

O GROTESCO EM “WOYZÉCKS”¹: UMA VIAGEM PELO ROMANTISMO, SIMBOLISMO E EXPRESSIONISMO

Prof. Dr. Alexandre Mate (Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação – DACEFC – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”)

Resumo:

Ao tomar como referência principal Woyzeck de Georg Büchner, e Zé de Fernando Marques, o texto revisita a conceito de grotesco, “passeia” e apresenta alguns apontamentos sobre o romantismo, o simbolismo e o expressionismo, buscando destacar alguns expedientes por intermédio dos quais a obra do dramaturgo alemão caracteriza-se como um dos mais significativos marcos da dramaturgia mundial.

Palavras-chave: Georg Büchner; Romantismo Alemão; Woyzeck; Anti-herói; Dramaturgia Contemporânea.

Considera-se, historicamente, o período que vai de 1780 a 1830 como aquele em que ocorre a destruição dos últimos vestígios feudais na Europa. Tal esforço de superação dos traços medievais pode ser creditado a uma série de fatores, dentre os quais, o mais importante deles refere-se às lutas dos trabalhadores - contundentemente traídos pela burguesia (no caso da Revolução Francesa) e pelo ideário, não apenas filosófico, fundamentado no preceito do materialismo histórico. De certo modo, conciliado a um *corpus* filosófico advindo do iluminismo (que preconizava, por meio da passagem da suma teológica para a suma filosófica, o primado da razão) e espraiando o conceito de o homem ser o destino do homem, ficava cada vez mais difícil “opacizar” a gritante e perversa ideologia e prática de exploração de poucos homens sobre a totalidade dos demais.

Por toda Europa, sobretudo na central, desde a segunda metade do século XVIII, a burguesia encontra-se em ascensão, transformando seus mais diferenciados interesses àqueles pressupostos amparados na gana da acumulação. Evidentemente, nessa perspectiva, a arte tem também um papel importante a exercer, na medida em que qualquer classe que se pretenda hegemônica ter necessidade da arte para veicular sua ideologia de modo “natural”. De certa forma, os heróis da cultura popular, sobem à cena do teatro erudito

¹ Atendendo ao convite de Antônio Rogério Toscano, o texto decorre de uma palestra apresentada para aprendizes de uma das turmas da Escola Livre de Teatro de Santo André (município da grande São Paulo). Toscano dirigiria a turma tomando como motes iniciais as obras “Woyzeck” de Georg Büchner e “Zé” de Fernando Marques. Nessa perspectiva, *Woyzécks* corresponde à fusão das duas personagens de batizam as obras citadas.

conduzidos, sem dúvida, por um primeiro “invasor” cujo nome é Woyzeck, criado por Georg Büchner (1813-1837), em 1836. Cruzado os umbrais do teatro aristocrático sem, entretanto, quebrar o conforto da quarta parede, depois de Woyzeck, por intermédio de Emile Zola - (1840-1902), que assistiu ao massacre dos trabalhadores pelo Estado francês - e pela criação de Gerhart Hauptmann (1862-1946), em “Os tecelões” (1892), a gente dita “feia, suja e malvada”, passou a frequentar as salas dos templos sagrados da burguesia.

Retornando à Alemanha do século XIX - cuja unificação ocorre apenas em 1870² -, historicamente, a nação envolve-se em uma enxurrada de processos internacionais e embates de contenda, sobretudo para a definição de fronteiras. Esses processos iniciam-se com a invasão pelos exércitos napoleônicos da Alemanha em 1806 e vão até a chamada Batalha de Leipzig, em 1813 que marca o fim da dominação francesa.

No século XX, por meio de argumentos concernentes à recuperação de grandes extensões territoriais perdidas em litígios internacionais, a Alemanha deflagra duas grandes guerras mundiais: legítimos genocídios contra a humanidade. Tomando um pensamento bastante recorrente e significativo em Hegel (1770-1831) - grandemente amparado por aquilo que acontecia em seu País, do ponto de vista social - a felicidade se caracterizaria em páginas em branco na história: antes e depois da Prússia. Partindo de Hegel para o dramaturgo francês Marcel Achard (1889-1974), na Alemanha, enquanto unidade político-social-identitária (ou aquilo que se chama de nação) poder-se-ia afirmar que: “Se se construísse a casa da felicidade, o maior cômodo seria a sala de espera” (BARELLI E PENNACCHIETTI, 2001, p. 455).

Lócus do pensamento filosófico do século XIX, das especulações em torno do idealismo absoluto ao materialismo dialético, o “vir a ser da história”, em tempos do Romantismo planta-se internamente em grande parte dos sujeitos, por meio do pensamento irracionalista e da subjetividade, uma consciência convulsa e confusa, de uma concepção niilista e derrotista. Ocorre, nessa passagem, um fenômeno que corresponderia, em física, ao que se pode chamar de força centrípeta. De outra forma, “o mundo refugia-se dentro do ser”, turvando, nesse processo de incorporação, a própria percepção de si e do estar-no-mundo. No século XIX, filosofam em alemão, dentre outros: Immanuel Kant (1724-1804), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Soren Kierkegaard (1813-1855), dinamarquês, cuja obra é publicada pelo idioma alemão, Karl Heinrich Marx (1818-1883), Friedrich Nietzsche (1844-1900). Artisticamente, essa grande e significativa “ponte filosofante”, já mais para os fins do século XIX, promove a “divisão da arte” em duas tendências distintas (descartando daí, como soe acontecer a popular) grandemente irrigadas pelo pensamento irracionalista em oposição ao racionalista, cujos embates, em campos

² Fundamental não perder de vista que a Prússia, como Estado, foi abolida *de facto* pelos nazistas em 1934 e *de iure* pelos Aliados em 1947. A partir de então, o uso do termo limita-se aos contextos históricos, geográficos e culturais. Desse modo, a idade moderna europeia, com relação à Prússia, compreende: Ducado da Prússia (1525); União com Brandenburg (27/08/1618); Reino da Prússia (18/01/1701); Estado Livre da Prússia (09/11/1918).

de batalha estéticos, lastreiam-se pelas colunas representadas pela *social art* e pela *l'art pour l'art*.

