

JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ — SETE CRÍTICAS À DRAMATURGIA DE BRECHT

Willi Bolle

Nota preliminar: Este artigo, com pequenas adaptações, faz parte de um trabalho mais amplo, inédito, realizado em co-autoria com Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano: *J.M.R. Lenz, O Preceptor ou: Vantagens da Educação Particular*. Tradução integral e estudo crítico da peça, 148 págs. O trabalho visa tornar conhecido no Brasil um dramaturgo que é precursor de Büchner, Wedekind e Brecht. O problema principal da peça, escrita há mais de 200 anos atrás — a condição do professor mal pago e humilhado — não perdeu a atualidade.

O leitor-espectador de hoje não tem apenas um contato imediato com a peça do Lenz: entre os dois interpõe-se a adaptação-encenação de Bertolt Brecht com o Berliner Ensemble, em 1950. Tanto assim que, nas encenações realizadas desde então, se observa uma valorização unilateral da versão brechtiana, em detrimento do texto pioneiro de 1774. Se não é mais possível imaginar uma encenação da peça sem levar em conta as modificações introduzidas por Brecht (que se tornaram parte integrante da vida da obra), tampouco se pode imaginar um trabalho autêntico se o encenador se fechar à perspectiva do original, às soluções dramáticas do próprio Lenz.

A função dos dois quadros sinóticos, em anexo, é dar uma idéia comparativa geral das propostas dos dois dramaturgos (os quadros resumem uma comparação detalhada, peça por peça e cena por cena, que por falta de espaço não é possível reproduzir aqui). Do confronto crítico deve saltar a fâsca que ilumine um trabalho futuro de montagem. Aqui, quando muito, só se podem imaginar alguns rumos preparativos. A partir da comparação se inicia um diálogo Lenz vs. Brecht, em torno de sete itens específicos. Diálogo que muitas vezes beira a polêmica contra Brecht. Depois da experiência de tradução com Lenz, não conseguimos ser imparciais. Nem queremos. Há muito a questionar na versão brechtiana do *Preceptor*, na sua dramaturgia didática — inclusive, para evitar que seu texto, escrito 30 anos atrás, se

torne peça de museu. Em todo caso, a polêmica é apenas um meio, um fundo contrastivo para recuperar uma estética teatral antiga e pouco conhecida, da qual podemos aprender.

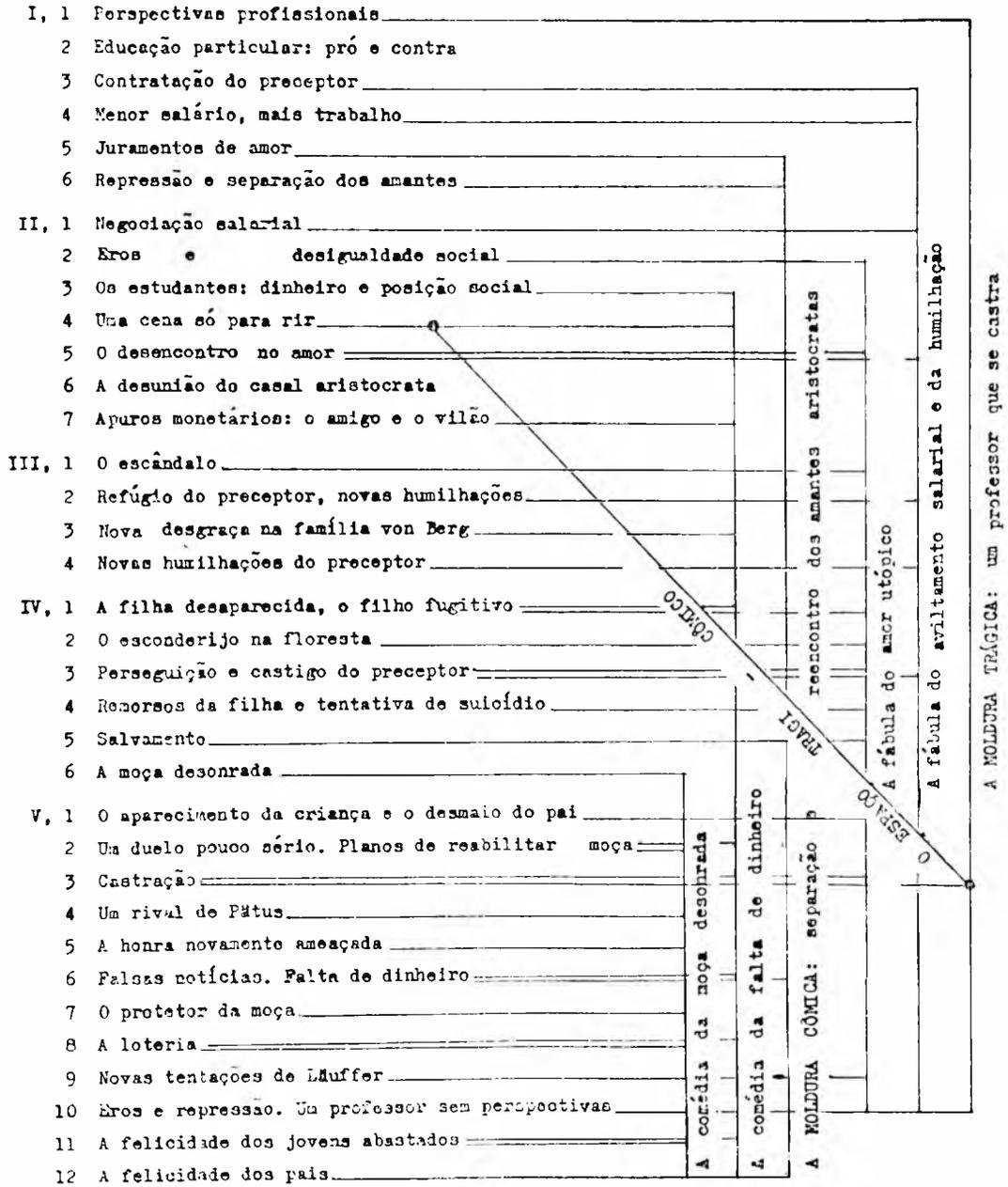
Recuperar a dramaturgia de Lenz não significa “restaurar”, numa linha historicista. É tentar revelar, através de um jogo de perspectivas oblíquas, o retrato do nosso tempo. Se Lenz — ora precursor, ora contestador de Brecht — ajuda a compreender melhor o presente, Brecht, do outro lado, lança uma nova luz sobre a época de Lenz — época em que a classe burguesa colocou os seus fundamentos —, rompendo com uma visão morta do passado. Pondo em xeque afirmações da história literária tradicional sobre o movimento Tempestade e Ímpeto (*Sturm und Drang*), Brecht mostra que não é verdade que o movimento tenha sido: uma revolta do sentimento contra a razão, uma explosão de irracionalismo, um abandono dos princípios racionais. Com isso, recupera um momento de Ilustração (*Aufklärung*) dentro do *Sturm und Drang*, como fez Lukács com o *Werther* de Goethe.

