo de criação, escrevemos, então:

“A Formação 14 escolheu, em alguma das longas madrugadas de reuniões fora do horário de ensaio que viveu, estruturar seu projeto de cena para este terceiro ano de estudos na Escola Livre de Teatro de Santo André como um intenso processo experimental, em chave radicalmente autoral, impulsionado pela febril inquietação da obra do jovem dramaturgo alemão Georg Büchner, morto aos 23 anos, em 1837.

Um primeiro disparador foi a inevitável pergunta a respeito do anseio artístico de cada aprendiz, sua força-desejo: _qual é o teatro que você precisa fazer, hoje? A primeira série de respostas cênicas, seguidas de demorados procedimentos críticos, estabeleceu o horizonte de possibilidades para o trabalho e convocou o fazer teatral para o âmbito do comprometimento coletivo – de vigor estético provocado pelo mergulho ético.

Foram preâmbulos para que se chegasse, cuidadosamente, à obra de Büchner – em uma trajetória feita de leituras, atravessamentos dolorosos e atos criativos que resultaram, para cada uma das obras do poeta, uma série distinta de *workshops* preparados com autonomia e *gestus* interventor.

Da dimensão política contraditória, multifacetada e, até, fragmentária dos materiais – derivada de uma visão de mundo transitiva e sempre inacabada –, foi extraído o procedimento: formalizar um *programa* para uma ação (performance, intervenção urbana, ato/te-ato?) para travarmos contato com a cidade – para dar origem a um teatro nascido do confronto com a *pólis* contemporânea.

Da experiência – e sobretudo da reflexão advinda dela – emergiu a criação para *O Mensageiro Rural de Essen*, panfleto que nos exasperou pela revelação de nossas próprias fragilidades, desde a frustração de seu projeto, em 1834, até a percepção de nossos limites, no presente.

Seguiram-se bateladas de estudos cênicos e criações para *A Morte de Danton*, *Lenz*, para a comédia nihilista *Leonce e Lena* e, finalmente, para o fragmento *Woyzeck*. Do cruzamento de tantos materiais, emergiram protodramaturgias, verdadeiras costuras de pedaços soltos que instauraram as perguntas que trouxeram de volta as origens do projeto: como realizar, com Büchner, o que Büchner buscou fazer com a figura do pré-romântico Lenz, por exemplo? Como partir da obra de Büchner para chegar à enunciação de nossas próprias

questões? Como projetar, em cena, através de Büchner, o *eu performativo* – um procurado *Eu, Büchner*?

E, se tudo é autoral (e atoral), que a dramaturgia nascesse dentre nós: e por que não de um jovem dramaturgo do agora, do interior da própria turma? Da trajetória vivida por Büchner, um eixo narrativo organizador dos materiais foi então proposto como um caminho conceitual, entrelaçado pela dramaturgia, pelos atores-criadores e pela direção.

Da rua para o teatro, do teatro para os espaços não-convencionais internos, das salas de aula voltar às ruas: esta é uma travessia que está só começando, orientada por bibliografia intensa, que viajou de Fernando Peixoto e Anatol Rosenfeld até Carlos Drummond de Andrade e Peter Weiss, com as cartas de Büchner no subterrâneo dos nossos dias.”

A decepção de Büchner em relação aos processos revolucionários, especialmente após a frustrada intervenção política ² culminada com a censura policial a seu panfleto *O Mensageiro Rural de Essen*, permitiu-nos compreender com mais camadas de complexidade a escritura de *A Morte de Danton* e, também, a ácida crítica à ociosidade da nobreza em sua comédia *Leonce e Lena*. A aproximação a temas que relacionavam filosofia e loucura, especialmente nos diálogos entre Leonce e seu duplo Valério, indiciavam os interesses pela vida do poeta pré-romântico Lenz (a quem dedicou uma novela biográfico-ficcional inacabada) e, sobretudo, aos delírios formalmente constituídos em *Woyzeck*. Esta escrita de si enquanto obra foi a linha tomada pela construção da dramaturgia deste espetáculo.

Contudo, para que tais entrelaçamentos entre arte e vida ganhassem um sentido próprio e também performativo, na cena, um processo de criação foi dimensionado para dar voz às experiências dos atores (não podemos esquecer o tremendo impacto gerado pelas manifestações políticas de 2013, verdadeiro “ovo da serpente” para as sombrias consequências políticas vindouras, sobre o imaginário de jovens aprendizes de teatro), em experimentos cênicos voltados ao estudo de cada obra.

Sob inspiração dos escritos de Josette Féral sobre as relações entre a pedagogia da cena e a performatividade enunciada nas práticas do teatro

² Descreveremos, com detalhe, tais acontecimentos adiante.

contemporâneo, e lendo textos esparsos de uma performer como Eleonora Fabião, ou ainda relendo reflexões sobre os processos colaborativos formuladas pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu, cinco etapas foram definidas, visando atravessar as cinco obras (acabadas ou inacabadas) legadas por Georg Büchner.

A produção de um “panfleto cênico-performativo”, a partir de *O Mensageiro Rural de Essen*, por exemplo, levou-nos a buscar relações diretas com as intervenções urbanas realizadas como artes da cena, acordando em cada ator-criador uma voz própria diante da atualização das questões deixadas pelo material büchneriano. Não por acaso, o espetáculo tinha início na rua e na praça, em frente ao teatro, com cenas que buscavam apagar a fronteira entre ficção e acontecimento, para somente então adentrar ao teatro e estabelecer a linha projetada por este novo protagonista: eu-Büchner.

Evidentemente, aqui, as cartas escritas por Büchner alcançaram nova dimensão – fazendo parte não somente do objetivo entrelaçamento conceitual que nos levava a reler a cena a partir delas, mas também conduzindo a dramaturgia com imagens paradoxais, capazes de desvelar aspectos apenas entrevistos na obra.

Assim, o palco para *A Morte de Danton* configurava-se diante do vazio da plateia habitada por bonecos inanimados. Assistíamos à falência do processo revolucionário pela ótica de títeres imóveis que habitam uma plateia vazia, apenas passíveis de condução pelas “terríveis mãos invisíveis” da História – conforme se lê em sua carta.

Recortes dramatúrgicos transversais criavam, através e a partir das cartas, situações em que o processo da loucura e sua decorrência delirante iriam progressivamente sendo instituídos como forma poética – tal como na cena em que o ator Romário Oliveira urinava-se por todo o seu próprio corpo ao representar Lenz como uma imagem reflexa do próprio Woyzeck de Büchner, incapaz de dominar o seu músculo contritor. Mas, sobretudo, como imagem reflexa do próprio ator, em sua relação traumática com a experiência de ver-se como um corpo dissidente, diante dos padrões familiares impostos

como construção social da subjetividade na periferia da região da Grande São Paulo.

Cartas inteiras poderiam, agora, dar forma a uma cena em que – para além do relato de uma experiência política do autor – articulavam, também, a força textual de vivências líricas dos atores-performers. A atriz-criadora Natália Nery, por exemplo, tomava uma carta de Büchner para narrar a experiência dolorosa vivenciada a partir das crises psiquiátricas de seu próprio pai, que perambulava seminu pelo vale do rio Tamanduateí, como um delirante büchneriano mergulhado em um riso dolorido sobre sua deslocada humanidade.

Se as cartas obtiveram aqui um novo estatuto, na pesquisa cênica realizada a partir de toda a obra de Büchner, elas eram ainda o único material escrito pelo autor com o qual não tínhamos derivado um processo de criação exclusivo, com a autonomia de um material dramático de fato.

Isto se deu no ano de 2016 (quando esta pesquisa já estava academicamente contextualizada), como um Projeto Final do curso de Comunicação das Artes do Corpo, na PUC-SP. O espetáculo resultante, *Somos Muito Solitários* foi, desde o título, fundado sob a premissa de que estas cartas poderiam, como hipótese, ser tomadas como materiais dramáticos consumados.

A partir de leituras objetivas das cartas – e objetivando recuperar a ideia da escrita de si operacionalizada em *Eu-Büchner* – os atores foram provocados a produzir reflexões cênicas sobre experiências cruciais vivenciadas por eles mesmos, em seu processo de maturação.

Sempre jovens, estes atores (como os demais, em processos anteriores) encontraram em Büchner um espelhamento para a postulação de uma revisão profunda de si através dos processos de criação autorais com os quais confrontavam suas questões mais viscerais.

Apenas pontualmente tomadas como textos para a cena, as cartas fizeram, ali, parte da instalação de um verdadeiro dispositivo, nos moldes compreendidos por Giorgio Agamben, para o estabelecimento da dramaturgia

de cenas de caráter confessional. Também as perguntas extraídas da ideia da autoria como gesto, derivadas de outros materiais de Agamben, foram fundamentais para este aterramento.

Apesar de estar completa esta trilogia não programada, também em 2016 este mesmo viés metodológico foi, aos poucos, instituído como práxis, e como parte laboratorial para esta tese, no processo de criação para o espetáculo *O Preceptor*, obra escrita por Lenz no ano de 1774, em montagem com a turma 66 da Escola de Arte Dramática (EAD-ECA-USP), onde sou professor desde 2005.

Aqui, pautados pela escrita de Büchner sobre Lenz, estabelecemos estas práticas de desvendamento das cartas como materiais dramatúrgicos em workshops que nomeamos “mergulhos” (Lenz mergulhava no poço de água fria para aplacar a vertigem de seus delírios mais dolorosos, na novela büchneriana) ou “gritos” – como urgências a serem nomeadas como escritas de si. Tais intervenções, dialeticamente problematizadas por sua fricção com a obra de Lenz, permitiam a evocação de materiais textuais büchnerianos e de uma leitura da obra de Lenz como também aberta às intervenções poéticas, como em Büchner.

Desta forma, as cartas escritas por Georg Büchner foram tomando a dimensão que me leva a refletir sobre cada uma delas em sua relação direta com a escrita da obra teatral do autor. Este é o motivo central deste estudo.

Se elas podem, hoje, ser tomadas como legítimos materiais dramatúrgicos, é porque refletem, de modo direto ou indireto, em maior ou menor escala, a depender das circunstâncias, uma vinculação performativa que transborda para sua composição de obras teatrais.

São, conforme encontramos na proposição de Agamben, quando retoma ideias de Foucault, cartas que nos inspiram pragmaticamente como dispositivos disparadores de procedimentos e de práticas cênicas capazes de dimensionar uma relação produtiva com a obra de Büchner.

Através delas, e de uma leitura transversal que deriva deliberadamente por dramaturgias, textos literários e missivas propriamente ditas, podemos

compreender como as epístolas deixadas constituem um locus privilegiado para a constituição de processos dramatúrgicos que se ligam, também em rede, aos motes articulados em sua dramaturgia. São verdadeiros programas performativos que instruem sobre os processos de criação das obras que o autor estava, por aquele período desenvolvendo. Podem ser lidas como manifestos artísticos vinculados à sua noção de autoralidade, como laboratórios para sua criação dramatúrgica – é o que defenderemos, a seguir – e, portanto, podem ser articuladas, também, como materiais dramatúrgicos para a instauração de processos criativos a partir da obra de Georg Büchner hoje.

2. A dimensão epistolar

2.1 No âmbito da pesquisa

Conforme estabelecemos no texto introdutório, nossa pesquisa pretende tomar o estudo das cartas do dramaturgo alemão Georg Büchner como material de trabalho para conhecer aspectos relevantes de seus processos de criação.

Como instrumental de base para este estudo, integramos a visão dinâmica e aberta, inspirada pelas pesquisas atuais no campo dos Processos de Criação em Rede, e derivados da Crítica Genética, ao olhar contemporâneo para estes materiais – o que nos permite construir espaços para a observação do objeto de estudo por fluxos transitivos, através de complexa rede amarrada por impulsos multidirecionais, tanto no sentido de compreender como suas escritas não-dramatúrgicas podem ser lidas e tomadas como documentos para a compreensão de aspectos concretos da sua produção, como também, em plano cortante que nos lança ao trabalho atual com esta dramaturgia, imaginar como tais estudos processuais podem, inclusive, estimular procedimentos, em dispositivos de criação cênica que atuem na abordagem da atualidade de suas obras.

É, a partir do confronto atritante entre suas epístolas e a construção objetiva de sua obra poética (tanto aquela que se destina diretamente ao teatro como as de caráter diverso), que se pretende derivar e verificar, aqui, a possibilidade da articulação de procedimentos criativos que visem a instauração de pesquisas cênicas contemporâneas, sobretudo em contextos pedagógicos ligados à formação de artistas da cena, especificamente atores, nas escolas de teatro em que tais procedimentos foram praticados experimentalmente.

Deste modo, é preciso voltar o olhar para a escritura específica de tais cartas (escritas concomitantemente à produção artística) e verificar como,

nelas, em dinâmicas textuais próprias, e em seus conteúdos, estruturaram-se caminhos formais e ideias que estiveram na gênese de sua dramaturgia e que devem ser percebidos para a instauração de tratamentos atuais com estes materiais.

Ao estabelecermos estas missivas como instrumentos de conhecimento para a obra que foi criada (mais detidamente sua dramaturgia, mas também outros escritos extrateatrais), verificaremos paralelismos históricos entre tais escrituras. E não apenas paralelismos históricos, mas também a percepção da formação um campo gerador, como se pudéssemos, sem temor, extrair das cartas uma espécie de geratriz para seu projeto de escritura dramatúrgica, uma espécie de compêndio que se caracterizaria mesmo como um manifesto, no caso específico de Büchner.

Disto, emergem provocações que amplificam o espectro de leitura, tanto da obra teatral, se nos detivermos em nosso interesse de partida, como da carta em estudo – amplificando também os horizontes para a criação, para quem as lê agora, nesta atualidade histórica e se propõe a estabelecer um contato criativo com tais materiais.

Portanto, impôs-se para esta pesquisa a urgência de uma reflexão sobre a análise desta tipologia literária – o que nos exige uma transposição para esfera pública desta produção comumente compreendida como texto restrito ao âmbito privado (assim como abordagens de idiossincrasias e características dominantes nesta forma de escrita como gênero de interesse para a Literatura e para a Arte).

Do mesmo modo, ainda que pontualmente, fez-se necessário reconhecer matrizes nas heranças deixadas pela historicidade da epistolografia que antecede o autor, bem como analisar a maneira como nos afeta a rede de influências armada pela leitura destes escritos não-teatrais (caminhos de autogênese manifestos pelo autor?) ³, inclusive em processos de criação atuais (para aqueles que, como nós, tomam estas linhas como materiais de

³ DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar – Ou O Pensamento Nômade*. EDUSP, São Paulo, 2016.

investigação para a instauração de pesquisa cênica), desde sua gestação, no século XIX, até o presente histórico que nos tange vivenciar.

2.2 Vastidão epistológica

Embora não seja nosso interesse debater profundamente a História da Epistolografia, sabe-se que é território vasto e, nos dias atuais, um campo do saber acadêmico altamente estruturado e formalmente constituído. Não adentraremos em suas camadas, e nem temos a pretensão de esgotar o assunto, que não é de nossa estrita competência, e para não desviar o foco do nosso trabalho; mas apresentaremos, muito brevemente, algumas ideias vagas que nos inspiram – de modo indireto – para uma relação com a decifração dos conceitos ligados à noção atual de carta.

Uma série de códices foi decodificada, desde a Antiguidade Clássica (e há, mesmo, petroglifos e hieroglifos anteriores a este período cuja análise tende a afirmar parentescos com as comunicações escritas conhecidas posteriores – o que também não nos cabe esmiuçar aqui), como tendo por finalidade, por arautos e mensageiros, o envio de mensagens por protocorreios primevos.

Hieroglifos e petroglifos mundialmente afamados dão sinais de construção de linguagem objetiva, de avisos e relatos de experiências, de orientação arquivista e até de preservação arcana para segredos rituais, em relevos de pedra, estelas, paredes arquitetadas com esta função em templos, papiros etc, desde tempos imemoriais – cuja transmissão de ideias se articulava com o princípio da comunicação através da escrita – ainda que não-verbal.

De modo semelhante, imaginamos poder extrair das cartas de Büchner um arcabouço de sentidos nem sempre legíveis à primeira vista, mas que podem ser considerados determinantes para o fluxo de entendimento e de decifração da obra fragmentária deste autor.

Decifrações destes códices foram momentos significativos para a melhor compreensão historiográfica de civilizações antigas e de seus processos de comunicação. Apenas como ligeiras exemplificações, podemos verificar nos estudos sobre o passado a importância deste campo de estudos, desde o

monolito cuneiforme mesopotâmico do Código de Hamurabi (hoje no Louvre), que se caracterizava como registro de leis, à Pedra de Roseta egípcia (Museu Britânico) que contém um decreto governamental decodificado por Jean-François Champollion, como também nas estelas maias inscritas em lugares nobres de sua arquitetura por populações da Mesoamérica pré-colombiana, ou mesmo nos geoglifos encontrados em Nazca (Peru) e no Acre brasileiro ⁴, onde foram encontrados vasos e urnas de cerimoniais fúnebres, que tais comunicações a outros homens ou a divindades caracterizam-se como escrituras que podem ser tomadas como fundantes para a ancestralidade da carta.

Ou seja, os estudos da carta como literatura é um caminho possível para o trato acadêmico com as que foram escritas por Büchner. Contudo, a vocação de nossa missão dramatúrgica é de natureza artística e com preocupações formais: caracteriza-se por articular vínculos da carta com a proposição de conhecer um pouco melhor sobre a experimentação formal da linguagem teatral que se adensa nas cartas como matéria simbólica integrada à sua criação dramática ou teatral – embora, não seria excessivo dizer novamente, haja plena autonomia de tais textos como materiais literários e poéticos caudalosos.

Em dimensão propriamente verbal, as cartas de Platão a Dionísio, Dião de Siracusa, Perdicas, Hérmiias, Erasto, Corisco, Aristodoro, Leodamente, dentre outros ⁵, são apenas algumas das mais conhecidas marcas deixadas por epístolas e que foram determinantes para a formação do pensamento ocidental. Nelas, traços do pensamento filosófico que marcam a nossa capacidade conceitual, estão comunicados indelevelmente.

Mesmo as primeiras lições do catecismo podem, inclusive, afastar as sombras sobre a importância de tais materiais para a afirmação evangelista de toda a cristandade, estabelecida por missivistas eloquentes do porte de Paulo,

⁴ RANZI, Tiago Juruá Damo. *Geoglifos do Acre e a Proteção de Sítios Arqueológicos no Brasil*. Ed. Printac, Rio Branco, 2011.

⁵ PLATÃO. *Diálogos: Fedro – Cartas – O Primeiro Alcibiades*. Trad. De Carlos Alberto Nunes. Editora Universitária UFPa, Belém, 2007.

quando em comunicação aos coríntios ⁶, por exemplo. Os epistolários medievais de São Bernardo de Claraval são conhecidos por terem se caracterizado como espaço narrativo fundante para a construção da noção de individualidade ⁷, antecipando aspectos da Modernidade, através de um convite à introspecção por exortações ditadas para ouvidos atentos do século XII – e, particularmente, para estudiosos do presente.

Ou seja, uma lista infinda poderia ser conferida, aqui, e inutilmente, para demonstrar bases historiográficas para a Epistolografia. Não é o que nos interessa, mas faz-se necessário afirmar que, apesar disso, trabalhamos em uma fronteira tênue, e nem um pouco definida, em que o estudo da carta se confunde com o estudo da prática teatral efetiva.

⁶ BADIOU, Alain. *São Paulo: A Fundação do Universalismo*. Ed. Boitempo, São Paulo, 2009.

⁷ DUBY, Georges. *A emergência do indivíduo*. In: *História da Vida Privada II – Da Europa Feudal à Renascença*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1990.

2.3 Conexões de Büchner com cartas

Talvez, mais especificamente, seja-nos útil demonstrar quais contatos Georg Büchner estabeleceu de forma produtiva com a escrita de cartas – para aferir, de modo não direto, como suas cartas puderam estar, programaticamente ou não, prenhes de sentido relacional com a sua criação autoral.

Algumas imagens ficcionais podem-nos ser úteis para, senão demonstrar, indicar com firmeza o contato direto ou indireto de Büchner com a escrita de cartas, sobretudo em contextos dramáticos com os quais manteve contato. São conexões articuladas por caminhos interpretativos, cujos ganchos habitam o campo das relações de influência pelo viés do conhecimento literário-teatral.

Extrairemos, aqui, apenas a título de exemplificação, todas elas de uma única peça, *O Preceptor* (1774), de M. R. Lenz, autor a quem seu dramaturgo compatriota (e que se faz centro de nosso interesse) tentou legar uma novela biográfica, intitulada *Lenz*, mas que permaneceu inacabada – por motivos que estão inteiramente ligados à sua experiência no mundo.

Sem dúvida, o aspecto moderno da escritura teatral de *O Preceptor* não passou despercebido por Büchner – assim como identificações e aproximações de caráter biográfico são notórias e reiteradas, como demonstraremos a seguir.

Feita de cenas ágeis e de uma objetividade sociológica cortante e incomum para seu tempo, somadas aos saltos espaço-temporais aprendidos da herança shakespeariana (e foi com o pré-romantismo alemão, ao qual Lenz esteve vinculado, que o dramaturgo elisabetano foi resgatado e restabelecido, após longo período de descrédito, sobretudo pelo olhar axiomático da Academia Francesa)⁸, esta peça de Lenz pode ser diensionada como uma obra precursora da moderna escrita büchneriana.

⁸ SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare – O Gênio Original*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2008.

Há, nesta dramaturgia, dois momentos em que, indiretamente, somos transportados a traços que são referenciais para Büchner, enquanto criador. Em um deles, a menina Gustchen, em hilária paródia descabida de Julieta, enuncia que, como menina ajustada ao seu tempo, e portanto aberta a aventuras eróticas, afirma ter lido (como quem lê um folhetim proibido) a *Nova Heloísa* – embora não confirme de que, especificamente, trata a obra, nem o seu autor, na cena.

Possivelmente, isto terá parecido desnecessário a Lenz esclarecer, pois *Júlia ou A Nova Heloísa* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, foi um romance causador de feérico derramamento de lágrimas, em pleno século XVIII, tendo recebido, antes de 1800, aproximadamente setenta edições.

É, inclusive, no primeiro prefácio desta obra que Rousseau declara que “Teatros são necessários para as grandes cidades e os romances para os povos corruptos”, ideia semelhantemente articulada à sua *Carta a D’Alembert* (1758), em que recusa veementemente, por sua perspectiva neoplatônica rigorosa, os campos da representação teatral como legítimos e favoráveis para a cidade de Genebra⁹.

Para não deixarmos escapar mais algumas conexões, ainda que na contramão do idealismo ridicularizado proposto por Büchner, em sua comédia *Leonce e Lena*, as ideias de Rousseau manifestam-se também legíveis nas argumentações cínicas e pseudofilosóficas de personagens da comédia büchneriana.

O que nos interessa mostrar aqui, contudo, advém do fato de que *A Nova Heloísa* surgiu anônima, para contornar a patrulha puritana que veria nos seus conteúdos sentimentais tons de imoralidade. Rousseau chegou a afirmar que não se tratava de um romance, mas de uma coleção de cartas escritas, entre 1732 e 1745, por um casal de amantes de um vilarejo do sopé dos Alpes – e que era apenas o seu editor.

⁹ MATTOS, Franklin de. *O Teatro na Ilustração Francesa*. In: CARVALHO, Sérgio de (org.). *O Teatro e a Cidade – Lições de História do Teatro*. SMC – Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 2004.

O fato é que este romance epistolar ganhou ampla repercussão e, ao lado da *Carta a d'Alembert*, instaurou, nas proximidades intelectivas de Büchner, algo do frissón confessional que, àquela altura da Filosofia e da Arte, legitimava-se finalmente como Literatura: a carta.

Sabe-se que, “desde o século XVI”, as cartas viram “seu preço subir ou cair na bolsa dos valores literários, conforme as postulações estéticas atribuídas pelas teorias da literatura que se sucederam. No decorrer de sua história conturbada, louvou-se, literalmente e em todos os sentidos, quase tudo na carta, mas também se difamou tudo. Sem fazer aqui o histórico detalhado do gênero e de sua escrita, pode-se, contudo, levantar alguns marcos em seu percurso ziguezagueante e entender alguns universais do metadiscurso epistolar. Ao longo dos séculos, a crítica erigiu uma série de dicotomias flutuantes, sob cuja fronteira a carta, incompreensível e inclassificável, lança-se e é lançada”¹⁰. É com estas palavras que a pesquisadora Brigitte Diaz, professora de literatura francesa na Université de Caen Normandie, na França, aponta em seu recente livro a trajetória que levou a carta ao reconhecimento como “texto” literário.

E é justamente *A Nova Heloísa* a obra evocada e problematizada pela autora como formulação ficcional modelar – por situações evocadas, entoações a até mesmo expressões utilizadas – para a legitimação da epístola como matéria literária indiscutível, em seu capítulo sobre as figuras próprias da escrita da carta. E, sem dúvida, Büchner, tendo lido Lenz, conhecia Rousseau – como demonstra em outros escritos.

Já em outro trecho de *O Preceptor*, os jovens universitários rebeldes e inquietos, e particularmente o *stürmer und dränger* Pattüs, fazem tudo o que podem para conseguir assistir à estreia da peça *Minna von Barnhelm* (1767), de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), dramaturgo e crítico responsável por aspectos decisivos da formação do moderno teatro alemão – por críticas e cartas escritas, em sua Dramaturgia de Hamburgo (1767-69).

¹⁰DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar – Ou O Pensamento Nômade*. EDUSP, São Paulo, 2016.

Em um contexto de intrigas e enganos emitidos por cartas, que Lenz arquiteta em trama irônica, nos quiprocós dos jovens estudantes de seu *O Preceptor*, a sensibilidade pré-romântica parece fundar-se em torno de pilares epistolares.

E parece vir também de Lessing outro referencial determinante da obra de Büchner: a peça teatral *Emília Galotti* (1772), considerada outro dos pilares da formação do Drama Burguês e escrita por Lessing, é a obra deixada pelo personagem Werther, do jovem Goethe, sobre sua escrivaninha no momento exato de seu suicídio.

Os Sofrimentos do Jovem Werther, também obra pré-romântica alemã urdida com narrativa estabelecida pelas cartas escritas pelo protagonista, foi outro marco geracional – e são conhecidos os múltiplos suicídios factuais derivados da leitura desta assombrosa ficção.

Büchner foi certamente (como diversas gerações naquele período o foram) um de seus ávidos leitores e escreveu, ainda em fase escolar, aos 17 anos, uma resenha intitulada *Sobre o Suicídio* ¹¹, em que “chega a explicitar uma definição silogística da vida: (...) ‘acredito entretanto que o objetivo da Vida é a própria Vida, já que: o desenvolvimento é o objetivo da Vida, a própria Vida é desenvolvimento, portanto a Vida é o próprio objetivo da Vida’” ¹².

Qualquer semelhança entre tais planos filosóficos, à beira da tautologia, com os discursos de Valério, em sua futura comédia *Leonce e Lena*, não deve ser tomada como coincidência fortuita. Conexões desta natureza se farão constantes em nossos estudos, a partir daqui. São, verdadeiramente, uma das fortalezas de nossa argumentação, em dimensão genética.

Praticante da leitura de cartas, especialmente em contextos ficcionais, não pode ter passado também sem a devida observação a Georg Büchner, assim como não passou para um de seus mais contundentes sucessores contemporâneos, Heiner Müller, a publicação de *As Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos (tomado como material para *Quarteto*, 1980, de Müller),

¹¹ PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

¹² Idem.

outra obra de envergadura do século que antecede ao nascimento de Büchner e que impõe à carta a sua dimensão de importância. Se Müller desdobra personagens em outros, para a construção de alteridades transitivas para a ideia de humanidade, Büchner também a pratica construindo duplos simétricos e especularidades articuladas a partir de sua linguagem delirante.

Contudo, segundo Diaz, “para a marquesa de Merteuil [personagem de *As Ligações Perigosas* e de *Quarteto*], as cartas sempre tecem uma ‘ligação perigosa’, pois, desde as intenções entremeadas que presidem à sua produção até os efeitos imprevisíveis de sua recepção, passando pelas eventualidades insuspeitas de sua circulação”¹³, elas são uma coleção de signos vagos, e em certa medida, inalcançáveis.

E é justamente com tais signos que pretendemos criar bases criativas para adentrar, em nossos estudos, rumo ao recolhimento e à investigação de materiais para a decifração contemporânea destes hieroglifos arcanos contidos na obra de Georg Büchner.

¹³DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar – Ou O Pensamento Nômade*. EDUSP, São Paulo, 2016.

2.4 A carta no contexto da formação crítica do teatro alemão

Devidamente afirmadas, em plano literário, as cartas procuravam, neste período, finalmente obter, e após séculos de descrédito, também um aspecto de legitimação de ideias estéticas e teóricas – e é este o aspecto que mais de perto nos toca, em nossa pesquisa.

As correspondências trocadas entre Goethe e Schiller são até hoje tomadas como decisivas para a abordagem das ideias estéticas da época imediatamente anterior a Büchner.

Para além da comunicação direta com Goethe, as 27 missivas escritas por Friederich Schiller, em que o autor se põe como um investigador do belo como imperativo decorrente da jogo estético, e intituladas, quando reunidas, *A Educação Estética do Homem*¹⁴, assim como as *Cartas de Augustenburg*, que as precederam¹⁵, são manifestos poéticos incontornáveis para o estudo da literatura alemã.

É com a fundação desta noção de subjetividade romântica que as cartas adquirem, portanto, um caráter de autoexpressão, conferindo à sua escrita esta dimensão de manifesto artístico, tal como se afirmará historicamente, um pouco mais adiante.

Também Lessing, autor de uma série de críticas e ensaios, notadamente aqueles reunidos na *Dramaturgia de Hamburgo*, como afirmamos acima, tornou-se importante veiculador de ideias filosóficas, sobretudo no campo da Estética, através de suas cartas, publicadas como *Briefe* (1764).

Seu debate, travado contra francófilos defensores dos valores da Academia Francesa, como o conservador (hoje praticamente esquecido) Gottsched, foram responsáveis pela implementação de novas ideias que

¹⁴SCHILLER, Friederich. *A Educação Estética do Homem*. Trad. Roberto Schwarcz e Marcio Suzuki. Ed. Iluminuras, São Paulo, 2011.

¹⁵Segundo Schwarcz e Suzuki, tais cartas foram consideradas perdidas, mas foram posteriormente encontradas e podem ser consideradas predecessoras, como esboços preliminares de *A Educação Estética do Homem*. Os tradutores indicam a edição *Augustenburg Briefe*, contida em *Schiller Briefe über die ästhetische Erziehung*, Frankfurt/Mein: Suhrkamp, 1984, organizado por Jürgen Bolten.

escapavam ao corolário aristocrata, e são frequentemente citadas como fundadoras do drama especificamente alemão – força propulsora da dimensão política nas linhagens futuras do teatro alemão como representação espelhada da vida burguesa.

A defesa de seu *Trauerspiel*, em ligação imediata com a experiência burguesa de vivenciar historicamente a diferença alemã de conformar-se como uma série de estados não unificados, do ponto de vista político e, portanto, a recusa das poéticas absolutistas disseminadas pela França do período pré-revolucionário, emergem em suas cartas, como quando fulmina literalmente as afinidades eletivas do teatro de Gottsched:

“Ele devia ter notado que em nossas velhas peças dramáticas, que pretendeu expulsar, nos aproximamos mais do gosto dos ingleses do que dos franceses; que em nossas tragédias queremos ver e pensar mais do que há para se ver e pensar na tragédia francesa; que o grandioso, o terrível e o melancólico agem melhor sobre nós do que o comportado, o delicado e o enamorado; que a ingenuidade demasiada cansa mais do que o entrecho grandioso”.¹⁶

Parece-nos, pelo exemplo citado, estar nos alicerces de sustentação da formação do moderno teatro alemão, as cartas que indicam o trânsito de ideias estéticas preciosas e que atravessaram profundamente o pensamento büchneriano. Ler, em uma carta de Lessing que “o terrível e o melancólico agem melhor sobre nós do que o comportado”, remete-nos diretamente a um campo de influências em que reconhecemos um teor de aprendizado para a escrita epistolar de Büchner.

Vindas da França, centro do pensamento e da produção literária do período de Büchner, também entre iluministas e enciclopedistas, as cartas configuravam-se como fontes para a divulgação de ideias.

¹⁶Décima sétima carta de *Briefe*, conjunto da correspondência escrita por Gotthold Ephraim Lessing; trecho extraído de GUINSBURG, J. & KOUDELA, Ingrid Dormien (orgs.). *Lessing – Obras, Crítica e Criação*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2016.

As *Cartas Filosóficas*, de Voltaire, assim como as *Carta para os Cegos e Para Uso Daqueles Que Vêem* e *Carta Para os Surdos-Mudos*, de Denis Diderot, articulam princípios de natureza estética e moral que definiam como central o papel da epístola como gênero conscientemente favorável para a meticulosa investigação de ideias, em âmbito aparentemente privado – mas que logo alçavam o interesse público, quando já não nasciam forjadas sob esta perspectiva.

É, aliás, em sua correspondência que Diderot “introduz o ser social, independentemente de sua vontade, opondo-se ao ser singular que se expressa na carta” e em que “exalta o fecundo recolhimento do eu que se opera no diálogo protegido da carta” ¹⁷.

“Para Diderot, a correspondência privada, ainda mais quando é amorosa, escreve-se manifestadamente contra uma socialidade dissonante da qual ele quer se preservar no lugar fechado e protegido da carta. Esta demarca a fronteira reconfortante, quase estanque, entre dois espaços de comunicação: por um lado, a sociedade que impõe a circulação de discursos desvalorizados porque convencionais; por outro, a relação epistolar que circunscreve o território protegido do íntimo onde uma palavra verdadeira pode enfim advir. A carta é uma tela que isola os bastidores privados do prosclênio público, mas é também um cofre que protege a palavra das vilezas de uma sociedade alienante”. ¹⁸

Para além da relação aproximativa de Büchner com a proposição estética modernizante dos *tableau vivant* cênicos de Diderot, infere-se aqui um aprendizado, pela ideia que o filósofo confere às cartas, de uma posição clara e manifesta que também se encontrará nas cartas de Büchner: a busca pela expressão cortante da palavra autêntica, expressão de buscas que não podem ser totalmente compreendidas por uma sociedade corrompida por valores com os quais o autor não pode compactuar.

É, sobretudo, importante para divulgar ideias proibidas, que só podem ser veiculadas em esfera privada.

¹⁷ DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar – Ou O Pensamento Nômade*. EDUSP, São Paulo, 2016.

¹⁸ Idem.

Deste modo, estão claramente afirmadas a importância e a consciência de Büchner sobre estes materiais que de modo algum podem escapar a uma perspectiva crítica, quando da abordagem conceitual de sua obra – e, particularmente, da escritura de sua dramaturgia.

Para tanto, vamos, por ora, antes de estabelecermos um olhar concentrado sobre a escrita de suas cartas – que faremos posteriormente –, refletir um pouco sobre a própria especificidade da carta como matéria literária e a complexidade decorrente de sua leitura.

Cientes da produtividade de tais inferências, que nos levam a compreender as cartas como motores de discussões sobre processos de criação, carregamos ao nosso lado algumas daquelas coleções de cartas inspiradoras, que nos ensinaram a mirar o campo da criação artística por prismas capazes de renovar o olhar.

São assim as posteriores *Cartas a Um Jovem Poeta*, de Rainer-Maria Rilke, como o são também as *Cartas a Théo*, de Vincent Van Gogh. Verdadeiros manifestos para a operação de outros princípios estéticos, tais epístolas – como as de Georg Büchner – são capazes de mostrar os caminhos da criação e de reinventar a própria relação criativa contemporânea com o sentido destes materiais.

3. O que é uma carta?

3.1 Remetentes e destinatários – se é que existem!

Debruçarmo-nos sobre o estudo de cartas escritas no passado é, como se sabe, de extrema importância para a reconstrução de paisagens puídas, nos quadros da memória.

Em um contexto de estudos vinculados à crítica genética, que envolvem processos de criação dinâmicos e problemáticos, como é o caso de nosso interesse por Georg Büchner, em que encontramos nas missivas verdadeiros “canteiros de obras”¹⁹ em seus materiais extrateatrais, a observação destes sinais se torna incontornável.

“A correspondência (...) constitui hoje instrumento importante para o conhecimento do autor e sua obra, sua atuação na época, as intenções e processos de sua criação.”²⁰

Configurados como documentos, tais “correspondências-documentos”²¹ auferem amplitude à dimensão conceitual enfocada na obra e torna-se fonte substancial para a investigação das entranhas e dos interstícios de processos de criação que, nem sempre, deixam marcas vestigiais evidentes em suas definições formais aparentes.

Através das cartas, somos alçados à condição de testemunhas de ações e pensamentos secretos que, então, revelam-se com uma tessitura singular própria da confidencialidade.

¹⁹ LOPEZ, Telê Ancona. *Uma Ciranda de Papel – Mário de Andrade Destinatário*. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Battella. *Prezado Senhor, Prezada Senhora – Estudos Sobre Cartas*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

²⁰ BATISTA, Marta Rossetti. *Mário de Andrade – Cartas a Anita Malfatti*. Editora FU – Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1989.

²¹ Idem.

Cartas são objetos literários paradoxais, pois ao mesmo tempo em que foram “fervorosamente colecionadas, editadas, difundidas, comentadas, exatamente como obras de fato e de direito, foram reduzidas ao estatuto subalterno de dados biográficos ou psicológicos para servir à história de um homem e, eventualmente, de uma obra. De Sainte-Beuve até Lanson, foi consenso pensar que seu interesse maior, e inestimável, era o de mostrar-nos”²² algo da humanidade inscrita naquelas palavras. Ou ainda, “por trás das teorias, os homens, e sob o encadeamento inflexível das ideias, a imensa ondulação e a efervescência confusa da vida”²³.

Mas não nos deixemos enganar pela suposta clareza com que certas ideias manifestam-se nesta expressão diretamente orientada a interlocutores privilegiados, em instância costumeiramente privada – a menos que, conforme nos deixaram pistas eloquentes, de Platão a Goethe e Schiller, ou de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, tais escrituras tenham sido construídas já com o intuito de oferecer uma pública e notória articulação conceitual de um projeto nem tão velado assim.

Brigitte Diaz esforça-se por evidenciar que, para além de um “biografismo retrógrado”, e sem o “fetichismo, pois, inocente ou perverso” da observação de escritas privadas, ratifica-se diante do leitor o que Franz Kafka postulou: “Escrever cartas é se despir diante dos fantasmas: eles esperam por este gesto com avidez”²⁴.

Tais fantasmas, para Diaz, para muito além da antiga vocação oratória ou puramente retórica e secretarial das cartas, o que nelas se aprecia, bem ao contrário, são as falhas do discurso, as hesitações e as pausas de uma palavra escrita como simplesmente humana, em uma espécie de “espelho da alma”, em que se observam vultos dos “rascunhos de si”, em uma espécie de diários íntimos.

²²Idem.

²³LANSON, Gustave. *Sur La Littérature Épistolaire*. Introdução a *Choix de Lettres du XVIIe Siècle*. Hachette, Paris, 1895, retomada em uma coletânea de artigos de G. Lanson por Henri Peyre, *Essais de méthode, critique et d'histoire littéraire*, Hachette, Paris, 1965, p. 283. Apud. DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar – Ou O Pensamento Nômade*. EDUSP, São Paulo, 2016.

²⁴KAFKA, Franz. *Lettres à Milena*. Gallimard, Paris, 1956. P. 260.

“Gênese da escrita, a carta participa também da gênese de si”.²⁵

Para a autora, a carta participaria, de maneira sistemática, de uma “autogênese programada”. Já que essa “mutação progressiva da prática epistolar, que a faz passar de uma pedagogia do social para uma pedagogia de si, opera-se progressivamente na virada do século XVIII e estará novamente presente como elemento essencial na receita de diversas correspondências do século seguinte”²⁶.

Esta ideia nos leva diretamente à “escrita de si”, de Michel Foucault²⁷.

Para o autor, “os cadernos de notas [*hypomnemata*], que, em si mesmos, constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria-prima para textos que se enviam aos outros. Em contrapartida, a missiva, texto por definição destinado a outrem, dá também lugar a exercício pessoal. É que, recorda Sêneca, quando escrevemos, lemos o que vamos escrevendo exatamente do mesmo modo como ao dizermos qualquer coisa ouvimos o que estamos a dizer. A carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, para leitura e releitura, sobre aquele que a recebe. Essa dupla função faz com que a correspondência muito se aproxime dos *hypomnemata* e com que sua forma frequentemente lhes seja muito vizinha.”²⁸

A carta faz o escritor presentificar-se para o seu destinatário. E não apenas pelas informações concedidas. Trata-se, para Foucault, de uma presença imediata e física.

“Escrever é, pois, mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para

²⁵ DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar – Ou O Pensamento Nômade*. EDUSP, São Paulo, 2016.

²⁶ Idem.

²⁷ FOUCAULT, Michel. *A Escrita de Si*. In: *O que é um Autor?*. Passagens, Lisboa, 1992. Pp. 129-160.

²⁸ Idem.

o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz.”²⁹

De certo modo, a carta propicia um face-a-face, e, dentre todas as formas de encarar um rosto, a autovisão é a mais contundentemente evocada. Tal conceituação nos leva diretamente para o que Giorgio Agamben articula em suas formulações sobre a construção do gesto autoral – que se evidencia como um constructo dotado de um sentido projetado³⁰.

Portanto, há muitas questões e problemas tangíveis envolvidos no estudo de cartas como fontes esclarecedoras de procedimentos criativos – ou de mecanismos deflagradores de provocações e ações concretas, nos planos da autoria.

Estudar a construção da autoria de Büchner pelo processo de escrita de suas cartas torna-se, portanto, tarefa mais do que legitimada.

²⁹ Idem.

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O Autor Como Gesto*. In: *Profanações*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2007.

3.2 As cartas no Teatro: encenações da presença ou presentificações de ausências

Conforme apontou a professora e pesquisadora Sílvia Telesi Fernandes, sobre os estudos de Cristiane Layher Takeda realizados a partir das cartas escritas no contexto do Teatro de Arte de Moscou, “é visível que a matéria epistolar selecionada guarda vestígios da ‘poética do processo’ a que se refere Lebrave e, em muitas passagens, é a carta documento tratado pela autora como verdadeiro prototexto da criação. Talvez por isso as cartas se projetem como diagramas de um processo teatral que se prepara no rascunho escrito, trocado entre os missivistas, chegando a completar informações lacunares de especialistas em teatro russo”³¹.

Mas, para além dos filtros realizados pelos pesquisadores envolvidos – sempre regidos por interesses específicos, inevitavelmente –, a natureza da carta traz consigo siderações que não podem ser desconsideradas, para um olhar crítico agudo: um primeiro aspecto incontornável, o de que os fatos e ideias contidos em uma epístola são narrados e expressos por aqueles que estão mergulhados em uma vivência intensa sob a égide da urgência daquela comunicação partilhada e que, mesmo sendo pressionados por fatores externos concretos, mostram-se ali solitariamente e destituídos de intervenções exteriores. E a carta se faz:

“(...) o relato individual de um acontecimento que muitas vezes pode ter várias versões, construindo uma multiplicidade de pontos de vista.”³²

Neste sentido, cartas devem ser tomadas como aqueles documentos “que fazem parte dos arquivos de criação, (...) que apresentam o registro de

³¹FERNANDES, Sílvia. In: *Os Trabalhos e os Dias*. Prefácio para a publicação da pesquisa *O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou*, de Cristiane Layher Takeda. FAPESP e Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

³²Idem.

alguma faceta do processo de elaboração artística dos envolvidos” ³³. Mas ainda assim há lacunas e as pesquisas podem trazer à tona notas que nos permitam “resgatar os ecos dos acontecimentos relatados, capturando esse passado que no momento da escrita se constituía em presente vivido e partilhado pelos missivistas, não precisando por isso ser explicitado” ³⁴, nem em suas cartas e tampouco em suas criações artísticas.

“Embora o conceito de processo de criação tenha como característica a não obediência a uma ordem sucessiva linear, já que é feito de saltos, recuos e aglutinações, que vão formando um sistema complexo de associações” ³⁵, as articulações entrevistadas pelas fissuras demarcadas pela grafia de uma carta evidenciam aspectos que pedem para ser percebidos, especialmente para o pesquisador que pretende extrair da leitura de uma carta um pouco mais do que informações já catalogadas sobre a obra de um determinado autor.

Deste modo, as cartas, tomadas como testemunhos da criação, abrem janelas perspectivadas para a abordagem de todo um universo construído na órbita da criação artística ³⁶. Segundo esta autora,

“A crítica genética investiga a gênese de uma obra, expõe os mecanismos que acionam o processo de criação, desmonta o seu fazer, procura compreender o ato criador enquanto construção, em oposição à ideia da divina musa inspiradora. Assim, criar é trabalho, é tentativa e erro, é o esboço, o caderno de anotações, o projeto, o rascunho, a rasura, a constante luta da ideia com a matéria e a procura insaciável por uma forma capaz de exprimi-la. Toda essa atividade deixa rastros: são anotações, diários, cartas e tantos outros índices que cristalizam o momento da criação e nos permitem percorrer os caminhos da elaboração de uma obra.” ³⁷

³³TAKEDA, Cristiane Layher. In: *As Cartas do Teatro de Arte de Moscou (TAM)*. Notas introdutórias de *O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou*, de Cristiane Layher Takeda. FAPESP e Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

³⁴Idem.

³⁵Idem.

³⁶Takeda refere-se aos trabalhos da crítica genética e ao seu campo de atuação instruída pelas obras de Philippe Willemart, nomeado por ela como fundador da crítica genética no Brasil e coordenador do Laboratório do Manuscrito Literário da FFLCH-USP e da orientadora desta pesquisa, a pesquisadora Cecília Almeida Salles.

³⁷TAKEDA, Cristiane Layher. *O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. FAPESP e Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

Sob o prisma de instrumentos tão poderosos, a percepção analítica de uma obra amplifica o território de encantos – e riscos –, então devemos redobrar os cuidados desta observação, pois “somos imediatamente sugados para o interior de uma intimidade e passamos a fazer parte dela, pois a carta tem o poder de dialogar diretamente com aquele que a lê.”³⁸

A forma epistolar, assim como toda a escrita, mas particularmente por sua verossimilhança confessional específica (pois há uma voz apelativa que clama por sua autoafirmação, nesta escrita), tem o poder de legitimar conteúdos, construindo para si uma “noção de veracidade e sinceridade que dificilmente é contestada”. Mas não se pode, em âmbito científico, deixar de perceber que os elementos desta construção devem ser lidos como representações. Aos que atribuem à escrita epistolar veracidade incontestável, resta o aviso:

“Tudo o que está escrito em uma carta é representação de uma realidade, é texto, é construção.”³⁹

Dentre tantas construções possíveis, neste jogo de fabulações, é sobretudo o outro – que, em estado de ausência – produz-se como presença, ultrapassando a impossibilidade geográfica, de distâncias espaciais ou emocionais, ou até mesmo temporal, do diálogo. A ausência do interlocutor, transmutada na carta em presença artificialmente projetada e produzida, cria um caráter de intimidade inventada – que mais fala sobre cada um do que do diálogo entre ambos.

Inventam-se sujeitos nas leituras (e nas escrituras) de cartas. E esta intimidade, que supostamente pertenceria a um campo estritamente privado – pois “em princípio, em sua gênese, a carta não é escrita para ser publicada, ela

³⁸Idem.

³⁹Idem.

não prevê sua divulgação” ⁴⁰ -, é, paradoxalmente, a encenação de uma presença. E é por isso que o leitor de cartas publicadas, que seria então um intruso nesse diálogo íntimo entre duas pessoas, transmuta-se no derradeiro e último, único (sempre plural e transitivo) interlocutor a preencher os espaços vazios desta típica escrita lacunar.

“(...) a carta é cheia de espaços vazios, de arestas, que correspondem às vivências comuns que não precisam ser explicitadas e à intimidade entre remetente e destinatário que escapam ao leitor-invasor.

O eu recorta o mundo, seleciona fragmentos e recria-o à sua maneira. As cartas, assim como o diário, constituem pedaços da vida que são fixados em uma transposição imediata da realidade. Esse registro situa-se então do domínio da escrita fragmentária, na qual o inacabado se torna dinâmico e a unidade de sentido se realiza na multiplicidade, ou seja, para além dos fragmentos (In: Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991).” ⁴¹

Se há este Eu que recorta o mundo e a consequente dimensão de multiplicidade, há para o leitor de cartas (que não seja o destinatário original, claro), um horizonte de possibilidades para inferir sentido em tais lacunas e brechas deixadas pela escrita epistolar. É praticamente sua missão, ao inventar-se ali, como presença, que também atribua sentido a campos imprecisos e que intervenha com sua leitura de tal escritura – articulando produtiva semiose, desde a origem até este impermanente ponto de chegada, instantâneo como todo presente.

Este leitor poderá ter contato com a diversidade que caracteriza a carta, como mistura de relato de acontecimentos, descrições reflexivas, testemunho de época, registro do surgimento de ideias brilhantes (ou nem tanto), articulação de projetos criativos, momentos de desabafos, confissões. Se “o espaço epistolar comporta o âmbito do grande e do pequeno, miudezas do cotidiano misturam-se facilmente com as grandes reflexões sem que isso nos

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Idem.

cause espanto”, é nas pequenas inferências e nas grandes interpretações que se colocará o leitor-invasor, a produzir sua presença na mesma proporção em que atribui sentido à própria carta.

3.3 Escrita de fronteira: ficcionalidade do real

Em âmbito semelhante ao da leitura de memórias, de autobiografias e de diários, a carta pertence a um gênero híbrido, ou ao menos de fronteira, como uma escrita que se insere justamente no limiar em que os apagamentos de limites entre realidade e ficção são constantes e incontornáveis, ativando-se entre “a expressão imediata e a formalização estética” e entre a “comunicação direta e a atividade simbólica”.⁴²

“Trata-se de uma literatura testemunhal, na qual memória, tempo e sujeito estão intrinsecamente vinculados na representação escrita. O eu está na fronteira do acontecimento: o eu narrador é também o eu da experiência vivida, e a fidelidade ao acontecimento diz respeito à capacidade de esse eu construir a realidade, pois o acontecimento está ligado à memória e é permeado por um indivíduo. A escrita é sempre mediação: a experiência vivida vai ser transformada em palavras, vai ser elaborada em discurso textual, vai ser encenada. A realidade empírica é selecionada, seus elementos são articulados para a formação de uma realidade textual que faz surgir um universo de formas pelas quais o eu se apresenta”.⁴³

Ou, como esclarece Marcos Antonio de Moraes, a aproximação da carta ao texto ficcional traz à tona a problemática central da escrita epistolar, que se indetermina como gênero fluido, dotado de hibridismos e, portanto, preñhe de possibilidades literárias e pragmáticas:

“O factual, contudo, não se sobrepõe ao desejo de ‘communicare’, de ‘pôr em comum’. O ‘comungar’ da carta se espelha no desejo de estar junto (...), na constante troca de opinião, nas sugestões contestadas ou aceitas. O ‘outro’, no diálogo epistolar, concorre muitas vezes para a realização artística, funcionando como termômetro da criação. A carta é ‘laboratório’ onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos.

⁴²Idem.

⁴³Idem.

Propicia a análise (gênese e busca do sentido) e torna manifesto as motivações externas que 'precisam a circunstância' da criação. A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes. Como em um romance, nela também as paixões se entrelaçam e os desejos afloram.”⁴⁴

Embora o resultado, na leitura de uma carta, chegue ao interlocutor por meio da palavra escrita e, portanto sob diversas mediações, cujas estruturas podem ser destacadas e discutidas, há um campo performativo, instável, de produção de presença, localizado nos limites entre vida e ficção, que não pode ser desprezado – sobretudo quando os estudos se referem a um autor e a uma prática cênica em que estes aspectos poéticos são centrais, tanto em sua origem (como produção e criação textual) como em sua tardia recepção (evitada de teatralidade modernista ou performatividade contemporânea), como é o caso de Georg Büchner.

⁴⁴MORAES, Marcos Antonio de. (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros e EDUSP. São Paulo, 2000.

3.4 Performatividade da carta

Sem esquecer que o discurso epistolar nasce como um ato objetivo de comunicação, em que há suposta concretude naquilo que se diz com certa destreza a alguém, não se pode anular o fato de que, como diálogo, esta escritura pressupõe a existência de um outro e esta alteridade redefine, por vezes, os níveis de objetividade daquilo que se comunica.

Foi Mário de Andrade quem confessou, em carta, a Carlos Drummond de Andrade, em missiva de 1924: “Sofro de gigantismo epistolar”. De acordo com Moraes, essa “epistolomania” fundamenta-se na intenção firme de “escrever cartas e não responder cartas”, fato significativo que projeta no autor a consciência de que pode estar criando uma “obra involuntária”, escritura à deriva no universo literário.

E, também, para complexificar esta relação de construção do sujeito da autoria, a necessária coexistência entre o eu-epistolar e sua recepção, decorre uma redefinição do discurso que passa a constituir certa “mobilidade de encenação do eu”⁴⁵, que se reconstrói diante de cada interlocutor.

Não obstante, ocorre uma “modalização do sujeito conforme o destinatário de sua mensagem”⁴⁶. Mas esta modalização não ocorre apenas voluntária ou involuntariamente pelo próprio autor de uma carta – mas também, e agudamente, por seu leitor, sobretudo aquele que pretende encontrar dinâmicas de sentido (im-)próprias na obra de um autor do passado.

Melo e Castro, em seu artigo *Odeio Cartas*, mostra-nos, repleto de uma personalidade interessantíssima, e de uma velada crítica à dimensão moderna e, portanto, já antiquada, das cartas, uma decorrência pluralizante para o aspecto contraditório e violentamente simulacral, beirando mesmo o paradoxal, do estudo das cartas de Büchner, sobretudo por sua dimensão temporal, neste

⁴⁵TAKEDA, Cristiane Layher. *O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. FAPESP e Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

⁴⁶Idem.

caso notadamente oitocentista, para melhor atritamento com sua obra dramaturgica, no presente:

“A questão das cartas é uma questão complexa em que o tempo tem tudo a ver e a haver. É que entre o receber das cartas e o lê-las há, para mim, um hiato de angústia que não depende nem da natureza nem do conteúdo das cartas. É mais uma espécie de hesitação indefinida, uma quase vontade de não ler, de não tomar conhecimento, de dispensar a informação emocional ou meramente referencial que as cartas veiculam com o seu inevitável recuar no tempo, porque mesmo trazendo possíveis novidades ou informações até aí desconhecidas, as cartas chegam sempre depois... chegam sempre atrasadas... O hoje da recepção e da leitura vem sempre depois do hoje da escrita e do envio, que agora é já um ontem, e esses dois hojes, sendo desfazados no tempo, contêm a possibilidade quase certa e angustiante de que aquilo que nas cartas se lê já não corresponder ao que está acontecendo. No amor esta dúvida e esta incerteza podem ser fatais... O hoje que leio é já um ontem do que foi escrito... É isso que me desagrada e ao mesmo tempo me atrai desagradavelmente... essa intromissão do passado que as cartas me trazem no presente em que estou vivendo, enquanto fico sem nada saber do presente simultâneo de quem me escreveu...

Uma alteração imprevisível do tempo que julgo meu, é a ameaça que as cartas me trazem, desse tempo que deixa de ser meu para ser também o tempo que o remetente da carta a escreveu, mas que, por seu lado, já não é o tempo em que ele, remetente, se encontra. Isto parece-me injusto e, a mim, pessoalmente magoa-me, como receptor ou emissor de cartas.

Não sendo ficção, todas as cartas acabam por nos dar versões ficcionadas daquilo que nos querem dizer, existindo um hiato profundo entre o que o autor da carta nos quis comunicar, o que ele escreveu na carta e aquilo que o destinatário mais tarde lerá.

Este é talvez o estado perverso inerente a toda a escrita, ao qual as cartas não saberão escapar.

É que nas cartas, que são escrita, trata-se obviamente de um código em que o que se comunica é uma metarrealidade. Tanto o que se escreve como o que se lê fazem parte de um jogo de estados textuais que inevitavelmente obrigam a leituras outras do próprio presente, à luz modificadora, e talvez mistificadora, do que leio na carta que agora recebo e leio.