Mesmo sem apresentar os dados biográficos completos de Georg Büchner vale lembrar que, fruto de um Estado transido e em transição, o jovem dramaturgo, nascido no mesmo ano de Kierkegaard (1813) incorpora ao seu viver, à sua – pode-se dizer assim – militância, e à sua produção artística muitas das proposições filosóficas de seu tempo, mormente aquelas irracionalistas, sem, entretanto, tirar os olhos do chão histórico. Com Drummond, poder-se-ia dizer que o artista também viveu um: “Tempo de homens partidos”. Leitor, ou conhecedor de muitas das teses em processo de construção em momentos próximos ao seu viver, portanto em estado de ebulição, Büchner, pelo peso da existência e características do próprio legado do movimento romântico, não saiu ileso ou imune do chamado caldo de cultura de seu tempo.

Em 1818, é publicada uma obra fundamental aos criadores/fazedores das chamadas artes da representação. Trata-se de “O mundo como vontade e representação” de Arthur Schopenhauer. Defendendo a tese segundo a qual, representamos todo o tempo e, por conta disso estamos condenados à suportar carregar o peso do mundo nas costas, que é uma reedição do mito grego de Atlas – e a que o Dr. Sigmund Freud chamará de civilização –, constata Schopenhauer, dentre outros: “Entrar para uma fábrica têxtil ou qualquer outra aos 5 anos de idade e lá sentar-se todos os dias, primeiro 10, depois 12 e finalmente 14 horas por dia, fazendo sempre o mesmo trabalho mecânico, é pagar muito caro pelo prazer de respirar” (SCHOPENHAUER, 2005, s/p). Mesmo sem estar na condição dos aludidos trabalhadores apresentados acima, determinados seres sensíveis, pelos mais diferenciados motivos, tendem a apiedar-se dessa gente colocada à margem da história, ou aquelas protagonistas das páginas em branco da história, no concernente à felicidade. Ora, essa tese de Hegel, carregada por expressões dessa natureza, para citar uma única, não há de ter passado despercebida aos demais espíritos sensíveis da Alemanha naquele momento histórico. Então, é certo que ela marcou tanto Büchner como Kleist (1777-1811), considerados os dois últimos dramaturgos ligados ao Romantismo alemão do século XIX.

Ainda com relação a Schopenhauer, lembra Anatol Rosenfeld (1973):

A influência, direta ou indireta, de Schopenhauer sobre a arte moderna é incalculável. Na sua essência – a vontade irracional – o homem já não difere dos animais, nem das plantas e tampouco do queijo e dos pepinos (...). A ordem é apenas aparente, no fundo reina o caos. Reais, verdadeiros são as ruínas e os esgares atrozes. Agitamo-nos num mundo de aparências, de máscaras, num mundo que é ‘representação’. No fundo – e na tendência de desmascarar o homem, Schopenhauer precede Marx, Freud e Nietzsche – no fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços que se equilibram, aos tropeços, no circo do Ser absurdo. Na falência de todos os sentidos e valores, resta só um sentido: o salto mortal para o nada. (p. 177-178).

No excerto de Schopenhauer percebe-se a junção do já mencionado mito de Atlas com o terrível mito de Sísifo. Condenado por sua desobediência aos deuses (e várias são as versões do mito), Sísifo é condenado, como trabalhador escravizado, ao suplício e ao trabalho inútil e sem esperança: cotidiana e permanentemente. Segundo Albert Camus (1913-1960), o mito, que dá nome a uma de suas mais belas obras: O mito de Sísifo representa paradoxalmente o “homem absurdo”. Com relação ao mito, afirma o filósofo:

Já todos compreenderam que Sísifo é o herói absurdo. Ele o é tanto pelas suas paixões como pelo seu tormento. O seu desprezo pelos deuses, o seu ódio à morte e a sua paixão pela vida valerem-lhe esse suplício indizível em que o seu ser se emprega em nada terminar. É o preço que é necessário pagar pelas paixões desta terra. (...) Os mitos são feitos para que a imaginação os anime. Neste, vê-se simplesmente todo o esforço de um corpo tenso, que se esforça por erguer a enorme pedra, rolá-la e ajudá-la a levar a cabo uma subida cem vezes recomeçada; vê-se o rosto crispado, a face colada à pedra, o socorro de um ombro que recebe o choque dessa massa coberta de barro, de um pé que a escora, os braços que de novo empurram, a segurança bem humana de duas mãos cheias de terra. No termo desse longo esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a finalidade está atingida. Sísifo vê então a pedra resvalar em poucos instantes para esse mundo inferior de onde será preciso trazê-la de novo para os cimos. E desce outra vez à planície. (CAMUS, 1989, p. 142-143).

Woyzeck (considerado o primeiro protagonista plebeu do teatro erudito alemão) e o tal Zé, de Fernando Marques, aqui enfocado, estão condenados a um existir sem sentido e suportam seus corpos, sem consciência de si. Fruto de um permanente não entendimento, ambos (sobre)vivem subservientes, e obedecem ao que lhes é determinado. Talvez juntando ambos os mitos, Sísifo e Atlas, as duas (e mesma) personagens suportam o mundo, destituídos de vontade, e rolam, permanentemente, uma grande pedra. Personagem ou figura (marionetada - a *über marionette* de já falava Büchner) deslocam-se de um mundo real, em estado de sombra, para uma obra que revela e denuncia o grotesco da opacização opacidade do existir. Ainda que os corpos dos atores ao apresentarem as personagens sejam volumétricos destacam-se as sombras, as penumbras que acompanham a personagem. Em suas fainas diárias, no sentido de garantir uma vida miserável, Büchner, pelo menos nos fragmentos a que se pode ter acesso (a obra, possivelmente, não aparece em sua íntegra, nem na sequência que o autor lhe deu), apresenta-se por meio de uma narrativa constituída por aproximadamente 30 cenas curtas (cf. BÜCHNER, 2003). Zé, de Fernando Marques, deambula em 27 cenas, igualmente curtas (cf. MARQUES, 2003).

Em tese, com a revolução industrial, o corpo “lá-cá-acolá-ahures” teve seu valor fixado: fosse o do escravo, da mulher que se submetia ao pátrio poder, o do

senhor feudal, o do rei, o do papa - por intermédio das linhas de produção foi reificado maciçamente. Com inquestionável eficiência, o capital passa a gerir e a administrar um corpo, cujos fragmentos, do mesmo modo que a consciência, dificilmente conseguem ter dimensão do todo. Os Woyzécks não pertencem ao mundo da fábrica, não se encontram em uma linha de produção, mas percorrem uma imaginária esteira realizando as ações a ele ordenadas. Por outros caminhos de errância, Antonin Artaud (1896-1948), cujas teses ligadas à expressão-conceito “corpo-sem-órgãos”, apresenta, em suas reflexões e práticas, a imagem de um corpo refeito, reorganizado, empestado, esquadrinhado, etc. Ao libertar-se de seus automatismos, abrir-se-á para dançar uma espécie de dança ao inverso.

