

A tradução aqui publicada foi realizada  
para a criação estreada no Teatro Nacional São João (Porto),  
no dia 4 de Março de 2005.

**Woyzeck**  
de **Georg Büchner**  
tradução **João Barrento**  
versão cénica **João Barrento, Nuno Cardoso**

encenação **Nuno Cardoso**

cenografia **F. Ribeiro**  
figurinos **Teresa Azevedo Gomes**  
música original **Sérgio Delgado**  
desenho de luz **José Álvaro Correia**  
movimento **Marta Silva**  
preparação vocal e elocução **Magna Ferreira**

elenco

**António Fonseca** *Capitão; Barbeiro; Soldado; Coro da Estalagem*

**António Júlio** *Carlos, o Parvo; Soldado*

**Catarina Requeijo** *Margarida; Criança; Catarina*

**Cátia Pinheiro** *Maria*

**Daniel Pinto** *Charlatão; Estalajadeiro; Soldado*

**Hugo Torres** *Doutor; Estudante; Soldado; Coro da Estalagem*

**João Miguel Melo** *André; Segundo Artesão-Aprendiz; Coro da Estalagem*

**Luís Araújo** *Judeu; Primeiro Artesão-Aprendiz; Segundo Artesão-Aprendiz;  
Soldado; Coro da Estalagem*

**Miguel Rosas** *Sargento; Primeiro Artesão-Aprendiz; Coro da Estalagem*

**Patrícia Brandão** *Velha; Avó; Coro da Estalagem*

**Paulo Moura Lopes** *Tambor-mor; Coro da Estalagem*

**Tónan Quito** *Franz Woyzeck*

assistência de encenação **Victor Hugo Pontes**

produção **TNSJ**







# *Woyzeck*

PREFÁCIO 13

VERSÃO COMPLETA DOS QUATRO  
MANUSCRITOS ORIGINAIS 27

Manuscrito 4 31

Manuscrito 2 51

Manuscrito 1 65

Manuscrito 3 81

VERSÃO CÉNICA 85



# Woyzeck: a majestade do absurdo

JOÃO BARRENTO

*...quem anda de cabeça para baixo tem o céu por abismo  
debaixo de si.*

Paul Celan, *O Meridiano*

*...nada senão o escuro, nada – ele próprio era um sonho.*

Georg Büchner, *Lenz*

*Woyzeck* é o mais (in)acabado exemplo de “drama aberto” da dramaturgia pré-moderna. Não se saberá nunca o que seria esta peça que não chegou a sê-lo, se Georg Büchner não tivesse morrido prematuramente, de tifo, aos vinte e três anos, no exílio suíço. Poderia ter sido um libelo acusatório contra o feudalismo reinante nos territórios alemães em plena era liberal, ou então o testemunho dramático do mais negro “fatalismo da História”, a que alude na carta à noiva de Março de 1834. Os fragmentos dos quatro manuscritos de que dispomos poderiam ter evoluído para uma tragicomédia absurda da qual saltasse a imagem ampliada da grande opacidade, impenetrável, da natureza humana (como na farsa trágica *Leôncio e Lena*). Ou também numa monumental sátira, escrita da perspectiva atomista-materialista, céptica e cínica, do médico e do pensador anti-idealista Georg Büchner. Nunca seria certamente apenas mais um caso de teatro de *boulevard* ou popular, uma mera tragédia de ciúmes.

Assim, fragmentária e redundante como nos chegou, é matéria movediça e fulgurante, como a dos sonhos. Matéria que configura dramaticamente uma existência singular e exemplar, entre o humano e o criatural, a do homem Woyzeck, soldado-cobaia, homem-escravo de outros, corpo-com-alma. E matéria para experiências estéticas, um proto-drama, a matéria-prima com que a arte busca chegar próximo do enigma de uma vida. De forma ingenuamente espontânea e cinicamente majestosa. E absurda. A existência, qualquer existência, sempre singular e resistente a todos os determinismos, é pura manifestação do absurdo. Woyzeck sabe-o, muito antes de Ionesco ou Beckett, quando pergunta: “E por trás disto o que é que está? Qualquer coisa que não entendemos” (cena 2 da versão cénica). A arte, impotente perante a vida, simulacro do real, potencia a absurdidade, é o reino da majestade do absurdo. Qualquer pretensão de elevar a arte a um estatuto mais acabado, da perfeição e da moral, é coisa de charlatão, de vendedor de banha-da-cobra em barraca de feira. Grotesca, como na cena 3 desta versão.