Escrever cartas é assim um pequeno ofício ‘literário’ no sentido mais restritivo e convencional deste termo, pois ao escrever uma carta não se pode fugir a um código que modela e altera o que tão simplesmente queremos e gostaríamos de dizer. Faz-se literatura

sem o querer, tal como M. Jourdain fazia prosa sem o saber... e nestes casos, nem a literatura nem a prosa são necessariamente da melhor qualidade!

Quando o são, melhor para os leitores posteriores dessas cartas, que não necessariamente para seus destinatários originais... estamos então na área da escritura e da ficção e aí, tudo bem! _ Lembro-me das cartas de soror Mariana Alcoforado.”⁴⁷

Gritantemente, no caso de uma escritura privada que se torna pública, como são as cartas editadas, os novos leitores (e também nós, pesquisadores, tornamo-nos) tornam-se agentes desta instabilidade do sujeito emissor.

Ou seja, em nosso caso, Büchner já não fala mais apenas à família, à namorada ou ao seu editor, mas fala diretamente a nós, dando-nos notícias que certamente não foram dadas aos seus leitores privados.

⁴⁷ MELO E CASTRO, E. M. *Odeio Cartas*. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Battella (Org.) *Prezado Senhor, Prezada Senhora – Estudos Sobre Cartas*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

3.5 Leituras contemporâneas das cartas de Büchner? De quem?

O eu-epistolar é redimensionado conforme o novo diálogo crítico se estabelece, não havendo mais Büchner, mas um certo Büchner encenado também pelo olhar daquele que o observa, na leitura à distância – e construído pelo próprio autor, que se encena na escrita.

Esta é uma das razões pelas quais esta pesquisa encontrou seu sentido próprio – repondo e devolvendo a Büchner uma leitura contemporânea de suas cartas que chegaram, como mensagens deixadas a um futuro incerto, uma dimensão própria de sua escritura epistolar como signos para a compreensão (im-)precisa de sua obra, em pleno século XXI.

Se está correta a interpretação de Gilda de Mello Souza, segundo a qual a carta assume “o papel aliciador quando subrepticamente (...) tangencia a maiêutica socrática ao ‘desvendar’ o interlocutor, de desentranhar, através do diálogo, o que ele tinha de melhor”⁴⁸, fomos aqui convocados pelas cartas de Büchner a não somente reinventar o autor em nossos processos de criação (e sempre em contextos pedagógicos) a partir dos referenciais de suas missivas, mas também a arrancá-lo de si, para conhecê-lo melhor através de nossas próprias práticas.

Quando Heiner Müller reinventa Büchner em sua interlocução com o passado alemão, no texto *A Ferida Woyzeck* (1985), as pulsões criativas do autor vêm friccionadas pelas marcas da “miséria alemã” que o antecedem e, também, as que lhe são posteriores – em entropia típica da dimensão epistolar apontada acima. Ao escrever sobre a obra de Büchner (particularmente a partir de seu personagem mais “maltratado” pelo teatro, Müller redimensiona a obra, dando-lhe nova materialidade e sentido, em tempo presente.

Müller (re-)lê a obra de Büchner e o passado como garrafas lançadas ao mar e que, perplexo e com o olhar manchado pelo assombro, dependem contundentemente deste interlocutor, feito presença performatizada e também

⁴⁸ MELLO E SOUZA, Gilda & CÂNDIDO, Antônio. *A Lembrança Que Guardo de Mário*. Depoimentos para a Revista do IEB – USP, no. 36, São Paulo, p.13.

autoral, para dar-lhe vigência e importância, como “ferida aberta” que “se confunde com sua própria sombra”, vagando da ficção à História, de Marie (personagem de *Woyzeck*) a Rosa Luxemburgo, “filha da Prússia” que se faz “irmã de Ulrike Meinhof (co-participante do Grupo Baaden&Meinhof, formado por neoterroristas intelectuais).

O texto de Büchner atinge Müller de modo a que se reconheçam as suas feridas abertas (sob a verificação de seu corte histórico) com os referenciais – e a dislexia discursiva e formal –, próprios deste tempo em que o interlocutor está cravado.

Permanências e recorrências são percebidas como reincidências históricas não casuais – então “Woyzeck continua barbeando seu capitão, comendo as ervilhas receitas” e trucidando Marie. Mas tais reincidências abrem janelas que lhe permitem abarcar um campo de leitura que condensa na obra uma série de outras imagens que o “leitor da carta” não pode abandonar, carregado que está de suas próprias memórias e experiências traumáticas.

Da ficção à História e de volta à ficção para dar voz a um outro papel (feito de reminiscências e reincidências), que lhe cabe viver, a obra matriz cria em torno de si um vórtice em que imagens de Goya, escrituras de Kafka e a bagagem de Lenz explodem para desvelar aspectos da distopia cujo nascedouro se identifica na propulsão entrópica das cenas originais de Büchner.

Uma rápida leitura deste fragmento (aqui traduzido pelo germanista Jose Galisi Filho) faz ver como este inevitável processo se impõe, na voz de Müller, quando traz Büchner para o seu ato de fala, noutro tempo.

“A Ferida Woyzeck

1. Woyzeck continua barbeando seu capitão, comendo as ervilhas receitas, torturando com seu amor sufocante sua Maria, sua população que se tornou Estado, sitiado por fantasmas: o caçador Runge, instrumento proletário dos assassinos de Rosa Luxemburgo, é seu irmão sangrento; sua prisão chama-se Stalingrado, onde a assassinada lhe aparece

disfarçada de Kriemhild (Cremilda); ela tem seu memorial sobre a colina de Mamai, seu monumento alemão, o Muro de Berlim, o trem blindado da revolução que coagulou em política. A BOCA COLADA CONTRA OS OMBROS DO POLICIAL QUE RAPIDAMENTE O LEVA, Kafka o viu deixar a cena e desaparecer após o fratricídio, MAL REPRIMINDO O ÚLTIMO DESEJO DE VOMITAR. Ou como o paciente, na cama do qual colocaram o médico, com a ferida aberta, como o poço de uma mina de onde brotam os vermes. O gigante de Goya foi sua primeira aparição: sentado sobre as montanhas, ele conta as horas da dominação, pai da Guerrilha.

Num quadro de parede de um claustro no convento de Parma, vi seus dois pés decepados, gigantescos, em uma paisagem árcade. Em alguma parte talvez seu corpo continue a se arremessar sobre as mãos, sacudido talvez pelo riso, rumo a um futuro desconhecido que será talvez seu cruzamento com a máquina, impelido contra a força da gravidade na embriaguês dos foguetes. Na África, ele ainda segue seu calvário pela História. O tempo não mais trabalha por ele. Mesmo sua fome talvez não seja mais um elemento revolucionário, desde que possa ser saciada por bombas, enquanto que os tambores-majores do mundo devastam o planeta, campo de batalha do turismo, picadeiro para a hora 'H', num olhar para o fogo que o soldado Franz Johann Cristoph Woyzeck viu cruzar o céu perto de Darmstad, enquanto cortava as varetas para os soldados que passariam pelo corredor polonês. Filha da Prússia, noiva tardia nascida de outro enfeitado da literatura alemã, enterrada em Wannsee, e protagonista do último drama do mundo burguês, DO RETORNO DO JOVEM CAMARADA SAÍDO DA FOSSA DE CAL EM ARMAS, Ulrike Meinhof é sua irmã, o colar sangrento de Maria em seu pescoço.

2. Um texto que o teatro tantas vezes maltratou, que aconteceu a alguém de vinte e três anos, de quem as parcas haviam cortado as pálpebras na hora do nascimento, arrebatado pela febre até na ortografia, uma estrutura que talvez se forme na fundição do chumbo, quando a mão com a colher treme diante da visão do futuro bloqueia, como o anjo da insônia, a entrada do paraíso, em que se escondia a inocência dos escritores de peças. Como é inofensiva a mudança de rumo do drama moderno, ESPERANDO GODOT de Beckett, diante desta tempestade súbita, que chega com a velocidade de um outro tempo, Lenz na bagagem, o raio extinto de Livland, o tempo de Georg Heym no espaço sem utopia, sob o gelo do rio Havel, de Konrad Bayer no crânio despojado de Vitus Bering, de Rolf Dieter Brinckmann trânsito pela direita diante do PUB DE SHAKESPEARE, como é vergonhosa a mentira da pós-história diante da realidade bárbara de nossa pré-história.

3. A FERIDA HEINE começa a cicatrizar, torta; WOYZECK é a ferida aberta. Woyzeck vive lá onde o cachorro está enterrado, o cachorro se chama Woyzeck. Com medo e/ou esperança esperamos sua ressurreição e que o cachorro volte como lobo. O lobo vem do Sul. Quando o sol está no Zênite, ele se confunde com a nossa sombra; a História começa na hora da incandescência. Enquanto a História não se realizar, não deve ocorrer o ocaso comum

no frio glacial da entropia ou, politicamente abreviado, na explosão atômica, que será o fim das utopias e o começo de uma realidade além do homem.”⁴⁹

Se em cada fragmento do *Woyzeck* de Büchner há princípios de totalidade, que se projetam à História e à sua necessária releitura, são incluídos como inerentes à leitura da obra, nesta poética do espanto diante História, impregnações que a antecedem, como precursoras históricas (Lutero, Lessing, Lenz etc), como também imagens fragmentárias evocadas em uma espécie de futuro do pretérito (Rosa Luxemburgo, o Grupo Baader-Meinhof), lidas nas entrelinhas lacunares de suas cartas deixadas à Humanidade.

É possível ler na obra, como quem lê uma carta deixada pelo autor de partida e reconstrói no aqui-agora a sua presença, uma rede conectiva que faz emergir do texto matricial dimensões que vão ao passado e ao futuro, vistos do zênite e da sombra projetada no presente.

Assim como Büchner e Brecht (leitor contumaz de Büchner e precursor direto de Müller), o autor de *A Ferida Woyzeck* legou generoso compêndio conceitual para a leitura de sua dramaturgia em materiais extradramatúrgicos, como entrevistas e textos lançados em “garrafas ao mar” – que se materializam como dramaturgia tanto quanto sua escritura instável e antifabular – e que devem servir como combustíveis para a instauração de processos de criação.

Lê textos do passado como quem lê as fissuras deixadas pelos autores de missivas que pedem que se leiam suas lacunas.

Não por acaso, interessou-se por cartas quando reescreveu *as Relações Perigosas* (1782), do francês Choderlos de Laclos – romance epistolar em que a multidimensionalidade do real confabula possibilidades imprecisas ao que se poderia nomear como acontecimento⁵⁰ - e escreve a peça *Quarteto*, em que a própria materialidade dos sujeitos (remetente e destinatário de cartas, Merteuil e Valmont – figuras performativas extraídas do material literário de Laclos)

⁴⁹ MÜLLER, Heiner. *Material*. Reclam Verlag, Leipzig, 1990. P114-115. Trad. Jose Galisi Filho.

⁵⁰ ZIZEK, Slavoj. *Acontecimento*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2017.

diluem-se em sujeitos transitivos que se desfiguram e se reconstroem, em dinâmicas de reinvenção.

O próprio espaço está articulado por esta desmaterialização, no seu texto feito reescritura: Época, cenário / Salão, antes da Revolução Francesa / Bunker após a Terceira Guerra Mundial.

Como não atribuir à escrita de Heiner Müller, e a sua produtiva crítica às peças de aprendizagem de Bertolt Brecht, vistas como materiais dramatúrgicos processuais abertos, uma vinculação que é herdeira direta dos materiais de Büchner?

Caberá aqui e agora uma discussão sobre o sentido que damos, contemporaneamente, ao conceito de material – que vai atravessar transversalmente a metodologia de trabalho realizada para a pesquisa cênica que serviu como laboratório para esta nossa escrita acadêmica, nos processos pedagógicos conduzidos por nós, como experimentos, junto às escolas de formação de atores – Escola Livre de Teatro ELT, Escola de Arte Dramática EAD-ECA-USP e no curso de Comunicação das Artes do Corpo PUC-SP, respectivamente.

4. Dramaturgia como Material

4.1 Lacunas e lianas

Se acedermos, por hipótese (conforme aprendeu com ele Heiner Müller), que a obra de Georg Büchner é, em sua ossatura formal, alicerçada por lacunas e se articula, portanto, com signos em movimento, em uma multiplicidade de processos intersemióticos, devemos então conceder também às evidências encontradas nesta direção para afirmar que ela pode ser compreendida como um entrelaçamento de códigos oriundos de diferentes linguagens, entretecida por lianas que criam uma rede complexa de sentido e é, por consequência, atravessada por materiais situados em territórios de fronteira, quando não propriamente “exteriores” ao campo estrito do teatro e de sua dramaturgia.

Ao pensarmos assim, podemos supor que as suas cartas, não somente pela estatura literária inequívoca que evocam (o que, portanto, faz com que tenham plena autonomia enquanto objetos de estudo – embora não seja este o nosso objetivo acadêmico, aqui), guardam ainda vertiginosa potência como material de interesse ao próprio fazer teatral e são capazes de redimensionar significantes e significados no corpo de toda a sua obra, em um processo constantemente multidirecional.

Como na obra de Heiner Müller ⁵¹, as cartas podem ser tomadas como materiais ⁵² de trabalho capazes de redimensionar a própria obra autoral, ao

⁵¹MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1993.

⁵²Uma obra como *Medeamaterial* (*Márgem abandonada Medeamaterial Paisagem com Argonautas*), mais do que um texto conformado para uma embocadura teatral tradicional, carrega consigo uma série de disparadores para um processo teatral que objetive o trato com o material mítico de Medéia. Não está, aqui, em foco a representação do mito, mas a articulação de possibilidades de intervenção sobre ele. A dramaturgia não se coloca, portanto, como texto unidirecional que deva ser integralmente preservado pelos atos de fala, na cena. Em *Hamlet-Máquina*, por exemplo, não se pode inferir uma diegese indiscutível, de modo a que não se possa afirmar categoricamente sequer o que se põe como palavra de personagem (ideia que não resiste a esta conceituação teatral e, portanto, inexistente no texto) e o que se faz como inscrição cenográfica ou rubrica. Nenhum destes aspectos convencionais da dramaturgia é preservado e, assim como Marilena Ansaldi pôde levá-lo à cena em um ato performativo solo, há montagens do mesmo material levado à cena por dezenas e até centenas de atores. *A Peça-*

trazer à luz aspectos difusos ou não tão evidentes, e que só constróem sua presença a partir da leitura atualizada deste destinatário privilegiado que é o processo de criação que materializa, como teatro, a obra dramatúrgica de origem.

A escritura cênica faz-se como carta lançada ao mar do futuro a este interlocutor que redimensiona a sua existência a partir de sua própria construção performativa da presença.

E os canais conectivos que ora se formam são formulados por um campo feito de lacunas e lianas que constróem uma rede intelectiva multidimensional, com vigor rizomático, sem que prevalesçam axiomas formais convencionais.

Coração, de Müller, cujo texto sintético não se desdobra em mais de uma página publicada, pode derivar, como material para o processo, em escrituras cênicas duradouras e distendidas no tempo – justamente porque não se trata da encenação daquele diálogo como representação. Temos aqui um conceito expandido de dramaturgia, aprendido com as lacunas e as lianas de Büchner.

4.2 A experiência desejante

Tomar a obra “inconclusa” do dramaturgo alemão Georg Büchner, em um procedimento de análise que considere, de modo central, seus próprios aspectos processuais, em que lacunas formais assumam uma importância substancial para que se conheçam os caminhos da criação, parece-nos então de fundamental interesse – sobretudo pelo modo como tais ausências, reveladoras de um inacabamento (que, mesmo não-programático, ainda em pleno século XIX, tornou-se seminal para alicerçar experiências artísticas radicais e, posteriormente, operações conceituais de vanguarda no século XX e, até, no XXI), é, como já se deve ter notado, um ponto de partida para esta pesquisa.

A observação das relações e vinculações possíveis, articuladas em rede com as suas criações artísticas, de suas cartas como enunciadoras de elementos determinantes para um projeto artístico construído em movimento, de modo dinâmico e transitivo, como escrituras instauradoras de perspectivas que se insinuam como legítimos protomanifestos em que se podem ler, em camadas sobrepostas, princípios de uma Poética que lhe conferem singularidade, mas também vínculos com criadores teatrais anteriores e subsequentes, é anseio desta busca.

Há nisso, sem dúvida, a opção por um recorte, na abordagem da obra, que recusa as noções de totalidade e que não pretende fechar-se como leitura definitiva do legado büchneriano, até mesmo porque exegeses e interpretações diversas, de maior ou menor importância, já foram exaustivamente produzidas, dada a influência eminente que sua produção exerceu sobre a escola alemã, sobre a dramaturgia europeia, sobre todo o teatro ocidental.

Procura-se, aqui, delimitar o olhar para as dimensões processuais destes exercícios de criação que emergem das leituras atuais de seus textos e estimular a atenção para a percepção da construção de uma espécie de pedagogia da cena, nas searas da teatralidade contemporânea.

Lança-se o olhar para as frestas, visando vislumbrar hipóteses de criação que se efetivam a partir de um centro nevralgico e de sua especificidade – o entrelaçamento entre arte e vida (ficção e escritura de cartas), em processos de criativos que inspiram modos através dos quais um artista de teatro, hoje, possa criar canais de contato, múltiplos e abertos, para a sua criação, a partir de tais materiais (constituindo também, em cena “escritas de si”).

Por não se fechar como obra acabada, as janelas abertas desta composição permitem construções que se espelham, com autenticidade a cada vez renovada, em labirintos especulares cujas simetrias revelam-se, inesperadas, em atos criativos sempre arrojados e instigantemente autorais.

No ano de 2013, por exemplo, à beira da efeméride do bicentenário do nascimento de Georg Büchner, foi desenvolvida, na Escola Livre de Teatro de Santo André, junto a jovens atores, reunidos para estudos na periferia da Grande São Paulo e que vivenciavam experiências de formação artística, uma pesquisa cênica que se mostrou um território fértil de experimentação para tais hipóteses.

O espetáculo construído, intitulado *Eu-Büchner*, com a Turma de Formação 14, partia da hipótese de que os materiais de Büchner estão abertos a intervenções poéticas e que podem espelhar dinâmicas que, ao elaborar questionamentos sobre o passado, estabelecem atravessamentos valiosos ao presente, no que diz respeito ao fortalecimento de uma voz autoral pretendida em processos de criação apoiados em uma dimensão pedagógica livre.

Foi assim, então, que este espelhamento, intrínseco à própria especificidade desta obra, pôde então espelhar imagens autoperformativas, em que os próprios criadores explicitavam, em cena, atravessamentos recíprocos, da obra ao criador, do criador à obra. *Eu-Büchner* versava sobre o poeta alemão, mas também sobre experiências de artistas que renovavam seu projeto, quando atravessados e quando transpassadores do *corpus* vivaz desta obra especificamente transitiva e multidimensional.

Tratar desta questão é, para a percepção da obra enquanto processo, uma necessidade imperativa. Não apenas porque se podem encontrar, nos mais longínquos territórios da dramaturgia alemã, a cabal influência büchneriana, seja em Frank Wedekind e Gerhart Hauptmann (que foram talvez alguns dos primeiros a sentir a vertigem da influência e da profundidade desta obra, até então desconhecida em fins do século XIX – por não ter sido montada ou divulgada de modo consistente, em edições precisas e à altura do autor); seja na forma aberta, experimental e antidramática como Bertolt Brecht estruturou suas peças de aprendizagem, nos fins da década de 1920, como partes móveis para a elaboração de uma cena dialética e emancipadora, em relação aos rigores das peças convencionais, consideradas politicamente anacrônicas para o assombro do presente de então; seja na maneira como os expressionistas alemães do século XX, de Ernst Toller e Georg Kaiser a Oskar Kokoshka e mesmo Georg Heym, retomaram imagens brutais de um irracionalismo crescente diante da maquinização do sujeito da modernidade ocidental; seja nos temas e opções formais de um Peter Weiss ou nos procedimentos das peças e materiais teatrais desejantes de Heiner Müller, ávidos por intervenção autoral por parte dos criadores da cena.

Mas também porque tais pressupostos permitem, conforme enunciação da encenadora brasileira Cibeles Forjaz (que participou ativamente, em montagens teatrais contemporâneas brasileiras, de rigorosamente todos os textos teatrais de Büchner), em entrevista realizada em 2011 (como parte da pesquisa para a construção de *Devoração da cobaia WoyZÉck – Um experimento-máquina*), uma abordagem criativa que exige do ator e dos demais artistas da cena, um mergulho vertical, no sentido de ressemantizar, com voz própria, aqueles pressupostos poéticos que se encontram em estado latente, potencial, nesta obra aberta e lacunar.

Segundo Forjaz, “Büchner é um excelente material de trabalho para jovens atores, pois é capaz de ativar um senso de criação autoral que mobiliza, com uma força incomum, a necessidade de pulsar, com sua própria voz, o grito que ali se encontra em estado de latência”.

Mesmo o *leitmotiv*, amplamente descrito quando se discute a obra de Büchner, de um recorrente uso das cores vermelha (lua avermelhada, laçarote rubro no pescoço ensanguentado, paisagens crepusculares etc) e preta (ambiências noturnas, personagens notívagos, presença obscura da morte etc), em imagens fragmentárias, e que criam conexões evidentes de sentido, de modo não-causal ou racional, e instauram cruzamentos interpretativos que reverberam em toda a obra, parecem à encenadora da Cia. Livre um aspecto simbólico relevante como princípio ativador da criação:

“Sempre que trabalhei com Büchner, ele foi como uma Entidade que abre os caminhos, uma espécie de Exu vermelho-e-preto. É um autor que está na encruzilhada inaugural do teatro contemporâneo, lá na década de 1830, quando estão os nascedouros da teatralidade de vanguarda. E assim como abriu caminhos para todo o teatro europeu, ele está de novo ali, à espera, ativando e potencializando a criação de jovens atores, que sempre bebem nesta fonte para impulsionar uma pesquisa cênica que lhes diga respeito, para que sejam, em seus processos de recriação, verdadeiramente autorais.”

Nas experiências pedagógicas realizadas por nós com a obra de Büchner, em espetáculos como *Eu-Büchner* (2013) e *Devoração da cobaia WoyZÉck – um experimento-máquina* (2011) foi exatamente esta afecção um dos ponto de partida.

Compreendia-se, por exemplo, que ao estudarmos como foi tomado o dramaturgo pré-romântico Jakob Michael Reinhold Lenz, precursor em mais de meio século destes mesmos teores de modernização dramatúrgica que caracterizaram em Büchner o interesse por conteúdo e forma e, também, de inquietação diante dos horrores do mundo que se anunciava Moderno, em pleno avanço da Revolução Industrial, o autor da novela *Lenz* projetou e realizou uma espécie de escrita de si, com viés amplamente autoperformativo, nos níveis compreendidos pela cena contemporânea – como um antecessor que vibrasse pulsões próprias do tempo histórico de agora.

Deste modo, e tão relevantes quanto tema e forma, na obra de Lenz estão contidas vozes que se ouvem pelas frestas, pelas falhas de discurso, que permitem a Büchner, quando o recria, um grito que seja seu, e é por esta razão que escrever uma novela (nunca terminada) que contenha a biografia de Lenz tornou-se, em jogo de espelhos reversos, uma espécie de autobiografia poética do próprio jovem inquieto Georg Büchner.

Estimular que jovens atores realizassem esta sofisticada operação estética, enunciada pelas próprias lacunas da obra de Büchner, para tratar de si e de seu próprio tempo, surgia-nos como experiência inevitável, portanto, quando nos defrontávamos com esta obra.

Sendo então compreendido como material para uma escritura autoral, no presente, pareceu-nos também cabível ampliar as fronteiras da dramaturgia para verificar como suas cartas, escritas na década de 1830, poderiam articular princípios conectivos pungentes para uma reinterpretação, vista do presente, para esta obra processual e feita de inacabamentos.

Já Fernando Peixoto, em sua pequena biografia de Büchner, intitulada *Büchner ou a Dramaturgia do Terror*, analisa vínculos entre ideias expostas nas cartas e aspectos poéticos e teatrais, para compreender campos de sentido encrustados em toda a formalização cênica deste autor.

O que propusemos aqui, entretanto, pretendeu também verificar como tais materiais, geralmente tratados como exteriores ao que se conhece como escrita dramática, podem ser tomados como pressupostos tão centrais como sua dramaturgia para a elaboração de um processo de criação atual – fazendo-se material processual para uma cena contemporânea.

Se, como demonstrou Jean Chesneaux ⁵³, a História se constrói como narrativa reveladora do tempo presente, inevitável ao historiador, mesmo quando relata acontecimentos do passado, pode-se cartografar, a partir do reconhecimento das paisagens problemáticas contidas nos mapas não-objetivos instaurados pela obra, uma relação pedagógica contrutiva em que se põe em relevo esta dimensão da criação dinâmica e impermanente,

⁵³CHESNEAUX, Jean. *Devemos Fazer Tábula Rasa do Passado?* Ed. Ática, São Paulo, 1995.

evidenciando o inacabamento intrínseco a todo processo que não se pode ver como finalizado, como resultado definitivo.

Chesneaux exemplica este processo com a poesia de Brecht, mas poderíamos projetá-lo com a mesma argumentação para o exemplo acima citado de Heiner Müller e de sua relação com *A Ferida Woyzeck* – que, mesmo não tendo sido escrita como dramaturgia, pode-se considerar material de trabalho para um tratamento vivo com a obra matricial de Georg Büchner, em processos atuais.

Uma experimentação como esta se desenvolveu, também, em 2016, em um Projeto Final do Curso de Comunicação das Artes do Corpo, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, junto a jovens atores que tomaram estas cartas de Georg Büchner como propulsoras de outras escritas de si, em um ato de fala de feição poética e política, no presente.

Há que se descobrir, nestas cartas, um caráter de experimentação fundante da transitividade da composição büchneriana.

Tomadas como índices para a compreensão de possíveis processos de criação, esta “velha mídia” que é a carta contém vestígios de procedimentos de um pensamento em construção, dotado de uma transitividade que nos interessa aqui para a reflexão sobre o fluxo da criação deste autor, no tempo presente.

Tal busca estimulou-nos a uma imersão para identificar as camadas dos materiais de registro, em seu processo de criação. A carta surgiu para a pesquisa de sua obra como um sintoma, já que se compreende que o sujeito também pode ser observado como um processo sógnico que se amalgama à obra e a ultrapassagem das fronteiras tradicionais entre arte e vida, de gênero e de modelos convencionais, surge como pulsão central para a sua leitura.

4.3 Rizomas

A observação das dimensões de incompletude, e da formalização de uma espécie de movimento interno, processual e fragmentário, que impõe à leitura contemporânea da obra de Büchner a noção de matriz para o uso dramático de um produtivo inacabamento responsável pela abertura da obra à intervenção do interlocutor (seja ele um leitor, um criador cênico ou um espectador), em uma troca de pulsões cuja reciprocidade se articula como procedimento fértil à vigência de uma pedagogia teatral baseada no necessário compartilhamento da ideia de autoria, por abrir-se em janelas ou ventosas que convocam a intervenção criativa e demiúrgica por parte do artista da cena (ou seus diversos equivalentes acima mencionados), foi claramente proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, na abertura de seu *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia* ⁵⁴, obra central para a compreensão do conceito de “máquina desejante” – que pode, profunda e amplamente, ser transmigra e aplicado, aqui, também ao universo ficcional ou teatral, nos campos da Arte, como o foi para as definições filosóficas vinculadas à interpretação da esquizofrenia capitalista que constrói a instabilidade da ideia de sujeito neste contexto.

Como observou Sarrazac em *O Futuro do Drama*, interessado em notar como a experiência da Modernidade atuou, ainda no século XIX, sob as forças de uma Revolução Industrial galopante e capaz modificar amplamente a arquitetura das formas tradicionalmente conhecidas como elementares para o Dramático, visando desmembrá-lo em fragmentos que espelham as rupturas do “novo sujeito” resultante da instauração dos novos meios de produção,

“Converter o risco de explosão em implosão – em automutilação, eis o trabalho da ideologia sobre os corpos. Neste sentido, o *Woyzeck* de Büchner marca a distância trágica na qual se situa infalivelmente a personagem do drama moderno (...)” ⁵⁵

⁵⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1966. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho.

⁵⁵ SARRAZAC, Jean Pierre. *O Futuro do Drama*. Ed. Campo das Letras, Porto/Lisboa/Coimbra, 2002.

Também a primeira ideia articulada, na abertura do *Anti-Édipo*, como exemplaridade do conceito deleuziano de máquina desejante é o da escritura, por Büchner, da novela, nunca finalizada, que o autor alemão dedica, sob forte teor poético e não-realista, à biografia de J. M. Reinhold Lenz – dramaturgo alemão pertencente ao movimento pré-romântico *Sturm und Drang* que, por seus traços de modernidade precoce e descabida, certamente serviu como precursor à experiência teatral de Büchner – mas também à de outros, como de Bertolt Brecht⁵⁶, de Heiner Müller, de Frank Wedekind, de Peter Weiss e de outros autores alemães interessados em propôr relações formais como princípios fundantes de procedimentos críticos, em uma típica visão alemã para a pedagogia da cena.

De fato, é flagrante e conhecido o modo pelo qual Büchner torna da biografia de Lenz um espelhamento de suas próprias inquietações, ao perceber na morte do ainda jovem dramaturgo antecessor (Lenz tornou-se um andarilho e morreu miserável, de frio, pelas ruas de Moscou) uma clara metáfora para sua própria trajetória histórica, como se identifica na representação do deslocamento e de inversão de valores que caracteriza sua visão de mundo:

“(...) Fazia um frio úmido, a água escorria pelas rochas abaixo e saltava pelo 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 fumeava para o alto e estirava-se úmida e a custo pelo matagal, tão lenta, tão densa. *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.* (...)”⁵⁷ [grifo nosso]

Ao descrever o jovem esquizofrênico Lenz – que após horas de orações delirantes arranca toda a sua roupa para lançar-se ao poço d’água, para saciar a sua natureza humana erotizada, desejante e dolorosa (a peça *O Preceptor*,

⁵⁶ Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo e poeta alemão, reescreveu, em 1950, *O Preceptor* (Der Hofmeister), obra quase homônima à de Lenz, original de 1774 (Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung – Eine Komödie – traduzida para o português por Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flavio M. Quintiliano como *O Preceptor ou Vantagens da Educação Particular – Uma Comédia*).

⁵⁷ BÜCHNER, Georg. *Lenz*. In: GUINSBURG, Jacó e KOUDELA, Ingrid Dormien (Organização, tradução e notas). *Büchner – Na Pena e na Cena*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2004.

de Lenz, por exemplo, trata da personagem Läufer, que se automutila por ter proibidas as suas vitais experiências sexuais, constituindo então sua autocastração como síntese, para Brecht, da “miséria alemã”⁵⁸) – Büchner o flagra e o compõe como um fragmento de sua própria percepção de um mundo em que os valores estão às avessas, invertidos.

Conforme Deleuze e Guattari, logo na primeira página d’ *O Anti-Édipo*,

“O passeio do esquizofrênico: é um modelo muito melhor que o neurótico deitado no divã. Um pouco de ar livre, uma relação com o exterior. Por exemplo, o passeio de Lenz constituído por Büchner. É algo de muito diferente dos momentos em que Lenz está em casa de seu bom pastor que o obriga a tomar uma posição social em relação ao Deus da religião, em relação ao pai e à mãe. Nas montanhas, pelo contrário, sob a neve, ele está com outros deuses ou sem deus nenhum, sem pai nem mãe, com a natureza. ‘Que quer o meu pai? É impossível que ele possa me dar algo melhor. Deixem-me em paz’. Tudo é máquina. Máquinas celestes, as estrelas ou o arco-íris, máquinas alpestres que se ligam com a do seu corpo. Barulho ininterrupto de máquinas. ‘Pensava que devia ser um sentimento de uma profunda beatitude o ser tocado pela vida profunda de qualquer forma, ter uma alma para as pedras, os metais, a água e as plantas, acolher em si todos os objetos da natureza, sonhadoramente, como as flores absorvem o ar com o crescimento e o minguar da lua’. Ser uma máquina clorofílica ou de fotossíntese ou, pelo menos, fazer do corpo uma peça de tais máquinas. Lenz colocou-se para cá da distinção homem-natureza, com todas as características que esta distinção condiciona. Não vive a natureza como natureza, mas como processo de produção. Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas. Há, por todo o lado, máquinas produtoras ou desejanças, máquinas esquizofrênicas, toda a vida genética: eu e não eu, exterior e interior, já nada querem dizer”⁵⁹

Se é possível desdobrar disso que tudo o que envolve Lenz interfere e recria a concepção instável de sua subjetividade transitiva, uma vez que os próprios aspectos e pulsões da máquina-natureza “se ligam ao seu corpo”⁶⁰ e

⁵⁸BRECHT, Bertolt. *O Preceptor*. In: Teatro Completo de Bertolt Brecht – vol. 11. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1995.

⁵⁹Idem 1. Pág. 07.

⁶⁰Idem 4.

anseiam por “acolher em si todos os objetos da natureza” ⁶¹ – o que faz com que Lenz se coloque “para cá da distinção homem-natureza” ⁶², “como processo de produção” ⁶³, é possível imaginar por extensão que, não havendo fronteira entre forma e tema, a própria obra se lance sobre o leitor (trata-se aqui de uma novela – e inacabada!) como um processo aberto em que as trocas constituam partes importantes para a produção de sentido – exatamente do mesmo modo como antes tratamos da leitura de cartas.

De modo idêntico, Büchner se (auto)re-constitui como sujeito em movimento, transitório, através desta “escrita de si” foucaultiana e faz com que a própria performance, implícita no ato de escrever, derivada de uma necessidade imperativa, de aspecto delirante e pulsional, que não visa resultados (ele não concluiu a novela, como também não concluiu a peça *Woyzeck*), venha a alicerçar, em seu objeto, como conteúdo e como forma, uma extensão de sua própria experiência, em que “eu e não eu, exterior e interior, já nada querem dizer” ⁶⁴.

Desta tessitura composta em rede, num hipertexto cuja malha se amarra em uma série de “mil platôs” ⁶⁵ desenraizados como rizomas pluriconectivos, a própria obra se oferece sensualmente à intervenção, exigindo do interlocutor uma espécie de co-criação, em um processo contínuo e inacabado, exatamente como aprendeu Heiner Müller nas *Lehrstück* de Bertolt Brecht (ou peças de aprendizagem), didáticas em uma dimensão pedagógica profunda, tanto para artistas como para espectadores.

Para a composição de sua dramaturgia desejante para *Hamlet-Máquina* (*Hamletmaschine*, 1977) ⁶⁶, sabe-se, pelos próprios escritos de Heiner Müller (*A Ferida Woyzeck* é apenas um dos exemplos possíveis) como também nos de Bertolt Brecht (em seus diários de trabalho), o apreço que dedicam a Georg Büchner como articulador de uma poética que dá à própria forma um

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1*. Editora 34. São Paulo, 2004. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.

⁶⁶ MÜLLER, Heiner. *Teatro de Heiner Müller*. Editora Hucitec – Associação Cultural Bertolt Brecht, São Paulo, 1987. Apresentação de Fernando Peixoto. Trad. Reinaldo Mestrinel.

tensionamento político, como articulou (e de modo muito pouco brechtiano, é preciso salientar, Hans-Thies Lehmann, em sua *Escritura Política no Texto Teatral*⁶⁷.

Neste sentido, não será exagerado amplificar o próprio conceito de máquina desejante à obra de Büchner, seja ela teatral ou não, já que subsistem, por todos os lados, “máquinas produtoras ou desejantes” a produzir, mesmo por suas lacunas, e talvez, potencialmente, principalmente nelas, abismos cruciais para o dinamismo interpretativo que tal poética anseia produzir.

O próprio Deleuze, em seus escritos voltados ao teatro⁶⁸, quando se debruça sobre a obra de Carmelo Bene, em *Um Manifesto de Menos*, vem argumentar para mostrar como a amputação da personagem Romeu, na adaptação para o clássico shakespeariano *Romeu e Julieta*, opera no sentido de produzir em “ensaio crítico” cuja falta é ausência que propulsiona outros campos de sentido imprevistos no material original.

Nesta orientação não-causal e avessa a linearidades, tais escrituras, que encontram antepassados nas proposições de Büchner, conferem justamente a seu aspecto lacunar um elemento caracterizador de um projeto. Se a peça *Woyzeck* não foi terminada, é justamente por este seu aspecto de inacabamento que lhe confere interesse o teatro contemporâneo, como demonstrou Anatol Rosenfeld em sua influente composição teórica sobre Büchner em *O Teatro Épico*⁶⁹.

Compreende-se, portanto, como a obra teatral de Büchner opera no sentido de produzir, junto a seus possíveis intérpretes, o exercício pedagógico da autoria, na justa medida em que se torna impossível lê-las como territórios acabados, plenamente cartografados – o que impõe à experiência processual um estatuto equivalente, ou até suplantador, a qualquer expectativa de resultados como obra finalizada em uma perspectiva estável, intransitiva.

⁶⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *A Escritura Política no Texto Teatral*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2009.

⁶⁸ DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro*. Editora Zahar. Rio de Janeiro, 2010.

⁶⁹ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008.

As profundas contradições que se atiram no interior da escritura büchneriana implicam a necessária problematização do processo relacional que a obra cria, tanto na leitura de suas partes constituintes como fragmentos, cuja totalidade se põe como inalcançável, como também nos próprios procedimentos criativos que visem ativar, desde a obra, um processo de criação artística.

Voltando a sua movela sobre Lenz, é a própria inquietação formal que traça estes níveis de exigência ao seu leitor. Mimetizando relações simétricas de espelhamento entre interior e exterior, que se interpenetram como na máquina desejante de Deleuze, a descrição da paisagem convoca, em inspiração claramente shakespeariana, a uma leitura das “paisagens interiores” da própria personagem.

Conteúdo e forma aliam-se em um processo dinâmico, para que o inverno terrível pelo qual atravessa a personagem possa evocar sua perspectiva delirante, como no longo parágrafo, quase sem pontos finais (James Joyce emergiria daqui a fala antimonológica de Molly Bloom?), em que imagens sobrepõem-se para instaurar a vertiginosa sensação de loucura desta travessia:

“(...) De início, sentia um aperto no peito quando as pedras saltavam daquele jeito no caminho, quando a floresta cinzenta se agitava lá embaixo e o nevoeiro ora lhe devorava as formas, ora semi-encobria os seus membros poderosos; sentia-se premido, estava em busca de algo, como de sonhos perdidos, mas nada encontrava. Tudo lhe era tão pequeno, tão próximo, tão molhado, gostaria de pôr a terra atrás da estufa, não compreendia porque precisava de tanto tempo para descer uma encosta, atingir um ponto distante; pensava poder medir tudo com alguns passos. Só às vezes, quando a tempestade atirava as grossas nuvens para os vales, e o vapor subia da floresta, e as vozes acordavam nos rochedos, ora como trovões perdendo-se na distância e depois avizinhandose com intenso fragor, em sonâncias como se quisessem em seu júbilo selvagem celebrar a terra, e as nuvens acorriam a galope como relinchantes cavalos selvagens, e o sol as atravessava pelo meio e surgia e desfechava seu gládio cintilante sobre as planuras nevadas, de modo que uma luz clara, ofuscante, talhava de sobre os cumes até os vales; ou quando a tempestade impelia as nuvens para baixo e rasgava nelas um luminoso lago azul, e depois o vento se calava, e lá embaixo, do fundo dos precipícios, do cimo dos pinheiros, seu sussurro se erguia como uma cantiga de ninar e um

repicar de sinos; e do azul profundo alçava-se um vermelho suave, e pequenas nuvenzinhas perpassavam sobre asas de prata e todos os picos de montanha, nítidos e firmes, longe sobre o solo refulgiam e brilhavam – isto dilacerava-lhe o peito; estacava, ofegante, com o corpo curvado para frente, olhos e boca bem abertos, devia, pensava, aspirar para dentro de si a tempestade, apreender tudo dentro de si; 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 enfim tudo se distanciava, a Terra fugia sob seu corpo, tornava-se pequena como uma estrela errante e mergulhava em um caudal efervescente que arrastava debaixo dele sua água clara. Mas eram apenas instantes, e depois levantava-se sóbrio, firme, calmo, como se um jogo de sombras tivesse passado por ele; não sabia de mais nada. (...)”⁷⁰

Mergulhado na tempestade (tal como Lear na cena da charneca, quando Shakespeare, em seu palco vazio, traduz a experiência da loucura espelhando a interioridade de sua personagem às vastas consequências da intempérie que faz ressoar raios e trovões sobre sua personagem⁷¹), o Lenz criado por Büchner é atravessado pela paisagem invernal e a recria, em um processo que mimetiza e dá forma e expressão à sensação do delírio. O leitor é convidado a atravessar a longa descrição para recriar, com suas próprias imagens, a impermanência e a instabilidade psíquica de sua personagem.

Entretanto, este trecho pode ser tomado como um rascunho para a escritura delirante que configura os próprios procedimentos teatrais explicitados, mais tarde, em *Woyzeck*. Aqui, como esboço, o contato com os precipícios emocionais de Lenz pode ser considerado um estudo para o que – aos olhos do ator Rubens Corrêa, em sua palestra para jovens atores intitulada *Cálice, Cavalo, Fogo e Menino* – se pode também articular como um procedimento para o mergulho do ator, quando Woyzeck enuncia: “Todo ser

⁷⁰BÜCHNER, Georg. *Lenz*. In: *Büchner – Na Pena e na Cena*. Ed. Perspectiva, 2004. pp. 169-170.

⁷¹Este mesmo procedimento, capaz de atribuir ao palco vazio do Globe Theatre um caráter fortemente imaginativo, faz com que a dramaturgia de William Shakespeare recorra, constantemente, a este mesmo tipo de simetria especular, como se pode encontrar na construção noturna de sua *Lady Macbeth* (a cena da noite em que ela não consegue limpar o sangue do assassinato do rei Duncan tinha esta função, sobretudo pelo caráter diurno das sessões teatrais da época) ou, noutro exemplo, na alvorada que sucede a consumação do casamento secreto entre Romeu e Julieta (quando é a cotovia, a mensageira da aurora, e não o rouxinol, que está a cantar). Esta fusão é apenas um dos aspectos shakespearianos retomados pelos dramaturgos pré-românticos alemães, dentre os quais Lenz. Büchner, entretanto, vai além, pois retoma o procedimento para espelhar as suas próprias angústias delirantes.

humano é um abismo. E sentimos vertigem quando mergulhamos no interior de cada um deles.”⁷²

Também evoca a escritura de *Woyzeck* a própria relação com a solidão, como se toda a obra se amarrasse em textualidades interdependentes, fazendo-se como esboço de si mesma, processual, inconclusa. A comparação entre a cena em que uma velha conta para crianças uma estória da carochinha às avessas e certos fragmentos de Lenz podem dar vazão ao olhar que foca tais entrelaçamentos:

“ (...) Tudo se tornara mais calmo perto do anoitecer; as nuvens estavam firmes e imóveis no firmamento, até aonde 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; queria falar consigo mesmo, mas não conseguia, mal ousava respirar, a flexão de seus pés ressoava como um trovão atrás dele; precisou sentar-se; foi tomado de um medo indizível nesse nada, estava no vazio, levantou-se de um salto e desceu voando penhasco abaixo. A escuridão havia chegado, céu e terra fundiram-se numa só coisa. Era como se atrás dele algo o seguisse, e como se algo horrível devesse atingi-lo, algo que seres humanos não podem suportar, como se a loucura o perseguisse a galope. (...)”⁷³

Para Anatol Rosenfeld, um dos aspectos que se constitui como particularmente moderno na obra de Büchner é justamente a solidão de suas personagens. Já não se trata da solidão romântica do gênio – e isto é particularmente notável já na sua releitura do que poderia ter sido o pré-romântico Lenz – mas “a solidão da massa solitária, concebida como fato humano fundamental num mundo que, tendo deixado de ser um todo significativo de que todos participam”, transforma-se num “caos absurdo em que cada um permanece forçosamente isolado”.

O autor considera que uma das “expressões mais pungentes disso é a ironia tétrica do conto da carochinha narrado por uma velha, em *Woyzeck*”, que

⁷²CORRÊA, Rubens. *Cálice, Cavalo, Fogo e Menino*. In: Cadernos de Teatro, número 100. Ed. Tablado. Rio de Janeiro, 1984.

⁷³Idem 18. pp. 170.

em seu olhar exprime o centro irradiador de problemas formais de toda a peça, em uma espécie de síntese. A velha narra, em tom neutro, com uma ironia reversa pois nunca explícita, naturalizada, que uma criança que não tinha pai e nem mãe resolve viajar pelas esferas do universo, para conhecer o sol, a lua e as estrelas.

“ (...) Precisamente a estrutura da narração infantil, em geral ligada à visão mágico-maravilhosa de um mundo em que tudo acaba bem, é usada para mostrar que as coisas, longe de significarem mais do que aparentam (como ocorre nos contos de fada), na realidade significam bem menos: por trás da aparência não há uma essência e sim o Nada (a lua é um pedaço de pau podre, o sol uma flor murcha etc). E a criança fica no fim, ao voltar à terra (que é uma panela emborcada), ‘totalmente só. E aí se sentou e chorou e aí ainda está sentada, completamente só’”.⁷⁴

Contudo, pensamos que este entrelaçamento que pode ser particularmente percebido no campo do significado (por evocarem conteúdos próximos, em um paralelismo comum a muitos autores), para o caso de uma novela e de uma peça teatral inacabados, vincula-se a reverberações que não somente explicitam a experiência de Büchner e a sua persistente relação com a loucura e com o vazio que atravessa a sua percepção do mundo, mas também projeta-se no campo formal, abrindo frestas que devem ser habitadas, como numa escrita de si autoreflexa, tanto pelo leitor (da novela), como também pelo artista da cena ou pelo espectador (no exemplo dramatúrgico).

Rosenfeld convoca a percepção do encenador Jean Duvignaud, para tratar desta dimensão fragmentária da cena:

“A desordem do mundo reflete-se no pontilhismo e na sequência solta das cenas, falta de concatenação que se repete nas orações e na forma alógica do discurso. Jean Duvignaud mostrou que a apresentação de *Woyzeck* exige qualquer tipo de palco simultâneo, talvez à maneira medieval, não podendo ser enquadrada na cena à italiana que produz uma profundidade e unidade perspectivicas correspondentes à profunda transparência psicológica do

⁷⁴ROSENFELD, Anatol. Idem a 16.

teatro clássico. 'Os dramaturgos da escola clássica exigem da psicologia o que Büchner exige da encenação imaginária. É que Büchner impõe a seus heróis um movimento cuja origem não se encontra na sua *alma* e sim no mundo' (Buechner, Ed. L'Arche, Paris, 1954, pág. 119)."⁷⁵

É em território formal que se apresenta esta percepção das frestas e das lacunas. E, de modo semelhante à esta interpenetração de materiais oriundos de diferentes criações, antevê-se como as cartas, constituídas como materiais extrateatrais, podem também ser tomadas, hipertextualmente, como objetos importantíssimos para a reconstituição desta presença autoral, que se põe necessariamente como ausência.

⁷⁵Idem.

4.4 Apartes e referências necessárias

Já o pequeno livro de Fernando Peixoto, *Büchner - A Dramaturgia do Terror*⁷⁶, que pretende apresentar o jovem autor alemão ao público brasileiro, em brevíssima biografia (apesar de sua densa e minuciosa pesquisa), situa a importância de suas cartas e torna visível a relação entre obra e biografia, conduzindo a sua leitura do autor de modo a evidenciar o modo como conteúdos enunciados em escritos não-teatrais criam vértices pontiagudos para a formalização da própria escrita dramática.

De certa maneira, ao extrair de excertos de materiais extrateatrais (cartas, manifesto e novela) para conceber os títulos dos capítulos de sua análise, que fazem ver o espelhamento entre criador e criatura (autor e obra, dramática ou não, em sentido amplificado), Peixoto lança luz sobre esta relação em que se encontram vínculos efetivos, e de natureza poética, no campo do processo criativo que ali está sendo fundado – de vital importância para o teatro büchneriano, mesmo antes do início de sua empreitada no teatro, assim como para toda a influência que esta obra passará a exercer sobre o teatro ocidental posterior a ela.

Mas, para Fernando Peixoto, na construção de seu olhar que nos apresenta Büchner e suas principais características como poeta e dramaturgo, além das relações crítica e política evidentes com a História daquele tempo de transformações sociais profundas, esta enunciação se faz com a naturalidade de quem percebe a condição central de tais correspondências, mesmo como elemento interpretativo, mas não avança no sentido de esmiuçá-las para configurar sua potência como matrizes para a instauração de um trabalho teatral específico – que é, central e decisivamente, o objeto desta nossa investigação.

Também Anatol Rosenfeld, que produziu diferentes (e brilhantes) textos (talvez os mais inspirados sobre o autor alemão, em língua portuguesa) sobre Büchner para seus livros sobre o teatro alemão – no que, aliás, acompanha, de

⁷⁶PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

perto, a observação de Peter Szondi para demonstrar como o teatro épico de Brecht deriva claramente de proposições abertas e fragmentárias oriundas daquelas verificadas nos escritos büchnerianos – extrai, constantemente, ideias estabelecidas nestas missivas para obter fundo analítico de maior alcance.

O que Rosenfeld revela é o que se encontra também nos próprios escritos de Bertolt Brecht, que assistiu à primeira versão cênica de *Woyzeck* (1836) em 1913, ainda sob o título de *Wozzeck* (desenvolveremos este tópico acerca da grafia da obra abaixo) e, de próprio punho, assinalou a influência exercida sobre as suas formulações estéticas; apesar de, como aponta Bernhard Johannes Schwarz, preservar-se pouco afeito a “nomear autores que lhe tivessem causado impacto” ⁷⁷.

“A linha que pode ser traçada, que liga determinadas tentativas do Teatro Épico, parte da dramática elisabetana, de Lenz, Schiller (obras iniciais), Goethe (‘Gotz von Berlichingen’ e ‘Fausto’, ambas as partes), Grabbe e Büchner. Trata-se de uma linha definida, fácil de ser seguida”. ⁷⁸

Ou, em *A Compra do Latão*, de 1922:

“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 estreia (...) e o augsburguense [Brecht] viu a peça *Wozzeck*.”

A tese de Schwarz, que ora estudamos para percebermos mais de perto as vinculações entre Büchner e Brecht, aponta mais de uma dúzia de citações

⁷⁷SCHWARZ, Bernhard Johannes. *No Caminho de Georg Büchner – A recepção da obra de Georg Büchner nos dramas Tambores na Noite e Baal, de Bertolt Brecht*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, São Paulo, 2008.

⁷⁸BRECHT, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Suhrkamp Verlag, 2000.

diretas de Brecht a Büchner, em seus escritos teórico-práticos sobre o fazer teatral.

E também o dramaturgista e professor da Academia de Artes de Düsseldorf, Wolfgang Storch, intercala apontamentos críticos sobre Büchner e Brecht, alinhando-os, sobretudo quando descreve o estrondo causado pelas estreias de *A Morte de Danton* e *Wozzeck*, de Büchner, já no século XX, sobre a produção teatral na República de Weimar ⁷⁹.

Deste modo, mostra-se inequívoca a relação vertical que entronca a produtividade processual das práticas brechtianas nas experimentações dramatúrgicas elaboradas por Büchner, um século antes. E, se cartas, poemas, documentos de processo e escritos parateatrais diversos configuram de modo amplo a presença de vestígios que se colocam como materiais dramatúrgicos em Brecht, por que não investigar o modo como as cartas de Büchner possam conter também articulações conceituais que se ponham como materiais de trabalho para uma prática cênica, quando mergulhamos contemporaneamente em sua dramaturgia, nesta nossa visão autorreflexa?

Mas é preciso seguir com calma. Particularmente no seu prefácio à publicação brasileira de *Woyzeck* e *Leonce e Lena*, pela Editora Brasiliense em 1968 ⁸⁰, Anatol Rosenfeld discute com alguma reserva esta relação entre obra e biografia, embora considere um “complexo processo de elaboração imaginativa” aquilo que deriva da mediação entre estas instâncias e, indo além, aponta com a precisão característica de suas abordagens, uma vinculação inelutável:

“Evidentemente, não podemos transferir, sem mais nada, a temática e os problemas de uma obra fictícia para o nível biográfico do autor, mesmo quando a sua correspondência parece confirmar a experiência real dos problemas abordados na ficção. Entre o autor e a obra medeia um complexo processo de elaboração imaginativa que assegura à

⁷⁹ STORCH, Wolfgang. *O Teatro Político da República de Weimar*. In: *O Teatro e a Cidade – Lições de história do teatro*. Org. Sérgio de Carvalho. Apresentação de Celso Frateschi. SMC – Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo 2004.

⁸⁰ ROSENFELD, Anatol, *A comédia do niilismo*. In: *Woyzeck e Leonce e Lena*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968 e *O Teatro Moderno*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977.

obra ampla autonomia em face da experiência real do criador. Entretanto, não há dúvida de que o problema fundamental do jovem dramaturgo [Büchner] decorre do trauma que lhe causou a falência do idealismo, posto em xeque pelo surto fundamentalmente materialista e mecanicista das ciências naturais de então. (...)”⁸¹

Ora, se com sua formação em ciências naturais, e através de discussões permanentes sobre problemas filosóficos e políticos em suas cartas, encontramos profunda ressonância naquilo que é a própria matéria teatral fundante da obra de Büchner, este comentário de Anatol Rosenfeld serve, talvez pelas avessas de suas intenções primeiras, especialmente para intensificar em nós a necessidade de encontrar, nesta relação entre material teatral e extrateatral, uma vinculação que lhe coloque como um dos ancestrais precursores da vanguarda europeia do século XX, que consagrou no campo da História da Arte a vinculação entre arte e vida.

Toda a obra de Rosenfeld, aliás, caminha no sentido de confirmar esta matricialidade, demonstrando, em cada novo texto, o modo como Büchner deve ser considerado um dos fundadores dos procedimentos formalistas radicais que caracterizam os movimentos das vanguardas históricas europeias – especialmente naquilo que elas guardam como experimentalismo conceitual e como reverberação de violenta expressão da politicidade nas formas.

É deste autor, inclusive, a síntese que demonstra como o fragmento *Woyzeck*, de 1836, só pode ser amplamente compreendido como proposição fragmentária – e qualquer leitura totalizante, deste modo, entrará em choque com este princípio formal que se toma, aqui, como ponto de partida para a investigação desta obra feita de sobreposição de materiais – alguns deles localizados para além do texto, na vida e em seus escritos não teatrais, de caráter autobiográfico.

Concorda com Rosenfeld o organizador das publicações de dramaturgias expressionistas para o português, Ulrich Merkel, que evidencia como este movimento de vanguarda apoiou-se em conquistas formais enunciadas anteriormente por Büchner. “Caracterizado pela negação de

⁸¹Idem.

normas ditadas pela estética burguesa e, em oposição a elas, entendendo a arte como forma espontânea de expressão da alma, o Expressionismo – movimento literário iniciado em 1910 – já teve precursores no período do pré-romantismo do século XVIII (Sturm und Drang), bem como no século XIX, através dos textos teatrais de Georg Büchner”.⁸²

⁸² MERKEL, Ulrich. *Apresentação*. In: *Teatro e Política – Poesias e Peças do Expressionismo Alemão – Georg Heym, Ernst Toller, Georg Kaiser*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1983.

4.5 Aprendizados de Brecht

Mesmo com marcas ideológicas, estéticas e políticas distintas, o jovem Brecht e seus contemporâneos expressionistas guardam consigo a convergência de trabalharem com ditames modernistas que aproximam francamente arte e vida e, em todos, são evidentes os espelhamentos derivados da leitura de Büchner.

Consequência primária desta articulação teórica é a demonstração, em *O teatro épico*⁸³, também de Rosenfeld, de como a escrita büchneriana influenciou de modo direto alguns dos princípios da cena dialética de Bertolt Brecht. E talvez não seja ao acaso que ambos os dramaturgos, separados por um século, tenham lançado olhares para a escritura teatral de Jakob Michael Reinhold Lenz, poeta do movimento Sturm und Drang (Pré-Romantismo Alemão), contemporâneo de Goethe, e que se apresenta como um dos principais poetas a confrontar modelos teatrais vigentes para instaurar processos de criação que pulsem, por escolhas formais radicais, aspectos da “miséria alemã” – que interessaram particularmente a Büchner e Brecht e a outros dramaturgos da mesma linhagem conceitual.

