

O GRITO DO HOMEM EM *WOYZECK*, ANÁLISE DAS OBRAS DE BÜCHNER E HERZOG

Bianca de Franceschi Fiuza (PUCRS)¹

RESUMO

A história da derrocada mental de um indivíduo que, vivendo sob condições miseráveis, é levado à loucura e ao crime de assassinato é representada no texto dramático *Woyzeck*. Essa peça retrata a vida de um soldado pobre que é humilhado pelos que estão em seu entorno e que, para sobreviver, busca outros meios de obtenção de renda, sujeitando-se, por exemplo, aos experimentos científicos de um médico, de modo que, por consequência, acaba adoecendo, seja física ou mentalmente. Pode-se compreender que *Woyzeck* aborda temas como massificação e determinismo da vida humana, uma vez que apresenta um enredo em que a situação do protagonista é construída de forma tal, com tantos sofrimentos e humilhações, que suscita a percepção de que o desfecho é uma consequência inevitável para o personagem. Esse texto foi escrito pelo dramaturgo alemão Georg Büchner (s.d.) em 1836 e publicado posteriormente, em 1879. Cem anos depois, em 1979, o cineasta alemão Werner Herzog (1979) produziu e dirigiu uma adaptação cinematográfica do texto buchneriano, também denominada *Woyzeck*. Dessa forma, neste trabalho, busca-se empreender a análise da peça de Büchner e do filme produzido por Herzog, evidenciando-se aspectos que diferenciam e aproximam as duas obras, considerando-se, para isso, elementos comuns aos textos dramáticos, bem como aqueles que são próprios da arte cinematográfica. Para tanto, são utilizados, como aporte teórico, textos de autores como Magaldi (1965), Rosenfeld (1965; s.d), Hauser (1982), Baumgarten (1985), Carpeaux (2013), etc. Além disso, partindo do conceito de *horizonte de expectativas*, desenvolvido por Jauss (1979), entende-se que as obras literárias podem corresponder não apenas ao *horizonte de expectativas* do seu período de produção, mas também ao de leitores de distintos momentos históricos. Desse modo, busca-se compreender como *Woyzeck*, obra que aborda os temas acima mencionados, pode corresponder tanto ao *horizonte de expectativas* do tempo de Büchner, no século XIX, quanto, em um novo formato, o cinema, ao do tempo de Herzog, no século XX.

Palavras-chave: Texto dramático. Cinema. Literatura e cinema. Georg Büchner. Werner Herzog.

¹ Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, bolsista CAPES/PROEX, Orientador: Carlos Alexandre Baumgarten, Doutor em Letras pela PUCRS e professor no programa de pós-graduação da mesma instituição.

No texto *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Hans Robert Jauss inaugura a teoria da estética da recepção, uma proposta para superar o que identifica como um “abismo entre literatura e história” (JAUSS, 1982, p.22) que existiria no campo dos estudos literários. Nesse texto, elabora seu diagnóstico de que, no decurso dos séculos XIX e XX, vinha ocorrendo certa decadência da história da literatura desenvolvida, predominantemente, com base em teorias formalistas, que priorizavam uma leitura imanente do texto literário, ou em teorias marxistas, que davam preferência à análise das obras a partir de seu contexto de produção. Jauss identifica que essas teorias, ao privilegiarem uma estética da apresentação ou produção, ignoravam a recepção e seu efeito, importante dimensão da literatura, tanto para seu caráter estético, quanto para sua função social (JAUSS, 1982, p.22).

Jauss entende que o texto visa primordialmente a um destinatário (JAUSS, 1982, p.23), portanto é pensado e escrito para um leitor, de modo que apresenta em si respostas a questões de leitores de determinado tempo (o tempo em que a obra foi produzida), ou seja, a obra corresponde a um “horizonte de expectativas” de leitores de certa época. O leitor, desse modo, recebe o texto e faz sua avaliação estética por meio da comparação com outras obras pertencentes ao contexto histórico-literário, e a partir de seu conhecimento prévio. Entretanto, como a obra literária não é concebida por Jauss como um objeto que ofereça sempre um mesmo e único aspecto de si a leitores de qualquer tempo histórico, Jauss observa que “a historicidade da literatura não repousa numa [mera] conexão de ‘fatos literários’” (JAUSS, 1982, p.24), pois a obra literária, por ter um caráter dialógico e dinâmico, à medida que é recepcionada no desenrolar da história, é sempre atualizada pelo leitor, que, pertencendo a outro tempo, a recebe de uma nova forma, atualizando assim seu significado, de acordo com o conhecimento prévio desse novo leitor e com o contexto em que este está inserido. Assim, uma história da literatura feita a partir dessa proposta da estética da recepção, poderia ser concebida, por exemplo, como uma história que apresenta obras que dialogam com leitores de distintos momentos históricos. Cabe acrescentar que Jauss entende por leitor não apenas o sujeito que lê os textos, mas também, e principalmente, aquele que faz registros sobre o texto, como o crítico, o historiador ou, ainda, o escritor, que atualiza em sua própria obra o texto já lido.