A majestade do absurdo, escreve Paul Celan, lembrando Büchner (no discurso intitulado *O Meridiano*), é o espectáculo da comédia humana, que só na arte, na poesia que coloca o seu “acento agudo” no que é presente e vivo, se pode dar a ver. *Woyzeck* é, com a comédia do absurdo *Leôncio e Lena*, a “obra” de Büchner em que essa presença do humano e dos seus abismos (“Cada um é um abismo, e ficamos com vertigens quando olhamos lá para o fundo”, cena 13) ganha mais força de autenticidade – pela condição criatural do protagonista, pela incompletude da forma, pelo estilhaçamento das acções e das emoções em cenas-enigma, fora de todos os cânones da tectónica dramática, pela percepção aguda e simultânea dos mecanismos e dos impulsos que determinam o

funcionamento de um *corpo* – dos átomos e dos afectos. Woyzeck, a personagem, passa por aquelas cenas em transe, sonhando a sua própria vida; *Woyzeck*, a peça, é uma (des)construção onírica, um sonho sonhado por Büchner sobre a matéria – existencial, histórica, social, psíquica – do “caso Woyzeck”. Um duplo sonho, estranho sonho. Como o mundo. Como a nevrose de Woyzeck, “pobre diabo”, animal de classe acoitado, ser abandonado no mundo que é dos outros e condenado ao inferno dos outros.

Na novela *Lenz*, o protagonista, exemplo do poeta romântico que rejeitou a estética idealista que empalha o real, *gostaria* de poder andar de cabeça para baixo. Woyzeck, esse, *anda* mesmo de cabeça para baixo no sonho que é a sua vida às avessas num mundo às avessas. Lenz, o poeta (um modelo que claramente atrai Büchner, que o transforma em figura de uma novela), é, aliás, um excelente contraponto para entender a personagem Woyzeck, o proletário, irmão apenas ideológico do Büchner burguês, liberal e revolucionário. Lenz é um nostálgico, Woyzeck é um pragmático à força. Lenz, aristocrata, ou quase, “procura sonhos perdidos”, mas nada encontra; Woyzeck tem sonhos perdidos e encontra o desespero, a morte, o suicídio. Para Lenz, a terra está cheia de humores maléficos que a ensopam, e por isso ele a quer “pôr à lareira a secar”; para Woyzeck, a terra não é húmida nem seca, é oca e está cheia de vozes que o perseguem e pressagiam desgraça (Lenz é um “sensível”, Woyzeck é um “possesso”). Lenz sabe o que é estar só, cultiva mesmo essa situação à vista do sublime na Natureza; Woyzeck nunca está só (nem mesmo quando mata Maria e, ao que parece, se suicida), está sempre rodeado de outros e da sua vozeria. Woyzeck é a criatura social(izada) que não tem direito à solidão. Só a cultura pode conhecer a nostalgia de estar só, a natureza, ela mesma origem, não sente nostalgia (a não ser talvez, como