Lenz, a novela inacabada de Büchner, e a reescritura do texto pré-romântico *O Preceptor* (1774) por Brecht dimensionam esta articulação entre arte e vida, forma e política – e em ambos ressoam as ideias relativas à configuração de entrelaçamentos entre materiais histórico e biográfico que, de modo brutal, atravessam transversalmente a criação poética.

A proposta que coloca então Bertolt Brecht como descendente de uma linhagem que encontra em Büchner um de seus precursores (Szondi⁸⁴ e Rosenfeld) parece notar como o próprio conceito de *material* está sendo gestado para configurar uma ideia amplificada de dramaturgia, que extrapola em muito o texto espetacular – que já é uma extensão da antiquada ideia de literatura dramática (predominante nos tempos em que o textocentrismo

⁸³ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008.

⁸⁴ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Ed. Cosac&Naify, São Paulo, 2001.

reinante inibia visões que privilegiassem um olhar para os processos de criação) – e que abarca também, como materiais processuais de criação articulados com a dramaturgia, além de poemas, rascunhos e escritos de uma *práxis* teórica e, por que não?, cartas.

Para Brecht, a dominância do texto final é relativizada por seus materiais de trabalho ⁸⁵, que atuam de modo contundente no processo de criação espetacular. Neste caso, reescrituras diversas, adaptações, releituras, redimensionamentos e cortes transversais são procedimentos cortantes e constantes, em um trabalho cênico entremeado por escritos de processo ⁸⁶, realizados “a quente” em períodos de ensaios e que recolocam os materiais de base ficcional conforme as necessidades projetadas em cada etapa da construção da escritura espetacular.

Para a reescritura de *O Preceptor* (1950), feita a partir de texto original de Lenz, Brecht escreve, para além de um razoável esforço de deslocamento da obra para que pudesse agora falar às circunstâncias históricas e políticas de meados do século XX, um poema de abertura, estruturado como manifesto, como material de trabalho, que estabelece o recorte que lhe faz voltar ao dramaturgo pré-romântico para sublinhar a ideia da “miséria alemã”.

“Honorável público, a peça que hoje aqui me traz

Foi concebida cento e cinquenta anos atrás.

Nela, abrindo as portas do passado

Eu, o antepassado do mestre alemão, sou ressaltado.

(...)

A nobreza treinou-me bem

Aparando-me e exercitando

Para que eu só ensine o que convém

⁸⁵BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1974.

⁸⁶BRECHT, Bertolt. *Diários de Brecht – Diários de 1920 a 1922; Anotações autobiográficas de 1920 a 1954*. Ed. L&PM, Porto Alegre, 1995.

E nada irá mudar nesse sentido.

Vou revelar-lhes o que ensino:

O abc da miséria alemã.”⁸⁷

Os diários de Brecht são repletos de indicações, constituindo uma noção de teoria que se propõe como *práxis* imediata à cena, em que o processo de criação é retroalimentado por escritos de diversa tessitura, em que a construção dos poemas são apenas um modo de produzir tais “protocolos” de trabalho.

Toda uma série de poemas acerca do próprio fazer teatral conjuga-se como rede de comentários, cuja finalidade é tensionar a perspectiva de uma prática teórica perfeitamente amarrada ao trabalho criativo.

E há, inclusive, aqueles poemas que retomam ou projetam, como verdadeiras cartas de intenções, temas explicitados em cenas inteiras de suas peças, como ocorre com aqueles escritos entre 1933 e 1938, como *O que corrompe*, *O vizinho*, *A cruz de giz*, *Exclusivamente por causa da desordem crescente*, *Notícia da Alemanha*⁸⁸ etc, que se propõem como textos diretamente relacionados a temas e formas, narrativas e conflitos desenvolvidos em sua peça *Terror e miséria no III Reich* – estreitamente ligada à vida política alemã, sua miséria, e à própria experiência de ter vivido de perto a ascensão nazista na Alemanha de seu tempo.

Nesta mesma linhagem, em compreensão derivada da proposta brechtiana, o roteiro para o filme *A vida dos outros*, de Florian Henckel von Donnersmarck, de 2006, retoma estes mesmos poemas de Brecht e cenas inteiras (reescritas e adaptadas à nova fabulação) de *Terror e miséria no III Reich* para recompor, em torno de uma narrativa sobre um dramaturgo (aspectos biográficos parecem levar a Brecht ou a Heiner Müller, sem definição precisa, e propositalmente, visando ampliar o teor desta provocação) que vive

⁸⁷BRECHT, Bertolt. *O Preceptor*. In: *Teatro Completo vol. 11*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1995.

⁸⁸BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. Editora 34, São Paulo, 2000.

agora o regime totalitário (oposto?) da Cortina de Ferro, na Berlim Oriental, como materiais capazes de espelhar, por inversão ou paralelismo, os trabalhos originais de Brecht.

Ou seja, trata-se mesmo de um procedimento (ou, na perspectiva de Foucault e Agamben, de um dispositivo): retomar materiais de referência para a construção do roteiro de criação da obra. E tais materiais vão muito além da escrita literária final nomeada como dramaturgia.

Até mesmo fatos cruciais para a formação intelectual de Brecht, como o suicídio de Walter Benjamin, encontrado em seu poema *Sobre o suicídio do refugiado W.B.*⁸⁹, reverbera em sua obra poética e redimensiona aspectos interpretativos de sua escritura para a cena – já que é de autoria de Benjamin uma das mais importantes análises da cena brechtiana⁹⁰.

Neste caso, no Brecht franco descendente de Büchner, são legíveis os modos como os materiais extrateatrais fundam um estatuto contundente de vinculação com a produção poética, teatral ou não. Cartas, comentários, pequenas fábulas e poemas são partes integrantes de todo um corpo teórico e poético que pertencem efetivamente ao trato com a dramaturgia e com o fazer teatral – sobretudo na perspectiva expandida de tais práticas na contemporaneidade.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *Ensaio Sobre Brecht*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2017.

4.6 De volta às cartas

As cartas são, neste caso, apenas um dos muitos documentos que devem ser avaliados para a melhor compreensão de uma escritura teatral. Em Büchner, defendemos (e, acreditamos, sendo leais a Anatol Rosenfeld, mas adotando abordagem pouco diversa), estes procedimentos estavam sendo formados, em uma tradição alemã que remonta, anteriormente, às cartas de debate estético de Lessing, Goethe, Schiller e mesmo de Lenz, muito antes de se manifestarem com específica contundência, inclusive formal, na escritura teatral de Brecht ou nas entrevistas e materiais dramatúrgicos abertos, desconstruídos e desejantes de um homem de teatro como Heiner Müller, em fins do século XX.

Em Büchner, contudo, a meio caminho entre Lessing no século XVIII e Müller no XX, esta relação é alçada a novo patamar, conferindo-lhe estatuto diferencial: as frestas formais são articuladas vigorosamente já nas cartas, de modo a convocar para perto do epicentro de sua criação, toda uma série de escrituras que, em si mesmas, contêm, fortemente, o cerne de seu projeto dramatúrgico.

Mesmo Anatol Rosenfeld, que apontou reservas quanto a esta relação, não deixa de citar trechos inteiros das cartas de Büchner para especificar e deslindar aspectos decisivos sobre as suas opções poéticas e também sobre suas ideias recorrentes, para dar fundamentação à sua poderosa argumentação.

Irene Aron, em texto tecido para a publicação *Fundadores da Modernidade na Literatura Alemã*⁹¹, dentre outras citações, refere-se à carta de Büchner à família de 28 de julho de 1835 a respeito de *A morte de Danton*, como um material “que se constitui num legado estético do autor”. E mostra o entrecruzamento crucial de elementos vivenciais com a obra, concatenando-os

⁹¹ARON, Irene. *Georg Büchner e a modernidade extemporânea*. In: *Anais da VII Semana de Literatura Alemã*, FFLCH-USP, São Paulo, 1994, pp. 47-56.

como princípios fulcrais para a percepção crítica de sua dramaturgia. E escreve, no mesmo tom, sobre seu trabalho como cientista natural:

“[Büchner] em seus estudos científicos também dera importância à autópsia, à dissecação da realidade, tanto como fizera na arte, como afirma a personagem Camille Desmoulins, no drama *A morte de Danton*, conclamando a que se ponham as pessoas do teatro nas ruas (...)”⁹²

Foi, entretanto, a publicação no Brasil de parte das cartas de Georg Büchner pela edição de 2004, organizada por Jacó Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela⁹³, que permitiu de modo amplo ao teatro brasileiro que se pudesse constituir, como ferramenta inevitável, um contato direto com tais correspondências para a elaboração de perspectivas cruzadas, entre aquilo que se produziu com vistas à teatralidade e o que se deu como comunicação com familiares, amigos, parceiros de militância política e poética, além de declarações complexas e profundamente conceituais à sua namorada Wilhelmine Jaegle.

O material teatral, visto agora em retrospectiva pela formação pós-brechtiana do fazer teatral contemporâneo, necessariamente redimensiona o olhar que se lança, no presente, para tais missivas büchnerianas.

Büchner – Na Pena e na Cena, com as obras quase completas do autor, é ainda amplificado por uma fortuna crítica que remonta a Anatol Rosenfeld e passa por Sábado Magaldi e Mariângela Alves de Lima, dentre outros, e traz consigo esta visão de amplitude, em que fragmentos de todos os matizes, teatrais e extrateatrais, são convocados para formalizar olhares sobre a obra büchneriana.

Um dos textos, inclusive, ali colocados como uma espécie de posfácio à obra, é escrito por Fernando Marques, autor de uma reescritura de *Woyzeck*

⁹²Idem.

⁹³GUINSBURG, Jacó e KOUDELA, Ingrid Dormien. *Büchner – Na pena e na cena*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

sob a forma do cordel brasileiro, intitulado Zé⁹⁴ (corruptela de Woy-ZÉ-ck), em reconstituição inventiva e pungente que ambienta a fábula em território brasileiro. *Buchner – Na pena e na cena* é, sem dúvida, uma publicação de intensa fertilidade intelectual, que criou trampolins que estimularam esta nossa pesquisa.

⁹⁴ MARQUES, Fernando. Zé. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

4.7 Leituras das imprecisões de origem

Numa das notas desta edição, importante contextualização é feita pelos organizadores sobre as correspondências büchnerianas, como instrução para um relacionamento mais próximo com tais textos:

“A correspondência de Georg Büchner apareceu, pela primeira vez, na edição das obras deste autor realizada por seu irmão, Ludwig Büchner, que publicou os textos das cartas na forma fragmentada em que elas se mantiveram nas edições posteriores, pois subsiste apenas uma parte dos autógrafos, além de passagens incompletas em cópias, e o restante dos originais, ao que consta até agora, perdeu-se em um incêndio. Portanto, as indicações de cortes entre colchetes procedem dessa fonte, cujo critério de escolha, segundo a crítica, teria sido dar registro testemunhal do contexto político e do engajamento do dramaturgo. Cumpre salientar ainda que na presente tradução para o português o leitor deparar-se-á somente com uma seleção dessa seleção, com a exclusão parcial de missivas de cunho mais pessoal.”⁹⁵

Ainda que de modo fragmentário, estes materiais, que não tinham ambições literárias em sua gênese, foi publicado originalmente pelo irmão do autor, justamente para produzir alguma fricção contextualizadora para a leitura da obra, que já se mostrava em dimensão de incompletude àquela altura (1850).

Ainda que o irmão tenha deixado de fora aspectos importantes para a compreensão plena do olhar crítico do dramaturgo (sabe-se que as opções editoriais póstumas de Ludwig Büchner são, no mínimo, discutíveis, quando se trata da obra em questão), o que se entrevê é, entretanto, um íntimo traçado relacional entre tais escritos postais e sua obra de caráter ficcional, teatral ou não – sobretudo no que todas contêm de politicidade em suas formas.

Irene Aron também discute os problemas da recepção destas publicações, tanto as poucas feitas em vida, como as póstumas. Mostra como

⁹⁵ GUINSBURG, Jacó e KOUDELA, Ingrid Dormien. *Büchner – Na Pena e na Cena*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2004.

o próprio Georg Büchner mostra-se insatisfeito em relação às opções editoriais a que fora obrigado a submeter-se, na acima referida carta à família, sobre *A morte de Danton*, dramaturgia publicada por seu amigo editor Gutzkow sob o título-fantasia *Quadros Dramáticos da Época do Terror na França* (mais uma inspiração para futuras sínteses brechtianas? – qualquer semelhança com *Terror e Miséria no III Reich* terá sido meramente casual?), visando facilitar a compreensão da obra fragmentária recortada por quadros atectônicos, abertos e sem unidades aristotélicas. Nesta mesma carta, Büchner reclama com especial contundência – o que revela outra dimensão importante de suas cartas, a saber, a percepção autocrítica do autor a respeito de seus próprios materiais destinados à publicação, o que é índice marcador relevante para a abordagem cênica de sua obra teatral, em qualquer tempo:

“A respeito de meu drama, devo dizer algumas palavras: primeiramente, há que observar que a permissão de ali se fazerem algumas alterações foi usada ao extremo. Praticamente em todas as páginas algo foi omitido, acrescentado e, quase sempre, prejudicando o todo. Algumas vezes, o sentido foi totalmente alterado, ou até completamente eliminado, e, em seu lugar, [surge] um absurdo quase chão. Além disso, proliferam no livro os mais execráveis erros de impressão. Não me haviam enviado provas tipográficas. O título alterado é de mau gosto, e meu nome foi citado, o que fora expressamente proibido; aliás, o nome não aparece na capa do meu manuscrito. Fora isto, o revisor colocou-me nos lábios algumas vulgaridades que jamais teria pronunciado em minha vida. (...)”⁹⁶

A respeito dos modos como a obra büchneriana pode ser lida ou relida, a pesquisadora também investiga os problemas da recepção à obra büchneriana citando as teorias da estética da recepção de Hans Robert Jauss⁹⁷, discípulo de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), “segundo a qual uma obra literária não é um objeto independente que proporcione a mesma experiência ao público de todas as épocas”. A recepção de uma obra literária configura-se na medida em que responde a determinações da experiência da vida diária; ou

⁹⁶Carta de Georg Büchner à família, de 28 de julho de 1835. In: *Büchner – Na pena e na cena*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

⁹⁷JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Suhrkamp, Frankfurt, 1974. Apud ARON, Irene. Anais da VII Semana de Literatura Alemã, FFLCH-USP, São Paulo, 1994.

seja, uma obra literária, mesmo que tenha sido produzida num momento passado, pode recriar o conteúdo de uma experiência que, embora já tenha ocorrido na literatura, corresponde à expectativa da época histórica atual”.

Segundo Jauss, na definição de seus princípios hermenêuticos francamente influenciados por Gadamer, há obras que “no momento de seu aparecimento não podem ser relacionadas a nenhum público específico e, pelo contrário, rompem totalmente o horizonte familiar da expectativa literária, de tal forma que seu público só pode surgir com o tempo”⁹⁸.

Irene Aron, ao considerar que muito tempo tenha se passado para que a recepção à obra de Büchner, primeiramente por naturalistas e pré-expressionistas como Gerhart Hauptmann e Frank Wedekind em fins do século XIX (particularmente em 1879, após a edição de Karl Emil Franzos), e muito mais efetivamente por expressionistas do século XX, cartografa os problemas que as primeiras publicações construíram como barreiras para a leitura e a recepção da obra – algo que poderia ser minimizado, caso enredemos para a leitura de sua obra também seus escritos não-teatrais.

Se *A morte de Danton* foi, com todas as questões acima citadas pelo próprio autor, a única obra publicada em vida, em 1835, *Leonce e Lena* foi editado apenas em partes, na revista de Gustkow, *Telegraph für Deutschland*, de maio de 1838; e *Lenz*, novela nunca concluída, no ano seguinte, na mesma revista – ambas, portanto, póstumas, já que Büchner morrera em Zurique, no domingo de 19 de fevereiro de 1937, antes de completar 24 anos de idade.

Também a edição de Ludwig Büchner, de 1850, organizada como obra completa, mas que excluía seu fragmento mais contundente e fascinante, *Woyzeck*, não obteve sucesso junto a leitores, inclusive porque não se tratavam de textos condizentes com a postura das comédias em estilo *biedermeier*, afeitas ao gosto burguês, que se produziam em montantes consideráveis, então.

⁹⁸ . A *História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. Ed. Ática, São Paulo, 1994.

“Passaram-se várias gerações, até que, em 1879, Karl Emil Franzos editasse em Frankfurt as obras completas de Büchner, incluindo pela primeira vez o *Woyzeck*. Atravessava então a Alemanha uma fase de transição, de conturbação social e política, semelhante por este aspecto à vivenciada por Büchner em 1830 [morte de Goethe em 1832 e tentativas revolucionárias], culminando as grandes transformações políticas no fim do século XIX na deflagração [tempos depois] na Primeira Guerra Mundial. Se, de um lado, a sociedade alemã neste fim de século começa a viver o esplendor econômico da era industrial, de outro, o proletariado emergente mostrava-se como uma classe bastante militante. A obra de Büchner, principalmente o drama da revolução, *A morte de Danton*, e o panfleto político *O Mensageiro Rural de Essen*, passa a ser bastante difundida junto a círculos intelectuais e junto às lideranças de um operariado de tendências revolucionárias. Sugestivamente, portanto, quando os ideais de reformulação política se concretizam na Alemanha em 1871 [unificação dos principados independentes, com Bismarck], também a obra de Büchner começou a receber maior aceitação, comprovada pela publicação de Franzos, de 1879.”⁹⁹

Contudo, mesmo a publicação de Franzos não era isenta de equívocos. Prova disso, e excelente exemplo decorrente reside no erro de grafia que intitulou *Woyzeck* como *Wozzeck*, possivelmente devido ao manuscrito deixado com caligrafia diminuta e praticamente ilegível, o que teve como consequência secundária que a ópera modernista de Alban Berg (de 1925), cujo libreto é inspirado ou mesmo baseado neste material, tenha vindo ao mundo sob o título impreciso de *Wozzeck*.

Em sua tese de doutoramento focada no estudo da recepção da obra de Büchner por Brecht, “*No Caminho de Georg Büchner*”, Bernhard Johannes Schwarz é enfático acerca desta questão e descreve este processo com precisão:

“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 cenas e contém muitas falhas

⁹⁹ ARON, Irene. *Georg Büchner e a Modernidade Extemporânea*. In: *Fundadores da Modernidade na Literatura Alemã*. Idem nota 7.

resultantes de erros de leitura. No entanto, esta 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. Esta foi também a primeira versão que Brecht conheceu.”¹⁰⁰

Embora à época da publicação de Franzos houvesse melhores condições de recepção devido a novo horizonte de expectativas hermenêutico, e então “a concepção büchneriana do carrossel do mundo passou a determinar a introdução de novas técnicas de encenação nos teatros alemães, possibilitando rápidas mudanças de cena, que deviam suceder-se num constante girar, sobre um palco desprovido de cenários ostentativos e permanente aberto – tais técnicas, introduzidas na Alemanha nas primeiras décadas do século passado [século XX] por diretores como Leopold Jessner e Max Reinhardt, marcam o teatro até os nossos dias”¹⁰¹ - não encontramos, em todas as publicações do século XIX, escritos mais precisos para a observação conceitual da obra de Büchner do que os fragmentos restantes de suas cartas, que não surgem apenas como herança de um pensamento estético produzido a quente, mas como materiais de trabalho para a instauração de processos criativos contemporâneos – ou seja, como materiais para dramaturgia tão relevantes quanto sua própria obra.

Com relação às cartas, contudo, há poucos trabalhos focados em tais materiais. Ainda inédita em português, foi publicada em 1983 uma relevante reflexão crítica dos pensamentos ideológicos de Büchner baseada em suas cartas, por Volker Braun, intitulada “*Büchners Briefe*” [As Cartas de Büchner], com escritos originais de 1978. Segundo Schwarz e Ruth Röhl¹⁰², este texto distingue-se “pelo produtivo e permanente debate literário em torno” do autor e “dedica-se aparentemente a um aprofundamento no pensamento e na obra de

¹⁰⁰SCHWARZ, Bernhard Johannes. *No Caminho de Georg Büchner – A recepção da obra de Georg Büchner nos dramas Tambores na Noite e Baal, de Bertolt Brecht*. Tese de doutorado. FFLCH, São Paulo, 2008.

¹⁰¹ARON, Irene. *Georg Büchner e a Modernidade Extemporânea*. In: *Fundadores da Modernidade na Literatura Alemã*. Idem nota 7.

¹⁰²RÖHL, Ruth & SCHWARZ, Bernhard Johannes. *A Literatura da República Democrática Alemã*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2006.

Büchner, com a finalidade de desenvolver seu próprio conceito literário em relação à ideologia política”.

Conforme aponta Schwarz, em sua tese acima citada, “Braun comenta e interpreta cartas em que Büchner descreve e analisa a situação política da época” e “transfere as observações de Büchner à sua atualidade”.

Deste modo, nossa abordagem, aqui, diferencia-se da de Volker Braun por procurar, nestas mesmas cartas, uma série de formulações estéticas e estilísticas que nos permitam tomar, pelos vínculos com a obra de Büchner, princípios que se articulem como materiais de trabalho para processos criativos que amplifiquem, no presente, o próprio conceito de dramaturgia aberto e lacunar reconhecidamente próprio à escritura poética deste autor.

5. Especificidades metodológicas

5.1 Métodos

Mas, antes de mergulharmos mais especificamente na materialidade textual de tais cartas, uma pergunta de caráter conceitual e teórico precisa ainda ser respondida: como lidar com a flutuação de tais signos, que a rigor não pertencem ao corpo da obra teatral, como campos específicos de sentido que podem ser vistos como interdependentes, correlativos entre si?

Se são eles documentos objetivos para uma análise, de que maneira devemos, então, pensá-los, em uma perspectiva crítica? Vamos em busca de alguns auxílios que nos possam dar margem de segurança para esta empreitada.

Recorreremos a olhares constituídos, nas últimas décadas, por estudiosos ligados à Crítica de Processos Criativos (anteriormente nomeada como Crítica Genética), de fundo semiótico, e, mais radicalmente, os estudos de Processos Criativos estabelecidos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP (onde esta tese foi desenvolvida), para criar uma ambiência em que tais discussões sobre os caminhos da criação possam ser devidamente alimentados e – por que não dizer? – equalizados em uma perspectiva favorável.

Para a pesquisadora Cecília Almeida Salles, orientadora deste trabalho, o percurso criativo de um artista, que é o que nos interessa aqui analisar, deve ser percebido sob o ponto de vista de sua continuidade (conceito trazido aqui em espectro amplo), o que alçaria o gesto criador em uma cadeia de vinculações capazes de formar uma rede de interrelações amarradas por operações estreitamente ligadas, sejam elas constituintes do corpo da obra, como também de matéria processual diversa, sempre que se possam encontrar vestígios da criação, sintomas que se configurem como índices, marcas.

Ao estudar processos de criação artística, em seu livro *Gesto Inacabado*¹⁰³, a autora mostra como é necessário compreender o conceito de sujeito semiótico, que embora (ou justamente porque) esteja encarnado no tempo e no espaço, histórica e biologicamente, articula vínculos inevitáveis que se produzem como semiose. O movimento do signo, de um campo a outro, é, assim, produto de inferências que se articulam como pensamento e como ação.

Deste modo, muitos dejetos, rascunhos abandonados, manuscritos, esboços, maquetes, anotações diversas podem ser considerados signos fundantes para um determinado processo de criação. Neste caso, cartas são materiais de profundo interesse para a verificação de tais confrontos.

Se, como demonstrou Marx algumas décadas depois de Büchner, e se encontra pontificado em diversa crítica de orientação marxista, “pensar, e não agir, continua sendo não pensar”, o próprio pensamento deve ser percebido em ação, no percurso da criação. Cartas são, deste modo, partes significativas de um pensamento em ação, e se podem encontrar nelas sínteses conceituais decisivas para esta escritura teatral tão aberta a inferências, como é a de Büchner.

Em *Redes da Criação – A Construção da Obra de Arte*¹⁰⁴, a autora defende que “a incompletude do processo destaca também a sobrevivência de qualquer elemento a partir da interrelação com outros. Observamos que uma anotação se completa em outra ou em uma fala de um personagem; (...) Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativações das relações que o mantêm como sistema complexo.”

¹⁰³ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processos de criação artística*. Editora Intermeios – Casa de Artes e Livros, São Paulo, 1998.

¹⁰⁴ SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação – A Construção da Obra de Arte*. Ed. Horizonte, São Paulo, 2014.

5.2 Redes do Processo Criativo

Adota-se como paradigma para a análise da criação o conceito de rede, concebido como ambiente de interações, relações e interconectividade, “que se opõe àquele apoiado em segmentações e disjunções” ¹⁰⁵. Interessa-se por aquilo que, nas anotações de um artista, oferece-se ao observador crítico como “as renitências de seu olhar” ¹⁰⁶, como materiais que se comunicam multidirecionalmente, para dentro e para fora da obra em si mesma.

Ao comentar textos de Vincent M. Colapietro, a professora Cecília Almeida Salles aponta que, em seus estudos de crítica genética, o autor demonstra como o processo de criação, justamente por ser inferencial, é também complexo e contínuo. Deste modo, não haveria cognição isolada, então nenhum signo pode ser observado de modo hermético, não-relacional.

Pelo contrário, o pensamento produzido se dá exatamente na interação, na trama interssemiótica que possibilita a percepção daquilo que se poderia verificar como singular. A singularidade deriva, então, do modo como as linguagens e os materiais são colocados em jogo, na sua relação com o percurso criativo do autor, com toda a trajetória da construção – e não resiste a esta conceituação a ideia de erro ou de menosprezo pelo inacabamento. Pelo contrário, a permanência processual ultrapassa qualquer formalização teleológica que privilegie um ponto de chegada, com vistas à percepção de motivos finais, sob lógica causal, ou de conclusão, ou mesmo que produzam qualquer noção acabada de finalidade.

“É no enfrentamento do erro que, segundo Colapietro, a presença dos signos é mais dramaticamente sentida. O conhecimento de nossa subjetividade se dá ao nos confrontarmos com nossa ignorância e nossos erros. (...) O processo, porém, por ser contínuo, gera ações autocríticas e autocorretivas. Ao mesmo tempo, há as intervenções do acidente ou acaso, onde não há causa para o processo tomar tal direção. (...)”

¹⁰⁵ Idem. Pág. 24

¹⁰⁶ Idem. Pág. 70

Lidar com um processo falível envolve o estabelecimento de critérios por parte do artista. Isso nos remete às tendências de natureza mais geral (projeto poético) que, de algum modo, direcionam as decisões no modo como enfrentar tanto os erros como os acasos. Ao detectar algo como errado, o artista aciona determinados princípios que balizam essa avaliação e faz cortes, adições, substituições, deslocamentos, ou seja, qualquer tipo de modificação. Percebemos que, muitas vezes, as ações não são lineares.”¹⁰⁷

Evidentemente, a palavra erro aparece aqui sempre sob aspas implícitas, distante da avaliação meritória dos acertos, indicando tudo aquilo que provoque interrupções e lacunas nos fluxos da criação – assumindo-se o lacunar como propriamente o sentido de todo ato criativo afeito a deslocamentos.

Para o estudo de um autor aos moldes de Büchner, cuja incompletude de uma obra como *Woyzeck* redimensiona o próprio sentido de paradigma no campo da dramaturgia, acenando como um primeiro sorriso tímido das futuras práticas modernistas das vanguardas europeias, e recusando a idealização do bom acabamento aristotelizante, é cabível conceber a necessidade de procurar materiais de análise que friccionem tais frestas e problematizem a formalização cênica a partir de tais deslocamentos.

“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 construção 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 Gutschow, recebeu das mãos de Wilhelmine Jaegle em 1837 todos os textos do falecido, exceto o manuscrito do *Woyzeck*. O texto de *Woyzeck* não foi entregue provavelmente por estar

¹⁰⁷ Idem. Pp. 133-134

incompleto e redigido de maneira quase ilegível. Desta maneira, a primeira edição da obra de Büchner por Gutschow, em 1850, não contempla a peça *Woyzeck*.”¹⁰⁸

Tal ilegibilidade, parece-nos, ultrapassa em muito as condições caligráficas do material. Adiante, discutiremos como a recepção às invenções formais deixadas pela incompletude da obra de Büchner evoca a necessidade de uma noção de teatralidade apenas configurada muito posteriormente à sua morte. Prova disto é que sua estreia nos palcos alemães deu-se apenas (e exatamente) após um século do seu nascimento, no ano comemorativo da efeméride centenária de seu nascimento, em 1913.

O sombreamento dos aspectos estilísticos mais radicais de sua criação no século XIX e a profunda relevância com que foram observados no século XX propulsionam estes problemas ao centro do debate conceitual sobre o autor e nos permitem verificar suas marcas como índices fortes de um projeto poético – signos em permanente movimento. Mas não apenas como vestígio de um criador individualmente movido pela idiossincrasia – mas como produto e produtor de uma complexa rede de fatores históricos.

Ao prefaciар *Peirce e a abordagem do Self*¹⁰⁹, de Colapietro, em que a própria concepção de sujeito aparece regida, semioticamente, por sua concreta historicidade, por uma sobre-determinação cultural, e inserida em uma rede de relações sociais, políticas, econômicas etc (o sujeito é percebido como um processo inferencial; e, como fonte de semiose, surge, pois, quando estão implicadas maquinações que moldam sua construção histórica), Salles evidencia como o “sujeito individual não é, em seu âmago, uma esfera privada”, mas está “incrustado, inserido em seu tempo e espaço”.

Havendo a leitura de um sujeito “como ser histórico e concreto, culturalmente sobre-determinado, inserido em uma rede de relações”, forja-se a ideia de um sujeito também como comunidade, redefinindo-se a tradicional

¹⁰⁸SCHWARZ, Bernhard Johannes. *No Caminho de Georg Büchner*. Tese de doutoramento. FFLCH-USP, São Paulo, 2008.

¹⁰⁹SALLES, Cecília Almeida. *Sujeito Semiótico Pelo Olhar de Vincent Colapietro*. In: COLAPIETRO, Vincent M. *Peirce e a abordagem do Self – Uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. Ed. Intermeios – Casa de Artes e Livros, São Paulo, 2014.

separação ocidental e cartesiana entre sujeito e objeto – e, por consequência, complexificam-se as ideias sobre autoria quando não se pode mais separar com disjunções autor e obra.

Salles mostra como Colapietro, ao apontar para a percepção de que elementos aparentemente dispersos estão interligados e podem dimensionar, pela observação de tendências recorrentes, interlocuções indiretas em graus de verificação internos (ou até externos) à obra, em um percurso em que a geração de sentido se articula de modo inferencial, abre um campo de investigação que nos interessa abordar, por dar margem à sustentação de que os signos podem ser lidos também no processo de criação de uma obra, antes de seu “acabamento” – o que mais uma vez nos parece adequado verificar em um autor como Büchner, que, de seus cinco materiais, deixou dois dos mais importantes e influentes inacabados e publicou apenas uma peça em vida.

Conceitua Salles, por decorrência desta visão que privilegia o olhar para os vestígios do processo de criação:

“Não há signos isolados. Um sistema de representação só pode ser compreendido em seu contexto de processo triádico de interpretação (objeto/signo/interpretante). A lei semiótica básica, segundo Garewicz (1978), é a interpretação ou mediação. A principal função do signo é interpretar e ser interpretado simultaneamente. ‘Interpretação é, para Peirce, um momento indispensável de qualquer signo. Nada pode ser signo sem ser interpretado por outro signo. Nada é um signo por ele mesmo, mas somente por conta de outro que o decifra como um signo. Interpretação dá ao signo algum significado e o relaciona a algum objeto.’ (Garewicz, 1978). A interpretação é responsável pela ação do signo, podendo ser descrita, portanto, como o élan vital do universo sgnico, dando origem a novos significados.”¹¹⁰

Ou ainda:

¹¹⁰ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processos de criação artística*. Editora Intermeios – Casa de Artes e Livros, São Paulo, 1998.. Pág. 163.

“(...) O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda a ação, que dá forma ao sistema ou aos ‘mundos’ novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado, quando nexos são estabelecidos.”

111

Assim, toda uma diversidade de materiais, de anotações a esboços, de cartas e manifestos a livros anotados, tudo passa a ter o mesmo valor para um pesquisador interessado em compreender um certo ato criador. “A natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e de fim absolutos.” 112

E como a própria obra de Büchner não pode ser vista pelos critérios convencionais de totalidade ou de acabamento, esta é uma perspectiva que desperta, de modo renovador, a hipótese de encontrar especificamente nas cartas do jovem dramaturgo alemão materiais que, de fato, tendam a redefinir a sua criação por um jogo de sentidos em que o espelhamento é apenas uma das suas possibilidades.

¹¹¹Idem. Pp. 93 e 94.

¹¹²Idem. Pág. 94.

5.3 Büchner na rede de processos de criação atuais

Neste recorte transversalizante, sem foras ou dentro, um campo combinatório muito amplo torna-se gerador de formas, nos horizontes da invenção – sobretudo se tratarmos de criações contemporâneas erigidas a partir dos originais, tais como foram os processos de construção dos espetáculos *Devoração da cobaia WoyZëck – um experimento-máquina* (2010), *Eu-Büchner* (2012) e *Cartas ao Tempo Presente* (2016), todos criados como laboratórios para a experimentação das ideias que aqui se apresentam e dirigidos pelo autor desta tese em contextos pedagógicos de formação de jovens atores, também como documentos processuais para a análise de Büchner, a partir de seus textos (inclusive suas cartas) no presente.

E “os documentos de processo deixam pegadas da construção de novas realidades alimentando-se de outras realidades” ¹¹³, em processo contínuo, em que a ação do signo deve ser percebida plenamente em seu inevitável movimento.

“O processo inferencial destaca as relações; no entanto, para compreendermos melhor o ato criador interessa-nos a tessitura desses vínculos, isto é a natureza dessas inferências. (...) Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos.” ¹¹⁴

Este aspecto semiótico, que aqui está posto centralmente em questão, e que Charles S. Peirce ¹¹⁵ denominou Abdução, aparece, para a autora, amplificado em uma chave que redimensiona a vivacidade do processo de criação. E, também, revivifica aos processos que evoquem, para a pesquisa, o

¹¹³Idem.

¹¹⁴Idem.

¹¹⁵Para Lúcia Santaella, estudiosa do autor, a semiótica de Peirce se constitui num intrincado conjunto de conceitos abstratos, gerais e formais que funcionam como ferramentas de indagações para a produção de conceitos singulares evidenciadores do funcionamento, modos de operação e engendramentos de sistemas concretos de signos.

interesse processual, mais fortemente quando ela se debruça sobre percursos inacabados.

Nestes casos, mesmo os elementos aparentemente dispersos em um baú criativo são compreendidos, objetivamente, como interligados e, quando são atados, é possível ao pesquisador estabelecer sínteses ou conexões em rede a partir destes pares não duais – já que tudo pertence a um todo incerto, por não ser possível definir muros que separem o que configura a obra e quais materiais não pertencem a ela.

A atividade estética passaria a ter, segundo esta leitura do sentido do processo de investigação, como também os próprios motivos da criação teriam, “o poder de reunir o mundo disperso” ¹¹⁶.

Se a criação é vista como composição, ou seja, “arrumação de coisas exteriores para criar um objeto”, não se pode mais ter dúvida de que ideias, escritos e procedimentos encontrados fora da obra de Büchner, sobretudo em sua correspondência, têm uma potencialidade tão vigorosa quanto a de seus escritos lacunares para a elaboração de uma interpretação contemporânea de sua incomum prática processual e criativa.

A continuidade possível para a interpretação de materiais distintos (obra dramatúrgica e cartas, por exemplo) deriva do sinequismo irredutível à condição sígnica. Sinequismos estão na derivação, por ausência de autonomia intrínseca, que possibilitam que inferências várias transformem a percepção do signo em cada nova experiência.

E se, no caso específico de Büchner, a obra “deseja” a interação que articule sentidos em suas lacunas programáticas, este aspecto torna-se ainda mais pungente e propício.

Poderíamos, neste sentido, seguir até nos aproximarmos das ideias de Edgar Morin, que estão entre os fundamentos de uma visão crítica relacional, para lembrar que “existe a presença do todo no interior das partes: cada célula contém a totalidade do patrimônio genético de um organismo policelular; a sociedade, como um todo, está presente em cada indivíduo, na sua linguagem,

¹¹⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Ed. Hucitec, São Paulo, 1988.

em seu saber, em suas obrigações e em suas normas. Dessa forma, assim como cada ponto singular de um holograma contém a totalidade da informação do que representa, cada célula singular, cada indivíduo singular contém de maneira 'hologrâmica' o todo do qual faz parte e que, ao mesmo tempo, faz parte dele". ¹¹⁷

¹¹⁷MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. Ed. Cortez, São Paulo, 2015.

5.4 O espelho quebrado de Marie

É conhecida a ideia do jogo de espelhos quebrados (extraída da cena em que Marie observa-se, em *Woyzeck*, por apenas um pedacinho de espelho estilhaçado – e vê, através dele, todas as mulheres do mundo) que constitui certas formas teatrais de Büchner, em que se podem encontrar, no interior de uma cena, reflexos potencializadores daquilo que se vê também na junção das partes, em mosaico, como quando se observa, simultaneamente, a especularidade do todo em um fragmento ou ainda na somatória das partes, em uma nova percepção do todo, que nunca se fecha ou se conclui.

Unidades complexas são multidimensionais, afirma Morin. E o conhecimento decorrente desta percepção da complexidade deverá reconhecer o caráter multidimensional, sem que se isolem partes, em uma tessitura que rejunte o que não pode ser separado ou segmentado, sobretudo se percebemos que qualquer aspecto da cultura é constituída e movida por traços dialógicos.

Por isso, não separaremos cartas e textos teatrais em um processo de criação contemporâneo, especialmente se lidarmos com os materiais teatrais de um autor como Georg Büchner – que parece responder com sua escrita a vivências concretas e, a determinadas lacunas de uma obra, com outras, impulsionadas e reconectadas, em diversos materiais de sua criação.

“Morin descreve interações, em outro contexto, como ações recíprocas que modificam o comportamento e a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, interrelações, associações, combinações, comunicações etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização. (...) Há algo nas propriedades associadas à interatividade que nos parece ser importante de se destacar para compreendermos as conexões da rede da criação: influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos.”¹¹⁸

¹¹⁸ SALLÉS, Cecília Almeida. *Redes da Criação – A Construção da Obra de Arte*. Ed. Horizonte, São Paulo, 2014.

De um princípio formal verificado na própria estilização büchneriana, pode-se, então, derivar procedimentos de criação, sobretudo em contexto pedagógico em que privilegie a relativização da noção de autoria, em criações colaborativas, na contemporaneidade.

Outrossim, mesmo no interior de uma única obra, o autor Volker Klotz¹¹⁹ demonstrou como Büchner constrói “pontos de integração” entre distintos fragmentos – trata-se de uma espécie de ponto de fuga para o qual convergem as diferentes cenas – e elabora uma outra noção de unidade, formada pela relação tensa e complexa, por atritos entre partes, para produzir uma conexão integral de sentido.

Para definir significação semelhante, Anatol Rosenfeld¹²⁰ foi à teoria musical para encontrar, para tal fenômeno, o conceito de *leitmotiv*, como algo que criasse uma possível unidade sensorial a fragmentos dispersos. Elementos como a cor avermelhada da Lua, do sangue nas mãos de Woyzeck ou nas feridas do colar no pescoço esfaqueado de Marie; melodias do cancionário popular intercalando falas, diálogos paralelos cortados por melodias não-comunicantes ou narrativas infantis – todas deformadas e subvertidas pela tonalidade grotesca das cenas são exemplos destes “picos ou nós da rede, ligados entre si como um conjunto instável”¹²¹.

Mas, ainda que mergulhemos em obras distintas, tais conexões rizomáticas podem ser marcadamente evidenciadas, como, por exemplo, quando encontramos, em uma análise da novela *Lenz*, por Schwarz, uma abordagem que parece também se refletir na composição da mimese do mundo construída pelo olhar delirante de *Woyzeck* (um soldado raso que, como vítima de experimentos científicos, passa os dias comendo apenas ervilhas), ou propriamente nos delírios finais causados pela febre tifóide, que levaram o jovem poeta à morte precoce:

¹¹⁹KLOTZ, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. K. H. Verlag, Munique, 1969. Apud in B. J. Schwarz (*No Caminho de Georg Büchner*).

¹²⁰ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1968.

¹²¹SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação – A Construção da Obra de Arte*. Ed. Horizonte, São Paulo, 2014.

“Em *Lenz* reflete-se uma condição psíquica incapaz de distinguir realidade e sonho. Os fenômenos da natureza refletem não só a 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 [*aqui personagem de Büchner a espelha-lo mais do que ao poeta pré-romântico que lhe serve de base biográfica – embora encontrem-se ideias como estas nas Notas Sobre o Teatro, de autoria de Lenz – comentário nosso*] apresenta seus ideários realistas, apoiando-se na vida como único critério para a arte”

122,

Uma teia aparentemente desconexa está rizomaticamente constituída entre ficção e realidade, como uma visão do mundo que não se deixa totalizar, e que cria inferências de uma obra à outra, e que abre espaços entre os muros que separariam a arte da vida.

Nas cartas de Büchner, do mesmo modo, é possível encontrar sínteses poéticas que, embora não diretamente ligadas à escritura teatral, imantam-se com força renovada quando enlaçadas ao processo criativo da cena.

Vejamos, de modo mais objetivo, como esta interação pode nos fornecer subsídios para uma compreensão aberta e relacional dos materiais büchnerianos para a dramaturgia. Tentaremos mostrar como as cartas do jovem Georg Büchner contraem elementos que se explicitarão em sua obra teatral, como um projeto cênico e político está sendo forjado desde suas correspondências, como arte e vida criam vetores interpenetrantes para a configuração de sua dramaturgia. E, do mesmo modo, como podemos tomar estes materiais (aparentemente, apenas missivas) como objetos concretos para a instauração de procedimentos e dispositivos em processos de criação, no presente.

¹²²SCHWARZ, Bernhard Johannes. *No Caminho de Georg Büchner*. Tese de doutorado. FFLCH-USP, São Paulo, 2008. Pág 106.

6. Estudo das cartas de Georg Büchner

6.1 Carta à família, de dezembro de 1831

Já na carta à família, escrita em Estrasburgo, em 1831, em data posterior a 4 de dezembro – uma vez que relata a entrada na cidade das tropas de Girolamo Ramorino (1792-1849), ocorrida nesta data – há um desafio que se aponta naquilo que Hans Mayer sintetizou com a máxima “Büchner viveu entre o ontem e o amanhã”¹²³, referindo-se à crise de escrever sua obra entre a morte de Hegel (1831) e mais de uma década antes de surgir ao mundo qualquer escrito de Marx.

Ao viver a crise de um momento histórico cuja pauta era a transformação acelerada em níveis social, econômico, político e estético, com a decadência de um tempo alicerçado pelo idealismo, e a experiência de fazer brotar um ainda germinal materialismo mecanicista diante dos processos de industrialização e modernização, Büchner anteviu aspectos que reapareceriam, em entrecruzamento de uma rede temporal e filosófica, posteriormente, em suas obras teatrais, já nesta carta de 1831, quando era ainda adolescente.

Assim, é possível afirmar que, antes de qualquer aventura de Büchner pelos territórios da literatura e do teatro, encontram-se em seus escritos privados singularidades que marcarão efetivamente a estatura de sua obra, nos campos da militância política e formal, assim como toda a simbologia dela decorrente, conforme veremos.

Büchner descreve, nesta carta, com vivo entusiasmo, a recepção que jovens, e certa ala militar, a Guarda Nacional, mais especificamente, deram à luta política libertadora projetada nesta figura histórica rebelde que foi Ramorino, e que exercia sobre ele enorme fascínio, personagem que acabou os seus dias executado por desobediência de ordens.

¹²³MAYER, Hans. *Lenz*. Lilion Verlag, Munique, 1994. Apud. PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

Um breve parêntesis: há em toda a escrita posterior de Büchner, desde o manifesto político de juventude (seu primeiro texto), *O Mensageiro Rural de Essen*, uma atração inesgotável pela ação política como ato rebelde de desobediência civil (embora não haja fontes que relatem o contato de Büchner com a obra de seu contemporâneo Thoreau).

Desobediência civil, sobretudo, no que se refere ao cumprimento das leis medievais ainda sobreviventes em território alemão sob a égide de pequenos principados absolutistas, mesmo décadas após a Revolução Francesa. Exatamente por esta razão, desde suas primeiras experiências pelos caminhos literários, o jovem poeta tornou-se um fugitivo político, por associar-se a grupos de manifestantes contrários à vigência do Antigo Regime, oponentes à restauração conservadora que trazia de volta os desmandos da nobreza, repetimos, algumas décadas após a consumação da Revolução Francesa e mesmo após a expansão napoleônica.

Ramorino significava, aqui, para o Büchner dos primeiros escritos, uma figura de luta, em contraste com a pasmaceira política de então, orientada por aristocratas que aproveitavam-se da ambiência ainda primordialmente rural dos estados germanófonos para erigir leis contrárias à igualdade entre os homens proclamada pelas lideranças revolucionárias francesas.

Lê-se, ainda, na carta:

“Quando o rumor se espalhou de que Ramorino passaria por Estrasburgo, os estudantes abriram imediatamente uma subscrição e decidiram ir ao seu encontro com uma bandeira preta. Por fim, chegou aqui a notícia de que Ramorino chegaria à tarde (...) Reunimo-nos de pronto na Academia; mas, quando quisemos cruzar o portão da cidade, o oficial do dia, que havia recebido ordens do governo para nos parar e não permitir que passássemos com a bandeira, mandou a guarda tomar posição com as suas armas, a fim de nos proibir a passagem. Apesar disso, forçamos caminho e nos postamos, de trezentos a quatrocentos homens, na grande ponte do Reno. A nós se juntou a Guarda Nacional. Finalmente Ramorino apareceu (...)”¹²⁴

¹²⁴ Carta de dezembro de 1831, em data posterior ao dia 4.

Está precocemente afirmada, aqui, ainda nos anos de formação escolar de Büchner em Estrasburgo, a ideia pontiaguda de que a agitação política deve ser perpetrada em todos os atos, ainda que signifiquem, para o rigor da lei, desobediência civil. Assim se comportará toda a sua obra, rigorosamente, até a sua morte prematura, em 1837.

Por esta razão, ao organizar a exposição *Levantes*, que esteve em cartaz no SESC-Pinheiros, de 18 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2018, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, em que lançada luz a diversos movimentos insurgentes através da História, escreveu:

“‘Poética’ não quer dizer ‘longe da história’, muito pelo contrário. Há uma poesia nos folhetos, desde a folha de protesto escrita por Georg Büchner em 1834 até as resistências digitalizadas de hoje, passando por René Char em 1943 e os ‘cinétracts’ (cine-panfletos) de 1968. Há poesias específicas do papel-jornal e das redes sociais. Há uma inteligência particular – atenta à forma – inerente aos livros de resistência ou de levantes. Até que as próprias paredes tomem a palavra e que esta ilustre o espaço público, espaço sensível em sua totalidade.”¹²⁵

Também a noção de que a ação política se articula no jovem Büchner para além de indivíduos, em grupo, está na gestação do caráter específico de sua militância, tanto no que diz respeito às organizações clandestinas a que se filiou, nos primeiros tempos de sua escrita de caráter público (não privado, como são as cartas – falamos de seu panfleto de 1834), como também no que concerne a um certo ideário que privilegia a participação coletivista – que reverbera ainda hoje, sobretudo quando pensamos a respeito do aspecto pedagógico de sua obra, na necessidade de instaurar reflexões e ações criativas em processos de criação que evoquem o fértil e fervilhante compartilhamento de ideias em coletivos teatrais, grupos.

¹²⁵ Programa impresso da exposição organizada por Georges Didi-Huberman, organizada e concebida pelo Jeu de Paume, Paris, em colaboração com o SESC e com a embaixada da França no Brasil, para a apresentação em São Paulo e com a participação do Museu Nacional de Artes da Catalunha, Barcelona, do MUNTREF – Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, do MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM, México, da Galeria da UQAM – Universidade do Quebec e Cinémathèque québécoise, Montreal.

Há, na imagem da bandeira preta, um tom de contestação característico do Büchner que vigorará, como sujeito (em comunidade) de nossa investigação, até a frustrada experiência do folheto *O Mensageiro Rural de Essen*.

Participante de um grupo clandestino, automeado Sociedade dos Direitos do Homem, Büchner escreveu em 1834 (primeira tiragem, em março; segunda em novembro do mesmo ano) um petardo (que passou por revisão e foi praticamente reescrito e corrigido pelo pastor Ludwig Weidig – é sensível e notável, na leitura deste manifesto destinado ao campesinato de Essen, de caráter abertamente panfletário, aquilo que nasce da pena de Büchner, e o que, por outro lado, decorre das pregações religiosas do pastor, na revisão) com a finalidade de ser distribuído para estes camponeses, aludindo às péssimas condições de trabalho e ao excessivo pagamento de impostos para a nobreza.

Há, já na abertura do texto de *O Mensageiro Rural de Essen* (obra não teatral, mas com maiores paralelismos referentes a esta carta, especificamente), uma série de orientações aos leitores, visando a segurança daqueles que fossem flagrados pela polícia portando nas mãos o manifesto.

Inicia seu manifesto com as instruções:

“Este folheto deve anunciar a verdade ao país de Essen, mas aquele que diz a verdade é enforcado e até mesmo aquele que lê a verdade é talvez punido por juizes corruptos. Por isso os que receberem este folheto precisam observar o seguinte:

1. Devem guardar o folheto cuidadosamente fora de suas casas e do alcance da polícia.
2. Só devem compartilhá-lo com amigos fiéis.
3. Àqueles em quem eles não confiam, como confiam em si mesmos, eles devem passá-lo apenas de um modo secreto.
4. Se, no entanto, o folheto for encontrado com alguém que o tenha lido, este deve declarar que pretendia levá-lo ao conselho distrital.

5. Aquele que não tiver lido o folheto, caso este seja encontrado em seu poder, não tem naturalmente culpa alguma.”¹²⁶

Talvez por medo, ou por outra razão ligada à alienação campesina (é preciso relembrar aqui que Marx escreve seus primeiros textos mais de uma década depois da morte de Büchner, e o uso de conceitos como alienação, por exemplo, é um ato de liberdade que só podemos conceber *a posteriori*, em análise retrospectiva – que Büchner antecipa, em suas criações, contudo sem contar com este arcabouço conceitual), os próprios camponeses, possivelmente assustados com o tom subversivo, entregaram os panfletos aos órgãos de segurança do Estado, tornando Büchner, imediatamente, ainda muito jovem, um foragido político.

Também a infiltração de agentes delatores, como Johann Konrad Kuhl, no círculo secreto dos conspiradores contra o regime instaurado, levou à denúncia e à prisão de muitos rebeldes, o que fez com que Büchner precisasse fugir imediatamente e tivesse sua vida privada devassada a partir de então.

Ou seja, até o futuro fracasso do panfletarismo político de *O Mensageiro Rural de Essen*, em 1834, Büchner foi um jovem estudante inflado de necessidades revolucionárias que transparecem no parágrafo acima de sua carta à família de 1831, de modo evidente e conclusivo – é um primeiro caso em que a carta antecipa aspectos e posições encontradas posteriormente em suas obras.

Já podemos antecipar, observando até aqui, que, após esta experiência em Essen, que o marcará profundamente, e o levará rapidamente à escrita teatral, o manifestante Büchner, que se dedicará apenas futuramente à dramaturgia, já passou por processos de amadurecimento e de complexificação de sua visão política, a ponto de ser mencionado de modo distintivo por Friederich Engels, em seu ensaio *Sobre a História da Aliança*

¹²⁶BÜCHNER, Georg. *O Mensageiro Rural de Essen*. In: Büchner – Na Pena e na Cena. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

Comunista – em que o jovem Büchner autor do panfleto desponta como o “fundador de uma conspiração” ¹²⁷.

É preciso também contextualizar aqui que Büchner deve ser enquadrado como um representante, ainda que atípico, do Vormärz [Pré-Março], período literário que vai desde as reformas conservadoras que culminam com a formação da Santa Aliança, pelo conservador Metternich (a partir do Congresso de Viena, em 1815), até a Revolução de 1848, em Paris.

Conforme análise historiográfica apresentada por Schwarz (2008), o jovem autor, tendo nascido em 17 de outubro de 1813, teria vivido intensamente um período de forte transição, de dimensões problemáticas para a população alemã, já que este foi o segundo dia da vitoriosa Batalha de Leipzig, em que tropas alemãs e aliadas contrárias a Napoleão Bonaparte derrotaram os franceses e colocaram fim ao domínio do Império Napoleônico.

O período histórico se torna ainda mais problemático e formado por contradições porque, embora se conheçam as motivações usurpadoras e, de certo modo, contrarrevolucionárias das forças políticas representadas por Napoleão, que favoreceram o controle da revolução pelos interesses da alta burguesia, a expansão francesa pela Europa significou também a disseminação de reformas e valores liberais derivados das conquistas da mesma Revolução Francesa, contra o Antigo Regime e seus resquícios feudais.

“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: para o povo os reis eram instâncias da graça divina.

¹²⁷ ENGELS, Friederich. *Zur Geschichte des Bundes der Kommunisten*. In: MARX, K. & ENGELS, F. *Ausgewählte Werke*. Ed. Progress, Moscou, 1987. Apud. SCHWARZ, B. J. *No Caminho de Georg Büchner*. FFLCH, 2008.

Nesta época, sob Napoleão, quatrocentos pequenos Estados alemães foram gradualmente reduzidos a quatro dúzias. Esta união, que se consolidou em 1815 como Confederação Alemã, consistia em 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), a confusão de sistemas 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.

(...)

No Grão-Ducado de Hesse, o Estado de Büchner, um dos Estados mais sofridos, a pobreza crescia de tal modo que grande parte dos camponeses passava fome. Muitos deles chegaram a se manifestar em várias ocasiões, nas chamadas ‘revoltas da fome’.”¹²⁸

Com base nos referenciais historiográficos e análises de Hans Meister, Bernd Engelmann, Friedrich Schultes, Marx e Engels, Schwarz defende que esta época “conflituosa, também conhecida como Vormärz”, em que cresceu Büchner, foi caracterizada por uma série de insurreições na Alemanha e em toda a Europa e que culminaram com a Revolução de 1848, em Paris. Pois, desde 1815, com o Congresso de Viena, muitas conquistas burguesas foram anuladas pelas tendências conservadoras que buscavam restaurar as tradições feudais anteriores a 1879. Há o “retorno da censura, do despotismo policial, dos governos aristocráticos, da arbitrariedade burocrática, da justiça de gabinete, da perseguição de demagogos, da condenação de multidões, da dissipação de finanças – mas nenhuma Constituição”.

Há a restauração de veleidades aristocráticas que mantêm vivos os pequenos estados, principados e feudos, de uma Alemanha pré-unificação – o que também significa “atraso” para a perspectiva progressista da formação social e econômica liberal e burguesa.

No futuro, quando Büchner se puser a escrever sobre as veleidades aristocráticas, em sua comédia niilista *Leonce e Lena*, o personagem Valério, lacai filosófico do príncipe Leonce, zombará da existência de tantos Estados,

¹²⁸SCHWARZ, Bernhar Johannes. *No Caminho de Georg Büchner*. Tese de doutorado. FFLCH, São Paulo, 2008.

que se podem percorrer, fronteira após fronteira, todos em uma única tarde. E, cínico, procurará rir da Alemanha, enquanto foge do reino de Popo para encontrar-se, em ação não-planejada, com a princesa Lena do reino de Pipi: “Já estamos de novo na fronteira: este país é como uma cebola, nada além de cascas, ou de caixinhas umas enfiadas dentro das outras e na menor não há nada.”¹²⁹

Conforme análise do historiador Jürgen Reulecke¹³⁰, “estas disputas da alta política não foram notadas pela maioria da população nos Estados da Confederação Germânica, marcada até à data, mas em grande parte, também, no período subsequente, por horizontes estreitos, pela submissão e por formas de vida agrária. As mudanças políticas não foram entendidas como desafios expressos para a avaliação e a ação senão por uma minoria: os príncipes governantes, com seus altos funcionários, assim como a nobreza afetada pelas decisões do Congresso de Viena enfrentavam, por outro lado, uma nova burguesia contagiada por ideias iluministas e liberais, que se distinguia da burguesia urbana dos estados, que encontrou os seus elementos comuns no desempenho individual e na educação e que inscreveu a razão, a civilização e a crença no progresso nas suas bandeiras”.