Woyzeck é dono de que corpo? Aquele corpo que ele carrega e sustenta passa por vários processos de “regime”. Para ganhar alguns trocados a mais, ele come apenas (algumas e poucas) ervilhas. Para sobreviver ele acata tudo o que lhe é determinado. De acordo com algumas teses de Michel Foucault (1926-1984), não é incorreto afirmar que os Woyzécks tem, também por conta de certa concordância, o corpo esquadrinhado e docilizado. Woyzécks encontram-se em um quadro de anorexia e precisam ser embalados, mas não apenas por aqueles de sábado à noite.

Parafraseando versos antológicos de Paulo Cesar Pinheiro, em “Canto dos homens” (disco do MPB4, de 1976), ambos os Woyzécks cantariam:

Desde cedo, fui criado no padrão
Pra arremedo do empregado do patrão
Ganhei prêmio, fui criado, fiz serão

Woyzeck de Büchner, obra de 1836, é fruto do caldo pessimista de cultura de seu tempo, de tantas especulações filosóficas, de múltiplos suicídios: ficcionais e concretos, como aquele de seu tão próximo e quase contemporâneo parceiro de terceira geração do Romantismo Heinrich von Kleist. Apesar de desconhecidas as causas de seu suicídio, Kleist, em março de 1801, assim se manifesta em carta à irmã:

Entrei em contato com a filosofia de Kant [...] e quero participar a conclusão a que cheguei, pois não temo que estes pensamentos te possam abalar tão profunda e dolorosamente quanto a mim. [...] Nós não podemos decidir se aquilo que chamamos de verdade realmente é a verdade ou somente uma aparência. E se for simples aparência, então a verdade que buscamos nesta terra não tem mais sentido após a morte, e todo esforço para conquistarmos algo que nos siga mesmo no túmulo é vão. Se a viagem deste pensamento não atingir teu pensamento, não rias de quem foi por ele ferido na mais profunda intimidade de seu ser. O meu único, meu mais elevado objetivo naufragou, e já não tenho outro. (KLEIST *apud* BORNHEIM, 1975, p. 98).

Das interessantes obras de Kleist, tendo em vista o viés – corpo, consciência e ideologia aqui aberto, caracteriza-se fundamental a leitura de “Sobre o teatro de marionetes” (publicado em 1810). Trata-se de um texto de 13 páginas em que o autor estabelece uma reflexão acerca da marionete. Dentre outras teses, afirma ele não ser possível atingir a alma do boneco a não ser dançando, e que a força que atinge o boneco para cima é maior, até mesmo, que a força da gravidade. De certa forma, pode-se estabelecer um nexos do texto com a cena III, de *Woyzeck*: em que o Saltimbanco manipula o Cavalo Astronômico.³ Pelas palavras de Kleist: “Os bonecos, como os elfos, precisam do chão apenas para tocá-lo e reanimar o impulso de seus membros sobre esse obstáculo momentâneo”. Tomando ainda a mesma cena como referência, não passa despercebido o caráter absolutamente iconoclasta do autor e a “demonstração” de não apenas *Woyzeck* é um “[...] ser desprovido de humanidade”:

Saltimbanco (com um cavalo vestido) - Exibe teu talento! Exibe tua razão animal! Humilha a sociedade humana! - Meus senhores, este animal que vedes, com o rabo em seu corpo, postado sobre quatro patas, é membro de todas as academia, é professor em nossas universidades, onde os estudantes com ele aprendem a duelar e a montar. E isso é fácil de compreender! Imaginai-o agora com a razão dupla. - O que fazes quando pensas com a razão dupla? Encontra-se por acaso na academia um asno? (O cavalo balança a cabeça) Vede agora a razão dupla! Trata-se da ciência da Bestiologia. Não se trata de um individuo imbecil, trata-se de uma pessoa! Uma pessoa animalesca e no entanto um animal, uma besta.

Aproximo-me agora do conceito de grotesco, a partir dos dois *Woyzécks*, e de modo esquemático, sem os aprofundamentos necessários (tendo em vista os limites desta intervenção), etimologicamente, com raiz no grego *krútte*, para o latim *crupta*, para o italiano *gróttta*, o conceito refere-se a gruta, caverna. As características de uma gruta ou caverna podem ser “traduzidas” por: pequena abertura, do úmido ao tépido, escura, região de difícil acesso, normalmente protegida por mata fechada, escorregadia, enigmática etc. Tais características, de acordo com a tradição popular (cujo prazer sexual jamais precisou ser psicanalisado), referem-se ao órgão sexual feminino. Por esta conotação, e também por extensão, portanto, o grotesco – derivado do acidente geográfico gruta – diz respeito ao baixo ventre e aos apetites sexuais.

Defecar, coçar-se, manter relações sexuais ligam-se diretamente a esta primeira e popular conotação da palavra. *Woyzeck*, ao urinar na rua, é condenado violentamente pelo médico. Duvida de sua paternidade. Come o mínimo necessário recomendado pelo médico, tendo em vista fazer parte de uma experiência...

³ Como a obra pode ser publicada a partir de algumas variações, reporto-me aqui à edição bilíngue de *Woyzeck*, com tradução, notas e apresentação de Tércio Redondo. São Paulo: Hedra, 2005. Em “Zé” de Fernando Marques (2003) corresponde à cena 5.

No mundo regulado pelas relações educadas e higienizadoras socialmente, o escatológico além de proximidade aos prazeres sexuais, guarda referência, também, a comportamento mal educado, esquisito, que transgrida as normas de civilidade e dos costumes impostos, normalmente por um pequeno grupo, à totalidade de sujeitos de um contexto histórico específico.⁴ O trabalhador (proletário), o pobre, a criança, o louco, o fantasiado, o bêbado... costumam transitar sem problema algum com o comportamento escatológico, motivo pelo qual, de acordo com Foucault, em “História do loucura”, são permanentemente esquadrihados e colocados à margem.

Segundo Wolfgang Kaiser (2003), em “O grotesco”, o conceito arrasta-se, por séculos, fazendo alusão ao cru, ao baixo, ao burlesco. Apesar desse quase esquecimento da palavra ao longo da história, lembra o estudioso alemão que o vocábulo ganha várias conotações sem distanciar-se, na condição de potência, de conceitos como explosão, bomba atômica, paradoxo sensível...

