

DOLORIS RUTH SIMÕES DE ALMEIDA

Elementos do teatro atual na obra
dramática de Christian Dietrich Grabbe

Tese de Doutorado apresentada junto
ao Departamento de Letras Modernas na
disciplina de Língua e Literatura Alemã

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO — 1972

P R E F Á C I O

A principal razão que nos levou a escolher a obra de Christian Dietrich Grabbe como tema de nosso estudo reside em que este autor tem sido citado, não raramente, entre os precursores do teatro atual.

De fato, são numerosos os críticos e estudiosos que se referem a Grabbe, ressaltando essa feição de certo modo pioneira de suas peças. Martin Esslin (1), por exemplo, em sua obra relativa ao teatro do absurdo, escreve: "Christian Dietrich Grabbe (1801 - 1836), contemporâneo de Büchner, talvez não tenha tido o gênio deste, mas pertence também ao grupo de poetas malditos que influenciaram o Teatro do Absurdo (...) De Grabbe e Büchner há uma linha de desenvolvimento que leva diretamente a Wedekind, aos dadaístas, aos expressionistas alemães e a Brecht das primeiras obras". (2)

Também Marianne Kesting, em seu estudo sobre o teatro épico (3), refere-se a Grabbe como antecessor, sob certos aspectos, do teatro épico.

-
- (1) Martin Esslin, O Teatro do Absurdo. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1968.
- (2) Martin Esslin, O Teatro do Absurdo. Op. cit. pg. 239.
- (3) Marianne Kesting, Das epische Theater. Kohlhammer Verlag, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1959, pg. 27.

Outros críticos de renome, nas Letras alemãs, também incluem Grabbe entre aqueles que, precederem o teatro atual.(4)

Efetivamente, estudando as obras deste dramaturgo, fomos levados a constatar a presença de elementos do teatro atual, principalmente no que concerne ao aspecto épico e, em especial, nos traços do absurdo e do grotesco que repontam em diversos de seus dramas.

Assim, o presente trabalho enfoca os aspectos não aristotélicos da obra de Grabbe, sublinhando a feição épica e a presença de um "mundo às avessas" nos dramas estudados, tendo em vista, configurar a sua qualidade de obra precursora do teatro moderno.

Neste sentido, julgamos oportuno aduzir breves considerações sobre o chamado teatro de forma aristotélica, contrastando-o com o teatro de forma não aristotélica.

Em virtude da inexistência de obras em língua portuguesa que tratem de Grabbe, julgamos útil, inserir em nosso trabalho uma breve biografia do autor, onde se ressaltam alguns aspectos de sua personalidade.

-
- (4) - Benno von Wiese, Grabbes Lustspiel Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. In: Das deutsche Lustspiel I. Ed. por Hans Steffen, Vandenhoeck, Göttingen, 1968, pg. 207.
- Walter Benjamin, Was ist episches Theater. In: Episches Theater; Ed. por Reinhold Grimm, Klempner/Witsch, Köln-Berlin, 1966, pg. 90.
 - Walter Höllerer, Zwischen Klassik und Moderne, Klett, Stuttgart, 1958, pg. 29.
 - Fritz Martini, Napoleon oder die hundert Tage. In Das deutsche Drama vom Realismus zur Gegenwart II, A. Bagel V., Düsseldorf, 1962, p. 63.
 - Arnold Heidsieck, Das Groteske und das Absurde im modernen Drama Kohlhammer V. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1969, pg. 118.

Para maior clareza, as citações no trabalho foram traduzidas para o português, mas o texto no original e sua fonte constam em nota de rodapé.

Os dramas estudados e os textos destacados dos mesmos constam da recém publicada "Obra completa crítico-histórica", em seis volumes, editada pela Academia de Ciências de Göttingen, sob a direção de Alfred Bergmann. (4)

Contamos com os conselhos e esclarecimentos do Professor Alfred Bergmann nas consultas que fizemos na Biblioteca do Estado, em Detmold, Westfalia, Alemanha no Arquivo Gröbbe, na mesma cidade.

Agradecemos o grande apoio e a orientação que recebemos do Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal, que acompanhou nosso trabalho com interesse, proporcionando-nos esclarecimentos e informações valiosas.

Manifestamos ainda os nosso agradecimentos à Profa Marion Fleischer, que nos auxiliou com precioso material informativo.

(4) Christian Dietrich Gröbbe. Werke und Briefe, Historisch - kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden, Herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Bearbeitet von Alfred Bergmann, 1960. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmtadt.

I - CHRISTIAN DIETRICH GRABBE:

1 - BIOGRAFIA

Na cidade de Detmold, principado de Lippe, Westfalia, nascia a 11 de dezembro de 1801, o único filho do casal Dorothea Frederike Grütemeier e Adolf Heinrich Grabbe. No dia 26 de dezembro, a criança foi batizada e recebia o nome de Dietrich Christian. Pelos diplomas, certificados e cartas, sabe-se que atendia pelo nome de Christian. Seu pai, carcereiro do presídio da cidade, tinha pouca cultura, mas o suficiente para desempenhar tal função, (1) que conseguira após uma pequena prova de ditado, e mostrou ter boa mão e que sabia escrever ortograficamente bem. Sua mãe, criatura trabalhadeira e de índole religiosa, era quase analfabeta. A escola não oferecia problemas.

Grabbe era aluno inteligente e aplicado e seus pais tinham prazer em economizar, para que ele pudesse visitar o ginásio da cidade. A tendência ao mundo da fantasia e do isolamento interior era grande. Aprofunda-se em leituras, para sua idade talvez demasiado maduras e por escrito pede dos pais que o presenteiem com obras de escritores famosos. Também, a situação de filho único o leva a criar o seu mundo de sonho e isolamento.

Frequenta o ginásio de Detmold, onde é matriculado em 1812. Os professores reconhecem suas qualidades intelectuais. Geografia e história são suas matérias preferidas. Sua leitura predileta é Shakespeare, e pede novamente, em carta ao pai que o compre pois é "o livro único em sua espécie no mundo, em muito vale mais do que a bíblia, pois é o livro de reis e de povo, é o livro do qual se afirma que um Deus o tenha escrito: são as Tragédias de Shakespeare, o autor do Hamlet". (2)

- (1) - Bergmann, Alfred, Dietrich Christian Grabbe - Ein Brevier - Kurt Desch Verlag, München, 1955. pg. 6
"Nun musste sich Grabbe einer kleinen Prüfung unterziehen und zunächst einen Satz nach Diktat niederschreiben. Die Probe bewies, dass seine Hand recht gut war und dass er orthographisch richtig zu schreiben verstand".
- (2) - Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 13
"Es ist in seiner Art das erste Buch der Welt und gilt bei Vielen mehr als die Bibel, denn es ist das Buch der Könige und des Volks, es ist das Buch, wovon einige behaupten dass es ein Gott geschrieben habe, es sind: die Tragödien Shakespeares des Verfassers des Hamlets ..."

Lessing e Herder foram os primeiros a despertar, na Alemanha, o interesse por Shakespeare e Lenz, Klinger, o jovem Goethe, o jovem Schiller, Tieck e tantos outros o consideravam um modelo. A eles se unia Grabbe, que na mesma carta escreve que "só sei escrever aquilo que entra no campo de Shakespeare: Dramas". (3)

Termina o ginásio em 1819, e não pode receber o certificado por ser considerado imaturo para a Universidade. Seu drama Herzog Theodor von Gothland é iniciado neste período de espera pela matrícula na Universidade. Em 5 de maio de 1820, torna-se estudante da Universidade de Leipzig. Aqui escreve os 3 atos finais de seu drama.

Em 1822, transfere-se para Berlim, mas ainda de Leipzig escreve em carta, que sua peça se aproxima do fim. O drama Herzog Theodor von Gothland é o desabafo da alma ambivalente de Grabbe: a razão, o sentimento e o desejo ardente de chegar a uma relação harmoniosa com o mundo. Em carta a Tieck, confessa que se "abriria com liberdade e confiança sobre muitas dúvidas entre arte e vida, razão e sentimento, que se levantaram em meu peito". (4) É para Tieck em Dresden que envia o seu drama, e humildemente pede por uma opinião sincera.

Em Berlim, escreve a comédia Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, que mostra os conflitos de sua alma. A comédia certamente foi escrita para o círculo de amigos e também lida para eles. O público da época, no entanto, não a reconheceu devidamente. O jovem de Detmold, que ocultava seus verdadeiros sentimentos, atrás de uma máscara, faz uso dela em sua comédia. O cômico é aqui uma máscara, atrás da qual um rosto chora. Como os conflitos da alma são evidentes, o cômico não consegue impôr-se. Grabbe envia sua comédia Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung a Tieck, que já conhecera a obra Herzog Theodor von Gothland e sobre ela tecera críticas ponderadas, reconhecendo, no entanto, suas qualidades "mas eram qualidades que interiormente o repeliam mais do que o atraíam ,

- (3) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 14
"Ich kann aber blos das schreiben, ... was in Shakespeares Fach schlägt, Dramen".
- (4) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg.53; carta a Ludwig Tieck de 16.12.1822
"... mich irei und zutrauungsvoll über manchen Zwiespalt, der sich in meiner Brust zwischen Kunst und Leben, Verstand und Gefühl erhoben hat näher auslassen ...".

se bem que elas, como (Tieck) bem pode notar, também tinham sugado de seu próprio sangue". (5)

Escreve Nannette e Maria, drama bem dentro do gosto da época e com o qual espera impressionar, pois os dois anteriores, Herzog Theodor von Gothland e Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, não tiveram a repercussão esperada.

Em meados de 1823, são escritas as primeiras cenas de Marius und Sulla. O poeta sente-se atraído pelo drama histórico. Sulla deveria ter algo do próprio autor. Grabbe em carta, chama a atenção para a figura do herói, que seria o seu ideal. (6) As cenas de massas com descrições do meio social, político e histórico surgem, pela primeira vez, numa peça teatral.

Malgrado seu intento de ser ator, volta à casa paterna, em 1823, na última semana de agosto. Vive retraído e só, sente-se, em Detmold, como um hóspede. A sua situação, na pequena cidade, é tão desesperadora que em seu diário desabafa: "estivesse eu morto, ser-me-ia agradável, tivesse nunca vivido, melhor". (7) Neste estado de desânimo, a carta de Kettembeil, amigo dos tempos de Leipzig e agora editor em Frankfurt, oferecendo-lhe a publicação de suas obras, parece-lhe um oasis no deserto. Anima-se e, em março ou abril de 1828, termina o drama Don Juan und Faust, que é a única peça que Grabbe teve ocasião de ver apresentada. Isto se verifica no Teatro da Corte, em Detmold a 29 de março de 1829.

Envia o manuscrito de Keiser Friedrich Barbarossa, em abril à editora em Frankfurt, e logo inicia o drama Kaiser Heinrich der Sechste, que termina em novembro. A produção literária não cessa.

(5) Schneider Josef Ferdinand, Christian Dietrich Grabbe - Persönlichkeit und Werk. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1934, pg. 40.

"... aber es war eine Begabung, die ihn innerlich mehr abstieß als anzog, obwohl sie sich, wie er leicht merken konnte, auch an seinem eigenen Herzblut mit gross geschugt hatte".

(6) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 168; carta a Kettembeil de 1.9.1827 "Er soll das Ideal (vergiss nicht, das Ideal, denn sonst waer er sehr wenig) von mir werden".

(7) Bergmann A, Dietrich Christian Grabbe, Ein Brevier, o. ct. og 30

... das er in sein Tagebuch schrieb: "Wär' ich todt, es wär' mir lieb, lebt' ich nie, es wäre besser".

Põe-se logo a trabalhar no drama Aschenbrödel, que não agrada a Kettebeil e não pode ser impresso imediatamente. Ao "ciclo dos Hohenstaufen" contava, ainda, o plano para um "Philip von Schwaben", bem como um peça que tratasse de Carlos Magno. Mas estes são planos, apenas, o que estava sob sua pena, agora, era o drama Napoleon oder die hundert Tage. Em 6 de dezembro de 1829, pede a seu editor, em Frankfurt, material histórico: "Napoleão em andamento. Gostaria de ter o Fleury de Chaboulon (Reise Von Elba) e a crônica de Venturini e Bredow de 1813-1817". (8) Na carta seguinte informa: "No Napoleão" deve aparecer o 'moderno' no brilho da poesia, desde o carro de pólvora até a cidade de Paris com seu barulho e pavores escuros. Carnot e Fouquet se dirigem, à noite à praça de Grève, e ouve-se ruído do sangue ali derramado ... " (9) O presente histórico torna-se dramático e Grabbe substitui o entusiasmo pelos reis Stauficos. Não que os considerasse fora de cogitação, mas porque via tanto na era napoleônica, quanto na era dos Hohenstaufen períodos heróicos. Em princípios de 1829, Grabbe sofrera um acidente e quebrou seu braço. Como estava impossibilitado de escrever, passava o tempo a ler e, assim conhece a correspondência entre Schiller e Goethe, que fora publicada nos anos de 1828 e 1829. Decidiu escrever sua opinião. A introdução desta crítica dá uma idéia do que sentia sobre a época: "A guilhotina da Revolução está quieta e sua lâmina enferruja - com ela enferruja, talvez, muita coisa de grande e o vulgar, na certeza de que não vai perder sua cabeça, levanta (a) como a erva daninha. Os trovões das batalhas de Napoleão igualmente se perderam ... os jovens entusiastas admiram seu brilho de guerra... no entanto mal compreendem seu caráter, seu destino e sua época. Com o fim de Napoleão tornou-se o mundo um livro que se leu até o fim ... " (10)

- (8) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 285; carta a Kettebeil de 6.12.1829. "Napoleon schon im Gange. Ich hätte gern Fleury de Chaboulon (Reise von Elba) und die venturinisch-bredowsche Chronik von 1813-1817".
- (9) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 290; carta a Kettebeil de 30.12.1829. "Im Napoleon muss alles Moderne einmal im Glanz der Poesie erscheinen vom Pulverwagen bis zur Stadt Paris mit ihrem Lärm und Dunklen Schrecken. Carnot und Fouquet begegnen sich nachts auf dem Grèveplatz und hören das Rieselndes des da vergossenen Blutes".
- (10) "Die Guillotine der Revolution steht still und ihr Beil rostet, mit ihm verrostet vielleicht auch manches Grosse, und das Gemeine, in der Sicherheit, dass ihm nicht mehr der Kopf abgeschlagen werden kann, erhebt gleich dem Unkraut sein Haupt. Napoleons Schlachtendonner sind gleichfalls verschollen...-jugendliche Enthusiasten bewundern wohl seinen Kriegesglanz... begreifen aber schwerlich seinen Charakter, seine Sendung und seine Zeit. Mit Napoleons Ende ward es mit der Welt, als wäre sie ein ausgelesenes Buch".

Antes que as notícias da Revolução de julho de 1830, em Paris, alcançassem Detmold, Grabbe escrevia a Kettembeil "Napoleão está pronto e eu o copio, corrigindo e acrescentando, segundo meu hábito". (11) Muito em seu drama parecia profecia. Devido aos novos acontecimentos, em Paris, reescreve o drama, que sai em abril de 1831. Como os 'Hohenstaufen' perderam para o autor o elan, pede a seu editor idéias e a resposta é o tema sobre o lutador pela liberdade da Polônia: Kosciusko. Com muita vontade dedica-se a ele, apesar de alguns senões sobre a personalidade do polonês. (12)

Mas esta não é a causa de seu fracasso com o drama que ficou inacabado. Estes anos, desde a primeira carta de Kettembeil, (1827 até 1831) foram de grande atividade profissional e literária, e agora Grabbe conquistara realmente seu lugar nas letras da época. Suas obras despertavam para a atenção da crítica do público.

Na primavera de 1830, conhecera a jovem Henriette Meyer, chega ao noivado, que tem curta duração. O rompimento tem conseqüências fatais para o futuro do autor, que tanto ansiava por uma vida caseira organizada. Casa-se, em março de 1833, com Luise Christiane Clostermeier, dez anos mais velha e pertencente a uma das famílias mais conceituadas da cidade. Seu pai sempre se interessara pelos estudos e a formação do jovem Grabbe. Mas o casamento prova não ser um passo feliz.

Em janeiro de 1834, sintomas de grave doença o levam a pedir demissão de seu cargo. Recebe uma licença de seis meses, que passa em Detmold. Mas tanto no seu posto de auditor como no matrimônio e na saúde, estava falido. A literatura é seu único consolo, e refugiado nela, esperava ainda sobreviver longe de Detmold. Em outubro de 1834, viaja para Frankfurt sem se despedir de ninguém, nem de sua esposa. Acreditava poder viver como escritor e sua espe

(11) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 309; carta a Kettembeil de 4.8.1830.

"Napoleon ist fertig, und wird nun von mir selbst corrigendo, supplendo, etc. abgeschrieben, nach meiner Gewohnheit".

(12) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 346; carta a Kettembeil de 28.7.1831.

"... Kosciusko ist ein guter Stoff, obgleich ich dabei bleibe, dass der Kerl nichts werth war".

rança estava depositada no amigo confidente de tantos anos: Kettembeil. Em vez do drama Kosciusko oferece-lhe o Hannibal. Kettembeil, como comerciante, interessava-se mais por temas atuais. As relações entre ambos estremecem e o seu primeiro passo na nova existência de livre escritor é um tropeço. Em Frankfurt, vai pouco ao teatro, pois sua doença o impede de andar. "A insônia o atormentava", - "a maior parte do tempo permanecia em seu quarto parcamente mobiliado da Rua Bockenheimer, quase sempre de cama e se ocupando com as fontes para o "Hannibal". (13)

Escreve a Karl Immermann, que conhecera em Detmold, em 1831: "Confio e tenho esperanças no Senhor. Creio que eu e uma velha mãe estão perdidos, se o Senhor não procurar ajudar-me". (14) A resposta é o convite para Düsseldorf, onde Grabbe chega à 9 de dezembro de 1834. O autor de Memorabilien anota: "Todas as dúvidas e indecisões tinham que desaparecer frente à necessidade, na qual um talento, e um verdadeiro, se encontravam". (15) A primeira visita a Grabbe foi descrita assim: "Entrando vi uma figura magra e miúda em manga de camisa deitado sobre a cama, se bem que já havia batido onze horas ... Ele me estendeu as mãos trêmulas pelo frio; seus dentes batiam. Assegurou-me, diversas vezes, que estava bem, muito bem, dúvida que eu não expressara, e me pedia respeitá-lo e amá-lo, o que eu lhe assegurei!" (16) "Nós nos víamos quase diariamente". (17) Immermann dava-se bem com ele, "se bem que ele, também, quando calmo ainda era diferente de todas as outras pessoas que eu conheço". (18)

(13) Bergmann A, Dietrich Christian Grabbe, Ein Brevier, o cit. pg. 38 e 39

"Schlaflosigkeit quälte ihn, ... Nun verbrachte er die meiste Zeit auf seiner dürftig möblierten Stube in der grossen Bockenheimer Gasse, viel im Bette liegend und mit dem "Hannibal" und dessen Quellen beschäftigt".

(14) Idem, ibid., pg. 39

"Ich habe Zutrauen zu Ihnen und hoffe auf Sie. Ich glaube nämlich ich und meine alte Mutter sind verloren, wenn Sie mir nicht zu helfen suchen".

(15) Immermann Karl, Memorabilien, Winkler, München, 1966, pg. 163 "Alle Zweifel und Bedenklichkeiten mussten jedoch vor der Betrachtung der Not weicher in welcher sich ein Talent, und eins von den wahrhaften befand".

(16) Idem, ibid., pg. 165

"Eintretend sah ich eine hagere, kümmerliche Gestalt im Hemd auf dem Bette liegen, obgleich es schon elf geschlagen hatte... Er reichte mir die vor Frost zitternden Hände; seine Zähne klapperten. Er versicherte mich zu wiederholten Malen: er sei gut, woran ich noch keinen Zweifel geäußert hatte, und forderte mich auf, ihn zu achten und zu lieben, was ich ihm gern zusagte".

(17) Idem, ibid., pg. 183

"Wir sahen uns fast täglich".