O projeto de Lenz é recuperado por Brecht em parte: este reconhece que a peça exprime as contradições de uma revolta dos jovens, que, numa Alemanha toda fragmentada e provinciana, não chegava a visar um todo, a formular um projeto político, apenas produzia fragmentos de pensamentos. Ora, à dramaturgia de Lenz está subjacente um projeto político. Só que ele estudou o processo de emancipação da burguesia não diretamente no campo político, mas no plano da linguagem, da sensibilidade, do Eros. E, sobretudo, no plano dos gestos cotidianos.

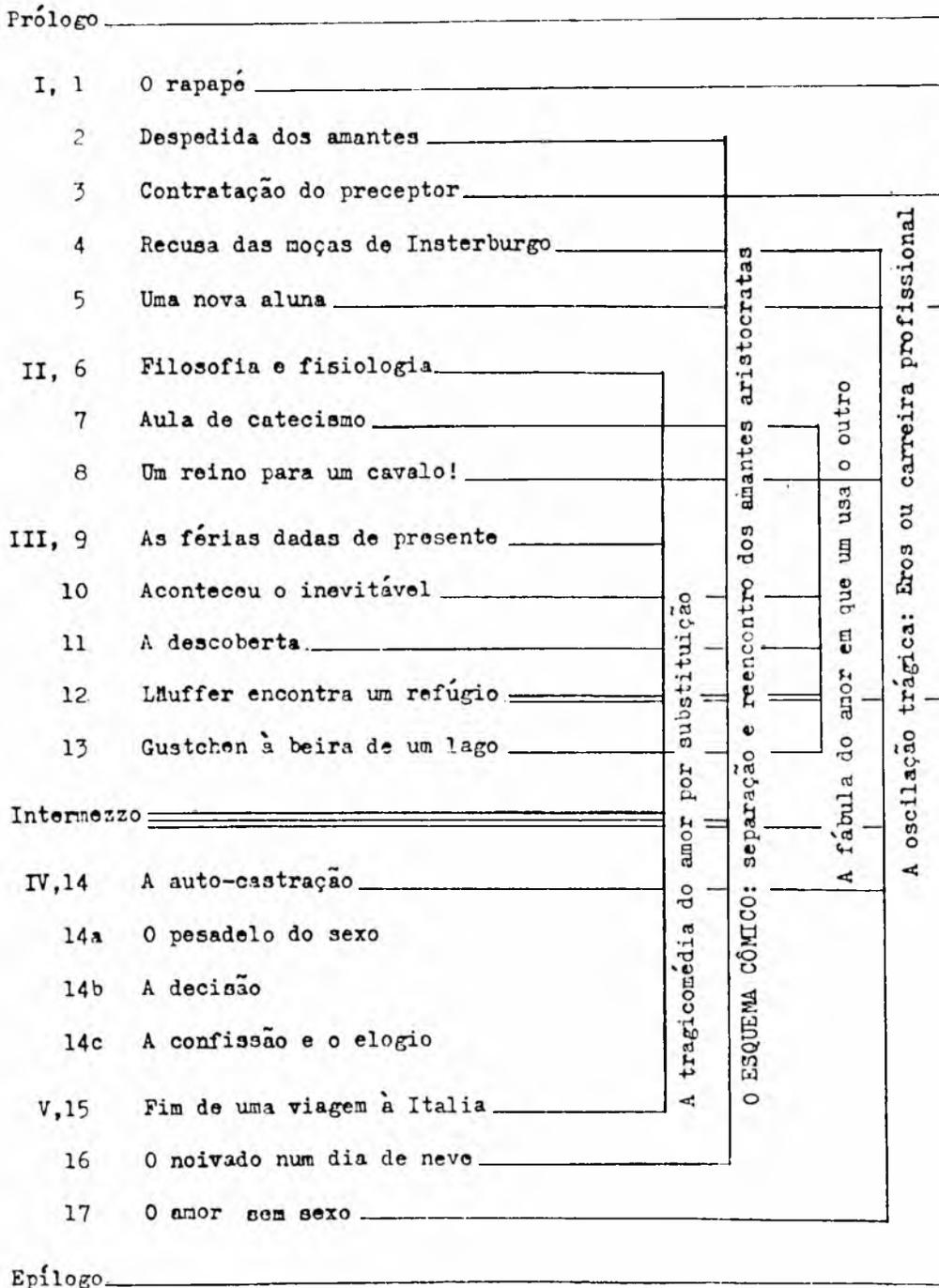
Na peça de Lenz, há gestos que mostram como um sistema político autoritário é interiorizado pelo cidadão, literalmente incorporado: não é à toa que se apresenta um preceptor com um sorriso hipócrita, fazendo rapapés na hora em que se sente revoltado, e acabando por se castrar. A peça mostra como a configuração do rosto e dos gestos das pessoas é condicionada pelas circunstâncias histórico-sociais, e como o sujeito é responsável pela sua fisionomia. Nesse sentido, Lenz visa mais fundo que Brecht: com muito senso do pormenor, testemunha a elaboração do rosto/da máscara e da linguagem gestual/dos mecanismos rituais de uma classe em vias de se emancipar. Essa procura de linguagem, com tudo que tem de flutuante, nebuloso, inacabado, não se dá apenas no plano dos personagens; é própria também do autor, mergulhado profundamente no mundo que apresentou.

Lenz e Brecht, cujos trabalhos convergem na figura do professor, no interesse pela educação, na recusa de reproduzir o velho, têm uma postura intelectual em comum — a postura da Ilustração — mas usam métodos teatrais diferentes.

Síntese da peça de LENZ



Sinopse da peça de BRECHT



A MOLDURA DIDÁTICA: a parábola do professor subserviente