Para notarmos com perspicácia a que agrupamentos se alinhou o jovem estudante Büchner, Reulecke descreve o surgimento de uma intelectualidade perseguida e a deliberada censura de tais “bandeiras pretas”:

“Esta burguesia era constituída por comerciantes, acadêmicos, intelectuais liberais e funcionários públicos e utilizava as formas e meios de comunicação criados desde a segunda metade do século XVIII – desde semanários de conteúdo moral e jornais, até às associações patrióticas e a clubes de leitura – para um intercâmbio intelectual intenso e para se autoafirmar.”¹³¹

¹²⁹BÜCHNER, Georg. *Leonce e Lena*. In: *Büchner - Na Pena e na Cena*. Org. GUINSBURG, J. & KOUDELA, I. D. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

¹³⁰REULECKE, Jürgen. *Do Congresso de Viena à Primeira Guerra Mundial (1814-1914)*. In: *História Alemã – Do século VI aos nossos dias*. Org. Ulf Dirlmeier, Andreas Gestrich, Ulrich Herrmann, Ernst Hinrichs, Konrad H. Jarausch, Christoph Kleßmann & Jürgen Reulecke. Edições 70, Lisboa, 2014-2015.

¹³¹Idem. Pág. 237.

Büchner viveu, portanto, um tempo de contradições, pois há nova estagnação política e econômica, com restabelecimento da ordem feudal, ao mesmo tempo em que os estímulos à industrialização não podem ser apagados, criando uma série de novos problemas sociais e alimentando a formação de agrupamentos políticos de tendências liberais e de inspiração revolucionária, em busca da emancipação e de direitos burgueses.

“Este processo [Modernização] foi sustentado e promovido, antes de mais, pela burguesia moderna, em ascensão desde finais do século XVIII e cuja forma específica de ‘socialização’ substituiu a associação de súditos do Estado absolutista, dando progressivamente origem, em seu lugar, a um sistema de pertença, avaliações e interpretações, qualificações e interações que se designa como ‘sociedade burguesa’. As contradições e tensões resultantes da ‘simultaneidade de diversas discrepâncias’, portanto de dinâmicas de desenvolvimento em domínios parciais divergentes, a incapacidade generalizada dos círculos determinantes desta sociedade para acompanharem o ritmo acelerado do progresso e o surgimento de novas camadas e classes levaram à agudização de crises em cada vez mais áreas. (...) 1830 – Revolução francesa de julho; [deflagram-se] algumas agitações regionais na Alemanha (em especial em Hesse e Brunsvique).”¹³²

Está aqui, na historiografia de Reulecke, o contexto em que Büchner se pôs em confronto na propulsão de seu levante político, com a escrita do *Mensageiro Rural de Essen* (ou Hesse, como aparece grafado no texto acima citado) e as suas brutais consequências.

Há, portanto, um *Zeitgeist* (espírito do tempo) apropriado para o engajamento político – que se traduz, a despeito das divergências de Büchner com linhagens de pensamento diversas, na formação do grupo de poetas chamado Jovem Alemanha, de tendências liberalizantes embora com pendores idealistas demais para o estômago büchneriano, liderados por Heine, e com os quais Büchner evidentemente não se identificava. Por outro lado, diametralmente oposto, o estilo Biedermeier reflete na produção artística e intelectual o conservadorismo restaurador, classicizante, retirando-se das questões públicas – e Büchner também não se entenderia de modo algum com

¹³²Idem. Pp. 228-230.

tais tendências retrógradas. Büchner é radical demais até mesmo para as perspectivas críticas e progressistas de sua época.

Atípico entre estas duas vertentes da arte do Vormärz, alheio ao conservadorismo biedermeier e ao idealismo utopista do movimento Jovem Alemanha, Büchner mergulhará em um radicalismo que culminou por antecipar posturas do materialismo histórico; mas encontrará nesta opção uma profunda ausência de ressonância em seu entorno, que o fará, inevitavelmente, refletir em suas obras sobre a solidão – e sobre a loucura.

Especialmente a decepção política vivenciada com o seu *Mensageiro Rural de Essen* o fará mergulhar em profunda descrença nas possibilidades políticas concretas e, em breve futuro, na vivência (tanto na vida como em seus interesses ficcionais) de profunda experiência da incapacidade da ação, de paralisia marcada pela percepção de um “terrível fatalismo da História”.

Não foi ao acaso a escolha de *A Morte de Danton* como sua primeira investida no campo da dramaturgia. Há, nas bibliotecas de Darmstadt ¹³³, anotações de uma vasta série de livros sobre a Revolução Francesa retirados por Büchner para estudar as nuances revolucionárias, que serviram como materiais para a diagnose da complexidade dos atos políticos ali perpetrados – e de onde Büchner extraiu, destes documentos, trechos inteiros para a composição de diálogos entre as personagens históricas, como, por exemplo, no terrível confronto de ideias da cena protagonizada pelo embate entre Robespierre e Danton.

Büchner interessou-se particularmente por Danton, o revolucionário engolido pela própria revolução que ajudou a fundar. Não há espelhamento mais evidente do que este. Büchner foi engolido pelo engajamento de Essen, e denunciado por aqueles que pretendia defender.

Com a experiência traumática de seu folheto político, Büchner também se vê de mãos atadas, sendo consumido pela ação de seu ato de viés revolucionário, como Danton, que chega a enunciar: “Somos títeres guiados

¹³³ BRAUN, Volker. *Büchners Briefe*. In: *Die Verhältnisse zerbrechen – Rede zur Verleihung des Georg Büchner – Preises 2000*. Edição Especial. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2000. Apud SCHWARZ.

por mãos invisíveis!” – e se recusa a agir para evitar a sua própria decapitação, a mando de seus antigos parceiros na Assembleia, em nome da mesma revolução que antes ele projetara com uma força que o transcendera, em sua individualidade.

A inesperada reação ao seu manifesto de Essen cria em Büchner a antevisão de um homem que será consumido por suas próprias ideias, diante de todas as contradições que caracterizam o andamento dialético e problemático (e terrivelmente impessoal) da História.

Tudo isto, como já afirmamos, será construído em um futuro breve, em uma série de ações literárias posteriores a esta comunicação pessoal à família, ainda de 1831, que por ora estudamos aqui. Mas nesta carta já se notam indícios de um caminho que começa a ser traçado e, passo após passo, passa a ser também trilhado de modo sistemático.

Voltando a 1831, quando escreveu esta carta, Georg Büchner era ainda um menino que sonhava com uma luta coletiva contra um regime monárquico, de herança medieval, cuja nobreza espezinhava os trabalhadores com opressão política e econômica. Ele ansiava por que, com a sua bandeira negra, pudesse ultrapassar os muros guardados de uma cidade que ainda não vivia plenamente as conquistas burguesas da Revolução Francesa e que projetava em Ramorino a flâmula de um herói capaz de ameaçar a estabilidade das estruturas políticas petrificadas e envelhecidas contra as quais pretendia lutar.

Neste período, Büchner era um estudante, vivendo a possibilidade de muitos horizontes.

“(…) Ernst Johann, autor de uma das mais minuciosas biografias de Büchner, afirma que foram estes os tempos mais felizes de sua vida. É possível: respirando a relativa liberdade dos movimentos políticos de oposição ao regime de Luís Felipe, conhecendo os textos que denunciam o capitalismo [nascente] mas que ainda não compreendem a luta de classes de socialistas utópicos como Saint-Simon (numa carta ele chega a debochar do saint-simonismo) e Fourier, participando de sociedades secretas revolucionárias (já em 17 de novembro de 1831 ele participa de reuniões do grupo estudantil chamado *Eugenia*, levado por um estudante de medicina que se tornará um grande amigo, Eugen Boeckel), estudando

medicina e interessando-se sobretudo pela zoologia e pela anatomia comparada, lendo as mais recentes obras de Hugo e Musset, amplia sua consciência política antipolicial e antifeudal e torna-se depois membro da Société des Amis du Peuple (organizadas principalmente por discípulos de Babeuf, como Buonarrotti, ou pelas teorias de formação de pequenos grupos ativistas revolucionários proposta por Blanqui). São dias de estudo, militância e também de amor: Büchner apaixona-se por Wilhelmina Jaegle (Minna), filha do pastor e poeta Johann Jakob Jaegle, em cuja residência (Rue St. Guillaume 66) ocupava um quarto. Fica noivo secretamente, escondendo a relação até mesmo de seus pais.

Em 4 de dezembro de 1831 já participa de uma entusiástica manifestação estudantil, que descreve em detalhes numa carta à família, organizada para receber em triunfo três líderes (Ramorino, Langermann e Schnaider) da recém sufocada revolta dos poloneses contra a opressão do czar Nicolai I da Rússia. Acompanha mais de perto a luta dos operários de Lyon que, antes de serem vencidos, chegam a ocupar durante dez dias a cidade, numa insurreição de fome e desespero que assinala uma das primeiras lutas da classe operária, ainda desorganizada, enfrentando o exército e se propondo a tomar o poder.”¹³⁴

Para Büchner, na carta, há festa com banda de música a celebrar a heróica chegada de Ramorino, com gritos de “Vivas!” a conduzir à vitória. Algo muito contrastante com o tom pessimista que passará a adotar mais tarde, ao espelhar-se em Danton, mas que, aqui, ainda notamos como é germinal e potente a força de sua visão festiva do mundo – verdadeiramente impulsiva, ainda romântica. Haverá festas terríveis em todas as suas obras, devassas, alienantes, em mascaradas que falseiam a própria realidade (vindas também das leituras fáusticas de Goethe, como na Noite de Walpurgis?), e quase sempre bestializadoras.

Uma rápida observação voltada para os traços de memória que Büchner pretende registrar em sua carta dá uma pequena mostra daquilo que lhe parecia relevante, diante de toda a complexa rede de realidade que estava montada em torno da chegada de Ramorino e seus pares:

“(…) Finalmente, Ramorino apareceu, escoltado por uma multidão de cavaleiros; um estudante pronuncia um discurso, que Ramorino responde, um membro da

¹³⁴ PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A dramaturgia do terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

Guarda Nacional faz o mesmo. A Guarda Nacional cerca a carruagem e começa a puxá-la; nós nos colocamos na ponta do cortejo com a bandeira, à cuja frente marcha uma grande banda musical. Assim nos dirigimos à cidade, acompanhados de uma imensa massa popular, entoando a Marselhesa e a Carmanhola [*canção de roda dançada durante a Revolução Francesa por aqueles que usavam golas revolucionárias, as carmagnole*]; por toda a parte ecoava o brado ‘Vive la liberté! Vive Ramorino! À bas les ministres! À bas le juste milieu!’ . A própria cidade se iluminou, às janelas as damas acenavam seus lenços. E Ramorino foi levado em triunfo à hospedaria, onde o nosso porta-bandeira entregou-lhe o pendão com os votos de que a flâmula do luto pudesse transformar-se na da Polônia livre. (...)” ¹³⁵

A descrição das imagens vívidas revela a ação, sobre ele, do impacto que as ideias românticas que permeavam o ar literário, na Europa Central, evocavam (vale notar, contraditória e eloquentemente, que 1831 é também o ano da escandalosa estreia da peça de Victor Hugo nos palcos franceses, peça polêmica ainda 4 décadas após o início da Revolução – já que muitos artistas e revolucionários dos primeiros tempos mantinham, como descreve Franklin de Mattos, ainda, um verdadeiro gosto pela arte classicista ¹³⁶. Esta estreia, segundo relato de Théophile Gautier, como descrito no texto de Décio de Almeida Prado sobre o Romantismo ¹³⁷, gerou verdadeiro rompante e quebra-quebra na plateia, na luta entre românticos e classicistas, no mesmo ano da carta de Büchner).

Os festejos, guiados por fanfarra, com damas acenando lenços, para uma recepção idealizada da figura de Ramorino (aqui descrito como um bandoleiro de Schiller! ¹³⁸), mostram como o recorte de realidade percebido por Büchner guardava, de modo atávico, ainda, um pendor idealista.

É como se o estudante Büchner de 1831 projetasse, neste encontro entre idealismo e política, e no ritual coletivo que consagra a chegada festiva

¹³⁵ Carta à família, de 1831.

¹³⁶ MATTOS, Franklin de. *O Teatro na Ilustração Francesa*. In: *O teatro e a cidade – Lições de História do Teatro*. Org. Sérgio de Carvalho. Secretaria Municipal da Cultura da Cidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

¹³⁷ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro romântico*. In: *Romantismo*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1978. Org. Jacó Guinsburg.

¹³⁸ SCHILLER, Friedrich. *Os Bandoleiros*. L&PM, São Paulo, 2005.

do herói, a hipótese resultante da formalização pedagógica de uma espécie de Educação Estética do Homem, nos moldes schillerianos ¹³⁹.

Tudo isto mudaria muito, depois. A dramaturgia de Büchner, escrita após todos os traumas de Essen, contudo, estará sempre marcada pela arraigada concepção de um idealismo que não é mais possível, frente à inexistência de um materialismo histórico, ainda não concebido. Esta luta interior parece ser a primeira lacuna motriz do projeto teatral deste autor, que extraímos desta sua primeira carta.

E a abordagem de Ramorino, aqui nesta carta precoce, vista por ótica que exala certa formação estética schilleriana, traz vestígios que almejam já apontar questões encontradas em seu futuro Danton. Podemos partir de Ramorino, em marcha-ré para notar nele o Bandoleiro romântico; mas também flagramos ambivalências, quando percebemos nele a figura sombria que se lerá em Danton. Seu recorte hesita entre passos históricos que vão adiante e para traz, dialética e simultaneamente.

Isaiah Berlin, em estudo sobre as diversas perspectivas do Romantismo europeu, esclarece-nos a respeito deste ponto feito de colisões e aproximações paralelas (apesar de o autor cometer certas simplificações do conceito de trágico antigo ao confrontá-lo com o trágico moderno, ao não considerar a complexidade dos importantes estudos de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet ¹⁴⁰ sobre a ambiguidade trágica grega e a conceituação da proeríase, na tragédia grega antiga):

“As coisas não são assim [pois há uma revisão do sentido trágico, em Schiller] no início do século XIX ou mesmo no final do XVIII. Quem ler a tragédia de Schiller *Os Bandoleiros*, (...) vai descobrir que Karl Moor, o herói-vilão, é um homem que se vinga de uma sociedade detestável tornando-se bandido e cometendo uma série de crimes atrozes. Ele é punido no final, mas – caso se pergunte: ‘Quem é o culpado? É o lado de onde ele provém? Serão seus valores totalmente corromptos ou totalmente insanos? Qual dos dois lados está

¹³⁹SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem – numa série de cartas*. Ed. Iluminuras, São Paulo, 2011.

¹⁴⁰VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1968.

certo?’ - não há uma resposta que se possa obter nessa tragédia, e para Schiller a própria pergunta teria parecido superficial e cega.

Aqui há uma colisão, talvez uma colisão inevitável, entre conjuntos de valores incompatíveis. As gerações anteriores supunham que todas as coisas boas podiam ser reconciliadas. Isso não é mais verdade. Se vocês lerem a tragédia de Büchner *A Morte de Danton*, em que Robespierre finalmente causa a morte de Danton e de Desmoulins no transcurso da Revolução,, e perguntarem ‘Robespierre estava errado ao fazer isso?’, a resposta é não; a tragédia é tal que Danton, embora fosse um revolucionário sincero que cometeu alguns erros, não merecia morrer, e contudo Robespierre estava perfeitamente certo ao mandá-lo para a guilhotina. Aqui há uma colisão entre o que Hegel mais tarde chamou de ‘o bem contra o bem’¹⁴¹.

Ramorino é o bandoleiro heróico, ainda conforme o gosto romântico por vilões (monstros, feras, deformações e outras construções grotescas tão boas e puras quanto o homem não corrompido, de Rousseau). Mas é já, também, o assombro diante da impossibilidade de qualquer idealismo romantizador.

A expectativa de que a massa popular, reunida em torno de um herói idealizado e romantizado, com uma entrega simbólica de uma flâmula negra, que se tornará uma bandeira da liberdade ¹⁴², pudesse gerar uma transformação na ambiência política de toda a Europa é um motor de partida do jovem Büchner, e a carta mostra seu êxtase em relação a isto.

Mas, logo terá que abandonar qualquer ingenuidade romântica, em face ao assombro da Modernidade a atravessar o seu tempo histórico – Büchner, entretanto, ficará marcado por memórias e pulsões típicas deste tempo, inexoravelmente, com cicatrizes artísticas permanentes, mesmo quando estas visões vierem a se mostrar insuficientes e precárias, e mais que tudo ingênuas, pouco produtivas para a sua leitura crítica da História.

¹⁴¹BERLIN, Isaiah. *As Raízes do Romantismo*. Ed. Três Estrelas, São Paulo, 2015.

¹⁴²Ramorino chegava de suas lutas pela libertação da Polônia, até setembro de 1831, quando escapou da vitoriosa campanha empreendida por Nicolau I. Suas lutas libertadoras tiveram forte impacto sobre estudantes e escritores do período, como aqui se faz notar.

Anatol Rosenfeld evidencia a permanência desta contradição, ambígua em toda a sua obra, e que, aqui, nesta carta à família de 1831, encontramos vestígios concretos de sua primeira percepção do mundo.

“Enquanto adolescente, Büchner ainda fora educado nos moldes da concepção idealista, manifesta na filosofia desde Kant a Hegel e na literatura clássica e romântica alemã de 1770 a 1830 (a derrocada o idealismo iniciou-se com a morte de Goethe e Hegel, por volta de 1830). Em trabalhos escolares Büchner ainda exalta a liberdade e a dignidade humanas, bem segundo conceitos de Kant e Schiller. De repente o jovem estudante das ciências naturais e da fisiologia acredita ter de convencer-se da precariedade das concepções idealistas. E vê-se diante do nada, diante do naufrágio de todas as coisas em que acreditara. Não só como fisiologista, também como estudioso da fisiologia, Büchner se preocupou apaixonadamente com o problema do determinismo, quer biológico, quer histórico. Essa preocupação manifesta-se tanto nas suas preleções de docente universitário em Zurique como nas suas cartas e obras.” ¹⁴³

À época desta carta, Büchner está vivendo plenamente os seus 18 anos de idade, mas é impactante (e, para nós, altamente reveladora! e é este o ponto que mais nos interessa) a maneira como termina a missiva, dimensionando já, ainda diante de seus pendores idealistas, um olhar crítico derrisório, cuja sagacidade prenuncia sua visão aterradora do mundo, que caracterizará futuramente as suas obras teatrais, mesmo que diante de ídolos como Ramorino:

“(...) E Ramorino foi levado em triunfo à hospedaria, onde o nosso porta-bandeira entregou-lhe o pendão com os votos de que a flâmula do luto logo pudesse transformar-se na da Polônia livre. Em seguida, Ramorino surgiu no balcão, agradeceu, ouviram-se vivas! – e a comédia está terminada [grifo nosso] (...)” ¹⁴⁴

¹⁴³ROSENFELD, Anatol, *A comédia do niilismo*. In: *Woyzeck e Leonce e Lena*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968 e *O Teatro Moderno*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977

¹⁴⁴Trata-se da finalização da mesma carta à família.

Será preciso levar em conta a maneira como Büchner participa ativamente do levante, colocando em risco a própria liberdade (“Apesar disso, forçamos o caminho e nos postamos...”), junto ao coro de manifestantes, para esperar com sua bandeira negra a chegada de Ramorino. A festa aparece, em sua escrita, denotando o triunfo da empreitada, com o apoio rebelde da Guarda Nacional – pendor idealista francamente assinalado na carta.

Porém, diferentemente de outros autores românticos do período – e talvez já compartilhando, mesmo sem ter ainda lido (tomará contato com o legado do poeta apenas mais tarde) o viés crítico de Lenz, dramaturgo que o antecipa em meio século e é uma nota dissonante por sua abordagem massacrante do cinismo da vida burguesa, ainda no pré-romantismo da década de 1770, e que foi motivo originário de novela büchneriana de biografia ficcionalizada, e inacabada, intitulada *Lenz* – o resultado final do fato histórico lhe parece uma comédia indisfarçável. Trata-se de uma comédia, mas uma comédia à moda de Lenz – ou, no século XX, à moda de Brecht

Pois não se configura na manifestação relatada na carta uma comédia comum, em estilo *biedermeier*. A comicidade büchneriana vem carregada de uma ironia trágica, finalizando a descrição. Há um olhar distanciado, que ri com amargor.

Há, portanto, também, indícios de um estranhamento grotesco, em uma comicidade lacunar – *E a comédia está terminada!* Ou, como aponta Anatol Rosenfeld:

“(...) ‘Oh! Se eu fosse um bobo!’ O palhaço é o homem que, por assim dizer por profissão, poderia repetir a palavra de Danton: ‘Não queira de mim uma atitude séria’.

Tal atitude encontra sua expressão irônico-trágica na interpretação da existência humana como comédia grotesca.”¹⁴⁵

¹⁴⁵ ROSENFELD, Anatol, *A comédia do niilismo*. In: *Woyzeck e Leonce e Lena*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968 e *O Teatro Moderno*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977.

Enquanto todo o melodrama romântico esteve assentado por três pilares inevitáveis, a saber: a) o ressentimento ¹⁴⁶ burguês, que motiva a revolução contra a nobreza; b) certo maniqueísmo, que separa o mundo entre vilões e vítimas, ainda que muitos bandidos apareçam nas obras românticas idealizados, atuando no mundo como “mocinhos”; e c) um moralismo arraigado, de fundo cristão, que alinhava a vitória do bem sobre o mal e a redenção como finalidades últimas da grande escatologia espiritual do mundo, o olhar de Büchner antecipa, de modo pós-romântico, a crua observação da História como farsa.

E farsa grotesca.

Deslocando o olhar sobre nós mesmos, em nossos processos de criação, notamos que muitos movimentos políticos contemporâneos, enfurecidos pela urgência, e por mobilizarem legítimas reivindicações historicamente anuladas, acabam, por ingenuidade política, expressando-se ainda por caminhos que repetem esta conservadora tríade burguesa, de pendor melodramático, proclamando raivosas destilações verbais de teor dualista, moralizante e, invariavelmente, ressentidos contra supostos inimigos – miragens antiquadas para este tempo. Büchner faz-se um antídoto problematizador a tais perspectivas redutoras e por isso se constrói como matéria vicejante no campo de qualquer pedagogia.

O jovem Büchner manifesta, já nesta carta precoce, uma lucidez que o separa da cegueira coletiva, em sua militância. A ironia com que observa a desenfreada romantização de heróis – e, por consequência, vilões – afasta-o de um envolvimento emocional, de onde é possível, deslocado e distanciado da turba, rir. Talvez, por isso, um dos seus temas favoritos, como em uma espécie de “renitência do olhar”, e projetada diante da maquinização industrial do homem, em plena Revolução das Máquinas, seja a solidão.

Também politicamente Büchner está só. Vê, por detrás da máscara da História, um riso terrível que se caracteriza como uma indisfarçável e terrífica

¹⁴⁶ KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão – A atualidade das depressões*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2010.

comédia grotesca – como também vêm, mascarados, o horror da festa de casamento de fantoches, seus futuros personagens Leonce e Lena.

Em suas obras, o aspecto de uma comédia niilista, conforme definição de Anatol Rosenfeld, aparece cravado por uma cruel leitura do mundo, aterrorizada com a contradição e, sobretudo, com a complexidade impalpável dos fatores históricos e políticos que envolvem, cegam e, tragicamente, atingem de modo ininteligível o homem comum.

Resulta disso a sua indubitável predileção por uma perspectiva cômica, grotesca, mas que não se constrói exclusivamente como uma visão distanciada, puramente crítica, da Humanidade. Büchner expõe-se humano e participante da grande farsa, da existência que se destina ao riso – mas a um riso brutal, sem som. Uma gargalhada muda, como aquela que funda o mundo, no mito originário descrito na *História do Riso e do Escárnio* ¹⁴⁷. Ele anseia pela vitória romântica de Ramorino, mas não pode deixar de rir desta sua condição demasiadamente humana.

“É verdade, eu rio com frequência, mas não rio da maneira de como alguém é homem e sim apenas do fato de que é homem, pelo que não tem culpa nenhuma – e nisso rio de mim mesmo, visto que participamos de um mesmo destino humano.” ¹⁴⁸

A grande influência exercida por Büchner sobre movimentos pós-românticos (de naturalistas pesquisadores de realidades cruas a expressionistas caracterizadores de máscaras sombrias; de brechtianos para quem o estranhamento do mundo deve produzir ação crítica objetiva a artaudianos que fazem de sua presença um rito cruel de autodesnudamento subjetivo; do riso estranho da bestialização kafkiana à desarticulação dos sentidos da linguagem de todo o teatro do absurdo) faz do autor precursor destas visões aterrorizadas, e um tanto cômicas, da existência.

¹⁴⁷ MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Ed. UNESP, São Paulo, 2003.

¹⁴⁸ Carta de Büchner à família, de 1834 – posterior, portanto, à carta que analisamos aqui.

Amargas são estas raízes da literatura e da dramaturgia ocidentais modernas, pois “trazem a primavera na face e o inverno no coração, exatamente como Leonce, segundo a palavra de Lena” ¹⁴⁹.

Se “a própria cidade iluminou-se” e “às janelas damas acenavam seus lenços”, o que Büchner via, para além de seus fulgores juvenis, já era a perfeita contrafacção que caracteriza os movimentos dialéticos da história, sua força inexplicável que cria espaço vazio, um vácuo destinado a ressoar uma gargalhada inaudível.

“No vácuo que nele se estabelece já não acredita em qualquer possibilidade de uma ação útil por parte de minorias intelectuais. São as condições exteriores que terão de amadurecer.” ¹⁵⁰

E o Danton de sua peça arrematará:

“Não compreendo porque as pessoas na rua não param dando risadas uma na cara da outra. Creio que deveriam soltar gargalhadas pelas janelas e pelos túmulos afora, o céu deveria arrebentar-se e a terra revolver-se de tanto rir” ¹⁵¹

A relação entre carta e obra se mostra inequívoca, aqui. E, então, apenas por estes poucos elementos acima elencados, uma carta como esta deveria, portanto, ser tomada como material de trabalho a interferir diretamente na produção de pensamento e de formas teatrais, em um processo criativo que lidasse com esta noção tão dilatada e conceitual de dramaturgia.

¹⁴⁹ ROSENFELD, Anatol. *A comédia do niilismo*. In: *Woyzeck e Leonce e Lena*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968 e *O Teatro Moderno*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977.

¹⁵⁰ ROSENFELD, Anatol. Idem.

¹⁵¹ BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*, 1835.

6.2 Carta 2, escrita à família em abril de 1833

Ao que consta, Büchner somente conheceu a obra de Lenz em 1835, quando escreveu, desde Estrasburgo, uma outra carta à família relatando o encontro com o “amigo de Goethe”. Se, com Lenz, Büchner apreendeu a tristeza do riso possível no âmbito da formação burguesa, e, como consequência, a imposição de certa urgência crítica, também buscou, em sua fortuna poética, aquilo que já se apresenta tão apressadamente necessário quanto inacabado – mesmo nesta carta antecipadora, de 1833.

Haverá, por extensão ao riso sardônico e inaudível da primeira carta, nas posições estéticas büchnerianas, uma recusa a posturas formais e políticas conservadoras – ainda que isso se expresse como autocastração e mutilação de uma vivência plena no âmbito social em que transitava e mantinha relações de parceria (como ocorreu verdadeiramente com Lenz – e, depois, também com Büchner). Isso se evidenciará no tom violento de seus posicionamentos.

E é esta mesma urgência e inacabamento que levará o futuro autor de *Woyzeck* ao discurso violento que anseia por legitimar-se, contrário aos cânones e normas instaurados.

Entretanto, muito antes do contato com Lenz, algo desta identificação já está prenunciada. Em carta escrita à família em (data duvidosa) 5 de abril de 1833 ¹⁵², proclama em tom categórico:

“Minha opinião é a seguinte: se algo pode ajudar em nosso tempo, é a *violência*.” ¹⁵³

¹⁵²Há dúvidas em relação à data desta carta, pelo fato de que a mesma refere-se a acontecimentos ocorridos no dia 3 de abril, em Frankfurt, dois dias de diferença, apenas, e foi escrita em Estrasburgo em resposta a comentários emitidos pela família em carta sobre estes mesmos acontecimentos (o malogrado levante de 3 de abril de 1833, ocasião em que um pequeno grupo de estudantes armados, liderados por Ludwig Weidig, tenta tomar um posto policial com a intenção de deflagrar uma revolução das massas. . Os limites postais da época tornam suspeita a emissão nesta data tão próxima. As notas de Ingrid Dormien Koudela e Jacó Guinsburg reafirmam esta dúvida.

¹⁵³Carta à família, de 1833.

Nesta carta, alguns aspectos centrais para o desenvolvimento da poética büchneriana, permanentes em toda sua trajetória, articulam planos de recorrências. Especialmente, a presença deliberada, em todas as suas obras, da violência que se desdobrará vertiginosamente como ato intempestivo e capaz de interromper processos ligados à constância e à permanência, mesmo quando aplicada, de modo brutal e a conta-gotas, pelos poderosos contra o trabalhador alienado.

Dissecar a violência e fazer uso dela como ação revolucionária, como um programa inescapável nos vínculos sociais, construirão ou serão temas constantes, que sairão de suas cartas para redimensionar aspectos estilísticos de sua cena teatral e literária, como algo atávico, oriundo de uma percepção seminal – o que já se lê nesta sua carta.

Há, a partir daqui, como que uma ritualização lírica da violência ancestral para dar plenitude ao canto inacabado e urgente do coletivo revolucionário. A razão primeira deste impulso vem, claramente, de sua atenta observação (por leituras) das práticas do terror, durante a Revolução Francesa. Mas o que tinha se tornado, na década de 1830, o terror? Seria preciso ir mais adiante, e buscar horizontes mais distantes – talvez, até, mais ligados a uma percepção aguda da ação humana.

Terry Eagleton dá sinais de compreensão desta percepção aguda, que procura evitar qualquer parcialidade fragmentária assumindo-a, ao escrever em seu livro *Doce Violência – A ideia do trágico* (2013):

“Como comenta uma personagem em *A Morte de Danton*, de Büchner: ‘Existe um ouvido para o qual a cacofonia que nos ensurdece é apenas uma corrente de harmonias.’ (Ato IV, cena 5). O perspectivismo pode nos impedir a verdade absoluta, mas também mantém aberta a possibilidade de uma maneira de ver menos desalentadora do que a nossa própria e, assim, ameniza a visão trágica. Podemos não ver a vida de forma constante ou não vê-la por inteiro, mas é sempre possível supor que tal inteiro *exista*, já que nossa própria experiência é

tão manifestamente parcial. As fragmentações da modernidade podem, então, de forma otimista, voltar-se contra elas próprias.”¹⁵⁴

Ou, em outro trecho, para dimensionar a violência vigente na dimensão trágica da existência:

“Todavia, está longe do óbvio que qualquer vida humana forme uma atividade única ou pertença a um padrão mais amplo, ou que o fato de isso ocorrer possa trazer qualquer consolo especial aos aflitos. Será isso realmente verdadeiro em relação a *Os heraclidas*, de Eurípides, ou em relação a *Woyzeck*, de Büchner? E, mesmo que fosse, como exatamente serviria de consolo para nós saber que nossa angústia era compartilhada com todos e simetricamente organizada? De qualquer forma, por que precisamos da tragédia para nos ensinar essa lição, em vez de a extrairmos de alguma fonte mais benigna e menos dilacerante?”¹⁵⁵

No caso específico de Büchner, não se trata apenas do entretecer de uma apologia à violência, mas do desejo de problematizá-la, uma vez que lhe parece inevitável o seu uso contra as poderosas forças conservadoras postas em vigor, com a preservação absolutista – já que, repetimos aqui, o Congresso de Viena, de 1815, tinha reinstaurado a prática de um princípio restaurador, sob os interesses comandados por Metternich.

Büchner e suas personagens atuam no campo da rebeldia, seja ela planejada e irmanada à violência realizada com consciência, seja introjetada pela própria vivência violenta, no mundo – e manifesta, nos dizeres de Eagleton, como esquizóide alienação advinda da loucura.

“O extraordinário *Woyzeck* – de Georg Büchner – meio visionário, meio esquizóide, é, talvez, o primeiro herói proletário de um drama trágico, um soldado maltrapilho que apunhala Marie, sua parceira infiel, e, à medida que a linguagem da peça se aproxima do surrealismo, ele aprende por meio da loucura uma espécie de verdade. Büchner antecipa

¹⁵⁴EAGLETON, Terry. *Doce Violência – A ideia do trágico*. Ed. UNESP, São Paulo, 2013.

¹⁵⁵Idem.

Bertolt Brecht na crença de que a moralidade é mais para os endinheirados, e seu panfleto *The Hessian Messenger* é um fragmento simplesmente espetacular de retórica populista que por pouco não o levou à prisão. Se *Woyzeck* traz uma figura da classe operária para o centro do palco, *Os Tecelões*, de Gerhart Hauptmann, apresenta gente operária – fato bastante incomum na história do drama – não apenas como vítimas individuais, mas como classe social.

(...)

Os protagonistas plebeus de Büchner e Brecht são, na sua maioria, rebeldes sociais (...).” 156

A violência se lhe afigurava, portanto, instrumental – como uma pulsão vinda da inquietação e da oposição ao regime. Mas também, por outro lado, quase no reverso de si, oriunda de uma incontornável irracionalidade que emerge desde longe, da animalidade humana.

Neste aspecto, (e diametralmente distante, por tantas ambivalências) Büchner evoca, também com quase um século de antecipação, as proposições e buscas nunca concretizadas do projeto cênico de Antonin Artaud que, como se sabe, pretendeu dedicar-se a uma montagem de *Woyzeck* – utopia nunca alcançada.

A cruel ritualização da violência como formalização de um teatro que pudesse desnudar o homem em sua memória ancestral, em um *Teatro da Crueldade*, espelhando sua condição animalesca, está enraizada nesta que é uma das cartas de juventude de Büchner, também anterior a todas as suas obras – mas, evidentemente, também em todas as suas obras.

E, se, por outro lado, os materiais fragmentários de Büchner ressoam diretamente nas “máquinas desejanter” que são as escrituras para a cena de Heiner Müller (um pós-brechtiano cuja máxima se traduz na concepção de que mergulhar em Brecht sem criticá-lo é traí-lo, e que compôs o poema-manifesto *A Ferida Woyzeck* – em que traços desta ritualização da violência se enunciam com a concretude da própria história), não há que se estranhar que Büchner

¹⁵⁶Idem.

alicerce as bases de uma outra linhagem, que, desviando-se de Brecht, repouse sobre Artaud.

Como expressou-se Fernando Peixoto na apresentação de *Teatro de Heiner Müller* ¹⁵⁷, em seu breve prefácio *Quando a crítica se transforma em grito*, alinhavando em Müller a síntese entre Brecht e Artaud – na raiz destas muitas linhagens que se dedicaram à percepção da violência, há Georg Büchner:

“Conheci Heiner Müller justamente na estreia de seus textos em Paris, em 1979. Foi-me apresentado por Bernard Dort. (...)

No final de seu texto jornalístico, o próprio Dort – que uma vez, por carta, quando lhe perguntei porque não havia escrito sobre Müller (espero não ser indiscrição revelar isso) me respondeu: eu o conheço bem, tenho admiração por ele e também, às vezes, ele me irrita, mas nada de verdadeiramente sério escrevi sobre ele, ele me intimida também – afirma que recordando mais uma vez o rosto de Müller, finalmente descobre quem ele lembra: é o rosto de Artaud.” ¹⁵⁸

E continua Peixoto:

“Seria sem dúvida extremamente simplificador (ou criaria, talvez, uma falsa hierarquia de valores) manipular a fórmula clássica da dialética e dizer que se Brecht foi a tese e Artaud a antítese, para o projeto teatral do século XX, Müller é a nova síntese. Mas há algo de talvez verdadeiro nesta simplificação: em seus textos, a firmeza ideológica é revestida de dúvidas e perplexidades, mas não perde uma configuração racional, inclusive volta-se diretamente para a busca de uma reflexão consciente. Mas, certamente, passa por um transbordante processo de derrisão. E incorpora e recria elementos da crueldade ou da irracionalidade artaudiana, resultando numa dramaturgia inovadora, constituída de provocativos fragmentos poéticos grávidos de uma carga avassaladora de sugestões para imagens cênicas ambíguas e propositalmente incertas, passíveis de um jogo infinito de intrigantes símbolos e de uma permanência inquietante de irrecusável realismo.

¹⁵⁷ PEIXOTO, Fernando. *Quando a crítica se transforma em grito*. In: *Teatro de Heiner Müller*. (Apresentação). Ed. Hucitec, São Paulo, 1987.

¹⁵⁸ Idem.

Trata-se de um teatro político, inclusive porque seus temas essenciais são a revisão do processo histórico alemão, o questionamento do significado e da prática da revolução, a discussão incisiva sobre a construção do socialismo. Uma destruição de tempo e espaço que rompe com o discurso linear, mas não perde o fio de múltipla condução a uma compreensão de passado-presente-futuro, mergulha de forma implacável no campo da ética e do comportamento do indivíduo inserido no contraditório processo social transformador.

(...)

Dort insiste em que há Artaud em Müller. E continua: não o Artaud mistificado pelo Living Theater, o do transe do corpo, mas sim o Artaud que coloca o teatro em questão querendo fazer dele ‘a realidade’. Alguns textos [de Müller] (...) ampliam esta colocação: por trás de *Mauser* sem dúvida está, além de *A Morte de Danton*, de Büchner, em que a revolução devora seus próprios filhos, a presença inquietante de *A Decisão*, de Brecht, a mais inquietante de suas peças didáticas.”¹⁵⁹

Evitando-se, como sugere o autor, qualquer tipo de simplificação ou definição de hierarquias, poderíamos compreender, em leitura reversa, temporal e esteticamente, que, ao tratar de Müller, Peixoto descreve aspectos formais que são plenamente encontrados, como matricialidade, em Buchner – uma simples substituição do nome de um pelo de outro, na leitura do texto (considerando-se, claro, a distância e a diferença histórica), trará sentido a esta evocação. Ao descrever Müller, Peixoto parece escrever sobre seu antepassado alemão do século XIX.

Em famosa “entrevista, Müller afirmou que a primeira preocupação que tem quando escreve um texto teatral é destruir coisas”¹⁶⁰. A violência derivada desta prática que sabe, nas palavras do próprio Müller, que “para que alguma coisa surja é preciso que outra desapareça”, que “a primeira configuração da esperança é o medo” e que “a primeira manifestação do novo é o horror”¹⁶¹, também faz evocar esta relação que pulsa, como nos ensina Peixoto, em nova inversão derrisória, desde o francês Artaud até o germânico Büchner.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ Idem.

Assim, não precisamos ir mais longe para perceber que há algo que precisa ser ritualizado artaudianamente na poética, e na visão política, de Büchner. E o que quer que seja, aqui, ritualizado, deriva desta percepção da violência.

Retomando a nossa carta de estudo, de 1833:

“Minha opinião é a seguinte: se algo pode ajudar em nosso tempo, é a violência.”¹⁶²

O antropólogo Pierre Clastres, citando A. Leroi-Gourhan (*O gesto e a fala*, pp. 236-237), escreve, em sua *Arqueologia da violência*¹⁶³, que “o comportamento de agressão pertence à realidade humana desde os australopitecus pelo menos, e a evolução acelerada do dispositivo social em nada alterou o lento desenrolar do” uso da violência, que se relaciona, portanto, à humanidade como espécie, “é coextensiva a ela. Propriedade, em suma, zoológica da espécie humana, a violência é identificada aqui como um fato irreduzível, como um fato natural que mergulha suas raízes no ser biológico do homem. Essa violência específica, realizada no comportamento agressivo, não é sem causa e sem finalidade, ela está sempre orientada e dirigida a um objetivo: ‘Em todo o curso do tempo, a agressão aparece como uma técnica fundamentalmente ligada à aquisição e, no primitivo, seu ponto de partida está na caça, onde a agressão e a aquisição alimentar se confundem (A. Leroi-Gourhan)’”.

Esta poderia ser, então, uma força de pendor arquetípico a mover Büchner. Mas o jovem poeta, como defendemos antes, está prestes a se tornar uma das vozes precursoras (e antecessoras) do materialismo histórico, e portanto se intui nele a capacidade de dialetizar, pela razão, uma subversão ao que pudesse se constituir também como algo atávico ao humano.

¹⁶²BÜCHNER, Georg. Carta à família, de 1833.

¹⁶³CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. Ed. Cosac&Naify, São Paulo, 2011.

Em suas futuras peças, a articulação da violência se dará como um constructo racionalmente projetado como ação (micro-)política, consciente ou inconscientemente (incorporada por alienação) por suas personagens. Mas os vestígios desta arqueologia da violência restarão vivos, em forma e em conteúdo, em suas obras, como também em suas correspondências postais.

Neste momento da carta de 1833, a violência emerge, sim, como um grito primal, frente ao desespero que a manutenção do poder político conservador lhe causa, por mais que o conteúdo panfletário e racionalista, de vocação crítica, permeie sua argumentação.

“(...) Os jovens são acusados pelo emprego da violência. Não estamos porém em perene estado de violência? Por termos nascido e crescido no cárcere, não percebemos mais que estamos enfiados dentro de um buraco com as mãos e os pés atados e uma mordida na boca. E o que vocês chamam de *estado de direito*? Uma *lei* que transforma a grande massa de cidadãos em besta de carga para satisfazer as necessidades artificiais de uma minoria insignificante e degenerada? E esta lei, sustentada por um brutal poder militar e pela tola esperteza de seus agentes, esta lei é uma *eterna e crua violência*, aplicada ao direito e ao bom senso, e eu lutarei com a *boca* e a *mão* contra ela, onde puder. (...)” ¹⁶⁴

O tom adotado, aos 20 anos de idade, antes de entregar-se a quaisquer atividades políticas ou artísticas concretas (na mesma carta, talvez apenas para acalmar os familiares, ainda escreve: “se não tomei parte naquilo que aconteceu e não tomarei parte naquilo que talvez aconteça, isso não ocorre nem por reprovação nem por medo, mas porque, no momento, considero todo movimento revolucionário como um empreendimento vão e não compartilho a cegueira daqueles que consideram os alemães como um povo pronto para a luta em nome do seu direito” ¹⁶⁵), é o da compreensão de que somente pela violência se poderia vencer o Leviatã hobbesiano.

¹⁶⁴ Carta à família, escrita em Estrasburgo, em abril de 1833.

¹⁶⁵ Idem.

Porque Büchner reconhece que há, no Estado, um tipo paralelo de violência institucionalizada, muito mais terrível e imperceptível do que a praticada pela militância crítica ou pelo terror.

Também, nisto, Büchner põe-se, armando-se como hidra que se lança a múltiplas direções, como semente, em linhagem histórica que germinará, como matriz fundante, no poema-material brechtiano “*Sobre a violência*”, que reflete sobre esta mesma ambiguidade e com mesmo paralelismo a respeito do uso e do conceito de violência – e que poderia ser tomado como material de trabalho processual para muitas de suas peças.

De modo muito semelhante a Büchner em sua carta à família, o poeta Brecht escreve:

“A corrente impetuosa é chamada de violenta

Mas o leito do rio que a contém

Ninguém chama de violento.

A tempestade que faz dobrar as bétulas

É tida como violenta

E a tempestade que faz dobrar

Os dorsos dos operários na rua?”¹⁶⁶

Como se mergulhasse em uma impossível leitura do poema de Brecht, com o estado de direito e a feição absolutista ainda reinante, em pleno período de contraditório desenvolvimento industrial, seu apelo à violência, em inversão a qualquer distopia, faz com que Büchner adote postura favorável à militância revolucionária.

¹⁶⁶ BRECHT, Bertolt. *Poemas – 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. Editora 34, São Paulo, 2006.

Entretanto (e as adversativas se sobrepõem por todos os lados e braços da hidra paradoxal), suas leituras de Goethe e Schiller – bem mais recuadas, mas concretas – já apontavam para a elaboração crítica de um olhar também questionador sobre os rumos que o terror poderia tomar em uma sociedade germânica como a que o jovem ativista presenciava, em suas contradições, nos territórios que hoje denominamos como alemães.

Se a finalidade de seus cuidados, na carta, era a de acalmar os ânimos de familiares preocupados com os protestos estudantis, ele nomeia, desde já, sua preocupação em relação ao despreparo das massas campesinas. E os rumos da Revolução Francesa não lhe pareciam muito mais animadores, com o refluxo antirevolucionário vivenciado, agora, quase quatro décadas depois da explosão do terror, na França.

Goethe, embora tenha comprado uma pequena guilhotina de brinquedo para seu filho August, havia permanecido reticente em relação aos rumos do terror, desde muito antes. Escreveu ao amigo Knebel: “Você sabe, quando os pulgões estão alojados nos galhos das rosas e sugaram até ficar bem gordinhos e verdes, então as formigas vêm e lhes sugam o sumo filtrado dos corpos. Desse modo, tudo vai adiante, e nós chegamos ao ponto em que aquele que está por cima num dia, come mais do que poderia caber em alguém que está mais abaixo” ¹⁶⁷.

As deformações sociais ainda arraigadas durante o tempo da formação da sociedade burguesa já tinham sido também percebidas por Schiller, que reconhecia os progressos na área técnica da sociedade burguesa, em suas cartas para a *Educação Estética do Homem*, mas que, nestas mesmas missivas que a formam, afirma temer a perda da idealista totalidade, antevista pela temível divisão do trabalho e na especialização, que fragmentava a ideia de sujeito e fazia com que a política se transformasse em um maquinário de especialistas do poder.

Como para Goethe, para Schiller a política teria se afastado do mundo e da vida, quando reclamava:

¹⁶⁷ Carta de Goethe a Knebel, de 17 de abril de 1792.

“O prazer foi separado do trabalho, o fim do meio, o esforço da recompensa. Eternamente preso a um fragmento do todo, o homem se forma apenas como fragmento. Ouvindo eternamente o barulho da roda que põe em movimento, ele jamais desenvolve a harmonia do seu ser, e em vez de imprimir humanidade à sua natureza, ele é apenas uma cópia do seu negócio.”¹⁶⁸

Por outro lado, sem ainda conseguir nomear quais forças históricas são as que movem este homem socialmente formatado, é de um modo juvenil e impulsivo que a violência surge, para Büchner, como estratégia de sobrevivência. E a subsistência dos pobres necessita recordar dos impulsos primários para arrancar, pela força, o pão de cada dia, pois, como salienta com a firmeza de um guerreiro arquetípico semelhante ao descrito por Clastres, na *Arqueologia da Violência*, escreve, furioso, no *Mensageiro Rural de Essen*: “o nosso suor é o sal na mesa dos poderosos”, precisamente no ano seguinte ao desta carta.

Talvez seja por tais razões contraditórias que a consciência do social, em Büchner, conviva, em atrito poético visceral, com uma espécie de artaudiana ritualização de imagens sacrificiais radicais – em que a discursividade política cede espaço para um campo existencial profundo, ligado à arquetípica fundação mítica das grandes fábulas ancestrais – como se verá até mesmo na manipulação do homem por forças desconhecidas. Danton se comparará a um títere guiado por mãos desconhecidas, como um ser fantasmático; Leonce mergulhará em uma filosofia que reincide em sua insuficiência, renunciando angústias existenciais profundas, que se traduzem com um ridículo dedo apontado para o nariz; Woyzeck cometerá seu crime sob a regência do avermelhado sanguíneo da lua, sem saber muito bem quais forças são estas que lhe movem a ação.

A doce violência sacrificial impõe-se como trágica e inexorável alternativa à pacificação conservadora percebida na manutenção intolerável do Antigo Regime, em pleno século XIX. Ou, então, explode quando não se é mais

¹⁶⁸SCHILLER, Friedrich. *Educação Estética do Homem*. (Cartas) Ed. Iluminuras, São Paulo, 2011.

possível suportar a permanente violação do humano pelo trabalho explorado. Estas são as forças contrárias que passam a imantar o projeto de Büchner, mesmo antes de escrever qualquer diálogo teatral – coisa que somente ocorrerá a partir de 1834 e 1835, com *A morte de Danton* (e todos eles serão pré-marxistas, repetimos!).

Terry Eagleton percebe algo deste processo, justamente nesta mesma peça terrificante:

“Se a intenção é construir a Nova Jerusalém, isso só pode acontecer com os tijolos lascados e espatifados que temos à mão. Mesmo assim, nada parece mais maravilhosamente criativo do que a ideia da destruição total, o que faz uma diferença bem mais palpável para o mundo do que moldar um Estado político ou uma obra de arte. A política da pulsão de morte (...) vê a violência como uma força purificadora, induzindo uma entorpecida civilização suburbana a adotar uma nova vida (...). Sacrifício pode significar apenas o que a esquerda suspeita que ele significa, mas também implica que há momentos em que algo precisa ser desmembrado para que se renove. Se uma situação está bastante difícil, ela precisa ser interrompida para ser reparada. Exatamente a mesma coisa acontece com vidas individuais – não que elas devam ser extintas com violência, pois terror deste tipo é uma paródia do sacrifício. Como Robespierre sardonicamente comenta em *A morte de Danton* de Büchner: ‘[Cristo] os redimiu com seu sangue, eu os redimo com o sangue deles próprios’. (...) A revolução rejuvenece a humanidade despedaçando-a.”¹⁶⁹

O que ainda ressoa idealista em sua obra já nasce com mordaz (auto-)ironia, sob riso derrisório, a contradizer e complexificar a violência como ação política, uma vez que não poderia partilhar com Goethe e, sobretudo, com Schiller, as suas posições políticas de alheamento, conservadoras, diante da Revolução Francesa. Mesmo os “bandoleiros schillerianos” a receber Ramorino, descritos em sua carta de 1831, findam em uma terrível gargalhada esvaziada de sentido. Contudo, algo do idealismo romântico lhe espreita e aterroriza – ou acalenta. E a conciliação, por isso, não lhe parecerá nunca possível.

¹⁶⁹ EAGLETON, Terry. *Doce violência – A ideia do trágico*. Ed. UNESP, São Paulo, 2012.

Goethe imaginava que a ação violenta das massas continha algo da manipulação que faz dos homens não esclarecidos meros instrumentos da perpetuação do engano. Já em seu romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* ¹⁷⁰, expressa sua rejeição à explosão revolucionária por acreditar que “a politização generalizada no começo da era das massas teria por consequência uma confusão fundamental na percepção do que está próximo e do que está longínquo”, tornando o homem massa manipulável de enganadores e agitadores ¹⁷¹.

Büchner utilizará este mesmo argumento na carta, para acalmar a família, mas também discordará dele, como se lê nesta sua indiscutível postura farovável à violência e também nas ações políticas futuras, que o levarão a participar da escrita de *O Mensageiro Rural de Essen*, no ano seguinte.

Com relação a Schiller, se Büchner pretende uma educação estética para o homem, fundada na ideia de um jogo que transporte o homem da natureza à civilização (dando nova forma teatral a temas conhecidos), não será pactuando com a proposição schilleriana de uma transformação apenas lúdica do espírito, quando a experiência do Belo pudesse ansiar pelo fortalecimento da liberdade. O estranho rito büchneriano – de cores fortes em todas as suas peças – não é somente lúdico, se a liberdade não é possível senão arrancada à força, ao contrário do que é proposto nas cartas de Schiller, visando o alcance da Beleza esclarecedora pela construção de um *Homo Ludens*. Büchner anseia por, e se lançará, à ação.

E, assim como Lenz, ao romper com Goethe, não haverá para ele concessão possível, sobretudo quando se acredita, como faz Goethe, no refreamento do vulcanismo revolucionário, para que o netunismo gradual das mudanças tome a dianteira da História.

Segundo Rüdiger Safranski, em seu livro que aborda as questões centrais da poesia e do pensamento em torno dos romantismos alemães,

¹⁷⁰GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Editora 34, São Paulo, 2006.

¹⁷¹SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo – Uma questão alemã*. Ed. Estação Liberdade, São Paulo, 2010.

“o gradual o atraía [a Goethe], o súbito e violento o fazia recuar, tanto na natureza quanto na sociedade. Ele se ligava às mudanças, não às rupturas. Era um amigo da evolução, não da revolução”¹⁷².

Em 1833, portanto no ano seguinte à morte de Goethe – e esta é uma daquelas mortes que definem a passagem de uma época a outra, como nos ensina Fernando Peixoto –, Büchner encorajar-se-á para declarar-se um parceiro da violência. Mas não de uma ritualização simplesmente retórica da violência – mas como um projeto concreto e ativo, atuante, complexo, para a ação política. Peixoto esclarece-nos:

“Os tempos são novos, na França e na Alemanha a intelectualidade redefine a sua participação nos processos sócio-políticos. Alguns dos mais expressivos nomes da vida artística alemã militam na chamada *Jovem Alemanha*, movimento literário semelhante à *Jeune France* e à *Giovanni Italia* que luta por ideais democrático-liberais, hostil ao romantismo e visando o realismo, exigindo um comprometimento político de seus membros. Por descrença na autenticidade ou na eficácia deste programa, que é considerado ‘de salão’ e apenas teórico, Büchner nunca se vinculará a este grupo.

Em maio de 1832 uma grande manifestação política, reunindo as mais diferentes tendências em defesa da liberdade na Alemanha e na Polônia, tem lugar em Hambach. Em 3 de abril de 1833 fracassa um mal preparado golpe revolucionário em Frankfurt. Büchner amadureceu politicamente. (...) quer, como acentua Duvignaud, materializar a violência. Ora, a materialização, a literalidade da violência que é senão a revolução?”¹⁷³

A violência situa-se em campo utópico, em nome da Revolução, aqui. Mas é, ao mesmo tempo, ação pragmática. E por isso Büchner deseja ultrapassar sua ritualização ancestral. Nisso, a percepção do jovem ativista antecipa uma observação aguda de que o terror, fundante da sociedade burguesa, durante a Revolução na França, é também o único instrumento capaz de ameaçá-la (falamos aqui, também, de terrorismos atuais),

¹⁷²Idem.

¹⁷³PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

verdadeiramente, em tempos como o presente – e talvez seja este mesmo sentimento do mundo que rege a ação anti-terror praticada como política preventiva, especialmente nos EUA de hoje, nos estados capitalistas – aspecto recorrentemente pontuado por jovens artistas em formação, quando em contato com a obra de Büchner.

Jean Baudrillard, em um de seus diversos estudos acerca da emergência do terrorismo na sociedade virtual do século XXI, anunciou: “A violência arcaica é ao mesmo tempo mais entusiasta e mais sacrificial. Nossa violência, a produzida por nossa hipermodernidade, é o terror” ¹⁷⁴, que está ligado à latência da sensação do vazio, que se amplificou desde o século XIX.

William A. Johnsen, ao estudar a relação que René Girard propõe para a análise da relação entre violência e modernidade, na literatura e no teatro, aponta que até “o período moderno, o sistema judicial (majoritariamente) nos impediu de ver aqueles que punem como vítimas (isto é, ficando ao lado deles) e de forçar os outros a serem nossos bodes expiatórios. Mas, na modernidade, as coisas desabam. A identidade da modernidade como período está em sua apaixonada atenção às vítimas. (...) Assim, os autores modernos levam em conta não apenas o notável ressurgimento do sacrifício como eixo da comunidade, mas a curiosa disposição de suas vítimas a abraçar o autossacrifício.” ¹⁷⁵

E continua: “o problema [da modernidade] sempre foi a violência e os mecanismos mais ou menos ocultos e instáveis com que a violência coletiva freia a violência” ¹⁷⁶. Mas há, explica, autores que optam pela rejeição unilateral da violência, como forma perigosa de proposição de paz. Büchner, ao contrário, desperta com a irrupção dela o firme propósito de revelá-la como intrínseca à condição da modernidade – e, com isso, parece também compreender o terror e a violência como únicas saídas viáveis contra o autoritarismo instaurado nas relações políticas de então – o que nos isenta (ou

¹⁷⁴BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal – Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Papirus Editora, Campinas, 2008.