(18) Idem, ibid., pg. 183

"...obgleich er auch in dieser hohen Verfassung noch anders war, als alle übrigen Menschen, die ich kenne".

Grabbe trouxera a tragédia Hannibal para Düsseldorf e mostrara o ma nuscrito quase completo a Immermann, nos primeiros dias após sua che gada, o qual o aconselhou a passar a linguagem da peça em prosa. Grab be seguiu seu conselho.

Pensava Grabbe, ainda, de escrever um drama Eu lenspiegel. A obra Hermannsschlacht, nesta época, já estava bem esbo çada. Visitava o teatro em Düsseldorf, dirigido por Immermann e, es creveu um ensaio sobre Das Theater zu Düsseldorf, que saiu no verão de 1835. Sua saúde piorava, tinha previsões de morte, falava dela e a desejava, quando tivesse terminado suas obras. Bebia muito, e ain da Immermann: (fins de novembro) "Estava fisicamente ainda mais fra co do que antes e a cor de seu rosto puxava para o pálido cor de ter ra. Também, espiritualmente, parecia estar enfraquecido. Seus pensa mentos se movimentavam em um espaço limitado. Do que mais gostava era falar da peça Hermannsschlacht". (19) Desejava morrer quando Ar minius fosse vitorioso.

Um raio de sol na escuridão foi a amizade com Norbert Burgmüller, um jovem músico, para o qual Grabbe escrevera um libreto de ópera: Der Cid. Em maio de 1836, Norbert viaja para Aachen, onde vem a morrer. Grabbe permanece duas semanas, ainda, em Düsseldorf e volta, sem se despedir, para Detmold. A 26 de maio de 1836, chega a sua cidade natal e hospeda-se no hotel "Zur Stadt Frankfurt". Mudar-se-ia para a sua própria casa após terminar Die Hermannsschlacht, o que aconteceu em 21 de julho. A doença prende-o ao leito. Seus últimos dias são de uma atmosfera infernal, em sua própria casa, pois a inimizade entre sua esposa e sua mãe era odio sa. Luise não permitia que o marido recebesse a visita da mãe.

Apenas no dia de sua morte, após intercessão de terceiros, a mãe consegue ver o filho já moribundo, que morre em seus braços. Ferdi nand Freiligrath, também nascido em Detmold, dedica a poesia " Bei Grabbes Tod", em 1836, ao seu conterrâneo.

(19) Idem, ibid. pg. 191

"Er war körperlich noch mehr verfallen als früher, und die Farbe seines Gesichts ging beinahe in das Erdfahle. Auch geistig schien er abgeschwächt zu sein. Seine Gedanken bewegten sich nur noch in einen kleinen Raum. Am liebsten sprach er von der "Hermannsschlacht".

Tu foste um poeta - sabeis vós o sentido da palavra,
 vós, que friamente julgais?
 nesta casa moraram Don Juan e Fausto,
 O espírito, que se abrigou sob esta fronte,
 quebrou a forma - deixai-o, ele criou!
 A chama da poesia em toda época é maldição!
 - - - - -
 A marca da literatura é um sinete de Caim!

- (20) Böttger Fritz. Grabbe, Glanz und Elend eines Dichters.
 Verlag der Nation, Berlin - pg. 13 e 14

"Bei Grabbes Tod", 1836

Du warst ein Dichter! Kennt ihr auch den Sinn
 des Wortes, ihr, die kalt richtet?
 Dies Haus bewohnten Don Juan und Faust,
 Der Geist, der unter dieser Stirn gehaust,
 zerbrach die Form - lasst ihn! er hat gedichtet!
 Der Dichtung Flamm! ist allezeit ein Fluch!

 das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel!

2 - PERSONALIDADE

" A curta vida de Grabbe é como uma peregrinação pelo inferno ". (1) Realmente, esta vida, que teve seu início junto a uma penitenciária, era relembrada por ele da seguinte maneira, "eu, quando criança, conduzia por um fio de lã um criminoso com certas regalias, um homem de 70 anos de idade, meu companheiro de cada dia "(2), permitiu ao menino sensível ouvir amargos relatos desde a infância, que o desiludiram antes que experimentasse a vida; vida essa que não lhe concedeu o gosto da fama e que teve seu fim numa catástrofe familiar com desentendimentos odiosos entre sua mãe e sua esposa. " A origem humilde (de Grabbe) pesava sobre ele como uma praga". (3)

A sua tendência à anarquia e à rebelião, talvez tenham vindo, através de impressões dos contatos com os presos, quando ouvia a história de suas vidas e de seus delitos, que se cravaram profundamente em sua alma sensível de criança. Karl Immermann, em suas recordações sobre Grabbe, exclama: "o que há de ser de uma criança, cuja mais antiga recordação é a de ter conduzido um criminoso para tomar ar puro ". (4)

Os pais procuravam, à sua maneira, tornar a vida da criança tão agradável quanto possível. As imagens do feio e do vulgar, que se impregnaram em sua alma e que envenenavam sua fantasia, "abriam-lhe.

- (1) Wiese Benno von, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1958, pg. 458: "Das nur allzu kurze Leben Grabbes... ist wie eine Wanderung durch die Hölle".
- (2) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 164, Carta a Ketttembeil de 25 de junho de 1827: "ich leitete als Kind an einem wollenen Faden einen Mörder, der begradigt, 70 Jahre alt, und mein täglicher Gesellschafter war..."
- (3) Nieten Otto, Chr. D. Grabbe, sein Leben und seine Werke, Ruhfus V., Dortmund, 1908, pg. 7: "... die niedrige Geburt lastete wie ein Fluch auf ihm..."
- (4) Immermann Karl, Memorebilien, Winkler V., München, 1966, pg.188: "Was soll aus einem Menschen werden, dessen erstes Gedächtnis das ist, einen alten Mörder in freier Luft spazieren zu haben".

ainda jovem demais, um olhar para os lados sombrios da vida, para os abismos da natureza humana e faziam-no saltar por cima da época da inocência infantil e da despreocupação " (5), para uma idade ma-dura cheia de amarguras e revoltas.

Desde criança, Grabbe era franzino, não podia gabar-se de sua força física. O conflito entre a fraqueza do organismo e a maturidade de seu espírito, desde cedo, se faz sentir. Tinha um forte desejo de afirmação. Gostava da companhia de outras crianças e, no sentido exterior não era solitário, mas sentia-se envergonhado de revelar sua fraqueza e temia ter que mostrá-la, de maneira que preferia parecer mau do que fraco e ridículo. Muitas vezes, sua indelicadeza e seu cinismo eram apenas máscara de embaraços ou de sentimentos reprimidos. A máscara desde cedo, ocultava-um âmagô sensível e delicado, e o medo ao ridículo o levavam a preferir o isolamento.

A pressão de sua origem humilde e a impossibilidade de se impor, o levam a sentimentos de revolta, que o isolam ainda mais e não lhe permitem encontrar ligação com o mundo. Era-lhe demais dolorido ter que suportar o desprezo das classes altas por causa de sua origem humilde. Mas o desejo irrealizado de se impor, levava-o a atos de desafio e de desrespeito, mesmo a seus professores.

Seu espírito tímido encontra na arte o seu desabafo sem que para isso tivesse que se envergonhar ou se humilhar. Escreve dramas e estes são seus confidentes, pois não revelava seus sentimentos aos amigos, procurava antes, conservá-los afastados às coisas que lhe eram sérias.

Immermann, que o descreve, diz: "nada combina va neste corpo. Delicado e fino -mãos e pés tão pequenos, que me pareciam subdesenvolvidos, movimentavam-se em gestos grosseiros, desajeitados e rudes. Os braços não sabiam o que as mãos faziam. Tronco e pés, não raro, estavam em contradição. Os contrastes alcançavam no rosto o seu ponto alto. A teste alta, oval, saltada, como eu só vira em quadros de Shakespeare (naturalmente não históricos), em baixo dela, cavidades oculares fantásticas e grandes olhos de um azul

(5) Bergmann Alfred, Dietrich Christian Grabbe, Ein Brevier, Desch, München, 1955, pg. 10: "...eröffneten ihm, allzu jung, den Blick in die Nachtseiten, die Abgründe der menschlichen Natur und ließen ihm die Zeit der kindlichen Unschuld und Unbefangenheit überspringen".

profundo e espiritual, um nariz delicado, até aqui tudo bonito. E daí para baixo, tudo feio, confuso, sem rima. A boca sem energia, caída triste sobre o queixo, e este mal separado do pescoço, a parte inferior do rosto ocultando-se tão assustada, como a superior se bressaindo-se livre e orgulhosa". (6)

Às contradições de sua fisionomia, correspondem às de seu espírito: sentimento e razão, realidade e fantasia, ironia e dor, a gargalhada cínica e desesperada, a tragédia e a comédia.

A sua ironia frente a tudo que se lhe apresentava, não poupava a si mesmo: chamava-se 'o torto Grabbe', o 'não nobre', o "fósforo não desconhecido que ajudou a acender a grande luz - Hannibal". (7) A ironia era a válvula de escape de seu descontentamento esse, motivado por falta de comunicação, por anseio à verdadeira amizade, que nunca encontrou em sua vida, por um amor à sua terra natal, onde só encontrava a incompreensão e a intolerância de seus conterrâneos (8), por um período histórico a que chamava de um "livro aberto" (9), por uma época literária que não conseguia produzir mais do que "uma literatura de arenques". (10)

- (6) Immermann Karl, Memorabilien, op. cit., pgs. 167 e 168: "Nichts stimmte in diesem Körper zusemmen. Fein und zart Hände und Füße von solcher Kleinheit, dass sie mir wie unentwickelt vorkamen - regte er sich ungeschickten, rohen und ungeschlachte Bewegungen; die Arme wussten nicht, was die Hände taten, Oberkörper und Füße standen nicht selten im Widerstreite. Diese Kontraste erreichten in seinem Gesichte ihren Gipfel. Eine Stirn, hoch, oval, gewölbt, wie ich sie nur in Shakespeares (freilich ganz unhistorischem) Bildnisse von ähnlicher Pracht gesehen habe, da hin - das dünne fahle Haar, welches nur einzelne Stellen des Schädels spärlich bedeckte, abgerechnet-alles schön. Und von da hinunter alles hässlich, verworren, ungereimt! Ein schlaffer Mund, verdrossen über dem Kinn hängend, das Kinn Kaum vom Halse sich lösend, der ganze untere Teil des Gesichts überhaupt so sahen zurückkriechend, wie der obere sich frei und stolz hervorbaute".
- (7) Bergmann Alfred, Dietrich Christian Grabbe, Ein Brevier, op.cit. pg.275: "...denn Hannibal ist ein grosses Licht, und ich bin ein nicht unbekanntes Schwefelhölzchen, das ihn anstecken hilft".
- (8) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 93, carta a Tieck, de 29 de agosto de 1823: "in einer Gegend geboren bin, wo man einen gebildeten Menschen für einen verschlechterten Mastochsen hält".
- (9) Bergmann/Grabbe, Vol. IV, pg. 93: "Mit Napoleons Ende war es mit der Welt als wäre sie ein ausgelesenes Buch".
- (10) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 226: "Schulmeister: ... die einzelnen Heringe aber hat er meistens sorgfältig in die frischen Druckbogen der elendesten poetischen Werke und Zeitschriften eingewickelt, und auf diese Weise werde ich denn so ziemlich vollständig mit den besten Produkten unserer neueren Literatur versorgt.
" Baron : Hahaha!
eine Heringsliteratur".

Seu espírito estava partido e o sentimento e a razão não encontravam uma unidade. A razão destruía, sem piedade, aquilo que seu sentimento necessitava. Grabbe sabia muito bem que isso era causa da falta de harmonia em seu espírito, isso escreve a Tieck. "Dúvidas entre a razão e o sentimento" e seu conseqüente efeito na "arte e na vida" existem em seu peito. (11)

A entrega ao álcool o arruina fisicamente e o impossibilita de exercer sua profissão de auditor a contento. Muito se tem escrito sobre o alcoolismo, sobre as manias e psicoses de Grabbe, uns impiedosamente, outros com compreensão.

Mas isto não tira o valor de suas obras. "Todas as explicações médicas, psicológicas e psicanalíticas do fenômeno Grabbe não podem deixar de reconhecer, que aqui, no centro do deserto, da solidão e da miséria, dentro do peso de seus negócios jurídico-militares foi criada uma obra poética, que não pode ser derivada da inferioridade biológica ou de excessos do álcool. O naufrágio de Grabbe não é tanto a expressão de fraqueza, mas muito mais de força de seu espírito, que se retraiu de uma estreiteza burguesa e a explodiu por dentro como com dinamite". (12)

Immermann reconheceu que "ele não podia ser diferente do que foi...", "era uma natureza em ruínas, mas eram ruínas de granito e profir". (13)

- (11) Bergmann Grabbe, Vol. V, pg. 53: "so würde ich hier vor Ihnen, dem Einzigen, vor dem ich es thun möchte, mich frei und zu trauungsvoll über manchen Zwiespalt, der sich in meiner Brust zwischen Kunst und Leben, Verstand und Gefühl erhoben hat, naher auslassen".
- (12) Wiese Benno von, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Heibel, op. cit. pg. 460: "Alle medizinischen, psychologischen und psychoanalytischen Erklärungen des Phänomens Grabbe kommen nicht um die Tatsache herum, dass hier inmitten von Öde und Einsamkeit und Elend, inmitten der Last der Militär- und Advokatengeschäfte ein dichterisches Werk geschaffen wurde, das sich nicht aus biologischer Minderwertigkeit und alkoholischen Exzessen wird ableiten lassen. Grabbes Untergang ist nicht so sehr Ausdruck der Schwäche als vielmehr der Stärke seines Wesens, das sich einer allzu starren bürgerlichen Einengung entzog und sich von innen her wie Dynamit sprengte;...".
- (13) Immermann Karl, Memorabilien, op. cit., pg. 191: "Natur in Trümmern genannt, aber ich setze hinzu: diese Trümmer waren von Granit und Porphyr".

II - ELEMENTOS NÃO ARISTOTÉLICOS NO DRAMA DE GRABBE

1 - OPOSIÇÃO ENTRE O TEATRO ARISTOTÉLICO E O NÃO ARISTOTÉLICO

A nomenclatura de dramaturgia aristotélica, clássica, tectônica ou fechada, é geralmente empregada para conceituar uma mesma forma dramática.

Marianne Kesting, em seu livro Das epische Theater (1), define como dramaturgia aristotélica aquela que possui:

- a observância das três unidades: ação, tempo e lugar;
- encadeamento causal da ação e das cenas;
- desencadeamento de conflito e catástrofe.

A dramaturgia não aristotélica é aquela que não leva em consideração esses preceitos:

- a ação desenrola-se por período longo e em lugares diversos;
- a ação não tem causalidade na seqüência;
- a técnica da seqüência das cenas não obedece ao encadeamento;
- as partes tornam-se independentes.

Volker Klotz em seu livro Geschlossene und offene Form im Drama (2), desenvolve as idéias mencionadas, baseando-se na análise das unidades de ação, tempo e lugar, das personagens, da composição e da linguagem no drama, para estabelecer as características de uma obra dramática aberta ou fechada.

No drama de forma fechada são bem claros os seguintes aspectos:

-
- (1) Marianne Kesting, Das epische Theater, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1959.
- (2) Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, Carl Henner Verlag, München, 1962.

- o todo domina as partes, que são irreversíveis e de função linear;
- o início, o climax e o fim são bem claros na peça;
- a ação é unificada e fechada, sendo um todo completo extraído de um todo maior, não havendo dissensão;
- a unidade de lugar é observada; não há, em geral, mudança de ambientes, e mesmo que esta se verifique, o espaço não deve ter efeito sobre a ação, as pessoas ou mesmo sobre o tempo;
- o tempo flui ininterruptamente, apresentando sempre o caráter de presente;
- as personagens pertencem a uma classe social definida, e a linguagem, na qual se expressam, corresponde àquele nível social;
- a identificação das personagens com os papéis que desempenham é perfeita e o texto do drama é geralmente, versado em pentâmetros jâmbicos;
- o diálogo entre as personagens leva a decisões e impele a ação. O monólogo é referente à ação, representa um diálogo interior e mostra a decisão adotada.

Ao drama de forma fechada opõe-se o drama de forma aberta que apresenta as seguintes características:

- a ação não tem seqüência causal, não é uniforme nem linear; não há apenas uma ação, mas duas ou várias, que correm paralelas e as partes não são representativas do todo;
- o herói não tem um antagonista do mesmo nível, mas seu opositor é o mundo e seus eventos e peculiaridades; o mundo, envolvendo o herói, faz dele um 'monagonista' em vez de um protagonista;
- as diversas pressões que o mundo exerce sobre o herói geram o movimento circular da ação, que não se inicia logo após a exposição nas primeiras cenas e não se desenvolve em direção ao climax, mas deixa o drama em aberto. O recurso de

mudança de perspectiva causa dispersão e interrompe o andamento da ação;

- não é observada a unidade de tempo, que se prolonga de acordo com a situação, e se propõe a uma abertura; as cenas são autônomas e, já por isso, inexistente o andamento contínuo do tempo;
- a unidade de espaço, também, não é delimitada, porque as ações acarretam frequentes mudanças de lugar. O espaço é vivido, conscientemente, pelas personagens, que pertencem às mais diversas classes sociais, movimentando-se e sofrendo o contacto do lugar ou do ambiente;
- O drama de forma fechada apresenta personagens, através de um único prisma, enquanto o drama aberto focaliza-as sob diversos ângulos, na totalidade e condicionalidade do mundo. Elas comem, bebem, fumam, sentem frio e dor, têm comportamento espontâneo, e os atos provêm das próprias situações. Não há logicidade ou seqüência em suas palavras, nem em suas ações, que se verificam em saltos e inesperadamente;
- o número das personagens no drama aberto é grande, mas o herói não tem confidente, seu antagonista não é o outro herói, mas o mundo;
- o princípio que rege a composição do drama aberto é o do todo em partes independentes, que conferem a significação do ato. Não há seqüência lógica nem subordinação, mas coordenação;
- no drama fechado, as personagens falam a mesma língua; todas dispõem do mesmo vocabulário, da mesma sintaxe, das mesmas metáforas, o que não acontece com o drama aberto, que pelo número elevado de personagens de diferentes níveis sociais, leva a uma diferenciação de linguagem. Como não existe o nexos de causa e efeito, assim também, a sintaxe não é de subordinação, mas de coordenação. O diálogo, de linguagem cotidiana e dispersiva, não é portador da ação, não a lava para diante, mas a caracteriza.

- À simetria na estrutura do drama fechado opõe-se a multiplicidade heterogênea do drama aberto.

Outra das obras fundamentais a tratar teoricamente do problema é Theorie des modernen Dramas (3), de Peter Szondi, em que o drama aristotélico é assim definido:

- 1 - O drama é absoluto, isto é, não conhece nada a não ser a si próprio;
- 2 - O autor não fala, mas confere as suas idéias à fala das personagens; não escreve, mas compõe o drama, portanto o autor está ausente. As palavras são resultados, emanam da situação, que se espelha no todo;
- 3 - O espectador assiste ao espetáculo, situado em um plano diferente. A réplica dramática, que não vem do autor e nem se dirige ao espectador, levado para dentro da ação da peça, estabelece total identidade e, ao mesmo tempo, total separação entre espectador e espetáculo;
- 4 - O presente é absoluto no drama. Cada cena, com encadeamento causal, tem um passado (causa) e um futuro (conseqüência) fora da peça;
- 5 - O espaço deve estar eliminado da consciência do espectador;
- 6 - O diálogo é portador do drama.

O drama moderno, que é visto a partir do século XIX, é definido por sua vez por Szondi:

- 1 - O tema das peças interioriza-se pela falta de relacionamento humano. A ação presente perde sua importância, porque serve de estímulo para ressaltar o passado;
- 2 - As criaturas desistem da comunicação presente, e sua existência não se refere à ação, mas paira entre passado e futuro;
- 3 - A ação aparece focalizada, através do prisma subjetivo do "eu". As formas apresentam-se em três tipos: a monodramática, onde atua uma

(3) Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1964

única personagem, o drama de episódios e a revista;

- 4 - A situação das personagens não permite a ação, porque elas estão entregues à mercê de um destino inclemente, que não conseguem compreender;
- 5 - O drama procura apresentar situações sociais que envolvem os indivíduos.