Didatismo excessivo

O que chama atenção desde o primeiro momento, na versão de Brecht, é a moldura didática formada pelo prólogo e o epílogo. O ator que faz o papel de Läufer explica ao público o erro do personagem: a atitude subserviente, fonte daquilo que Brecht chama de “miséria alemã”. No fim da peça, conclui em tom exortativo: “Olhem para a sua subserviência, para vocês se libertarem dela”. Brecht não era ingênuo para achar que as lições da história se assimilam com a simples observação do exemplo negativo, mesmo assim a sua versão do *Preceptor* fica amarrada ao gestus didático. Em Lenz, um efeito de distanciamento com relação ao protagonista é criado pela técnica da perspectiva dupla: ele mostra como o preceptor vê os seus interlocutores, e como é visto por eles. E mais: seus personagens não têm nada de onisciente. O espectador fica conhecendo os acontecimentos junto com eles. Às vezes se embrenha com o personagem no universo do pensamento nebuloso.

Os personagens de Brecht têm veia discursiva: o Conselheiro faz um discurso sobre a razão, que é uma espécie de lição de amor para o seu filho (I,2), Wenzeslaus faz um discurso sobre a pedagogia (III,12), Läufer discorre sobre os impulsos da carne (IV, 14a, 14b) e Fritz, na hora de confirmar a sua decisão de casar com Gustchen, se apoia em todo um discurso sobre o amor por substituição (V, 16). Dessa maneira, os personagens brechtianos têm algo de *raisonneurs*, são antes caricaturas da Ilustração do que vozes do *Sturm und Drang*. Os personagens de Lenz são impulsivos, na manifestação espontânea de sua natureza e, ao mesmo tempo, agem por reflexos condicionados, sob pressão social. Impulso e reflexo condicionado facilmente se confundem, mas Lenz faz questão de expor a diferença.