Considerando o diálogo que uma obra pode travar com leitores de épocas distintas, é possível verificar que *Woyzeck*, de Georg Büchner, escrito em 1836 e publicado em 1879, é um texto que apresenta respostas a questões relacionadas ao seu próprio tempo de produção, assim como dialoga com o tempo do cineasta alemão Werner Herzog, que não por acaso produziu e dirigiu uma adaptação cinematográfica do texto de Büchner, em 1979, cem anos após a publicação da peça do dramaturgo. A história de *Woyzeck* é a história de um soldado pobre, que para sobreviver e sustentar a família tem outros meios de conseguir dinheiro, trabalhando como barbeiro de um capitão do exército e servindo como cobaia dos experimentos de um médico. Seus únicos amigos são o soldado Andres, que pouco o entende, e Marie, moça com quem vive e tem um filho, mas que também é uma prostituta que o trai com o Tamboreiro-Mor. Além de viver e trabalhar de forma degradante, *Woyzeck* é humilhado por seus superiores, assim como pelo amante de Marie. Esse conjunto de desgraças deixa o soldado transtornado e doente, seja física ou mentalmente. O desfecho da trama se dá quando *Woyzeck*, após estar sofrendo de alucinações, assassina Marie e, embora isso não apareça de forma explícita nem no texto nem no filme, suicida-se em um lago. Desse modo, vê-se que Büchner construiu um drama que apresenta o conflito entre o homem e seu entorno social degradante, conforme explica Baumgarten (1985).

O texto de Büchner foi escrito em um período da modernidade em que o ideal iluminista já havia se difundido, o progresso científico já estava em andamento e a revolução francesa já havia acontecido, trazendo ao mundo as ideias de liberdade, igualdade e fraternidade. No entanto, essa mesma modernidade que prometia progresso e liberdade era ambígua e também mostrava um outro lado aos contemporâneos daquele tempo. No século anterior, as mudanças econômicas e o avanço da revolução industrial, que ocorria como consequência de uma evolução iniciada nos fins da Idade Média (HAUSER, 1982, p.704), são responsáveis por significativas mudanças sociais. De acordo com Hauser, no final do século XVIII, com a racionalização e mecanização da produção, se estabelece

uma situação em que há, por um lado, o poder do capital e, por outro, uma classe trabalhadora sujeita à pressão econômica e à miséria. Emerge um espírito individualista competitivo no período nomeado por Hauser como “idade da máquina” (HAUSER, 1982, p. 704). Hauser explica que a “sociedade perde a anterior diferenciação dos tipos profissionais, e, especialmente nas camadas inferiores, o processo de nivelção é tremendo”, assim, de acordo com o autor, as pessoas que vivem nessas camadas inferiores passam “a ser uma massa de ressentidos numa grande fábrica que funciona mecanicamente como se fosse um quartel” (HAUSER, 1982, p.705).

Em *A comédia do niilismo*, texto que trata da peça *Leonce e Lena*, de Büchner, Rosenfeld (s.d. p.13) aparenta posicionar-se a favor de uma leitura imanente dos textos (ou seja, de tendência formalista), negando o biografismo, quando escreve:

Evidentemente, não podemos transferir, sem mais nada, a temática e os problemas de uma obra fictícia para o nível biográfico do autor, mesmo quando 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 obra ampla autonomia em face da experiência real do criador.

Porém Rosenfeld segue seu discurso afirmando ser evidente “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” (ROSENFELD, s.d. p.13). Büchner fora educado, na adolescência, sob os moldes do idealismo alemão, que entrou em declínio após 1830 (ROSENFELD, s.d.), e, por isso, ele que, ainda na adolescência, exaltara a liberdade e dignidade humanas, a partir da perspectiva idealista, abraçou por fim o problema do determinismo biológico e histórico (ROSENFELD, s.d., p.13). Essa crise vivida pelo dramaturgo era a crise vivida por homens daquele período, que viram emergir ideias de liberdade e superioridade da razão humana, mas que acabaram por perceber o fracasso desses mesmos ideais, uma vez que viviam um cotidiano da vida industrializada que parecia sabotar a liberdade humana. A percepção do determinismo da vida humana, do homem como uma marionete de forças exteriores, é refletida, no texto de Büchner, como se verá à frente. Ao retratar Woyzeck, que, além de trabalhar como um soldado em condições miseráveis, também aceita ser cobaia dos experimentos de um médico em troca de um parco rendimento extra, Büchner teria escrito, conforme a posição de Carpeaux (2019, p.121), a primeira tragédia sobre um proletário na literatura moderna. Dessa forma, seria possível depreender que *Woyzeck* corresponderia, quanto a essas questões acima tratadas, ao horizonte de expectativas de leitores que vivenciaram esse período crítico da história.