sugere Walter Benjamin, a de falar, para se lamentar e fazer um trabalho de luto – coisa também inacessível a um Woyzeck). Por isso, Woyzeck, que é natureza e segue a natureza, também não tem moral nem virtude – embora seja um “homem bom”, diz o Capitão. Mas a moral não é da criatura, é de uma classe, a burguesa, e do seu dinheiro, e Woyzeck di-lo na conversa com o seu capitão (Büchner retoma aqui, e noutros momentos, as grandes temáticas da discussão ideológica, antropológica, religiosa e filosófica desde o século XVIII). Lenz, afinal, escreve (apesar de não querer que o tomem por aquilo que escreve) e, como bom romântico que é, tem “a secreta esperança numa doença”; Woyzeck nem ler sabe, e quanto ao resto, ele é a doença. Lenz vive na alternância entre estados de serenidade e angústia (porque, de vez em quando, “o Ser lhe falava”); Woyzeck é todo só corpo e mente do desassossego (Lenz é esquizofrênico, Woyzeck é nevrótico e paranóico). A ele se aplica, melhor do que a Lenz, o que o narrador da novela diz deste: “Tudo o que nele acontecia o alucinava [...], como se o Universo estivesse coberto de feridas”. A diferença é que Lenz sofre de “um mal invisível”, o *taedium vitae* de poeta romântico, enquanto em Woyzeck o mal tem nome: é o desespero do acossado, para quem o tempo não é uma “eternidade” que o transcende e angustia (caso do Capitão), mas um agora (e talvez um amanhã, mas não mais) que o faz “correr por esse mundo fora como uma navalha aberta”. Woyzeck não é poeta, mas tem uma intuição filosófica (coisa que a ciência, o Doutor, lhe não perdoa nem entende). É um filósofo do sentido de possibilidade, que coloca “o ser humano” (ele próprio) no equilíbrio instável, sobre “o tracinho de união” entre o Sim e o Não, o bom senso e a loucura – sugerindo a questão dos *limites* e colocando a pergunta essencial de saber qual deles tem a *culpa* de o outro existir.

E atrás dessa vêm outras perguntas, determinantes para o enigma do seu ser e do seu agir: “Porque é que me passou uma nuvem vermelha diante dos olhos?” A pergunta, como todas as falas importantes de Woyzeck, assume a forma de uma fortíssima imagem. Todas as imagens de Woyzeck são, como esta, de recorte onírico, “coisas da dupla natureza” que só ele conhece. E a personagem Franz Woyzeck quase só fala por imagens (a linguagem da criatura?), ou – tal como Maria – citações e alusões bíblicas. A sua linguagem é a linguagem do (seu) sonho do pesadelo do mundo, por contraste com as vozes de fundo à sua volta, uma espécie de baixo contínuo realista ou idealista, terra-a-terra ou sentencioso, que atravessa a acção: o Capitão e a sua moral, o Doutor e a sua ciência positivista, o Tambor-mor e a sua boçalidade, os estudantes e o seu ateísmo de pacotilha, os aprendizes e a sua filosofia de aguardente, o barbeiro e a sua sabedoria adquirida, André e o bom-senso da mediania, até Maria, com o seu vigor e o saber bíblico popular do seu discurso. Sobressaindo desse coro, como uma primeira voz inquieta e visionária, Woyzeck e a linguagem do delírio, onírica e imagética, uma linguagem que parece vir-lhe de outro lugar, de *fora dele*, alguém que, ao menos para os outros, está fora de si – da terra (as vozes que ouve) e do céu (os clarões e o ribombar ameaçador). Um dos momentos em que esse alfabeto secreto se torna mais sibilino e carregado de presságios é aquele, já perto do fim, em que a Morte, a grande abstracção, é dada ainda e sempre por uma imagem: “A noite de todos os dias”, que “ainda não é”. Woyzeck é, nestes fragmentos, o maior e único suporte da poeticidade da linguagem de Büchner.

Ora, num mundo de “realistas” como o que rodeia Woyzeck, o sonho é sentença de morte (também o Danton de Büchner morre porque quis parar a marcha do Terror e sonhar por um instante).