Na versão de Brecht, há um excesso de explicação. O impulso sexual de Läufer é sobre-explicado. Brecht inventou uma cena só com essa finalidade (I, 4: “Recusa das moças de Insterburgo”), transforma uma negociação salarial numa reivindicação de frequentar os bordéis (II, 8: “Um reino para um cavalo”) e faz com que mesmo o Läufer sangrando no chão só conheça uma preocupação: “O que vai ser da minha *vita sexualis*?” (III, 12). O mesmo zelo de explicitação se observa na introdução dos personagens: o Conde Wermuth — “um pretendente da minha filha” (I, 3); Lise — “a minha pupila” (III, 12); ou em esclarecimentos óbvios: “Não sou Romeu, eu sou Läufer” (III, 10). O que Brecht explica verbalmente, Lenz mostra pela situação ou deixa subentendido.

Perda de ritmo

A comparação das peças de Brecht e Lenz mostra duas concepções de ritmo nitidamente diferentes. A diferença já se esboça no 1º

ato: em Brecht, fala-se do preceptor subserviente na cena inicial, na do meio e na do fim, o tema do amor é tratado nas duas cenas intercaladas; Lenz, ao contrário, concentra as quatro primeiras cenas sobre a figura do preceptor, mostrando passo a passo a sua introdução no ambiente da aristocracia e seus esforços de adaptar-se a qualquer preço. Nas duas cenas finais, o tema é mais leve; com o amor de Gustchen e Fritz começa a moldura cômica, e o 1º ato como um todo já configura um espaço tragicômico.

A diferença se acentua nos atos II e III. O 2º ato de Brecht, comparado com o de Lenz, saiu podado: de 7 cenas sobraram apenas 3. Brecht focaliza a irrupção do impulso erótico. Lenz fala não só de Eros, mas também de dinheiro. As cenas eróticas—a fábula do amor utópico, os namoros de Pätus, o flerte ridículo da Majora — se passam dentro de uma moldura tragicômica: entre o aviltamento salarial do preceptor e a comédia da falta de dinheiro no meio estudantil.

No 3º ato, Brecht perde tempo e ritmo; o ato está simplesmente entupido. O denominador comum que se pode encontrar para as cinco cenas — as relações humanas só funcionam na medida em que um pode *usar* o outro — não basta para dar coerência dramatúrgica. Sente-se que Brecht está com pressa de terminar a trama entre Läufer e Gustchen, antes de chegar à pausa. Assim, passa correndo pelo encontro de Läufer com Wenzeslaus, juntando 3 cenas de Lenz numa cena só. Com muito senso de ritmo teatral, Lenz construiu um 3º ato ao mesmo tempo despojado e complexo: no centro, a contradição do professor (público e particular), e de acompanhamento, os “escândalos” causados pelo rebentos da família aristocrática: enquanto estes brincam de heróis, no amor e na prisão, os professores estão afundados no problema prosaico da sobrevivência.

A partir do 4º ato, as duas peças se bifurcam: Brecht, depois de um intermezzo-resumo, dedica um ato inteiro à cena da castração, e no 5º ato, termina com três casamentos os três segmentos deixados em aberto: a tragicomédia do amor por substituição, a trama da separação e do reencontro dos amantes aristocratas e a fábula da oscilação trágica entre a vida erótica e a carreira profissional. Lenz, a partir do 4º ato, cultiva as peripécias, dando à peça uma tônica maior de comédia, fugindo aparentemente de toda intenção crítica. Porém, em meio de cenas que parecem pura concessão ao gosto convencional, brotam lances críticos. Nesse momento, Lenz tem algo do jovem Brecht que procurava a inovação do teatro nos lugares de diversão.

Sacrifício do lúdico

Nos últimos dois atos, Brecht deixou de acompanhar o texto de Lenz, que começa a enveredar para a dramaturgia trivial e aproximar-

se do gosto convencional. Mas não é que, várias vezes, a cena de comédia “fácil” nos ensina mais sobre relações humanas do que o dedo em riste do didata? Cenas como Lenz V, 2 (Um duelo pouco sério); V, 5 (a honra da moça novamente ameaçada ou: as intrigas de Seifenblase); V, 8 (a loteria) não são simples peripécias, mas encerram um potencial satírico. Sem falar da gratuidade do riso e do lúdico que diverte para valer (v Lenz II, 4 — Uma cena só para rir ou: Como Pätus correu dos cães raivosos)

A comédia da falta de dinheiro (Lenz II, 3, 4, 7; III, 3; IV, 1; V, 2, 6, 8, 11, 12) bem como a comédia da moça desonrada (Lenz IV, 6; V, 2, 4, 5, 6, 7, 11, 12), tendo ambas Pätus como protagonista, foram eliminadas por Brecht. Dessa maneira, sobrou na sua adaptação apenas um esquema ou esqueleto cômico: a trama da separação e do reencontro dos amantes aristocratas (Brecht I, 2; III, 9; V, 15, 16) O pouco que ficou das cenas de Halle, alegre cidade dos estudantes (Leipzig não aparece na versão de Brecht), não chega a fazer contrapeso às cenas da austera Insterburgo.