2 - O TEATRO DE GRABBE

No drama de forma fechada, o todo domina as partes, irreversíveis e de função linear. O autor do drama parte do princípio de um todo maior, que permite, por sua vez, destacar uma parte, tornando-a independente e que formará um outro todo. Escolhendo esta forma para o seu drama, estabelece, desde o início, a sua visão da existência como sendo a de um mundo ordenado, do ponto de vista de uma força superior.

Grabbe, entretanto, não reconhecia esta síntese ou integração mais alta, atitude comprovada pelos seus dramas, que ilustram a sua visão de um mundo desordenado. Para Grabbe, o drama não poderia ser tectônico - ter começo, meio e fim - já que via no mundo um movimento em carrossel, um "eterno retorno" que não leva a coisas novas. Reconhecia que, no fundo, nada se modifica, e seus dramas tinham de refletir a sua cosmovisão.

Grabbe não adota por isso, o princípio tectônico de um todo dividido em partes, mas de partes que enfocam de perspectivas diversas, um período de história, representado em seus dramas. Assim, no drama histórico Marius und Sulla II, focaliza o período histórico do antigo império romano e em Napoleon oder die hundert Tage, a época desde a Revolução Francesa até o governo dos cem dias. Os eventos mostram, através da impressão imediata, o que se passa nas ruas e em recintos fechados, durante as referidas épocas. Não há um todo a desenvolver-se por meio de uma trama ou de palavras que levam a um climax, não há uma simetria tectônica, equilibra na estrutura do drama ou dos atos; o que existe é um recorte da realidade. Há em Grabbe um predomínio de coisas e situações avulsas.

Nos dramas históricos, em Marius und Sulla II e Napoleon oder die hundert Tage, não existe a unidade, e sim cenas avulsas, que por sua maneira de apresentação se parecem a um grande painel de efeito panorâmico. Grabbe quer trazer para o palco não um recorte com características de um todo, mas o mundo com seus acontecimentos e sua dinâmica. Essa intenção, como já vimos, não é realizada, através de preceitos aristotélicos, e Grabbe sabia disso, pois durante a elaboração de seu drama Napoleon escreve a seu editor Kettembeil: " Quanto à forma do drama eu não tive constrangimento de

nada". (4) Em carta anterior ao mesmo, já escrevera: "o teatro atual não vale nada - que o meu venha a ser o mundo ". (5)

O mundo interessa a Grabbe e, por isso, não surge em Napoleon a bi-polaridade equilibrada entre protagonista e antagonista, assim como inexistem os conflitos entre eles, como é o caso no drama aristotélico. Também, não existe em Napoleon o destino trágico do herói (Napoleôn) em oposição ao mundo inimigo. Para Grabbe, o universo, a época histórica, é o que importa, sendo, por isso, o herói. Da mesma maneira, Martini opina a respeito: "O tema central neste drama não é o herói, mas o correr do mundo ".(6)

As unidades de ação, tempo e lugar, perdem sua razão de ser, pois Grabbe sente que a história não é feita num lugar e mediante ações concatenadas. História, para ele, faz-se sempre onde homens estão dispostos a entrar em ação. Assim, os dramas transmitem a idéia de movimento em círculo, não há, propriamente, um começo e fim, mas o voltar contínuo leva a cenas com início solto e fim aberto, representativas de seu drama.

MARIUS UND SULLA

No fragmento de drama, Marius e Sulla, versão II, são apresentados os momentos decisivos da luta pela supremacia do poder em Roma, na época da disputa entre nobres liderados por Sulla e burgueses, liderados por Marius. O drama focaliza ora um líder, ora outro, ambos são personalidades fortes, elevadas a uma grande dimensão, mas o que realmente importa para o drama são os movimentos históricos da revolta social e não as figuras dos heróis. No sentido intrínseco do drama, não existe o conflito entre as figuras dominantes, mas os conflitos que dividem o Império Romano.

-
- (4) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 313; carta a Kettembeil de 2 de outubro de 1830: "Als Drama, der Form nach, habe ich mich nach Nichts genirt".
- (5) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 309; carta a Kettembeil de 4 de agosto de 1830: "das jetzige Theater taugt nichts, -meines sey die Welt".
- (6) Fritz Martini, Grabbe - Napoleon oder die hundert Tage, in: Das deutsche Drama vom Realismus bis zur Gegenwart, Vol. II, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1962, pg. 43: "Nicht der Held, sondern der Lauf der Welt ist das zentrale Thema dieses Dramas!"

Verifica-se uma multiplicidade de ações para as quais e o drama não apresenta encadeamento causal na ação dos dois heróis. O ponto de convergência dos atos de Marius e de Sulla situa-se em Roma. No Senado, os legisladores discutem e tomam posições, e o povo, nas ruas, reage aos acontecimentos. O espaço em que as ações paralelas se desenvolvem, estende-se desde a Boécia e de Carthago até Roma, resultando no rompimento das unidades de lugar e de ação. A duração dessa disputa, aqui comentada, estende-se de fato por anos, o que prova a ausência da "unidade" de tempo. É assim que as técnicas aristotélicas são relegadas, pois para Crabbe só importa a sua visão geral dos acontecimentos históricos, que timbra em demonstrar com absoluta clareza: - a situação caótica em que caíra a grande Roma Antiga, em consequência das disputas pelo poder, a crueldade dos líderes e a sua certeza de que a história deixou seus traços mais marcantes, através do derramamento contínuo de sangue e lágrimas. Acresce que as cenas de crueldade no drama Marius und Sulla são elementos, proeminentemente, antiaristotélicos:

As tropas de Marius, às portas de Roma:

"Cinna: A cidade nos pertence!
O jovem Marius: A nós! isto é, ela pertence à vingança!" (7)

Os soldados esperam impacientes para atacar Roma:

" Soldados: General,
Dá o sinal para o ataque! ...
Marius : Não, a transbordante taça espuma
junto aos meus lábios, eu quero
saborear e não entorná-la.
Soldados : Quem devemos poupar?
Marius : Ninguém

Marius : Caçoando, chamavam-me o campones, e
pelo deus da vingança, eu sei ceifar.
O que aprendi em Aqua Sextia, seja
experimentado hoje em Roma! Atenção !

(7) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 383

"Cinna (zu den Soldaten):... Die Stadt ist unser!
Der junge Marius : Unser! das heisst, sie
Gehört der Rache!

As ruas são minhas covas, cadáveres
minha seara, e peste total
é minha colheita! " (8)

As tropas marianas entram na cidade:

"Gritos de dor, ao longe. Brados cada vez mais próximos .
Os marianos invadem, Marius à sua frente. Seu filho mais
sedento de vingança que ele. Cenas de terror!" (9)

A fria crueldade de Sulla é espelhada na cena

III₁: Catilina, comandado de Sulla, invade a cidade:

"Uma mãe acompanhada de seus filhos irrompe nos aposentos
de Sulla e se lança a seus pés:

Mãe: Salva-nos! Perdoa! Catilina devasta nossas choupa
nas'. Salva-nos os bens e a vida!

Sulla: Por que?

Mãe (atônita): Por que?

Sulla: Sim, dize-me isso!

Mãe : Não caçoa de nós! (apontando para as crianças)
Salva os inocentes vermes!

Sulla: São vermes? Que rastejem para dentro da terra!

Metella: Terrível ele graceja. O horror revolve-me as en
tranhas.

...

(8) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 384:

"Die Marianer: Wink

Zum Angriff, Feldherr, lass uns stürmen! Nur
Ein Wink! Wir fehen dich! Ein einzger Blick
Genügt uns!

Marius:

Nein, der volle Becher schäumt
An meinen Lippen, ich will ihn geniessen,
Nicht umstürzen.

Ein Marianer:

Wen aber sollen wir
Beim Einzuge verschonen?

Marius:

Niemand!

...

Marius:

Sie hiessen spöttisch mich den Bauer, und
Beim Gott der Rache, ich versteh das Mähen.
Was ich bei Aquä Sextiä erlernt,
Sei heut im Rom versucht! Gebt Acht! Die Strassen
Sind meine Furchen, Leichen meine Saat,
Und allgemeine Pest ist meine Ernte!

(9) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 388:

"Fernes Wehegeschrei. Immer näher kommendes Tosen. Die
Marianer brechen herein, Marius an der Spitze. Sein Sohn
fast noch rachbegieriger als er. Schreckensszenen.

- Mãe : Ai de nós, eles se aproximam!
 (Soldados da horde de Catilina entram em cena)
 Salva, salvai-nos!
- Sulla: Por que? Responda-me
 (Os soldados arrastam a mulher com as crianças)!. (10)

Enquanto Marius é levado pelo ímpeto de vingança, a crueldade de Sulla caracteriza-se por perversa ironia.

As personagens Marius e Sulla possuem caracteres antagônicos, sendo, entretanto, necessário ressaltar que não são protagonista e antagonista, mas opostos ao mundo: a época é seu opositor. Marius é o pensador que sofre por sua subjetividade, apresenta dúvidas e procura explicações para a razão de ser neste mundo. Seu sofrimento desperta a revolta contra a sua época, e no desespero chega à exclamação: "a época é minha doença". (11) A época é o princípio mais forte, é um capricho de poder demoníaco que se manifesta para tiranizar o indivíduo: "A abóboda celeste se me parece

(10) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 394:

- "Eine Mutter mit ihren Kindern(eilt herein und wirft sich vor Sulla nieder): Erretung! Gnade! Catilina haust In unsren Hütten! Rett uns Gut und Leben!
- Sulla : Warum?
 Das Weib(bestürzt): Warum?
 Sulla : Ja, sag mir das!
 Das Weib : Verspötte
 Uns nicht! (Auf die Kinder deutend)
 Rett die unschuldigen Würmer!
- Sulla : Sinds Würmer? Lass sie in die Erde kriechen!
 Metella : Entsezlich, er wird witzig! Graun durchzuckt mich!
- Das Weib : Weh, Weh, da nahen sie!
 (Es treten Gallier von Catilinas Horde ein)
 Errett,
 Errette uns!
- Sulla : Warum? Antworte mir!
 (Die Gallier reißen das Weib mit den Kindern fort)".

(11) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 396: "die Zeit ist meine Krankheit".

o interior de um crânio monstruoso e nós as suas manias. Sou uma destas, que, por mais que eu relute, ele está prestes a esquecer". (12)

Aqui, a visão anti-idealista de Grabbe aparece nítida e, ao mesmo tempo, a sua ligação com o teatro moderno: a visão do homem como um capricho da força mais alta.

Sulla personifica a objetividade lógica, é o tático decisivo, não perde tempo com perguntas e considerações filosóficas. É avesso ao sentido humanitário e sua fria crueldade provoca a gargalhada demoníaca.

Marius considera-se "uma mania" no mundo e reconhece que o "crânio" faz do homem um brinquedo. É a desilusão do herói que luta e sabe que será esquecido, pois a glória é passageira. O seu desilusionamento não é, nesse sentido, o reconhecimento e catarse trágicos do herói, mas sim o desilusionamento do mundo. Sulla, o homem da razão, a personagem que representa o "ideal" de Grabbe (13), vê a história como um círculo sem sentido. Não vê objetivo no poder e nenhum argumento contra a sua necessidade de continuar na história. Por isso, renuncia ao poder, no fim da peça. Cheio de cinismo, entrega à sua mulher a coroa de louros, símbolo da mais alta condecoração a que um romano podia aspirar, para que com ela tempere a comida. Ele viveu o momento presente e, com sua renúncia, restaura uma situação anterior, dando a entender que não há progresso nem desenvolvimento na história. Após os grandes heróis, o mundo não é mais o mesmo, mas, também, não se sabe se melhorou ou piorou.

Nesta atitude de Sulla, está a visão de Grabbe, de que a roda da história gira continuamente, não chegando o drama da vida a conclusão nenhuma, condenado, pelo contrário, a ficar em aberto. Esta visão pessimista de Grabbe é expressa assim, de

(12) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 396:

"... - so erscheint

Die Himmelswölbung mir beinahe als

Das Innre eines ungeheuren Schädels

Und wir als seine G r i l l e n ! - Ich bin eine,

Die er, wie sehr ich auch mich strübe, im

Begriff ist zu vergessen! "

(13) Cf. nota (), pg.

maneira irônica, na nova função que Sulla dá à coroa de louro. Re nunciando, ele demonstra o que Grabbe já afirmara em sua comédia Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung: "o mundo nada mais é do que uma comédia ridícula". (14)

NAPOLEON ODER DIE HUNDERT TAGE

O drama Napoleon oder die hundert Tage divide-se em cinco atos, mas apenas pela apresentação parece Grabbe respeitar a tradição clássica, já que o conteúdo do drama não corresponde a essa divisão. O palco tem o máximo de extensão e exposição, e esta amplitude é conseguida por meio de cenas soltas, verdadeiros recortes de realidade histórica.

A unidade de lugar não é observada: as cenas nos levam a Elba, onde Napoleon está exilado, ao Jardim das Plantas, às arcadas do Palais Royal e à Praça de Grève em Paris, aos aposentos do rei e do imperador nas Tulherias, aos campos de batalha em Ligny e Waterloo. A multiplicidade de lugares dá abertura ao drama e interrompe a ação que não apresenta encadeamento causal. Não se pode falar de ação, principalmente nos três primeiros atos, onde Grabbe mostra a história da França, num dos seus períodos críticos, que se situa entre a queda dos Bourbons e a derrota de Napoleon. Grabbe ilustra, demonstra e, não dá atenção especial à ação e ao desenvolvimento e, assim, "através da quebra do grande arco dramático, esta dramaturgia chega às proximidades do épico". (15)

O tempo, como já diz o título da obra, seria o período dos cem dias de governo de Napoleon, a começar de sua volta de Elba (1º de março) até a derrota em Waterloo (18 de junho de 1815). Mas o conteúdo do drama excede ao período demarcado, visto re

(14) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 241: "(So will ich Ihnen denn sagen, dass dieser Inbegriff des Alls, den Sie mit dem Namen Welt beehren weiter nichts ist), als ein mittelmässiges Lustspiel ...".

(15) Walter Höllner, Zwischen Klassik und Moderne, Klett Verlag, Stuttgart, 1958, pg. 29: "Durch das Zerschlagen des grossen einheitlichen dramatischen Bogens gerät die Dramatik in die Nähe der Epik".

tratar, retrospectivamente, os principais acontecimentos, a partir da Revolução Francesa e assim, Grabbe procura, ainda, demonstrar o surgimento de Napoleon e o governo dos cem dias como uma consequência da Revolução. Todo o drama transmite a cosmovisão de Grabbe, na qual intui a idéia do contínuo girar, de transitoriedade da história, de movimento em carrossel. O recurso de mostrar, situar e caracterizar está presente, principalmente, nas cenas de massa.

A primeira cena do ato I, expressa a visão de Grabbe e a técnica de mostrar fatos históricos, sem dar início à ação. A cena passa-se nas arcadas do Palais Royal, onde pessoas das mais diversas classes sociais se encontram, dialogam, recorrendo ao passado. Há aqueles, que com sentimentos nostálgicos relembram os feitos heróicos de Napoleon, caracterizando-o como grande general; há outros que relembram a Revolução no dia em que ela se desencadeou, narrando, assim, o passado histórico; há aqueles que focalizam os problemas político-sociais do momento presente e, ainda, há os que recordam "os bons velhos tempos", anteriores à Revolução. Assim, Grabbe consegue retratar pôr, na primeira cena, a situação em Paris daqueles dias e fazer supor a probabilidade da volta de Napoleon.

A figura de Napoleon é caracterizada no primeiro diálogo entre os ex-combatentes, que o qualificam de "grande jogador":

" Vitry: É; Pai Violeta jogava pela conquista do mundo e nós eramos seus 'croupiers' ". (16)

Aqui, Grabbe põe a história como um jogo, onde, fatalmente se perde ou se ganha, dependendo do azar ou da sorte. O mundo é uma roleta de jogo, isto é, um contínuo girar em círculo, e se exclui da história uma razão e ordem metafísicas ou uma lei ideal soberana.

Ao diálogo dos ex-combatentes, segue-se a conciliação alternada de dois pregões - um da galeria de quadros, outro de uma exposição de animais. Neste anúncio alternado são caracterizados os Bourbons. A técnica que Grabbe emprega é muito própria e, ressalta o trivial em oposição ao sério. No jogo alternado dos anúncios dos pregões, se faz patente o desgosto pelos detentores do poder e, principalmente, o desprezo de Grabbe pelos nobres. Estes são

(16) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 323:

"Vitry: Ja, ja, Vater Veilchen spielte um die Welt, und wir waren seine Croupiers ".

ridicularizados, ironizados, e, assim, comparados a animais raros:

"Pregão da galeria de quadros: Aqui, meus Senhores, podem ver Luiz XVIII, Rei da França e de Navarra, o Salvador.

Pregão da exposição de animais: Aqui, meus Senhores, podem ver um dos últimos exemplares do gênero dos dronitas, de andar vacilante, com o bico como duas colheres, da Isle de France e Bourbon em Madagascar(..)

Pregão da galeria de quadros: Aqui pode ser visto o Senhor Príncipe de Angoulême, seu filho, a Princesa de Angoulême, sua esposa, o Conde de Berry e toda a casa dos Bourbons.

Pregão da exposição de animais: Aqui podem admirar o comprido orangotango, adestrado, crente, porém agressivo ainda; o pato selvagem ao natural; a gata marinha mais feroz que os outros dois e assim chamada, porque veio de além-mar até nós; o simples macaco, que segundo Linné é chamado simia silvanus; e todo o gênero dos macacos como vive e se movimenta no Jardim das Plantas ou nas Tulherias". (17)

A representação coincidente de Luiz XVIII com o "último" do gênero das aves solitárias, prestes a desaparecer, do príncipe de Angoulême com o orangotango, da princesa de Angoulême com a gata marinha e de toda a família dos Bourbons, comparada a macacos provoca efeito de distanciamento. Neste caso, a demonstração

(17) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pgs. 323, 324:

"Ausrufer einer Bildergalerie: Hier, meine Herren, ist zu sehen Ludwig der Achtzehnte, König von Frankreich und von Navarra, der Ersehnte.

Ausrufer einer Menagerie (dem vorigem gegenüber): Hier, meine Herren, sehen Sie einen der letzten des aussterbenden Geschlechts der Droniten, wackeligen Ganges, mit einem Schnabel gleich zwei Löffeln, von Isle de France und Bourbon bei Madagaskar,

Ausrufer der Bildergalerie: Hier ist zu sehen der Monsieur, der Herzog von Angoulême, sein Sohn, die Herzogin, dessen Gemahlin, der Herzog von Berry und das ganze bourbonische Haus.

Ausrufer der Menagerie: Hier erblicken Sie den langen Orang Utang, gezähmt und fromm, aber noch immer beissig, den Pavian, ähnlichen Naturells, die Meerkatze, etwas toller als die bei den andern, und so genannt, weil sie über die See zu uns kommen, den gewöhnlichen Affen, nach Linne simia silvanus, und das ganze Geschlecht der Affen, wie es nicht einmal in dem Pflanzgarten oder den Tuileries lebt und lebt".

no palco torna-se um ato independente e transmite ao espectador uma imagem alheia das personagens que entrarão na cena seguinte, e onde, num diálogo aparente, é comentado rápida e ironicamente:

"Madame de Serré: Que homem! Este, Senhor Marquês, este ainda é um rei! ...

O velho Marquês: Que graça espontânea-

Madame de Serré: Mesmo no andar aparentemente relaxado-

Primeiro cidadão (para o outro): O gordo Senhor rei arrasta a perna como o diabo-

Segundo cidadão (ao primeiro): Isso vem da podagra.