Nos séculos XV e XVI, a palavra “ressurge”, tendo arabesco e estilo hiperbólico como sinônimo, referindo-se ao nome dado a certas obras (em pintura e na estatuária) em cujo resultado são percebidos hibridismos e misturas que transgridam o canonizado e o “natural”: Jeronimus Bosch (1450-1516) e Pieter Brueghel (1525-1569) podem ser lembrados nesse sentido. Ora, se um determinado comportamento se “naturalizou” como o correto, o esperado, o ponderado, o educado... é de se esperar que os excessos, nesse processo-padrão, restem fora e sejam condenados, de modo sutil ou categórico e explícito. A partir do século XVII, incorpora-se à palavra o caráter de extravagância, de exagero, de hipérbole. Com essa conotação, acrescida por um caráter de utopia, de escapismo, de fantasmagoria no romantismo alemão, de que Büchner é um seu ilustre cavalheiro-soldado.

Em um recorte brevíssimo, é bom lembrar que a palavra romantismo, cuja raiz faz alusão a Roma, corresponde, pela oposição à invasão da Alemanha pelos franceses em 1806, a poeta-soldado. Naquele contexto, portanto – e agregadas à oposição esteticista desde o *Sturm und Drang* – palavras caracterizavam-se em armas para contraporem-se às tentativas de hegemonia e de imposição estético-política dos franceses.

Decorrente desse pressuposto, Gottfried Herder (1744-1803), absolutamente contrário (e mesmo hostil) à ortodoxia classicista francesa e favorável à certas literaturas populares e nacionais, escreve duas grandes obras, defendendo a importância da cultura nacional alemã, são elas: “Fragmentos sobre a literatura alemã” e “Vozes dos povos em canções”. Enfatizando a necessidade da chamada “cor local” e de ideário nacionalista, que faz explodir o germanismo, Herder acabará por influenciar todas as gerações de românticos do século XIX. Dessa forma, o conceito de grotesco tinge-se, também como decorrência da perda da nacionalidade, pela invasão francesa que dura até 1813 (Batalha de Leipzig) e ano em que Büchner nasceu. Recuperado o conceito de nacionalidade por intermédio de vitória em uma batalha, o mesmo não ocorre com a mentalidade de

⁴ Dentre obras absolutamente importantes, Norbert Elias (1994) apresenta uma reflexão absolutamente significativa ao analisar manuais de etiqueta, que começam a ser produzidos na Europa, desde o século XIII.

um sujeito social: comportamentos, pensamentos, singularidades ficam arraigados e não conseguem deixar de existir em data determinada.

Sigmund Freud apropria-se do conceito de grotesco para (re)significá-lo e remetê-lo, ao abissal e desconhecido mundo da mente humana, em que tantas sombras e fantasmagorias internas roubam, perturbam, febricitam a chamada saúde emocional, do cindido homem contemporâneo. Essa tese é apresentada por Freud em publicação de 1919 (um ano após o término da Primeira Grande Guerra Mundial), em paisagem europeia devastada, o psicanalista nomeia, então, sua obra: “O estranho” (*Das Unheimliche*). A sensação de estranhamento, de abatimento, de sinistro na vida cotidiana decorreria, em grande parte, da assustadora impressão que amalgamaria, por mecanismo desconhecido e involuntário, as coisas conhecidas e familiares desde sempre àquelas do presente. O estranhamento instaurar-se-ia em diversos temas angustiantes tais como medo da castração, da figura do duplo (*doppelgänger*⁵), do movimento do autômato (alusão à *über marionette*). Talvez, por uma interpretação ligeira das teses freudianas, se pudesse afirmar que, a despeito da aparência do ser vivo, algo, pelo de-dentro manipularia, por intermédio de cordões invisíveis, a existência de cada um. Corpo aparentemente inteiro, mas, assim como a consciência, mutilado, castrado, angustiado. Arriscando mais um palpite, parece que na formulação freudiana, tanto o primeiro sentido atribuído ao conceito de grotesco (ligado ao saciar-se e ao desejo emanado pelo baixo-ventre) quanto àquele em que as sombras, decorrentes de um mundo dissolvente, impedem a satisfação do desejo. No dito e construído mundo civilizado (ou “mundo alheado” – tornado estranho), e também espectral, coloca-se para fora o homem que sacia seus desejos para fazer emergir e entrar em cena o homem recalcado, que dialoga apenas na aparência. Evidentemente, tais questões inserem-se na escolha e no modo de “tradução” da obra de Büchner por Fernando Marques.

Desse modo, se o trabalho com o grotesco pressupõe certo rebaixamento, rebaixamento ou espelhamento do real, a partir de imagens côncavas e convexas, certos gêneros ampliam esse hiperbólico procedimento. A farsa popular e grotesca, que transita com o exagero e o rebaixamento do mundo em que personagens reais, vencida a ordem moral, debatem-se em situações irreais e *vice-versa*, caracteriza-se no gênero por excelência em que tais expedientes anacrônicos atingem seu paroxismo. Büchner escreve obras nas quais, aliado à tragédia do existir, o gênero dramático específico é o drama, revirado e habitado por personagens pateticamente manipuladas e características da farsa, mas não de uma farsa improvisada. Woyzécks não são donos de seus destinos, de seus andares, de seus gostares, de seus quererem. Desse modo, perdem sua condição de personagens para ganharem a condição de figuras. Retomando Herder, são populares, germânicas, e patéticas: Zé é o *doppelgänger* de Woyzeck e ambos, figuras grotescamente plasmadas e comicamente trágicas, representam um símbolo caricatural (ou alegórico), por excelência, do homem ultrajado.

Voltando ao conceito de grotesco, Wolfgang Kaiser (2003), enfatizando uma visão pessimista de liquidação da raça branca, lembra que:

⁵ Em tese, o nome originou-se da fusão das palavras alemãs *doppel* (significa duplo, réplica ou duplicata) e *gänger* (andante, deambulante, aquele que vaga).

Somos por demais culpados coletivamente, estamos coletivamente por demais deitados sobre os pecados de nossos pais e antepassados. Somos tão-somente netos. Eis o nosso azar, não a nossa culpa: a culpa só se dá como esforço pessoal como ato religioso (...) a nós apenas a comédia.

Passa por essa concepção, portanto, uma defesa de algo próximo a uma inevitável manipulação por forças estranhamente desconhecidas. Kaiser insiste em que essa deformação caricaturesca desprende-se do solo satírico, desenvolvendo forças próprias e transformando entes humanos em marionetes rígidas e movidas mecanicamente. Nesse sentido, evoca as palavras finais de *Paracelso* de A. Schnitzler, que se aplicam tanto ao conceito quanto às ideias de Büchner:

O que não é teatro no que fazemos na terra,
Por maior e mais profundo que nos pareça!
(...)
Confluem um no outro o sonho e a vigília,
confluem a verdade e a mentira.
Certeza não há em parte alguma
Não sabemos nada dos outros, nada de nós mesmos.
Nós representamos sempre, e quem sabe disto é inteligente.
(KAISER, 2003, 115).