O sacrifício do lúdico se vê também nos pormenores: na perda da afetividade lingüística, na construção do personagem. Em Brecht, o estudante Pätus é desmantelado, cindido em dois: fica apenas com metade dos seus traços, a outra metade é incorporada ao seu colega Bollwerk. Cada uma das metades passa a representar um personagem de tese: o idealista romântico e o realista aproveitador. O quanto foi infeliz a solução de cortar o personagem em dois pode ser visto no confronto dos estudantes com a dona de pensão. Diz o texto de Brecht (II,6):

BOLLWERK (bate o pé no chão): Dona Blitzer! Mil diabos, Dona Blitzer! Afinal, nós pagamos ou não?

(Entra DONA BLITZER com o café)

BOLLWERK: Que diabo, mãezinha, onde é que você estava? O Sr. Pätus já está esperando faz uma hora.

DONA BLITZER (para Pätus): O quê? Seu sem-vergonha, seu piolho raspado, que barulhão é esse? Agora mesmo levo meu café de volta.

O caráter desajeitado da construção aparece claramente: quem agride a dona de pensão é Bollwerk, mas quem recebe os xingos é Pätus. Em Lenz (II,3), o mesmo episódio apresenta-se assim:

PÄTUS (bate o pé no chão): Dona Blitzer! — Agora você vai ver como é que eu trato o meu pessoal — Dona Blitzer! Com todos os diabos, Dona Blitzer (toca a campainha e bate o pé no chão) Eu acabei de pagar: agora posso fazer o que me der na veneta — Dona ...

(Entra DONA BLITZER com o café)

PÄTUS: Que diabo, mãezinha! Onde é que você estava? Raios te partam! Já estou esperando há mais de uma hora —

DONA BLITZER: O quê? Seu sem-vergonha, que barulhão é esse? Já está de novo fazendo das suas, seu piolho raspado? Agora mesmo levo meu café de volta —

Como se vê, aqui a relação entre Pätus e Dona Blitzer não tem nada de artificial e de crispado, é de uma agressividade direta. Quem é xingado teve pelo menos o direito de xingar também. Pelo ambiente voam os insultos, mas há todo um jogo em que os personagens não se levam totalmente a sério. Atrás da vontade de atingir o outro, aparece um fundo comum de afetividade, mesmo que seja apenas o pequeno afeto dos que dependem um do outro nas pequenas coisas diárias. E nessa troca de palavras ofensivas, dá-se também o choque completo entre a esfera do trabalho intelectual e a esfera do trabalho braçal e doméstico. Brecht, que foi sensível a isso em cenas como entre Galilei e D. Sarti, aqui não atinou. Transformou a dona de pensão que não tem papas na língua, numa pessoa tímida; fez do Bollwerk divertido e leal, um sujeito grosseiro e calculista; e desfigurou o Pätus brincalhão e alegremente agressivo de modo a sobrar uma sombra, meio abobalhada, afundada nos livros de Kant, sem graça e sem ímpeto — um personagem de quem Brecht apenas esqueceu de tirar o nome.

Linearização de personagens

O personagem do Conselheiro Titular, essencialmente ambíguo em Lenz, é reduzido por Brecht a uma função: a representante do poder, prepotente e grosseiro, humilhando pessoas de condição social inferior. Em Lenz, o representante da Administração é, antes de mais nada, um personagem inteligente, cuja arma principal é a arte retórica: ele argumenta, desmistifica, critica o *status quo*, inclusive a sua própria classe e defende a emancipação (pelo menos aparentemente). É ao mesmo tempo o crítico mais lúcido do sistema dominante e o seu defensor mais preparado e mais conseqüente. Como fazer conviver essas contradições num mesmo personagem?

Brecht contornou o problema: linearizou o personagem, retirando-lhe a ambigüidade, fazendo um desenho a traço grosso. Na cena da negociação salarial com o pastor (II, 8), diz o Conselheiro: “Intervir junto ao meu irmão a favor do seu filho? De maneira alguma!” Esse *não* inicial fecha a cena. O Conselheiro usou uma das prerrogativas óbvias do poder: a de dizer um *não* arbitrário. Ora, em Lenz (II, 1), o objetivo do Conselheiro não é simplesmente recusar o pedido de uma pessoa de condição humilde. A vitória seria fácil demais e — incompleta, porque deixaria rancores. Para o representante do

poder é vantagem penetrar no discurso do interlocutor, a fim de confundí-lo e solapar as suas convicções reivindicatórias.

Se, em Brecht, a cena funciona *grosso modo* segundo o esquema — o Conselheiro está com o dinheiro, mas em compensação o pastor está com a ética certa — Lenz não se contenta com isso: o seu Conselheiro pretende conquistar também a posição ética. Já que o pastor puxou o assunto das qualidades morais, o Conselheiro contra-ataca: “O Sr. quer ser um bom pai e fechar os olhos, a boca e os ouvidos para a felicidade do seu filho?” O objetivo é deixar o interlocutor com um sentimento de culpa.