Primeiro cidadão: E podagra vem de beber, comer e-"(18)

É um recurso de que, recentemente se valeu o teatro moderno, em especial o de Brecht, e que voltaremos a focalizar. Assim Grabbe explora os assuntos mais diversos no sentido da ironia e do cinismo, para insinuar que Luiz XVIII e sua família são excelentes exemplos de uma vida animal, prestes a desaparecer, e adequados para um jardim zoológico. O 'mundo' restaurado é, sem dúvida alguma, a "comédia medíocre".

Contrastando com o "presente zoológico" dos Bourbons, Grabbe volta a focalizar Napoleon, agora como o grande general: um camelo anuncia imagens das batalhas de Moscou, de Leipzig e da passagem da Beresina, apresentadas numa camera óptica. Os ex-combatentes têm oportunidade de confrontar a realidade passada com os quadros desbotados, apresentados ali. Relembra o tormento da batalha tal como a viveram, ao lado de seu grande e corajoso comandante. O confronto da realidade, frente à ilusão artística é exposto por Grabbe, que não perde oportunidade de fazer comentário acerca do divórcio da arte com a vida, em geral, e, principalmente se de tem nos aspectos cruéis das situações descritas.

(18) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pgs: 338, 339:

"Madame de Serré: Welch ein Mann! Das ist, Herr Marquis, das ist noch ein König! ...

Der alte Marquis: Die unwillkürliche Grazie-

Madame de Serré: Selbst in dem scheinbar nachlässigen Gange-

Erster Bürger (zu dem andern): Der dicke Herr König hinkt ja wie der Teufel-

Zeiter Bürger (zum ersten): Das kommt vom Podagra.

Erster Bürger : Und das Podagra kommt vom

Saufen, Fressen und - ".

Não só Napoleon e os Bourbons são focalizados nesta primeira cena, mas também, o antigo regime, o período anterior à Revolução. Dois emigrantes dialogam e relembram os "velhos bons tempos", e a eles, a Restauração dos Bourbons não satisfaz. Luiz XVIII não tem a coragem de devolver aos nobres os seus bens confiscados. Esses nobres, que no dizer do ex-combatente, são "fantasmas dos velhos, bons, mas muito tolos tempos" (19), representam a velha ordem e seu sistema procura perpetuar-se na ignorância do mundo real, pois, apesar da Revolução, "eles não se afastaram um fiapo de palha daquele seu delírio orgulhoso".(20) Sua vida não é menos artificial que os quadros da câmara óptica.

Grabbe retrata, ainda, nesse verdadeiro painel do período histórico, os eventos da Revolução. É a velha mercadora, que com orgulho e entusiasmo recorda o dia em que eclodiu a Revolução" que incendiou o mundo "(21). O relato é repleto de descrições concretas, desde a modesta transação comercial, na qual estava empenhada no momento, até a impetuosidade de Desmoulins, o "revolucionário de cabelos revoltos e olhos ardentes". (22)

Grabbe faz surgir assim o terror de Robespierre e as carnificinas, no início da Revolução. Ao advogado Duchesne cabe comentar a situação calamitosa do momento presente, aludindo à votação, na Câmara de Representantes, da lei de devolução dos bens confiscados aos nobres. O autor narra, descreve, ilustra, oferece, assim, uma imagem do mundo, mas não uma ação no sentido aristotélico.

(19) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 331: "...welche Gespenster aus der guten, alten und sehr dummen Zeit".

(20) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 331: "Nicht einen Stroh halm weit sind sie aus sich und ihrem stolzen Wahn herausgegangen".

(21) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 332: "Auf diesem Fleck fiel zuerst das Fünkchen, welches die Welt entzündete".

(22) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 332: "... mit wild flutenden Locken, brennenden Augen...".

Esta cena deixa, ainda, transparecer, por diver sas vezes, a visão de Grabbe, do contínuo girar da história:

"Na nossa bela França voltam sempre a florescer a violeta, o amor e a alegria em cada primavera , Pai Violeta, também, voltará ". (23)

O priprietário da câmara óptica conclama os transeuntes a se deli ciarem com as vistas das imagens, dizendo: " O mundo todo, meus Senhores, aqui, como ele vive e como rola". (24)

Vitry, referindo-se à situação lamentável dos ex combatentes, declara: " A onda do destino carrega um e afoga outro". (25) Chassecouer, no seu desânimo, lamenta:

"O mundo agora parece tão insuportável, como se a gente tivesse estado seis vezes aqui e sido seis vezes submetido à roda de suplício". (26)

A velha mercadora, comentando os fatos e os lfe res revolucionários, acrescenta: "E desde então ele (Desmoulins), o impetuoso Danton, o digno Hérault de Séchelles, o hediondo Robes pierre caíram sob a lâmina da guilhotina, desde então, o Imperador brilhou sobre a terra, e seu fulgor ofuscava a vista, no entanto, se apagou como um fogo-fátuo...". (27)

- (23) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 323: "In unserem schönem Frank reich blühen jeden Lenz das Veilchen, der Frohsinn und die Lie be wieder neu,- Vater Veilchen Kommt auch zurück".
- (24) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 325: "... die ganze Welt schauen Sie hier, wie sie rollt und lebt".
- (25) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 328: "Den einen trägt, den an dern ersauft die Woge des Schicksals".
- (26) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 330: "Ach, es kommt einem jetzt auf der Welt so erbärmlich vor, als wäre man schon sechsmal dagewesen und sechsmal gerädert worden".
- (27) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 332: "Und seitdem ist er, sind der gewaltige Danton, der erhabene Hérault de Séchelles, der schreckliche Robespierre unter dem Messer der Guillotine gefal len, seitdem hat der Kaiser über die Erde geleuchtet, dass man vor dem Glanze die Hand vor die Augen hielt, und ist doch da hingeschwunden wie ein Irrwisch... ".

No drama Napoleon oder die hundert Tage, o símbolo mais evidente da idéia do retorno implacável no mundo, é o reite-
rado ecoar do realejo e da canção do menino de Savoia, que traz con-
sigo a marmota, animalzinho que hiberna e se reanima na primavera,
representando, também, o retorno monótono e inevitável. O menino
canta, na primeira cena do primeiro ato e na segunda cena do segun-
do ato, sob o regime dos Bourbons; na primeira cena do terceiro ato,
no momento de instabilidade social e na primeira cena do quarto ato,
durante a leitura da carta adicional à Constituição Francesa, após
o retorno de Napoleon.

Considerando a cena I,1, constatamos que o diálo-
go entre as personagens não externa concepções em choque, que leva
rism a um conflito e, deste para o desenvolvimento da ação, através
do drama, no sentido aristotélico. Tanto no drama, em sua totalida-
de, como nesta cena, em particular, o diálogo é determinado por sua
relação com o assunto e não com as personagens. Portanto, nele não
se verifica a oposição de heróis ou personagens conflitantes, e sim
os próprios acontecimentos constituem o cerne do conflito. Não im-
porta tanto o homem - o que vale é a situação histórica. Desta ma-
neira, nesta cena I,1, o povo mostra a situação da época, e, em ex-
clamações rápidas, sempre, traz novos fatos sem discussões, oposi-
ção ou conflito. O diálogo, que se apresenta é caracterizado pela
rápida seqüência de orações curtas, às vezes frases inacabadas.

A maioria das personagens, nas grandes cenas de
massa, como I,1, por exemplo, não tem individualidade própria, são
tipos que se sobressaem com expressões e exclamações, freqüentemen-
te de caráter cômico ou irônico, e que, apenas, caracterizam o mo-
mento histórico, sem interferir na ação.

A "soberania do diálogo" (28) não está presente,
não existe "interrelacionamento humano", e, conseqüentemente, não
se apresenta a necessidade de as personagens principais tomarem de-
cisões definitivas, fundamental para o drama fechado.

Esta circunstância leva à conclusão de que não há encadeamento cau-
sal no diálogo, nas cenas e no drama, mas sim ações independentes,
(28) Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, op. cit., pg. 15:
"die Alleinherrschaft des Dialogs"; e pg. 14: "Wiedergabe des
zwischenmenschlichen Bezugs".

recortes de um período histórico.

A unidade no drama Napoleon oder die hundert Tage é conseguida, através da projeção de um período determinado, da soma dos eventos nele contidos. Aquilo que na aparência se apresenta como um diálogo, visa a mostrar, expressar ou narrar a história da época, assim como Grabbe a via, formada por uma seqüência de eventos cruéis, que passem e se renovam.

Na primeira cena do terceiro ato, é novamente demonstrada esta visão de Grabbe, exemplificada num evento histórico. A cena põe em relevo as massas e aponta para a situação de desordem e caos em Paris, num momento em que os Bourbons fogem e Napoleon ainda não chegou à capital. Os eventos, aqui apresentados, desenvolvem-se num fim de tarde, período que simboliza com muita propriedade, o caso da Restauração. Preparando a atmosfera, Grabbe escolhe, propositadamente, como espaço cênico, a Praça de Grève, onde durante a Revolução Francesa a guilhotina funcionava como instrumento de execução de terror. (29)

Grande número de personagens, das mais diversas classes sociais, movimentam-se em cena, transmitindo uma atmosfera de agitação. O momento histórico vivido em Paris nesta cena, é exposto, através do diálogo dos ex-combatentes Vitry e Chassecoeur:

" Vitry: Há algo de errado, Chassecoeur; durante a noite somos acordados por conversas suspeitas, Ney partiu com suas tropas, a Angoulême dizem estar a caminho de Bordeaux, e lá vai um pequeno emigrante com sua sacola de viagem". (30)

As "conversas suspeitas" referem-se às confabulações dos liberais insatisfeitos; Ney foi incumbido de impedir o avanço das forças napoleônicas e o emigrante está aqui como representante das ondas de nobres que abandonam a França.

(29) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 739: "Grèveplatz: Bis 1830 Stätte der öffentlichen Hinrichtungen. Auf ihm ist auch am 27. Mai 1792 zum ersten Male die Guillotine zur Vollstreckung eines Todesurteils angewendet worden.

"Praça de Grève: Até 1830 local das execuções públicas. Nele foi também utilizada a guilhotina pela primeira vez, em 27 de maio de 1792, para executar uma pena de morte".

(30) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 375:

"Vitry: Es ist nicht richtig, Chassecoeur! Nachts wecken uns verdächtige Gespräche, Ney ist fort mit den Truppen, die Angoulême soll schon auf dem Wege nach Bordeaux sein, und dort geht ein kleiner Emigrant mit seinem Reisebündel".

Em ação pantomímica, o rei despede-se da população. Suas palavras não são ouvidas; apenas algumas mulheres se emocionam; um alfaiate, representando a pequena burguesia, "sonda aqui um pouquinho os ânimos de Paris - é o melhor lugar".(31) Fala por sua classe social, quando diz: "se ele (Napoleon) voltasse, seria muita honra para a França e para a minha situação econômica" (32), pois num "novo governo, roupas novas" (33), e o seu espírito interesseiro alegra-se com atos de violência praticados nas ruas, porque o sangue "estraga as roupas e favorece meu negócio"(34). Seu caráter representa, também, a inconstância da burguesia, que no momento do perigo, recorda "ter sido boa a vida" (35) sob Luiz XVIII. Esse alfaiate, aproveitando-se do clima de insegurança, espalha boatos e estabelece o pânico, que vai propiciar a oportunidade para que a Revolução, ainda latente em Paris, mostre, novamente, a sua face.

Os suburbanos de St. Antoine, "bestas de mãos vazias e senhores da violência" (36), invadem a cidade ao som do hino revolucionário do "ça ira" e dão vazão a seus instintos primitivos. Seu líder é a personificação do sanguinário frio: "Jouve, o carrasco de Versailhes e Avignon, à sua frente novamente, com alto bar

(31) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg 376: "...Ich sondiere hier nur noch ein bisschen die Stimmung von Paris, - es ist der beste Platz dazu".

(32) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 376: "... käm er zurück, so wäre das viel für Frankreichs. Ehre und für meine Wohlfahrt".

(33) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 379: "(Ich aber weiss mein Teil) neue Regierung, neue Kleider".

(34) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 377: "Das verdirbt die Kleider, und nützt meinem Geschäft".

(35) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 379: "Ach, wir lebten unter dem achtzehnten Ludwig so glücklich".

(36) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 379: "... Bestien von Habenichts und Herren von Schlagzu".

rete vermelho sobre a cabeça".(37)Em seu fanatismo, procura vingar-se dos que representa a sociedade e o estado"à maneira de como aprendi em Versailles em 1789, a decepar a cabeça, de tal modo que, e, ... antes que pudessem abrir a boca para um grito, ela já jazia no chão". (38) Sua ira atinge a burguesia, na figura do alfaiate, que "escondido com sua família em casa, às vezes sorrateiro, olha pelas frestas da janela, para observar a desgraça, nas ruas e sobre ela comentar em segurança" (39), matando-o por fim.

Jouve assassina, friamente, o capitão da gendarmeria, símbolo da ordem pública, e, também, o modesto, mas interesseiro mercador, que no momento de crise procura enriquecer, vendendo cocares tricólores, que guardara, durante três anos, em seus baús. Nesta cena, Grabbe consegue mostrar de imediato, com forte impressão, o aspecto geral e desumano da Revolução. Não é recordado o passado histórico, evocado, através, do recurso da narração, como na primeira cena do primeiro ato; agora cumpre demonstrar aquilo, que é objeto do diálogo: por um lado, a burguesia interessada e, por outro, a violência da Revolução.

As personagens expressam-se com palavras rudes, de baixo calão, também, simbolizando a rudez dos que praticam atos. O alfaiate descreve a atitude dos habitantes do subúrbio de St. Antoine: "E ali eles carregam aos ombros uma prostituta, que em sua juventude - quando Deus fora destituído pela Comissão de Bem Estar Social (40) - desempenhava, como agora de novo, o papel

(37) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 380: "-da ist Jouve, der Kopfhacker von Versailles und Avignon, wieder an der Spitze, mit ellenhohe rote Mütze auf dem Kopfe".

(38) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 381: "... in der Manier, wie ich sie 1789 in Versailles lernte ihre Köpfe... dergestalt abhacken, dass dieselben, ehe sie den Mund zum Schrei aufsperrten könnten, auf dem Boden liegen".

(39) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 381: "... sich dort mit seiner Familie hinter dem Ofen verstecken, bisweilen an die Fensterläden schleichen, durch die Ritzen gucken, und ohne Gefahr bemerken, was es auf der Strasse für Unheil gibt, um gleich darauf in Sicherheit darüber zu schwatzen".

(40) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 380: "...und da tragen sie auf den Schultern eine Hure, in ihrer Jugend, als Gott vom Wohlfahrtsausschuss abgesetzt war, Götting der Vernunft, und jetzt dieselbe noch einmal, aber recht gealtert".

de deusa da razão; só que envelheceu bastante". (41) Esta " deusa da razão" é enaltecida, e de maneira grosseira, declarando o materialismo dos suburbanos:

"Suburbanos de St. Antoine: Viva a razão!

Outros	:	Que vá para o inferno!
Outros ainda	:	Que o céu venha a baixo!
Mais outros	:	Que o diabo seja Deus!
Todos	:	Isso mesmo, ele é um bom sujeito!" (42)

As expressões mais rudes e vulgares são empregadas por Jouve, o "carrasco de Versailles": ao ver o alfaiate, que caíra em seu desagrado, dirige-lhe as palavras: "Cão sarnento, o que estás a piscar com os olhos?" (43), e mata-o com seu martelo de ferreiro. Os suburbanos, ao ver o cadáver no chão, com a cabeça partida e os miolos expostos, exclamam:

"Suburbanos e povo: Ah! Sangue! Sangue! Sangue!

Vejam, vejam, vejam, escorre e se incendeia - miolos, miolos, espirra, fumega - Que maravilhoso! Que doce!" (44)

Ao que Jouve replica:

Sangue de alfaiate e miolos de alfaiate - Precisamos de sangue melhor - Quem não tiver o barrete vermelho,

- (41) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 739: "Wohlfahrtsausschuss:(Comité du salut public)in der Französischen Revolution während der Zeit vom März 1793 bis zum August 1794 die oberste Regierungsbehörde mit wechselnder Kompetenz und Mitgliederzahl".
"Comissão de Bem Estar Social:(Comité du salut public)a mais alta autoridade com competência e número de associados variáveis na Revolução Francesa, durante o período de março de 1793 a agosto de 1794".
- (42) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 380:
"Vorstädter von St. Antoine: Hoch die Vernunft!
Andere : Die Hölle mit ihr
Wieder andere : Und der Himmel breche zusammen!
Noch andere : Der Teufel soll Gott sein!
Alle : Des soll er, er ist ein braver Karl!
- (43) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 380: "Lumpenhund, was blinzelst du mit den Augen?"
- (44) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 381: "Vorstädter und anderes Volk: Ha! Blut! Blut! Blut! - Schaut, schaut, schaut, da fliegt, da flammt es - Gehirn, Gehirn, da spritzt es da raucht es Wie herrlich! Wie süß!"

que pinte os cabelos, até que tenhamos sangue mais nobre". (45)

Ao contrário do drama aristotélico, onde os atos de crueldade são sugeridos, eles são aqui mostrados com realismo chocante.

Jouve dá ordens ao suburbano:

"Quem for patriota, que me siga! Decepem os dedos do alfaiate traidor e ponham-nos na boca como charutos da nação!

Muitos suburbanos: Para cá os dedos! -Ah, ele tem apenas dez!" (46)

Dando prosseguimento à sua fúria, sanguinária e primitiva, Jouve assassina, sadicamente, o mercador:

"Jouve: Eu te arranjo a tricolor de graça: vê: este punho se arremessa contra teu nariz, e tu ficas branco, - agora, ele te estrangula e ficas azul como o céu, - agora, amasso-te a cabeça, e ficas vermelho de tanto sangue!" (47)

A linguagem, o vocabulário pobre, revela um terror tão intenso a Revolução, movimento que gerou Napoleon.

"Vitry: ...o Imperador e nós fomos feitos pela Revolução, estes (suburbanos), no entanto, fizeram a Revolução e o Imperador". (48)

(45) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 381: "Schneiderblut und Schneidergehirn-Besseres Blut tut uns not- Wer noch keine rote Mütze hat, färbe sich, bis wir edleres haben, mit diesem Blute das Haar".

(46) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pgs. 381 e 382: "Jouve: ...Wer ein guter Patriot ist, folgt mir nach! Hacket dem verräterischen Schneider die Finger ab, und steckt sie in den Mund als Zigarren der Nation!

Viele Vorstädter: Her die Finger! Ach, er hat nur zehn! ".
 (47) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 385: "Dir schaff ich dafür das Trikolor umsonst: sieh, diese Faust ballt sich unter deiner Nase, und du wirst weiss, - jetzt erwürgt sie dich und du wirst blau wie der heitere Himmel, - nunmehr zerstampf ich deinen Kopf, und du wirst rot vor Blut".

(48) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 382: "Vitry: ... den Kaiser und uns hat die Revolution gemacht, die sie aber machten die Revolution und den Kaiser".

Em carta a seu amigo Kettenbeil, Grabbe declara que "Napoleon é menor do que a Revolução e, no fundo, apenas, a ban Jeirinha no seu mastro, - "não Ele, mas a Revolução ainda vive na Europa". Na mesma carta, prossegue: "Não ele, mas sua história é grande" (49) Este pensamento é bem expresso nas palavras do seu ex combatente.

A cena III,1, apresenta um episódio de caráter ilustrativo, emocionante, mas desligado da ação restante do drama, e poderia até mesmo ser eliminada, sem prejudicar a composição do todo, já que não há encadeamento com a cena anterior, que trata do encontro dos liberais Carnot e Fouquet, externando a preocupação do seu partido, nem com a cena seguinte, representativa, já da volta de Napoleon à cidade. É dessa forma que surgem episódios, demonstrando a história, em eventos mais significativos.