¹⁷⁵JOHNSEN, William A. *René Girard – Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*. Ed. Realizações,

¹⁷⁶Idem.

nos impede) de imaginá-lo como um reformista liberalizante, nos moldes de Goethe.

Mesmo não vivendo ainda uma realidade plenamente aburguesada e de valores liberais e modernos, Büchner aufere à violência a função de instrumento de ação, como antídoto à violência do estado, praticada legitimamente pelas instituições. Na mesma carta de 1833, ainda escreve:

“(...) Sabemos o que esperar de nossos príncipes. Tudo o que concederam foi extorquido deles pela necessidade. E mesmo o concedido nos foi jogado com uma graça esmolada e um miserável brinquedo de criança para levar o eternamente embasbacado povo a esquecer o tão apertado cordão nele enrolado. É uma espingarda de lata e uma espada de pau com que somente um alemão podia cometer a inépcia de brincar de soldadinho. As nossas assembleias de representantes dos Estados Provinciais são uma sátira ao bom senso; podemos ainda ficar com elas nos arrastando um século por aí, e depois, quando somarmos os resultados, o povo terá sempre pago mais caro pelos belos discursos de seus representantes do que o imperador de Roma, que mandava entregar vinte mil florins aos seus poetas da corte por dois versos de pés quebrados.”

Outro aspecto que se apresentará como característica dominante e recorrente na obra de Büchner aparece, aqui, neste trecho de carta: a de que os homens são joguetes nas mãos de poderosos. Isto cria, em decorrência, a sensação de que o homem está mergulhado em um jogo macabro em que suas ações tangenciam uma certa experiência absurda, no campo da existência. Vistos como crianças manipuláveis, na missiva, Büchner já delinea algo do irracionalismo infantilizante que tomará parte em toda a dramaturgia europeia do pós-Segunda Guerra Mundial, nomeada por Martin Esslin, como um Teatro do Absurdo ¹⁷⁷.

Anatol Rosenfeld, ao perceber tais elementos e sua constância, em Büchner, pontua que “a experiência de um mundo vazio e absurdo leva muitas vezes à redução da imagem do homem, que se torna grotesca, particularmente

¹⁷⁷ ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1967.

quando é oposta à imagem sublime do herói clássico. (...) Sentindo-se aniquilado pelo ‘horrendo fatalismo da História’ que transforma o homem em títere, faz do automatismo tema fundamental de *A morte de Danton* (‘Somos bonecos, puxados pelo fio por poderes desconhecidos’), assim como da comédia *Leonce e Lena* e sobretudo de *Woyzeck*. Ao assassinar a amante infiel, Woyzeck o faz como um autômato, movido por uma força anônima que se manifesta a despeito dele.”¹⁷⁸

Tendo recebido da família as notícias dos malogrados protestos e ações de ocupação de Frankfurt, Büchner faz a exaltação da violência. Reconhece-a como única forma de ação política condizente com o estado de coisas implantado. “Não estamos porém em perene estado de violência?”, pergunta, nos gritos críticos grafados em sua carta.

Mas a leitura de que seria ainda necessário transformar as massas, porque “a insurreição não pode ser organizada de cima para baixo”¹⁷⁹, para que se processe uma profunda Revolução, faz com que pense que seria ainda determinante que o povo não se comportasse com o automatismo alienante, e paralizador, das personagens do futuro Teatro Absurdo. São muitas as contradições em jogo, diante da crise de um idealismo romântico que não pode ser mais aplicado e de uma compreensão materialista histórica ainda não disponível ou configurada.

Prossegue, em sua carta, afirmando que a “opinião maluca” de que as massas já estivessem prontas causou o terrível acontecimento de repressão, em Frankfurt, que foi “expiado pesadamente”.

Uma previsão mais realista, que não lhe causasse desde já uma sensação de estranhamento, de que os homens estão aprisionados em uma malha histórica assustadoramente autoritária e aprisionadora, de aspecto social e ideológico, fará com que prometa estudar atentamente “as forças em luta, investigando condições objetivas do processo político”¹⁸⁰.

¹⁷⁸ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008.

¹⁷⁹ PEIXOTO, Fernando. *Georg Büchner – A dramaturgia do terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

¹⁸⁰ Idem.

“Errar não é pecado e a indiferença alemã é, na realidade, de tal espécie que afronta todos os cálculos. Lamento de todo coração pelos infelizes. Será que nenhum de meus amigos está envolvido no caso?”¹⁸¹

O tema, aqui apresentado como “indiferença alemã”, será retomado ainda como força geratriz da “miséria alemã”, presente em Marx e abordada por Brecht, como uma referência ao fato de que o povo germânico, à beira de conquistas emancipadoras (como no caso conflituoso do passado, quando Lutero cedeu aos interesses dos príncipes quando poderia criar um estado liberto das amarras absolutistas; ou na autocastração do preceptor Lauffer (de Lenz e de Brecht) – que simboliza o abatimento das forças filosóficas renovadoras pela restauração de princípios monarquistas e de burgueses conservadores –; ou ainda o que também se verá sucumbir na luta espartaquista de 1919, para encontrar, na traição a Rosa Luxemburgo e a Karl Liebknecht, a emergência conservadora da República de Weimar e a ascensão nacional-socialista de Hitler), recua com uma constância histórica assustadora, que será tematizada por toda a linhagem do teatro alemão posterior, pelo menos até Heiner Müller.

Büchner aponta para agudo diagnóstico de sua realidade política e social. Parece, efetivamente convencido de que há limites para a ação concreta, naquele momento específico. Chega a afirmar, em outra carta à família, de junho de 1833, que “embora eu vá agir sempre de acordo com os meus princípios, aprendi em tempos *recentes* que apenas a necessidade imperativa da grande massa pode provocar mudanças, e que todo movimento e berreiro dos *indivíduos* são obra estúpida e vã. Eles escrevem e não são lidos; gritam e não são ouvidos; agem e não são ajudados. _ Vocês podem prever que não vou me envolver com a política obtusa de Giessen (Essen ou Hesse) nem com suas infantis artimanhas revolucionárias”¹⁸².

Contudo, o que se verá será coisa bastante distinta. Sua prática confronta até mesmo seus escritos. O berreiro dos indivíduos o conclamam à

¹⁸¹Carta à família, de abril de 1833.

¹⁸²Carta à família, de junho de 1833.

luta. As contradições o impelem e se fazem visíveis, em suas cartas como em suas obras. Logo após os acontecimentos percebidos como fracasso, o jovem Büchner rapidamente se envolverá na formação de um grupo secreto, am aliança com Weidig, destinado à ação revolucionária.

Porque é de Essen (grafada na carta como Giessen), de 19 de novembro de 1833, a carta que dá pistas sobre seus impulsos políticos futuros, sobre suas atividades inequivocamente participantes dos atos políticos que serão perpetrados no ano seguinte, em reuniões secretas encorajadoras, em que se entoam hinos à revolução, com a presença de professores que tiveram cátedras cassadas (Vogt, um docente de Medicina cujo verdadeiro nome era Phillipp Friedrich Wilhelm, nascido em 1787 e morto em 1861, e que teve que se mudar para Berna para continuar lecionando) e demais correligionários:

“Ontem estive em um banquete para homenagear os deputados que retornaram. Cerca de duzentas pessoas, entre eles Balser e Vogt. Alguns brindes leais, até que se havia bebido o suficiente para criar coragem, e depois a canção da Polônia, a Marselhesa e então deram um viva aos presos em Friedberg! As pessoas entram no fogo, quando este vem de uma poncheira flamante (...)”¹⁸³

Apesar da lucidez evocada, a febril embriaguez do tempo e as urgências da ação o impelem ao engajamento concreto – e agora a família, sempre acalentada por cartas que parecem afirmar o oposto, já tem condições de suspeitar de que o rapaz compromete-se, progressiva e definitivamente, com a ação subversiva.

Será neste contexto a sua iniciação literária, na escritura do panfleto político *O Mensageiro Rural de Essen*, de 1834 – em que sua aguda crítica dos fatos objetivos será também marcada e atravessada por violenta paixão discursiva, que o levará, por consequência, ao exílio precoce, que marcará definitivamente a sua obra dramática, entre 1835 e 1836.

¹⁸³ Carta à família, de 19 de novembro de 1833.

A “poncheira flamante” e o fogo sacrificial aparecerá claramente nas festas mórbidas e devassas em que Danton se lançará para retardar uma ação impossível. Esta mesma embriaguez delirante toma de assalto o Woyzeck com sangue nas mãos em uma taberna, sem conseguir explicar como pôde manchar com o sangue da mão esquerda o próprio cotovelo esquerdo. E a filosofia desconcertante de Valério parece regida pela mesma bebedeira, impelindo as personagens a uma ação que parece ter, na superfície, um aspecto de inexorabilidade trágica, mas que carrega, em seu fundo falso, a ossatura de uma farsa niilista de autômatos, à moda de Tadeusz Kantor – outra referência constante a que nossos laboratórios de criação, realizados a partir destes estudos, apontam com dimensões de parentesco.

Fica, mais uma vez, evidente a enlaçada relação entre cartas e obras – tanto no campo dos conteúdos como também no que lhes permite alicerçar perspectivas estilísticas e escolhas formais –, tornando possível comprovar mais uma vez a hipótese de que suas cartas podem ser tomadas como materiais de trabalho produtivos para a definição de um conceito de dramaturgia expandida, como materiais, em processos de criação que envolvam escrituras büchnerianas.

6.3 Carta 3, escrita à família, em fevereiro de 1834

Na carta enviada à família em fevereiro de 1834, às vésperas, portanto, da primeira edição de *O Mensageiro Rural de Essen*, Büchner lança aos correios um petardo humanista que, de muitos modos, relacionar-se-á com sua escritura dramatúrgica de modo reincidente:

“Eu não desprezo ninguém, menos ainda por causa de sua inteligência ou educação, porque a ninguém é dado o poder de não se tornar um idiota ou criminoso – porque nós em iguais circunstâncias provavelmente nos tornaríamos todos iguais, e porque as circunstâncias estão fora do nosso alcance (...)”¹⁸⁴

Antes de mais nada, o problema do desprezo. Aquilo que o pudesse colocar fora do mundo, para rir de toda e qualquer iniquidade, em uma comédia tenebrosa, está descartado.

Büchner não ri com a perspectiva bergsoniana¹⁸⁵ da correção de tudo aquilo que se pudesse considerar, pela razão, moralmente desprezível. Está amplamente identificado com todos os homens, sejam inteligentes ou tolos, intelectuais ou indivíduos sem formação escolar alguma. Em pouco tempo, lidará, em sua dramaturgia, com uma figura da estatura histórica de Danton e com o proletário Woyzeck, rindo de ambos, e de modo angustiante, de suas mazelas idênticas.

Se, para Bergson, o riso advém como uma resposta corretiva de tudo o que pudesse escapar ao perfeito funcionamento da máquina moral – em processo de castração que visa a manutenção do controle social –, o riso seco de Büchner não partilha deste distanciamento puramente racional.

O riso grotesco, que observa a distorção de todos os homens reduzidos a condições bestializantes por mecanismos sociais indistinguíveis, dá-se por

¹⁸⁴ Carta à família de fevereiro de 1834.

¹⁸⁵ BERGSON, Henri. *O riso – Ensaio sobre a significação do cômico*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1983.

estranhamento, porém nascido de uma certa identificação do homem com o esvaziamento do mundo e que, então, ao perceber-se em idêntica posição, pretende, justamente pelo horror do que é risível em si, desnaturalizar aquilo que, no mundo social, poderia se considerar natural ¹⁸⁶ - ou naturalizado, pelo hábito e pela normalização do absurdo.

Não se trata, deste modo, de uma comicidade convencional e repressora, nascida de inversões, deslocamentos e conjunções de intrigas paralelas articuladas por uma estrutura previsível. Opostamente, sua gargalhada seca (inaudível?) deriva de uma impossibilidade em reconhecer, no plano das aparências, quais estruturas são estas que vão reduzindo zologicamente o homem até, no limite, e no futuro, construir-lhe uma imagem desvitalizada, como aquele espectro que faz parte da massa expressionista do *Metrópolis*, de Fritz Lang, ou pior, torná-lo constituinte indiviso de um bando de rinocerontes à Ionesco, ou baratas kafkianas, ou ainda de gado do corpo marcado em uma fábula de Orwell.

Primeiro, porque em iguais circunstâncias, todos, mesmo os mais distintos, igualam-se em sua humanidade. E, também, porque as circunstâncias estão fora do nosso alcance, enquanto humanos individualizados. Aparece, aqui, o seu primeiro tatear por um conceito recorrente de que o homem, muito diferentemente do herói clássico capacitado à ação, ao invés de agir, é coagido por forças históricas que não se podem reconhecer ¹⁸⁷.

Büchner antevê, portanto, a noção cara a Foucault ¹⁸⁸ de que qualquer conceito de subjetividade se constrói por forças sociais e históricas disciplinares, que estão programaticamente instaladas em dispositivos implantados pelo biopoder constituído e que, na própria experiência do social, afeta-o de modo a designar-lhe funções objetivas para moldar-lhe as feições de seus atos ¹⁸⁹.

¹⁸⁶ KAISER, Wolfgang. *O Grotesco*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1986.

¹⁸⁷ ROSENFELD, Anatol. *O teatro alemão*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968.

¹⁸⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1988.

¹⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Ed. Graal, Rio de Janeiro, 1988.

Para Foucault, conforme leitura de Gilles Deleuze, a máquina-prisão, a máquina-escola, a máquina-hospital, a máquina-casamento são concretas ou abstratas, feitas de agenciamentos e dispositivos bifformes e, portanto, são máquinas sociais antes de serem técnicas, e com isso dispersam, em processos multilaterais, enunciados discursivos e não-discursivos, que produzem e reproduzem estratificações para aquilo que se pudesse nomear “o humano”, constituindo-o na mesma medida em que são também constituídas historicamente ¹⁹⁰.

Segundo Márcio Alves da Fonseca, em *Michel Foucault e a Constituição do Sujeito*, a disciplinarização da sociedade, efetivada pela disseminação dos mecanismos disciplinares em todos os campos, dispersando minuciosamente o sentido carcerário em escolas, hospitais, indústrias e até mesmo em instituições tão substantivas quanto as anteriores, mas efetuadas em dimensões sociais simbólicas, como o casamento, por exemplo, faz do indivíduo moderno um produto.

“Este é o maior efeito: produzir uma individualidade que corresponda às expectativas de uma acumulação e uma gestão útil dos homens; produzir um indivíduo comum, de todos os dias e de todos os lugares, e não o indivíduo singularizado por atos e datas especiais; produzir um indivíduo que permita a extração de algo de todas as suas atividades e de seus momentos; produzir, enfim, indivíduos dóceis e úteis.

A chave para a compreensão da individualidade moderna (dócil e útil) no pensamento de Foucault está em se partir da noção de sujeito enquanto produção das relações de poder e saber e na identificação de tais relações. O sujeito não é dado definitivamente na história, mas constitui-se no interior dela. Não pode mais ser visto como o núcleo de todo o conhecimento e a fonte de manifestação da liberdade e de eclosão da verdade. Ao contrário, antes de origem e fonte, o sujeito é produto e efeito (...)” ¹⁹¹

Deste modo, a perda da singularidade constitui, já em Büchner, a percepção de que a apatia e a idiotia são representações mais adequadas ao

¹⁹⁰DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Ed. Vega, Lisboa, 1987.

¹⁹¹FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. EDUC – Editora PUC-SP, São Paulo, 2011.

humano do que qualquer “berreiro dos indivíduos”. Como, então, lidar com o problema da apatia e da idiotia, em suas personagens?

Segundo escreveu o filósofo Clément Rosset, “antes de significar imbecil, idiota significa simples, particular, único de sua espécie. Assim é, na verdade, a realidade, e o conjunto dos acontecimentos que a compõem: simples, particular, única – *idiotès* – ‘idiota’”¹⁹². Um profundo contato com o real daria ao homem, então, a condição de sua idiossincrasia.

Mas num tempo em que qualquer idiossincrasia se torna impossível, o próprio sentido da palavra idiota se insurge contrário a si mesmo, na Modernidade, e se torna pejorativo, ainda que próprio a todos os homens – sem que se pudesse impôr sobre a humanidade uma visão de comédia burlesca, em um plano estável. Büchner dará início, com o primeiro proletário protagonista de uma grande peça de teatro, *Woyzeck*, a toda uma linhagem de personagens que refletirão sobre esta condição problemática e dialetizada da idiotia – de Dostoiévski a Peter Weiss (Mr. Mockingpott e os internos de *Marat-Sade*).

E, em *Woyzeck* (1836), ainda que o soldado raso não seja nunca compreendido pelas demais personagens, parece vir exclusivamente dele a articulação de falas e ideias que tenham qualquer suporte de sentido cognitivo plausível. E todos, na peça, riem disso, apesar de tudo – o capitão, o médico, o professor etc.

Uma a uma, cena após cena, a cobaia de laboratório que se torna *Woyzeck* é objeto de zombaria, especialmente por sua idiotia – conforme se vê na interpretação de Klaus Kinski para o filme de 1987 de Werner Herzog (uma personagem no limite da loucura, patologicamente constituído como um autômato, sem consciência de si, no limiar de uma profunda clareza a respeito dos processos que o oprimem).

E assim também é a composição de Lajos Kovács para versão cinematográfica húngara, em p&b, dirigida por Janos Szász, em 1994 – em que o transporte da peça para as condições operárias de fins do século XX

¹⁹²ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Ed. L&PM, São Paulo, 1998.

demonstra a atualidade da atmosfera angustiada e lacunar do original büchneriano.

Terão parentescos com esta reflexão sobre a idiossincrasia (ou sua escassez num mundo maquinal e puramente técnico, em franca derivação de *Woyzeck* e desta identificação de Büchner com o subproduto humano da era industrial) o terrível romance de Dostoiévski *O idiota* (1869); *As massas e os homens* (1921) e *Os maquinoclastas* (1922), do dramaturgo expressionista Ernst Toller; O Galy Gay de *Um homem é um homem* (1926), de Bertolt Brecht; o Mockingpott de *De como se ensinou o senhor Mockingpott a deixar de sofrer* (1968), de Peter Weiss (que dá claros sinais de ter lido atentamente *A morte de Danton* para a escritura de seu *Marat/Sade*, de 1963); e até mesmo *Os idiotas* (1998), filme de Lars von Trier, para ficar apenas em alguns exemplos em que esta questão se torna mais relevante.

Diante da massificação do humano, da inviabilidade de uma plena idiotia (ou idiossincrasia que permita, portanto, conhecer a singularidade no mundo), Büchner, em sua carta vê-se diante do impasse retomado por Jean Baudrillard: “Estamos portanto no ponto paradoxal em que as massas se recusam ao batismo do social, que é ao mesmo tempo o do sentido e o da liberdade. Não fazemos dela uma nova e gloriosa referência. Porque elas não existem. Mas constatamos que todos os poderes acabam por se arruinar silenciosamente nessa maioria silenciosa, que não é nem uma entidade e nem uma realidade sociológica, mas a sombra projetada pelo poder, seu abismo no vácuo, sua forma de absorção. Nebulosa fluida, movente, conforme, excessivamente, conforme a todas as solicitações e de um conformismo (...) que é a forma extrema da não-participação: tal é o desastre do poder. Tal é também o desastre da revolução. Porque essa massa implosiva jamais explodirá por definição, e qualquer palavra revolucionária também implodirá aí”¹⁹³.

Como, então, prosseguir lutando em uma revolução, se não há saída para os homens, senão a da idiotia, a da apatia, a da inação (que caracteriza hamletianamente o paralisado Danton)? E Büchner, lembramos, está em um momento, à altura da escritura desta carta enviada à família, em que não se vê

¹⁹³ BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.

dotado da possibilidade de desprezar a nada e nem a ninguém, porque os homens são impelidos ao crime e à idiotia de modo (in)determinado; e, nesta época, está ainda prestes a se aproximar dos agrupamentos militantes e subversivos, de fato.

Tanto com *Woyzeck* quanto com *Danton*, há ainda a questão do crime, também tão cara a Foucault ¹⁹⁴, posteriormente. Büchner escreveu *Woyzeck* após ter lido, no *Jornal dos Farmacêuticos do Estado*, a notícia de que “na noite de 21 de junho de 1821, o cabeleireiro Johann Christian Woyzeck, 41 anos, matou com sete facadas sua amante, a viúva Johanna Christina Woost, 46 anos, que o traía com um soldado” ¹⁹⁵. Mas teria agido com consciência, conforme apontou por fim o polêmico relatório *Clarus*, que o condenou à decapitação pública? Ou, conforme testemunhas da época, com uma insanidade própria de quem não responde mentalmente por seus atos? E também *Danton*, como um dos responsáveis pela instauração do terror e da violência, reflete sobre os assassinatos de setembro, durante a revolução: “Quem disse que é necessário, quem? Quem é, dentro de nós, que mente e se prostitui, rouba e assassina? Títeres é o que somos; e forças desconhecidas nos movem pelos fios. Nada somos, por nós mesmos...” ¹⁹⁶

As personagens derivam da vida concreta (exceção feita apenas a *Leonce* e *Lena*, em toda a obra do autor) para fazerem erigir um campo ficcional em que o humano está desnudado, e vertiginosamente próximo do autor. Neste limiar entre ficção e documentário, múltiplas realidades são sobrepostas – como a esculpir alguns traços produtivos ao teatro da contemporaneidade.

Estudos recentes apontam que o interesse documental de Büchner ultrapassa a busca por notícias de jornal para constituir *Woyzeck*. Segundo investigações de Schwarz, ao conceber esta obra, “Büchner se baseia em acontecimentos da vida real, que lhe servem como pré-textos. O quadro gráfico

¹⁹⁴FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão: um caso de parricídio no século XIX*. Ed. Graal, Rio de Janeiro, 1988.

¹⁹⁵PEIXOTO, Fernando. *Georg Büchner – A dramaturgia do terror*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1983.

¹⁹⁶BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*.

da psicopatia do protagonista baseia-se em dois casos criminais da época e num parecer médico-legal”¹⁹⁷.

“1) A base e inspiração para a criação de *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 Darmstad [Frankfurter Allgemeine Zeitung – *Es geschah in Darmstad*, 23/12/2005]. 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 da dramaturgia. 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 Darmstad. Durante um passeio perto de um lago, nos subúrbios de Darmstad, 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 a ser mais acentuado.)

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 – Frankfurter Allgemeine Zeitung – *Woyzecks Todesurteil, nach ‘collegialer Berathung’* - 27/03/2006). 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 assassinato derivam do caso real de Johann Friedrich Woyzeck. Os fatos do próprio assassinato, inclusive as cenas após a morte, são tomados do

¹⁹⁷ SCHWARZ, Bernhard Johannes. *No Caminho de Georg Büchner*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, São Paulo, 2008.

caso Lebrecht/Schneider. As descrições do estado de ânimo do protagonista têm sua origem no parecer médico-legal do médico Clarus.”¹⁹⁸

Algumas imagens destes fatos documentais são, na obra, potencializados por referências claramente shakespearianas, como quando o soldado raso Woyzeck tenta lavar, inutilmente, as mãos manchadas de sangue (evocando infortúnios à Lady Macbeth), o assassinato brutal da amante (à moda de Otelo), o entrelaçamento entre delírio e filosofia, que o leva à inação ou à ação coagida (extraída de Hamlet).

Uma teia complexa de materialidades sobrepostas e cindidas, vazantes, fragmentárias, que transitam do realismo extremado à ficcionalização mais estilizada, é composta de modo a mostrar como o riso expresso na carta corta a experiência de Büchner para fazer de uma obra um espelho quebrado da vida, como em uma espécie de escrita de si foucaultiana.

Como alguém que claramente compreende esta cisão própria do sujeito da Modernidade¹⁹⁹, incapaz de restaurar uma plenitude perdida, pré-cubista como em um pesadelo que antevê Picasso, e notando os mecanismos sutis que povoam, internamente, toda a capilaridade das relações de poder próprias das máquinas foucaultianas, que se inserem nos interstícios articulados entre os menores espaços da vida, tanto individual como social, Büchner vê-se inteiramente mergulhado na trama e incapaz de desprezar sem que, com isso, desprezasse também a si mesmo.

Na mesma carta de fevereiro de 1834, continua:

“O intelecto é em todo caso apenas uma parte muito pequena de nosso ser espiritual e a educação apenas uma forma muito accidental do mesmo. Quem me acusar de semelhante desprezo, declara que eu pisoteio uma pessoa porque veste um casaco surrado. Isso é uma grosseria, que jamais se atribuiria a alguém no plano corporal, transferida para o plano espiritual, em que é ainda mais vil. Posso chamar alguém de estúpido sem desprezá-lo por isso; a estupidez pertence às características gerais das coisas humanas; nada posso fazer

¹⁹⁸ Idem. Pp. 62-63.

¹⁹⁹ ARON, Irene. *Georg Büchner e a modernidade*. Ed. Anna Blume, São Paulo, 1993.

em relação ao fato de sua existência, mas ninguém pode me impedir de chamar tudo o que existe por seu nome e evitar aquilo que me é desagradável. Magoar alguém é uma crueldade, mas procurá-lo ou evitá-lo fica ao meu bel-prazer. Daí se explica o meu comportamento diante de velhos conhecidos; eu não magoei ninguém e me poupei de muito aborrecimento; se me julgam arrogante por não achar gosto em suas diversões ou ocupações, isso é uma injustiça; nunca me ocorreria fazer uma censura similar a outra pessoa por esta razão (...)" ²⁰⁰

É curiosa esta ideia de Büchner a respeito do “ser espiritual”, especialmente quando sua obra é considerada, por muitos, como uma voz flagrante do ateísmo. Evidentemente, não se poderá chamar ateu a alguém que, em seu leito de morte, chamou pela noiva, em delírio causado pela febre tifóide, fazendo anúncios divinos como trompas angelicais ou trombetas de Jericó. E, “com o coração com 160 batidas por minuto, o jovem ateu chegou a misturar frases soltas sobre religião. Wilhelm Schulz afirma que ele teria chegado a dizer: ‘Não temos muitas dores, temos muito poucas, porque através da dor chegamos a Deus. Somos morte, pó, cinzas. Como vamos nos lamentar?’ Ele próprio, formado em Medicina, professor adjunto da Universidade de Zurique, onde ministrou apenas a aula inaugural, morreu quase como alguns de seus personagens: impotente diante de uma força superior que o aniquila sem que tenha condições de combatê-la.” ²⁰¹.

Esta compreensão da existência que invoca, por semelhança distante, o *Sermão da Quarta-Feira de Cinzas*, do Padre Antônio Vieira, dá-nos a ver um jovem Büchner capaz de dialetizar também e mergulhar nas contradições de seu próprio autoproclamado ateísmo.

Nesta carta, Büchner parece dimensionar o “ser espiritual” conforme suas influências pré-românticas, idealistas, em que intelectualidade plena significava, de modo amplo, para Goethe, especialmente, parte significativa da construção de um “ser espiritual”.

O filósofo marxista húngaro Georg Lukács o posicionou (ao defender *A morte de Danton* das primeiras interpretações propostas, antes de Büchner

²⁰⁰Carta à família, de fevereiro de 1834.

²⁰¹LUKÁCS, Georg, apud KESTING, Marianne. *Das epische theater*, apud ARON, Irene. *Georg Büchner e a modernidade*. Ed. AnnaBlume, São Paulo, 1993.

tornar-se uma referência de importância, de que a peça continha uma conservadora afirmação contra-revolucionária) como autor de uma

“obra de arte que contribuiu para a preparação da intelectualidade alemã numa época de fermentação. *A morte de Danton* é não apenas o mais notável drama da época como também o único grande passo dado pelo drama alemão desde Goethe e Schiller: Estes últimos criaram o moderno drama histórico. Mas o realismo de Büchner supera o de Goethe e Schiller”.

202

E vai além, ao debater a perspectiva histórica da produção cultural e da criação teatral, naquele instante da transição do idealismo para um materialismo nascente ou mesmo embrionário: “A incompreensão diante da profundidade crítica de Heine e de Büchner é também um sintoma da imaturidade literária e política da Alemanha no período da preparação da revolução democrática” ²⁰³.

Portanto, compreendemos a palavra de Büchner, em sua carta, como um produto das leituras kantianas sobre o “ser espiritual”, mas já prenunciando a visão historicista de que o intelecto encontra limites na ordem do mundo e que, sobretudo, a Educação (tema caro aos alemães, desde *O Preceptor*, de Lenz, passando por *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, e chegando à *Educação estética do homem*, de Schiller) não lhe parece, ao atuar como uma instituição claramente demarcada pelo âmbito carcerário da repressão, algo que possa dar ao homem a hipótese da liberdade, em sua plena idiotia.

Büchner não pisoteará uma pessoa por ter seu casaco surrado. E é justamente junto aos camponeses que se dará a sua primeira ação – como a inspirar, no futuro, o jovem Brecht das peças de aprendizagem do final dos anos 1920, quando propôs peças radiofônicas para uma ação direta nas pequenas cidades junto a não-atores e às portas das fábricas), com o *Mensageiro Rural de Essen*.

²⁰²Idem.

²⁰³PEIXOTO, Fernando. *Georg Büchner – A dramaturgia do terror*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1983.

Sob o grito de: “Paz às choupanas! Guerra aos palácios!”, o Büchner de 1834 planeja, ao contrário do que suporiam os seus pais, estar mais próximo dos trabalhadores de roupas rotas e impossibilitados de viver amplamente um processo de educação formal que lhes impede a formação integral de seu “ser espiritual”.

Com relação ao tema da estupidez, este sim evoca, em níveis filosóficos, a caracterização de, rigorosamente, todas as suas personagens. E também de si, mesmo, pois “pertence às características gerais das coisas humanas”.

Büchner, nesta leitura, teria o desejo de enunciá-la (a estupidez!) também relativa a pessoas próximas, “velhos conhecidos”, mas não quer magoar a nenhum deles – contudo, de modo algum o fato de se colocar fora dos parâmetros convencionais de seus gostos e crenças deve alçá-lo a um plano de arrogância, em relação a outros homens. Defende aqui a sua postura inconformada, *outsider*, em clara ação de rebeldia, descontente, como todo menino revolucionário, oriundo de uma família burguesa, com aquilo que seus familiares esperam de um estudante.

Algo desta sensação mútua de estupidez, extraída do desmascaramento ocorrido em *Leonce e Lena* (1835), quando todas as ações rebeldes dos protagonistas, ao fugirem de seus reinos para evitarem o casamento articulado pela pré-determinação da realeza, foi utilizado como base formal para igualar a todos, na montagem realizada pelo grupo A Barca de Dionisios, formado em São Paulo no ano de 1986. O espetáculo, de 1987, erigido em um galpão vazio do SESC-Pompeia, com torres de metal e palcos simultâneos, trazia o público para junto da fábula e das personagens, assimilando a todos neste contexto de estupidez generalizada que dá tamanha atualidade ao texto de Büchner de 1835.

Colocados em pé de igualdade, por sua condição humana precária, atores e espectadores podem vivenciar a comunhão da estupidez diagnosticada pelo autor àquela época de formação da sociedade burguesa – e que se explicita em sua comédia niilista como um sentimento trágico, para além

do burlesco, ainda que exposto como comédia (de pendor trágico) grotesca, conforme o sabor amargo experimentado e proposto pelo dramaturgo.

Em uma síntese de Wolfgang Storch (diretor teatral, dramaturgista e professor da Academia de Artes de Dusseldorf), podemos encontrar vestígios de como este material exposto em uma carta à família pode servir de base material para uma elaboração cênico-poética de Büchner, ao afirmar que a dramaturgia de *Woyzeck*, para a encenação de Eugen Kilian, de 1913, serviu como dispositivo operacional. “É esse o desafio de Büchner para o teatro: colocar a questão do porquê de uma tal maneira que o público não consegue eximir-se.”²⁰⁴

Também nas montagens de *devoração da cobaia WoyZÉck – um experimento-máquina*, de 2010, e *Eu-Büchner*, de 2013, ambas realizadas na Escola Livre de Teatro de Santo André, o ponto-de-vista do espectador precisou ser problematizado, em uma busca pela horizontalização das hierarquias possíveis, nas relações entre palco e plateia. Na primeira, cadeiras e assentos foram colocados sobre o palco, aproximando intensamente esta relação, ainda em disposição frontal. Na segunda, o público era envolvido pela montagem, que tinha início em uma praça pública, na frente do Teatro Conchita de Moraes, e atravessava por diversos espaços, inclusive bastidores, voltando então à rua, com espectadores comprometidos com a trajetória da encenação tanto quanto com a fabula, com participação direta de todos na produção de significados. Tais experimentos pedagógicos, que são partes laboratoriais de nossa pesquisa, tomaram tais índices dos próprios textos não-teatrais büchnerianos – particularmente, é preciso ressaltar, suas cartas..

Pois não é possível separar os homens, para rir deles; continua a carta à família de fevereiro de 1834:

“(...) Chamam-me de zombador. É verdade, rio com frequência, mas não rio pelo modo como alguém é humano, porém apenas pelo fato de ser um homem, coisa a cujo

²⁰⁴ STORCH, Wolfgang. *O Teatro Político na República de Weimar*. In: *O Teatro e a Cidade – Lições de História do Teatro*. Org. Sérgio de Carvalho. SMC – Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

respeito ele nada pode fazer, e rio então de mim mesmo que compartilho de seu destino. As pessoas chamam a isso de zombaria, elas não suportam que a gente se apresente como bufão e as tuteiem; elas são desdenhosas, zombeteiras e arrogantes, porque buscam a bufonaria apenas fora de si mesmas. Eu tenho de fato mais um tipo de zombaria, mas não é o do desprezo e sim o do ódio. O ódio é tão permitido quanto o amor, e eu o cultivo na mais ampla medida contra aqueles que desprezam. Há um grande número deles que de posse de uma exterioridade ridícula a que se chama educação, ou palha morta, denominada erudição, oferece à grande massa de seus irmãos seu desdenhante egoísmo. O aristocratismo é o pior menosprezo do sagrado espírito do homem; contra ele volto as suas próprias armas, arrogância contra arrogância, zombaria contra zombaria. _Seria melhor que vocês procurassem por mim junto ao meu engraxate; minha arrogância e menosprezo pelo pobre de espírito e iletrado encontraria aí talvez seu melhor objeto. Eu peço, perguntem a ele... Vocês certamente não me imputariam o ridículo da condescendência. Tenho ainda esperança de haver lançado mais o meu olhar sobre figuras sofredoras e oprimidas do que proferido palavras amargas a corações frios e distintos...”²⁰⁵

Aqui encontramos um verdadeiro manifesto artístico, com a deliberada intenção de explicitar o sentido da criação teatral que está por vir. E poderíamos sintetizar que são características de Büchner (evidentes nesta carta):

a) desde a dimensão de um riso sombrio, exalado pelo horror da existência e lançado propositalmente à face dos burgueses afetados e dos nobres arrogantes.

b) a proclamação do ódio como espelhamento invertido de um amor inextricável pelo humano, sempre visto às avessas.

c) a proposição de que as ideias devem ser expostas em uma dimensão de confronto explícito, como em uma ação de arte filosófico-política.

d) a predileção por um público e, portanto, por um teatro que não se encaixem nos parâmetros convencionados pela erudição e pelo aristocratismo,

²⁰⁵ Carta à família, de fevereiro de 1834.

e que estabeleça consequências concretas com relação à observação do social e de suas contradições.

e) a ritualização crítica da violência para dar vazão à expressão que, de modo mais realista, espelha os homens de todos os tempos.

Esta carta de intenções, claramente exposta como uma Poética de confronto, pode ser lida como pequeno manual de inestética, conforme os antiensinamentos de Alain Badiou – quando a ideia-teatro constitui, efetivamente, uma relação entre arte e filosofia ²⁰⁶.

Na novela *Lenz*, tal poética dos confrontos atinge níveis literários que fazem atritar permanentemente imagens conflitantes, balizada por contrastes, mas sempre aproximadas com uma ironia trágica: eu/mundo, nas caminhadas pela natureza indivisa; eu/sociedade, na inacessibilidade da personagem à vida dos moradores do vilarejo; eu/religião, na tentativa de mimetizar Cristo e a uma fé que deseja ser inabalável, mas que é permanentemente invadida pelos desejos que o fazem se atirar nos poços gelados; eu/arte, nas conversas sobre suas convicções poéticas; eu/sentimento, nas vinculações afetivas impossíveis com Friederike, que vão do amor ideal à pulsão sexual primal; eu/família, na carta ao pai e na recusa em retornar à casa; eu/moral, quando se sente mais próximo dos lenhadores e homens simples do que com os protestantes de sua classe social; eu/Estado, quando ao se ver expulso da cidade, vê-se também expulso do mundo; eu/morte, nas tentativas de suicídio e na vida andarilha, que levou o dramaturgo (Büchner não chega ao ponto desta descrição da biografia de Lenz, pois sua novela permaneceu inacabada) a morrer como mendigo pelas ruas congeladas de Moscou, ainda jovem.²⁰⁷

Nesta ironia derrisória, Büchner ri de si, quando, ao escrever sobre Lenz, parece, ao fim e ao cabo, escrever sobre si mesmo. E o mesmo riso que se desprende na morte, de Danton, Woyzeck ou Lenz, é o que assombra uma comédia niilista como *Leonce e Lena*.

²⁰⁶ BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Ed. estação Liberdade, São Paulo, 2002.

²⁰⁷ Parte deste pares conflituais foi extraída da tese de doutoramento de Bernhard Johannes Schwarz, já exaustivamente citada anteriormente.

Resta observar que, não estando o riso focado no que existe fora do espectador, esta comediografia assume caráter específico. E, por isso, não se deve rir de “como” se é um homem, como costumeiramente se encontra naquele tipo de humor conservador, direcionado à ridicularização de oprimidos. Aqui, como nos grandes cômicos, o riso se volta às relações, sociais ou atávicas à vida, que devem ser problematizadas, e também aos opressores, que não vêm o mundo desde suas encasteladas torres de marfim, mas também afundados na lama que o caracteriza como *locus*.

De fato, ao observarmos a História do Teatro, talvez somente Lenz tenha, ao ser inspirado por Shakespeare, projetado na Alemanha um vôo semelhante sobre os oceanos de uma cena revolucionária – e coincidentemente ou não lidando com este mesmo aspecto de detração à educação formal que se lê na carta de Büchner – proposto, como teatro, em *O Preceptor* (que experimentamos, como montagem, em processo laboratorial para esta pesquisa, na Escola de Arte Dramática - EAD/ECA/USP – com a Turma 66, no ano de 2016).

Na cena IV do primeiro ato desta comédia de Lenz, enquanto o Major negocia, de forma massacrante, a redução do salário do preceptor, o pequeno Leopold permanece calado (como, aliás, em toda a peça) enquanto é vítima de bofetadas, endireitamentos de posturas, gritos e ameaças de novas pancadas. A explicitação do modo como o oprimido aprende a introjetar em si as relações econômicas e de poder estabelecem os claros sinais de uma profunda descrença nos moldes educacionais instituídos – mesmo, e principalmente, quando é tematizada a forma que dá origem ao irônico subtítulo da peça, *Vantagens da educação particular*. Especialmente oprimido é o preceptor Lauffer, ao fundo da cena, que, não podendo assimilar as dinâmicas e vantagens da violência social e educacional, castra-se – como aliás se faz em muitos processos pedagógicos ainda hoje em dia.

Tematizar a forma ou dar nova forma aos temas. Nesta dimensão problemática de confronto é que também se constrói a poética büchneriana. E, como em Lenz, é a dor da autocastração que escapa do riso nervoso, tétrico, uma vez que é preciso escrever em linhas retas, para que os alunos copiem

em linha reta e incorporem, ações e pensamentos, a retidão – como ensina o professor Wenzeslaus, nesta mesma peça de Lenz.

De fato, se Büchner imagina que os processos pedagógicos estão a serviço de moldes aristocratizantes, em favor da erudição vista como “palha morta”, seu teatro é erigido, em resposta, como um procedimento pedagógico para a formação do sujeito crítico da modernidade, e nisso evidencia a influência do teatro popular de Shakespeare (que tematiza o próprio teatro, em projetos metateatrais que põem em evidência o próprio processo de formação crítica das plateias, como se vêem na cena em que Hamlet fala aos atores sobre a importância política de seu trabalho, ou nos prólogos no teatro, como os de *A megera domada* ou *Henrique V*), dos poetas pré-românticos (que, como Lenz, encontram na formação estética do homem, de Schiller, um campo inexplorado de reflexão e debate sobre o sentido das vinculações do homem com a sociedade – o *Wilhelm Meister* de Goethe, por exemplo, forma-se através de suas experiências com Shakespeare), e antecipa mais uma vez a peça de aprendizagem e o teatro dialético de Bertolt Brecht.

Como em um processo de aprendizagem sobre o sentido possível do político (ou daquilo que é, fundamentalmente, público), o teatro alemão salta, com Büchner, à estatura de um projeto iniciado por Lessing²⁰⁸ (e sua peça *O Jovem Letrado*, de 1748) e que articula uma maneira própria de lidar com a relação entre forma e conteúdo – que exercerá enorme influência sobre todo o teatro ocidental posterior.

É flagrante, na carta, a preocupação de Büchner com a questão educacional e suas relações com as dimensões políticas risíveis acima apontadas.

No período em que escreve esta carta, o autor do *Mensageiro Rural de Essen* ainda não se tornou um dramaturgo, mas tendo em vista as consequências que podem ser tiradas desta sua carta à família, é nítida a posterior inadequação de sua obra ao contexto cênico e histórico em que foi

²⁰⁸ LESSING, Gotthold Ephraim. *A Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769). Em português, existe apenas uma edição com parte da obra, intitulada *De Teatro e Literatura*, com tradução de Jacó Guinsburg e notas de Anatol Rosenfeld. Ed. Herder, São Paulo, 1964.

proposta – e ela terá que esperar quase um século para reverberar, de modo decisivo, sobre as vanguardas históricas do século XX e, depois, sobre toda a cena contemporânea –, como também já perceptível sua inadequação anterior, expressa aqui em correspondência postal..

6.4 Carta 4, para a noiva, de março de 1834

Não se poderá ler esta carta sem levar em consideração o contexto de sua produção, nos dias próximos ao lançamento da primeira edição de *O Mensageiro Rural de Essen* ²⁰⁹. E, portanto, o entrelaçamento entre as escrituras deverá se fazer notar, mesmo que por recusas, pela sobreposição de ambas em um mesmo período – embora haja imprecisões a respeito das datas das produções, tanto da carta quanto da publicação do manifesto.

Ainda assim, é inevitável imaginar que os floreios românticos, destinados a Minna ²¹⁰, com textos e modos afrancesados, contenham a dupla potência de, por um lado, evidenciar, no trato com a enamorada, um escapismo para território seguro (diante de tantas inseguranças concretas), e, por outro, a incapacidade do jovem estudioso em esconder o fascínio indisfarçável pelas reverberações de suas leituras obsessivas sobre a Revolução Francesa.

Pouco antes, apesar de uma forte crise de meningite, que o levara a passar dias na casa dos pais, ao retornar a Giessen, Büchner fugiu para matar a saudade de Minna, que o devorava tanto quanto a necessidade de seus estudos clandestinos – nos quais se sentia “só como um túmulo”.

É uma fase de profunda solidão e medo. Por outra carta destinada a Minna, anterior a esta, sabe-se que Büchner neste momento não esteve vivendo bem e com saúde, e que sofre de desenfreada angústia; para além da distância que o separa da amada, afirma passar noites inteiras sem dormir, acompanhadas de febre, com medo de si mesmo, condenado a um silêncio terrível: “a sensação de estar morto estava sempre em mim” ²¹¹.

²⁰⁹ É preciso salientar que há discordância, nas fontes, a respeito da data precisa em que o panfleto foi publicado. Irene Aron, baseada em H. B. Jauss, afirma que a primeira tiragem data de março de 1834, com uma segunda tiragem posterior, em novembro do mesmo ano. Fernando Peixoto, pautado por Ernst Johann, afirma ser de maio a escritura e de julho a publicação final. Notas da publicação brasileira do panfleto ressaltam, ainda, que Büchner não teve nenhuma relação com a segunda edição, de novembro, “sob os auspícios de Leopold Eichelberg, recompensado por tal empenho com treze anos de prisão”. Para nossos interesses, basta lembrar que este período antecede, de todo modo, a produção de ideias que estão enunciadas, em parceria com Ludwig Weidig, do manifesto político.

²¹⁰ Louise Wilhelmine Jaeglé (1810-1880).

²¹¹ Outra carta a Minna, escrita poucos dias anteriores à referente ao estudo deste capítulo.

Em outra carta à família, de data próxima, faz exalar esta mesma sensação de opressão e angústia:

“(...) Eu estava [em Giessen] tranquilo por fora, no entanto por dentro imerso em profunda depressão; o que aí me angustiava eram as condições políticas; envergonhei-me de ser um servo entre servos, agradar a uma decaída dinastia de príncipes e a uma aristocracia de rastejantes servidores do Estado. Volto a Giessen nas piores condições: preocupação e desgosto deixam-me doente (...)”²¹²

Por esta época, o seu único companheiro na universidade é August Becker, apelidado o “vermelho August” – não apenas por suas posições políticas, mas sobretudo pela cor da sua barba. Será ele o responsável por apresentar a Büchner o líder de um grupo secreto, o pastor Friedrich Ludwig Weidig, reitor em um vilarejo próximo chamado Butzbach, com quem compartilhará a autoria, não sem conflitos (de outro modo, previsíveis), do manifesto político escrito em Giessen, que marcará toda a sua trajetória futura.

É um período de estudos da História e de tentativas vãs de compreendê-la, em profundidade, para além de perguntas de teor filosófico. E virá justamente do trecho em que enuncia tais estudos, a frase que marcará profundamente toda a fortuna crítica e se tornará um dos centros gravitacionais de toda a interpretação da obra e do pensamento büchnerianos:

“(...) Estou estudando a história da Revolução. Sinto-me como que aniquilado sob o medonho fatalismo da história. (...)”²¹³

Segundo Duvignaud (apud. Peixoto, 1983), Büchner sofre com uma asfixia concreta, entrevista pelas linhas desta carta: “provocada pela vida medíocre e burguesa de Giessen, e depois, pela perseguição policial no exílio,

²¹²Carta à família, de abril de 1834.

²¹³Carta à noiva Minna, escrita em Giessen (ou Essen, ou Hesse), depois de 10 de março de 1834.

nascerá uma obra literária marcada pela criação de um universo de asfixia, alimentado pelo fatalismo da História. Do sufoco nascerá o trágico, de sua revolta contra a ordem estabelecida reverberará” mais do que nunca “um posicionamento derrisório, irônico e crítico, construção de um materialismo trágico” ²¹⁴.

A ideia da aniquilação atravessará sua obra de modo cortante e já se insinua, aqui, em carta íntima – fazendo do moderno fatalismo da história a base trágica para o que pressente como inexorável (e, de difícil apreensão).

Para Jean-Pierre Vernant ²¹⁵, quando se debruça sobre o trágico grego (muito diferente, note-se, deste sentimento moderno de Büchner, mas que infere um princípio teórico útil para a definição do trágico), a ambiguidade caracteriza a ação trágica, por se relacionar, simultaneamente, a algo que se refere ao herói trágico, mas que, simultaneamente, escapa de sua compreensão por pertencer a uma esfera inalcançável, que pertence a forças mais amplas, que o ultrapassam. Tal sentido coloca o homem diante uma aporia, um território de contradições tão profundas, em que se torna indefinível o que é próprio ao humano e o que não é.

De modo completamente distinto do grego (em que a ideia de indivíduo moderno sequer estava constituída, e “onde se suporia encontrar o desejo, o verbo querer, encontra-se o sentido do saber” ²¹⁶), em Büchner há uma hipótese para o saber, mas também o desejo encontra-se limitado pela sensação de um imperscrutável fatalismo relativo às forças históricas, que também o determinam.

Partindo do pressuposto de que o próprio sentido fundante da modernidade ocidental, de formação judaico-cristã, inviabilizaria o sentimento trágico por princípio, pois há o livre arbítrio e a redenção maniqueísta em vigência, que impedem quaisquer ambivalências – embora autores de formação marxista reciclem o conceito para estudar dramas modernos, como

²¹⁴ PEIXOTO, Fernando. *Georg Büchner – A dramaturgia do terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

²¹⁵ VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Ed. Perspectiva,

²¹⁶ Idem.

Peter Szondi ²¹⁷ e Raymond Williams ²¹⁸ –, o aspecto trágico parece anunciar em Büchner aquele mesmo processo que culminará na experiência de esvaziamento do mundo, da qual faz-se prenunciador, que também se nota, posteriormente, no pós-Segunda Guerra Mundial, em autores como Samuel Beckett, Eugène Ionesco ou Jean-Paul Sartre: é justamente a inexistência de Deus, a lançar o homem em um ambiente sem sentido ou até irracional, que recolocará o homem diante da inexorabilidade trágica.

Büchner, como um antecipador desta visão terrível do mundo, atribui à História a sua sensação de um fatalismo trágico – que desarticulará o sentido da luta política, para Danton; que ironizará a busca filosófica pela liberdade, de Leonce e de Valério; e aterrará Woyzeck em uma espécie de conto de fadas às avessas, em que o homem continuará só, sem compreender o universo que o cerca. De outro modo, nos acessos imanentistas de seu Lenz, “é como se a loucura o perseguisse a galope”, inexorável e tragicamente.

Basicamente, com seus estudos sobre a revolução, Büchner encaminha-se, neste período, para a escritura de *A morte de Danton*. E o fato de que camponeses amedrontados tenham, de certo modo, traído a sua confiança à época de *O Mensageiro Rural de Essen*, é determinante para que a ficção espelhe, aqui, aspectos de sua própria experiência no campo da militância – sua dramaturgia tem início, portanto, como uma escrita de si, a partir do referencial exposto nesta missiva à amada.

A carga autoperformativa faz com que, por mais objetiva que seja a sua pesquisa sobre Danton e a revolução, e até que tenha copiado textos documentais para a composição de falas de suas personagens, o que de fato emane, desde esta sua carta, seja a produção de um testemunho autobiográfico, de uma voz que nasce da vida para chegar à obra, que se configura na carta para tornar-se concepção dramatúrgica, na sequência de sua criação teatral.

No período em que foi considerado um fugitivo, sabe-se que Büchner deixava uma escada apoiada nos muros do fundo da casa dos pais, caso

²¹⁷SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2004

²¹⁸WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Ed. Cosac&Naify, São Paulo, 2002.

precisasse fugir de uma perseguição policial. E que, embora fosse obrigado pelo pai a estudar anatomia durante o dia, atravessava horas de sua noite sem descanso estudando os textos sobre a História da Revolução – que lhe causam este assombro já entrevisto na carta a Minna –, e que lhe permitiram concluir a escrita de *A Morte de Danton* com a avidez de um escasso intervalo de apenas poucas semanas, aproximadamente um mês.

Em carta futura, dirigida ao seu amigo e editor Karl Gutzkow, quando implorará a este que se esforce para a publicação da peça, Büchner abre-se com pungente franqueza:

“(...) Sobre a obra em si nada mais posso dizer-lhe, além do fato de que circunstâncias infelizes me obrigaram a escrevê-la em no máximo cinco semanas. Digo isto para motivar seu julgamento sobre o escritor e não sobre a peça por si. Não sei o que devo fazer dela, sei apenas que tenho todas as razões para enrubescer frente à História; consolo-me, no entanto, com a ideia de que, a exceção de Shakespeare, todos os poetas permanecem frente a ela e à natureza como garotos de escola. (...)”²¹⁹

Reflete-se na construção de sua personagem Danton a sombria experiência da noite como pesadelo e da História como uma força incompreensível, que aniquila o homem e o impede de ver claramente o sentido do mundo. Como na carta a Minna, esta peça espelha esta condição com exatidão, como se pode observar na cena em que Danton acorda de um pesadelo e compreende a sua vanidade histórica, justamente no quarto com a amada Julie.

Mundo externo e interno se confundem, como nas cenas elisabetanas tomadas como exemplaridade, atravessando a personagem de modo a constituir uma percepção amplificada da natureza, em que o mundo concreto se refaz diante das exalações nascidas pulsões fortemente subjetivadas.

O mundo mostra-se como um pesadelo, e Danton, que era Ministro da Justiça quando a Comuna de Paris deflagrou os “Massacres de Setembro” nas

²¹⁹ Carta a Karl Gutzkow, de 21 de fevereiro de 1835.

prisões, apesar de não ter comandado ou apoiado a chacina (embora tivesse conhecimento de que ela ocorreria e a considerou “um sacrifício indispensável”), vive a opressiva atmosfera da História como pesadelo inexorável, estritamente como o jovem ativista político Büchner:

“(II, 5)

Um quarto. É noite

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? ... Setembro!...

JULIE (*chamando de dentro*): Danton! Danton!

DANTON: O que é?

JULIE (*entra*): Você chamou?

DANTON: Eu chamei?

JULIE: Você falou em torpes pecados e depois gemeu – setembro!

DANTON: Eu? Eu? Não, eu não falei, estava só pensando, eram apenas pensamentos secretos e vagos.

JULIE: Você está tremendo, Danton.

DANTON: Eu não deveria tremer quando as paredes conversam? Quando meu corpo está tão dilacerado que meus pensamentos inquietos, erradios, falam com os lábios das pedras? É estranho!

JULIE: Georges, meu Georges!

DANTON: Sim, Julie, isto é muito estranho. Prefiro não pensar mais se o pensamento logo se põe a falar. Há pensamentos, Julie, para os quais não deveria haver ouvidos. Não é bom que logo ao nascer comecem a gritar, como crianças! Isso não é bom.

(...)

DANTON: Quando cheguei à janela... por todas as ruas erguia-se um clamor – setembro!

JULIE: Você estava sonhando, Danton. Acalme-se.

DANTON: Sonhando? Sim, eu estava sonhando, mas era outra coisa, logo vou lhe dizer o quê, minha pobre cabeça anda fraca. Sim, agora me lembro! Debaixo de mim o globo terrestre resfolegava em seu impulso, eu o havia agarrado como a um cavalo selvagem; com membros gigantescos revolvi sua crina e apertei seus flancos, com a cabeça inclinada para baixo, os cabelos esvoaçantes sobre o abismo. Assim fui arrastado. Aí gritei de medo e acordei. Fui à janela... e aí ouvi aquilo, Julie.

O que está querendo dizer esta palavra? Por que justamente essa, o que eu tenho a ver com ela? Por que ela estende para mim as suas mãos ensanguentadas? (...)

(...)

JULIE: Você salvou a pátria.

DANTON: Sim, salvei. Era caso de legítima defesa, tínhamos de fazê-lo. (...) 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.

Agora estou calmo.”²²⁰

Espelhamentos: assim como a História revela-se ambigualmente trágica para o jovem enamorado Büchner, como se lê na carta, também assombra ao negativamente heróico Danton, diante de Julie, colocando-o em uma assustadora aporia, de tessitura trágica, pois o massacra com as vozes que ressoam em seu íntimo e desvanece novamente como um pesadelo, ao despertar. A percepção do real se esvazia em delirante grito sem eco, impalpável, vago de sentidos possíveis, mas concretamente sensível e atemorizador.

Também pode ter colaborado para esta sensação de esvaziamento dos projetos büchnerianos, à altura desta carta, as disputas com o parceiro de escrita do panfleto de Essen, Weidig, que reescreveu trechos de Büchner e impôs, a certa camada do texto, o tom cristianizante de sua luta, finalizando o texto como se conclui uma boa pregação, com um (para Büchner) angustiante “Amém!”. E Danton divaga, nesta mesma cena transcrita acima:

²²⁰BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*.