Entretanto, conforme a explicação anterior, considerando o entendimento de Jaus a respeito de uma obra ser atualizada pelos leitores de outro tempo no decorrer da história, é possível identificar a correspondência de *Woyzeck* ao horizonte de expectativas do tempo de Werner Herzog. Este pode ser tomado como um leitor de Büchner que não escreveu uma crítica do drama, ou um texto literário apresentando um diálogo com *Woyzeck*, mas que registrou o texto de Büchner numa outra forma de arte: o cinema. As produções cinematográficas certamente não são literatura, nem teatro, nem fotografia, trata-se de uma nova arte, que tem como meio de expressão essencial a imagem e o movimento. Essa arte emergiu na passagem do século XIX para o XX, quando a modernidade adentrava uma nova etapa, a do desenvolvimento tecnológico, que parecia prometer novas benesses à humanidade. Entretanto, nesse mesmo novo tempo, o mundo enfrentou as duas grandes guerras e, mais tarde, a guerra fria. Na Alemanha, especificamente, foi instaurado o regime nazista, e, após esse que foi um dos períodos mais atroz do século, o país ainda foi dividido pelos soviéticos e pelos

norte-americanos, tornando-se, uma arena para a Guerra Fria (CÁNEPA, 2006, p. 312). Embora Hauser estivesse a criticar o nivelamento de ideologias no discurso dos que equiparam os movimentos que lograram poder no século XX, confirma ser possível perceber certa analogia tecnicista comum a esses poderes: “Não há, pois, nenhum maquinismo de Estado que possa passar sem os “gerentes”. Eles exercem o poder político em nome das massas mais ou menos vastas tais como os técnicos dirigem suas fábricas.” (HAUSER, 1982, p.1117).

Portanto, enquanto no século XIX já era possível ver o outro lado do projeto de modernidade, no século XX, o fracasso desse projeto se confirmou. Alguns dos problemas que aconteciam no período anterior foram intensificados no século XX. A evolução industrial, científica e tecnológica acompanhou as grandes guerras e a sujeição do homem a essa nova engrenagem do mundo, vislumbrada no tempo de Büchner, também é percebida no tempo de Herzog. Por isso, se a retratação da derrocada mental de um soldado, que sofre humilhações em seu meio social até chegar à loucura e cometer um assassinato, parece refletir o pensamento de pessoas do século XIX, as quais entendiam que o homem estava sendo subjugado por essas forças externas, pode-se verificar o mesmo com relação ao século XX.

Ao produzir o filme, Herzog foi muito fiel ao texto de Büchner, colocando-o em essência na tela de cinema, de modo que apresentou também Woyzeck como um soldado de baixa patente que sofre humilhações, exatamente como acontece no texto buchneriano. Apenas algumas cenas foram retiradas, tiveram a ordem invertida, ou foram significativamente modificadas, especialmente na parte final. Talvez uma característica do texto buchneriano tenha sido um fator facilitador dessa mudança na ordem das cenas sem que se tenha a impressão de que o cineasta tenha feito grandes mudanças na adaptação: *Woyzeck*, conforme observa Baumgarten (1985), tem cenas que pouco se relacionam umas com as outras, de modo que seria perfeitamente possível transportar a cena inicial para o meio da peça, por exemplo, sem que houvesse alteração significativa no sentido da trama (BAUMGARTEN, 1985, p.63).

Essa falta de encadeamento causal é um elemento inovador, se colocado em comparação com a construção da trama de textos dramáticos clássicos. Anatol Rosenfeld (1965), em *Teatro épico*, explica que quando considerados em uma forma pura, os textos dramáticos apresentam um encadeamento causal de ações. Entretanto, distingue os gêneros em sua acepção substantiva e adjetiva, de modo que seria possível perceber elementos próprios de outros gêneros (Rosenfeld os denomina traços estilísticos) em textos dramáticos, por exemplo. Portanto, embora o autor afirme que o drama apresenta uma sucessão ordenada de ações, assim como apresenta um tempo linear, também concorda que há textos dramáticos, esses próprios da modernidade, que não seguem essa regra, uma vez que suas cenas podem não ter um encadeamento causal e temporal. Desse modo, o texto de Büchner não apresenta uma sucessão temporal ordenada, de modo que se aproxima, nesse sentido, do cinema, pois, conforme observa Hauser, nessa arte, “certo elemento de liberdade se introduz na sucessão de seus momentos” (HAUSER, 1982, p.1129).