Certa dramaturgia europeia derivada do drama, ou como sugere Peter Szondi (2001), decorrente das “novas formas de ver o tempo” fizeram o drama entrar em crise. A cópia do real vai, pouco a pouco, mas não de modo brando, sendo contaminada pelo sonho, pelo onírico, por uma desesperança sem limite. Surge, decorrente do Romantismo, sobretudo das obras de Büchner, o conceito de peça pesadela (*dream play*) ou mimodrama (“O caminho de Damasco”, de August Strindberg, tem estrutura e desenvolvimento de conteúdo exemplares). Repleta de imagens, de acordo com Charles Baudelaire (1821-1967), formando uma “floresta de símbolos”, o movimento simbolista desenvolve-se, contrapondo-se, sobretudo, ao cientificismo do Realismo/Naturalismo e (de certa forma) ao ideário burguês. Originalmente, e por imposição da crítica, os artistas (e também o movimento) foram chamados de decadentistas.

O movimento simbolista, cujo epicentro é a Paris da década de 1880, época da chamada *belle époque*, em seu sentido etimológico pode ser apreendido por: Simbolismo (gr. *Symbolikós* = *syn*, como união; *bolís* = objeto que se atira, que se lança (conotação de meteoro, signal). A palavra símbolo, já na Antiguidade clássica, significava uma senha que se dava àqueles que participavam das assembleias do povo (juízes para receber seu soldo), assistentes; espécie de ingresso (*symbolon*) de entrada aos espetáculos promovidos pelo Estado. Portanto, referindo-se à arte todos os conceitos, inclusive o de grotesco, vai ao paroxismo. O poeta e crítico Albert Aurier (1865-1892), como um dos

articuladores teóricos do movimento, afirmou que a arte tinha uma dupla alma e que a única forma possível de entendê-la seria por meio do amor (e não “embalada” ciência), realizá-la, portanto, pressuporia transformar-se em seu amante. Esse mesmo autor – em uma atitude rigorosamente escapista – pontificava, ainda, aos seus eventuais detratores que somente o misticismo poderia salvar a humanidade através do “culto aos valores superiores da alma”: temática recorrente a todos os autores e obras simbolistas. Nessa condição o artista seria capaz de criar a personagem como **ser absoluto**.

Próxima à ideia de grotesco, na condição de algo exagerado, estranho e impenetrável, tomando certa diferença verificada entre símbolo e alegoria, apresentada por Stéphane Mallarmé (1842-1898) tem-se a seguinte aproximação. Para Mallarmé a alegoria representaria a tradução de uma ideia abstrata, em forma de uma imagem concreta. Assim, ao se descobrir a ideia contida por “detrás” da alegoria poder-se-ia traduzi-la (posto que a traduzibilidade faria parte de sua constituição). Em oposição à alegoria, o símbolo⁶ reuniria a ideia e a imagem em uma unidade indivisível, de modo que a transformação da imagem arrastaria consigo a metamorfose da “Ideia”, posto que o conteúdo de um símbolo não poderia ser traduzido de outra forma. Nesse sentido, Baudelaire (antecessor mais notável da poesia simbolista e o criador da lírica moderna em geral) foi o paradigma e condutor de um grupo de artistas que regressou a alguns dos expedientes do Romantismo, conciliando o novo misticismo à velha devoção fanática pela arte. Assim, por meio da aglutinação e sobreposição de símbolos, o Simbolismo defenderá o princípio segundo o qual **A arte seria sua própria realidade, não refletindo nada**. Nesse princípio, chega-se à tese segundo a qual o simbolista não deveria retratar ou preocupar-se com o objeto, mas com o efeito que este produziria.

A pesquisadora Anna Balakian (2000) afirma acerca da dramaturgia, dita sinestésica, criada pelo movimento:

As mutações que o simbolismo realizou na escritura do verso nada são, com efeito, quando comparadas aos assaltos feitos à forma dramática. (...) porque na verdade existe um certo anulamento do ator exigido pelo dramaturgo-poeta, que está em todas as suas personagens e está procurando um médium em vez de um intérprete. [...] Aqui está, pois, ‘o primeiro defeito’ do teatro

⁶ Há vários textos teóricos em que o símbolo (enquanto conceito) é discutido. Dentre o material à disposição, Hegel (Estética: a arte simbólica. Lisboa: Guimarães Editores, s/d, p.16) é um dos primeiros a fazê-lo e afirma: “O símbolo é algo de exterior, um dado direto e que diretamente se dirige à nossa intuição: todavia, este dado não pode ser considerado e aceite tal como existe realmente, para si mesmo, mas num sentido muito mais vasto e geral. É, assim, preciso distinguir no símbolo o sentido e a expressão. Aquele refere-se a uma representação ou um objeto qualquer que seja o seu conteúdo; esta constitui uma existência sensível ou uma imagem qualquer. Antes de tudo, o símbolo é um sinal. Mas na sua simples presença, o laço que existe entre o sentido e a expressão é puramente arbitrário. Esta expressão que aqui temos, esta imagem, esta coisa sensível representa tão pouco por si mesma que desperta em nós a ideia de um conteúdo que lhe é completamente alheio, com o qual ela não tem, para falar com propriedade, nada de comum. [...] A arte implica, pelo contrário, uma relação, um parentesco, uma interpenetração concreta de significação e de forma.”

simbolista: nenhuma caracterização e nenhuma oportunidade de interpretação. (BALAKIAN, 2000, p. 99).

O Simbolismo ao preocupar-se mais com os climas e as atmosferas, com o suscitado e o decorrente, com a ideia e o sonho... deixa-se arrastar pela fantasia e pelo anímico. De modo contundente, a realidade empírica – ao dilacerar e apartar o devaneio – caracterizava-se tediosa. Apresentada pelo conceito de *spleen* (o tédio) que se refere à morte da alegria de viver, o chamado viver ganha conotação de insuportável e é responsável por todos os estados de melancolia ou estados mórbidos de languidez. O artista não encontra alento no viver, refugia-se em paisagens oníricas cada vez mais próximas ao sonho (sonhado), seja ele pesadelo ou não. De outro modo, é como se os pés tocassem o chão material, mas não o ser. Este: o ser absoluto, como “águia acorrentada pelos pés”, fazendo uma citação ao belíssimo poema de Vinícius de Moraes, alonga-se até o não sei onde: *locus* do sonho. Talvez se pudesse fazer uma alusão ao joguinho nomeado *second life*.

