

TEMPO E TRABALHO EM *WOYZECK*, DE GEORG BÜCHNER*

TERCIO REDONDO

Universidade de São Paulo

Resumo

O presente ensaio ocupa-se da relação existente entre regime de trabalho, exploração social e forma dramática no fragmento *Woyzeck*, de Georg Büchner.

Palavras-chave

Georg
Büchner;
exploração
social; forma
dramática.

Abstract

The present essay deals with the relationship between work regime, social exploitation and dramatic form in Georg Büchner's Woyzeck.

Keywords

*Georg Büchner;
social
exploitation;
dramatic form.*

* Este trabalho, com ligeira modificação, é parte de uma tese de doutorado defendida pelo autor, na USP, da qual provém igualmente a tradução das citações aqui empregadas da obra de Büchner: Tercio Redondo, *A corda e o travessão: a exploração social e a sua configuração dramática em Woyzeck*, de Georg Büchner, 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Georg Büchner criou um problema insolúvel para o teatro de seu tempo ao introduzir a figura de um pobretão como protagonista de *Woyzeck*, tragédia inacabada escrita no inverno de 1836/1837. A presença da pobreza num palco que até então fora reduto de personagens de elevada estatura social impunha, já no plano linguístico, sérios entraves à forma dramática. *Woyzeck*, por força de sua condição social, não pode se expressar na linguagem culta e elevada que, no limite, é partilhada pela burguesia ascendente e pela nobreza decaída; seu dialeto proletário impossibilita o diálogo pleno com as figuras burguesas que integram o círculo de seus exploradores: o médico, o professor e o capitão. A personagem solapa uma das bases da tradição teatral de seu tempo, herdeira da receita neoclássica francesa: o *duelo verbal* executado por antagonistas de uma mesma posição social, que se submetem a um código comum de comportamentos e a um padrão linguístico refratário a oscilações de estilo.

Tempo urgente

Com seu reles soldado, Büchner constitui não apenas uma figura desprovida de *estatura* trágica, mas traz ao palco alemão uma condição existencial extremamente precarizada. Ser soldado, na época, configurava situação das mais aviltantes, à qual se submetia somente aquele que não tivesse outro remédio para escapar da pura mendicância.

Gerhard Knapp salienta a miserável condição do soldado nos estertores do regime feudal alemão, naquele início do século XIX:

trata-se de um aparato disciplinar brutal e desumano que quase não deixa espaço para a vida privada. O regime militar é o prolongamento legal da servidão. Ainda assim muitos dos plebeus do tempo da Restauração, desprovidos de casa e comida, preferiram o exército à mendicância e à fome. Para o público da época, portanto, a situação econômica da personagem de

Büchner estava claramente esboçada: Woyzeck pertencia à grande massa dos mais pobres entre os pobres.¹

Que a “disciplina brutal” dos exércitos europeus fosse lugar-comum testemunhara a pena satírica de Voltaire, algumas décadas antes de Büchner. A primeira desventura de Cândido após a expulsão do castelo onde fora criado é o exercício militar seguido da costumeira surra aplicada pelos superiores:

Ordena-se-lhe volver à direita, à esquerda, puxar a vareta, recolocar a vareta, apontar, atirar, dobrar o passo, e dão-lhe trinta golpes de bastão; no dia seguinte ele faz o exercício um pouco menos mal e recebe apenas vinte golpes; no terceiro dia, recebe apenas dez, e é considerado um prodígio por seus camaradas.²

Quando Woyzeck esboça uma reação menos submissa às provocações humilhantes do capitão, esse não titubeia em ameaçá-lo com uma bala na cabeça (H2,7)³ – nada de extraordinário no contexto de uma relação marcada pelo arbítrio, em que a soldadesca proletária encontra-se à mercê do oficialato nobre.

O castigo mais doloroso, contudo, advém do soldo insignificante: Woyzeck é constrangido ao trabalho extra para angariar os meios de sobrevivência da mulher e do filho. O fato de Woyzeck tornar-se fuzileiro “decorre de uma férrea coação, a fome. [...] Ele não pode sequer cogitar a insubordinação. O soldo é a base de sua existência”.⁴ Na cena comentada (H2,7), a saída de Woyzeck dá-se no passo exato de sua entrada; ele se afasta de seus interlocutores no ritmo acelerado que lhe é característico, pois a agenda de tarefas a cumprir não lhe permite a folga de que gozam o médico e o capitão. Já na primeira cena ele recolhe varas num matagal, junto com Andres, companheiro de farda. Em seguida apresenta-se nas funções de barbeiro, de probando num experimento médico, de modelo anatomofisiológico para a preleção do professor, e de copeiro, além de cumprir suas obrigações de militar acantonado num quartel. O tempo de Woyzeck, pautado pela necessidade de cumprir deveres os mais diversos, imprime o ritmo característico do drama de Büchner. O regime de trabalho do soldado é o compasso que dita o andamento das cenas.