“DANTON: O Homem da cruz tornou fácil a coisa para si – é de necessidade, sim, que a raiva venha, mas aí daquele por cujo intermédio a raiva vem.”²²¹

Foi problemática a disputa de autoria, n´*O Mensageiro Rural de Essen*. Apesar de se reconhecer claramente, como aponta Fernando Peixoto, as influências do *Manifesto dos Iguais*, de Babeuf, e textos de Blanqui e Buonarrotti, para além de *Os Direitos do Povo Alemão*, de J. G. A. Winth (e antecipar em 5 anos *A Propriedade é um Roubo*, de Proudhon, e em 18 anos *O Manifesto Comunista*, de Marx e Engels), a escrita final do texto resulta de um processo de conciliação, em que as imprecações büchnerianas acabam convivendo com as pregações religiosas de Weidig, como em “Ai, de vós, idólatras! Sois como os pagãos que adoram o crocodilo, pelo qual serão estraçalhados.”²²²

Diferentemente da objetivade do olhar afeito à ritualidade sociológica de Büchner, destinada a revelar a ausência de sentido da vida e do trabalho dos camponeses (vistos, é verdade, por um ângulo um tanto idealizado, em um grito primal ritualizado), as correções feitas por Weidig descaminham-se para os rumos metafísicos do discurso teológico, como em: “Senhor, quebra o bastão do nosso batedor e deixa que o teu Reino venha a nós, o reino da justiça.”

Como já foi notado anteriormente, tanto denúncias de agentes infiltrados em sua organização, como também o temor dos camponeses, que, ao contrário das expectativas projetadas, entregaram às autoridades policiais os panfletos recebidos, fizeram com que Büchner se desencantasse com o projeto revolucionário e compreendesse ser ainda maior a complexidade das contradições postas em jogo.

²²¹Idem.

²²²Citação diretamente vinculada a Mateus, cap. 23, versículos 25 e 28. “Ai, de vós, escribas e fariseus hipócritas, que limpais por fora o copo e o prato, conservando-os por dentro cheio de rapinas e impurezas. Fariseus cegos, limpai primeiramente o interior do copo e do prato, a fim de que pelo interior também fiquem limpos. Ai, de vós, escribas e fariseus hipócritas, que vos assemelhais a sepulcros caiados, mas cheios por dentro de toda sorte de podridões. Assim, por fora parecereis justos aos homens, mas por dentro estais cheios de hipocrisias e indignidades.

O teor do *Mensageiro*, apesar das atenuações propostas pelo socialismo cristão de Weidig, é bastante contundente. Com números precisos, o tom da denúncia vem alicerçado por voz forte e argumentação sólida:

“(...) A vida dos notáveis é um longo domingo, moram em belas casas, usam roupas elegantes, têm rostos gordos e falam a sua própria língua; o povo, porém, jaz diante deles como o esterco no campo. O camponês caminha atrás do arado, o notável caminha atrás dele e do arado e o fustiga como aos bois na charrua, apanha o trigo e deixa-lhe os colmos. A vida do camponês é uma longa jornada de trabalho; estranhos consomem as suas lavouras diante de seus olhos, seu corpo é um calo, seu suor é o sal na mesa dos notáveis.

No Grão-Ducado de Essen há 718.373 habitantes que dão ao Estado anualmente cerca de 6.363.364 florins, como segue [aqui, são enumeradas contas de impostos diretos e indiretos, regalias e multas nos domínios da coroa]. (...) Esse dinheiro é o dízimo de sangue arrancado ao corpo do povo. Cerca de setecentos mil criaturas suam, gemem e passam fome por isso. A extorsão é feita em nome do Estado, os que extorquem invocam a autoridade do governo e o governo diz ser isso necessário para manter a ordem no Estado. Mas que coisa poderosa é essa, o Estado? (...)”²²³

É evidente, no texto, o que advém da pena de Büchner e o que deriva das pregações de Weidig, embora as passagens entre um e outro pertençam a nebulosas que devem ter, de fato, angustiado o jovem revolucionário profundamente. O início todo é büchneriano, como se lê acima. Pouco a pouco, o tom vai sendo alterado e a pregação, como uma estratégia de impacto sobre os camponeses protestantes, vai ganhando forma, descaracterizando bastante o anseio de partida.

Tudo lhe angustia e contraria. Nesta carta a Minna, que estudamos aqui, a sensação de sufocamento refere-se até mesmo à paisagem e a uma certa necessidade de praticar algum outro tipo de religiosidade menos opressora. Inicia sua comunicação assim:

²²³BÜCHNER, Georg. *O Mensageiro Rural de Essen* (1834).

“Aqui não há montanha que deixe a vista livre. Colinas atrás de colinas e largos vales, uma mediania vazia em tudo; não consigo me acostumar com essa natureza e a cidade é horrível. Entre nós é primavera, posso substituir sempre o seu buquê de violetas, ele é imortal como o Lama. Querida criança, como vai a cidade de Estrasburgo? Muita coisa acontecendo aí e você não me diz uma só palavra disso. *Je baise les petites mains, en goûtant les souvenirs doux de Strasburg*. [Eu beijo as mãozinhas, saboreando as doces lembranças de Estrasburgo].”²²⁴

A mediania burguesa de Giessen o apavora e faz com que projete, shakesperianamente, à natureza, o seu aniquilamento interior. Como, mais tarde, em *Lenz*, a subjetivação da natureza já se faz notar em um típico imanentismo spinoziano, em que tudo é imanente, e tudo faz parte de um todo²²⁵. Cercado pelo que considera horrível, pode ao menos tornar o buquê da amada tão imortal quanto o Lama do budismo tibetano, a que parece enunciar com o alívio de quem escapa ao catecismo de Weidig.

Também na sua escrita de si, refletida na biografia novelesca que faz de Lenz, este embate entre pulsão irredutível à natureza e moldagens religiosas do seu ser está amplamente difundido, particularmente nas discussões com o pastor Oberlin – e a visão daimônica do protagonista, aterrada pelo sentimento do “unheimlich”, de terror e medo, foi percebida, na análise de Hans Mayer, como fruto de uma singular posição do indivíduo em atrito com a problemática polarização entre religião e ateísmo, ambos vivenciados até o limite possível.

Também em *Lenz*, as anotações para uma poética cênica depreendidas dos diálogos com Kaufmann, mostram que a visão de Büchner sobre a Arte procura evidenciar como qualquer criação deve ser submetida antes às leis da natureza, de resto inalcançáveis (uma vez que os poetas, à exceção de Shakespeare, não passam de ‘garotos de escola’), para não se comporem ‘versos de pés quebrados’ submetidos à força de todo idealismo e sua figurada maneira de retratar a realidade.

²²⁴Carta a Minna, de março de 1834.

²²⁵SCHWARZ, Bernhard Johannes. *No Caminho de Georg Büchner*. Tese de doutorado. FFLCH-USP, São Paulo, 2008. Pp. 113-116.

Büchner anseia por estes atravessamentos do mundo natural – ainda que lhe provoquem vertigens e sobressaltos angustiantes. E recusa veementemente tudo o que lhe sobrevenha como controle social.

Mas há mais nesta asfixia, que o atravessará cortantemente: as personagens büchnerianas estarão sempre diante de um mundo natural estranho, crepuscular ou noturno, hostil ou vazio, como o que se anuncia na carta, mais visivelmente na descrição de seu entorno, seu espaço subjetivado.

Como em *Woyzeck*, em que esta subjetivação alcança um paroxismo delirante, e, antes disso, em *Leonce e Lena*, também a incomunicabilidade será uma marca prenunciada por suas missivas. Quando suas perguntas sobre Estrasburgo a Minna recaem no eco do vazio, a impossibilidade do diálogo passa aprisionar o homem em um campo de profunda solidão, como a que antevimos no diálogo entre Danton e sua amante Julie.

Mas há maior radicalismo, em *Woyzeck*:

“WOYZECK: Algo anda atrás de mim, debaixo de mim (*bate os pés no chão*), oco, está ouvindo? Tudo oco aqui embaixo. Os maçons!

ANDRES: Tenho medo.

WOYZECK: Que silêncio esquisito! É de prender a respiração. Andres!

ANDRES: O quê?

WOYZECK: Diga alguma coisa! (*Olha fixamente a redondeza.*) Andres! Que claridade! Um fogo anda pelo céu e desce um estrondo como o de trombetas. Está se armando uma tempestade! Vamos embora! Não olhe para trás. (*Puxa-o para dentro das moitas.*)

ANDRES: (*Depois de uma pausa.*) Woyzeck! Está ouvindo?

WOYZECK: Silêncio, tudo em silêncio, como se o universo estivesse morto.

ANDRES: Está ouvindo? Estão tocando os tambores. Temos que ir embora.”

Tais monólogos paralelos, que podem ser lidos no substrato dos diálogos de *Woyzeck*, quando o soldado e seu amigo Andres estão no campo para colher varetas para o Capitão (varetas com as quais o mesmo Capitão executará o seu trabalho de surrar os próprios soldados), são um reflexo depurado desta imagem seminal, de suas perguntas lançadas a Minna ao vazio.

Anatol Rosenfeld, ao analisar *Woyzeck*, é categórico:

“A solidão, ligada ao sentimento do vazio, rompe a situação dialógica e a sua dramatização leva, quase necessariamente, a soluções lírico-épicas. Com efeito, nas peças de Büchner, ela não se revela só tematicamente mas através da frequente dissolução do diálogo em monólogos paralelos, típicos de toda a dramaturgia moderna; revela-se também através da frequente exclamação, como falar puramente expressivo (lírico) que já não visa ao outro, assim como através do canto (lírico) de versos populares que encerram as personagens em sua vida monológica (I, 2, c). O sentimento do vazio é também a razão profunda do tédio que tortura as personagens de Büchner. Esse tema – dos mais constantes da dramaturgia moderna – contraria um dos traços estilísticos fundamentais da Dramática pura, que exige tensão e conflito, e opõe-se principalmente ao diálogo dramático (I, 3, g).”²²⁷

Ainda que Minna respondesse aos seus apelos, é possível que, como em suas peças, este falar puramente expressivo e desesperado limitasse a comunicação como um muro sem eco e impedisse que alguma resposta fosse possível, ainda que precisamente articulada.

Nenhuma tragédia, em sentido estrito, seria mais possível em um mundo representado pela desordem e pela crise de sentido generalizada, em que o homem se encontra só, permanentemente só, e abandonado pela fé. O Lama tibetano, evocado como um respiro aliviado, é justamente uma figura que representa algum tipo de iluminação exótica e distante, e que se revela por uma meditação solitária. Uma imagem solta, vaga, evocada pelo amante, um suspiro diante do sufocamento de Weidig e de sua identificação com a ambiência castradora.

²²⁷ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008.

É notável, apesar de tudo, o empenho de Büchner por encantar o mundo, ao afrancesar a escrita para tratar de assuntos amorosos. Por certo, a França lhe convoca as paixões românticas e políticas, mas também, com esses modos deslocados, na carta, cria-se uma sensação de esforço apelativo que torna ainda mais pungente a sua solidão febril, com prenúncios de delírio.

O modo como o assunto da carta é alterado repentinamente, de forma violenta e intempestiva, faz evocar o pré-romantismo delirante de Lenz, mas também o esgotamento esquizofrênico da mesma personagem, na escrita espelhada (em espelhos quebrados?) que Büchner lhe dedica. De certo modo, experimenta-se algo que se radicalizará nos monólogos paralelos de *Woyzeck* e em outras lacunas formais articuladas em sua obra.

Anatol Rosenfeld explica, em uma das notas para as *Anotações Sobre o Teatro*, do dramaturgo Lenz ²²⁸, a respeito de frases (mesmo em um tratado teórico!) cujo enunciado é interrompido programática e violentamente, que “a repentina interrupção da oração é um fenômeno típico da obra de Lenz e de outros autores do ‘Sturm und Drang’. Na precipitação do pensar e do formular, o poeta rompe o texto gramatical e lógico do discurso, confiando na colaboração do ouvinte ou leitor. São típicas a omissão dos elos lógicos (elipse) e outras figuras estilísticas que indicam forte emoção e certo desprezo pelo acabamento clássico da frase. O falar torna-se, em vez de claro, expressivo, em vez de refletido, associativo. Certas tendências da literatura moderna encontram-se antecipadas” nas formas do discurso inacabado de Lenz e de Büchner – e, como demonstrou Rosenfeld, em todo o teatro posterior.

Na sequência da carta a Minna, após a veemência da interrupção, ainda com modos franceses em seu linguajar, evidencia-se o desespero na escrita e a passionalidade com que o autor almeja qualquer comunicação, ainda que esta se lhe pareça inalcançável:

²²⁸ROSENFELD, Anatol. *Autores Pré-Românticos Alemães*. E.P.U. – Editora Pedagógica e Universitária, São Paulo, 1992.

“E eu a deixei esperar! Já há alguns dias pego a todo momento na pena, mas me foi impossível escrever uma única palavra.”²²⁹

Lenz, na novela inacabada de Büchner, escrita algum tempo depois deste período, desesperado com seus ecos nas montanhas geladas que o envolvem, em sua caminhada até a casa do pastor Oberlin, lutará também contra a natureza, na medida em que está em luta consigo mesmo:

“A escuridão havia chegado, céu e terra fundiram-se numa só coisa. Era como se atrás dele algo o seguisse, e como se algo horrível devesse atingi-lo, algo que seres humanos não podem suportar, como se a loucura o perseguisse a galope”.²³⁰

E após a percepção da fatalidade em sua inação, à qual está insubordinavelmente condenado, Büchner volta a refletir sobre a humanidade, nesta partilha íntima com a amada:

“(…) Encontro na natureza humana uma terrível uniformidade; nas relações humanas, uma inelutável violência, conferida a todos e a ninguém. O indivíduo é apenas espuma sobre a onda; a 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. Não me ocorre mais curvar-me diante dos cavalos de parada e corretores da história. Acostumo meus olhos ao sangue. Mas não sou lâmina de guilhotina. (...)”²³¹

Novamente, dos meandros de sua carta, é possível extrair vestígios que levem, concretamente, a definição de uma Poética büchneriana (útil a processos criativos e a práticas pedagógico-teatrais, hoje):

²²⁹Carta a Minna, em março de 1834.

²³⁰BÜCHNER, Georg. *Lenz*.

²³¹Carta a Minna, de março de 1834.

- a) um recorte que flagra o homem em permanente inação, numa terrível uniformidade que o carrega à paralisia;
- b) a definição da violência como um parâmetro para a caracterização das relações humanas;
- c) a indistinção entre o Todo e o Nada, como prenúncio niilista, que influenciará grande parte da literatura posterior;
- d) a ausência de sentido nas relações, que mergulham o homem em uma profunda solidão;
- e) a percepção de que os indivíduos flutuam fragmentariamente, como espumas soltas, e não podem tocar a substância do real;
- f) o desmembramento do mundo em um pontilhismo que espelha a sua condição histórica;
- g) a representação do homem como boneco guiado por forças desconhecidas;
- h) o terrível fatalismo trágico da história;
- i) a insubordinação, criticamente formalizada, como única saída possível à ação política;
- j) a presença do sangue como *leitmotiv* avermelhado que domiará todas as paisagens, internas e externas;
- l) a recusa ao heroísmo e à caracterização do homem como herói clássico.

Para Rosenfeld, quando se põe a refletir sobre a condição humana exposta no teatro de Büchner, estas características se repõem, peça após peça: “A imagem do homem apresentada por Büchner desqualifica a do herói trágico, que é denunciada como falsa. Surge, talvez pela primeira vez, o herói negativo que não apenas hesita (como Hamlet), mas que em vez de agir é coagido; o indivíduo desamparado, desenganado pela história ou pelo mundo.

Bem ao contrário, a tragédia grega ´glorificava a liberdade humana, admitindo que os heróis lutassem contra a supremacia do destino... provando pela perda da liberdade precisamente esta liberdade` (F.W. Schelling – 1775-1854 – *Obras*). Se Danton ainda pode ser interpretado, até certo ponto, como herói trágico, embora já não tenha fé em nenhum valor absoluto pelo qual valesse a pena lutar, a mesma interpretação parece impossível no caso de Woyzeck. Não se pode conceber um herói, em qualquer sentido válido, de quem se salienta o fato de não conseguir dominar o músculo constritor.”²³²

Quanto à fragmentação dos sentidos do mundo, em pleno desenvolvimento da industrialização em uma região ainda marcada pelos modelos agrícolas feudais, esta ideia espelha o desamparo de um homem, sobretudo um que tenha anseios intelectuais, diante do esvaziamento e do absurdo flagrantes. Em sua obra, os cortes se tornam secos, sombrios, crepusculares: “(...) A unidade é alcançada (...) pela atmosfera de angústia e opressão que impregna as cenas, assim como pelo uso do *leitmotiv*: o do sangue e da cor rubra, o da faca e de outros momentos lírico-associativos que criam uma espécie de coerência baladesca.”²³³

E Rosenfeld conclui: “A desordem do mundo reflete-se no pontilhismo e na sequência solta das cenas, falta de concatenação que se repete nas orações e na forma alógica do discurso.”²³⁴

Todas estas características podem ser flagradas, ainda que de modo tímido, nesta seminal carta dedicada a Minna. E extraímos de sua correspondência, mais uma vez, um teor capaz de propôr articulações cênicas concretas, em processos criativos que envolvam tais materiais – de porte semelhante aos enunciados pela análise de Rosenfeld..

Evidentemente, esta depuração formal lida pela crítica implicará a futura construção de toda a obra e, por conseguinte, deve-se observar o distanciamento histórico necessário para que ela seja compreendida. Aqui, na

²³²ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008.

²³³Idem.

²³⁴Idem.

carta que agora analisamos, encontramos os primeiros índices que levaram, em processo fulminante, a esta formalização depurada.

Na carta, o discurso ainda não se encontra verdadeiramente falho, como será necessário adiante, para o autor evidenciar, na elaboração de um fragmento do porte de *Woyzeck* – peça que foi encontrada aos pedaços, com cenas soltas, em uma caixa corroída após a morte de Büchner. Mas, rigorosamente, estão plantadas, nesta missiva a Minna, as sementes do que levará, de imediato, a uma investigação sobre a paralisia de Danton – peça que será escrita em poucas semanas, enquanto se esconde da polícia, na casa dos pais, em turnos noturnos, com uma urgência de quem precisa soltar, para o tempo em que lhe coube viver, um grito parado no ar.

Das cartas à obra, e de volta às cartas, há uma espécie de contiguidade, ou mesmo de uma continuidade, por fluxos rizomáticos, sobrepostos ou aos fragmentos, de uma hipertextualidade flagrante.

Mais que tudo, a formalização do delírio já se impõe, claramente, como um desgaste produtivo da relação lógica e coerente com o mundo. Na mesma carta a Minna, ainda se lê:

“(…) O *deve* é uma das palavras malditas com as quais o homem foi batizado. (...) O que é isto que dentro de nós mente, assassina, rouba? Não quero continuar a perseguir tal pensamento. (...) Maldigo a minha saúde. Eu estava ardendo, a febre me cobriu de beijos e me abraçou com o braço da amada. A escuridão vogava em mim, meu coração intumescceu em saudade infinita, estrelas adentraram pela obscuridade, e mãos e lábios se inclinaram. E agora? E o que mais? Não tenho sequer a volúpia da dor e da saudade. Desde que atravessasse a ponte do Reno estou como que aniquilado interiormente, nem um sentimento sequer surge dentro de mim. Sou um autômato; tiraram de mim a alma. (...) Dê-me uma resposta. Estão meus lábios tão frios? (...) Esta carta é um charivari: eu a consolarei com outra.”²³⁵

²³⁵ Carta a Minna, de março de 1834.

A imagem do autômato, aqui enunciada a Minna, será um epicentro deflagrador para todo o teatro büchneriano. E será um vetiginoso propulsor de influências posteriores.

Para todo o expressionismo alemão, a configuração de automatismos como metáforas de uma condição histórica – seja da massa de trabalhadores, em *Metrópolis*, de Fritz Lang, ou na obsessão pela destruição das máquinas, em *Os Maquinoclastas*, de Ernst Toller (1920/21) –, será imagem constante, utilizada como procedimento formal, tipicamente caracterizador de fantasmáticos espelhamentos humanos, ou do inumano que resta à modernização.

Também Bertolt Brecht retomará o modo como um homem pode ser montado e desmontado, a exemplo do que se produz nas fábricas de produção em série, na composição de seu Galy Gay, para *Um Homem É Um Homem* (1926), escrito como *protokoll* de leitura de textos de Marx.

As experiências formais abertas e lacunares büchnerianas, especialmente as mais radicais, encontrarão eco, em particular, nas peças de aprendizagem (*Lehrstück*), escritas no final dos anos 1920 – quando o próprio conceito de dramaturgia se abrirá, para Brecht, a um vórtice pedagógico para a formação, através do teatro, de materiais desejosos de intervenção múltipla, horizontal, conforme o projeto cênico-político posto em prática. Em carta a Helmut Holtzhauer, na Berlim de 1952, Brecht chega a afirmar que mesmo sua peça *A Mãe*, criada a partir de motivos de Máximo Górkí, “segue o modo de composição clássico alemão (de Gotz [von *Berlinchingen*, de Goethe] até *Wozzeck*)”²³⁶.

Tais imagens terrificantes de autômatos reaparecerão também nas memórias, muito mais densas que as evocações simbolistas de Gordon Craig ou Maurice Maëterlinck (de caráter formalista, entre supermarionetes e andróides), nas autoperformances construídas como espetáculos de memórias da Morte, por Tadeusz Kantor²³⁷, na segunda metade do século XX, em espetáculos como *Wielopole, Wielopole* (1981), em que o casamento do seu

²³⁶Carta de Brecht a Helmut Holtzhauer, de 4 de outubro de 1952. Apud. SCHWARZ, B. J. 2008.

²³⁷KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008.

pai deriva de automatismos produzidos pela experiência da guerra, ou *A Classe Morta* (1975), em que a presença simultânea de humanos adultos e suas correlativas imagens infantis produzem, no espaço subjetivado da memória, sínteses de como o regime autoritário, feito de vigilância e punição, da sala de aula, espelha os dispositivos da microfísica do poder ²³⁸ expressos nas relações sociais – quando o bullying da infância se desdobra nas delações e nas perseguições a judeus, durante a guerra; quando a apatia do adulto revela-se pelo automatismo de crianças empalhadas, mortas desde a infância.

Em Heiner Müller, a inviabilidade do projeto humanista de Hamlet, em tempos sombrios, quando em seu *Hamlet-Máquina* (1977), a figura (não se pode, aqui, caracterizar uma ideia sólida de personagem) não mais podendo ser Hamlet, vaza textualmente todo tipo de excreções corporais e sucumbe à inevitável transitividade na definição dos sujeitos (uma figura conceitualmente enuncia-se outra, em jogo de alteridades sucessivas) e resta disso a necessária recombinação de fragmentos textuais, numa radicalização das *Lehrstück* de Brecht. Em sua dramaturgia, um texto pode até ser, eventualmente, tomado como um monólogo, “assim como uma gravação ou um filme ou um diálogo desdobrado entre vários intérpretes ou qualquer outra hipótese que resgate o significado do material escrito dentro da estrutura proposta, mas sem que estejam impostas fórmulas ou determinações anteriores ao instante da transformação do texto em espetáculo. Müller coloca o teatro em questão em cada uma de suas partes e também como um todo.”

²³⁹ Encontra-se, aqui, marcadamente, um legado de *Woyzeck*, visto pelo autor como uma ferida alemã ainda aberta – e o sujeito-máquina reverbera consequências de uma dor não cicatrizada.

O automatismo enunciado por Büchner, na carta a Minna, dimensiona aquilo que coage o homem, em tempos de “fatalismo trágico da História”. Subproduto de relações maquinais de trabalho, alienado em sua condição que aproxima capitalismo e loucura, o sujeito se tornou uma lacunar e pálida sombra do modelo iluminista ocidental. Toda a subjetividade é, então,

²³⁸ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Ed. Graal, Rio de Janeiro, 1988.

²³⁹ PEIXOTO, Fernando. *Quando a crítica se transforma em grito*. In: MÜLLER, Heiner. *Teatro de Heiner Müller*. Ed. Hucitec, São Paulo, 1987.

construída pela incorporação de dispositivos sociais externos, como fios a determinar a ação de um títere, num mundo tão caricatural e grotesco quanto um teatro de bonecos à moda do *grand guñol*.

Uma única imagem, expressa nesta carta, evidencia com contundência a importância do legado destes materiais, rizomáticos, tanto para o estudo específico das obras de Büchner, quanto para a projeção de um campo de influências mais amplo, que envolve particularmente a teatralidade ocidental.

E, para além do automatismo, há, na carta, a sensação precoce da aniquilação – que atingirá a toda a sua escrita teatral posterior. E também à escritura literária que faz de Lenz, para estudar-se a si mesmo. De modo semelhante ao seu futuro Lenz, a noite cai sobre Büchner como um verdadeiro transe angustiante e alienador, no qual transborda a ausência – de Minna, mas também desarticulada pela permanente sensação resfriada de um automatismo próprio ao homem do tempo das máquinas, “aniquilado interiormente”.

O “charivari” mostra bem a insuficiência do berreiro dos homens, e de nada mais vale o griteiro que soa em seu peito, desde cartas passadas.

Tento novamente mostrar aqui, com estes poucos argumentos levantados, como as cartas de Büchner podem ser lidas como materiais processuais de uma escrita que ultrapassam a mera comunicação e se colocam no âmbito de verdadeiros documentos que indiciam as tendências formais na criação do autor e permitem uma investigação genética da produção de sua dramaturgia. Na gênese de sua poética, rascunhos manuscritos, cartas e lacunas são vozes importantes a configurar sentido, em trânsitos lidos como semiose.

Pois bem, em uma síntese antecipadora de nossos propósitos: assim como Büchner tomou a biografia de Lenz para, como se mostrou aqui, tratar de si, em espelhamento inevitável, também seus materiais (cartas, fragmentos de cena e de literatura, manifestos políticos) devem servir a uma constituição cênica que fale ao presente, em um processo de atualização que convoque o criador a investigar suas próprias entranhas. Somos leitores de cartas e as reconstituímos conforme nosso espectro de leitura, em uma partilha da autoria.

Desta hipótese nasceu o projeto de cena para *Eu-Büchner* (2013), em que cartas como esta, a Minna, foram utilizadas em processo para evocar algo do desespero de viver em condições atuais, na cidade em que o grito desaparece no espetáculo barulhento das ruas. Para jovens atores, a identificação com as urgências do precoce Büchner soam como matrizes para a identificação artística daquilo que pode, ou deve, fundamentalmente, pertencer a uma contumaz fala cênica (e não estamos aqui imaginando uma fala textocêntrica, é claro) ao mundo.

Em processo que foi determinado por uma relação de paralelismo a este, quase como a conclusão de uma trilogia não-programada (com *a devoração da cobaia WoyZÉck* e *Eu-Büchner* a antecipá-lo), é que se tomam também as cartas de Büchner como alavancas de um trabalho de criação teatral contemporâneo, no Projeto Final de 2016, do curso de Comunicação das Artes do Corpo, na PUC-SP, e que se intitulou *Somos Muito Solitários - Cartas ao Tempo Presente* (2016).

Se foi possível a Heiner Müller, ao recolher materiais soltos de Brecht, constituir uma escritura material para o *Fragmento Fatzer* (de modo semelhante ao que se fez e faz com os materiais büchnerianos encontrados *post-mortem* e que não pertencem ao compo estrito do teatro, em uma dilatação evidente do conceito tradicional de dramaturgia), pensamos poder tomar, hoje, as cartas de Büchner como materiais para a (re-)constituição da poética büchneriana, como procedimento pedagógico para a elaboração de uma “autoescritura” que atravessasse, em um processo de colaboração partilhada da criação, a construção de espetacularidades (ou, até mesmo, de dramaturgias expandidas) contemporâneas.

6.5 Cartas à família, de abril e de agosto de 1834

Estas duas cartas de Büchner, reunidas aqui em nosso estudo por conterem semelhanças, nos campos do conteúdo, manifestam claramente as tensões decorrentes da escritura de *O Mensageiro Rural de Essen* e a perseguição política e policial que então se iniciou. Mas, fundamentalmente, seus valores como registro se definem em nossa pesquisa porque antecipam, de modo flagrante, a leitura de mundo que motivará a escrita de sua primeira peça para teatro, *A Morte de Danton* – que será publicada somente em 1835, sob muitos protestos por parte do autor – como se pôde constatar, capítulos acima, quando nos referimos à carta enviada de Darmstad ao seu editor Karl Gutzkow, em que considerava o trabalho de edição realizado, inclusive com adulteração do título, aviltante.

Ou seja, no período configurado entre o envio destas duas cartas, ambas de 1834, e o início do ano seguinte, a peça terá sido escrita – porque, em 21 de fevereiro de 1835, Büchner escreveu sua primeira correspondência a Gutzkow, implorando que o editor lesse seu material: “(...) e não há de se admirar, portanto, de eu arrombar a sua porta, entrar em seu quarto, colocar um manuscrito em seu peito e exigir uma esmola. Peço-lhe, pois, ler o manuscrito tão depressa quanto possível e, no caso de sua *consciência como crítico permitir* isso, recomendá-lo ao Sr. Sauerländer e responder imediatamente”.

Nota-se que a impulsividade *sturm und dranger* é, ainda, um aspecto permanente na relação de Büchner com o mundo – e não podemos ler tamanha intensidade sem conceder também a algo de uma ironia tétrica (simétrica à que encontramos em seu conto da carochinha de *Woyzeck*) a respeito de sua autoimagem – o que conota uma flagrante busca pela superação idealista.

Espelhamentos são claros, pelo que se lê nas cartas, com naquilo que é vivido por Büchner no período e, em decorrência, no que se transferirá à cena dramatúrgica, em *A Morte de Danton*.

Na carta de abril de 1834, escrita em Estrasburgo, encontramos sínteses para a sua composição de Danton (e que será recorrência em suas outras personagens, num futuro próximo). Lança, pelos intensos correios da época, sua voz cindida à família, assim:

“(...) Eu estava (em Giessen) tranquilo por fora, no entanto por dentro imerso em profunda depressão; o que aí me angustiava eram as condições políticas; envergonhei-me de ser um servo entre servos, agradar a uma dinastia de príncipes e a uma aristocracia de rastejantes servidores do Estado. Volto a Giessen nas piores condições; preocupação e desgosto deixam-me doente (...)”²⁴⁰

A cisão do sujeito moderno é evidente na descoberta de um mundo interno profundo, melancólico e depressivo, diante da contrafacção advinda da paralisia da ação e do mundo de aparências pacato, típica da apatia burguesa, que domina o seu entorno.

As condições políticas que o fazem envergonhar-se por sentir-se um servo entre servos angustiam porque Büchner antevê a impossibilidade de realizar ações concretas, após a frustração vivida com o *Mensageiro* e a beligerante perseguição ideológica que as autoridades investirão contra ele, ainda tão jovem e ávido por uma espécie de ativismo, do qual não poderia esquivar-se sem que abandonasse também os princípios que regeram sua formação intelectual.

Seu Danton compõe-se, assim, como uma encenação de si mesmo: como uma construção poética que faz da personagem um dissipador de sua energia vital, em festas de bordéis utilizadas como fórmula escapista; e, perante ao horror, aparenta também estar vivo e tranquilo (como na carta do autor), diante da (pouca) vida que lhe resta. Entre prostitutas, e consumido pelo álcool, Danton afasta-se dos embates políticos na Assembleia e se isola dos rumos da sua Revolução.

²⁴⁰ Carta à família, de abril de 1834.

“(…)

DANTON (Para Rosalie) Olá, pequena, você ficou com os quadris esguios.

ROSALIE Ah, sim, a gente melhora a cada dia.

LACROIX Qual é a diferença entre um Adônis antigo e um moderno?

DANTON E Adelaide tornou-se de uma pudicícia interessante! Uma transformação bem picante! Seu rosto parece uma folha de figueira, com a qual esconde o corpo todo. Uma figueira como essa em uma estrada tão usada dá uma sombra refrescante. (...) “²⁴¹

Curiosa é a opção de Büchner por relativizar a imagem heróica da personagem, em cenas cotidianas que dissipam a condensação dramática em uma série de quadros sobrepostos, salteados – aspecto que se pode considerar uma antecipação de um Naturalismo antidramático somente encontrado em autores do final do século XIX, notadamente Hauptmann, que nunca escondeu o impacto da leitura de Büchner para a composição de sua obra.

As personagens perdem-se em diálogos esvaziados, numa mimese da vida cotidiana que tem a pretensão de aproximar a vida dos revolucionários franceses a uma atualidade coetânea a Büchner.

Contudo, na contraface dessa dissipação da vida, que parece ter uma superfície tranquila e irresponsável, no sono, os pesadelos que atormentam Danton levam-no a estados muito menos vivazes, quando mergulha na profundidade de si.

No quarto, à noite, junto à amada Julie, Danton é assombrado por paisagens líricas, tão oníricas quanto concretas, ambíguas, que fazem exalar seu ser contraditório e complexo – em espelhamento direto ao jovem Büchner (que, por esta época, passa o dia estudando anatomia escondido, em viagens ou na casa dos pais – e escondido por exigência destes, que querem fazer dele

²⁴¹ A Morte de Danton, Ato I, cena 5.

um cientista natural –, mas atravessa as madrugadas insones lendo textos sobre a Revolução Francesa, assombrando-se com sua dimensão política e escrevendo incansavelmente esta peça, terminando-a em apenas algumas poucas semanas).

Logo adiante, na mesma obra, encontramos o assombro de Büchner, projetado em Danton:

“Um quarto. É noite.

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?... Setembro!...

JULIE (*Chamando de dentro.*) Danton! Danton!

DANTON O que é?

JULIE (*Entra.*) Você chamou?

DANTON Eu chamei?

JULIE Você falou em torpes pecados e depois gemeu – setembro!

DANTON Eu? Eu? Não, eu não falei, eu estava só pensando, eram apenas pensamentos secretos e vagos.

JULIE Você está tremendo, Danton.

DANTON E não deveria conversarmos? Quando eu tremer quando as paredes meu corpo está tão dilacerado que errados, falam com os meus pensamentos inquietos, lábios das pedras? É estranho. (...)”²⁴²

Os pesadelos que acometem Danton fazem emergir um mundo sombrio, inquieto diante das suas ações no mundo. A linguagem entrecortada, com sobreposição pré-cubista de facetas, faz a evocação de setembro erigir um campo lírico que está em embate com a dimensão apelativa e rasa do mundo

²⁴² *A Morte de Danton*, Ato II, cena 5.

concreto, que se faz apático, entre prostitutas. É importante notar que o convívio com prostitutas não tem, para Büchner, qualquer conotação moralizante ou tonalidade hostil; sua personagem, entregue aos epicurismos possíveis, busca reencontrar uma força vital que, a contrapelo, insiste em dissipar, apenas.

O fragmento entrecortado da fala sobre setembro justifica-se porque o histórico Danton fora Ministro da Justiça quando a Comuna de Paris promoveu aqueles que ficaram conhecidos como os Massacres de Setembro. Segundo nota da publicação da tradução do texto, em *Büchner – Na Pena e Na Cena*, o personagem não instigou a chacina ocorrida nas prisões, mas tinha conhecimento de que ela iria ocorrer e a considerou “um sacrifício indispensável”. Paga, agora, o preço pesado desta escolha contraditória em relação a seu pendor humanista.

Estas memórias agora o acusam em sonho e atormentam seu mundo interior. Como Büchner, Danton dissipa sua energia com fugazes prazeres “por fora”, mas está mergulhado em sua própria cisão interna, cheia de desgostos.

Büchner, nestes esboços formais, parece antecipar muito do que se tornou o desdobramento do Eu romântico e idealista, quando confrontado com os paradoxos da vida burguesa – e, com isso, faz-se um precursor da psicanálise – e seria possível, em outra pesquisa, demonstrar como tal cisão opera conforme perspectivas pré-freudianas, mas extremamente coerentes em relação à generalidade dos conceitos.

A cisão do sujeito da Modernidade é assunto, para a dramaturgia, desde a Renascença, e a construção shakespeariana para Hamlet apresentou, como realização exemplar, uma série de problemas poéticos para a representação deste ser que também é habitado pelo não ser – tornando-se uma espécie de síntese seminal para a escritura teatral posterior.

O jovem dramaturgo alemão, já em sua primeira investida no campo do teatro, faz disso uma polarização formal, na elaboração da diegese da própria peça – cuja fábula que tem início nas ruas de Paris, de uma forma que torna insuspeita a densidade que será evocada adiante. A rua ruidosa e pouco capaz

de compreender a complexidade da Revolução instaurada vai, progressivamente, cedendo espaço para fissuras psíquicas vulcânicas, de porte filosófico, protoexistencialistas, que revelam o corte interno de um Danton que já não compreende o torvelinho hamletiano decorrente de suas ações, no mundo – e muito menos sua própria Revolução:

“DANTON (...) A criação fez-se tão ampla, nela não há nada vazio, tudo cheio de torvelinhos. O Nada matou-se a si mesmo, a criação é sua ferida, nós somos suas gotas de sangue, o mundo é a cova em que ele apodrece. Parece loucura, mas há uma certa verdade nisso.”²⁴³

O transbordamento hamletiano (torvelinhos, loucura, cova, apodrecimento, aparência e vazio interior) é o referencial no qual Büchner se apoia para exprimir as contradições que o cercam. E há, ainda, para ele, em sua carta, a necessidade de transparecer, para a família, uma impossível sensação de tranquilidade, embora o jorro da ferida interna não possa ser estancado.

Se Büchner apresenta-se como um autor complexo para a exegese de seus textos, isso se dá porque a convivência de tais múltiplas fraturas internas, que apontam para direções diametralmente opostas, por vezes não duais, convivem em uma pontilhistica inquietude, entrópica por princípio, e impossível de ser atenuada.

Na carta à família de 5 de agosto do mesmo ano, após descrever um périplo em torno de sua perseguição por parte das autoridades, é enfático ao enunciar que tudo permanece tranquilo, sem motivos para preocupações, embora seus papéis tenham sido devassados em sua ausência, na escola de Giessen:

²⁴³ *A Morte de Danton*, Ato III, cena 7.

“(...) entre os meus papéis não há *uma única* linha que possa me comprometer. Sobre isso, vocês podem ficar inteiramente despreocupados. Estou livre e é impossível que se encontre um motivo para prender-me. Estou apenas profundamente indignado com o procedimento dos tribunais, invadindo os mais sagrados segredos de família à suspeita de uma possível suspeita. No tribunal universitário *só me perguntaram* onde estive nos últimos três dias, e para ter clareza sobre isso, já no segundo dia de minha ausência *arrombaram* minha escrivaninha e se apoderaram de meus papéis! Vou falar com alguns juristas e ver se as leis dão desagravo para uma violação como essa! (...)”²⁴⁴

Sua personalidade transita entre a necessidade da calma exterior e a confusão interior – que o faz, mesmo tendo escrito, em corte pontiagudo, n’*O Mensageiro* que “a justiça é a prostituta dos príncipes”, buscar algum desagravo junto a juristas e às leis que “dão desagravo para uma violação como essa”.

Atribuímos a esta cisão (que é a de seu próprio tempo histórico, mas que nele se condensa fazendo-nos reconhecê-lo como sujeito da Modernidade²⁴⁵), a vigência de toda a série de produtivas contradições que o acompanham como humano, fazendo-o figura matricial para diversas linhagens distintas de produção literária, e que afinam o tom de suas posturas ambivalentes e paradoxais.

Como ocorre ao seu Lenz literário, a loucura o persegue a galope – e já anuncia sinais da vindoura condição febril, tanto nas cartas de 1834, como na escritura de sua primeira obra dramática, de 1835.

Nem mesmo os exagerados cuidados para a tranquilização da família fazem Büchner fugir da objetividade dos fatos. Nesta mesma carta, é radical em sua narrativa sobre a prisão de Karl Minningerode, ativista que fazia parte do grupo político a que Büchner estava filiado e “era um dos três correios encarregados de distribuir *O Mensageiro de Essen*”²⁴⁶. Este companheiro de luta foi preso em 1 de agosto de 1834, quando regressava a Giessen com 139

²⁴⁴ Carta à família, de 5 de agosto de 1834.

²⁴⁵ ARON, Irene. *Georg Büchner e a Modernidade*. Ed. Annablume, São Paulo, 1993.

²⁴⁶ GUINSBURG, Jacó & KOUDELA, Ingrid Dormien (orgs.) *Büchner – Na Pena e Na Cena*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

exemplares do panfleto no forro de seu casaco e nas botinas. Büchner narra aos pais e irmãos:

“ Pensei que tivesse contado a vocês que Minningerode foi preso meia hora antes de minha partida, levaram-no para Friedberg. Não compreendo o motivo de sua detenção. Ao nosso perspicaz inspetor da universidade ocorreu descobrir uma relação entre a minha viagem, ao que parece, e a prisão de Minningerode. Quando aqui cheguei encontrei meu armário *lacrado* e me disseram que meus papéis foram revistados. A meu pedido, os lacres foram imediatamente retirados e me devolveram também os meus papéis (nada mais do que cartas suas e de meus amigos), apenas algumas cartas francesas de W., Muston, L. e B. Foram retidas, provavelmente porque aquela gente precisa primeiro mandar vir um professor de línguas para lê-las. Estou indignado com semelhante comportamento, sinto-me mal quando penso que os meus mais sagrados segredos se acham nas mãos desses homens imundos. E tudo isso – sabem por quê? Porque eu viajei no mesmo dia em que Minningerode foi preso. Ante uma vaga suspeita os direitos mais sagrados foram feridos e nada mais se exigiu depois senão que eu apresente provas sobre a minha viagem!!! Isso, naturalmente, pude fazer com a maior facilidade; tenho as cartas de B. confirmando cada palavra que disse e entre os meus papéis não há *uma única* linha que possa me comprometer. (...)”²⁴⁷

Não precisariam os pais de incomum astúcia para perceber como o menino Büchner, à beira dos 20 anos de idade, está dissimulando – quando não mentindo deliberadamente – para forjar, também para sua família, um álibi que o inocente. Embora não seja nosso interesse específico o estudo das cartas recebidas por Büchner, mas tão somente aquelas que enviou (para a percepção de relações desta escrita com a sua obra), seria um exercício extremamente instigante conhecer melhor o modo como este diálogo por correspondência se instaurou, a partir das vozes que foram devassadas pelas autoridades universitárias.

Teriam os familiares permanecido tranquilos diante da evidente relação entre a viagem repentina (a Frankfurt, a Butzbach e a Offenbach) do filho e a prisão de um ativista considerado oficialmente como um perigoso subversivo? Para a nossa leitura, é flagrante na carta a inconsistência discursiva, que

²⁴⁷ Carta à família, de 5 de agosto de 1834.

Büchner procura minimizar à família – o que dá à correspondência um certo tom cômico, de farsa macabra, típica da dramaturgia büchneriana – sempre revestida de elegante sobriedade.

Na ocasião, o tal “inspetor da universidade” (universitätsrichter), Konrad Georgi, havia recebido instruções diretas para apreender Büchner – pois o jovem havia sido delatado pelo informante infiltrado em seu grupo, Johann Konrad Kuhl. E, certamente, estes papéis apreendidos foram motivo de leitura atenta, que não nos cabe aqui investigar de que maneiras.

Mas transparece, à sobra da carta, algo que se verá como mote em *A Morte de Danton* (e, posteriormente, também na comédia *Leonce e Lena*): a construção de personagens e situações em que trapalhadas comprometedoras, irônicas reviravoltas, lacunas, falhas do discurso, justificativas inconsistentes e, sobretudo, a elipse de precisos aspectos do real colaboram para tornar obscura, incompreensível e, vista de certo ângulo, mais instigante a construção da série complexa de intrigas políticas que envolvem os interesses da cena, como um espelho reflexo do mundo, que não pode ser totalizado em uma imagem final.

Ainda que Büchner acreditasse piamente em seu próprio discurso, é evidente o modo como procura esconder a figura do pastor Weidig (co-autor do panfleto) por trás da (máscara?) abreviação W., e a de seu amigo “vermelho” Bockel sob a alcunha B. Suas personagens, também mergulhadas em seus universos, justificando suas falhas ações, também farão esforços duros (por vezes patéticos, noutros angustiados ou melancólicos, à moda de Hamlet) para deslindar-se do emaranhado em que o próprio autor se vê, aqui, embaraçado – como se tentassem despertar de uma mascarada tétrica que mimetiza o mundo como pesadelo.

O que Büchner tenta esconder de seus pais é que sua viagem inesperada foi, de fato, uma fuga não planejada, e que viajou a Frankfurt para encontrar-se com Bockel – o que se tornou providencial álibi para dar coerência à sua versão dos fatos. A parada astuta em Frankfurt para o encontro com o amigo foi uma escala (casual?) entre a escapadela da universidade e seu verdadeiro destino, Butzbach, para encontrar-se com Weidig e com seus

camaradas, para avisá-los sobre a prisão de Minningerode; como também a estadia em Offenbach, para dar este mesmo aviso ao impressor clandestino do panfleto apreendido.

Na carta, vemos Büchner, assim como sua futura personagem Woyzeck, procurando justificar como tentou estancar o sangue do cotovelo esquerdo com a sua própria mão esquerda.

São elaborações oriundas das experiências de uma vida feita de clandestinidades justificadas que darão vazão a uma dramaturgia feita, intencionalmente, de incoerências e vácuos de sentido racional. O mundo se lhe afigura sem sentido. E não se pode fugir ao desespero que isso lhe causa. Mas o mundo das aparências, exterior, de menor importância, erige-se programaticamente a partir desta cruel ironia que nos torna a todos mentirosos, “servos entre servos”, inábeis para a tentativa de uma obsoleta construção artística para um antiquado herói romântico.

Anatol Rosenfeld mostrou em *O Teatro Épico* como não se pode imaginar qualquer dimensão heróica para personagens que não podem sequer controlar a sua musculatura urinária. E, no caso de Danton, cuja primeira impressão poderia suscitar a articulação de um drama elevado, sua apatia condena-o à inação hamletiana, avessa ao esquadro próprio para uma dramaturgia clássica, pautada pela ação (drama) – resvalando para o que Peter Szondi detectaria como Crise do Drama, em seu estudo *Teoria do Drama Moderno*.

Ao observar analiticamente a elaboração discursiva em *A Morte de Danton*, Irene Aron demonstra:

“Como se percebe, não há um nexos lógico unindo o enunciado todo, desmembrado numa série de orações assindéticas; estas revelam contudo múltiplos aspectos do mundo da personagem e a falta de conexão entre as orações conota um significado que não se restringe a uma descrição da personagem, mas a desvenda completamente.

Ao lado de orações assindéticas predomina a parataxe no drama. Nesse sentido mais uma vez enfatiza-se a correspondência entre o que chamamos de estrutura

paratática e a construção sintática da linguagem, revelando a preocupação de Büchner de captar, tanto nas cenas descontínuas quanto através da linguagem fragmentada, os mais variados aspectos do mundo e ao mesmo tempo expressar a dificuldade de verbalizar lógica e consequentemente esse mesmo mundo. Klotz afirma: ‘Na (parataxe) obedecem tanto a linguagem quanto a ação (...) à tendência de apresentar o todo em recortes. Até nos termos da oração ela fornece o todo em recortes: o todo da realidade a ser captada pelas personagens através da linguagem em orações ou frases, cuja dependência entre si foi amplamente suprimida, dando lugar a uma ordenação sindética ou assindética.’²⁴⁸

Ao buscar em Volker Klotz (*Geschlossene und offene Form im Drama*) a argumentação para o modo como as falhas de discurso articulam parataxe em um regime formal amplamente modernizante, Aron reitera sua argumentação de que, em suas cartas, Büchner manifesta “dados importantes sobre o seu pensamento estético” e “torna clara a preocupação de conseguir uma relação mais ajustada entre sua condição de dramaturgo e o mundo, propondo ao drama o que Georg Lukács denominaria de ‘Widerspiegelung des Lebens in allen Möglichkeiten’²⁴⁹: ‘As leis formais do drama brotam da matéria vital, cujo reflexo mais geral, do ponto de vista artístico o mais generalizante possível, é justamente sua forma.’”

Matéria vital faz brotar, então, forma teatral.

Para Aron,

“A linguagem dos dramas de Büchner, que de maneira geral poderia ser caracterizada como objetiva, incisiva, despojada, reflete também à guisa de similitude, tal qual a estruturação ‘desordenada’ do drama, a desordem do mundo, ou conforme Volker Klotz, ‘A textura assume tarefas da estrutura. Assim, a linguagem de *A Morte de Danton* renuncia à concatenação lógica e à linearidade em favor da descontinuidade ou sequência de frases soltas e muitas vezes desconexas, justapostas umas às outras.’²⁵⁰

²⁴⁸ ARON, Irene. *Georg Büchner e a Modernidade*. Ed. Annablume, São Paulo, 1993.

²⁴⁹ LUKÁCS, Georg. *Historischer Roman und historisches Drama*. In: *Schriften zur Literatursoziologie*. Hermann Luchterhand Verlag GmbH, Neuwied e Berlim, 1970.

²⁵⁰ ARON, Irene. *Georg Büchner e a Modernidade*. Ed. Annablume, São Paulo, 1993.

Se Büchner percebe, na construção falha de seu próprio discurso no comunicado aos pais, este elemento dislexivo, isto se converterá em aspecto formal central de sua escrita teatral. Depuradas, tais elipses e falhas darão espaço, em suas peças, a monólogos paralelos, incomunicabilidade derivada de frases curtas e truncadas, desmembradas, ou definitivamente incoerentes, como um projeto que revela a si, como forma que transmuta-se no próprio conteúdo expresso.

Mesmo as citações originais, históricas, que o estudioso Büchner compilou em seus estudos na biblioteca, sobre a Revolução Francesa, que perfazem um sexto de todo o texto, aparecem readaptadas conforme a construção fraseológica que redimensiona as fontes a partir de sua proposição radical para a experiência formal – que exala o grito mudo de sua experiência vital.

Nesta escrita de si, legível nestas cartas, articula-se novamente o teor performatizante de sua textualidade – o que sugere, em processos de criação atuais, a articulação de princípios criativos em que a performatividade no teatro se construa como voz de evidência.

No estudo cênico *Eu-Büchner*, que culminou em espetáculo realizado junto à Formação 14 da Escola Livre de Teatro de Santo André, em 2013, estes aspectos foram insistentemente praticados.

Um primeiro disparador utilizado, no início do processo, para uma leitura deste porte da obra de Büchner foi a inevitável pergunta a respeito do anseio artístico de cada aprendiz, sua força-desejo: _qual é o teatro que você precisa fazer, hoje? E como ele se manifesta, formalmente, a partir da leitura desta obra e das cartas do autor?

A primeira série de respostas cênicas, seguidas de demorados procedimentos críticos, estabeleceu o horizonte de possibilidades para o trabalho e convocou o fazer teatral para o âmbito do comprometimento coletivo – de vigor estético provocado pelo mergulho ético, em que as fissuras e falhas discursivas e formais organizavam a propulsão criativa, como dispositivo de trabalho.

Foram preâmbulos para que se chegasse, cuidadosamente, à prática teatral em torno da obra de Büchner – em uma trajetória feita de leituras, atravessamentos dolorosos e atos criativos que resultaram, para cada uma das obras do poeta, uma série distinta de workshops preparados com autonomia pelos aprendizes-atores-criadores, sempre procurando por seu *gestus* interventor – pois era inevitável o confronto com Bertolt Brecht.

Da dimensão política contraditória, multifacetada e, até, fragmentária dos materiais – derivada de uma visão de mundo transitiva e sempre inacabada –, foi extraído o procedimento: formalizar um *programa* para uma ação (performance, intervenção urbana, ato/te-ato?) para travarmos contato com a cidade – para dar origem a uma cena nascida do confronto com a pólis contemporânea – e, do mesmo modo, com o sujeito que a habita, hoje.

Desta proposição concreta (orientada pela leitura de textos da performer Eleonora Fabião) – e sobretudo da reflexão oriunda da manufatura das cenas – emergiram criações para *O Mensageiro Rural de Hessen*, panfleto que nos exasperou pela revelação de nossas próprias fragilidades, desde a frustração de seu projeto, em 1834, até a percepção de nossos limites de ação no espaço público, no presente. Os atores que projetaram ações performáticas na cidade se depararam com o deboche ou com o desinteresse dos transeuntes das ruas da periferia e do centro de Santo André. Em alguns casos, com denúncias de comerciantes incomodados com a ação inspirada pelo *Mensageiro de Essen* e a consequente intervenção policial.

Seguiram-se, após o impacto angustiante das primeiras investidas nesta intersecção entre arte e política, estudos cênicos e criações para *A Morte de Danton*, para *Lenz*, para *Leonce e Lena* e, finalmente, para o fragmento *Woyzeck*.

Do cruzamento de tantos materiais, emergiram protodramaturgias, verdadeiras costuras de pedaços soltos que instauraram as perguntas que trouxeram de volta as origens do projeto: como dar voz à crise de nossa experiência no mundo? Como dar forma aos vazios patéticos que nos habitam agora? Como realizar, com Büchner, o que Büchner buscou fazer com a figura

do pré-romântico Lenz (escrevendo sobre si, enquanto escrevia sobre o outro)? Como partir de Büchner para chegar à enunciação de nossas próprias questões? Como levar tais singularidades a uma dimensão artística que alcançasse também a sensibilidade da alteridade um espectador que vive neste tempo e caminha, alienado, pelas ruas da cidade? Como projetar, em cena, através de Büchner, o *eu performativo* – um procurado *Eu, Büchner*?

E, se tudo que se produziu pode ser considerado como matéria autoral (e atoral), fazia-se necessário que a dramaturgia nascesse dentre nós: e por que não de um jovem dramaturgo do agora, do interior da própria turma (o texto foi criado em processo colaborativo, com escrita final do ator e poeta Enrique Auê)?

Da trajetória vivida por Büchner, um eixo narrativo organizador dos materiais foi então proposto como um caminho conceitual, entrelaçado pela dramaturgia, pelos atores-criadores, pela dramaturgia e pela direção. E o que se lia, em cena, para além de uma narrativa sobre a própria rede que entrelaçava vida e obra de Büchner, era também um campo de expressão em que testemunhos poéticos alavancados por experiências vividas pelos próprios atores e, conjugadas com os seus próprios discursos falhos, compunham a concepção pontilhista da sobreposição dos fragmentos: em rito cruel artaudiano.

O espetáculo narrava a trajetória da personagem central, o próprio poeta Büchner, adentrando em cenas e discursos extraídos de sua obra – e, neste vai-e-vem entre realidade e ficção, cortes alavancavam um outro plano poético, claramente performativo, em que atores expunham suas próprias dores (a descrição da loucura de Lenz como a exata figuração da imagem de um pai esquizofrênico; o mergulho nos abismos da pulsão erótica como perguntas acerca do ódio ao próprio corpo; o urinar-se não intencional em uma cena em que se deseja dar voz à coragem; a incapacidade de ouvir a poesia de Büchner quando gritada à plateia por detrás de ônibus em movimento, no trânsito intenso da rua de frente para o Teatro Conchita de Moraes; a tentativa de entregar panfletos que nunca seriam lidos por seus interlocutores).

Este é apenas um exemplo sobre o modo como a relação entre a escritura das cartas, por Büchner, e a composição de sua obra se relacionam de modo a redefinir caminhos formais – o que instiga-nos diretamente, nas práticas experimentais a partir de sua dramaturgia.

6.6 Carta ao editor Karl Gutzkow, de 21 de fevereiro de 1835

Esta carta, já citada acima, teve a função objetiva de implorar ao editor Gutzkow que lesse e recomendasse sua primeira obra teatral, com os arroubos de um adolescente impulsivo. É uma correspondência enviada com interesses objetivos, por isso um pouco distante (por suas características internas) das anteriores. Contudo, a poesia que Büchner faz exalar por suas cartas nos convoca a dar atenção a outros aspectos presentes nela, para além de sua finalidade direta. Seu fundo falso carrega “sagrados segredos” que nos tocam particularmente.

“Meu Senhor!

Talvez a observação, talvez a própria experiência, no mais infeliz dos casos, já lhe tenha feito saber que existe um grau de miséria que faz esquecer toda consideração e emudecer todo sentimento.”²⁵¹

Embora desejasse, sem dúvida, causar no interlocutor uma impressão impactante, esta tonalidade do discurso aparece frequentemente nas cartas à família e à noiva, fazendo-nos supor que haja, em suas cartas, uma indistinta pulsão poética em relação à sua escrita literária ou dramática. Há uma espécie de extensão entre uma coisa e outra, que faz desmoronar qualquer fronteira entre vida e arte.