Isso faz parte de toda uma estratégia de criar um mal-estar psicológico. Desde o início, o Conselheiro capta os sinais de fraqueza do outro. O pastor tem medo não apenas de seu filho ser reduzido de salário, mas medo maior ainda de ele perder o emprego. Dominado pelo espectro da insegurança, o assalariado está prestes a qualquer pacto. Diante disso, o Conselheiro não se limita, como em Brecht, a insultar o preceptor como um “lacaio”; monta uma argumentação arrasadora: “Escravo é o que ele é. só precisou ter estudado na academia o bastante para. passar um verniz sobre sua servilidade. Quem os manda serem domésticos?”

No Conselheiro de Lenz, observa-se um prazer vincado de fazer sentir a sua superioridade intelectual, um prazer sarcástico, cínico de desvendar os mecanismos da comédia humana: de por a nu o medo, a covardia, a adulação, a conivência, a hipocrisia dos que dependem do poder, e de mostrar até que ponto esses ingredientes da dominação são interiorizados pelos dominados.

Seria o Conselheiro a voz da emancipação, já que a sua crítica se estende também à sua própria classe? (Ele aponta o comodismo dos jovens aristocratas, mal preparados para enfrentar o espírito competitivo da juventude burguesa) Em Brecht, a pergunta nem se coloca, pois ele evitou qualquer elaboração do personagem nesse sentido, cortando praticamente todas as passagens ambíguas. Ora, Lenz mostra algo que o Brecht da *Ópera dos Três Vinténs* e de *Mahagonny* experimentou: que o sistema pode absorver uma quantidade notável de críticas sem por isso colocar-se seriamente em perigo.

E mais: mostra o prazer quase irresistível do poder de se exhibir. Todos os padrões exibem uma arte retórica, sem esquecer as piadas, que mostram o seu lado jovial. Uma análise quantitativa dos confrontos Läufer/Major, Pastor/Conselheiro, Läufer/Wenzeslaus confirmaria que o preceptor (e seu pai, que exerceu a mesma profissão) fala pouco, ao longo da peça toda. Os donos do discurso não são os preceptores, mas os seus padrões.

Eliminação de personagens secundários

Os cortes realizados por Brecht tiraram de cena vários personagens secundários, entre eles o barbeiro Schöpsen e o músico Rehaar.

Com o barbeiro Schöpsen, que aparece apenas uma vez, com quatro falas curtas (IV, 3), Lenz dá uma demonstração da arte do desenho cômico. Dita a primeira frase, o personagem já se definiu. O exame do ferimento de Läufter leva o “cirurgião” da aldeia a fazer o seguinte diagnóstico: “Bem, eu diria que—isto é, veremos—no fim, veremos.” A sua competência profissional nunca irá além disso. Mas é também pela reação dos outros que se caracteriza o personagem. “Não é assim que fala um médico”, comenta Wenzeslaus, “faça-me o favor Um médico competente sabe o que faz, porque senão eu lhe digo na cara: o Sr estudou sua patologia ou cirurgia só pela metade e freqüentou mais os bordéis do que a academia.” Quando Läufter fala do dinheiro deixado pelo Conselheiro, revela-se uma outra habilidade do barbeiro: “Schöpsen, que estava inteiramente distraído e olhava para a bolsa com avidez, volta a se debruçar sobre o ferimento.” Nada mais que um ou dois traços: uma resposta reconfortante e um olhar magneticamente atraído pela bolsa cheia de ducados. Mas esse olhar atravessou dois séculos e está vivo ainda hoje.

Também Rehaar, professor de alaúde de Fritz e Pätus, e pai da donzela desonrada, é personagem de um traço só: o covarde ridículo. Quando avança com a espada por cima de Pätus indefeso (V, 2), merece todo o nosso desprezo. À sua pergunta “O que eu posso fazer, se me falta coragem?” Fritz von Berg dá a resposta cabível: “Engolir as bofetadas e calar a boca.” Por outro lado, Rehaar sabe do próprio ridículo e assume a covardia, que acaba ganhando uma função crítica. Comentando a guerra entre russos e turcos, lança esta frase antológica: “minha maior alegria é ler no jornal que um exército debandou” (IV, 6). Acerta em cheio, no ponto vulnerável do Século das Luzes. Com todo seu pretensso horror à barbárie, foi um século cheio de guerras e deixou gravado na consciência moderna um conceito de política, em que a guerra de ataque e de conquista seria um meio legítimo para realizar os interesses do Estado. Nesse contexto, Rehaar inverte os valores: “Os russos são valentes por terem debandado” Com efeito. Para o exército prussiano existia uma instrução do Rei Frederico II, segundo a qual “o soldado comum deve ter mais medo do seu oficial do que do inimigo” Desertar só podia ser então um ato de coragem. Por cima de todos os soldados usados pelos poderosos nos campos de batalha, nos chegamos a boutade e a gargalhada do músico: “Rehaar também teria fugido, como todas as pessoas sensatas, pois para que ficar e levar chumbo, ha ha ha.”