A abstração dessa realidade social, da miséria a que se submetiam mais de 70% da população alemã no período, tem levado uma parte da crítica a fazer conjecturas as mais variadas em torno do caráter fragmentário do texto de Büchner. Volker Klotz, num livro dedicado ao estudo das formas “aberta” e “fechada” do drama,⁵ conclui pela existência de uma temporalidade desmaterializada, que seria carac-

¹ Gerhard P. Knapp, *Georg Büchner*, Stuttgart, Metzler, 2000, p. 200.

² Voltaire, *Candide*, Paris, Larrousse/HER, 2000, p. 39.

³ Os manuscritos de *Woyzeck*, obra inacabada, são compostos por quatro conjuntos de cenas enumeradas, na edição alemã e na tradução aqui utilizada, por sigla iniciada pela letra “H”. O primeiro algarismo posposto à letra indica o número do conjunto referido, de acordo com a ordem cronológica em que foi redigido pelo autor; o segundo algarismo refere-se ao número da cena nesse conjunto. Assim, nesse caso (H2,7) a sigla refere-se à sétima cena do segundo conjunto de cenas.

⁴ Alfons Glück, “Militär und Justiz in Georg Büchners *Woyzeck*”, in *Georg Büchner Jahrbuch 4*, editado por Thomas Michael Mayer, Frankfurt am Main, Europäisches Verlagsanstalt, 1984, p. 232-33.

⁵ Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Karl Hanser, 1972.

terística em peças como *Woyzeck* e *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind. Segundo Klotz, ao se liberar das amarras da unidade aristotélica, o tempo adquire, nos dramas da “forma aberta”, tal grau de liberdade que se transfigura numa entidade autônoma, em força que atua sobre as personagens de modo a constrangê-las e a vitimá-las:

O grande espaço de tempo no drama aberto libera o tempo para uma função mais ampla. Ele se torna autônomo, uma força de atuação que intervém nos acontecimentos. [...] Ao contrário [do drama fechado], na distensão temporal e na liberdade espacial do drama aberto, este tem a oportunidade de emancipar-se da ação e de influir de modo autônomo sobre as personagens.⁶

Assim, em *O despertar da primavera*, o que confrontaria a adolescência não seria “a força temporal da história que atua e transforma dirigindo-se de fora às personagens, e sim a fase privada, temporal e biológica da puberdade [...]”.⁷

O que se passa no drama de Wedekind? Um grupo de adolescentes depara com o despertar dos impulsos sexuais próprios da idade. O corpo até então menino transforma-se em sua forma adulta, prenhe de desejos. Mas esse corpo que se despede da infância é algo mais do que libido concentrada. Os meninos e meninas dessa primavera trágica sujeitam-se igualmente a imperativos de outra ordem. Oriundos da pequena burguesia, eles vivem sob a égide da moral vitoriana que lhes nega a satisfação do que a natureza está a exigir. O tabu sexual veda-lhes o conhecimento dos fatos “biológicos” e Wendla engravida sem saber ainda de onde “vêm os bebês”. Não é, portanto, o fato biológico puro que causa sua tragédia, mas imposições sociais historicamente determinadas. Não é uma erupção hormonal que leva esses garotos a padecer a gravidez indesejada ou a incompreensão do Conselho Escolar. No drama de Wedekind, a puberdade em si mesma está longe de constituir o germe de uma tragédia. A descoberta dos impulsos sexuais em *O despertar da primavera* somente se torna problemática no seio de uma sociedade hipócrita e autoritária.

Em *Woyzeck*, poder-se-ia identificar igualmente no tempo um agente opressor do protagonista. Mas isso apenas na medida em que se compreendessem as determinações específicas que moldam os dias, as horas e os minutos do soldado. Sua jornada constitui-se das mesmas 24 horas que perfazem o dia do capitão e, no entanto, a relação que ambos guardam com os ponteiros do relógio diverge inteiramente.