Grabbe admira os grandes heróis, pois sabe que, sem eles, a história não se realiza. Entretanto, considera que, na transitoriedade de tudo, na ausência de progresso, aqueles heróis, elevados graças às suas naturezas excepcionais, estão condenados a soçobrar devido à sua condição humana. A relação entre a história, o herói e o girar contínuo sem finalidade, faz surgir a visão pessimista de Grabbe. Assim, advém a visão de desilusão do mundo, diante da qual tudo não passa de "comédia medíocre". Esta "comédia medíocre" é representada na primeira cena do quarto ato. (50)

O espaço cênico é o Campo de Marte. Ao fundo do palco, está armado um grande palanque, ornamentado de veludo vermelho, no centro do qual está disposto o trono do Imperador. A atmosfera é festiva, ouvem-se salvas de canhões e a Guarda Nacional desfila. A cena pretende demonstrar um momento supostamente solene, na história da França: a leitura do Ato Adicional à Constituição Francesa.

(49) Bergmann/Grabbe, Vol. V, pg. 306, carta a Kettenbeil de 14 de julho de 1830: "...er ist kleiner als die Revolution und im Grunde ist er nur das Fähnlein an deren Maste. Nicht Er, die Revolution lebt noch in Europa" (...)"Nicht Er, seine Geschichte ist gross".

(50) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 241, in Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung: "Teufel: (...Inbegriff des Alls...weiter nichts ist), als ein mittelmässiges Lustspiel".

Desde as primeiras frases, faz-se sentir a ironia, que serve como meio utilizado por Grabbe para criar um efeito de distanciamento:

"Um jovem: Meu Senhor, um charuto à reine Hortense.

Jouve : Passa prá cá, geroto. Quanto custa um?

O jovem : Dois 'sous', pois hoje-

Jouve : Pois hoje constituições baratas encarecem
cem charutos ruins. Toma tres 'sous'! "(51)

A história é "comédia medíocre" e está caracterizada na farsa deste ato solene, que começa com "salvas encomendadas", pois no dizer de Jouve, o comentador do ato, não existem grandes momentos, apenas momentos "barulhentos". Como o espetáculo é muito concorrido, pois há grande número de pessoas ali, Jouve abre caminho entre os populares, que despreza - denominando-os de "sujeira". Em seguida exclama: "Uma águia! Uma águia! Lá vos ela - vem da Escola Militar para cá - que agouro feliz". (52)

O herói da farsa é Napoleon, que revela atitude majestosa "enquanto sabe que é observado pela multidão", pois "antes de sair de casa" preparou-se para a comédia "com o comediante Talma, a mímica e o jogo das vestes" (53). O cortejo imperial, a guarda, parecem a Jouve composta de "graciosas bonecas natalinas"(54)

(51) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 396:

"Ein Junge: Eine Zigarre, mein Herr, à la reine Hortense.

Jouve : Her damit, Dengel. Was kostet der Stümmel?

Der Junge : Zwei Sous, denn heute -

Jouve : Denn heute machen wohlfeile Konstitutionen schlechte Zigarren teuer. Da - drei Sous!

(52) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 397: "Ein Adler! ein Adler

Da fliegt er - von der Militärschule herüber-- Welches

günstige Zeichen".

(53) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 398: "solange er weiss, dass ihr die Menge anblickt"(...) "Geht er aus, so überlegt er, wenn er in Zeifel ist, erst mit dem Komödianten Talma Mienenspiel und Feltenwurf".

(54) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 397: "... da stehen schon die allerliebsten Weihnachtspuppen...".

é o comédia de fantoches, onde até a religião é desmarcada, pois, "o arcebispo de Paris e seus padres" servem para "incensar a cerimônia" (55). Da comédia da história, todos participam, quer seja o Imperador, quer seja a sua família, e "em breve será difícil distinguir as princesas de teatro das legítimas". (56)

Nesta farsa cruel, impera a máscara, pois, o soberano "em casa é, conforme as circunstâncias, mal humorado, alegre, eufórico, como qualquer outro" (57), mas quando sai à rua, desempenha seu papel na comédia de fantoches. O mesmo ocorre com a senhora, que Jouve, casualmente encontrara, e que é, para ele, "bom objeto para divertimento". (58). É uma coquette hipócrita, a verdadeira "beste sorridente" (59), que sob a máscara de boas maneiras, esconde seu íntimo como o próprio Jouve, o revolucionário cruel da cena III, 1. O seu idealismo revolucionário foi-se como um "sonho", ele próprio despiu seu barrete vermelho, e se desfez do seu martelo, para vestir a casaca festiva e levantar como todos os outros, levemente, os dedos para prestar o juramento à Constituição. Seu cinismo se expressa em suas palavras: "cinco vezes cem mil perjuras, inclusive eu, sem que caia um raio sobre eles. E não é esta uma vida engraçada!". (60)

-
- (55) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 397: "Der Erzbischof von Paris mit seinen Pfaffen (fängt an die) Zerimonie einzuräuchern".
- (56) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 398: "Es wird nächstens schwer halten Theaterprinzessinnen von echten zu unterscheiden".
- (57) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 398: "Zu Hause ist er nach den Umständen mürrisch, lustig, schwatzhaft, wie jeder andere".
- (58) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 396: "... villeicht gut genug zur Zerstreung".
- (59) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 396: "(Auch eine vor Eitelkeit) lachende Bestie".
- (60) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 399: "Fünfhunderttausend Meidneidige, mich selbst mit eingeschlossen, ohne dass ein Blitz auf sie fällt, sind doch eine interessante Erscheinung!".

A 'gargalhada de desespero' toma formas que o próprio drama procura em seguida explicar:

" Jouve(para si):...Será que no desconhecido interior da terra não existem negras legiões infernais à espreita e finalmente, conseguem atravessar até a luz, para matar toda a vergonha ofuscante da superfície? Ou talvez nem mesmo com metas de cabelos eriçados e em fogo-Mas de que valeriam nossas tolas ações, por que uma miserável multidão, como este amontoado de gente, haveria de indagar às profundezas terrenas ou alturas astrais, se está condenada à putrefação?" (61).

A incompreensão leva-o à constatação de que, no mundo "tudo é comédia" (62), que passa e se renova, "pois a cada fim segue um começo" (63). A Revolução deu lugar a Napoleão, este aos Bourbons, e agora volta, novamente, o Imperador. O círculo da comédia continua a girar sem progresso: é "o velho mingau em novas tijelas". (64)

Acentuando o girar indiferente da história, o menino de Savoia, com sua marmota, canta sua canção monótona, já entoada sob o regime dos Bourbons, e agora, sob Napoleão.

(61) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 399:

"Jouve (für sich): ... Ob nicht im unerforschten Innern der Erde die schwarze Höllenlegionen lauern und endlich einmal an das Licht brechen, um all den Schandflitter der Oberfläche mit feuerroten, zu Berge stehenden Haaren Doch was sollten unsre Albernheiten, was sollte ein elendes, der Verwesung entgegentaumlendes Gewimmel, wie dieser laufen, Erdentiefen oder Sternhöhen empören?"

(62) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 398: "... 's ist ja doch alles Komödie".

(63) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 398: "Auf das Ende Madame folgt stets wieder ein Anfang".

(64) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 398: "Wahrhaftig, wie ich vermutete, der alte Brei in neuen Schüsseln".

III - RECURSOS ÉPICOS UTILIZADOS POR GRABBE

1 - DEMONSTRAÇÃO

No drama de forma fechada, cabe a elementos pertencentes à ação, como personagens em seus diálogos ou monólogos, mensageiros, a tarefa de informar sobre as personagens e a situação que o assunto do drama exige. A situação em que transcorre a ação pode modificar-se, mas as mudanças processam-se dentro das leis que a regem.

No drama de forma aberta, em que existe o "recurso épico", o autor se faz presente, narra, descreve ou comenta a ação, de sua situação peculiar, por assim dizer de "dentro da peça". No drama de Grabbe encontramos cenas inteiras que, às vezes longas, outras curtas, têm a função de informar, comunicar ou mostrar a situação político-social, transmitir a atmosfera de uma época ou caracterizar uma personagem. A caracterização das personagens, que se estende, às vezes, por toda uma cena, não é feita através de palavras ou dentro de um diálogo, mas é apresentada em ações.

No drama Marius e Sulla II, a cena I,2, caracteriza Mithridates, inimigo de Sulla, contra o qual vai entrar em lute, mas o interesse pela personagem caracterizada é mais importante do que a disputa prestes a realizar-se.

" Mithridates (tira um frasco de junto ao peito):
Logo será noite, - está na hora de tomar minha dose de veneno, para habituar-me a ele...". (1)

Chama Archelaus - que entra na barraca e se lança, imediatamente, aos pés do seu senhor, permanecendo deitado no chão, de onde responde às perguntas formuladas.

Além de interromper a ação, que se desenvolve em direção à batalha entre Sulla e Mithridates, Grabbe consegue, através da mímica, caracterizar o rei do Pontus. O despotismo de Mithridates é demonstrado, conforme vimos através do gesto de

(1) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 348:

"Mithridatis (zieht eine Phiole aus dem Busen):
Es ist bald Abend, -es ist jetzt
Die Stunde, wo ich meine Dosis Gift
Verschlucke, um mich daran zu gewöhnen".

submissão exigido dos seus auxiliares, obrigando-os a permanecerem deitados no chão, enquanto transmite suas ordens. É fato histórico que Mithridates costumava ingerir venenos de diversas espécies, para pôr à prova seu avantajado físico, mas ao apresentar este aspecto, Grabbe não reproduz apenas uma realidade histórica como, ademais emprega um ar de chiste e originalidade à cena.

No drama Napoleon oder die hundert Tage, as cenas I, 1 e III, 1 são partes tornadas independentes no drama para mostrar e descrever a atmosfera, a situação política e as personagens. Vale a pena destacar que Grabbe alcança o efeito épico, sem recorrer, o que ainda hoje ocorre em alguns casos, a um mestre de cerimônias. Cenas inteiras ou porções cênicas consideráveis são independentes da ação principal, para descrever e comentar a época histórica e todas as implicações nela contidas.

Nas cenas I, 1 e I, 2 os Bourbons são caracterizados através de comentários irônicos de populares, recurso claramente épico; pois no drama tectônico os defeitos ou qualidades de uma ou mais personagens seriam objeto de diálogos ou monólogos. O jogo alternado dos anúncios dos pregões, na cena I, 1 é um recurso irônico e sutil, através do qual a família real é comparada a animais de espécies raras, prestes a desaparecer. Na cena I, 2, a família real é descrita, através dos comentários das personagens que assistem ao desfile real, e não só estes são caracterizados, mas toda a atmosfera obsoleta e anacrônica da corte. O rei e seu séquito, que são objeto dos diálogos, desfilam em silêncio. Aristocratas e povo assistem ao desfile; os primeiros admiram a nobreza a seu modo, os outros ridicularizam-na.

"Madame de Serré: Ele vem logo, logo; vem da Santa Missa, passa aqui, ele, a felicidade da França! Aia, ergue bem alto minha netinha, para que ela veja muito bem! E adorna-a com lírios,- aqui há mais quatro!

A aia (toma a menina nos braços): Mademoiselle Victoire já está demais enfeitada com os cocares - brancos, não encontro lugar para prender mais nenhum.

Madame de Serré: Não tem importância - prende, prende: prende - tenta! "(2)

A aristocracia fútil e sem conteúdo é apresentada, no palco, assim é ironizada a religiosidade da família real:

"Segundo burguês: Vê que cara de bode, todo sério, ca minha a seu lado esquerdo (a persona gem, que caminha ao centro, a quem aqui se referem os dialogantes é Luiz XVIII).

Primeiro burguês: Silêncio, silêncio! A senhora magra, à direita, é a mulher do caro de bo de - ela é submissa à batina dos je suitas - leva-o pela coleira, o rei faz as suas vontades e a França é submetida a todos eles juntos.

Segundo burguês: A batina de monge, portanto, é nossa coroa, a coleira nosso cetro, e os fracalhões que se deixam dominar por eles, são os nossos tiranos! "(3)

Esta descrição, da autoridade feminina que se refere à princesa de Angoulême, será comprovada, posteriormente, na cena II,4, a enfocar, através de diálogos entre membros da família real, o desembarque de Napoleon.

(2) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 338:

"Madame de Serré: Gleich kommt er, kommt er aus der heiligen Messe, hier vorbei, er das Glück Frankreichs! Amme halte meine kleine Enkelin hoch empor, dass sie ihn ja recht sieht! Und bestecke sie mit Lilien, - hier sind noch vier!

Die Amme(hält ein Mädchen auf dem Arme):Madame, Mademoiselle Victoire ist mit den weissen Kokarden schon über und über geschmückt und ich kann ihr kein mehr anheften.

Madame de Serré: Tut nichts - Hefte, hefte - Versuch's! "

(3) Bergmann/Grabbe: Vol. II, pg. 339:

"Zweiter Bürger: Sieh einmal, welch ein ernsthaftes Bockgesicht geht ihm zur linken Seite-

Erster Bürger: Still, still! Die hagere Dame auf der rechten Seite ist Frau des Bockgesichts, sie selbst steht unter der Jesuitenkutte, er steht unter ihm, und Frankreich unter allen zusammen.

Zweiter Bürger: Mönchskutte also unsere Krone, Weiberpantoffel unser Szepter, und Schwächlinge, die sich da von beherrschen lassen, unsere Tyrannen! ..."

Ao mesmo tempo em que a religiosidade dos Bourbons é ironizada, os burgueses expressam o seu desagrado pelo papel de relevância da Igreja durante a Restauração, e a sua revolta contra a tirania daqueles que lhes parecem indignos de seu respeito. A situação de rivalidade e de separação de classes, reinante naquela época, ainda aparece na mesma cena:

"O velho marquês: ...Como está alegre o rei, a lançar os olhos à sua nação fiel.

Segundo burguês: Nação? Escuta só, vizinho! Esses velhos, homens e mulheres que escaparam da guilhotina, consideram-se nação!

Madame de Serré: Por que ele não haveria de estar alegre, marquês? - Nós todos somos afinal os seus filhos.

Primeiro burguês: (em aparte) É, vocês são filhos velhos - jovens ele não tem e nem poderia mais tê-los.

Segundo burguês: Vamos embora. Eu não posso mais ouvir nem ver isso. Esta raça é pior do que ruim, é asquerosa! " (4)

Luiz XVIII é ironizado por sua falta de virilidade e por sua incapacidade de conquistar o povo, que se nega a tributar-lhe o necessário respeito. Contrastando com os comentários e exaltações a Napoleão, na primeira cena, os Bourbons são ridicularizados e desprezados. O diálogo não ocorre linearmente como no drama aristotélico, em que as personagens se defrontam e estão em relacionamento recíproco, mas Grabbe emprega aqui um recurso muito frequente no teatro moderno: a perspectiva multifacetada que surge pela mistura de diálogos, os dialogantes não se defrontam, mas situam-se lado a lado, a

(4) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 339

"Der alte Marquis"...-Wie fröhlich der König da steht und in seiner treuen Nation sich umschaut.

Zweiter Bürger: Nation? Höre doch, Nachbar! die paar alten vor der Guillotine entlaufenen Weiber und Herren nennen sich Nation!

Madame de Serré: Wie sollte er nicht heiter sein, Marquis? -Wir alle, alle sind ja seine Kinder.

Erster Bürger(für sich): Ja, ihr seid alte Kinder, -junger hat er nicht und kann sie auch nicht mehr machen.

Zweiter Bürger: Komm, lass uns fortgehen. Ich kann dies nicht mehr anhören und anschauen. Dieses Geschlecht ist schlimmer als schlimm, es ist ekelhaft! "

de um são declarações, que não dependem da resposta do outro, e a argumentação não é provocada pelo interlocutor.

O resultado desta técnica apresenta perspectivas múltiplas e variadas de um mesmo evento ou de personagens.

As cenas I,1 e I,2, têm a função exclusiva de descrever o ambiente histórico da época antes dos 'cem dias'. Por outro lado, nas cenas das batalhas de Ligny e Waterloo, é a descrição dos soldados prussianos e a situação de sua pátria intercalada em pequenos episódios, desligados da ação principal, apenas caracterizando tipos tais como, "o berlinense", o "prussiano", o "judcu" e o "silesiano", com o exclusivo propósito de demonstrar as relações existentes entre eles, tomadas como base para a situação de toda a Alemanha. Grabbe não perde, assim, oportunidade de empregar meios épicos para ressaltar ainda mais os contrastes. Apesar de tudo, Grabbe não deixa de apontar, na projeção de suas figuras, os problemas que sempre podem advir de um nacionalismo ou racismo exagerados. O episódio entre o "berlinense" e o "judcu" prova isso. Também linguisticamente resalta a caracterização das personagens. Tal acontece, especialmente, com o "berlinense". Os anos de estudante em Berlim permitiram a Grabbe apreender o caráter e a maneira de falar da terra; assim, a troca das formas pronominais do caso reto e do caso oblíquo, a maneira de empregar termos franceses, aparentando uma certa cultura literária e artística adquirida em jornais, e o sentimento de superioridade, perante habitantes de outras províncias:

" Berlinense: Quanto tempo ainda teremos que ficar deitados?

Sargento: Até levantarmos!

Berlinense: (em aparte) Este sujeito é como diz um autor famoso, divinamente grosseiro. Em vez de me entediar com ele, vou ler e instruir-me ". (5)

(5) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 404:

"Berliner: Wie lang' liegen wir wohl noch hier?

Feldwebel: Bis wir aufstehn

Berliner: (für sich) Der Zerl ist, wie ein berühmter Autor sagt, göttlich grob. Statt mir mit ihm zu unnyieren, will ich lesen und mir bilden".

"Silesiano: O Marreco e a galinha estão prontos.

Berlinense: Senhor Sargento, nós dividiremos entre nós dois os desgraçados dos bichos. Aqui, para o Senhor o marreco, para mim a galinha. A crista, o bico e os pé são a tua parte, si lesiano.

Sargento: Não trata o rapaz como um cachorro.

Berlinense: Ele é um polaco, sem cultura, da região de Ratibor. A crista, para ele, tem gosto de melado.

.....

O Senhor conhece os irmãos Schlegel?

Sargento: Não.

Berlinense: Eles, também, não o conhecem, mas se o Senhor os conhecesse, haveriam eles de dizer, que o Senhor é, extremamente, sentimental".(6)

O berlinense, ainda, refere-se a Iffland, comenta sua atuação no teatro, usando expressões próprias de críticos de arte e aconselha o sargento: "O Senhor leia, estude os jornais" (7). O General Blücher entra em cena e inicia-se a ação da guerra.

A cena IV, 5, passa-se no acampamento prussiano, onde voluntários comentam a situação de sua pátria:

"... agora é bastante diferente: a covardia de nossos diplomatas no Congresso de Viena deixou que lhes fossem roubados os frutos de nossa valentia.... Nós prussianos, sacrificamos a maior parte, outros levaram as vantagens".

(6) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 405:

"Schlesier: Huhn und Ente sind gar.

Berliner: Herr Feldwebel, so wollen wir die verfluchten Luder miteinander teilen.-Da, Sie die Ente, ich das Huhn-Kamm, Schnabel und Füße sind dein Teil, Schlesier.

Feldwebel: Behandle den Burschen nicht wie einen Hund.

Berliner: Es ist man ein Wasserpole, ohne Bildung, aus die Gegend von Ratibor. Der Kamm schmeckt ihn wie Sirup.

.....

Herr Feldwebel, können Sie die Gebrüder Schlegel?

Feldwebel: Nein.

Berliner: Die kennen Ihnen auch nicht, aber konnten sie Ihnen, so würden sie sagen, Sie wären äußerst sentimental".

(7) Borgmann/Grabbe, Vol. II, pg. 405: "Lesen, studieren Sie die Journalo".

"... melhor seria se a Alemanha se consolidasse mais".(8)

Outro voluntário compara a sensação dos momentos anteriores à batalha com àquela dos salões de chá, em Berlim:

"... verdadeiramente, agora meu coração se sente melhor do que quando na sala bem aquecida junto à mesa de chá, ouço a mesma conversa, esquecida um segundo após, ou quando compareço a vaidosas preleções beletrísticas, nas quais escondo meu bocejar sob exclamações de admiração".(9)

Assim, em episódios intercalados, Grabbe demonstra a situação da época e sua atmosfera: o estado do ânimo dos combatentes, antes de entrar em luta, ou após a derrota em Ligny, o desgosto pela situação dos políticos no Congresso de Viena, o desejo de unificação da Alemanha, e o menosprezo pelos salões de chá. Toda essa situação aflora não em diálogos convencionais, mas em fragmentos discursivos que poderíamos chamar de monólogos "coletivos".