O diretor Lugné-Poe (1869-1940), um destacado ator do movimento simbolista, ao administrar o *Théâtre de l’Oeuvre* afirmou que o teatro teria dois objetivos, sendo que o primeiro deles ratificava as ideias de Camille Mauclair (1872-1945). Assim com relação ao texto, defendia Lugné-Poe:

[...] lutar, criar a partir das correntes de ideias, de controvérsias, rebelar-se contra a inércia dos espíritos que tendem a ser um pouquinho delicados, fazer uso da nossa juventude não mais para desculpar experiências, mas para viver violenta e apaixonadamente por meio de nossas obras’. (LUGNÉ-POE *apud* CARLSON, 1997, p. 284).

O segundo dos objetivos – tendo presente que Poe deplorava as teses (naturalistas e cientificistas) de Zola –, bastante influenciado por Adolphe Appia, preconizava, a criação de um teatro protagonizado por figuras-sombras, maiores do que o modelo humano, assemelhadas a marionetes em espetáculos pantomímicos e macabros, próximos às imagéticas criadas pelos contos de fadas. Nesse particular, Lugné-Poe não estava só, Maurice Maeterlinck (1862-1949), em seus “cuidados e zelos” característicos sugeria a substituição do ator por figuras de cera esculpidas, marionetes ou sombras. Recomendava, ainda, o uso de máscaras para substituir o rosto do ator vivo. Estas e outras proposições do dramaturgo foram apresentadas no ensaio: “*Le tragique quotidien*”, em que, mais especificamente, no capítulo “*Le trésor des humbles*” (“Tesouro dos humildes”) defende a criação de um tipo de drama estático de ação e reflexão internas; concluindo, portanto, que a vida interna do ser só poderia ser apresentada por meio de palavras e não de ações.

Mesmo sem ter entrado ainda no movimento expressionista, pode-se afirmar que, no concernente ao real (referindo-se à realidade empírica), no Romantismo o viver caracteriza-se em missão difícil de ser suportada. A percepção do real, na condição de existir, confunde-se e imbrica-se, na condição de choque, com todo o

imposto pela sociedade gerocêntrica. Viver caracteriza-se em um processo de exipiação, de ausência de felicidade. Büchner revelou este estado elevando-o ao paroxismo nas obras que escreveu. No Simbolismo, o viver é caracterizado como processo de devaneio, de negação e de fuga. Como tudo o mais, o real era um enigma negado em prol do sonho permanentemente construído, cujo paroxismo ocorre principalmente pelo fantasiar ilimitado. Portanto, como negação, o real significava evasão. As obras artísticas ganham um evidente caráter polissêmico de enigma a ser decifrado, a arte é concebida como um jogo de decifração. No primeiro Expressionismo (determinado grandemente por um caráter messiânico), de modo semelhante àquele do último Romantismo, o real representa suporte. Desse modo, mesmo fugindo e não aceitando a realidade, no processo de fuga, não é possível desprender-se das deformações provocadas pelo viver. O homem cindido, nem mesmo ao sonhar, consegue desvencilhar-se da realidade. Para o dramaturgo norte-americano Elmer Rice (s/d) o Expressionismo funcionaria “Como uma radiografia que não apresenta semelhança exterior com um objeto, mas revela a estrutura interior deste, como nenhuma fotografia poderia fazê-lo.”

Nas telas de James Ensor (1860-1949), “Um tributo a James Ensor” e “Auto retrato com máscaras”, percebe-se o preenchimento completo do espaço pictórico com uma profusão de rostos e máscaras grotescas (em sua maioria). Difícil distinguir quando é uma ou outra coisa, tudo se mistura, de modo confuso: tantos duplos a coabitar os dois reduzidos espaços, mas com imensa alusão ao que cada sujeito sente em sua caminhada pela vida.

Para o crítico e teórico italiano Paolo CHIARINI (1967, s/p):

A arte expressionista nasceu, assim como tensão, como esforço constante e espasmódico por captar esse valor metafísico e absoluto pressentido, mas sempre fugidio, que se ocultava para além dos dados imediatos da relação exterior: forma de ativismo institucional, com perene tendência para a alegoria (que é a maneira de tomar consciência da duplicidade de planos do real), de exasperação da dramaticidade congênita nos modos de sua aproximação do homem e da natureza.

O grotesco nos três movimentos aqui apontados, entendendo-o a partir de uma mesma base, qual seja: a permanente “refreação dos desejos”, considerada pela cultura erudita como algo estranho, esquisito, despropositado, incorpora por meio da obra de Büchner (2003), conotação de *doppelgänger*. A personagem ou figura, ao existir, constrói uma espécie de alma gêmea ou fantasma, cuja função será perseguir o próprio sujeito, confundindo-se com ele com o propósito de atormentá-lo. De certa forma, Clarice Lispector tratou, em tantos de seus textos a esse outro-eu-mesmo de barata. Woyzeck não tem consciência desse duplo, mas ouve vozes, presente e vê coisas, não consegue dormir, tem febre. No Simbolismo e no Expressionismo essa compreensão se dá, o que induz a arte a um trabalho com a criação de retratos interiores: complexos e fantasmagóricos.

O germanista Léo Gilson Ribeiro (1964, s/p) afirma que:

[...] o Expressionismo e o Romantismo, apesar de aparentemente contrastantes, na realidade confirmam mutuamente os mesmos princípios espirituais que precederam à sua gênese artística. O Expressionismo é meramente um *espelho deformante* do Romantismo, a distorção de poucos centímetros que transforma a aparência de uma experiência humana, sem contudo alterar a essência do indivíduo que se contempla a si mesmo. Devido a essa deformação, o que era sonho no Romantismo torna-se pesadelo no Expressionismo, a leve e intelectual ironia de um Heine transmuta-se no grotesco, no caricatural; a magia, o elemento fantástico dos contos de Hoffmann adquirem características de delírio, de loucura, enquanto a máscara de desencanto do romântico perante a realidade da vida transforma-se em aparição monstruosa. Assim é que o suspiro abafado do melancólico poeta romântico, saudoso de uma pátria indefinida, aumenta de intensidade e torna-se um grito, um urro de animal ferido e em lutas mortas. (...)

O elemento social, já tão presente na consciência romântica, torna-se, em mãos dos poetas e pintores expressionistas, um libelo, uma poderosa arma crítica à sociedade burguesa, um anátema vibrante contra o materialismo, a mecanização crescente do mundo moderno, industrializado e urbanizante.