CAPITÃO. Devagar, Woyzeck, devagar; uma coisa de cada vez; deixas-me zozno. Que é que eu vou fazer com os dez minutos que sobrarão, já que terminas tão cedo? [...] Woyzeck, pareces sempre tão excitado! Um homem de bem não age assim, um homem que tenha uma consciência limpa. – diz alguma coisa, Woyzeck! (H3,5)

Para o oficial, a azáfama de Woyzeck traduz falha moral, reflexo de uma consciência que não está em paz consigo mesma. Mas o mundo, a despeito dos temores do capitão, é de fato movido pelo trabalho. Para Woyzeck, o dia não se divide

⁶ *Idem, ibidem*, p. 114.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 115.

em 24 horas iguais e pachorrentas, mas numa longa jornada de labor e em poucas horas de sono.

Desgostoso dos novos tempos, em que o dia passa a ser cronometrado e disposto a serviço do empreendimento industrial, sobra ao capitão a constatação entristecida da nova cadência do mundo. Membro de uma corporação aristocrática,⁸ o capitão enuncia de modo lapidar a nostalgia de um mundo prestes a desaparecer: “[...] tremo só de pensar que o mundo dá uma volta num único dia [...]. Woyzeck, não posso ver a roda de um moinho que já fico melancólico” (H3,5).

A velha ordem feudal a que se aferra a nobreza decadente agoniza em face do movimento frenético da fábrica e do comércio. O superior de Woyzeck sucumbe a essa nostalgia que o imobiliza, numa sociedade em rápida transformação, restando-lhe o blá-blá-blá derrisório em torno da vida comedida, distante da agitação empresarial: “Não corra tanto, doutor. Não agite dessa maneira o seu bastão. Desse jeito o senhor caminha direto para a morte. Um bom sujeito, com a consciência limpa, não anda tão depressa” (H3,9).

O tempo de *Woyzeck* está sujeito ao imperativo da ordem social, em que o soldado corre contra o relógio, procurando cumprir sua rotina de múltiplas tarefas. Daí a brevidade das cenas, que se esgotam na medida dessa pressa atordoante: “Sinto-me zozzo com os modos dessa gente, como correm!”, diz perplexo o capitão ao observar a movimentação de um médico excitado com seus projetos científicos e de seu subordinado a correr rua afora (H2,7).

Woyzeck apresenta o antagonismo de duas posições sociais diferentes, com interesses políticos e econômicos conflitantes. O capitão pleiteia o retorno à virtude aristocrática do ócio imaginando formas de “matar o tempo”. Woyzeck reivindica o direito à dignidade na pobreza. O capitão vê seu mundo desaparecer a cada “giro do moinho”, o futuro estando fora do âmbito de suas cogitações. Woyzeck, soldado e factótum do oficial, reafirma sua condição de trabalhador diuturno (H3,5): “Eu acho que quando a gente chegar no céu, vai ser pra ajudar a fazer os trovões”. Diante do filho adormecido, mais do que o destino pessoal, ele reconhece no trabalho duro a condição de sua classe (H3,4): “Como dorme o bebê! Puxa ele pelo bracinho, a cadeira está apertando ele. A testa dele está cheia de gotas claras; tudo é trabalho debaixo do sol; até dormindo a gente sua. A gente, pobres diabos!”. Assim que suas forças se exaurirem ou no momento em que perder seus “empregos”, Woyzeck sabe o que será do pequeno Christian: ele ingressará no mercado infantil de trabalho, passará o resto de seus dias numa fábrica ou numa oficina, destituído de sua infância, excluído da escola, tão despossuído quanto seus pais. Woyzeck não se encontra só em sua desgraça. Ela arrasta junto consigo a mulher, o filho e toda a multidão de miseráveis que o regime de Metternich subjugou, negando-lhes as condições mínimas de uma existência digna.

⁸ A oficialidade dos exércitos alemães era composta majoritariamente por nobres. Quando não, por burgueses devidamente doutrinados e subordinados a um código de honra aristocrático. Como salienta Meier, “o capitão representa, como militar e moralista religiosamente determinado, o feudalismo de orientação cristã, ou seja, o tradicionalista e anacrônico *ancien régime* [...]” (Albert Meier, *Georg Büchner: ?Woyzeck?*, München, Fink, 1993, p. 42).