Conforme já dissemos, Grabbe emprega cenas inteiras para demonstrar e comentar a situação da época. Quando o faz em episódios, dentro da cena, como nesta da batalha, tais episódios são isolados da ação no drama.

2 - COMENTÁRIO, NARRAÇÃO

Os comentários e a demonstração, portanto, revelam a presença do autor no drama. Traço épico é, ainda, a figura de uma personagem a servir de comentarista; trazendo a voz do autor e

- (8) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 411: "... Jetzt ists ziemlich anders: die Feigheit unserer Diplomaten liess auf Wiens Kongress sich die Früchte unserer Tapferkeit rauben. ... Wir Preussen opferten das meiste, den grössten Lohn erhielten die anderen".
"... und besser war es, wenn Preussen, wenn Deutschland sich mehr-konsolidierten".
- (9) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 413: "... wahrhaftig, mir ists hier wohlher um das Herz, als wenn ich in der gut geheizten Stube am Tische sitze, daselbst Geschwätz vernehme, was die Schande darauf vergessen ist, oder gar selbstgefällige belletristische Vorlesungen anhöre, bei denen ich mein Aufgähnen in Bewunderungsausrufungen verstecken muss".

oferecendo, assim, a sua interpretação dos fatos ao andamento de uma peça, o que não ocorre no drama fechado, onde o "dramaturgo não fala, mas dá a fala". (10)

No drama Napoleon oder die hundert Tage, o comentador principal é Jouve, aquele que foi o "carrasco de Versailles" da cena III, 1. Na cena IV, 1, relata o desenrolar da cerimônia e descreve o que se passa, sem perder de vista a sua concepção pessimista do mundo, idêntica à do autor: de que os acontecimentos da história, agora representada na leitura do Ato Adicional à Constituição Francesa, mesmo em seus momentos mais importantes, não passam de atos de uma "comédia ridícula".

Entre a multidão que se comprime no Campo de Marte para assistir a cerimônia, Jouve encontra casualmente "uma senhora". Após um "diálogo, no qual chama a atenção o ritmo desinibido, movimentado por impulsos isolados, exclamações, perguntas e frases inocabadas" (11), passa a descrever: A Guarda Nacional, que no entender de Jouve se compõe de "graciosas bonecas natalinas" (12), os "franceses bem vestidos" ou na sua opinião, "mamelucos" (13), e a Nova Guarda, composta de cavalaria e infantaria, todos com "o indigno orgulho de asseclas". (14)

Seus cinismos não são compreendidos pela "senhora", que lhe dirige palavras elogiosas: "Como o Senhor caracteriza tudo nítida e acertadamente!". (15) Jouve continua a descrição, agora ressaltando a presença dos clérigos incensando o palanque imperial, e também aqui externando a sua visão cínica: "Oxalá a religião

(10) Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, op. cit, pg. 15: "(Der Dramatiker) Er spricht nicht, er hat Aussprache gestiftet".

(11) Walter Höllerer, Zwischen Klassik und Moderne, op. cit. pg. 21: "(Zunächst) fällt (in dem zitierten Dialog) der ungebundene, in einzelne Stösse, Ausrufe, Fragen, Satzketzen getriebene Rhythmus auf".

(12) e (13) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 397: "die allerliebsten Weihnachtsuppen"; "Mamelucken oder gut gekleidete Franzosen".

(14) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 397: "...mit dem schönsten Treiben tenstolze".

(15) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 397: "Wie Sie alles scharf und richtig bezeichnen!".

de tanto vapor produzido, não se evapore por si mesma! (16) A "Senhora" auxilia na descrição e chama a atenção para os Pares, Deputados e Senadores, que tomam seus lugares, ressaltando: "Que casacos mara vilhosos eles vestem". (17) Jouve prossegue: "E eis Bonaparte, que sobe ao palanque com seus ministros, igualmente enfeitados". (18) O revolucionário, agora, sem o barrete vermelho, não deixa de ressaltar que Napoleon "soube erguer-se nas nossas costas" (19), fazendo alusão à oportunidade que a Revolução lhe dera.

Jouve relata que, para ler o Ato Adicional, o locutor prepara-se cuspidno no chão. (20) As disposições legais são repetidas e comentadas, à medida que a leitura vai sendo feita: a "Câmara dos pares hereditária" - scrá que justamente um Bonaparte não quer sentir quão lamentável é a hereditariedade aristocrática - O "Imperador nomeia os Pares" - Antigamente, dizia-se "O Rei os nomeia" - "Nenhum membro da Câmara dos Representantes pode ser preso por dívidas" - Agora os bancarrotas vão invadir em massa a Câmara. - "O Imperador designa vitaliciamente dentre a Câmara dos Pares os presidentes dos Colégios eleitorais" - Ele, certamente, achará sua gente - "Liberdade de culto religioso" - Este presente não custa nada - Eu preferia que fosse: "liberdade incondicional de imprensa". - Graça a Deus o locutor terminou. "Para jurar, Napoleon ergue a

-
- (16) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 397: "Wenn die Religion von dem vielen Dampf, den sie machen muss, nur nicht bald selbst verdampft!".
- (17) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 397: "Welch prächtige Mäntel sie tragen".
- (18) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 397: "Und da steigt Bonaparte auf das Gerüst mit seinen gleichfalls aufgeputzten Ministern".
- (19) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 397: "Er verstand, auf unseren Nacken sich zu erheben".
- (20) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 398: "Ja, er spuckt schon aus".

mão, e segundo Jouve, "os Pares e Deputados o imitam como macacos" (21) Todos juram.

A leitura do Ato se faz em pantomima, ao fundo do palco, e Jouve não desempenha, apenas, o papel de narrador, mas de comentador irônico e amargurado, que fala pelo autor. "A técnica do "Lá - aqui - e lá - e aqui" implica um traço épico, que em Grabbe pode ser constatado não só na articulação cênica, mas, também, no diálogo isolado". (22)

O papel de narrador é desempenhado em quase todas as cenas por alguma personagem. Na cena III, 1, já aqui referida, cabe ao alfaiate o papel de narrador e comentador. Assim, o rei Luiz XVIII se despede, é ele que narra: "Jesus! Espírito Santo! Lá vem o Rei! E que vestimenta ostenta! Do ano de 1970!" (23) A técnica do "e ali" é empregada, novamente, e ainda o alfaiate descreve: "- ó que vem ali? - Ah! o subúrbio de St. Antoine!" (24), o qual, cons

- tituído de "bestas de mãos vazias e senhores da violência" cantam o
- (21) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 398: "-Die Pairskammer erblich" -Das grade ein Bonaparte nicht spüren will, wie erbämlich die eritokratische Erbllichkeit ist -"Der Kaiser ernennet die Pairs" -Früher hieß es "der König ernennet sie"- "Kein Mitglied der Repräsentantenkammer kann wegen Schulden verhaftet werden" -Da werden sich die Bankerotteurs in Masse hineinmachen.-"Der Kaiser bezeichnet aus der Pairskammer die Präsidenten der Whalkollegien auf Lebenslang" - Er wird seine Leute schon finden-"Der Gottesdienst frei" - Das Präsent kostet nichts - Ich wollte, es hiesse: "unbedingt freie Presse". - Gottlob, der Herr Vorleser ist zu Ende". "Und die Pairs und Deputierten der Wahlkollegien äffen ihm nach".
- (22) Walter Höllerer, Zwischen Klassik und Moderne, op. cit., pgs. 29 e 30: "Der Technik des "Da-hier- und da- und hier"haftet ein epischer Zug an, der sich bei Grabbe nicht nur in der szenischen Gliederung sondern auch im einzelnen Dialog nachweisen lässt".
- (23) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 376: "Jesus! Heiliger Geist! Da kommt der König! Und welchen Rock trägt er! De Anno 1790".
- (24) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 379: "- o wer kommt da? Weh! die Vorstadt St. Antoine!

seu hino "ça ira ", com "acompanhamento de orquestra: um esfarrapa do condutor de ursos com o tambor e um jovem sujo com um triângulo".(25) O cortejo dos homens do subúrbio, ainda, continua a ser narrado pelo alfaiate: desfilam Jouve e outros, com a Deusa da Razão aos ombros.

Indubitavelmente é Jouve, no papel de narrador da cena IV, 1, o porta voz de Grabbe, enfocando sua visão pessimista da história. O alfaiate na cena III, 1, limita-se, antes de tudo, a descrever. Na cena seguinte, a cena III, 2, cabe aos burgueses, próximos das Tulherias, comentar o movimento de estafetas que entram e saem dos portões do palácio. Jouve, recém chegado da Praça de Grève: "Ele está aí - e já arrasta a França consigo em seu redemoinho! - Mas, aqui um coche imperial, dentro dele a Hortense - Parte da guarda está dormindo no chão -". (26)

Em outras cenas, o tratamento dado por Grabbe é diferente. Os comentadores extravasam ironias e observações cínicas, representando assim também a visão do autor: na cena I,2, o coro de aristocratas comenta:

"Que monarca! ... A grandeza que ele tem! ... O, se a'canalha' compreendesse este espírito de nobreza!
- Mas nós a dominaremos, e se não compreenderem, haveremos de ensinar! "

Um pequeno fogueira:(vem do canto do palco)Vocês?"(27)

- (25) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg.380: "... Orchesterbegleitung! Ein zerlumpter Bärenführer mit der Trommel und ein schmutziger Junge mit einem Triangel".
- (26) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 386: " Er ist da - und schon reisst er Frankreich in seinen Strudel! - Aber hier ein kaiserlicher Wagen, die Hortense darin - Die Wache liegt zum Teil schlafend auf dem Boden - ".
- (27) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 340: " O Welch ein Monarch! ... O kennte ihn die Kanaille! begriffe sie diesen Geist! diesen Adel! - Aber wir wollen sie zügeln, und will sie nicht begreifen, so wollen wir es sie lehren!
Ein kleiner Ofenbeizer: (kommt aus dem Winkel) Ihr? "

O duque de Berry digna-se a passar por entre o povo nas Arcadas do Palais Royal:

" Povo : Lá vem, também, o duque de Berry!
 Chassecoeur : A pé, vem da revista de sua guarda pessoal, os velhos nobres com cha péus de açúcar, que escondem seus fuzis quando chove..." (28)

Ainda nas Arcadas:

" Povo : Lá vem o duque de Orleans!
 Chassecoeur : Este é o mais suportável da raça dos Bourbons. Mas também ele tem o nariz adunco! (29)

Na cena V, 1, quando termina o baile no Hotel de Bruxelas, os empregados conversam:

"Eu espero que os franceses vençam. Prefiro dizer "Monsieur" do que "Myn Hert" ou "Ihro Hochedelmügenden"! (30)

Prestes a atacar em Waterloo, um sargento-escocês comenta:

"Maldição, toda vez que temos de enfrentar os franceses, chove como de pipas quebradas. Também não foi assim na Espanha?

"James: É um povo comedor de sopa". (31)

(28) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 336:

"Volk : Da kommt auch der Herzog von Berry!
 Chassecoeur : Zu Fuss, von der Revue seiner Hausgarde, der el tadlingen Zuckerhüte, die ihre Gewehre verstecken, wenn es regnet..."

(29) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 336:

"Volk : Da kommt der Herzog von Orleans!
 Chassecoeur : Der ist von der bourbonischen Rasse noch der er trüglichste. Die krumme Nase hat er auch".

(30) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 432:

"Ich hoffe die Franzosen gewinnen doch. Ich sage lieber " Mon sieur" als "Myn Her" oder "Ihro Hochedelmügenden".

(31) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 432:

"Sergeant: Gott verdamme, jedesmal wenn man mit den Franzosen zu tun hat, regnets wie aus zerschlagenen Fässern.
 War's nicht auch in Spanien immer so?"
 James : 's ist ja Suppenschlucker - Volk".

3 - INTERRUPÇÃO DA TENSÃO

Num drama aristotélico todos os elementos visam à tensão na ação, que decorre linearmente em direção ao clímax, peripécia e desenlace, com a finalidade de transmitir uma ilusão de verossimilhança e a subsequente descarga das emoções pela catarse, objetivo essencial da tragédia. Mas "o conceito de teatro épico dá a entender, antes de tudo, que se requer um público que, relaxado, acompanhe de tensão diminuída".(32) A interrupção da tensão dá-se através de diversos modos: pela inobservância das unidades de lugar e de tempo, por cenas independentes, inseridas na ação, pelo conhecimento prévio do desfecho, pelo aparecimento de canções e trechos de canções, pelo enfoque de um mesmo acontecimento, através de perspectivas diferentes, pela transformação do herói em marionete do destino, e, finalmente, pela mudança de conceito de cena para quadro. Em essência esses elementos visam à quebra da ilusão dramática e, não apelando para o sentimento, mas para o raciocínio do espectador, eliminam a catarse.

Nos dramas históricos de Grabbe, o espaço estende-se, ora de Cartago e da Boécia a Roma em Marius und Sulla II, ora de Elba a Paris e Waterloo em Napoleon oder die hundert Tage. A "dispersão do espaço pressupõe o Eu épico". (33). A troca constante de lugar de uma cena a outra, assim como o salto de um ponto a outro no espaço geográfico, introduz a presença do autor que, mesmo não narrando diretamente, o faz de modo indireto. Mediante a apresentação intercalada, surgem episódios com a função de interromper a ação e de romper a tensão. Na cena III, 3, Napoleon retorna a seus aposentos nas Tulherias, dá ordens, despacha, recebe mensagens,

(32) Walter Benjamin, Was ist das epische Theater, in Episches Theater, op. cit., pg. 88: "Der Begriff des epischen Theaters (...) deutet vor allem an, dieses Theater wünsche sich ein entspanntes, der Handlung gelockert folgendes Publikum".

(33) Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, op. cit., pg. 18: "Die räumliche Zerrissenheit (setzt) das epische Ich voraus".

toma conhecimento de sua proscrição pelo Congresso de Viena, nomeia seus ministros, decide-se para a guerra contra as nações aliadas e a cena termina com as palavras de Napoleon dirigidas aos escrivães: "Meus Senhores, depressa!" (34) Espera-se a seqüência da ação, mas a cena seguinte é a IV, 1, à qual já nos referimos, em que Jouve reporta a leitura do Ato Adicional à Constituição Francesa, e que interrompe o andamento da ação.

A cena IV, 2, focaliza o diálogo entre Napoleon e Hortense, já iniciado na cena III,3, que termina com a despedida de ambos:

"Napoleon: Agora despeço-me de ti e derroto a Coalisção.
ou não te vejo nunca mais.

Hortense: A que isto aconteça, prefiro a cegueira". (35)
Tudo está preparado para a jogada decisiva: a guerra. Novamente, há certa tensão e ~~espera-se o andamento~~ da ação, mas a cena seguinte (IV,3) apresenta o picadeiro da Cavalaria Imperial, onde os cavaleiros preparam a montaria para 'Bonaparte'. Esta cena demonstra que o sucesso da batalha depende de pequenos pormenores: a preparação dos cavalos para Napoleon, conforme seus hábitos, durante a batalha e para corresponder à sua personalidade. A cena demonstra, ainda, que os hábitos do Imperador são conhecidos até nos escalões mais baixos; que os cavaleiros sabem como os animais devem ser treinados, para estarem de acordo com a vontade de Napoleon. Esta cena não tem ligação com o todo, poderia ser suprimida sem prejudicar o andamento da ação, sendo, portanto, independente e seu efeito primordial é a quebra da tensão.

A cena IV, 6 apresenta a vitória das tropas francesas em Ligny. Napoleon dá suas ordens e com Ney espera atacar os ingleses e no dia seguinte pernoitar em Bruxelas. Mas, já a cena seguinte não focaliza o prosseguimento da batalha, mas apresenta o baile no Hotel de Bruxelas. Wellington e os ingleses divertem-se, sem saber dos acontecimentos, apenas referidos no fim, vindo a in

(34) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 395: " Meine Herren, schnell! "

(35) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pgs. 401 e 402:

"Napoleon: Nehm ich Abschied von dir und besiege die Koalition,
oder erblicke dich nie wieder.

Hortense: Trifft das letztere ein, so sei mir die Blindheit
willkommen".

terromper a festa. Assim, também, aqui um mesmo acontecimento é abordado de perspectivas diferentes, o que explica, porque estas cenas ou partes de cenas são independentes. Elas têm o objetivo de demonstrar o ambiente político e social da época histórica que Grabbe se propõe a apresentar e, ainda, o de caracterizar personalidades da aquele período. A ação é interrompida, como se o autor abrisse um parênteses para descrever ambiente e atmosfera e, em seguida, levar o o desenvolvimento adiante. Höllerer afirma que "do ponto de vista da destruição da dramática tradicional por Grabbe, é válido afirmar, que nestes dramas, foi antecipado o moderno 'drama em quadros'. Cenas avulsas atuam, ao mesmo tempo, como pinturas parciais que independentes, no entanto têm relação com o complexo total da galeria dramática com um tema determinado". (36)

Também a falta de unidade de tempo, a sua dispersão cronológica, a ausência do presente constante nas cenas e no drama, reduzem a tensão, pois fatos distantes na realidade histórica são apresentados ou narrados.

O drama Napoleon oder die hundert Tage, além de apresentar constante mudança de lugar, ainda, conscientiza para o espectador o passado, através de narrações de fatos históricos, ocorridos em momentos diversos, tal em que a mercadora, situada em plena época da Restauração, relembra com nitidez momentos da Revolução, como na cena I,1, ou quando faz surgirem cenas que renovam acontecimentos em que atuam as personagens (históricas ou não), que tomaram parte naquele movimento (cena III,1). Grabbe não apresenta apenas o período histórico dos 'cem dias' de Napoleon, mas faz resurgir em cena, também, o movimento que possibilitou a ascensão napoleônica, assim como a Restauração dos Bourbons, e, finalmente, no terceiro ato, surge o início do governo dos 'cem dias', que teve seu fim com a derrota em Waterloo.

(36) Walter Höllerer, Zwischen Klassik und Moderne, op. cit., pg.29: "Im Hinblick auf das "Zerstreuen" der herkömmlichen Dramatik durch Grabbe ist es richtig festzustellen, dass in diesen Dramen schon das moderne Bilderdrama vorweggenommen ist. Einzelne Szenen fungieren gleichsam als Teilgemälde, die inhaltlich je doch noch Beziehung auf den Gesamtkomplex der dramatischen Galerie mit einem bestimmten Thema haben".

Outro aspecto que interrompe a tensão no drama é o conhecimento prévio do desenlace. "Brecht pôs-se a pergunta, se os eventos apresentados pelo teatro épico não deveriam ser previamente conhecidos" e o caso se confirme que "o teatro procura eventos conhecidos, seriam em princípio os históricos os mais apropriados". (37) Napoleão e sua derrota em Waterloo é um evento histórico bastante conhecido, e é de pressupor que todo aquele que lê ou assiste ao drama, conheça o fim da peça. Durante todo o transcorrer da obra dramática, a tensão é abafada, pois, tem-se de antemão o conhecimento de que qualquer esforço do herói resultará infrutífero. A atenção do espectador não se volta, assim, para o desenlace, mas para os acontecimentos em si.

Outro recurso usado no teatro épico e que Grabbe, também, emprega em seu drama Napoleon oder die hundert Tage, é a intercalação de canções. A canção do menino de Savoia perambulando pelo palco, cantando uma velha melodia, ao som de um realejo, interrompe a ação, quebra a tensão e, principalmente, mostra a visão do autor: repetições monótonas e a insignificação dos eventos que acontecem no mundo. O menino canta, durante o período da Restauração, na primeira cena do primeiro ato, quando os ex-veteranos, dialogando em primeiro plano no palco, acabavam de se referir aos "Bonbons", ou como se chamam" (38); na cena seguinte, segue sua toada do diálogo entre o velho oficial e Vitry:

Velho oficial: Certamente, se a coisa anda tão mal para os Bourbons, como agora -

Vitry : Eles logo cairão.