Embora, com relação à questão acima tratada haja uma proximidade entre o texto do dramaturgo e a obra cinematográfica, é possível identificar diferenças entre as obras, visto que são artes distintas. Herzog usou os recursos próprios da arte cinematográfica, intensificando, assim, elementos do texto que não seriam intensificados da mesma forma, se retratados no palco. No texto *A era do filme*, Arnold Hauser trata de questões relacionadas ao cinema e seu surgimento e, para isso, faz algumas comparações entre teatro e cinema. Explica que as duas artes apresentam semelhanças com relação à exploração do tempo e do espaço, mas ainda assim, são diferentes nesse aspecto. Antes

de ser aqui introduzido o comentário de Hauser, deve-se observar que o autor parece não considerar que a distinção entre texto dramático e encenação seja de tanta importância para sua argumentação, porém como observa Magaldi (1965, p.12), o texto sem a encenação não é teatro, mas o autor dramático, ao escrever, supõe a encenação, de modo que haveria correspondência entre o espaço e tempo representados no texto dramático e na encenação. Agora, veja-se o seguinte trecho em que Hauser (1982, p.1128) apresenta distinções entre cinema e teatro:

O teatro é, em muitos aspectos, o meio artístico mais semelhante ao filme; em vista, particularmente, da sua combinação de formas espaciais e temporais, representa a única analogia real com o filme. Mas o que se passa no palco é em parte espacial, em parte temporal; em regra, espacial e temporal, mas nunca um mito do espacial e do temporal, como o que se passa num filme. A diferença mais fundamental entre o filme e as outras artes é que, na sua representação do mundo, os limites entre espaço e tempo são fluidos: o espaço tem um caráter quase temporal; o tempo, até certo ponto, um caráter espacial.

Essa fluidez referida por Hauser, em parte, acontece em função de recursos como *close-up*, *slow-motion* e aceleração temporal, que não podem ser utilizados da mesma forma no palco. É usando a aceleração que na cena de abertura, muda, apenas contida de movimento, imagem e música, Herzog representa o sofrimento de uma vida quase maquinal que leva Woyzeck. O soldado aparece marchando, tendo sua marcha conduzida por um superior, que o instiga com um cassetete a andar mais rápido. A marcha é acelerada pelo recurso da câmera, de modo que confere à cena a percepção de que Woyzeck é compelido a marchar mais apressadamente do que suportaria o ser humano. Essa percepção é reforçada pelas expressões de extremo desconforto do ator, favorecidas pelo *close up*, e que evidenciam o contraste entre a humanidade do personagem e o modo como ele é tratado, como se fosse algo quase não humano.

No texto de Büchner, esse contraste aparece igualmente na primeira cena (que é também a primeira cena dialogada do filme), porém de outra forma. Woyzeck está fazendo apressadamente a barba do Capitão, quando este o repreende pela pressa. O capitão afeta um discurso sobre tempo e eternidade, de modo que o diálogo proporciona a percepção de um contraste entre a vida do Capitão e a de Woyzeck, que não teria, como se vê no decorrer do texto, tempo disponível para esses assuntos. O capitão segue seu discurso com um tom moralizador, falando: “Você está sempre tão apressado, Woyzeck! Um homem de bem não fica assim, um homem de bem, com a consciência tranqüila” (BÜCHNER, s.d., p.24). O personagem, muito caricato, finge superioridade, ri-se de Woyzeck e profere do alto de sua afetação moral:

[...] Woyzeck é um bom homem... Mas (*Com dignidade.*) Woyzeck não tem moral. Moral é quanto a gente tem moralidade, entende? É uma bela palavra. Tem filho sem a bênção da Igreja, como diria nosso reverendíssimo capelão. Sem a bênção da Igreja e não é meu. (BÜCHNER, s.d. p.24).

A superficialidade do discurso do Capitão é quebrada por Woyzeck, que o desconcerta ao responder: “Senhor Capitão, o bom Deus não deixará de cuidar do pobre vermezinho, só porque não disseram “amém” antes de ser feito. O Senhor disse: Vinde a mim as criancinhas!” (BÜCHNER, s.d. p.24). Em seguida, o soldado relaciona a falta de moralidade mencionada pelo Capitão à sua condição de pobreza, menciona que os pobres têm carne e sangue, quando, então, o Capitão rebate, acusando Woyzeck de não ter virtude, trazendo ao diálogo o tema do homem reduzido à condição animal por submeter-se aos próprios desejos. Ao mesmo tempo, o Capitão orgulhosamente se auto-elogia: “Digo

sempre a mim mesmo: você é um homem virtuoso (*Comovido*), um homem bom, um homem bom” (BÜCHNER, s.d., p.25). Woyzeck responde, confirmando de forma humilde sua inferioridade: “Sim, senhor Capitão, a virtude. Eu não tenho. Sabe, nós gentinha, nós não temos virtude, nós só seguimos a natureza” (BÜCHNER, s.d., p.25), e, de modo a ressaltar a ironia do texto, assim como a superficialidade do Capitão, segue: “No entanto, se eu fosse um senhor, se eu tivesse um chapéu, um relógio e uma bengala, e se eu soubesse falar bem, então seria virtuoso, senhor Capitão. Mas eu sou um pobre coitado” (BÜCHNER, s.d., p.25). Dessa forma, o diálogo inicial apresenta de imediato as oposições homem-animal, homem-máquina, racional-irracional, que estão presentes no restante do texto, assim como no filme.