Na cena com o bebê transfigura-se todo um processo histórico. Trata-se, falando com Brecht, de um processo pressuposto por ela. O dramaturgo de *Mãe Coragem* salienta a necessidade de se reconhecer a dimensão histórica de eventos que, tornando-se corriqueiros, acabam por se “naturalizar”. À guisa de exemplo, ele se refere à ação de despejo de uma família sem meios para quitar o aluguel. Nos anos 1920-1930, a visão de móveis descendo à rua podia ser interpretada como acontecimento rotineiro e “natural” no cotidiano de uma cidade alemã. Mas, ao observador mais atento, poderia e deveria causar estranheza. Brecht sintetiza esse acontecimento na imagem do carteiro que traz a má notícia, para ressaltar o caráter histórico da situação: “Um homem uniformizado traz uma carta, de acordo com a qual os inquilinos devem pôr seus móveis na rua. Isso não é claro? Não é assim há muito tempo? Sim, há muito é assim. Não é, portanto, natural que assim seja? Não, não é natural”.⁹ O dramaturgo lembra que não fora assim no tempo das cavernas e que o camponês da Idade Média não seria expulso de sua cabana exatamente dessa forma: por meio de um documento escrito, trazido por um agente do Estado, perfazendo-se todo um ritual burocrático etc. Brecht resalta também o fato de que, por constituir um fenômeno histórico, não é possível reconhecê-lo por inteiro quando é dramatizado. A complexidade da situação não cabe nos contornos de uma ação conduzida exclusivamente pelo diálogo:

Seja como for, por trás do processo encontra-se ainda outro processo. O processo encenado por si só não contém a chave [para a sua compreensão]. Há muito pouca gente no palco para que o conflito possa se desenvolver integralmente diante dos espectadores. Os que se apresentam não podem sozinhos produzir nenhuma outra solução. Não se pode compreender o processo, ele deve ser apontado [*gezeigt*].¹⁰

Brecht apela a toda sorte de artifícios extradramáticos para informar ao espectador aquilo que o diálogo não pode abarcar. Mas, decerto, mesmo o recurso épico não alcança informar toda a complexidade do mundo. Aqui a crítica assume seu papel imprescindível na análise de uma realidade que se esvai como areia entre os dedos.¹¹

No caso de *Woyzeck*, é preciso ter no horizonte a realidade social alemã do início do século XIX, com relevo para as condições de vida de seu proletariado urbano, para o qual uma jornada laboral de dezesseis horas era frequentemente a regra, e o descanso dominical, muitas vezes, a exceção. Tirando-se as poucas horas que lhe restavam de sono, o tempo do proletário que lograva obter um emprego era quase exclusivamente tomado pelo trabalho. O registro espaciotemporal de *Woyzeck* expõe na sucessão de suas cenas a rotina do trabalhador, sujeitando-se a forma do drama a esse compasso. A correria de *Woyzeck* impõe o fim abrupto e

⁹ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, v. 15, p. 258.

¹⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 258-59.

¹¹ Entenda-se aqui a crítica como atividade a ser exercida também pelo espectador da peça. Incitá-lo a refletir, de acordo com Brecht, é objetivo de todo o aparato teatral, a começar pela dramaturgia, passando pela direção e por todos os recursos cênicos empregados, até o trabalho de interpretação dos atores.

precoce das cenas, na exata medida de um corte, como repara o capitão (H2,7): “Ei, Woyzeck, por que passas assim tão apressado? Para um pouco. Corres como uma navalha aberta mundo afora; só de te tocar a gente já se corta”. A fala do oficial aponta na passada ofegante do soldado a síntese *gestual* do processo.

Trabalho de composição – composição pelo trabalho

Woyzeck ocupa um lugar central na tragédia inacabada de Büchner. Em torno dele gravitam as demais personagens. O grande esboço dessa concentração de foco no protagonista encontra-se na obra da geração *Tempestade e ímpeto*.¹² Lenz¹³ considerava as regras unitárias da tradição clássica um estorvo à criação e um anacronismo:

Uma vez que um férreo destino determinava e regia as ações dos antigos, essas podiam interessá-los, sem que tivessem de procurar por seu motivo e torná-lo visível na alma humana. Nós, contudo, detestamos tais ações, das quais não partilhamos e não percebemos as causas.¹⁴

O jovem autor de *Os soldados* subvertia a primazia da ação aristotélica tornando-a subsidiária do herói, que passava a determinar os acontecimentos antes de ser por eles determinado:

Trata-se de personagens que geram os seus acontecimentos, que de modo independente e invariável fazem girar a grande máquina, sem que nas nuvens os deuses tenham algo mais a fazer do que se portarem como espectadores: não de figuras, de marionetes, mas de homens.¹⁵