Voltando outra vez ao conceito de grotesco, a superação da moral e cerceamento dos desejos, ao mesmo tempo individual e coletivo, à exceção da cultura e tradição populares, segundo Mikhail Bakhtin (1993) conseguiu “ser superada” durante a Idade Média e seu *lócus*, a despeito de tanta repressão e cerceamento, teria ocorrido nas festas carnavalescas. Sob a máscara revelava-se o mundo às avessas. Sob a máscara descortinam-se novas possibilidades... De certa forma, alguns dos versos de “Vai passar” de Chico Buarque de Hollanda e Francis Hime parecem aproximar-se dessa realidade:

Seus filhos erravam cegos pelo continente,
levavam pedras feito penitentes
Erguendo estranhas catedrais
E um dia, afinal, tinham direito a uma alegria fugaz
Uma ofegante epidemia que se chamava carnaval,
o carnaval, o carnaval.

Büchner (2003) apropria-se, também, da tradição popular por conta de uma das mais significativas bases do movimento romântico poder ser lastreada pelo surpreendente trabalho de pesquisa levada a cabo pelo já mencionado Gottfried Herder, que investigou a fundo boa parte das tradições populares germânicas no período medieval. Mesmo sem o caráter mais otimista do popular, cuja concepção, como afirma Bakhtin ser sempre dialógica e polifônica, ao lado do grotesco como fardo, ainda que de modo patético, Büchner (2003) imprime a ele um caráter cômico: acompanhado pelo titubeio e pelo temor. Assim, apesar de no

Romantismo o tratamento grotesco ter sido recuperado, os arautos do movimento passaram a explorá-lo de modo negativo, anulando-lhe a ambivalência dialética com a qual ele pode ser encontrado no popular. Ao transformá-lo em sinônimo de vida inferior, na qual tantos outros (talvez o próprio Eu) estão mergulhados pode-se encontrar a degradação do idealismo exacerbado nas escolas estéticas aqui mencionadas.

O movimento expressionista, surgido na primeira década do século XX, na Alemanha, tem na palavra que batiza o movimento, (do latim *Expressione*) o significado de ato de apertar, espremer, de fazer sair por meio de parto. Em arte, o nome que deveria batizar o movimento alemão oscilou, na avaliação de alguns críticos de artes plásticas, entre expressionismo e expressivismo. Ambas dizem respeito a expressão lancinante, fruto de estados em ebulição, cujo registro, decorrente dos sentimentos, materializa-se de maneira deformada. À luz de algumas definições muito sumárias, pode-se agora trazer o modo como cada movimento estético pensava o conceito de realismo. Trata-se, nos três casos, de uma metáfora de suportabilidade a que estariam sujeitos os (anti)heróis das dramaturgias características.

Por último, para descortinar uma articulação do texto de Büchner (2003) a tantas e talvez grotescas aproximações, o realismo (articulado à realidade empírica, em permanente estado de guerra na Alemanha), lembrando que o “Simbolismo alemão” é o Expressionismo (ou *vice-versa*) pode didaticamente ser enfeixado, dentre outras, pelas seguintes articulações: No Romantismo o (anti)herói anda no solo carregando às costas o peso profundo da humanidade. Ele se mobiliza porque, de algum modo crê utopicamente em algo que lhe concerne e que talvez pudesse ser melhor. Um idealismo leva-o a andar, ainda que para a morte. No Simbolismo o anti-herói, mergulhado em sonhos místicos, enigmáticos, observa o real imaginando-se acima ou dele apartado. No Expressionismo – ou o grande e último Romantismo – sufragado pelo real injusto e permanentemente deformante, o anti-herói concebe o real como fuga e escondido por entre os escombros da própria realidade.

No Expressionismo a figura anti-heroica – e sem dúvida Woyzeck é tanto pai como a mãe de todas as que se seguiram - participa de uma experiência ou vivência que lhe sai do controle. Cheio de impressões, fruto de tantas reprimendas, a figura (personagem) é manipulada e parece não se opor a isso porque seu lugar não é o mundo. As figuras expressionistas (sem qualquer contorno de explicação psicológica) desenvolveram-se no *Statinen Drama* (drama de estações), significativamente ligado às experimentações de August Strindberg (1849-1912) e àquelas de Frank Wedekind (1864-1918). A jornada de tais figuras conduz ao fracasso e, também, ao não reconhecimento de si no mundo. Os gêneros a partir dos quais as “fabulações” se deram são chamadas de *Ich Drama* (drama do eu, semelhante ao mimodrama) ou *Erlebnis Drama* (em alemão *erlebnis* deriva de experiência, vivência).

Para finalizar, tendo em vista tantas semelhanças, o fragmento de *Hinkemann*, um dos “tantos filhos de Woyzeck”, do texto homônimo de Ernst Toller (1893-1939) - ao apresentar o mundo em frangalhos e sem qualquer probabilidade de felicidade ao homem -, caracteriza-se em “filiação evidente”.

Desse modo, depois de voltar “vivo” da guerra à sua terra natal...

Hinkemann (sozinho) – Amanhã, disse ele... Amanhã... Como se pudesse haver um amanhã... Agora vejo... Oh, os meus olhos, os meus pobres olhos, os meus pobres olhos... A luz... Como doem meus olhos... Desfalece. O que segue deverá desenrolar-se como um pesadelo do seu espírito conturbado. As personagens cercá-lo-ão como para o oprimir e depois reabsorvidas pela sombra, afastar-se-ão. De todos os lados, avançando em círculos concêntricos, aparecem inúmeros mutilados de guerra, uns sem um braço, outros só com uma perna. Todos trazem um realejo a tiracolo, cantando, indiferentes, uma canção militar:

Vestiram-lhe um uniforme
e mandaram-no para a guerra,
e deram-lhe por recompensa
só quatro palmos de terra.
Bruscamente, imobilizam-se. E, de repente, uns após outro, e por fim em coro, gritam:

Tocou a reunir!
A reunir!

Alguns segundos de silêncio. Até que, como se obedecessem a uma ordem, sentam-se todos no chão, cantando e tocando os realejos. Depois levantam-se e põem-se em marcha uns contra os outros, como se se preparassem para tomar de assalto uma barricada, cantando e tocando furiosamente os realejos:

O diabo leve o Kaiser,
leve o diabo o Czar,
o diabo leve Lloyd George,
e me leve a mim também.