Essas oposições também aparecem nas cenas de diálogo entre Woyzeck e o Médico. Este personagem, também construído de forma caricata, coloca a saúde física e mental de Woyzeck em risco, aproveita-se da necessidade financeira do soldado para reduzi-lo a uma cobaia de seus experimentos, em troca de algum pagamento. Na passagem a seguir, presente no primeiro diálogo entre os dois personagens, o Médico repreende Woyzeck por tê-lo visto urinando na rua, o que seria uma atitude animalesca, do homem que cede à natureza:

MÉDICO -- A natureza exige, a natureza exige! Superstição, superstição medonha! A natureza! Pois eu não demonstrei que o musculus constrictor versicae está subordinado à vontade? A natureza! Woyzeck, o homem é livre, no homem se revela o individualismo da liberdade. Não ser capaz de conter a bexiga! É mentira, Woyzeck! [...] (BÜCHNER, s.d., p.29).

Em outra parte do diálogo, o Médico afeta superioridade, mentindo não estar irritado após dar um pontapé em Woyzeck. No filme, o Médico não agride fisicamente o soldado nessa cena, mas suas expressões, quando não de alegria interessada por Woyzeck como objeto de estudos, são de desprezo, raiva e superioridade. Seu trato com o soldado é de comando, e suas falas são inicialmente gritadas, contrastando com seu discurso em que se coloca como um homem racional, capaz de segurar seus impulsos e não se irritar. O trecho a seguir é parte da fala do Médico no texto de Büchner: “[...] No entanto, mijou no muro. Eu vi. (*Dá-lhe um pontapé.*) Não, Woyzeck, não estou irritado: a irritação faz mal à saúde, é anticientífica. Estou calmo, muito calmo” (BÜCHNER, s.d., p.30). Percebe-se que, com frequência, o médico trata Woyzeck como se este fosse um animal a servir-lhe de cobaia. Ele pede que o soldado se alimente apenas de ervilhas a fim de examinar o resultado de tal regime alimentar. Ao ver que Woyzeck tem uma conversação aparentemente descontraída da realidade, de modo a ser perceptível que está adoecendo, não só física mas mentalmente, o Médico comemora ao fazer o diagnóstico: “Um caso interessante. Está com uma bela ideia fixa! Ainda vai para o hospício! O Woyzeck vai ganhar um aumento se se comportar direito! Mostre o pulso! É...” (BÜCHNER, s.d.p.31). Em outro momento, o médico expõe Woyzeck pra que, de forma humilhante, seja analisado por uma turma de estudantes. O médico torna a situação desconcertante para Woyzeck, agindo como se o soldado fosse uma criatura exótica:

MÉDICO -- Coragem, Woyzeck! Mais uns dias e acabou. Tomem-lhe o pulso, meus senhores, tomem-lhe o pulso! (Apalpam-lhe a frente, o pulso, o peito.) Por falar nisso, Woyzeck, mexa com as orelhas para que os senhores vejam! Há muito que desejo lhes mostrar: tem dois músculos que funcionam. Vamos, agora.

WOYZECK -- Ora, senhor Doutor.

MÉDICO - Animal, quer que eu lhe puxe as orelhas! Quer agir igual ao gato? Olhem, meus senhores, esta é a metamorfose do burro; freqüentemente também é a consciência de uma educação feminina e do modo de falar das mães. Quantos cabelos sua mãe já lhe arrancou, delicadamente, como lembrança? Há alguns dias eles estão tão ralos! Pois é, as ervilhas, meus senhores! (BÜCHNER, s.d., p.36.)

A oposição homem-animal também aparece na quinta cena, em que Marie e Woyzeck vão a uma feira onde há artistas apresentando-se. Ali, há atrações com animais que são, de forma irônica, comparados a seres-humanos. Em uma tenda, um apresentador faz perguntas a um cavalo, que tem seus movimentos tomados como respostas. O homem compara o animal a um sábio. Os comentários jocosos do apresentador dão a entender que a sabedoria do animal deve envergonhar o ser humano, que também age de forma animalesca. Outra atração da feira é um macaco vestido de soldado. O homem que o apresenta também desdenha da profissão de Woyzeck: “Vede a criatura como Deus a fez: nada, nada mesmo. Vede agora a arte: anda em pé usa calças e jaqueta, tem uma espada! O macaco é soldado; ainda não é muito, o mais baixo degrau da vida humana.” (BÜCHNER, s.d., p.32).