Büchner faz-se herdeiro da ousadia de Lenz tomando-lhe o herói que centraliza a ação. Mas a centralidade de Woyzeck distingue-se daquela preconizada pela dramaturgia do *Tempestade e ímpeto*. A militância política, associada a uma arguta observação de comportamentos, afasta Büchner de qualquer veleidade iluminista no que diz respeito à liberdade de ação e de pensamento. Em carta endereçada à família em fevereiro de 1834, ele expõe os limites da liberdade individual prescritos no ideário da *Aufklärung*:

Não desprezo ninguém, ainda mais por causa de sua inteligência ou de sua formação. Porque a ninguém é dado decidir tornar-se um idiota ou um criminoso. Por meio de circunstâncias iguais tornamo-nos todos iguais, porque as circunstâncias encontram-se fora de nós.¹⁶

As circunstâncias que fazem de Woyzeck um soldado às voltas com a sobrevivência da família extrapolam a esfera das decisões autônomas e refletidas, tomadas

¹² Movimento literário com forte expressão no teatro, do qual participaram o Goethe do *Werther* e o jovem Schiller.

¹³ Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), dramaturgo e teórico do movimento.

¹⁴ Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theater, Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen*, Stuttgart, Reclam, 1976, p. 17.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 19.

¹⁶ Georg Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, edit. Henri Poschmann, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1999, v. II, p. 378.

com base num juízo moral. Sua opção divide-se entre a situação atual e a mendicância, ou ainda, em última instância, por um eventual abandono dos seus. Como prefere garantir o sustento de Marie e de Christian, sujeita-se à dura vida na caserna e aceita todo e qualquer trabalho que se lhe ofereça, mesmo quando a tarefa a ser executada represente um risco à sua saúde e um empecilho ao convívio social e familiar. Ressalte-se mais uma vez que, na época, a situação de um soldado como Woyzeck ou de um artesão malsucedido, como o seu homônimo histórico, caracterizava estado de extrema pobreza. Segundo Robert Castel, a condição assalariada à época era

uma das situações mais incertas e também uma das mais indignas e miseráveis. Alguém era um assalariado quando não era nada e nada tinha para trocar, exceto a força de seus braços. Alguém caía na condição de assalariado quando a sua situação se degradava: o artesão arruinado, o agricultor que a terra não alimentava mais, o aprendiz que não conseguia chegar a mestre [...].¹⁷

Diversas cenas de *Woyzeck* terminam abruptamente, em razão da pressa do soldado, sempre chamado a cumprir mais uma de suas inúmeras tarefas. A cena de abertura encerra-se quando o toque de recolher o chama de volta ao quartel, junto com seu companheiro, Andres. De Marie ele tem de se despedir sem sequer ter entrado em casa ou logo depois de chegar. Do capitão e do médico afasta-se assim que pode, no modo acelerado de sempre. Ao deixar a sala em que barbeou o capitão, este lhe ordena que modere o passo e que desça a rua “bem devagar”, incomodado que está com a afoiteza do soldado. A premência do trabalho acarreta completa perversão na relação marital e familiar de Woyzeck. Como aponta Albert Meier, o soldado “tem de trabalhar, para poder viver com Marie e com o filho”, mas, ao mesmo tempo, tem de abdicar dessa convivência “para poder trabalhar”.¹⁸ Assim, diz Leslie Mac Ewen, ele “entra e sai de casa como se fosse o gato da família”.¹⁹

A composição de *Woyzeck* obedece a esse imperativo do trabalho, executado no ritmo da urgência e do desespero. As cenas abreviam-se na medida em que o protagonista não pode ficar num mesmo lugar por mais que um instante. Não por acaso, as duas cenas mais longas de *Woyzeck* são aquelas em que figura o oficial, o bonachão apologista do ócio (H3,5 e H2,7). A ausência programática de trabalho leva o oficial a “matar o tempo”, sobretudo pelo expediente da conversa fiada, não se escusando jamais de um pretexto para rir-se do soldado. Nessas duas cenas mais alentadas, o ritmo de Woyzeck é quebrado, é interrompido pela intervenção de seu superior falastrão. Longe dele, o soldado trata de correr.

Somente se levada em consideração a rotina de tarefas do soldado, realçada pelo contraponto de um capitão entediado, é que se pode observar um princípio de racionalidade na composição de *Woyzeck*. A forma do drama é resultante do embate

¹⁷ Robert Castel, *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*, trad. Iraci D. Poleti, Petrópolis, Vozes, 2003, p. 21.