Velho oficial: Se eles são desprezados ou elogiados, o povo não dá atenção a eles.

.....

(37) Walter Benjamin, Episches Theater, op. cit., pgs. 88 e 89: "Brecht hat sich die Frage vorgelegt, ob nicht die Vorgänge, die das epische Theater darstellt, schon bekannt sein müssten..." "Soll das Theater nach bekannten Ereignissen Ausschau halten, so wären geschichtliche Vorgänge zunächst am geeigneten".

(38) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 324: "Bonbons, oder wie es heißt".

Menino de Savoia: La marmotte, la marmotte
 Avec ci, avec là, etc. etc." (39)

O menino canta, novamente, na segunda cena do segundo ato, quando a insatisfação geral com os Bourbons começa a exaltar os ânimos, e por fim, entoa sua canção na cena da leitura do Ato Adicional, no momento em que todos se erguem para jurar. É exatamente, esse fato que é banalizado pelo garoto, que chamado à atenção por Jouve para os acontecimentos que estão a se desenrolar, minimiza com a sua res^{ta} posto todo o aparato existente:

"A senhora : O povo levanta-se - Nós temos que jurar
 também -

Menino de Savoia: La marmotte, la marmotte -

Jouve : Menino, pára de cantar - jura-se
 Aqui o Ato Adicional da Constitui
 ção da nação francesa.

Menino de Savoia: Mais nada? ..." (40)

(39) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 337:

" Der alte Offizier: Wahrlich, wenn das so schlimm mit don
 Bourbonen steht, wie jetzt -

Vitry : So fallen sie bald um.

Der alte Offizier: Ob sie gehöhnt oder gelobt werden, das
 Volk bekümmert sich nicht einmal um sie.

.....
 Savoyardenknabe : (mit Murmeltier und Dudelsack): La marmot
 te, la marmotte,
 Avec ci, Avec là, etc.etc. "

(40) Bergmann/Grabbe, Vol. II pg. 398:

"Die Dame : Das Volk erhebt sich - Wir müssen auch
 schwören -

Savoyardenknabe : La marmotte, la marmotte. -

Jouve : Junge, lass das Singen - man beschwört
 hier die Zusatzakte der Charte der franzö
 sischen Nation.

Savoyardenknabe : Weiter nichts? ... "

Além de interromper a ação, o retornar monótono e contínuo da canção é um "leitmotiv", apontando para a transitoriedade de tudo. "Canções devem ser endereços musicais ao público para que o gesto de mostrar seja acentuado". (41) O canto da marmota, entoado pelo menino de Savoia, demonstra em essência, a visão de Grabbe, de que mesmo os eventos que na aparência são importantes para um dado momento e numa determinada ocasião, estão predestinados a passar, sendo indiferentes perante a história. Com esta inclusão de partes cantadas, recorre Grabbe a uma técnica já empregada, por exemplo, no Sturm und Drang por Lenz, mas que, ainda, hoje é muito comum no teatro atual.

Além da canção ser um meio de retardamento da ação, serve, ainda, como meio de reduzir a ilusão dramática. "Na medida em que o cantor adverte para a transitoriedade e a vaidade da ideologia de vida burguesa, arranca-lhe a máscara e mostra esta vida como farsa". (42) O menino com a marmota ignora os acontecimentos históricos e sociais, volta, indiferentemente, e canta a mesma canção. Não há progresso no mundo, apenas o girar implacável. Os grandes momentos na história estão sujeitos ao movimento circular, e eles são tão desprovidos de sentido como qualquer evento insignificante.

Em Napoleon oder die hundert Tage ecoam, ainda, outras canções com relativa freqüência: são os suburbanos de St. Antoine que prenunciam a violência aos sons de seu hino revolucionário "ça ira", ou é Napoleon de volta às Tulherias, cantarolando, à meia voz:

(41) Joachim Müller, Dramatisches, episches und dialektisches Theater, in Episches Theater, op. cit., pg. 171. "Die Lieder sollen musikalische Adressen an das Publikum sein und damit den allgemeinen Gestus des-Zeigens betonen".

(42) Gauthier-Louis Fink, Volkslied und Verseinlage in den Dramen Büchners, in Georg Büchner, ed. por Wolfgang Martens, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969, pg. 468: "Indem der Sänger die Vergänglichkeit und die Eitelkeit der bürgerlichen Lebensauffassung mahnt, entreißt er ihr die Maske und zeigt dieses Leben als eine Farce".

" s'il est un temps pour la folie,
il est un pour la raison ". (43),

ou, ainda, são os soldados prussianos, entoando hinos patrióticos, antes de entrar em luta e as forças escocesas, apresentando lúgubres cantigas tradicionais. Quando se ouve o "ça ira", tem-se a mesma impressão de relacionamento e união de quando as vozes se unem para entoar o hino patriótico com o texto do poeta Theodor Körner, na cena IV, 5. Os tons sinistros, que fazem pressentir a morte, estão na canção que os escoceses, acompanhados de suas gaitas de fole, entoam ao se dirigirem para os campos de luta:

" Clan Douglas, Clan Douglas,
A mãe, ela chora -
Que " chora " !
Lá caçoa o inimigo! ... " (44)

A canção quebra, estranhamente, a atmosfera carregada de atividade humana e sugere: qualquer modo que o homem possa organizar sua vida, ela será sempre desprovida de sentido. A canção desmascara, assim, os valores aparentes e mostra a verdadeira face da vida, na qual tudo é passageiro e sem sentido.

A Marselhesa que ecoa à distância, representa a voz do povo, disposto a lutar pelo Imperador, mas que em troca exige reconhecimento de seus direitos. Essa canção soa como um coro de advertência ou de ameaça. Napoleon faz as leis, "não há outro liberalismo do que obedecê-lo, não há outro espírito do que o seu, não há outra luta do que a maneira de Cairo, Austerlitz, Jena ou Moskwa", diz Cambronne. (45) O tema fundamental desde I,1 sobre o conflito en

(43) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 387.

(44) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pgs. 430 e 431:

"Clan Douglas, Clan Douglas
Die Mutter, sie weint -
Was "weint"!
Dort trotzet der Feind! "

(45) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 418: "Da gibt es keinen anderen Liberalismus als Ihm zu gehorchen, keinen andern Geist als den Seinigen, keine andern Gefechte als die à la Kairo, Austerlitz, Jena und der Moskwa"

tre a força despótica de Napoleão e o espírito revolucionário da época, que espera dele a disposição para modificações, agora neste diálogo entre Cambronne e Labédoyère, que considera "a Marselhesa uma canção liberal própria para o espírito da época". (46)

4 - O HERÓI NÃO TRÁGICO

Walter Benjamin, considerando o herói não trágico e o tratamento que Brecht deu a este ponto importante no drama, ao transformar "o sábio em herói dramático" (47), afirma que "a partir deste ponto pode-se definir o seu teatro como épico". (48) Segundo ele, nos dramas religiosos da Idade Média, Cristo seria o "herói não-trágico 'par excellence'". (49) Na literatura do Ocidente, a procura ao herói não-trágico nunca cessou. "Este caminho importante, mas mal demarcado, que aqui pode apresentar-se como reflexo de uma tradição, levou na Idade Média a Hroswitha e os mistérios; no Barroco e Gryphius e Calderón. Mais tarde ela deixa marcas em Lenz e Grabbe e por fim em Strindberg". (50)

(46) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg 418: "...die Marseillaise ist ein liberales Lied, passend für den Zeitgeist...".

(47) Walter Benjamin, Was ist das epische Theater, in Episches Theater, op. cit., pg. 89: "...den Weisen zum dramatischen Helden zu machen"....".

(48) Walter Benjamin, Was ist das epische Theater, op. cit., pg. 89: "Und man kann von hier aus sein Theater als episch definieren".

(49) Walter Benjamin, Was ist das epische Theater, op. cit., pg. 89: "... Christus... ist der untragische Held par excellence".

(50) Walter Benjamin, Was ist das epische Theater, op. cit., pgs 89 e 90: "Diese wichtige, aber schlecht markierte Strasse (die hier als Bild einer Tradition stehen mag) zog sich im Mittelalter über Hroswitha und die Mysterien; im Barock über Gryphius und Calderon. Später zeichnete sie sich bei Lenz und Grabbe ab und zuletzt bei Strindberg".

Para Grabbe, que via a história como acontecimento, como soma de momentos, o indivíduo que se distingue e atua nesta história, exclui a possibilidade para o trágico. Se o mundo está em constante movimento, se tudo passa, não pode haver ilusões ou enganos baseados na esperança. O desilacionamento no drama não se verifica no herói, no sentido da catarse trágica, mas é o desilacionamento da própria história. A visão é a de que a história é um redemoinho que tudo arrasa, tudo destrói, para construir novamente.

Dentro dessa concepção, Grabbe projeta Napoleon a uma altura considerável, mas o seu fim não é trágico. Não existe na peça a "autonomia individual de decisão" (Szondi), não existe o antagonista. Napoleon ergue-se e cai de acordo com impulsos da história. "A fatalidade do transcorrer da história suspende o trágico no puro e severo sentido da tragédia clássica". (51) Napoleon não reconhece a derrota em Waterloo, pois ela não foi sua:

"Napoleon: Que o destino da grande França possa depender da ignorância, desleixo ou maldade de um único miserável!". (52)

A culpa cabe toda à incompetência do general Grouchy. O acaso não pode ser a base de uma tragédia. O destino não é reconhecido. Napoleon não é um herói trágico, já que não se verifica um desmoronamento interior. No final do drama, assim como em todo o transcorrer, não há conflito interior expresso em monólogos ou em diálogos. Frente ao desenlace da batalha de Waterloo, Napoleon é convidado a render-se:

"Cambronne: Imperador, cai!

Napoleon :General,minha sorte cai, eu não caio!"(53)

(51)Fritz Martini, Das deutsche Drama vom Realismus zur Gegenwart, op. cit., pg. 60: "Die Fatalität des Geschichtsverlaufes hebt das Tragische im reinen und strengen Sinne der klassischen Tragödiendichtung auf".

(52)Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 452: "Napoleon: Dass das Schicksal des grossen Frankreichs von der Dummheit, Nachlässigkeit oder Schlechtheit eines einzigen Elenden abhängen kann! "

(53)Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 485:

"Cambronne: Imperator, falle!

Napoleon: General, mein Glück fällt,Ich falle nicht!

apenas a sorte o abandona, "a sorte cai", mas Napoleon continua de pé, altivo. Não reconhece o destino, ao qual deveria sujeitar-se pois sabe de sua grandeza. Esta grandeza é reconhecida até mesmo pelos prussianos:

"É, Napoleon é grande também, ele é gigantesco, mas ele o é apenas para si mesmo, ...".(54)

A gigantesca grandeza de Napoleon continua a mesma, apesar da derrota de suas tropas. Eis as suas palavras finais:

"Lá aproximam-se jubilosas as tropas inimigas, creem ter dispersado a tirania, conquistado a eterna paz, feito retornar os tempos áureos - Pobres coitados! Em vez de um grande tirano, como costumam chamar-me, possuirão logo mil deles, que em vez de lhes darem a eterna paz, tentarão embabá-los num marasmo espiritual - em vez do tempo áureo, virá um terreno que se dilui cheio de imperfeições, mentiras ridículas e futilidades - certamente não se ouvirá nada de heróis e seus feitos de guerra, em compensação mais de assembléias diplomáticas, visitas convencionais de altos chefes, de comediantes, violinistas e prostitutas de ópera - até que renasça o espírito do mundo, derrube as comportas atrás das quais espreitam as ondas da Revolução e de meu império, e assim arrombadas, elas preencherão o vazio deixado por minha saída!"(55)

(54) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 412: "Ja, Napoleon ist auch gross, ist riesengross, - aber er ist es nur für sich....".

(55) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pgs. 457 e 458: "Da stützen die feindlichen Truppen siegjubelnd heran, wähen die Tyrannei vertrieben, den ewigen Frieden erobert, die goldne Zeit rückgeführt zu haben - Die Armen! Statt eines grossen Tyrannen, wie sie mich zu nennen belieben, werden sie bald tausend kleine besitzen, - statt ihnen ewigen Frieden zu geben, wird man sie in einen ewigen Gefstesschlaf einzulullen versuchen, - statt der goldnen Zeit, wird eine sehr irdene, zerbröckliche kommen, voll Halbheit, albernen Lugs und Tand, - von gewaltigen Schlachttaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber von diplomatischen Assembléen, Konvenienzbesuchen hoher Häupter, von Komödianten, Geigenspielern und Opernhuren - bis der Weltgeist ersteht, an die Schleusen rührt, hinter denen die Wogen der Revolution und meines Kaisertumes lauern, und sie von ihnen sulbrechen lässt, dass die Lücke gefüllt werde, welche nach meinem Austritt zurückbleibt".

O heroísmo é reafirmado, a fé nos grandes heróis e sua necessidade de brilhar através de suas palavras. Napoleão não é trágico, resigna, mas não soçobra. Bonaparte não é o opo- sitor da história, ela o fez e por ela é conduzido. Para Grabbe o herói do drama foi derrotado pelo mesmo motivo que o elevou inicialmente, pois a história constrói poderosa e derruba implacavelmente. Por isso inexistente a tragicidade no sentido clássico. O espectador é confrontado com sua própria época pelas palavras de Napoleão e procura naquelas afirmações confirmar a verdade histórica de seu tempo. Grabbe é pessimista e assim não aceita que os grandes líderes estejam sujeitos a desaparecer de maneira idêntica aos indivíduos mais ínfimos.

O drama Napoleon oder die hundert Tage não esconde a concepção de fatalismo da história de Grabbe. O pesadelo de não ver uma saída da transitoriedade de tudo, leva ao pessimismo. Napoleão, glorioso em suas campanhas de conquista na Europa e na África, foi derrotado em Waterloo e com o correr do tempo, seus feitos heróicos serão recordados e criticados em figuras desbotadas e sem expressão, tal como despontam nas imagens da câmara ótica da primeira cena do primeiro ato. As últimas palavras de Napoleão, acima referidas, deixam em aberto o final do drama.

5 - A PERSPECTIVA ÉPICA

O enfoque de uma mesma personagem ou de um mesmo acontecimento através de perspectivas diversas, quebra a tensão e a distância, provocando uma atitude crítica do espectador.

Os Bourbons são focalizados na cena I,1, através da conclamação dos pregões da galeria de quadros e da exposição de animais; na cena I,2, através dos comentários críticos dos burgueses, que assistem ao desfile do cortejo real. Quando a família real dialoga na cena I,3, tanto os seus argumentos como o seu procedimento são recebidos com distância e crítica pelo espectador, e adquirem caráter de artificialidade. A figura de Napoleão também é encadada de diversas perspectivas, dando assim uma visão multifacetada do herói, o que abafa o entusiasmo e a emoção e conserva o espectador em posição de crítica e reflexão.

Antes do aparecimento de Napoleon (I,4), ele já é focalizado na cena I,1 através dos comentários de seus ex-combatentes Vitry e Chassecoeur, como seus comandados nas lutas nos diversos pontos da Europa e do Egito; através das declarações do advogado Duchesne como republicano e legislador, que via no retorno de Napoleon um modo de garantir os direitos do povo; através na narração da velha mercadora, que considerava Napoleon um dentre aqueles que se destacaram na Revolução e agora desapareceu como um "fogo fátuo", tal como aconteceu a outros líderes da época.

Na cena I,3, os membros da família real falam a respeito de Napoleon, declarando Luiz XVIII:

" E com seu olho inebriado e insaciável, ele viu neles (nos clarins da vitória) unicamente os sinais da sua onipotência (...) e ele, o Grande tornou-se um eremita solitário em Elba, e fita talvez agora o mar, e reconhece nele o elemento, que nunca pôde vencer, e que agora serve a ele de um espelho, e tão grande como ele mesmo, reflete com desprezo a sua fisionomia". (56)

"Princesa de Angoulême: Oh, eu o conheço, es se tigre imperial te ria se transformado em um verme perante o inimigo, que não alcançasse com suas patas, permitindo que o pisassem, se tivesse certeza de tão logo poder picá-los no calcanhar, (...) Ele sempre foi um corso vulgar.

(56) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 342: "Und mit seinem ruhmestrukenen, nie gesättigten Auge, sah Er in ihnen (Siegesklängen) nur die Zeichen seiner Allmacht (...) und Er, der Grosse ward ein Einsiedler von Elba, starrt vielleicht gerade jetzt in das Meer, und erkennt in ihm das Element, welches er nie besiegen konnte, und das ihm, ein Spiegel, gross wie Er selbst, höhnisch sein Antlitz zurückwirft".

Príncipe de Berry:... aquele que agora feito
um obelisco vivo de vergonha
perambula numa ilha?" (57)

Estas perspectivas das cenas I,1 e I,3 preparam o íntimo distancia-
mento do espectador, para que ele possa receber a imponente presen-
ça de Napoleon em Elba na cena I,4.

Na cena III,3 Napoleon apresenta-se nas Tulhe-
rias, mas antes disso, é focalizado na cena II,1, no Jardim das
Plantas, onde a volta e transitoriedade dos grandes na história . é
comparada às flores, que se renovam todos os anos: "Certamente pas-
sa-se com os soberanos o mesmo que com es flores, cada ano novas "
(58); na cena II,5 Carnot e Fouquet, os republicanos, reconhecem que
os Bourbons devem cair, pois "eles provaram que não sabem aprender
nada de novo" (59). Carnot vê Napoleon:"Ele dizimou a liberdade mais
do que os tiranos de Valois e Bourbons " (60), enquanto Fouquet
acredita que a derrota em Leipzig o deixou mais comedido: "Que ele
volte a ser Imperador, mas amarrado fortemente a uma constituição".
(61)

(57) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 343:

"Herzogin von Angoulême: ... O ich kenne ihn - dieser Kaiserti
ger hätte sich vor seinem
Feinde, den er mit den Klauen nicht erreichen konnte, zum
Wurm verwandelt, sich von ihm treten lassen, wenn er nur
wusste, dass er ihm alsdann giftig in die Ferse stechen
konnte. (...) Er war stets ein gemeiner Korse.
Herzog von Berry: ... der jetzt als eine lebendige Schandsäule
auf einer Insel umherwandelt"?

(58) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 356: "Es geht wohl mit den
Herrschern, wie mit den Blumen, jedes Jahr neue".

(59) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 372: "sie haben bewiesen, dass
sie nichts Neues lernen können".

(60) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 372: "Der vertilgte die Freiheit
mehr als die Tyrannen von Valois und Bourbons".

(61) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 372: "Er werde wieder Kaiser, je
doch kräftig gebändigt mit einer Konstitution".

Na cena (IV,1) da leitura do Ato Adicional, conforme visto atrás, Napoleon é apresentado através da visão crítica de Jouve, que o desmascara como ator de comédia e assim distancia o espectador das palavras e atitudes de Bonaparte nas cenas IV, 2 e IV,4. Jouve, o comentador da cena IV, 1, também é focalizado por perspectivas diversas, ora em ímpeto revolucionário na cena III,1, ora em cinismo crítico na cena IV, 1, onde apesar de seu desprezo por Napoleon, não deixa de prestar o juramento à Constituição. Os enfoques permitem entrever que sua ironia aparente liga-se a um desespero interior.

A atmosfera nos diversos acampamentos em terras da Bélgica, é representada através do enfoque ora da energia e rigidez reinantes entre os franceses, ora do idealismo dos prussianos e ora pela autoconfiança dos ingleses. As cenas de batalha são vistas de diversas posições: a retirada dos prussianos após a derrota em Ligny, o avanço dos ingleses e Napoleon em seu posto de comando. Estes enfoques são quadros cênicos, apresentados em seqüências intermitentes, e a união entre eles realiza-se através dos diálogos que comentam os eventos.

6 - O HERÓI COMO MARIONETE

A quebra da ilusão dramática ocorre ainda pela apresentação da personagem principal com o caráter de marionete, apelando para a observação crítica e distanciada do espectador. Desse maneira, se faz presente o herói passivo, traço do drama atual.