Perda do pormenor

“ mergulhar na vida onde ela é mais humilde e reproduzí-la nas suas pulsações, nas alusões e nos gestos apenas esboçados, nas expressões faciais quase imperceptíveis; ele teria tentado algo assim no *Preceptor* e nos *Soldados*” — essa frase de Büchner define de maneira aguda a dramaturgia de Lenz.

A cena da negociação salarial entre o Conselheiro e o pastor é armada por Lenz (II, 1) como um jogo de esconderijo. O fato de nenhum dos dois interlocutores defender diretamente o interesse próprio, de serem representantes — do irmão, do filho — permite maior espaço de jogo (o que Brecht II, 8 parece não ter visto, já que introduziu na cena também o próprio Läufer) Se a conversa nasce de uma necessidade elementar, da penúria do preceptor, esse tema é escondido em nome de uma ética hipócrita. Escondido pelo pastor, que não quer parecer “mal educado” e fala de um jeito que é muito mais um pedido de favor do que uma reivindicação. Escondido pelo Conselheiro, que defende o interesse eterno dos patrões: dar ao pagamento dos assalariados a importância mínima possível.

Quem começa a falar em dinheiro? Em Brecht, é o pastor. Em Lenz, ao contrário, esse personagem fala primeiro das qualidades morais do seu filho, pois não tem coragem de ir direto ao assunto. Quem puxa o assunto dinheiro é o Conselheiro Titular. Aqui, Brecht perdeu uma nuance importante.

A questão do dinheiro só reaparece quando a conversa está para se encerrar. O pastor pode sentir vagamente que o seu interlocutor ganhou o jogo: por meio de uma retórica envolvente escamoteou a questão salarial. O Conselheiro conseguiu que o pastor se sentisse inseguro no seu pedido e incorporasse a censura como auto-censura. Pois no fim, o pai do preceptor já não repete o pedido de 100 ducados, ele próprio baixa para 90 — como se a sua reivindicação inicial (que nada mais era do que a manutenção de um salário já degradado) fosse descabida. Nesse momento, vem o lance (também suprimido por Brecht) com o que o Conselheiro desarma o pastor: “Ao seu filho, até dou de presente os trinta ducados” Na verdade, é uma atitude de dar esmola para se ver livre de reivindicações futuras, mas o Conselheiro faz questão de encerrar a conversa com uma auréola de generosidade.

A perda de nuances, por parte de Brecht, se mostra também na feitura do personagem Wenzeslaus. Quando os dois professores estão jantando, Läufer pergunta ao mestre-escola quanto ganha. A reação de Wenzeslaus (III, 12) é esta:

“Quanto eu ganho? Pergunta tola, Sr. Mandel. Você me desculpe, mas quanto eu ganho! Eu ganho a recompensa divina, uma consciência limpa.”

Em Lenz (III, 4), a mesma pergunta provoca a reação seguinte:

“Quanto eu ganho? — Por que não come de uma vez esse pedacinho de salsicha? Não vai receber nada melhor; não espere nada melhor ou terá de ir para a cama com fome pela primeira vez na vida — Quanto eu ganho? Pergunta tola, Sr. Mandel. Faça-me o favor! Quanto eu ganho? Recebo a recompensa divina, uma consciência limpa”.

Depois de repetir a pergunta de Läufer, o mestre-escola de Lenz não parte diretamente para o julgamento. Contra-ataca de maneira sutil, lembrando primeiro a Läufer a situação em que está — dependente do seu protetor, inclusive quanto à necessidade elementar de comida — e o põe “no seu devido lugar” Tudo isso, para provocar em Läufer um certo mal-estar, dar-lhe tempo para se arrepender. Quando Wenzeslaus julga taxativamente a pergunta, Läufer já deve ter achado que nunca deveria ter feito uma pergunta tão precipitada, tão irrefletida, tão “tola” mesmo. Como mostra a seqüência, ele perdeu o apetite e a vontade de fazer mais perguntas.

Nos dois casos, Lenz mostra a importância que os poderosos dão ao pormenor: a uma diferença de dez ducados, a um pedacinho de salsicha, a nuances de tratamento. O poder não se resume somente em ordens, recusas, censuras, proibições — quer atingir visceralmente. Não é à toa que ambos, Wenzeslaus e o Conselheiro, se preocupam com o apetite do preceptor. Se fosse por eles, o preceptor teria a opção entre dois pratos: um, em que “sua consciência lhe fazia subir à garganta, junto com a moral, cada naco que engolia” (III, 4); e outro, em que “uma grande porção de fel (lhe) sobe à goela de dia, e à noite é engolida de volta, gota a gota” (II, 1)

A ênfase mal calculada

A castração do protagonista, Brecht dedica um ato inteiro: “É preciso realçar do conjunto da peça o 4º ato, um dos mais delicados de toda a literatura dramática, e acentuar seu caráter poético, para que o espectador possa transferir a automutilação, da esfera sexual para a esfera espiritual mais ampla.” Sem dúvida, Lenz também considerou a cena como uma das mais delicadas; no entanto, preferiu colocá-la sem realce nenhum, embutida em 3º lugar entre as 12 cenas do longo 5º ato.