¹⁸ Meier, *Georg Büchner: ?Woyzeck?*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹ Leslie Mac Ewen, *The Narren-motifs in the works of Georg Büchner*, Bern, Herbert Lang & Cie, 1968, p. 39.

entre a miséria do fuzileiro e a bonança do oficial, entre o espelhinho de Marie e os cristais da mansão burguesa (H3,4). É esse antagonismo de classes que impede a consecução do formato simétrico e exige o recurso à cena mal polida, pois a presença simultânea da burguesia e da *canaille* impede o encaixe harmônico das peças que movem a cena. O tempo, assenhoreado pelo trabalho, perde em *Woyzeck* toda possibilidade de se conduzir linearmente. Contudo, ele não se anula, nem se transforma num ente autônomo a dirigir a ação dramática, como pretende Klotz. Ele tão somente se acelera em demasia, atropela-se numa ordenação aparentemente caótica, mas que faz jus à ordem destinada a submeter o pobre. Ambos, Marie e Woyzeck, acham-se premidos entre o instinto que impõe a satisfação da fome ou do sexo e uma ordem social que lhes nega tal satisfação. Trata-se de um tempo que não se ajusta às horas e minutos do capitão, nem à elegância composicional do teatro burguês, mas que espelha a luta desesperada do pobre pela sobrevivência.

A determinação do espaço

Há em *Woyzeck* uma cena emblemática do modo como se constitui o espaço no drama de Büchner. Trata-se do momento em que se confirmam de maneira insofismável as insinuações maldosas do capitão: Marie e o tambor-mor dançam num salão, enquanto Woyzeck os observa do lado de fora. Para Klotz, o fato de o soldado permanecer sentado no banco defronte a taberna, em vez de entrar e tomar satisfações, corrobora sua tese de que o espaço, à semelhança do tempo, autonomiza-se e passa de *moto proprio* a trancafiar a personagem e a isolá-la do mundo. A propósito dessa cena, ele assevera que a “parede separa o solitário daquela que o abandonou”.²⁰ A parede da taberna oferece, contudo, uma porta de entrada. A inércia de Woyzeck não decorre do confinamento físico, constituído por muros intransponíveis; o que de fato impede-lhe o contato direto com Marie é a autoridade do tambor-mor e sua força. Enfraquecido pela dieta que o consome e ciente de sua situação subalterna, Woyzeck não pode adentrar no salão, ignorar o suboficial e retirar sem mais a mulher que o trai. Resta-lhe sentar-se humilhado e maquinando sua vingança engendrando um crime do qual não poderá sair impune. A condição de pária social permite-lhe olhar pela janela da taberna, mas não tocar o trinco da porta. O que se opera na cena é uma determinação social do espaço. O que separa ou aproxima as personagens é o lugar que ocupam numa sociedade rigidamente hierarquizada.

De igual modo, no espaço público e aberto, configura-se o mesmo estado de opressão que sujeita Woyzeck à tortura moral. Woyzeck é abordado na rua pelo médico e pelo capitão (H2,7). O oficial, em conluio com o facultativo, diverte-se à custa da perplexidade vexada do soldado. Ele insinua a seu subordinado que a mulher o trai com o tambor-mor, de quem haveria de ter sobrado um fio de barba num fundo de tigela. A reação indignada de Woyzeck repercute na fala do capitão: “Que cara é essa meu rapaz? pode ser que não o tenhas visto na sopa, mas, se te apressares e dobrares a esquina, poderás quem sabe encontrá-lo num par de lábios”. A denúncia de que aquilo que lhe é mais caro se lhe escapa na forma da

²⁰ Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, op. cit., p. 122.

traição leva-o a imaginar subitamente a constrição física extrema do enforcamento e os horrores do inferno gelado. Tais imagens, no entanto, não encontram correspondência em elementos tirados ao ambiente imediato, à exceção das duas personagens postadas no meio do caminho, que constituem ali um resumo da usina que tritura a alma e o corpo do soldado. Num lance único e concentrado, o médico e o capitão sujeitam Woyzeck ao escárnio, exigem-lhe obediência (o capitão ameaça-o com um tiro), usam-no mais uma vez como cobaia (o médico toma-lhe o pulso, avalia a sua postura), lembram-no da dependência financeira que o obriga à tarefa da fome (a promessa de um aumento pela dieta ignominiosa das ervilhas). O espaço público torna-se o cenário propício e necessário ao encontro humilhante do proletário com dois de seus algozes.