Os realejos entrechocam-se com um ruído violento. O choque obriga-os a recuar, avançando de novo em seguida uns contra os outros. Entram, correndo, vários agentes da polícia militar que gritam:

Ordem! Ordem!
Velhos combatentes!
A pátria precisa de vós!
Meia volta, volver!

Silêncio absoluto à voz de comando. Como que impelidos por uma mola, os mutilados perfilam-se, fazem meia-volta regulamentar e vão saindo em passo de marcha, conservando entre si as respectivas distâncias, enquanto cantam acompanhando-se ao realejo:

A vitória será nossa!
Esmagaremos a França!
Será essa a nossa glória,
a nossa maior esperança!

A cena é invadida por vendedores de jornais.

Primeiro Vendedor de Jornais – Edição especial! O grande acontecimento do dia! Inauguração de um novo cabaré! Mulheres nuas! Jazz-band! Champagne! Bar americano!

Segundo Vendedor de Jornais – Edição especial! Notícias da última hora! Massacre de judeus na Galícia! A sinagoga incendiada! Mil pessoas queimadas vivas!

Uma Voz – Bravo! Morram os judeus!

Terceiro Vendedor de Jornais – Últimas notícias! Tria-Trei, a mais bela de todas as estrelas de cinema! Protagonista do sensacional filme de aventuras A mulher-vampiro! Um filme brutal que sacode os nervos!

Quarto Vendedor de Jornais – Últimas notícias! Peste na Finlândia! As mães afogam os filhos! A população revolta-se! O nosso governo envia tropas para manter a ordem!

Quinto Vendedor de Jornais – Últimas notícias! O emocionante filme religioso A Paixão de Nosso-Senhor! O despertar do sentimento moral! Uma super-produção que custou duzentos milhões de marcos! Completa o programa uma sensacional reportagem do match de box entre Dempsey e Carpentier!

Sexto Vendedor de Jornais – Últimas notícias! A maior descoberta do século XX! O milagre da técnica! O mais poderoso de todos os gases asfixiantes! Uma esquadrilha de aviões capaz de destruir uma cidade inteira, com todos os seus habitantes! O inventor foi eleito membro honorário de todas as academias do mundo e agraciado pelo Papa!

Sétimo Vendedor de Jornais – Últimas notícias! A queda do dólar! Baixa na Bolsa de Nova Iorque! Desvalorização da moeda!

Oitavo Vendedor de Jornais – Últimas notícias! A aposta mútua para as classes pobres! Cem por cento de dividendo! A questão social resolvida!

Todos (em coro) – Edição especial! Últimas notícias! Últimas notícias! Desaparecem enquanto dois velhos judeus atravessam a cena.

Primeiro Judeu – É sempre a mesma história. Arrancaram-nos da cama em plena noite, bateram-nos, levaram-nos as nossas mulheres e as nossas filhas... A mão do Senhor abateu-se sobre nós!

Segundo Judeu – E chamam-nos de Raça Eleita! Eleita para o sofrimento e para a desgraça, sim! Passam.

Uma Jovem Prostituta – Ele era tão simpático, tão meigo... E tão novo ainda... Por isso deixei-me ficar com ele a noite inteira... Pagou-me só quatro marcos – era todo o dinheiro que trazia.

O Seu Companheiro – Quatro marcos? A próxima vez que tornares a fazer-me uma dessas encho-lhe a cara de bofetadas... Talvez assim passe a sua mania do sentimento... Passam.

Uma Velha Vendedora de Guloseimas – Não diga mal dele, meu senhor! Ele é o novo Messias, o que nos há-de salvar a todos. Para ele vai toda a minha esperança, e já sinto aproximar-se a Terra Prometida.

Um Cliente – E, entretanto, vai roubando as suas economias!

A Velha – Que importa o dinheiro, meu senhor, o dinheiro o dinheiro é papel que se amarrota... E uma velha como eu tem porventura alguma coisa a perder? As desgraças deste mundo já não me afligem. Passei por todas elas e agora a minha alma anseia por libertar-se. E sei que meu salvador não me abandonará... (...)

Diversas Vozes – Caiu um homem no chão! Teve um ataque! Chamem a polícia! É o homem da feira, aquele que engole ratos vivos! Ah, então não admira que se tenha sentido mal!

Um Homem com Cassetete – É um vermelho na certa... Na Prússia central é que sabem tratar-lhes da saúde... Põem-lhes um revólver na mão, e aí deles se não meterem logo uma bala nos miolos... Deutschland, Deutschland über alle"... A canalha tem de ser ensinada... Ao chicote se for preciso...

Homem com Lança-Chamas – É uma tolice prendê-los... O melhor sistema ainda é este: dar uma volta com eles num lugar retirado, um pontapé no cu e um tiro na nuca... E depois participa-se que o prisioneiro foi abatido ao tentar pôr-se em fuga... De todos os lados acodem prostitutas.

A Primeira – Se ele quiser pode vir dormir comigo. Tragam-no para o meu quarto. Dar-lhe-ei vinho para reanimá-lo.

A Segunda – Não, não, levem-no antes para minha casa!

A Terceira – Para a minha! Para a minha!

A Quarta – Isso era o que você queria, velha bêbada viciosa! Nem sequer tirou a licença! Precisava que eu denunciasses você! Saia daqui pra fora!

A Terceira e a **Quarta prostitutas** lutam. Burburinho. De repente estalam os acordes de uma marcha militar numa rua próxima: flauta e tambores, depois trombones e cornetas.

As Quatro – Os soldados! Vêm aí os soldados! Hip! Hip! Hurra!

A cena esvazia-se rapidamente. Hinkemann fica sozinho. As luzes que começaram a baixar com os primeiros acordes da marcha militar extinguem-se gradualmente. A música afasta-se. Hinkemann levanta-se lentamente.

Hinkemann – E por cima de mim a eternidade do céu... a eternidade do céu...

Obscuridade total.

BIBLIOGRAFIA

BALAKIAN, A. **Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 2ª ed. São Paulo: Edunesp, 1993.

BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BÜCHNER, G. **Woyzeck**. São Paulo: Hedra, 2003.

CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundunesp, 1998.

CHIARINI, P. **Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

ELIAS, N. **O processo civilizador I – uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HEGEL. **Estética: a arte simbólica**. Lisboa: Guimarães Editores, s/d.

KAISER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARQUES, F. **Zé**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Ribeiro, L. G. **Cronistas do absurdo: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1964.

RICE, E. **Teatro vivo**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, s/d.



ROSENFELD, A. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva; Brasília, INL, 1973.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Edunesp, 2005.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: CosacNaify, 2001.