Enquanto Brecht dá ênfase ao acontecimento, realçando-o do conjunto, sublinhando a motivação psicológica, introduzindo efeitos especiais de música e de iluminação, subdividindo o 4º ato em três movimentos (14a: motivações, 14b: decisão, 14c: resultado da castração), Lenz só apresenta o resultado, sem preparação nenhuma. O espectador vê Läufer deitado na cama, e fica sabendo ao mesmo tempo que o personagem Wenzeslaus: “Não sei se fiz bem — Eu me castrei. ” Colocado diante do fato sem mediação, fica estupefato que nem o mestre-escola: “O qu — O Sr. se cas —”, e enquanto continua boquiaberto, ouve Wenzeslaus completar a frase: “Mas queria aceitar os meus parabéns, meu excelente rapaz, meu segundo Orígenes!”

Na versão de Brecht, há um acúmulo de motivações. Läufer se castra não apenas por se sentir culpado de ter “desonrado” Gustchen e ter interiorizado o castigo que lhe foi inflingido pelo Major, mas por se sentir um reincidente: quando o impulso sexual se manifesta diante de sua nova aluna Lise, sente-se um criminoso. Diferentemente de Lenz, Brecht introduz esta personagem *antes* da castração, usando o encontro de Läufer com ela (14a) como principal motivo que desencadeia a intervenção repressiva de Wenzeslaus, a auto-acusação de Läufer e a própria castração. Em Lenz, a personagem Lise só aparece na cena V, 10, *depois* de Läufer ter-se castrado; a motivação psicológica é usada com maior economia.

Brecht coloca a castração a serviço de um raciocínio. No monólogo explicativo do protagonista (14b) aparecem as motivações claramente delineadas. E a cena seguinte mostra como ele utiliza a castração: escreve uma carta para o Major, comunicando o efeito e pedindo em troca um atestado para a sua promoção profissional. Em Lenz, há uma recusa de motivações muito claras; elas são nebulosas e enigmáticas para o próprio personagem. Ao invés do raciocínio, Lenz focaliza o detalhe fisiológico do corte, os sintomas da dor e do medo, a confusão mental e o desamparo do preceptor, que não tem a quem recorrer e não recebe nada em troca. Não há raciocínio que justifique uma castração. A automutilação é mostrada como manifestação de uma pessoa profundamente atormentada — e esse estado insano individual é reflexo de uma patologia coletiva.

Para a encenação da cena 14a, Brecht criou efeitos especiais sugerindo uma noite de tempestade; o monólogo da cena 14b se dá perto da janela aberta; e a cena 14c termina em perfeito silêncio, com um efeito de queda de neve. Poranto, vários recursos ao elemento Natureza. Em Lenz, o pano de fundo é inteiramente social. Se a cena da castração parece jogada aleatoriamente no meio das demais, o exame do contexto mostra que se trata de uma colocação planejada.

A cena da castração (V, 3) encontra-se embutida entre a do duelo Rehaar vs. Pätus (V, 2) e toda a trama da moça desonrada (V, 4 e segs.), que dão maior amplitude social ao problema levantado pelo preceptor. Como Läufer, Pätus também desonrou uma moça e, como ele, está arrependido. O paralelismo das situações, da perspectiva das moças, é sublinhado pelo Conselheiro Titular: “Olhe aqui, Gustchen, trouxe para você uma companheira de jogos. Vocês são da mesma idade, da mesma condição —” (V, 7) Mas há uma diferença: Pätus pertence à mesma classe social que Donzela Rahaar e — vai ter uma herança de 15.000 guinéus. Isso modifica tudo.

O tema da “moça desonrada” é mais abrangente. Significativamente, diz Rehaar na cena V, 2 (suprimida por Brecht): “mas os oficiais — Esses fazem um filho numa moça e depois, olhe, ninguém chia nem mia.” Aponta aí o motivo central da outra peça de Lenz, *Os soldados* (1776)—O oficial nobre fazendo um filho numa moça burguesa, o preceptor plebeu engravidando uma moça aristocrática — imagens em espelho, invertidas; imagens de uma sociedade, em que Eros, de cabeça para baixo, sente pulsar os desejos da Igualdade social.

A ênfase dada por Brecht à cena da castração talvez tenha sido mal calculada: isola o ato do conjunto da peça. Lenz propositadamente não optou pelo realce, mas preferiu deixar a cena no meio das outras, criando correspondências subterrâneas. A repressão sexual, longe de se limitar à figura do preceptor, está presente na peça toda e no conjunto de sua obra. A castração não tem nada de poético. Dos seus personagens diz o Lenz de Büchner: “são os homens mais prosaicos sobre a face da terra; mas a veia de sentimentos é igual em todos os homens, apenas a carapaça que é preciso romper é mais ou menos espessa.”