Sentença de aplicação lenta e progressiva, que transforma “homens bons” em assassinos, e que determina, nas personagens de Büchner, um percurso fatal: o da devoção natural (em Lenz o panteísmo, em Woyzeck a “bondade” de antes da alucinação provocada) para formas de ateísmo demente (em Lenz, poeta e metafísico, pelo tédio de Deus; em Woyzeck, simples natureza, telúrico e supersticioso, pela blasfêmia). A evolução também pode ir no sentido da afirmação de um ceticismo radical, de um niilismo *avant la lettre*. Que significa, logo no primeiro dos manuscritos, a cena da história da Avó, conto de fadas e sonho cósmico? Uma visão do universo – Terra, Lua, Sol, estrelas – como um grande palco vazio, eternamente igual, em que astros-sósias, em número infinito, se repetem e imitam uns aos outros. Tudo igual, tudo vazio, tudo morto. Büchner antecipa em quase quarenta anos a visão desencantada de um outro revolucionário, da Comuna de Paris, Louis-Auguste Blanqui, e a sua “hipótese astronómica” da “eternidade pelos astros” como filosofia da História e do eterno retorno do mesmo: “A nossa Terra, bem como os outros corpos celestes, é a *repetição* de uma combinação *primordial*, que se reproduz sempre da mesma maneira e existe simultaneamente em milhões de exemplares idênticos. [...] Aquilo a que chamamos progresso está enclausurado em cada Terra, e desvanece-se com ela. Sempre e por toda a parte, no campo terrestre, o mesmo drama, o mesmo *décor*, sobre o mesmo palco estreito, uma humanidade ruidosa, enfatuada da sua grandeza, julgando-se o universo e vivendo na sua prisão como num espaço infinito. [...] O universo repete-se sem fim e marca passo sem sair do mesmo lugar. Imperturbável, a eternidade representa, até ao infinito, o mesmo espectáculo” (L.-A. Blanqui, *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique*, 1872). No conto da Avó, a Terra é “um pote entornado”, a condição

humana abandono e solidão. Logo a seguir, Woyzeck diz apenas a Maria: “São horas”.

Esta poderia ser a leitura cósmico-existencial de *Woyzeck*. Mas há, no conjunto das cenas, aparentes factores de perturbação desta leitura (que talvez a validem ainda mais, se ela lhes resistir). Como é possível falar de conto de fadas ou de sonho, com personagens de uma verosimilhança realista, tratadas com um enfoque materialista ou satírico, e de uma humanidade tão crua e elementar? É exactamente esse o “método” de Büchner: levar o realismo ao ponto em que o seu real se transfigura, dar o particular de forma tão insistente e consequente que dele se destila uma qualquer universalidade (e o “método” é servido aqui por uma “técnica”, a do fragmento, que propicia e apoia esta via indutiva, ou “abductiva”, como diria Peirce). O que se passa é que a normalidade das vidas humanas é mostrada a uma luz tão estranha e irreal que cai no absurdo e no onírico (é a conhecida “loucura da normalidade”, de Arno Gruen). Nisto, Georg Büchner foi o maior precursor na história do teatro alemão – precursor de expressionistas e surrealistas, de existencialistas e dramaturgos do absurdo. O *fait divers* (o caso histórico de Woyzeck) é elevado à potência de *exemplum* da condição humana, ou, segundo outras leituras, da condição social e do lugar histórico do proletário. Woyzeck, o seu caso e a sua execução pública em Leipzig, é o grande *reality show* de uma época histórica radicalizada entre restauração e revolução. Woyzeck, vítima e anti-herói, proletário e louco, fornece os ingredientes para essa dupla leitura. Woyzeck é corpo que sofre e carne que sonha, feixe de nervos que alimenta experiências e tem visões de apocalipse que os acomodados e integrados não podem ter (“Há um fogo que dá a volta ao céu e um som de trombetas a cair sobre nós”; “Porque é que Deus não apaga o Sol para todos se

enroscarem a fornicar, homens e mulheres, pessoas e bichos, uns por cima dos outros?”). Woyzeck é protagonista de um *thriller* trágico de recorte *naïf* (uma encenação recente faz dele um *serial killer*), um artista-visionário que cria beleza com as suas imagens e com o sangue que faz correr (“Um bom assassinio, autêntico, um belo assassinio!”).