Vê-se que, além de levar uma vida de pobreza e de trabalhar de forma excessiva, Woyzeck é humilhado com frequência e tratado como se fosse um animal subjugado ao homem. Pode-se entender que, em suma, vive de forma desumana, especialmente se considerado o tratamento que lhe é dado pelo Médico. Woyzeck que era um homem anteriormente considerado bom pelos demais personagens, que tinha alguma sociabilidade, visto que tinha um amigo e uma família, passou a estar cada vez mais em solidão e a mostrar indícios de delírio. No filme, já na segunda cena, em que está com seu amigo também soldado, Andres, fica claro o delírio sofrido por Woyzeck. Em um local distante da cidade, começa a falar que algo o está perseguindo, em um momento afirma que são maçons, porém também fala numa fumaça. Olha para algumas direções e para o lago, onde ao fundo está a cidade. A câmera focaliza nessa imagem, de tons azuis e cinza, em que se vê o lago e vagamente a cidade no horizonte, conferindo à cena a impressão de que realmente há algo misterioso a ser descoberto. Entretanto, desorientado, o soldado olha para vários lugares, pisa com força por várias vezes no chão, dizendo que aquilo que supostamente o persegue está embaixo da terra e sobe à superfície. Desse modo, o espectador percebe que Woyzeck parece delirar. Andres, que inicialmente cantarolava, passa a sentir medo e, quando Woyzeck o carrega para debaixo de um arbusto, dizendo que os dois devem se proteger, Andres pergunta se Woyzeck o está ouvindo, como se entendesse que o soldado está passando por um surto. No texto, entretanto, essa cena não é tão explícita quanto ao delírio. Embora Woyzeck também expresse estar sendo perseguido por maçons, mencione a fumaça que sobe da terra etc., as falas de Andres dão vazão para que, entre outras interpretações, se entenda que ele pode estar percebendo o mesmo que Woyzeck, de modo que, nesse caso, não seria uma alucinação do soldado.

WOYZECK -- Andando atrás de mim, debaixo de mim... (*Bate os pés no chão.*) São os maçons!

ANDRES -- Tenho medo.

WOYZECK -- Que silêncio esquisito! É de parar a respiração. Andres!

ANDRES -- O que é?

WOYZECK -- Diga alguma coisa! (Olha os arredores fixamente) Andres, como está claro! Há um clarão por sobre a cidade! Um fogo anda pelo céu do qual desce um

estrondo de trombetas. Está se armando uma tempestade! Vamos embora! Não olhe para trás! (Puxa-o para dentro das moitas)

ANDRES -- (Após uma pausa.) -- Está ouvindo, Woyzeck?

WOYZECK -- Silêncio, tudo está silencioso como se o mundo estivesse morto.

ANDRES -- Está ouvindo? Estão tocando tambores. Temos que ir embora!

Entretanto, em cenas seguintes do texto, a insistência de Woyzeck de falar que algo o persegue, e posteriormente que há algo falando com ele, proporciona a confirmação de que se trata realmente de um delírio do personagem. No filme, a confirmação já é dada na mesma cena descrita acima, que é a segunda cena dialogada. Porém, as expressões de Klaus Kinski, ator que interpretou Woyzeck, conferem ao personagem o aspecto da loucura, desde o início do filme. O olhar do ator, variando entre o assustado e o grave, parece fixar-se em algo que não está presente na cena, contribuindo assim para a percepção de que Woyzeck delira.

Pode-se interpretar que sua loucura seja resultado da sujeição aos experimentos médicos, mas o trabalho excessivo e as humilhações passadas por Woyzeck podem ser entendidas também como potencializadoras de sua derrocada mental. Além disso, em ambas as obras, o que parece também agravar a situação do personagem é a traição de Marie. Por causa disso, Woyzeck é tratado com zombaria pelos seus superiores, que sabem do caso entre a moça e o Tamboreiro-Mor. Mas não são apenas os rumores que fazem o soldado desconfiar de Marie. Em uma das cenas, ele vê a moça usando brincos que não poderiam ser pagos com seu salário, depois a vê dançando com o Tamboreiro-Mor. Este também humilha Woyzeck na hospedaria, provocando-o e vencendo-o em uma luta. Depois das humilhações e da traição, Woyzeck está sozinho. Delira ouvindo vozes que o mandam cometer um assassinato e, então, mata aquela que seria seu último laço com o mundo, Marie. No texto, essa cena é breve. Após aceitar o convite de Woyzeck, os dois vão para longe da cidade, em um local próximo ao lago. A moça não desconfia da situação mas afirma estar achando Woyzeck estranho. Os dois dialogam brevemente e em seguida o soldado a apunhala. A passagem a seguir mostra o momento do assassinato:

MARIE -- Como a lua nasce vermelha!

WOYZECK -- Como uma lâmina ensanguentada.