Também a natureza se submete à ordem social. A cena de abertura (H3,1) apresenta Woyzeck e seu companheiro Andres em meio a uma campina, colhendo varas. Enquanto podam os arbustos, Woyzeck é acometido por visões que ele narra ao colega:

É, Andres, naquela faixa de capim, de noite rola a cabeça. Uma vez alguém levantou a dita pensando que era um ouriço. Três dias e três noites depois estava durinho, esticado num caixão; (*em voz baixa*) Andres, foram os maçons, eu sei, os maçons, silêncio!

Em seguida, o soldado crê ouvir a percussão do “oco” da terra e o som de trombetas, tudo entrecortado por um estranho silêncio. O ambiente penumbroso do anoitecer no arrabalde ajuda a promover essa conjuração de imagens soturnas, mas a natureza está contaminada por elementos trazidos de outra parte. A colheita de varas promove algo mais que uma atividade campestre. Alude-se aqui à recolha do material necessário à confecção dos bastões ou açoites que se usavam no castigo físico infligido aos soldados.²¹

À percepção de que a terra é oca Woyzeck associa a ideia do refúgio secreto de uma confraria: “É tudo oco lá embaixo: os maçons!”. A associação não é gratuita. A maçonaria constituía organização civil que de modo clandestino lutava pela liberalização do regime de Metternich. As autoridades procuravam denegri-la aos olhos do povo atribuindo-lhe intenções e poderes que afrontavam a religião e os costumes. Não por acaso, diz Alfons Glück, Woyzeck imagina os maçons acoitando-se embaixo da terra.²² A campina sombria espelha um sistema que oprime, persegue e mata. A paisagem “natural” é cenário desse sistema, ao qual se integram Woyzeck e Andres. Ela é lugar de trabalho e de reprodução do discurso ideológico, elemento essencial no controle da temida massa proletária. A natureza encontra-se, assim, a

²¹ Cf. nota de Henri Poschmann a propósito dessa cena in Georg Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, op. cit., v. I, p. 742.

²² Cf. Alfons Glück. “Herrschende Ideen’: Die Rolle der Ideologie, Indoktrination und Desorientierung in Georg Büchners *Woyzeck*”, in *Georg Büchner Jahrbuch 5*, editado por Thomas Michael Mayer, Frankfurt a. M., Europäische Verlagsanstalt, 1985, p. 62. Cf. também Henri Poschmann, “‘Wer das lesen könnt’ – Zur Sprache natürlicher Zeichen im ‘Woyzeck’”, in *Studien zu Georg Büchner*, editado por Hans-Georg Werner, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1988, p. 195.

serviço de interesses claramente identificáveis, oferecendo trabalho para o soldado, matéria-prima para o apetrecho correcional e eco para a propaganda política.

Um pequeno monólogo de Marie, no final de H3,2, traz a primeira indicação do desconforto da casa onde ela mora com o filho de colo: “Por que você ficou tão calado, neném? Tá com medo? – Está tão escuro, é que nem se a gente ficasse cega. Quase sempre a lanterna do poste ilumina aqui dentro. (Sai). Não aguento mais! Isso me dá calafrios”. Além de escuro, o espaço da habitação é apertado e desguarnecido, observando-se na mão de Marie um “pedaço de espelho” e, numa cena adiante (H3,4), à guisa de berço, uma cadeira a embalar o sono de Christian. Em meio à penúria da casa, o par de brincos deixados pelo tamboreiro afigura-se-lhe uma verdadeira joia: “Com certeza é ouro!”. Mas esse lampejo de felicidade é logo substituído pelo confronto com o espaço e os objetos que a envolvem:

A gente só tem um cantinho no mundo e um pedaço de espelho, e ainda assim a minha boca é tão vermelha quanto a de qualquer madame. Dessas madames que têm uns espelhos grandes, que mostram de cima até embaixo. Dessas que os homens finos vêm beijar a mão. Eu sou apenas uma pobre coitada. (H3,4)