Quase nada do que acontece nestas cenas poderia ter acontecido. E, de facto, os autos e os pareceres do processo histórico não o legitimariam. Mas agora tudo isso passou para o reino da “majestade do absurdo”. Aí, o vulgar tem de ter outro sentido, só pode ser o sonho de uma outra condição humana. E o pesadelo desta, que é a nossa ainda hoje, e se diz “real”. Aí, nos fragmentos repetitivos, mas com um nexos e uma lógica interna, o sangue rebela-se contra a História, a ciência, a moral, que o querem domar. Na forma aberta da peça – e do sonho –, a lógica não é causal, o leitor/espectador é obrigado a voltar ao princípio, relê e vê cenas já vistas. Como no sonho, o princípio organizativo é o da recorrência, da redundância e do choque. Do absurdo dominante, majestático. A melhor forma de dar estas personagens seria provavelmente por meio de silhuetas. Esfumadas e subitamente nítidas, como as imagens do sonho. Um caminho possível para a montagem de *Woyzeck* (legitimado pela desarticulação dos fragmentos e a dominância do discurso obsessivo do protagonista) seria o de imaginar que a peça começava com a morte de Maria por Woyzeck, e todo o resto seria um *flashback*, um sonho dessa “bela morte”. Se assim fosse, todo este caos de cenas seria, ainda mais, um grande sonho de Woyzeck, o grande e mísero solitário. Como numa das últimas encenações, a de Bochum, em Outubro de 2004: Woyzeck sozinho em palco, falando com marionetas e manequins de montra, e toda a “acção” a brotar dele, tudo – figu-

ras, acontecimentos, cenários da história, o sentido da própria História – reduzido, ou ampliado, à dimensão de uma fantasmagoria interior de Woyzeck, perdedor e alienado, criminoso e proletário, vítima e cobaia, rural e urbano, pobre diabo e frio fundamentalista, ser inquieto e escravo-de-outros – *Woyzeck só ele próprio*. Podemos facilmente imaginá-lo gritando o que se lia num postal de divulgação da montagem feérica de Bob Wilson e Tom Waits que, partindo de Copenhaga em 2000, correu meio mundo até há pouco tempo (e nisso foi acompanhada, só nos últimos quatro anos, por cerca de trinta encenações diferentes):

If there's one thing you can say about

MANKIND –

there's nothing

KIND about MAN

Se alguma coisa se pode dizer sobre a

HUMANIDADE –

estamos muito longe de uma

HUMANA IDADE



## NOTAS SOBRE A TRADUÇÃO

- 1 A tradução foi feita a partir da mais recente transcrição dos manuscritos, por Enrico de Angelis (CD-Rom, Editora K.G. Saur, Munique, 2001), que me parece ser a mais coerente e fidedigna (com as habituais cautelas em relação a passagens de leitura duvidosa e praticamente ilegíveis nos manuscritos).
- 2 A ordem dos manuscritos na tradução é a dos mais “acabados” para os mais provisórios, permitindo observar uma certa evolução entre os dois primeiros e a quarta versão (mas essa ordem é, no fundo, arbitrária, sendo prática corrente escolher cenas de várias versões ou fundi-las, como também acontece aqui na versão cénica).
- 3 As indicações entre [ ] no começo de cada cena referem-se às cenas paralelas nos outros manuscritos, sempre que as houver. Estas remissões permitirão mais facilmente “fundir” cenas com versões diferentes nos vários manuscritos.
- 4 Nos manuscritos 1 e 2, as personagens Woyzeck (Franz) e Maria aparecem ainda com os nomes de Luís e Luísa (ou Margarida, nas cenas 14 e 15 do Ms. 1). No manuscrito 3, o Doutor surge como o Professor. Na versão cénica uniformizaram-se os nomes destas personagens, que aí aparecem sempre como Woyzeck, Maria e o Doutor.
- 5 Decidi usar a forma portuguesa dos nomes, à excepção de Franz (Woyzeck), o único com apelido e nome próprio.
- 6 A edição crítica de Werner Lehmann (Hamburgo, 1969-1972), de referência entre as edições modernas, propõe uma “Versão cénica e de leitura” muitas vezes utilizada, mas também objecto de polémica. Dou a seguir a sequência de cenas dessa versão cénica, com indicação do manuscrito (Ms.) de onde provêm.