Em *Eu, Büchner*, o dramaturgo-estudante Enrique Auê tomou exatamente este trecho da carta para construir uma cena em que o dramaturgo dirige-se diretamente ao público, justificando a miserabilidade da condição de sua obra. A escolha se deu por compreendermos que esta introdução à missiva para Gutzkow contém um dispositivo formal: a saber, o endurecimento do sujeito da cena que encontra dificuldade em viver a experiência profunda de

²⁵¹Carta a Gutzkow, de 21 de fevereiro de 1835.

seus sentimentos – brutalizados pela alienação reinante, que faz a todos viverem à margem de si mesmos, na superfície dos dias.

Também as ideias de observação e de experiência (que, para um estudante pré-Naturalista das Ciências Naturais) tornam cara a relevância que se dá à construção dos saberes – e no processo de criação de *Eu, Büchner*, todo saber pretendia derivar da experiência ²⁵². O saber, em Büchner, decorre da observação (crítica e objetivante, em seu parentesco com Brecht), ao mesmo tempo em que da experiência (em sua ritualização subjetivante, que abre espaços para as derivações artaudianas).

Mas a complexificação das relações entre tais substantivos abstratos, que se aproximam e se afastam, em Büchner, com o dinamismo de seu vulcanismo interior, leva a decorrências não-causais, por saltos e vazios que tornam o seu texto, mesmo o da carta, uma máquina desejante de sentido.

Continua a carta:

“(…) Há pessoas, é verdade, que afirmam ser melhor em tais circunstâncias [grau de miséria que faz esquecer toda consideração e emudecer todo sentimento] sair pelo mundo passando fome, mas eu poderia refutar isso citando um capitão que ficou cego há pouco tempo; eu o encontrei na rua e ele comentou que se mataria se não fosse obrigado a permanecer vivo para manter a sua família com o soldo. Isso é terrível” ²⁵³

Mesmo com experiências formais e discursivas que se manifestam por indução não-causal, a obra de Büchner procura por um centro de irradiação fabular. Esta carta antecipa e desvela a índole büchneriana, que é permanentemente atraída pela fabulação. Revelar contradições por historietas que desnaturalizam, para o olhar, aquilo que se torna comum; evidenciar, com a fábula do capitão, extraída da observação e da experiência (com exceção feita a *Leonce e Lena*, toda a obra de Büchner tem matrizes históricas de casos vividos por personagens reais), o estranhamento que nos faz ativar o

²⁵² BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação no. 19, [online], 2002.

²⁵³ Idem.

componente filosófico da pergunta, estes serão alguns dos motes constantes em toda sua obra.

Neste trecho de enredo, que tem a finalidade fabular da exemplaridade, a cegueira do capitão espelha uma permanente falha humana, que atravessa a trágica condição do sujeito da modernidade, e se faz, portanto, articuladora de síntese extemporânea. De Sófocles a Beckett, de Shakespeare a Maëterlinck, de Molière a Guelderode, uma incansável dramaturgia debruçada sobre esta condição (a cegueira) foi produzida, em toda a História do Teatro Ocidental.

Inevitável lembrar como os estudos do trágico insistem em demonstrar como a cegueira (áte) se evidencia como recorrência para o herói que ultrapassa a medida humana, e recebe, como resposta do Cosmos (ou dos deuses que o fazem joguete em um mundo sem livre arbítrio), a incapacidade de ver o seu próprio destino precipitando-se nas abismais forças catárticas da tragédia.

Mas não são cegas as figuras de Büchner. O capitão aqui exposto é a síntese de um projeto que se instaura especialmente dentre as personagens que vêem – e, por isso, seu componente trágico deve estar amplificado. E isto, para o capitão, justificaria o suicídio, não fossem as objetivas mazelas sócio-econômico-políticas em que todos estamos mergulhados.

E, para Büchner, “isso é terrível”.

O terror faz-se tema da carta, como também pulsa do cotidiano de suas personagens imersas no vazio de sentido do mundo – e, de que adiantaria ver se o objeto da visão não compõe um campo organizado de sentido?

Ainda que o jovem autor esteja aqui construindo um legítimo dramalhão para sensibilizar seu editor – e que se desmascarará propositalmente, na sequência da carta, com fina ironia desajustada –, pode-se aprender com esta comunicação como é importante para Büchner transpor a mera discursividade para um campo poético diegético, fabular – em que a forma dramatúrgica dá presença e constitui a materialidade à ideia.

Embora Heiner Müller, ultrapassando Brecht, desconstrua a estabilidade narrativa e desmanche no ar a matéria do enredo, ainda se lê, em suas peças, como em Büchner, a vigorosa permanência de uma relação produtiva e problemática com o *mythos*.

Büchner talvez seja um dos precursores modernos a desarranjar com a forma cênica o constructo estável da fabulação. De todo modo, nota-se aqui a perspectiva que vê como relevante o ato que faz todo formalismo atuar sobre as tensões entre tradição e ruptura. E serão fábulas interessantíssimas as que Büchner optará por fragmentar, desmembrar, desconstruir ou criar leituras de revés.

O terrível é instaurado, em sua dramaturgia, a partir das fissuras do componente fabular – das cenas soltas, dos fragmentos inacabados, das lacunas programáticas, das inconsistências conceitualmente traduzidas para a cena como o espelhamento de uma visão distorcida do mundo. Mas, a contrapelo, resta a suspeita de uma possível totalidade veemente de sentido, entrevista pela fábula, pelo *mythos*, mas que só pode ser percebida pela distorção esburacada de uma existência confusa.

O crítico húngaro Martin Esslin, autor do estudo sobre a dramaturgia do pós-II Guerra Mundial, intitulado *O Teatro do Absurdo* ²⁵⁴, narra como a recepção crítica da primeira peça de Harold Pinter, *O Quarto* (1957), acusou-a por ser formalmente tão esburacada quanto um queijo suíço. A resposta irônica de Pinter ao crítico nos traz uma evocação da herança büchneriana no século XX, quando concorda com o crítico tradicionalista ao responder que, sim, ele tem razão; mas que, precariamente, ele desconhece o fato de quão trabalhoso foi, para ele, como dramaturgo, conceber cuidadosamente cada um de seus “buracos” da obra.

Extraí-se, então, a percepção de que mesmo as radicais posturas formais de Büchner mantêm, justamente para agigantar suas contradições internas e para produzir mais atípico atrito com os próprios conteúdos

²⁵⁴ ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1968.

antinômicos, um apreço por um traçado em que a figuratividade não pode ser simplesmente descartada.

Büchner não conceberá uma obra abstracionista – mas fortemente figurativa, ainda que em estado de distorção.

No caso de sua carta (e voltando a ela), a historinha do capitão (que nos faz lembrar como a historinha de carochinha narrada pela avó, em *Woyzeck*, traz à tona sintomas que se refletem em todos os demais fragmentos do espelho estilhaçado que compõe o ponto de vista delirante da obra) mostra-se como um antepasto para a investida que se seguirá, na sua admirável mendicância pelos favores editoriais de Gutzkow.

De Gutzkow e, mais audaciosamente, do editor Sauerländer, um dos poucos editores do período a ter coragem para publicar textos inéditos de jovens autores liberais; a quem Büchner enviou, habilmente, também, uma cópia de *A Morte de Danton* exatamente no mesmo dia em que pediu a Karl Gutzkow, por carta, que intercedesse por ele; algo de uma estapafúrdia impulsividade arrogante se converte em comovente gracejo, entrevisto pelas dobras da ação urgente – ou desesperada – do autor).

“O senhor há de reconhecer que podem existir situações semelhantes que impedem a pessoa de fazer de seu corpo uma âncora de salvação para lançá-lo na água por sobre a amurada dos destroços deste mundo, e não há de se admirar, portanto, de eu arrombar a sua porta, entrar em seu quarto, colocar um manuscrito em seu peito e exigir uma esmola. Peço-lhe, pois, ler o manuscrito tão depressa quanto possível e, no caso de sua consciência como crítico permitir isso, recomendá-lo ao Sr. Sauerländer e responder imdeiatamente. (...)”²⁵⁵

Nos destroços do mundo, na visão büchneriana, convivem tantos fragmentos não totalizáveis que, da narrativa melancólica, melodramática ou trágica, da cegueira do capitão, Büchner mergulha imediatamente na corrosiva e dilacerante ameaça farsesca do estudante dotado de impulsividade pré-

²⁵⁵ Carta a Gutzkow, de 21 de fevereiro de 1835.

romântica, que implora a esmola – que seria a leitura de seu texto –, mas que ameaça com ímpeto tempestuoso.

Do trágico ao cômico, ou ainda fazendo conviver ambos os aspectos em uma mesma ação, a sofisticada operação büchneriana nos transporta, ao lermos a carta, a sentir a mesma vertiginosa convivência de polaridades formais, apenas congruentes quando alçadas à poesia da dissonância, encontradas em cada uma de suas futuras obras para o teatro.

E, provocativo – e até mesmo dono de uma arrogância divertidíssima –, o menino que começa sua aventura poética com *A Morte de Danton* parece ter alguma consciência do valor de seu projeto estético:

“(...) Sobre a obra em si nada mais posso dizer-lhe, além do fato de que circunstâncias infelizes me obrigaram a escrevê-la em no máximo cinco semanas. Digo isto para motivar seu julgamento sobre o escritor e não sobre a peça em si. Não sei o que devo fazer dela, sei apenas que tenho todas as razões para enrubescer frente à História; consolo-me, no entanto, com a ideia de que, a exceção de Shakespeare, todos os poetas permanecem frente a ela e à natureza como garotos de escola.

Reitero o meu pedido por uma resposta rápida; no caso de um resultado favorável, algumas linhas escritas de seu punho, ainda que cheguem aqui até a próxima quarta-feira, poderão salvar um infeliz de uma situação muito triste. (...)”²⁵⁶

Büchner reitera na carta a vinculação direta entre vida (“circunstâncias infelizes”) e obra (escrita às pressas, como por quem foge). Ele foi obrigado a escrever desta maneira!

Não pode passar despercebida a escolha do verbo: circunstâncias infelizes o *obrigaram* a escrever. Embora se refira imediatamente à urgência dos fatos desencadeados em sua vida após a escrita do manifesto político de Essen, como um antecipado pedido de desculpas ao editor, a noção de que o Büchner se sente impelido de tal modo a escrever uma obra, diante desta urgência, como que *obrigado* a cometê-la, impelido, impõe-nos a ideia de que o

²⁵⁶Idem.

autor não pode fugir à obra, como quem também não pode fugir à vida. Suas personagens, sem compreenderem esta ideia, são impelidos pela impessoal força alienante da História.

Igualmente curiosa, mas diametralmente oposta, ao nosso olhar contemporâneo, é a visão um tanto conservadora que Büchner tem de seu ato criativo. Ele o vê como um ato literário, e nomeia a si mesmo *escritor*.

Gerd Bornheim ²⁵⁷ demonstrou como o textocentrismo vigente até a virada do século XIX para o XX submetia a dramaturgia a um campo (um tanto bastardo) da literatura. Compreendida como Literatura Dramática, a escritura para a cena não se desdobrava, até o surgimento do encenador moderno (em fins do século XIX, com a explosão do espaço cênico, a experimentação dramatúrgica feita com radicalismo formal, a composição de linguagem cênica a partir de um ator não apenas centrado nos dotes da retórica e da oratória, mas em sua fisicalidade compreendida como poesia da cena etc ²⁵⁸), como um trabalho integrado à criação processual do espetáculo. O dramaturgo de gabinete, visto então à época como um escritor, em suas andanças artísticas procurava antes por um editor que o publicasse do que por artistas que pudessem investigar, em partilha, o trato com a autoria, voltada para a criação de um espetáculo.

De fato, não se conhece nenhum documento que mostre que Büchner tenha se envolvido, praticamente, com o fazer teatral. Ele não foi um homem de teatro, mas um escritor – e é assim que ele, como dramaturgo, concebe sua autoimagem.

Consideramos curiosa esta perspectiva (historicamente compreensível e plenamente justificada) exatamente por vermos em sua obra, de nosso ponto de vista atual, uma força geratriz para processos abertos e convocadores de intervenções poéticas horizontais, nos campos da autoria. Sem dúvida, esta característica dramatúrgica foi uma razão decisiva para terem permanecido distantes dos palcos as suas obras – pois não havia ainda, na década de 1830,

²⁵⁷ BORNHEIM, Gerd. *Teatro – A Cena Dividida*. Ed. L&PM, São Paulo, 1983.

²⁵⁸ ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1982.

nascido na Europa uma prática teatral capaz de dar vazão ao que de mais fértil localizamos na construção dramatúrgica de Büchner.

Os espetáculos eram então, uma transposição literária do texto ao palco. E como imaginar um percurso desta natureza para obras inacabadas ou finalizadas com tão audaciosa turbulência (anti-)figurativista.

Justamente à época do surgimento da encenação moderna, quando seus textos foram reeditados por Franzos, em 1879, um interesse pela dramaturgia de Büchner começou a se desenvolver. E foi apenas mais tarde, no âmbito das vanguardas artísticas do século XX, em 1913, que sua dramaturgia seria finalmente compreendida como matéria cênica legível por radical experimentação cênica.

Se uma obra é, necessariamente, lida de acordo com os referenciais do tempo – para nossa perspectiva, torna-se inviável ler Büchner (apenas) como literatura. Sua escrita, voltamos a defender, exige a instauração de pesquisa cênica experimental, e é por esta via que lemos as suas cartas e os seus textos, hoje: como materiais de trabalho para a construção criativa de uma cena instável.

Ainda que nos demoremos neste aparte (Büchner ver-se como escritor de gabinete), que caminha historicamente na contramão de nossos interesses de leitura, compreendemos não ser casual que a escolha de Shakespeare (que seria o único dramaturgo a não *enrubescer diante da História*) como referencial faça transparecer, em Büchner, alguma consciência dos potenciais contidos em sua obra.

A prática elisabetana, sabe-se hoje, transgredia em muito os rigores da escrita clássica (e por esta razão Shakespeare foi sempre tratado com desconfiança pelas academias teatrais, antes da aparição dos alemães pré-românticos que influenciaram Büchner), e se constituía por operações que impunham ao trabalho do ator uma centralidade incontornável.

E são muitos os exemplos, já citados acima, em que sua obra desdobra a matéria teatral elisabetana – notoriamente a herança shakespeariana,

embora seu ímpeto criativo encontre vínculos com o espírito inquieto de um Christopher Marlowe, antecessor do bardo.

E, tendo Shakespeare como referência, sua autoestima elevada parece tornar natural a ele que exija de Gutzkow uma resposta rápida, sem meios termos, até a próxima quarta-feira.

Finaliza a carta dando-nos mais alguns sinais de seu projeto, na vida e na arte:

“Se o senhor talvez estranhar o tom desta carta, considere que me é mais fácil mendigar coberto de farrapos do que entregar uma petição metido numa casaca e ainda quase mais fácil dizer, com a pistola na mão: *la bourse ou la vie!* [a bolsa ou a vida] do que sussurrar um Deus lhe pague!, com lábios trêmulos.”²⁵⁹

Diante da ameaça, Gutzkow leu *A Morte de Danton* e a publicou, ainda que às tortas. Na sequência histórica, uma outra carta a Gutzkow, já tratada por nós em capítulo anterior, em que demonstra sua decepção em relação ao exíguo rigor do editor, não será analisada aqui. Partimos para uma outra carta à família, enviada de Weissenburg, em 9 de março de 1835.

²⁵⁹ Carta a Gutzkow, de 21 de fevereiro de 1835.

6.7 Cartas à família, de 9 de março de 1935 e de outubro do mesmo ano; e a Gutzkow, com datas imprecisas, no mesmo período.

Após um preâmbulo em que o autor, já engajado com uma fuga calculada para evitar as investigações policiais que certamente o levariam à prisão, mais uma vez escreve para acalmar os nervos dos familiares, persistindo na argumentação de que não devem se preocupar com suas ações – que lhe parecem sempre muito conscientes e decorrentes de escolha premeditada.

“Acabo de chegar aqui são e salvo. A viagem foi rápida e confortável. Vocês podem ficar inteiramente tranquilos no que se refere à minha segurança pessoal. Segundo informações seguras também não duvido que a permanência em Estrasburgo me será concedida. (...) Apenas as razões mais prementes poderiam me obrigar a deixar a pátria e a casa paterna dessa forma... (...)”²⁶⁰

Mas o agravamento de sua situação, desta vez, o leva a refletir, diante dos pais, a motivação de sua partida, sem meias palavras, pois já se achava explícito o iminente risco em que estava envolto. Descreve com precisão o que lhe ocorreria, caso permanecesse, e opina com sua típica mordacidade a respeito das desconfianças motivadas pelas condições políticas e judiciais de uma sociedade ainda medievalizada, punitiva e anacrônica, especialmente quando confrontada com seus valores rebeldes e liberalizantes.

Sabe-se que, a esta altura, Büchner tinha sido interrogado algumas vezes e, semanas após a sua escapada às pressas, circulava nas cidades por onde o estudante trafegava uma ordem oficial para prendê-lo nas masmorras de Friedberg, local onde ficavam confinados os presos políticos do Grão-Ducado de Essen.

²⁶⁰ Carta à família, de 9 de março de 1835.

“(...) Eu não poderia me apresentar à nossa inquisição política; eu não teria nada a temer do resultado de uma investigação, mas teria tudo a temer da própria investigação. (...) Estou convencido de que dentro de dois a três anos nada mais estará impedindo a minha volta. Esse tempo eu passaria encarcerado num calabouço caso permanecesse em Friedberg; então física e espiritualmente arrebatado eu seria solto. Isto estava tão claro aos meus olhos, disso eu tinha tanta certeza que optei pelo grande mal de um exílio voluntário. (...)”²⁶¹

O autor mantém-se irônico e debochado (como os diálogos entre Leonce e Valério serão, em *Leonce e Lena*) mesmo para comunicar a conhecidos o mandado de sua prisão, sua interessante desdita (“meu futuro é tão problemático que começa a interessar a mim mesmo”), como se lê nesta carta a Gutzkow, do mesmo março de 1835:

“Prezadíssimo,

Talvez o senhor tenha sabido, pelo mandado de captura publicado no jornal de Frankfurt, de minha partida de Darmstad. Há alguns dias estou aqui; se vou ficar aqui, não sei, isto depende de diversas circunstâncias. Meu manuscrito terá feito seu caminho às escondidas.

Meu futuro é tão problemático que começa a interessar a mim mesmo, o que quer dizer muita coisa. Não consigo me decidir facilmente ao suicídio sutil pelo *trabalho*; espero poder prolongar a minha preguiça ao menos por um quarto de ano e depois receber arras, seja dos jesuítas pelo serviço a Maria ou dos sansimonistas pela *femme libre* (mulher livre) ou morro com minha amada. Veremos. Talvez eu também esteja presente se mais uma vez a catedral puser um gorro jacobino. O que o senhor acha disso? É apenas um gracejo meu.”²⁶²

Acompanha a sua ironia fina a vigência da prisão (ofuscada pelos bons ventos sentidos na fuga). Embora sinta-se livre, ao fugir – Büchner está agora atado a um destino irrevogável, que o levará à morte precoce (não como os românticos da época, com tuberculose contraída nas tabernas; mas de tifo – que é uma pista a respeito das precárias condições em passará a viver, nos poucos anos que lhe restam.

²⁶¹Idem.

²⁶²Carta a Gutzkow, de março de 1835.

É da sensação de enclausuramento, mesmo em liberdade, que vemos surgir o *exílio voluntário* – tema de *A Morte de Danton* e – característica que atravessará a sua criação, permanentemente: a solidão. Diante da massa alienada, Büchner está só – como o menino que volta do espaço, em *Woyzeck*, como Leonce ao perceber-se como brinquedo de forças às quais não pode dominar, em *Leonce e Lena*, e como Lenz, em sua viagem solitária pelas montanhas.

Anatol Rosenfeld evidenciou em diversos textos como a solidão büchneriana colabora para inviabilizar uma noção clássica de drama tectônico, na medida em que seus personagens já não falam a um outro, não há voz apelativa nos vazios do anacoluto; mas permanecem incomunicáveis e sós, com traços de expressão lírica de um exílio inescapável – e, quase sempre, involuntário.

Embora o jovem queira fazer parecer voluntário o seu exílio, não é difícil notar como a percepção de sua solidão é, para ele, uma valorosa mas dolorosa armadilha – que aprisiona personagens em uma cela isolada.

Büchner quer fazer disso seu impulso criativo – e quer afirmar vivamente que “tudo está em suas mãos”, que detém o controle de cada passo da situação em que se encontra envolvido.

Sabe que tem pela frente uma missão grandiosa, escreve sobre esta imposição de sua personalidade que o impregna com o dever das grandes realizações – que imagina, então, estarem vinculadas ao estudo das ciências naturais, que por este período compreendiam um campo que circunscrevia tanto a medicina quanto a filosofia. Sem dúvida, o rapaz dissecará filosoficamente a anatomia humana, *física e espiritual*, mas sabemos hoje que isso somente ocorrerá sob os instrumentos cortantes da teatralidade. E, nos espelhos de sua dramaturgia, a solidão que aparenta liberdade, a princípio, converte-se em lírica masmorra em que tornam-se decrepitos os impulsos juvenis, em que fenecem seus projetos acalentados.

“(...) eu tinha tanta certeza que optei pelo mal de um exílio voluntário. Agora tenho as mãos e a cabeça livres. (...) Agora tudo está em minhas mãos. Vou me dedicar com muito afinco ao estudo das ciências médico-filosóficas, e *neste* campo ainda há suficiente espaço para realizar algo apreciável e nosso tempo foi feito justamente para reconhecer semelhante coisa. Desde que cruzei a fronteira tenho novo ânimo de vida (...)”²⁶³

Büchner está enredado tão verticalmente em sua vida, que pensa ter em suas mãos o controle da situação. O desdobramento de sua obra tornará oblíqua esta percepção. E nos é interessante notar como esta sensação de ter as mãos e a cabeça livres sucumbirá, particularmente em sua obra, com a corrosão de qualquer componente heróico – e, portanto, ele criará personagens que não podem mais agir (como desejaria o seu idealismo romântico com o sol a poente), pois são permanentemente coagidos pelas forças impessoais e desconhecidas da História (em uma espécie de aurora a prenunciar o materialismo como o novo sol, vindouro, seu oriente).

Antecipando em quase duas décadas os escritos de Marx, por esta época Büchner destina uma outra carta a Gutzkow, em que aspectos da luta de classes são percebidos como motor da História – ainda que a perceba junto a ela uma devoração ritual de caráter messiânico e, convivendo com este pendor sociológico, resta uma ironia irresponsável que lhe é própria, e que poucos marxistas futuros conseguirão praticar com tanta desenvoltura.

“(...) A Revolução toda já está dividida entre liberais e absolutistas e deve ser devorada pela classe pobre e iletrada; a relação entre pobres e ricos é o único elemento revolucionário no mundo; somente a fome pode se tornar a deusa da liberdade e somente um Moisés, que nos enviou as sete pragas egípcias, poderá se tornar um Messias. Cevem os camponeses e a Revolução morre de apoplexia. Uma galinha na panela de cada camponês faz o galo *gaulês* estrebuchar (...)”²⁶⁴

Ou ainda, noutra carta ao mesmo editor:

²⁶³ Carta à família, de 9 de março de 1835.

²⁶⁴ Carta a Gutzkow, de Estrasburgo, sem data precisa, do ano de 1835.

“(...) Mas o senhor vai ver do que um alemão é capaz quando tem fome. Eu queria que toda a nação passasse o que estou passando. Quando dá um ano de carestia, nele só o cânhamo vinga! Isto deveria ser gozado, gostaríamos já de trançar juntos uma *Boa Constrictor* [jibóia].”²⁶⁵

Ante percepções tão perspicazes do movimento entrelaçado da História e de suas contradições, Büchner está cruzando fronteiras, tanto geográficas quanto imateriais. Mas ainda lhe acompanha um otimismo que tenta, insistentemente, postular como algo positivo até mesmo o vigor rebelde nascido da solidão – o que seria considerado inaceitável por qualquer marxista, também.

“Desde que cruzei a fronteira tenho novo ânimo de vida, agora me encontro inteiramente só, mas precisamente isto aumenta minhas forças. Estar livre do constante medo de ser preso e de outras perseguições que me afligiam em Darmstad é um grande alívio. (...)”²⁶⁶

Exatamente como Leonce, que cruza as fronteiras (muitas, seguidas, em escárnio jocoso) em busca da liberdade e do controle de suas ações, Büchner traz *a primavera na face e o inverno no coração*, para retomar aqui algumas palavras de Lena – que Anatol Rosenfeld recolheu como réplica capaz de, como fragmento, exalar as fragrâncias de toda a obra.

Sintoma do limite para o qual projeta a visão otimista em relação à solidão, é uma carta sua à família, escrita em outubro do mesmo ano (sete meses depois), em que sinais da escrita de sua próxima obra começam a ser percebidos:

²⁶⁵ Carta a Gutzkow, de março de 1835.

²⁶⁶ Carta à família, de 9 de março de 1835.

“(…) Tenho conseguido aqui informações interessantes sobre um amigo de Goethe, um poeta infeliz com o nome de Lenz que residiu aqui ao mesmo tempo que Goethe e ficou meio insano. Penso em escrever sobre isso na *Deutsche Revue*. Também estou à procura de material para a dissertação de cunho filosófico ou história natural. Agora necessito de mais um tempo de estudo e o caminho está aberto. Há pessoas aqui que profetizam um futuro brilhante para mim. Não tenho nada contra. (...) ²⁶⁷

Sentimo-nos melancólicos diante deste otimismo – para alguém que encontrará a morte em menos de dois anos, em delírio. Mas há alguma consciência sobre este processo, que o leva a interessar-se pela vida de Lenz, em mais um dos espelhamentos de sua obra. A solidão, na sua novela nunca terminada *Lenz*, será composta sob uma angustiante nuvem narrativa, como a que persegue alguém que, ao não conseguir gritar ao outro as dores internas que o afligem, mergulha num poço de água fria durante as madrugadas para sanar momentaneamente este latejamento cruel e febril – que se anunciaria como loucura.

Temos, deste trecho de *Lenz*, um bom termômetro das temperaturas que lhe ferveriam o corpo, num futuro breve, quando Büchner radicaliza, na composição de seu personagem, uma produtiva escrita de si:

“Entrementes, seu estado era cada vez mais desesperado, 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, apenas um vazio pavoroso e, no entanto, uma torturante inquietação a fim de preenchê-lo. Não tinha nada. Tudo o que fazia, fazia-o com toda a consciência e, ainda assim, sentia-se tão terrivelmente solitário que falava constantemente consigo mesmo em voz alta, gritava e então se assustava de novo e era como se uma voz estranha lhe falasse. Durante a conversa, estacava amiúde, um medo indescritível assaltava-o, havia perdido o final de suas frases; então achava que devia reter a última palavra pronunciada, e só com muito esforço reprimia esse desejo. Afligia profundamente aquela boa gente quando, às vezes, em momentos tranquilos, sentava-se ao seu lado e começava a falar com desembaraço e depois estacava e uma indizível angústia pintava-se em suas feições e ele agarrava convulsivamente o braço das pessoas que estavam sentadas junto dele e só pouco a pouco voltava a si.

²⁶⁷ Carta à família, de Estrasburgo, de outubro de 1835.

Quando ficava sozinho ou lendo era ainda pior; toda a sua atividade intelectual ficava às vezes presa a um único pensamento; se pensava em uma pessoa estranha, ou se a evocava vivamente, era como se ele se transformasse nela própria, ficava completamente confuso e, nisso, possuía-o um impulso infinito de , em espírito, lidar, a seu capricho, com tudo que o rodeava; a natureza, as pessoas, à exceção de Oberlin, tudo como num sonho, friamente; divertia-se em virar as casas com os telhados para baixo, em vestir e despir as pessoas, em imaginar as brincadeiras mais extravagantes. Às vezes, sentia um ímpeto irresistível de executar aquilo que lhe vinha à cabeça e fazia então caretas horríveis. 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, até que, por fim, Madame Oberlin levantou-se para separá-los. (...)” ²⁶⁸

Estudante de ciências naturais, e passando de uma descrição objetiva de um caso a reflexões filosóficas, Büchner faz uma dissecação do estado febril, que o acometerá em breve. Parece uma ideia terrível esta de ter consciência sobre tais processos a ponto de narrá-la com pendores científicos e, em sequência, viver alguns destes mesmos sintomas.

É tão radical a sua escrita e a originalidade de um estudo como este, para época, que justifica-se também o interesse de Deleuze e Guattari por este ato originário da esquizofrenia, nas origens históricas da ascensão do capitalismo.

Para nós, em processos de criação, a composição dos detalhes fazem emergir a construção de uma linguagem cênica em que parataxe e anacoluto, fissura e fragmento, figuratividade e abstracionismo, objetividade científica e lirismo articulam um mundo “com acessos noturnos”, em que “entre a vigília e o sono”, com a ambivalência dos duplos: “era como se ele fosse duplo e uma parte procurasse salvar a outra, e chamasse por si mesma” ²⁶⁹.

Há, aqui, algo como a formulação de um compêndio estético, uma poética da figuratividade transbordante, abstratizante, em Büchner. Por

²⁶⁸ Lenz, 1836.

²⁶⁹ Trechos de Lenz.

falamos em compêndio estético, a carta que se segue procura normatizá-la com voz firme.

6.8 Cartas à família, de 16 e de 28 de julho de 1835, outra de outubro de 1835, e também epístolas a Wilhelm Büchner, de novembro de 1836, e ao editor Gutzkow, de 1836 (data imprecisa)

Escritas em Estrasburgo, em pleno verão, mas contaminadas pelo sentimento de encarceramento devido à perseguição policial contínua (Büchner morreu sem saber, mas em 1844 tornou-se pública a lenta e progressiva delação do informante Kuhl [acima citado], que soltava aos poucos o que sabia às autoridades policiais, recebendo por isso mais recompensas – e, sabe-se, apenas “pela denúncia da tentativa de revolta em Frankfurt havia ganho 400 guinéus” ²⁷⁰), nestas cartas de 1835 o dramaturgo não cansa de pedir à família notícias de seus companheiros, continuamente presos, semanas após semanas, e lamenta o peso de seu isolamento:

“(...) Vivo aqui completamente tranquilo, (...) mas sinto um peso quando penso em Darmstadt; vejo a nossa casa e o jardim e depois sem querer a abominável casa de detenção. Os infelizes! Como é que isso vai terminar? Possivelmente como em Frankfurt, onde morre um após outro e é enterrado em silêncio. Uma sentença de morte, um cadafalso, o que é isso? Morre-se pela causa. Mas ser ralado assim, numa prisão como essa! Isso é terrível! Vocês não podem me dizer quem está preso em Darmstadt? Aqui ouvi muita coisa, mas não consigo entender bem. (...)” ²⁷¹

É diante desta angustiante experiência que sua escrita vai se consumando, num claro entrelaçamento entre arte e vida. A incompreensão, diante da materialidade abominável das instituições sociais, promove, progressivamente, uma aguda consciência do papel de sua criação dramática.

²⁷⁰ PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

²⁷¹ Carta à família, de 16 de julho de 1835.

A ameaça iminente da prisão e sua atividade política formam, pela experiência, em conjunto com a leitura contínua de filósofos, escritores, dramaturgos e pensadores socialistas utópicos, o teor de uma dramaturgia que proporá a primeira construção de um protagonista proletário da História do Teatro Ocidental, em seu *Woyzeck*, pouco tempo depois.

Tais leituras permanentes indicam o interesse pela delirante visão de Lenz e o estudo de casos tomados pelas ciências naturais de então pelo amplo espectro da loucura. Até data próxima à sua morte, em novembro de 1836, tais estudos tornam-se obsessivos e misturam a atividade política militante e o estudo da filosofia e das ciências naturais que o levarão à escritura de *Lenz* e *Woyzeck*. Numa carta ao irmão, de novembro de 1836, escreveu:

“Fico de dia com o bisturi e à noite com os livros. (...)”²⁷²

Mas é em uma carta enviada ao editor Gutzkow, também do ano seguinte (1836), que as premissas formuladas sobre um materialismo pré-marxista começarão a ser nomeadas com surpreendente e fina percepção, inclusive do processo da luta de classes.

Nesta carta, é assombrosa a semelhança com a formação do pensamento crítico de Marx (que tinha apenas 14 anos de idade neste período). Engels reconhecerá esta filiação, citando Büchner, mais tarde, quando escreverá (em 1885), a sua *Contribuição à História da Liga dos Comunistas*, especificamente no tópico dedicado ao revolucionário Karl Schapper – que participou com Büchner na conspiração organizada em torno do *Mensageiro Rural*.

A certa altura da carta a Gutzkow, a quem Büchner considera um reformista, enuncia:

²⁷²Carta a Wilhelm Büchner, de novembro de 1836.

“(…) Aliás, para ser sincero, o senhor e seus amigos não me parecem ter seguido o caminho mais inteligente. Reformar a sociedade mediante a ideia, a partir da classe cultivada? Impossível! Nosso tempo é puramente material. Caso o senhor tivesse se lançado à ação pela via política direta, haveria de chegar logo ao ponto em que a reforma teria cessado por si mesma. O senhor nunca conseguirá superar a fissura entre a sociedade cultivada e a não cultivada.

Eu me convenci de que a minoria cultivada e abastada, por mais concessões do poder que almeje para si, nunca há de querer renunciar à sua relação de agudo conflito com a classe da grande maioria.” ²⁷³

Se não se pode falar, com exatidão, do complexo conceito da luta de classes, há a nítida percepção de um conflito que o inspira a luta revolucionária – e que transbordará para a sua escrita teatral.

Mas a dimensão dialética, ou ao menos a ambivalência da pontiaguda capacidade crítica do autor, também lança petardos sobre processos de alienação – que serão amplamente debatidos, em contextos ficcionais, em obras como *Lenz*, *Leonce e Lena* e *Woyzeck*:

“E a própria classe da maioria? Para esta só existem duas alavancas, miséria material e fanatismo religioso. Todo partido que souber acionar estas alavancas triunfará. Nosso tempo requer ferro e pão – e depois uma cruz ou algo assim.” ²⁷⁴

Ou seja, a visão de Büchner não pode mais idealizar o povo e as suas mazelas, escolhendo-o como vítima de um jogo melodramático típico das obras românticas. E o encontro com uma formalização estilística radical começa a ser processada em formas teatrais que se tornam mais abertas na mesma medida em que a dilacerante visão de um mundo fissurado começa a se evidenciar e acompanharão o autor, passo a passo, rumo às febris construções de seus próximos delírios cênicos.

²⁷³Carta a Gutzkow, de Estrasburgo, de 1836.

²⁷⁴Idem.

É como se, a cada nova obra, um traço marcante de sua própria vivência se articulasse por delírios, em uma forma cênica desconhecida – que, apesar da concreta e material formação política, não pode consumir-se por viés puramente ideológico de uma militância unilateral – deve também realizar-se esteticamente. Com isso, Büchner explode com as formas dramatúrgicas conhecidas e projeta a invenção de um teatro de intervenção política apoiado em uma revisão formal do próprio conceito de dramaturgia – e de teatro; e de processo; e de criação...

No mês de outubro de 1835, em outra carta à família, tais obsessões passam a se materializar em estudos objetivos:

“Tenho conseguido aqui informações interessantes sobre um amigo de Goethe, um poeta infeliz com o nome de Lenz, que residiu aqui ao mesmo tempo que Goethe e ficou meio insano. Penso em escrever um ensaio sobre isso na Deutsche Revue. Também estou à procura de material para uma dissertação de cunho filosófico ou de história natural. Agora necessito de mais um tempo de estudo e o caminho está aberto. Há pessoas aqui que profetizam um futuro brilhante para mim. Não tenho nada contra. (...)”²⁷⁵

A consciência da loucura (se é que esta antítese é possível) e afinidade com as dimensões delirantes da cena dão às suas ações um caráter profético e fazem com que suas obsessões demarquem ainda com mais força os contornos de uma deliberada escrita de si, manifesta como obra teatral visionária.

Neste contexto de formação crítica e política, e de aproximação de uma consciência do delírio e da morte vindoura, um de seus programas estéticos mais radicais se formula, na carta enviada à família, um pouco antes, datada de 28 de julho de 1835 – logo em seguida, portanto, à primeira carta à família citada neste subcapítulo. Antes do compêndio reflexivo compartilhado com a família quase como um manifesto estético (que é o aqui verdadeiramente nos interessa), uma série de reclamações, já expostas ao editor Gutzkow

²⁷⁵ Carta à família, de outubro de 1835.

anteriormente, volta à tona no relato à família sobre a publicação em livro, semanas após aparecer na revista *Fênix*, ligada a Gutzkow e ao movimento Jovem Alemanha, sob a forma de fragmento, de sua obra inaugural *A Morte de Danton*:

“(…) Devo dizer algumas palavras sobre a minha peça²⁷⁶: primeiro, preciso observar que a permissão para fazer algumas alterações foi utilizada em demasia. Quase em cada página houve omissões, acréscimos e quase sempre com desvantagem para o todo. Às vezes o sentido é totalmente deturpado ou totalmente perdido e, em seu lugar, só há disparates sem graça. Afora isso, o livro está cheio dos mais horríveis erros de imprensa. Não me enviaram uma prova tipográfica. O título é absurdo e o meu nome está ali em cima, o que eu havia proibido expressamente; ademais, ele não consta do título de meu manuscrito. Além do mais, o revisor colocou em minha boca algumas vulgaridades que eu jamais em minha vida teria dito. (…)”²⁷⁷

Para além das previsíveis insatisfações de um temperamento exigente e incompreendido, o que mais nos interessa flagrar nesta carta à família é a disposição do autor por articular uma síntese do que seria seu manifesto ou programa poético, caso tivesse se permitido a engendrar um.

Reconhecemos em seu texto epistolar uma série de recorrências e intercorrências que nos levam diretamente a vínculos com o processo de criação de sua obra. Büchner não perdeu a oportunidade, aqui, de lançar penetrantes reflexões de natureza crítica à sua própria dramaturgia, já em fase de construção – ainda que se pudesse considerar toda ela, até a sua morte, fruto de uma dimensão prematura de autoria.

Sobre este período, Jean Duvignaud²⁷⁸ relata que

²⁷⁶ Refere-se aqui à publicação, por Gutzkow, das veementes escritura e pesquisa para a sua obra *A Morte de Danton*, arquitetada em parcas e urgentes 5 semanas, aos 21 anos de idade. Segundo notas de

Jacó Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela, “Karl Gutzkow e o editor Eduard Duller, a fim de escapar aos rigores da censura de então, expurgaram o texto da peça, efetuando mais de uma centena de revisões. Büchner, que neste íterim tivera de fugir para a França, só pôde tomar conhecimento delas após a publicação.”

²⁷⁷ Carta à família, de 28 de julho de 1835.

²⁷⁸ DUVIGNAUD, Jean. *Büchner*. L’Arche, Paris, 1954.

“para libertar-se da asfixia burguesa de sua pequena cidade, sufocado no que designa como mundo concentracionário, e também para libertar-se da asfixia da perseguição policial, Büchner procura materializar no drama aquilo que não se materializou na sociedade alemã, esforçando-se para reproduzir a Revolução enquanto espetáculo – transpondo assim sua violência revolucionária para sua dramaturgia rebelde e inovadora”.²⁷⁹

Por isso sua escrita teatral revelava-se, para os editores de então, proibitiva e precisou ser censurada – e o jovem poeta debate-se, na carta, diante da resposta do mundo às suas pulsões criativas, percebendo-se ultrajado pela edição. São os primeiros sinais – através da loucura que persegue a galope os pesadelos de Danton – de um fascínio pela ritualização de si mesmo, em sua escrita.

Se com o *Mensageiro Rural*, Büchner é levado a compreender-se como um Danton engolido pelas forças fatalistas da História, com os pesadelos de Danton e sua inabilidade por dar ação ao ato revolucionário, aproximam-se as tonalidades de uma visão delirante, sobretudo após uma breve mas eloquente imersão no riso dolorido de uma comédia nihilista como *Leonce e Lena*, que se consumarão nas escrituras de 1835 e 1836 – as testamentárias escrituras inacabadas de *Lenz* e de *Woyzeck*.

Contudo, também a teatralidade do período (que via, na França, emergir a força de um Romantismo tardio e, na Alemanha, a vigência de um idealismo que Büchner enterrara juntamente com o esquife de Goethe) não possuía repertório cênico para compreender uma obra como *A Morte de Danton*, que, nas palavras de Fernando Peixoto, surge não como a

“reconstituição minuciosa da Revolução Francesa, mas uma reflexão vigorosa que passa da temática política para a temática existencial, fazendo do ato de escrever um ato

²⁷⁹Idem.

revolucionário, mantendo permanente tensão entre o coletivo e o particular, o político e o existencial”²⁸⁰.

E continua Peixoto:

“Meditação deliberadamente fragmentária, 32 cenas que se sucedem segundo uma estrutura aberta e estimulante, algumas desenvolvendo a ação e outras grávidas de uma autonomia que fundam modelos para o teatro épico brechtiano, voltadas para a discussão da questão da morte, da solidão, do tédio e da desilusão confrontados, em dias de terror e perseguição, com a fé revolucionária. *A Morte de Danton* é um painel desafiador e contraditório, em certa medida herdeiro da tradição shakespeariana: recusa detalhes históricos em busca de um realismo feito de essência, despreza julgamentos morais ou éticos na procura de um debate de ideias e valores que aceita a pluralidade e a reciprocidade de posições e se abstém de esquematicamente condenar ou defender. Enquanto estrutura dramática, Büchner parece retomar aspectos de Lenz em *Os Soldados*, mas hoje é também impossível deixar de lembrar o parentesco com o *Lorenzaccio*, de Musset. Personagens e cenas existem em função de ideias: o tema histórico não é um fim em si mesmo. Büchner instrumentaliza-o para uma reflexão mais consequente, isenta de qualquer retórica romântica. (...) Brecht assistiu *A Morte de Danton* em outubro de 1922 e registrou em seu diário: „Um grandioso melodrama. Sem a plasticidade shakespeariana, mais nervoso, mais intelectualizado, mais fragmentário, um cenário delirante, um panorama filosófico. Uma obra deste gênero não é mais um modelo, é uma ajuda poderosa.”²⁸¹

Ao defender a ideia de que um poeta não é um professor de moral, Büchner compreende com precisão a relação áspera que sua obra estabelece com a prática teatral de então, e lança o petardo à família, à espera de compreensão:

“(…) Li as críticas brilhantes de Gutschow e notei, então, para a minha alegria, que não tenho nenhuma inclinação para a vaidade. Aliás, no que se refere à assim propalada imoralidade de meu livro, digo apenas o seguinte: a meu ver, o poeta dramático não é mais do

²⁸⁰ PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

²⁸¹ Idem.

que um narrador da História, mas está acima deste último pelo fato de recriar a História uma segunda vez e nos transportar diretamente para a vida de uma época, em vez de nos dar uma narrativa seca e, no lugar de características nos traz caracteres e no lugar de descrições, personagens. Sua maior tarefa é aproximar-se tanto quanto possível da História tal como ela realmente aconteceu. Meu livro não deve ser mais moral ou imoral do que a própria História; porém a própria História não foi criada pelo bom Deus como leitura para jovens senhoras, e por isso ninguém deve me levar a mal se a minha peça tampouco se presta a isso. Não posso transformar Danton e os bandidos da Revolução em heróis virtuosos! Se quisesse descrever sua licenciosidade teria que deixá-los licenciosos, se quisesse descrever seu ateísmo, teria que deixar que falassem como ateístas. Se aparecem algumas expressões indecentes, que se pense na linguagem obscena daquele tempo. Aquilo que faço meus personagens dizer é apenas um leve esboço. (...)”²⁸²

Retoma-se aqui uma discussão inaugurada pela *Poética* de Aristóteles, no século IV a.C., quando, na operação de análise das tragédias do século V a.C., o estagirita propõe-se a defender o poeta dramático e a ideia de verossimilhança em detrimento da noção de verdade – que seria a preocupação última do historiador. Aristóteles é, conforme sua teleologia em busca do sentido da Poesia Dramática, categórico na afirmação da superioridade da Poesia em relação à História, exatamente pelo viés criador que permite ao poeta transfigurar os fatos da História para dar-lhes dimensão dramática.

De uma maneira um tanto atravessada, ou articulando princípios dialéticos, com a típica ambivalência que caracteriza a sua escrita, e completamente coerente com as necessidades emergentes de um pré-Realismo que somente se faria possível nas décadas finais do século em que viveu (e, para o qual, seria referência – como para o naturalista Gerhart Hauptmann – autor de *Os Tecelões*), Büchner defende-se com a proposta de liberdade de recriar suas personagens históricas justamente para, paradoxalmente, dar a elas a legitimidade de uma existência concreta, com sua beleza derivada da singularidade e daquilo que fugisse ao grandioso ou grandiloquente – mas que pudesse espelhar sua própria experiência.

²⁸²Carta à família, de 28 de julho de 1835.

Se, para Aristóteles, o poeta é superior ao historiador por dimensionar de forma demiúrgica a sua criação, que tem como referência o *mythos*, Büchner também propõe esta liberdade ao criador de dramaturgia, mas agora em nome da busca de um realismo que só se pode alcançar sem os filtros morais que são prerrogativas do decoro do teatro de então – decoro, este, vindo de premissas aristocráticas, neoclássicas e aristotélicas. Enquanto nega as formas aristotélicas do teatro ainda vigente, mesmo décadas após a Revolução, e as escolas normativas do Classicismo, neste aspecto Büchner pensa estar em pleno acordo com o pensador grego.

Esta ideia, que se torna tema para a carta à família, é bastante recorrente na escritura de Büchner e, na novela *Lenz*, quando o poeta lança-se em devaneios sobre o sentido de sua criação, os princípios são ainda os mesmos – como a demonstrar como suas cartas se fazem fontes inesgotáveis para a percepção do processo de criação do autor.

Em *Lenz*, escreve, quase como derivação direta desta carta:

“(…) À mesa, Lenz recuperou o bom-humor; falava-se de literatura, ele estava em seu terreno; o período idealista começava, então, Kaufmannn era um adepto dele, Lenz o contestou com veemência. Ele falou: os poetas de quem se diz que retratam a realidade tampouco têm a menor ideia dela, mas ainda são mais suportáveis do que aqueles que pretendem transfigurá-la. Ele dizia: o bom Deus fez o mundo como deve ser, e nós, decerto, não podemos fazê-lo melhor; nosso único esforço deve ser o de copiá-lo um pouco. 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 aquilo que foi criado tem vida, está acima de ambos e é o único critério na arte. Aliás, ele se nos depara raramente, em Shakespeare encontramos-lo e nas canções populares soa por inteiro, em Goethe de vez em quando. Todo o resto pode ser jogado no fogo. As pessoas também não sabem desenhar uma casa de cachorro. Querem figuras idealistas, mas tudo o que delas vi são bonecos de pau. Esse idealismo é o mais vergonhoso desprezo pela natureza humana. Seria preciso experimentá-lo alguma vez e mergulhar na vida das criaturas mais ínfimas e reproduzi-la, em seus espasmos, em suas insinuações, todo esse fino, quase imperceptível, jogo de expressões faciais; ele o havia experimentado no Hofmeister (O Preceptor) e nos Soldados. São as pessoas mais

prosaicas do mundo, somente o invólucro que ela deve quebrar é mais ou menos espesso. Basta a gente ter olhos e ouvidos para isso. (...)”²⁸³

Seja pelo arcabouço formal de suas peças, seja pelo tema desenvolvido pela personagem (o poeta Lenz) em sua novela, seja em suas cartas, o amálgama de ideias transborda de modo a deflagrar um campo comum que torna suas missivas um campo privilegiado para a compreensão de sua poética, que sempre prefere o ínfimo, o irrisório, o imoral, desde que vivo e reconhecível como um aspecto legítimo da vida humana.

Sem dúvida, acompanha a Lenz uma fissura que Deleuze e Guattari associarão à relação multifacetada entre capitalismo e esquizofrenia. O Lenz de Büchner, assim como seu autor (e talvez o Lenz de Büchner seja mais uma escritura especular do próprio Büchner) é, em profundidade um homem de seu tempo, mergulhado nas contradições de uma Revolução Industrial emergente e fissurado, partido ao meio pelas contradições de sua alienação.

“Ontem, quando vinha subindo perto do vale, vi duas moças sentadas perto de uma pedra, uma delas enrolava os cabelos para cima e a outra ajudava; o cabelo dourado caía solto, em um grave semblante pálido, e no entanto tão jovem, a de traje negro, e a outra tão cuidadosamente prestativa. As mais belas e as mais comoventes obras da velha escola alemã mal dão ideia disto. A gente gostaria às vezes de ser uma cabeça de medusa para transformar em pedra um grupo como aquele, e depois chamar as pessoas. As jovens levantaram-se, a linda cena ficou destruída, mas ao descerem por entre os penhascos, uma nova imagem se constituiu. Os mais belos quadros, os tons mais inflamados se agrupam e se dissolvem. Permanece apenas uma coisa: uma infinita beleza, que passa de uma forma para outra, extremamente desfolhada, transmudada; nem sempre, porém, é possível fixá-la e expô-la em museus ou transpô-la em notas musicais e depois chamar gente moça e provecta, meninos e velhos para comentar a respeito e deixar-se encantar. É preciso amar a humanidade para penetrar a essência particular de cada criatura, nenhuma delas deve parecer a cada um de nós demasiado pequena, demasiado feia, pois só então é possível compreendê-la; o rosto mais insignificante causa uma impressão mais profunda do que a pura sensação do belo (...)”²⁸⁴

²⁸³ Trecho da novela inacabada *Lenz*, de Georg Büchner, de 1835.

²⁸⁴ Idem.

Não somente as canções populares, que pululam em todas as suas obras (e se tornam, por vezes, vozes importantes a intercalar a fala própria das personagens em jogo, chegando por vezes a articular incomunicabilidades e aspectos notáveis do lirismo derivado da experiência solitária que percebe as deformações do mundo), mas a própria concepção de beleza está posta aqui em debate, visando alcançar uma dimensão da vida que escapa aos padrões definidos pela grandiloquência racionalista (iluminista) ocidental.

Mais uma vez, com esta relação vigorosa com o cancionero popular, a obra de Büchner evoca Shakespeare.

Para capturar estes instantes vitais, a forma da dramaturgia büchneriana necessita permanentemente friccionar e inventar artifícios que escapam aos modelos tradicionais (quase todos apoiados em Aristóteles ou em um neo-aristotelismo que mais corriqueiramente corrompeu suas ideias do que as preservou).

Uma dessas pulsões vitais materializa-se na forma épica com que os quadros saltam, de forma não-linear, intercalando canções de bordel aos monólogos de Danton ou Robespierre, em *A Morte de Danton*; ou canções infantis aos terríveis atos de *Woyzeck*; ou ainda interrompendo a filosofia de araque de Valério e na dor ancestralmente feminina de Rosetta, em *Leonce e Lena*, ou nas descrições terríveis dos arroubos vertiginosos de Lenz – especialmente em cenas funerais, extáticas ou em outras ocasiões dos ritos sociais.

Este aspecto musical, de sonoridade popular e sombria, em nada semelhante aos vaudevilles ou ao teatro de variedades, mas constituinte de unidades formuladas por leitmotifs que amarram, em rede, cenas soltas aparentemente desconexas, configuram a loucura e o seu método – para parafrasear aqui a visão de Polônio sobre a encenação da loucura, por Hamlet.

Para Fernando Peixoto,

“a ação desloca-se cinematograficamente, sem o necessário nexos causal, de um cenário para outro. O desenvolvimento do texto não é linear, ainda que a ação progrida com continuidade. Na verdade, cada cena, algumas delas com autonomia própria, é um núcleo em si mesma, às vezes unidas por um tênue fio de estrutura interna”.²⁸⁵

O aspecto de modernidade desta dramaturgia deriva de sua concepção própria, articulada desde a carta à família de julho de 1835.

É destes mesmos princípios transversais, em lógica lacunar, fazendo da dramaturgia verdadeira máquina desejante de sentidos, que vemos ver inaugurada, na História da Dramaturgia Moderna (ainda que referenciada por Shakespeare, Marlowe, Goethe ou Lenz – e, como se viu, até mesmo pela filosofia aristotélica sobre a *mimesis*), a formalização de uma linguagem que somente se tornará frequente com o desenvolvimento da montagem cinematográfica e as experimentações das vanguardas modernistas.

E, reiterando o que já havia proposto no início da mesma carta à família, Büchner continua a manifestar suas ideias por correspondência:

“(...) Poderiam ainda me censurar por ter escolhido um material como esse. Mas esta objeção já foi refutada há muito. Se eu a levasse em conta, as maiores obras-primas da poesia teriam que ser rejeitadas. 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. Se assim não fosse, não se poderia estudar História, pois aí são contadas muitas coisas imorais e se haveria de atravessar a rua com os olhos vendados para não ver as imoralidades e seria necessário clamar contra Deus que criou o mundo no qual acontecem tantas licenciosidades. Se me dissessem ainda que o poeta não

²⁸⁵ PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

deve mostrar o mundo como ele é, mas sim como deveria ser, responderia que não quero torná-lo melhor do que o bom Deus que certamente fez o mundo como ele deve ser. (...)”²⁸⁶

Este trecho da carta é retomado, em alguns pontos literalmente, unindo epístolas e obra, na escrita de sua novela *Lenz* – como se pôde ler na citação acima.

Do mesmo modo, na busca por este realismo tão específico, uma espécie de pré-realismo um tanto às avessas, portanto, Fernando Peixoto faz questão de apontar que “*A Morte de Danton* tem fontes bibliográficas facilmente identificáveis: obras de Thiers, Mignet, Carl Stradlheim, Vilate, Riouffe, etc. Todas referem-se a episódios da Revolução Francesa.” Ou, mais radicalmente, sobre a carta que agora estudamos, Peixoto escreve:

“É um verdadeiro programa estético, distante do idealismo reinante na época. Distante, inclusive, das formulações romântico-idealistas e das definições programáticas do movimento Jovem Alemanha. (...) São a definição de um decidido credo realista. (...) Em muitas cenas, Büchner utiliza trechos destas obras, transformando-os, com pequenas alterações, em diálogos. Estima-se que cerca de vinte por cento do texto são citações re-trabalhadas e montadas.”²⁸⁷

É curiosamente contraditória a maneira como Büchner elabora seu ideário. Procurando refutar formalmente o que se concebe em sua época como dramaturgia aristotélica, o autor reafirma certos princípios estritamente ligados às ideias de Aristóteles. Ou, vinculando-se diretamente a certas ideias de Aristóteles, quer defender o exato oposto do que defenderiam os defensores de certo tipo de neo-aristotelismo tornado modelo pelas academias aristocráticas, desde a Renascença, a contar pela herança de Castelvetro ou Robortello.

Também ambivalente é o vínculo de Büchner com o idealismo e com os poetas considerados românticos. Ele próprio, vivendo na encruzilhada que se

²⁸⁶ Carta à família, de 28 de julho de 1835.

²⁸⁷ PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

enuncia como emergência de uma outra filosofia (não nomeada, pré-marxista, pré-realista, pré-modernista etc), incide em certo desprezo pelos poetas idealistas – mas se dedica amplamente à compreensão de suas questões. O mergulho na obra de Lenz e a influência deste autor pré-romântico em sua própria obra são pontos decisivos para a leitura de seus textos.

Sua análise apaixonada das críticas que foram dedicadas a *A Morte de Danton* guardam este mesmo sentido ambíguo, procurando refutá-las, ao mesmo tempo em que anseia por aceitá-las.

E escreve, na carta aos pais:

“No que concerne aos assim chamados poetas de ideais, a meu ver não criaram nada mais do que marionetes com narizes azuis celestes e discursos afetados e não seres humanos de carne e osso, cujo pesar e alegria me fazem sentir empatia e cujo fazer e agir provocam em mim repulsa e admiração. Com uma palavra, tenho grande apreço por Goethe e Shakespeare, mas pouco por Schiller. É evidente que surgirão críticas negativas, pois os governos necessitam provar, através de seus escribas pagos que os seus inimigos são bobos ou imorais. Não julgo a minha obra como perfeita e aceitarei agradecido toda crítica estética verdadeira.” ²⁸⁸

A abordagem corrosiva em relação aos poetas idealistas torna-se, pelas avessas, quase um programa de concepção para suas personagens. A ideia de que os homens são marionetes vivendo uma espécie de “terrível fatalismo da História” o acompanha permanentemente como uma recorrência figurativa, em todas as suas peças teatrais. E esta imagem reverberará por concepções futuras de Antonin Artaud, Maurice Maëterlinck ou Tadeusz Kantor.