Os objetos cênicos caracterizam o espaço e as personagens num preciso contexto de posição social. A faca e a navalha, a cadeira em que se acomoda o filho de Woyzeck, as varas tiradas ao matagal: todos esses objetos vinculam-se a um determinado valor de uso e identificam a personagem que deles se utiliza com sua situação de classe. O burguês veste a casaca de belo talhe e ostenta um valioso relógio; o filho do pobre contenta-se com a cadeira apertada e o ar abafado de seu casebre. O contraste acentua-se ao se inserir um objeto que medeia a relação entre duas personagens. A navalha manuseada por Woyzeck aproxima-o fisicamente do capitão que se afeita. O contato físico, porém, não esgota o sentido da cena, toda ela construída em torno de uma conversa marcada pela clivagem existente entre o mundo das virtudes do oficial e o cotidiano do soldado, organizado em razão da sobrevivência material: a presença do instrumento de corte assume assim caráter simbólico. Além disso, o objeto em questão adquire valoração distinta a partir de perspectivas diferentes. Do ponto de vista de Woyzeck, a lâmina afiada é uma ferramenta de trabalho, valiosa na medida em que proporciona um dinheiro a mais em seu bolso. Para o capitão, o mesmo objeto traduz o conforto e a distinção que sua posição social garante. Ao roçar sua pele, o fio da navalha não representa esforço, mas o seu contrário, o ócio que ele cultivava como a última das virtudes, como se vê na já citada passagem em H3,5: “Devagar, Woyzeck, devagar; uma coisa de cada vez; deixas-me zonzinho. Que é que eu farei com os dez minutos que sobrarão, já que terminas tão cedo?”. O capitão usufrui a *toilette* do rosto como um entretenimento destinado a preencher sua rotina de tédio. Para Woyzeck, os minutos economizados poderão render-lhe algures outra gorjeta ou, quem sabe, um pingote de descanso.

Na cena do professor com seus alunos (H4,1) ocorre também a aproximação física, promovida por mãos que apalparam o corpo macilento do soldado:

MÉDICO. Cavalheiros, os senhores podem ainda ver algo mais. Vejam este sujeito, há três meses que não come nada além de ervilhas. Observem o efeito, sintam como o pulso é irregular, aqui, e os olhos.

WOYZECK. Doutor, a minha vista está escurecendo. (*Senta-se.*)

MÉDICO. Coragem, Woyzeck, apenas mais alguns dias e teremos terminado. Apalpem, senhores, apalpem!

(*Apalpa-lhe a frente, o pulso e o peito.*)

Aqui também a proximidade física deve ser observada em razão de pontos de vista divergentes. Para o médico, o soldado a ser examinado constitui a prova das teses que lhe trarão o glorioso reconhecimento científico. A seus alunos a cobaia humana representa tão somente o instrumento do aprendizado propedêutico. Para Woyzeck, seu corpo descarnado traduz a tortura e a humilhação necessárias ao incremento do soldo miserável. No contato físico revelam-se as disposições sociais que colocam uns poucos sobre o terraço ou sobre a poltrona confortável e os demais, na pele da cobaia e do burro de carga.

A profusão espacial que se observa em *Woyzeck* corresponde, como já se disse, ao regime de trabalho fragmentado do soldado. Ele tem de distribuir seu tempo pelos lugares onde executa suas obrigações militares, a par de uma gama de atividades extras, restando-lhe umas curtas visitas à própria casa e o divertimento barato na feira. A multiplicidade de espaços revela também o caráter ubíquo do sistema de exploração a que Woyzeck está submetido. A feira, lugar destinado em princípio ao entretenimento, reproduz a mesma sorte de humilhação que Woyzeck padece nas mãos de seus superiores. Ali o tambor-mor aproveita-se do interesse de Marie pelo espetáculo do charlatão para conduzi-la às primeiras fileiras da plateia, em flagrante desrespeito à presença daquele que a acompanha. Pouco antes, prestes a entrar na barraca (H2,3), Woyzeck ouve o discurso que o detrata como inferior:

Meus senhores, meus senhores! Vede a criatura, como Deus a fez: sem nada, nada mesmo. Vede agora o que faz o engenho humano: a criatura anda ereta, veste calças e casaca, e porta uma espada! Vede o progresso da civilização. Tudo progride. – Um cavalo! Um macaco! Um canalho!²³ O macaco já é um soldado – o que não quer dizer muita coisa – o degrau mais baixo do gênero humano!

Woyzeck aparenta não se ressentir da acusação de inferioridade ao ver-se como soldado equiparado ao símio. A doutrinação para a obediência e para a aceitação da miséria acaba por naturalizar o dito maldoso, de modo que ele e sua acompanhante decidem-se por adentrar na tenda do espetáculo que se anuncia, antevendo uma atração divertida. A tirada do charlatão humilha aquele que se acostumou ao vexame, não porque ela distorce a real situação do militar de baixo escalão, mas justamente por revelar sua face verdadeira: ser soldado constitui ocupação vil que rebaixa o homem à condição animal. Os lugares reservados aos passos agitados de Woyzeck configuram o espaço social da humilhação.

²³ No texto original há um jogo de palavras. No lugar de *Kanarienvögel* (canário), aparece *Kanaillevögel* (pássaro canalha).