MARIE -- O que é que você quer fazer? Você está tão pálido, Franz. (*Ele brande o punhal.*) Pare, Franz! Pelo amor de Deus! Socorro, Socorro!

WOYZECK (*Apunhala.*) -- Tome isto, e isto! Não sabe morrer? E assim! Ah, ela ainda estremece... Ainda não, ainda não? (*Apunhala mais uma vez.*) Você está morta? Morta! morta!... (*Deixa cair o punhal e corre.*) (BÜCHNER, s.d., p.53)

Após o crime, o texto continua em mais 5 cenas, algumas trazem personagens novos e uma delas, em particular, parece desconexa do todo, uma vez que não tem qualquer relação com as ações do assassinato. Noutra cena, Woyzeck volta à hospedaria, onde percebem o sangue em sua roupa. Questionado sobre isso, o soldado foge e novamente se dirige ao local onde matou Marie. Lá, encontra o punhal e o atira no rio. Depois, em desespero, começa a lavar suas roupas na água. Duas pessoas que passam pelo local ouvem barulhos no rio, como se alguém estivesse afogando-se, de modo que se pressupõe, assim, o suicídio de Woyzeck. Após isso, há ainda duas curtas cenas finais que não dão informações a respeito do soldado. Mostram apenas algumas crianças falando do crime e, por fim, um policial comentando que há muito tempo não via nada parecido.

Nessas cenas finais do filme, Herzog escolhe excluir alguns dos personagens que não faziam parte da trama nos momentos anteriores. Além dessa modificação, o cineasta escolhe, em vez do diálogo, outros recursos para montar a cena de assassinato. No momento em que Woyzeck apunhala Marie, embora o soldado fale, a cena está muda, só ouve-se a música. A câmera filma o que acontece acima da cintura do soldado, de modo que o corpo da vítima sai de focalização, pois está caído nos braços de Woyzeck, abaixo de sua cintura. Dessa forma, novamente as expressões de Klaus Kinski, um misto de terror e raiva, ficam em evidência. O recurso ao *close up* e à câmera lenta contribui para evidenciar as expressões do ator. Em entrevista publicada no livro *Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema*, o cineasta é questionado sobre a cena final parecer uma encenação no teatro, uma vez que há esse momento em que não se vê claramente as punhaladas em Marie. No entanto, em resposta, Herzog observa que há uma grande diferença entre sua cena e aquelas do teatro, uma vez que utiliza recursos como a câmera lenta.

Sim, com a diferença de que o teatro não usa a câmera lenta! E o estranho é que as últimas cenas do filme mostram o local do crime, o caixão, alguns policiais que andam por ali devagar, em busca de algo, e embora os seus movimentos sejam lentos, essa lentidão é intensificada pela câmera lenta. Foi uma solução muito pouco comum e, creio, também muito boa, especialmente porque não há necessidade de a explicar no filme. (HERZOG, 2009, p.185)

Nesse comentário, Herzog também se refere à última cena do filme, que é igualmente a última cena da peça buchneriana. No texto há marcações que informam ao leitor o local em que ela se passa e os personagens ali presentes, porém, a cena é constituída de uma fala do policial afirmando que há muito tempo não via um assassinato como aquele.

Vê-se, então, que o desfecho da peça acontece com o assassinato de Marie e com a possibilidade de suicídio de Woyzeck. Porém, embora o desenlace cause impacto por ser constituído de um assassinato e um suicídio, Baumgarten (1985) observa que não há surpresa com relação ao desfecho, uma vez que, os indícios de que o crime ocorrerá estão presentes desde o início do texto, o mesmo acontece com o filme. Há falas, de Marie e Woyzeck, que associam a vítima à cor vermelha, vinculando-a simbolicamente ao assassinato. Também, em mais de uma cena, o soldado ouve vozes que o instigam a matar. Um desses momentos é quando, em conversa com Andres em um quarto na caserna, Woyzeck, parecendo alucinar, diz não conseguir adormecer porque escuta vozes que falam “[...] apunhale, apunhale! Passa por entre meus olhos como um punhal...” (BÜCHNER, s.d., p.48). Na cena seguinte, também em conversa com Andres, refere-se à Marie no passado: “[...] ela era u’a menina muito especial” (BÜCHNER, s.d., p.48).