A solidão deriva, em suas personagens, desta percepção nihilista de que todas são simplórias marionetes guiadas por mãos invisíveis, terríveis, que fazem dos acontecimentos históricos uma grande farsa guiada por um terrível “bom Deus”.

²⁸⁸ Carta à família, de 28 de julho de 1835.

E mesmo os seus “narizes azuis celestes” passam a articular signos suficientemente polivalentes na maneira como Valério e Leonce indicam, mais de uma vez, os seus próprios narizes com o dedo, para zombar da ausência de sentido do mundo, na farsesca tragédia irônica que se constrói como comédia em *Leonce e Lena*.

Esboça-se, nesta carta, mais um aspecto performativo relativo à escrita de si, quando, ao procurar afastar-se de certas imagens, Büchner as pudesse encontrar precisamente no espelho deformado pelo qual vê o mundo, em sua própria espectralidade sombria – sob repulsa e admiração.

E, se as críticas o tomam por bobo e imoral, por ser inimigo da aristocracia, é deste mesmo modo que Büchner se desenha quando projetado, em fragmentos, na caricatural ausência de sentido do próprio mundo em que habita.

E, então, na mesma epístola, após tamanha densidade, o menino fala aos pais, como que mudando de assunto, sobre uma ocorrência natural casual que realiza, por ser traumaticamente fortuita e guiada pela violência do “terrível bom Deus”, o seu projeto estético para a Beleza a ser buscada por seu teatro; uma metáfora para seu teatro – embora tenha sido apenas um relâmpago, um evento natural, apolítico e supostamente distante dos interesses criticizantes de sua obra.

“Vocês ouviram falar do relâmpago imenso que atingiu há alguns dias a catedral? Eu nunca havia visto um brilho de fogo assim e nunca havia ouvido um trovão como esse. Fiquei como que ensurdecido por alguns momentos. O maior prejuízo de que se tem notícia. As pedras foram derrubadas com uma violência incrível e arremessadas para longe. A cem passos, nos arredores, os telhados das casas vizinhas foram quebrados pelas pedras que caíam.”²⁸⁹

Esta imagem violenta, vinda de uma Natureza admirada, mas da qual se desconfia da (in)existência de uma causa maior, parece-nos o ponto

²⁸⁹Idem.

culminante da carta – especialmente por seu deslocamento e pelo corte brusco que propõe ao encadeamento dos assuntos relatados aos familiares.

O relâmpago dilacerante parece concentrar um fascínio que faz de Büchner um sujeito amarrado ao seu tempo, aos acontecimentos, à observação (in)equívoca da vida, ao dimensionamento ambivalente de todas as existências. A pulsão natural do relâmpago traz à tona a força descomunal dos acontecimentos que unem o homem à Natureza, tanto em *Lenz* quanto em todas as suas peças.

Trata-se de um fascínio pelo misterioso, pelo inexplicável, pelo que há de violento nas pulsões primais da vida – o que o tornam também um autor de vigorosa influência sobre Antonin Artaud.

São estes aspectos ambíguos que o tornam tão influente, a ponto de Fernando Peixoto escrever:

“Li *Woyzeck* com 18 anos. Foi uma experiência decisiva, princípio de um encanto definitivo. (...) Vivenciei a angústia e o desespero nas terríveis páginas do espantoso fragmento de *Lenz*. Sofri o pânico da perplexidade desvendando a irônica e cínica intriga do destino em uma amarga comédia, espécie de trágico conto de fadas, que é *Leonce e Lena*. Abri os olhos para a verdade concreta da luta de classes através das agressivas e implacáveis palavras do panfleto *O Mensageiro Rural de Hessen*. Através de Büchner, conduzido por ele, descobri, na adolescência, o pensamento de Marx, que tinha apenas 18 anos quando *Woyzeck* foi escrito; e, em seguida, o pensamento de Brecht, que nasceria 61 anos depois da prematura morte deste essencial precursor do teatro dialético. (...) Um escritor que, enraizado em seu tempo histórico, com febril e vertiginosa lucidez destaca-se de seus contemporâneos e avança em direção ao futuro, construindo novos valores, antecipando projetos e temas (...). Sua dramaturgia e as poucas páginas de um fascinante romance inacabado são uma análise perturbadora e irrefutável de todas as possíveis manifestações do conceito de terror: existencial, social ou político, ateu ou religioso, metafísico ou materialista. (...) Mantidas durante décadas em silêncio (...), constituem os alicerces de um novo discurso teatral, (...) capaz de questionar o complexo e contraditório da condição humana presa em engrenagens de um processo histórico que o homem constrói, enquanto sujeito, mas que frequentemente pode ganhar uma dimensão fatalista, sufocando-o, transformando-o, vítima de forças avassaladoras da Natureza e da História, numa marionete manipulada e desesperadamente só. (...) Não morreu desesperado: suas últimas palavras são de esperança. A verdade é que Büchner viveu com extrema intensidade um dilacerante paradoxo: suas obras revelam uma visão de mundo

marcada por angustiante pessimismo e sua vida cotidiana foi assinalada por permanente militância sócio-política. A complexidade deste paradoxo sem dúvida revela a gigantesca estatura do homem e do intelectual, sua honestidade e sua verdade revolucionária. (...) Büchner não chegou a conhecer o marxismo. Mas 14 anos antes da publicação em Londres (1848) do *Manifesto Comunista*, redigiu e distribuiu entre os camponeses de sua região um dos mais veementes e agressivos panfletos da história política alemã. (...) Este garoto, que não chegou a viver 24 anos. (...) Brecht cita-o como uma „influência decisiva” e Artaud menciona *Woyzeck*, texto que pretendeu encenar, como um dos raros textos que realiza suas propostas. (...) Teatro da Crueldade e Teatro Dialético, duas tendências irreconciliáveis em tantos aspectos, estão basicamente presentes na antipsicológica, poética e insólita genialidade dos torturados personagens do universo ao mesmo tempo histórico e quase absurdo de *A Morte de Danton*, *Leonce e Lena* e do inacabado *Woyzeck*.”²⁹⁰

Se o conto da carochinha de *Woyzeck* pode ser considerado uma síntese de toda a peça, a finalização da carta desesperada aos pais, pedindo notícias dos amigos militantes, dá-nos uma boa pista para que a leiamos:

“Aqui chegaram novamente três refugiados, Nievergelder está entre eles; em Giessen dois estudantes foram presos há pouco. Estou sendo extremamente cuidadoso. Aqui não sabemos de ninguém que tenha sido preso na fronteira. Essa história deve ser um conto da carochinha.”²⁹¹

²⁹⁰ PEIXOTO, Fernando. *Büchner - A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

²⁹¹ Carta à família, de 28 de julho de 1835.

6.9 Carta à noiva, escrita em Zurique, em 20 de janeiro de 1837

Esta carta, escrita exatamente um mês antes de sua morte, por febre tifóide, foi enviada desde Zurique.

Büchner atravessou a fronteira para a Suíça para se tornar professor na Universidade. A sua pesquisa *Sobre o Sistema Nervoso do Barbo*, que partia de uma descrição minuciosa e anatômica destes peixes, para então evocar considerações filosóficas, chamou a atenção de estudiosos da época e lhe rendeu o contrato para se tornar professor, “para pronunciar aos meus pares preleções (...) sobre Cartesius e Spinoza”²⁹².

Ministrou apenas a aula inaugural.

E logo adoeceu.

Para Minna, sua noiva, escreveu com a ambiguidade de sempre:

“(...) Eu me resfriei e fiquei de cama. Mas agora estou melhor. Quando se está assim um pouco indisposto, a gente sente uma vontade tão grande de ficar preguiçoso; porém a roda do moinho gira sem parar. (...)”²⁹³

Caroline Schulz, que acompanhou todos os passos de sua moléstia, escreveu em seu diário:

“Era domingo: o céu estava azul e brilhava o sol. Tínhamos levado as crianças embora. A casa estava silenciosa e também a rua estava em silêncio. Os sinos tocavam.”²⁹⁴

²⁹² Carta a Wilhelm Büchner, de 2 de setembro de 1836.

²⁹³ Carta a Minna, de Zurique, de 20 de janeiro de 1837.

²⁹⁴ Trecho extraído do livro de Fernando Peixoto que tanto me inspirou, nesta jornada.

7. Considerações finais: A encenação de Johannes Schaaf para *Leonce und Lena* – articulação de materiais extrateatrais para construção de uma dramaturgia expandida, nas redes da criação cênica

Se consideramos eficaz o pressuposto de que a crítica dos processos de criação deve tomar materiais que extrapolam a obra, para que se compreendam suas dimensões genéticas, em uma rede de sentidos interconectados cujos nós entrelaçam um projeto reconhecível nas entrelinhas subjacentes (que evidenciam recorrências e planos sobrepostos de sentido), o gesto inacabado da autoria – expresso tanto em diários, como também em cadernos de esboços, fragmentos esparsos, cartas etc – deixa marcas que amplificam o espectro de leitura dos procedimentos de invenção contidos em uma escrita de caráter poético.

Nas palavras da pesquisadora Cecília Almeida Salles,

“Os elementos de interação são os picos ou nós da rede, ligados entre si: um conjunto instável e definido em um espaço de três dimensões. Morin (2002b, p. 72) descreve interações, em outro contexto, como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização. (...)”²⁹⁵

Neste sentido, a rede de interações que movem um processo de criação redimensiona o próprio sentido do material de partida. O conceito de dramaturgia, então, deve ser amplificado para além do de uma escritura final – em um campo onde o devir caracteriza, em rota multidirecional, a sideração de operações criativas que se revelam (como nas entrevistas deixadas por Heiner Müller ou nos diários de trabalho de Bertolt Brecht, por exemplo; e ainda nos manifestos artísticos enunciadores de vínculos estéticos específicos, nos

²⁹⁵ SALLES, Cecília Almeida, *Redes da Criação*. São Paulo, Ed. Horizonte, 2008.

diversos movimentos de vanguarda) importantes fontes para compreensão de um determinado projeto estético.

Interessa-nos, aqui, particularmente, como finalização, em espécie de consideração final, a observação de um estudo de caso; mostrar como a leitura das cartas enviadas (à família, à namorada, a amigos etc) pelo dramaturgo alemão Georg Büchner (1813-1836) revela procedimentos (ideias, dispositivos conceituais, articulação de linguagem e também manifestações de caráter político) que se configuram em operações poéticas significativas e objetivas, em um transcurso que faz destes materiais componentes cruciais para a focalização de aspectos que pulsam nas lacunas escavadas nos interstícios subliminares de uma determinada produção artística: neste caso específico, uma criação cênica espetacular.

A montagem teatral realizada pelo encenador alemão Johannes Schaaf (também importante diretor contemporâneo de cinema e de ópera) para a comédia *Leonce e Lena* (1835), de Büchner, especialmente para o festival de Salzburg, em 1975, com elenco capitaneado por atores do porte de Klaus Maria Brandauer (no papel de Leonce) e Peter Broglé (como Valério), em diversa medida, e sob articulada precisão conceitual, reverbera – a nosso ver, agora contaminado pela pesquisa até aqui desenvolvida – procedimentos extraídos das cartas do autor e nos autoriza a argumentar em favor da ideia de que tais correspondências postais, grafadas no mesmo período de gestação da dramaturgia, podem ser interpretadas como textos paralelos, dispositivos capazes de amplificar o espectro de leitura crítica da própria obra.

Schaaf processa os escritos extrateatrais de Büchner – tanto de suas cartas como também a de sua literatura em prosa (a novela inacabada *Lenz* e o manifesto político *O Mensageiro Rural de Hessen*, por exemplo) – e os vincula como materiais de trabalho para a criação cênica, visando a expansão das fronteiras tradicionais do conceito de dramaturgia e, com isso, realiza a proposição de uma meticulosa e profunda revisão de significados derivados da imersão nos territórios sensíveis costumeiramente atribuídos à interpretação da obra.

Sabe-se ²⁹⁶ que no período que antecede a sua morte precoce por tifo, aos 23 anos de idade, até pelo menos outubro de 1836, Büchner escreveu fragmentos para obras que permaneceram inacabadas (como a novela *Lenz* e a peça teatral *Woyzeck*), em que a ideia da loucura assume a frontalidade temática, assim como se dedicou à escritura, em paralelo, de sua comédia *Leonce und Lena*.

Em *Lenz*, o protagonista, um admirável dramaturgo alemão pré-romântico do século anterior, enuncia: “É como se a loucura me perseguisse a galope”.

Na vida (assombrada pelo fantasma da perseguição policial) e na obra (com imagens recorrentes para a manifestação da loucura, que se reiteram em múltiplas camadas de sentido), Büchner caminha para articular uma dramaturgia delirante, tal como seu pensamento. Forma articula conteúdo e sentido, em plena primeira meada do Século XIX – antecipando em muito os procedimentos de vanguarda, que buscaram por este sentido.

Para *Lenz* e para *Leonce e Lena*, assim como já aparecera em *A Morte de Danton* anteriormente, numa escala sutil, vemos bastante semelhança em relação aos processos delirantes invocados pela constituição formal de seu *Woyzeck*, como outro nó desta rede; Büchner também manifestou uma pulsão autoral identificável em suas cartas à família e a conhecidos, assim como também no corpo da obra, criando entrelaçamentos que nos informam sobre os trânsitos poéticos e vivenciais dele próprio, enquanto criador, em uma dimensão (proto-)performativa.

Vida e obra atuam reciprocamente com os movimentos históricos criando o que, para Deleuze e Guattari, configura o diagnóstico de esquizofrenia tomado para a constituição do conceito de “máquina desejante”, logo nas páginas de abertura d’*O Anti-Édipo* ²⁹⁷ – em que citam um trecho literal de *Lenz*. Em uma carta à família, escrita em Estrasburgo em outubro de 1835, Büchner escreveu:

²⁹⁶ PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A dramaturgia do terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

²⁹⁷ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 2010.

“(...) Tenho conseguido aqui informações interessantes sobre um amigo de Goethe, um poeta infeliz com o nome de Lenz que residiu aqui ao mesmo tempo que Goethe e ficou meio insano. (...)”²⁹⁸

Tais interesses pela insanidade e pela loucura dominavam as preocupações poéticas do autor, a partir deste período, e espelhavam pulsões psíquicas que operam conexões evidentes entre as obras e dão sentido à sua dimensão de inacabamento. Isto se torna permanente, a ponto de escrever, em outra missiva, também à família, datada de setembro de 1836 (praticamente um ano depois, portanto), a seguinte compreensão:

“(...) Eu ainda não enviei as minhas duas peças, ainda estou insatisfeito com várias coisas e não quero que me aconteça o mesmo que da primeira vez. [o autor refere-se, aqui, à recepção problemática que teve para *A Morte de Danton*]. São trabalhos que não podem ser concluídos dentro de um prazo determinado, como a encomenda de um terno de alfaiate. (...)”²⁹⁹

Tal processo de inacabamento talvez se refira à constituição de processos artísticos que não se encerram na obra, mas transbordam para a experiência vivida, constituindo uma proposição de autoria muito mais próxima à sensibilidade contemporânea, aberta e performativa, do que às rígidas formulações sobre arte conhecidas em seu tempo.

E, como então, Johannes Schaaf poderia tomar *Leonce e Lena* como uma obra fechada em si mesma, sem entrelaçar vínculos com toda a produção do autor, em uma rede de significações?

Que *Leonce e Lena* seja uma peça problemática (no melhor sentido do termo) é coisa bastante conhecida. Na tentativa de produzir, às pressas (para

²⁹⁸ Carta escrita à família por Büchner em outubro de 1835. In: *Cartas*. In: GUINSBURG, Jacó & KOUDELA, Ingrid Dormien. *Büchner – Na Pena e na Cena*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

²⁹⁹ Carta de setembro de 1836. Idem.

participar de um concurso que lhe ofereceria recursos para a sobrevivência durante seu período de fuga da polícia), uma comédia romântica de feições convencionais (bem ao gosto *biedermeier* da época), mas que não foi concluída em tempo hábil para os prazos exigidos para sua leitura pela comissão julgadora, o autor (afeito à miserabilidade da condição humana e à denúncia das terríveis contradições sociais vivenciadas pela massa camponesa de uma Alemanha ainda não unificada e regida por valores deliberadamente feudais, em pleno século XIX) concebeu um terrível libelo nihilista, em que se somam atritos formais que esboçam uma figuratividade ambivalente, simultânea a um corrosivo abstracionismo, de teor discursivo.

O texto matricial, tomado de Büchner na íntegra pelo encenador Schaaf, coloca-se, no campo das aparências, como uma fábula ligeira sobre um príncipe mergulhado no ócio e que procura um sentido para a existência fugindo de um casamento programado pelas velharias da estrutura aristocrática e, em pleno idílio idealista e romântico, após um encontro com a amada, descobre que suas escolhas libertárias coincidem com a voz da tradição. Pois sua amada, encontrada ao acaso na noite da floresta, é exatamente a princesa para quem estava de antemão prometido. Ele é um brinquedo guiado por mãos desconhecidas, em seu trágico destino – embora a peça fosse, em estrutura de sentimento, uma comédia.

A sensação de que mesmo sua liberdade faz parte de um jogo de títeres, movido por “mãos invisíveis” que dominam as construções sociais e as ações de todos os homens, instaura a tonalidade melancólica com que a peça explora jogos de palavras e articula ácida metateatralidade, desfazendo a forma exterior e criando enganos tais que, na subversão do cômico, um profundo vazio trágico emerge das frestas formais da forma fragmentária desta peça sobre o desespero.

Na montagem de Schaaf, Leonce é apresentado, desde a primeira cena, como um cínico despregado das relações humanas de tal forma que já não se consegue detectar com objetividade as fronteiras que separam a razão e a loucura, o real e o imaginado, o vivido e o sonhado, o pensar filosófico e o delírio.

A loucura torna-se uma proposição central para a obra cênica, a ponto de vermos o Leonce interpretado por Klaus Maria Brandauer, em uma cena com Valério, buscar permanecer estático, vendo o mundo de ponta-cabeça.

As reverberações das cartas escritas no mesmo período que a peça (e também das imagens elaboradas pela novela sobre Lenz) passam a ser articuladas pelo encenador como rubricas de ação para uma encenação que vai buscar na vivência agônica do poeta do Sturm und Drang a resolução para a cena em que a personagem observa o mundo. O Leonce de Schaaf caminha pelo mundo mediado pela rede que dá sentido à percepção de Lenz:

“ (...) 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. (...)” ³⁰⁰

Também a cenografia do espetáculo apresenta-se conforme a paisagem da loucura. Leonce encontra-se, mesmo em seu castelo, como nas montanhas com as quais Lenz se reintegra à natureza, entre a sobriedade e a volúpia da embriaguez não-racional, numa profunda fusão idílica com as coisas naturais, vivenciando a desesperança que escorre pelas encostas íngremes da paisagem. O palco é construído como o aclave de uma montanha, sobre a qual crescem grandes espelhos. São precipícios nos quais a razão mergulha e desdobra sentidos.

Pautada por esta síntese, a criação do espetáculo tem início com o encontro de Leonce com seu preceptor (é preciso perceber que as angústias em relação aos processos pedagógicos eram tematizados constantemente pelos autores alemães do período que antecede Büchner, tanto por Goethe como por Schiller, mas especialmente por Lenz, que nomeou a sua obra prima, reescrita por Brecht em 1951, como *O Preceptor*, em 1774). Já nisto, *Leonce e Lena* “cita”, “evoca”, “amarra-se” a Lenz (como um rubricador para decifrar as imagens e a ação de *Leonce und Lena*).

³⁰⁰ Lenz, novela inacabada de Georg Büchner.

O professor particular, um preceptor, adentra a cena com os cuidados de um serviçal que não tem direito às palavras. Leonce zomba de sua condição subalterna e lança para longe todos os livros que pretendam explicar-lhe o sentido do viver.

“LEONCE Meu senhor, o que quer de mim? Preparar-me para a minha profissão? Minhas mãos não chegam para o que preciso fazer, não sei como dar conta de tanto trabalho. Veja, primeiro devo cuspir trezentas e sessenta e cinco vezes seguidas sobre esta pedra. O senhor nunca experimentou fazer isso? Pois então experimente, é um divertimento muito peculiar. E depois... está vendo esta mão cheia de areia? (*Pega a areia, joga-a para o alto e a apara de novo com o dorso da mão.*) Agora jogo-a para o alto. Vamos apostar? Quantos grãosinhos tenho agora no dorso de minha mão? Par ou ímpar?... Como? O senhor não quer apostar? O senhor é ateu?” ³⁰¹

Os espelhos da cenografia articulam, então, o sentido proposto por Schaaf – que é o da criação da representação da vida a partir de simetrias que se configuram como a constituição de duplos existenciais terríveis, percebidos exclusivamente por aquele que pôde entrever a fresta que faz vazar, da razão amortecida, a alegre pulsão da loucura. Após divagações diversas de seu profundo encontro com a natureza (“As abelhas pousam tão preguiçosas sobre as folhas”), a vazante cruel da irracionalidade passa a operar e Leonce exclama: “Oh! Se alguém, alguma vez, um dia, pudesse ser outro! Só por um minuto! ”

Um som de assovio inexplicável faz surgir, como em uma imagem do *doppelgänger*, o andarilho louco que espelha o príncipe: é Valério, seu valete. Histórias da tradição popularesca, que invadem a obra com canções de ninar e festas tradicionais, afirmam ser o *doppelgänger* o duplo que encontramos quando temos, diante de nós, a perspectiva da morte. É então Valério que surge em cena, vestido como um caminhante desgrenhado e livre – que se opõe à imagem principesca de Leonce.

³⁰¹ Leonce e Lena, comédia de Georg Büchner.

Muitos serão, durante a peça, os espelhamentos entre ambos. No original de Büchner, Valério surge como um companheiro jovem de Leonce (como um Mercuccio em relação ao Romeu de Shakespeare – vale lembrar que a epígrafe que abre o primeiro ato da peça é uma quadrinha retirada dos versos de *Como Gostais*, do dramaturgo inglês: “Ó, fosse eu um bobo da corte! Minha ambição estaria num casaco colorido!”³⁰²

Mas, na leitura da montagem de 1975, Valério ultrapassa a dimensão do bobo da corte a alegrar o príncipe Leonce, constituindo-se imagem simétrica, espelhada e complementar à da sanidade intelectual do protagonista. Isto pode ser didaticamente conferido no primeiro diálogo entre ambos, quando o *gestus* irracional de colocar o dedo na ponta do nariz indicia os traços de uma comunicação que ultrapassa o sentido convencional de um diálogo prenhe de sentidos. No texto original:

“(Valério entra correndo, meio bêbado.)

LEONCE (Segura-o pelo braço.) Como corre o sujeito!
Meu Deus, se eu soubesse de algo sob o Sol que ainda me fizesse correr assim!

VALÉRIO (Posta-se diante do príncipe, coloca o dedo sobre o nariz e olha fixamente para ele.) Sim!

LEONCE (Do mesmo modo.) Certo!

VALÉRIO O senhor me compreendeu?

LEONCE Perfeitamente!

VALÉRIO Bem, então falemos de outra coisa!”

De todos os modos possíveis de instaurar esta relação com a dramaturgia, Schaaf põe em evidência esta relação especular entre ambos, como se Leonce estivesse finalmente diante de si, justamente por ser um outro. A alteridade, que em um primeiro instante afaga a sensibilidade do herói, transborda para a ameaça da ruptura esquizofrênica das estruturas de espaço e tempo, instaurando a gagueira de uma espécie de presente perpétuo, que se repete na canção, levada ao limite da repetição, por Valério:

³⁰²SHAKESPEARE, William. *Como gostais*. São Paulo, L&PM, 2009.

“VALÉRIO
muro, uma mosca no muro!

(...) Tem uma mosca no muro, uma mosca no

LEONCE
pode deixar qualquer um louco!

Cala a boca! Para com essa sua canção, ela

VALÉRIO
Quem quer barganhar a troca de sua loucura pela minha razão? Ah Eu sou Alexandre, o Grande! (...)”³⁰³

Já é ser alguma coisa! Um louco! Um louco!

Na cena de Schaaf, Brandauer e Broglé, o enquadramento dramatúrgico (como dramaturgia expandida por materiais extrateatrais) constrói o fascínio pela loucura, como se esta fosse um prisma que voltasse a dar sentido a qualquer humanidade, exatamente como se pode ler na carta escrita em Giessen, pelo autor, em fevereiro de 1834:

“(...) Chamam-me zombador. É verdade, rio com frequência, mas não pelo modo como alguém é humano, porém apenas pelo fato de ser um homem, coisa a cujo respeito ele nada pode fazer, e rio então de mim mesmo que compartilho o seu destino. As pessoas chamam a isso de zombaria, elas não suportam que a gente se apresente como bufão e as tuteiem; elas são desdenhosas, zombeteiras e arrogantes, porque buscam a bufonaria apenas fora de si mesmas. (...)”³⁰⁴

Ou ainda, adiante:

“(...)Eu tenho de fato mais um tipo de zombaria, mas não é o do desprezo e sim o do ódio. O ódio é tão permitido quanto o amor, e eu o cultivo na mais ampla medida contra aqueles que desprezam! (...)”³⁰⁵

³⁰³Idem.

³⁰⁴Carta à família, escrita em Giessen, em fevereiro de 1834.

³⁰⁵Idem.

Encontramos, aqui, nas cartas, indícios concretos do entrelaçamento intertextual articulado por Johannes Schaaf, projetando sobre a obra a sombra complementar de textos que rubricam a cena com a tessitura das inquietações do autor.

Isto permite a Klaus Maria Brandauer construir um Leonce, para além de melancólico e ocioso, também terrível e insensível – como numa representação carnal da humanidade possível para o autor. Na cena com Rosetta, uma doce e apaixonada cortesã que espera do encontro com Leonce a vivência do desejo em plenitude (aqui, também a semelhança do desprezo de Romeu por Rosalina é evocado como material shakespeariano a marcar a sobreposição de camadas de sentido, em Büchner), a alusão a um estupro apenas entrevisto na cena, e materializado com a figura masculina impondo movimentos repetitivos aos pés de Rosetta (que vestem sapatilhas de dança), que então dançam ao som de uma música inexistente, pela força dele, indicia também o modo como Schaaf constrói um Leonce friamente aristocrata, mas brutalmente nihilista, que se refere à frieza com relação aos seus sentimentos com o pragmatismo daqueles que já não acreditam nas ações humanas.

Leonce se ergue terrível, desprezível diante dos olhos da plateia – numa possível inversão (ou confirmação) de sentidos em relação ao material dramático – e orientado pela leitura dos materiais extratextuais deixados como fragmentos e cartas pelo autor.

Esta construção, marcada pelo referencial do ódio anunciado nas cartas de Büchner, estabelece-se como prisma para a definição de toda a representação da realeza e de suas manias aristocráticas. Anões são trazidos à cena para serem pisoteados pelo Rei Pedro que, também tomado pela loucura atavicamente cravada nos interstícios do poder, não consegue sequer se lembrar porque deu um nó em seu lenço – que, ao fim, revela-se, ter sido para poder se lembrar do seu povo.

Se Büchner construiu toda uma obra em luta contra a permanência de instituições feudais em pleno século XIX naquele lugar que, hoje, chamamos Alemanha, Schaaf não perdeu a oportunidade de fazer com que suas imagens

espelhassem, direta ou indiretamente, a história social da recente autocracia alemã instaurada como neoclássica e obtusa memória grotesca do III Reich.

O autor, que à época da escrita dramatúrgica tinha se tornado um pária, desde que se tornara um fugitivo da polícia após sua participação na elaboração do libelo político/poético revolucionário *O Mensageiro Rural de Hessen*, em 1833, de fato espelhava com a representação da loucura, a construção de uma obra aberta e dotada de performatividade que, em seu fundo falso, pode ser lida como um manifesto a respeito de seu próprio lugar no mundo. Encontramos, nas palavras de Fernando Peixoto, uma descrição desta sensação de revolta em relação a todos os limites e fronteiras impostos pelas instituições vigentes:

“Nos últimos dias de 1835 o governo alemão inicia uma agressiva campanha contra o movimento literário Jovem Alemanha e seus principais representantes, entre eles Heine e Gutzkow. A *Deutsche Revue*, onde o texto sobre Lenz deveria ter sido publicado, é proibida de circular. Mesmo não concordando com o movimento literário ligado à revista, Büchner revolta-se contra as medidas repressivas. Mas numa carta à família afirma: ‘eu sigo meu próprio caminho’. (...) Ao transpor a fronteira Alemanha-França em 9 de março de 1835, Büchner escreveu à família: ‘Agora tenho as mãos e a cabeça livres... Agora está tudo em minhas mãos’.”³⁰⁶

Na cena de Schaaf, Valério, como um duplo de Leonce, brinca equilibrando-se numa corda-bamba, ali instalada como uma das muitas fronteiras ultrapassadas pelas personagens naquele único dia (ironia evidente em relação às muitas fronteiras dos principados e ducados alemães ainda não unificados) e faz das coisas do mundo (instituições, estados, normas etc) uma grande brincadeira de desvendamento do que insiste em permanecer oculto.

É curiosa a maneira como Schaaf amplifica o signo duplicado na figura dos dois amigos que saem pelo mundo, sendo um só. Leonce clama por Leonce, porque não sabe onde ele está. E, quando Valério surge na cena, Leonce então o veste com sua capa e o chama pelo próprio nome: Leonce,

³⁰⁶Fernando Peixoto.

Leonce! Que encontros são possíveis quando, desde o delírio, o rizoma que constrói socialmente a subjetividade já não lhe pode separar daquilo que deveria ser nomeado alteridade?

Todas estas imagens, aqui concentradas apenas no primeiro ato do espetáculo, são algumas das cenas articuladas nesta montagem – poderíamos enumerar muitas outras, mas isto ultrapassaria os limites deste texto – em que se pode perceber a rede que perfaz o entrelaçamento entre materiais dramatúrgicos diversos, que atuam para constituir a gênese de uma obra de arte.

Tomando cartas e escritos diversos, além (é evidente) da própria dramaturgia de Büchner, Schaaf³⁰⁷ cria um painel de referências que instruem a leitura da obra espetacular em uma rede de criação em que, objetivamente, escrituras extrateatrais podem ser tomadas como materiais de trabalho, verdadeira dramaturgia expandida, para a redefinição de cada cena.

Em Schaaf, como também nos estudos cênicos realizados em contextos pedagógicos por nós, em nossa pesquisa, compreendemos haver esta relação possível, em que se tomam as cartas escritas por Georg Büchner como materiais articuladores de linguagem e poesia da cena.

Ao descrever este percurso, em que tantas paisagens vindas de Büchner foram atravessadas, concluímos com nítida percepção, que a relevância constituída pelas suas cartas está demonstrada, sempre que elas forem tomadas como manifesto artístico e político para a construção de formas cênicas tão arrojadas quanto seu pensamento.

³⁰⁷ A montagem está documentada em vídeo Dolby Digital2.0, lançado pela Arthaus MUSIK, no formato de um DVD de 128min – peça na íntegra.

8. Anexos

8.1 Breve memorial iconográfico da montagem *Devoração da cobaia* *WoyZÉck – Um experimento-máquina*

a.



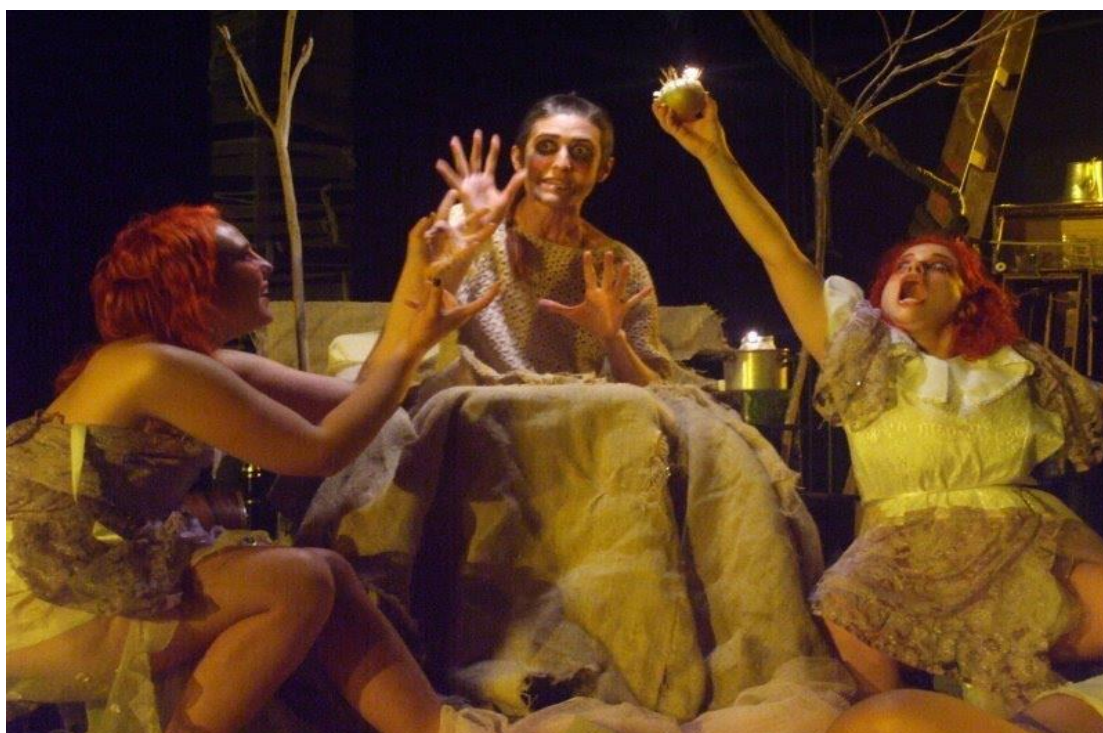
Atores-criadores da Formação 11 da Escola Livre de Teatro de Santo André.

b.



Atores-criadores da Formação 11 da Escola Livre de Teatro de Santo André.

C.



Atores-criadores da Formação 11 da Escola Livre de Teatro de Santo André.

d.



Ator-criador da Formação 11 da Escola Livre de Teatro de Santo André.

8.2 Breve memorial iconográfico da montagem *Eu-Büchner*

a.



Atores-criadores da Formação 14 da Escola Livre de Teatro de Santo André

b.



Atores-criadores da Formação 14 da Escola Livre de Teatro de Santo André

c.



Atores-criadores da Formação 14 da Escola Livre de Teatro de Santo André

d.



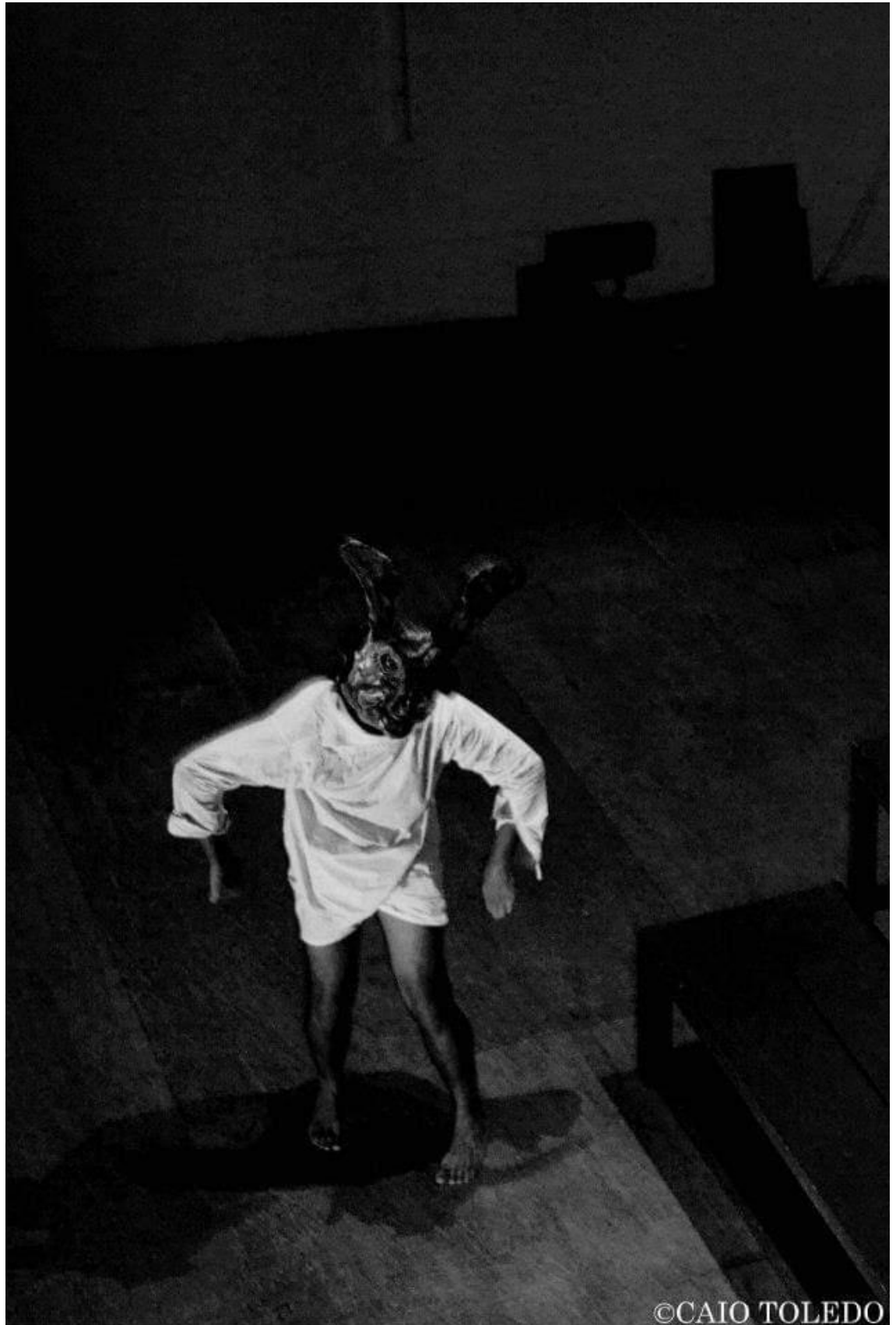
Atores-criadores da Formação 14 da Escola Livre de Teatro de Santo André

e.



Atores-criadores da Formação 14 da Escola Livre de Teatro de Santo André

f.



8.3 Breve memorial iconográfico da montagem *O Preceptor*

a.



b.



Luiz Felipe Bianchini, ator-criador da turma 66 da Escola de Arte Dramática-EAD

C.



Atores-criadores da turma 66 da Escola de Arte Dra -

d.



e.



f.



© Alécio Cezar

Atores-criadores da turma 66

-

g.



© Alécio Cezar

-

-

h.



i.



8.4 Breve memorial iconográfico da montagem *Somos Muito Solitários!*

a.



Atores-criadores do curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC-SP

b.



Atores-criadores do curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC-SP

c.



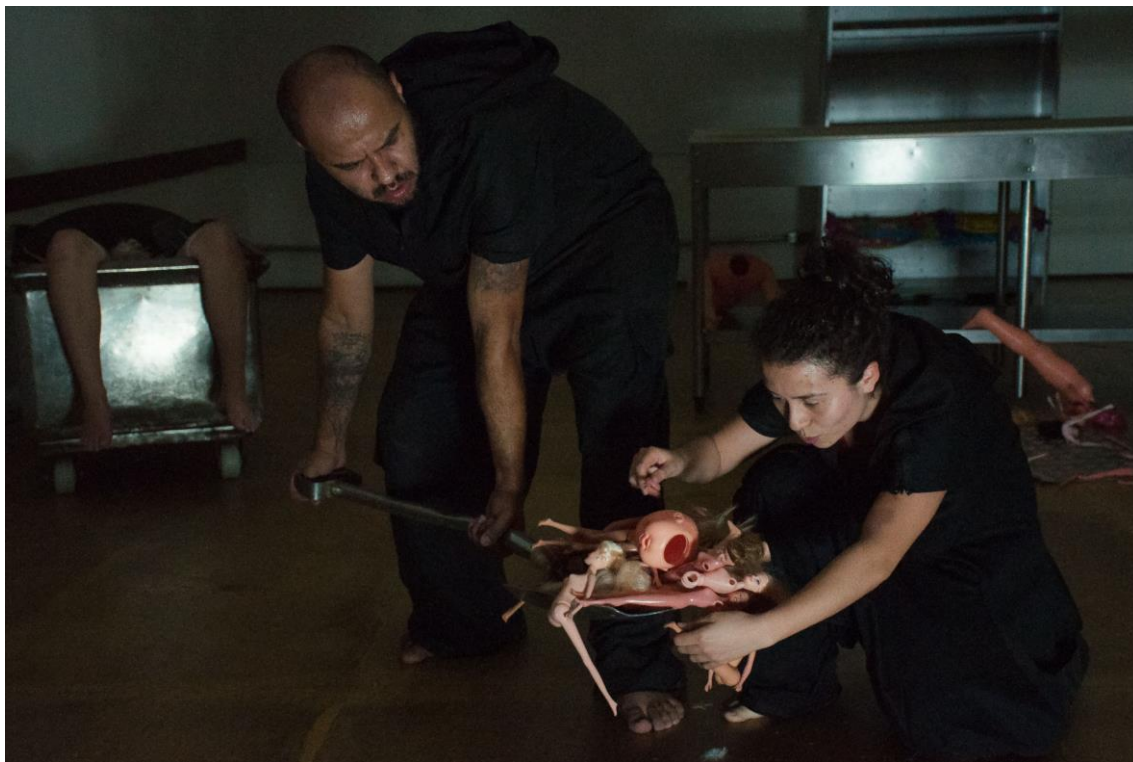
Atores-criadores do curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC-SP

d.



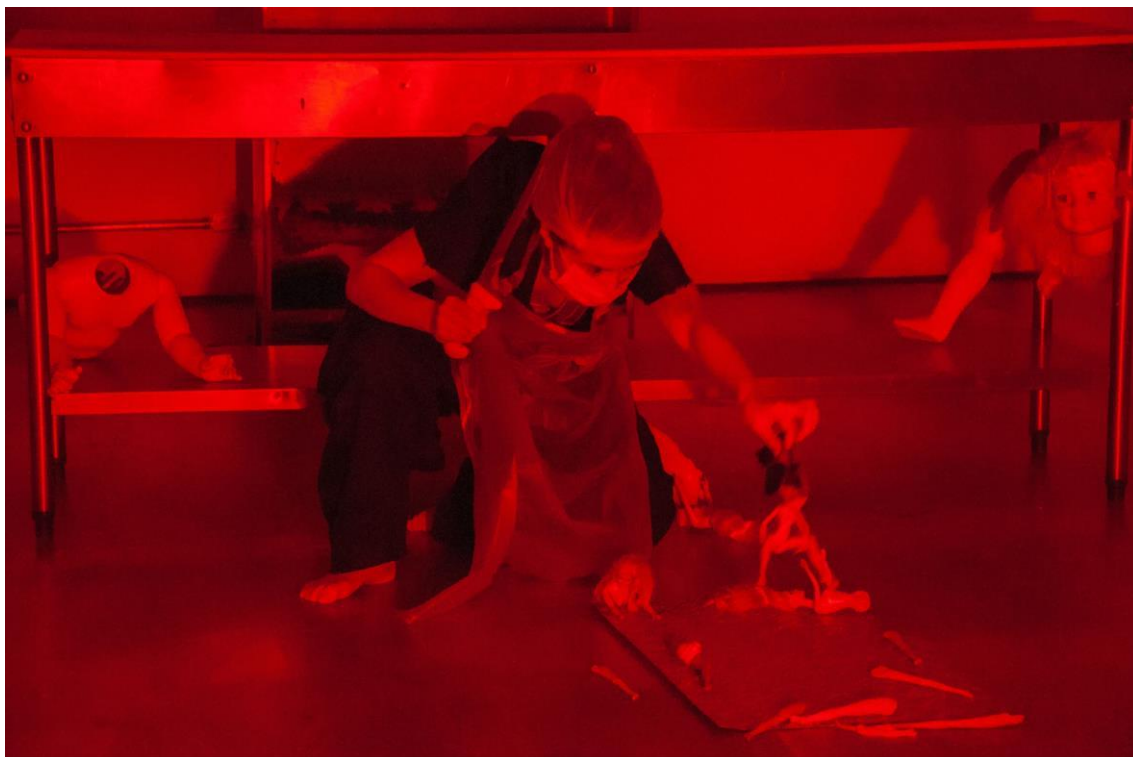
Atores-criadores do curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC-SP

e.



Atores-criadores do curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC-SP

f.



Atores-criadores do curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC-SP

g.



Atores-criadores do curso de Comunicação das Artes do Corpo – PUC-SP

10. Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Ed. Argos Unochapecó, Chapecó, 2009.

_____. *Profanações*. Ed. Boitempo, São Paulo, 2007.

ARON, Irene. *Georg Büchner e a modernidade extemporânea*. In: *Anais da VII Semana de Literatura Alemã*, FFLCH-USP, São Paulo, 1994, pp. 47-56.

_____. *Georg Büchner e a modernidade*. Ed. AnnaBlume, São Paulo, 1993.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Ed. estação Liberdade, São Paulo, 2002.

_____. *São Paulo: A Fundação do Universalismo*. Ed. Boitempo, São Paulo, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Ed. Hucitec, São Paulo, 1988.

BATISTA, Marta Rossetti. *Mário de Andrade – Cartas a Anita Malfatti*. Editora FU – Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.

_____. *A transparência do mal – Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Papyrus Editora, Campinas, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio Sobre Brecht*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2017.

BERGSON, Henri. *O riso – Ensaio sobre a significação do cômico*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1983.

BERLIN, Isaiah. *As Raízes do Romantismo*. Ed. Três Estrelas, São Paulo, 2015.

BRAUN, Volker. *Büchners Briefe*. In: *Die Verhältnisse zerbrechen – Rede zur Verleihung des Georg Büchner – Preises 2000*. Edição Especial. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2000. Apud SCHWARZ.

BRECHT, Bertolt. *Diários de Brecht – Diários de 1920 a 1922; Anotações autobiográficas de 1920 a 1954*. Ed. L&PM, Porto Alegre, 1995.

_____. *Estudos sobre teatro*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1974.

_____. *O Preceptor*. In: *Teatro Completo vol. 11*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1995.

_____. *Poemas – 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. Editora 34, São Paulo, 2006.

_____. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Suhrkamp Verlag, 2000.

BÜCHNER, Georg. *A Morte de Danton*. In: *Büchner – Na Pena e na Cena*. Org. GUINSBURG, J. & KOUDELA, Ingrid Dormien. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

_____. *Lenz*. In: *Büchner – Na Pena e na Cena*. Org. GUINSBURG, J. & KOUDELA, Ingrid Dormien. Ed. Perspectiva, 2004. pp. 169-170.

_____. *Leonce e Lena*. In: *Büchner - Na Pena e na Cena*. Org. GUINSBURG, J. & KOUDELA, I. D. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

_____. *O Mensageiro Rural de Essen*. In: *Büchner – Na Pena e na Cena*. Org. GUINSBURG, J. & KOUDELA, Ingrid Dormien. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

_____. *Woyzeck*. In: *Büchner – Na Pena e na Cena*. Org. GUINSBURG, J. & KOUDELA, Ingrid Dormien. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

CHESNEAUX, Jean. *Devemos Fazer Tábula Rasa do Passado?* Ed. Ática, São Paulo, 1995.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. Ed. Cosac&Naify, São Paulo, 2011.

CORRÊA, Rubens. *Cálice, Cavalo, Fogo e Menino*. In: *Cadernos de Teatro*, número 100. Ed. Tablado. Rio de Janeiro, 1984.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1966. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*
Vol. 1. Editora 34. São Paulo, 2004. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Ed. Vega, Lisboa, 1987.

_____. *Sobre o Teatro*. Editora Zahar. Rio de Janeiro, 2010.

DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar – Ou O Pensamento Nômade*. EDUSP, São Paulo, 2016.

DUBY, Georges. *A emergência do indivíduo*. In: *História da Vida Privada II – Da Europa Feudal à Renascença*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1990.

EAGLETON, Terry. *Doce violência – A ideia do trágico*. Ed. UNESP, São Paulo, 2012.

ENGELS, Friederich. *Zur Geschichte des Bundes der Kommunisten*. In: MARX, K. & ENGELS, F. *Ausgewählte Werke*. Ed. Progress, Moscou, 1987. Apud. SCHWARZ, B. J. *No Caminho de Georg Büchner*. FFLCH, 2008.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1967.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: *Revista Sala Preta*, 8, 235-246. São Paulo, ECA-USP, 2008.

_____. *Corpo cênico, estado cênico*. In: *Revista Contrapontos*. Vol.10, no. 3, Univali, 2010.

FÉRAL, Josette. *Teatro Performativo e Pedagogia*. In: *Revista Sala Preta*, 9, 255-267. São Paulo, ECA-USP, 2009.

_____. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. In: *Revista Sala Preta*, no. 8, 197-210. São Paulo, ECA-USP, 2008.

FERNANDES, Sílvia. In: *Os Trabalhos e os Dias*. Prefácio para a publicação da pesquisa *O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou*, de Cristiane Layher Takeda. FAPESP e Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. EDUC – Editora PUC-SP, São Paulo, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A Escrita de Si*. In: *O que é um Autor?*. Passagens, Lisboa, 1992. Pp. 129-160.

_____. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão: um caso de parricídio no século XIX*. Ed. Graal, Rio de Janeiro, 1988.

_____. *Microfísica do Poder*. Ed. Graal, Rio de Janeiro, 1988.

_____. *Vigiar e Punir*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1988.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Editora 34, São Paulo, 2006.

GUINSBURG, Jacó e KOUDELA, Ingrid Dormien. *Büchner – Na Pena e na Cena*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2004.

JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Suhrkamp, Frankfurt, 1974. Apud ARON, Irene. Anais da VII Semana de Literatura Alemã, FFLCH-USP, São Paulo, 1994.

JOHNSEN, William A. *René Girard – Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*. Ed. Realizações, São Paulo, 2011

KAFKA, Franz. *Lettres à Milena*. Gallimard, Paris, 1956. P. 260.

KAISER, Wolfgang. *O Grotesco*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1986.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão – A atualidade das depressões*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2010.

KLOTZ, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. K. H. Verlag, Munique, 1969. Apud in B. J. Schwarz (*No Caminho de Georg Büchner*).

LANSON, Gustave. *Sur La Littérature Épistolaire*. Introdução a *Choix de Lettres du XVIIe Siècle*. Hachette, Paris, 1895, retomada em uma coletânea de artigos de G. Lanson por Henri Peyre, *Essais de méthode, critique et d'histoire littéraire*, Hachette, Paris, 1965, p. 283. Apud. DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar – Ou O Pensamento Nômade*. EDUSP, São Paulo, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. *A Escritura Política no Texto Teatral*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2009.

LESSING, Gotthold Ephraim. *A Dramaturgia de Hamburgo (1767-1769)*. Em português, existe apenas uma edição com parte da obra, intitulada *De Teatro e Literatura*, com tradução de Jacó Guinsburg e notas de Anatol Rosenfeld. Ed. Herder, São Paulo, 1964.

LOPEZ, Telê Ancona. *Uma Ciranda de Papel – Mário de Andrade Destinatário*. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Battella. *Prezado Senhor, Prezada Senhora – Estudos Sobre Cartas*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

LUKÁCS, Georg, apud KESTING, Marianne. *Das epische theater*, apud ARON, Irene. *Georg Büchner e a modernidade*. Ed. AnnaBlume, São Paulo, 1993.

MARQUES, Fernando. Zé. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

MATTOS, Franklin de. *O Teatro na Ilustração Francesa*. In: *O teatro e a cidade – Lições de História do Teatro*. Org. Sérgio de Carvalho. Secretaria Municipal da Cultura da Cidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MAYER, Hans. *Lenz*. Lilion Verlag, Munique, 1994. Apud. PEIXOTO, Fernando. *Büchner – A Dramaturgia do Terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

MELLO E SOUZA, Gilda & CÂNDIDO, Antônio. *A Lembrança Que Guardo de Mário*. Depoimentos para a Revista do IEB – USP, no. 36, São Paulo, p.13.

MELO E CASTRO, E. M. *Odeio Cartas*. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Battella (Org.) *Prezado Senhor, Prezada Senhora – Estudos Sobre Cartas*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

MERKEL, Ulrich. *Apresentação*. In: *Teatro e Política – Poesias e Peças do Expressionismo Alemão – Georg Heym, Ernst Toller, Georg Kaiser*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1983.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Ed. UNESP, São Paulo, 2003.

MORAES, Marcos Antonio de. (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. IEB – Instituto de Estudos Brasileiros e EDUSP. São Paulo, 2000.

MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. Ed. Cortez, São Paulo, 2015.

MÜLLER, Heiner. *Material*. Reclam Verlag, Leipzig, 1990. P114-115. Trad. Jose Galisi Filho.

_____. *Medeamaterial e outros textos*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1993.

_____. *Teatro de Heiner Müller*. Editora Hucitec – Associação Cultural Bertolt Brecht, São Paulo, 1987. Apresentação de Fernando Peixoto. Trad. Reinaldo Mestrinel.

PEIXOTO, Fernando. *Georg Büchner – A dramaturgia do terror*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

_____. *Quando a crítica se transforma em grito*. In: MÜLLER, Heiner. *Teatro de Heiner Müller*. Ed. Hucitec, São Paulo, 1987.

PLATÃO. *Diálogos: Fedro – Cartas – O Primeiro Alcibíades*. Trad. De Carlos Alberto Nunes. Editora Universitária UFPA, Belém, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro romântico*. In: *Romantismo*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1978. Org. Jacó Guinsburg.

RANZI, Tiago Juruá Damo. *Geoglifos do Acre e a Proteção de Sítios Arqueológicos no Brasil*. Ed. Printac, Rio Branco, 2011.

REULECKE, Jürgen. *Do Congresso de Viena à Primeira Guerra Mundial (1814-1914)*. In: *História Alemã – Do século VI aos nossos dias*. Org. Ulf Dirlmeier, Andreas Gestrich, Ulrich Herrmann, Ernst Hinrichs, Konrad H. Jarausch, Christoph Kleßmann & Jürgen Reulecke. Edições 70, Lisboa, 2014-2015.

RÖHL, Ruth & SCHWARZ, Bernhard Johannes. *A Literatura da República Democrática Alemã*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *A comédia do niilismo*. In: *Woyzeck e Leonce e Lena*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968 e *O Teatro Moderno*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977

_____. *Autores Pré-Românticos Alemães*. E.P.U. – Editora Pedagógica e Universitária, São Paulo, 1992.

_____. *O teatro alemão*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968.

_____. *O teatro épico*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Ed. L&PM, São Paulo, 1998.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo – Uma questão alemã*. Ed. Estação Liberdade, São Paulo, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processos de criação artística*. Editora Intermeios – Casa de Artes e Livros, São Paulo, 1998.. Pág. 163.

_____. *Redes da Criação – A Construção da Obra de Arte*. Ed. Horizonte, São Paulo, 2014.

_____. *Sujeito Semiótico Pelo Olhar de Vincent Colapietro*. In: COLAPIETRO, Vincent M. *Peirce e a abordagem do Self – Uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. Ed. Intermeios – Casa de Artes e Livros, São Paulo, 2014.

SARRAZAC, Jean Pierre. *O Futuro do Drama*. Ed. Campo das Letras, Porto/Lisboa/Coimbra, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *Educação Estética do Homem*. (Cartas) Ed. Iluminuras, São Paulo, 2011.

_____. *Os Bandoleiros*. L&PM, São Paulo, 2005.

SCHWARZ, Bernhard Johannes. *No Caminho de Georg Büchner – A recepção da obra de Georg Büchner nos dramas Tambores na Noite e Baal, de Bertolt Brecht*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, São Paulo, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Como gostais*. São Paulo, L&PM, 2009.

STORCH, Wolfgang. *O Teatro Político na República de Weimar*. In: *O Teatro e a Cidade – Lições de História do Teatro*. Org. Sérgio de Carvalho. SMC – Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare – O Gênio Original*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2008.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2004.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. FAPESP e Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Ed. Cosac&Naify, São Paulo, 2002.

ZIZEK, Slavoj. *Acontecimento*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2017.