De acordo com Baumgarten (1985), essas evidências prévias do desfecho, somadas ao não encadeamento de ações contribuem para que o texto apresente um formato distinto do formato dos textos dramáticos clássicos, mais especificamente as tragédias clássicas, que contêm um desenvolvimento constituído de um encadeamento de ações que culmina em um clímax. Entretanto, ainda que haja essa distinção do texto buchneriano com relação à tragédia, é possível pensar o trágico em *Woyzeck*. No texto *Tragédia e modernidade*, ao analisar três textos dramáticos modernos, entre eles *Woyzeck*, Carlos Alexandre Baumgarten (1985) faz um estudo sobre a presença do trágico na modernidade, considerando o que autores como Lesky, Bornheim e Staiger comentaram a respeito desse assunto. Baumgarten (1985) identifica que há em comum entre os estudos dos três teóricos a ideia de *tensão* ou *conflito*. Lesky apresenta uma noção de *contradição irreconciliável*. De acordo com Baumgarten, essa ideia de *contradição* favorece a compreensão de que o trágico está presente

não só na tragédia antiga, mas também em textos modernos, “já que na primeira o conflito situa-se no mundo divino”, enquanto na tragédia moderna “o conflito se mostra interiorizado” (BAUMGARTEN, 1985, p.50). Bornheim, por sua vez, desenvolveu a noção de conflito trágico, que estaria relacionado com a oposição entre “homem e ordem ou sentido que formam seu horizonte existencial” (BAUMGARTEN, 1985, p.50). E Staiger, entendendo que há uma interdependência entre as partes que constituem a obra, apresenta a ideia de *tensão* (BAUMGARTEN, 1985, p.50). Além disso, Baumgarten também observa que há, ainda, outro fator que aproxima esses autores, relacionado com a ideia de *situação limite*, que é também desenvolvida por Staiger (1975, p.148):

Não é trágica apenas a crise do mundo idealista mas a de qualquer mundo possível, antigo, burguês, cristão ou germânico. E com isso não nos referimos apenas à crise, mas a um fracasso irreconciliável, um desespero mortífero que não visualiza salvação.

Dessa forma, Baumgarten (1985) identifica a tragicidade de *Woyzeck*, uma vez que é possível verificar o conflito vivido pelo personagem: o homem em solidão diante de sua situação social degradante. O autor ainda observa que o motivo do texto de Büchner é a solidão humana causada pelo individualismo da sociedade capitalista (Baumgarten, 1985). Além disso, pode-se depreender que um dos temas abordados por Büchner no texto é o determinismo humano. Isso porque constrói a situação do protagonista de forma tal, com tantos sofrimentos e humilhações, que suscita a percepção de que o desfecho é uma consequência inevitável para o personagem. Essa percepção determinista do texto pode evidentemente ser contestada, uma vez que se poderia partir de um entendimento de que o homem, mesmo em condições de vida degradantes, pode escolher. Porém, a situação mental de *Woyzeck*, o assassinato e o suicídio, conforme representados na peça, parecem, com maior evidência, ser consequências do conflito vivido pelo protagonista.

Conforme já tratado neste texto, Rosenfeld comenta que Büchner viveu o conflito entre liberdade humana e determinismo. Esse foi um conflito próprio de seu tempo, uma vez que, como também já explicado, as pessoas viram o confronto entre as promessas de liberdade e progresso da modernidade e a realidade opressiva e massificadora. Esse mesmo confronto pôde ser visto no período em que Herzog dirigiu a adaptação de *Woyzeck*, quando, com maior intensidade, o projeto de modernidade se mostrou fracassado. Por essa perspectiva, é correto o entendimento de que o texto buchneriano corresponde ao horizonte de expectativas desses dois períodos históricos, de modo que pode ser representado nessas épocas distintas e em formas de arte distintas, próprias de seus tempos históricos. Como afirma Ronaldo Lima Lins, em *Literatura e cinema*, “cada época prioriza uma forma e um gênero, na multiplicidade de opções que se lhe oferecem” (LINS, 1984, p.39). Lins (1984) ainda sugere a ideia de que o cinema, filho desse período contraditório da história, embora ele próprio seja contraditório, uma vez que também é usado de forma não artística, mas publicitária e massificada, é um dos meios encontrados pelo homem do século XX para expressar sua vontade interior, que lhe grita. E é esse mesmo “grito que une o cinema à literatura” (LINS, 1984, p.46). Assim, em ambas as artes, *Woyzeck* é a expressão do grito humano diante da crise da modernidade.

REFERÊNCIAS

- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia e modernidade. **Letras & Letras**. Uberlândia, v.1, n. 2, p. 37-78. Dez., 1985.
- BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BUCHNER, Georg. Woyzeck. in: Woyzeck e Leonce e Lena. Tradução de João Marschner. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema novo alemão. in: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006. p. 311-330.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A história da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1980 - 1982.
- HERZOG, Werner. A transformação do mundo em música. Entrevista concedida a Grazia Paganelli. *Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- LINS, Ronaldo Lima. Literatura e cinema: Ruína e construção no universo do impasse. in: KHÉDE, Sônia Salomão (coord.). *Os contrapontos da literatura*. Arte, ciência e filosofia. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 38-46.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: São Paulo Editora S. A. 1965.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editôra S.A., 1965.
- _____. A comédia do niilismo. in: *Woyzeck e Leonce e Lena*. Tradução de João Marschner. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1975.
- WOYZECK. Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner. *Herzog Filmproduktion*, 1979.