Napoleon, egocêntrico e cômico do seu valor, reconhece que deve seus triunfos à Revolução e ao destino. Na cena que encerra o primeiro ato (I,4) baseia suas decisões de desembarcar novamente na França na esperança de ambos; Destino e Revolução ajudá-lo-ão a chegar novamente ao poder em Paris. Voltando-se para o mar exclama: "Amphithrite, poderosa virgem de olhos azuis, - já há tempo permites que eu te corteja, - quero acariciar-te, mas preferiria arrancar-te como homem e com armas das mãos dos mercadores, que ó deusa, te medem com a fita métrica e querem fazer-te escrava, mas eu sei, tu o amas, o filho da Revolução, já por uma vez tu esqueste tuas manias e o levaste com braços fortes das pirâmides até o pequeno campanário de Fréjus, - amanhã tu me conduzirás, novamente,

de Elba para lá. - Amphithrite, dorme em paz". (62)

Napoleon reconhece que o destino e a deusa do mar atuaram na conquista do Egito e na sua volta vitoriosa para a França. Sabe, portanto, que seus triunfos não são devidos, apenas, a seu próprio valor. Através da Revolução e do destino, chegou a desempenhar papel importante na história. Seu egoísmo não o cega e tem consciência de ser um instrumento de forças maiores. Ainda na cena em Elba:

"Bertrand: Tu mesmo, tão poderoso, crês em destino?

Napoleon: Sim, ele estava comigo na Córsega, meu berço banhado pelo mar, e envolverá, tam bem, meu funeral. Em meio às chamas de Moscou, de há muito esquecido, eu o vi erguer-se sobre mim com suas asas prote toras. Não me subjugaram povos ou guer reiros. Foi o destino..." (63)

(62) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 354: "Napoleon (gegen das Meer ge wendet): Amphithrite, gewaltige, blauäugige Jungfrau, schon lan ge lässt du mich umsonst um dich buhlen, ich soll dir schmei cheln, und ich möchte doch lieber als Mann mit Waffen dich den Händen der Krämer entringen, die dich, o Göttin, mit der Elle messen und zur Sklavin machen wollen, aber ich weiss, du liebst ihn doch, den Sohn der Revolution, einstvergassest du deine Lan nen und trugst ihn mit sicheren Armen von den Pyramiden nach dem kleinen Glockenturm von Frejus, morgen trügst du mich von Elba noch einmal dahin, Amphithrite, schlummere süß".

(63) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 350:

"Bertrand: Du selbst so gewaltiger, glaubst ein Geschick?

Napoleon: Ja, es stand bei mir in Korsika, meiner meerumbräust en Wiege und wird auch meinen Sarg umhausen. In Moskaus Flammen, nachdem ich lange es vergessen, sah ich es mit seinen Fittichen sich wieder über mich erheben. Nicht Völker oder Krieger haben mich bezwungen. Das Schicksal was es..."

Napoleon, agindo no palco da história e à mercê de forças maiores, ao mesmo tempo, manipula e é manipulado. Como indivíduo é uma natureza privilegiada, isto ele mesmo sabe, mas compreende, também, que sua atuação, no mundo é, em parte, produto de fatores históricos e, em parte, consequência da obra de forças incontroláveis. Napoleon quer arrancar Amphithrite, aqui símbolo do mundo, das mãos dos mercadores, mas sua própria vida é a prova mais evidente da limitação humana. "A história, no momento em que tira a força do homem, torna a vida uma máscara e o homem uma marionete"(64)

O desilusionamento de Grabbe está na voz de Jouve, que, ao ver a "encenação" da leitura do Ato Adicional, exclama: "É tudo comédia". Como Danton em Büchner: "Nós estamos todos sobre o palco". (65) A história é a comédia no palco e o Imperador seu maior ator. Mas as ações desse artista são desprovidas de sentido, pois, como diz ainda Jouve: "Mas para que serviriam nossos todos atos (...) se estamos condenados à putrefação?". Napoleon é um ator da comédia porque é homem e como tal é insignificante, "condenado à putrefação". Os atos dos homens no universo, não merecem ser considerados com seriedade. Se observarmos a preocupação que Napoleon tem para com o destino, ele não parece menos cômico a nós do que a Jouve, pois está preso aos fios mágicos daquele poder.

No diálogo com Hortense, na cena IV, 3, Napoleon deseja a paz, mas é forçado a guerrear. Hortense com o propósito de evitar que Napoleon entre em guerra, procura dissuadí-lo, apelando para o amor, a morte ou a fuga:

"Ah, fujamos!", ao que Napoleon responde: "mas Napoleon não pode fugir, não pode esconder-se. Se ele não for destruído ou velado co

(64) Marianne Kesting, Das epische Theater, op. cit., pg. 29: "... im Moment der Entmündigung des Menschen durch die Geschichte wird das Leben maskenhaft, es führt zur Metapher des Puppenspiels".

(65) Georg Büchner, Dantons Tod, Christian Wegner Verlag, Hamburg, ed. por Werner R. Lehmann, pg. 33: "...wir stehen immer auf dem Theater, ...".

mo o fogo, a Europa inteira lança-se irada ou carinhosa atrás dele". (66)

Napoleon não tem vontade própria, é a marionete, que deve consumir seus atos até o final da peça da "comédia me dócra". Apesar de sua grandeza, reconhece que seu papel na história o torna escravo dela. E a grandeza na história é destinada a desaparecer como "Carthago", a grande metrópole da antiguidade que foi reduzida a cinzas e desapareceu, como os grandes líderes semelhantes às flores que vão e voltam todos os anos (II,1): como todos, no passado e no futuro, também Napoleon está fadado a perecer. Os seus feitos ficarão e serão assuntos para baladas os dramas, por que importante foi o papel que desempenhou na história. "O indivíduo é apenas espuma sobre a onda, a grandeza um ridículo acaso, o poder do gênio um teatro de fantoches, uma luta ridícula contra uma lei férrea, reconhecê-la é sublime, dominá-la é impossível" dizia Büchner em carta à sua noiva. (67)

Napoleon desapareceu como um "fogo fátuo", segundo a narração da velha marcadora, na primeira cena do primeiro ato; fatalmente, tudo está destinado a perecer. O desejo heróico de Napoleon, a sua soberania apresenta-se aos olhos do espectador como algo ilusório. O imperador não tem vontade própria, ele é manipulado, ele é marionete.

- (66) Bergmann/Grabbe, Vol. II, pg. 400: "Hortense: Lass uns flüchten"; Napoleon: ...Aber Napoleon kann nicht flüchten, kann sich nicht verstecken. Ist er nicht vernichtet, oder nicht behütet wie Feuer, so stürzt Europa zürnen oder liebend ihn nach".
- (67) Apud Marianne Kesting, Das epische Theater, op. cit., pg. 29: "Der einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein lächerlicher Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen, unmöglich".

A visão do homem como marionete, guiada por fios do destino, já está no drama "Herzog Theodor von Gothland". Gothland não admite sua culpa pelo fratricídio. Como um instrumento de uma maldade toda poderosa, que é mais forte, exclama: "Sem resistência fui impelido a isso! Eu fui apenas o machado, o destino foi o criminoso". (68)

Marius, no drama Marius und Sulla II, considera-se uma "mania" dentro do "monstruoso cranio do universo". A sua existência é tão passageira, e logo esta mania será esquecida. O homem vive enquanto os fios o acionaram, assim que estes cessem, não resta mais nada.

Hannibal, no drama do mesmo nome, é também um ator. Na cena "Campina de Cajeta" (quadro III, "Despedida da Italia"), ao ver a cabeça de seu irmão Hasdrubal lançada a seus pés por um soldado romano, exclama: "Bem, o espetáculo termina como devem: Com uma asneira de teatro " (69)

Hannibal duplamente derrotado, por seu próprio povo, e não compreende o valor de seu general e pelos romanos, que veem em seu fim o aniquilamento de Cartago, desempenha um papel trágico no espetáculo da vida. Refugia-se na corte do rei Prusias e lá, acha-se de repente, em meio a uma "comédia medíocre", onde todo o seu papel trágico se dissipa e onde se conscientiza de que é apenas marionete. Prusias decide entregá-lo aos romanos e conjetura: "Não, mesmo que argumentos me falem a favor dele, eu devo domina-los, pois relações mais altas são contra ele". (70) Hannibal deve submeter a contingências mais altas, que o predestinaram a terminar o seu desempenho na comédia medíocre com uma "asneira de teatro". A última cena é uma paródia à vida de Hannibal, que deveria morrer como viu e ter honras póstumas como as que tiveram Alexandre e De rius, mas o seu destino de marionete, leva-o ao final da peça a representar uma figura grotescamente ridícula.

(68) Bergmann/Bräbe, Vol I. pg. :

"Unwiderstehlich ward

Ich dazu hingetrieben! Ich

War nur das Beil, das Schicksal war der Mörder".

(69) Bergmann/Grabbe, Vol III. pg.118:

"Gut das Schauspiel endet wie es muss! Mit einem Theaterstreich!"

(70)

Assim, a personagem apresentada como marionete, evidencia o herói não trágico, quebra a ilusão dramática e distancia o espectador da ação do drama.

A identificação para com o herói da peça, não se realiza e o auditório conscientiza-se de que está assistindo apenas teatro no palco.

IV - ELEMENTOS DO MUNDO "ÀS AVESAS" EM SCHERZ,
SATIRE, IRONIE UND TIEFERE BEDEUTUNG

Em 1822, aos 21 anos de idade, Christian Dietrich Grabbe escreve a peça Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, onde toda a revolta e dor do jovem Grabbe, expressa na tragédia recém-terminada, Herzog Theodor von Gothland, transforma-se em uma risada sarcástica, a zombar da literatura, dos escritores e da sociedade da época. O autor volta-se contra aqueles escritores que deturpavam a realidade em suas obras, revestindo-a de uma fachada de valores aparentes; e um dos mais eficazes meios, capaz de criticar e reduzir a ruínas este mundo de fantasia, consiste na ironização mordaz.

Em Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung Grabbe reafirma suas raízes românticas, rebelando-se contra regos ou sistemas impostos à criação literária.

Assim emprega a suspensão da ilusão dramática, mostrando teatro no teatro, recurso do qual também Tieck lançara mão em suas obras teatrais, principalmente nas peças Der gestiefelte Kater e Prinz Zerbiwo.

No final da peça Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, o assassino Mordax e o vendilhão Werntal abandonam o palco e refugiam-se no poço da orquestra:

"Mordax: Morte e crime, isto acaba com minha paciência. Levarem-me preso e algemado para a cidade! É este o agradecimento por ter desempenhado divinamente meu papel? O Senhor pensa que eu não sei, Senhor Barão de teatro, que o Senhor é o artista V. e que não pode fazer-me mal algum?— Senhor Werntal, vamos ao poço da orquestra, os músicos são amigos íntimos e não vão nos fazer mal algum".(1)

(1) Bergamnn/Grabbe, Vol. I, pg.270: "Freiherr: Mord und Tod, dies übersteigt mir die Geduld! Mich geknebelt in die Stadt transportieren lassen! Ho, ist das der Dank dafür, dass ich meine Rolle so göttlich gespielt habe? Glauben Sie, ich wüsste nicht, Herr Theaterbaron, dass Sie der Schauspieler V. sind, und dass Sie mir nichts tun dürfen?— Schnell, Herr von Werntal, wir wollen ins Orchester zu den Musikanten klettern; die sind meine intimen Freunde und krömen uns kein Haar!"

Fundamentados na idéia da mente infinita do artista, os românticos empregem o desilacionamento no palco para afirmar a liberdade do autor, que pode tirar a seu posto as personagens do mundo que criou e mostrar assim o triunfo estético do artista sobre a sua obra.

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, no entanto, vai além deste aspecto romântico do recurso do desilacionamento, pois para Grabbe, fugir do palco e da vida é impossível; a fuga é apenas física, pois a espiritual não é realizável.

No drama Herzog Theodor von Gothland, que é o oposto trágico de Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, o herói Gothland exclama: "O homem ostenta águias na cabeça, mas está com os pés fincados na lama". (2) E no drama Hannibal, o general cartaginês explica a seu amigo fiel: "É do mundo não cairemos, nós estamos irremediavelmente nele". (3) Não há possibilidade de escapar.

Outro recurso de quebra da ilusão dramática é a ser que o próprio autor, como personagem, toma parte na peça. A personagem Grabbe, de lanterna na mão, apresenta-se no final da peça e deseja participar da festa de noivado de Liddy com Mollfols, e nesta ocasião ouve as mais veementes acusações, uma vez que o culpam de vir à festa unicamente com o intuito de beber:

"Mestre-escola: Raios que o partam! Lá vem o sujeito com sua lanterna, atravessou a floresta para ajudar a beber nosso ponche. É o desgraçado do Grabbe, ou como a gente deveria chamá-lo, o mi-núsculo camarão, o autor desta peça. Ele é ignorante como uma pata de vaca, xinga todos os escritores e ele próprio não vale nada; tem as pernas desconjuntadas, é caolho e possui uma cara insossa de macaco. Feche a por

(2) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 81:

"Der Mensch
Trägt Adler in dem Haupte
Und steckt mit seinen Füßen in dem Kote".

(3) Bergmann/Grabbe, Vol. III, pg. 153:

"Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen, Wir sind einmal darin".

ta Senhor Barão, feche a porta na cara dele!" (4) Mesmo que a personagem Grabbe retruque e chame o mestre-escola de mentiroso, a verdade está dita.

O próprio autor perde o controle sobre suas personagens, pois apesar de ter escrito a peça, esta torna-se autônoma e constitui a própria realidade; este é o verdadeiro mundo: onde o apaixonado é feio, o poeta tem palavras, mas não tem idéias, não é volente mas covarde, o mostre é cínico e indigno, o diabo não tem significado transcendental, e revela aos homens a sua incapacidade de compreender o mundo; mundo este, no qual os nobres são assassinos e vendilhões, um mundo mau, uma comédia de tristezas e não de alegrias, onde personagens como Mordax fazem parte de sua estrutura absurda.

A peça Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, é dividida em 3 atos, que entretanto, não correspondem às exigências da comédia clássica. Grabbe utiliza principalmente na linguagem uma série de elementos teatrais do antigo teatro popular (Fastnachtspiele) do teatro de fantoches - por exemplo, quando o "diabo" arranca um braço para sorrir os biólogos (cena I,2)- e dos "mistérios", quando introduz p.ex., a figura do diabo.

A ação da peça não se desenvolve linearmente; há como que tres centros de convergência da ação: a personagem "mestre escola", o "diabo" e a baronesa Liddy. O mestre-escola, imagem tradicional do tirano escolar figura nos livros populares (Volksbücher) e retorna frequentemente na literatura, como por exemplo, na obra de Christian Wiese Von der verkehrten Welt (1689) e no Sturm und Drang, na obra de J.M.R. Lenz, Der Hofmeister.

Em Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, mestre-escola é um beberrão inveterado, e já na primeira cena é demonstrado o seu vício:

"Gaus, lá vem o Tobias de pernas tortas com seu pirralho simpático! Credo, onde esconde minha cachaca?-rápido, rápido, vou guardá-la na minha barriga! (bebe toda a garrafa com uma rapidez terrível) Ah, este foi um gole, do qual nem mesmo Peg" (4) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 273:

"Schulmeister: O so schlage der Donner darein! Kommt mir der Kork mit seiner Laterne noch spät in der Nacht durch den Wald, um uns den Punsch ausseufen zu helfen! Das ist der vermaladeite Grabbe, oder wie man ihn eigentlich nennen sollte, die zwergigste Krabbe, der Verfasser dieses Stückes! Er ist so dumm wie ein Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und tugt selber nichts, hat verrenkte Beine, schielende Augen und ein faßes Affengesicht! Schliessen Sie vor ihm die Tür zu, Herr Baron, schliessen Sie vor ihm die Tür zu!"

talozzi haveria de se envergonhar! A garrafa vazia pela janela! " (5)

Este mestre é interesseiro e hipócrita; esconde seu desprezo pelos composeses, pois estes lhe trazem lingüiças, aguardente e gansos. Aceita a incumbência de transformar Gottliebchen, filho de campo nês, em um jovem erudito:

"Mestre: Como? uma pipe de cachaça? e cheia até a borda?... Seu filho é uma das cabeças mais eminentes! Eu não só o iniciarei nos mais profundos segredos da dogmática, da homilética e das demais ciências subsidiárias como a teologia, mas também lhe ensinarei as ciências plásticas, idílicas e mefíticas de nossos pregadores e ainda procurarei ensinar-lhe a castrar porcos, matar vácas e carregar estrume". (6)

Como prova de seu interesse, promete levar Gottliebchen imediatamente ao castelo. A fim de aparentar dedicação extremada à sua profissão, pinta o rosto com um grosso traço de tinta preta antes de sair; pretende, assim, impressionar os nobres:

"Mestre-escola: O nobre senhorio que veja pessoalmente em meu rosto, as marcas de minha dedicação". (7)

Para preparar o aluno, o mestre dá vazão à sua violência, esbofeteador-o: "Faz parte das sutilezas de meu método de ensino(...) que meus alunos, por ocasião de cada lição interessante, recebam uma bofetada prá valer". (8)

- (5) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 215: "Schulmeister: Alle Wetter, da Kommt der schiefbeinige Tobias mit seinem einfältigen Schlingel! Schwerenot, wo verstecke ich meinen Schnaps?-geschwind, geschwind, ich will ihn in meinen Bauch verbergen! (Er stüft die Bouteille mit einer entsetzlichen Schnelligkeit aus) Ah, das war ein Schluck, dessen sich Pestalozzi nicht hätte zu schämen brauchen! Die leere Flasche zum Fenster hinaus! "
- (6) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 217: Schulmeister: Wie? Ein Stückfass? und bis an den Rand? (...) Ihr Sohn gehört zu den eminentesten Köpfen! Ich werde ihn nicht nur in die tiefsten Geheimnisse der Dogmatik, der Homiletik und der übrigen Nebenwissenschaften der Theologie einweihen, sondern ihn auch in den plastischen, idyllischen und mephytischen Hauptwissenschaften unserer Landprediger, als wie im Schweinescheiden, Kuhschlachten und Mistaufladen zu unterrichten suchen".
- (7) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 218: "Der Schulmeister: Die gnädige Herrrschaft soll selbst in meinem Antlitze die Spuren meines Fleisses erblicken!"
- (8) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 218: "Es gehört zu den Feinheiten meiner Erziehungsmethode, (...) dass ich dem Schüler bei jeder in teressanten Lehre eine markdurchdringende Maulschelle erteile..."

Além disso, o mestre interpreta o "gênio" à sua maneira e acredita que o pateta do campo, Gottliebchen, poderá ser um dentre eles.

"Mestre-escola:(para Gottliebchen)Agora vem, seu burro, e presta atenção! Eu te direi, como deves proceder no castelo, para pareceres genial: ou fecha completamente a boca, -daí eles pensam, céus, este tem muito o que calar, pois não diz palavra,-ou falas coisas sem nexos,- aí eles pensam, céus, este deve ter dito algo profundo, pois nós, que geralmente compreendemos tudo, não o compreendemos, -ou tu comes aranhas e engoles moscas,-então eles pensam, céus, este é um grande homem (...). Diz, seu animal, o que, dentre estas possibilidades, queres fazer?"

Gottliebchen: Eu quero calar a boca.

Mestre: Pois então cala, e por mim, com a mão, pois isto vai parecer ainda mais alegórico e poético".(9)

A "imaginação patriótica" inspira ao mestre o sonho de ver o mundo transformado: a floresta serviria para a confecção de bancos escolares, e ele seria o diretor; "então através de um balão, eu transformaria o sol poente em minha cátedra brilhante,- a torre da igreja usaria como caneta, e aquele lago seria meu tinteiro,- e lá as montanhas seriam um pedaço de toquinho, com o qual os pais e protetores me presenteariam por gratidão". (10)

(9) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pgs.217 e 218:

"Schulmeister:(zu Gottliebchen)Nun komm, du Esel, und gib Acht! Ich will dir sagen, wie du es auf dem Schlosse machen musst, um dich genial zu stellen: du musst, entweder völlig das Maul halten, -dann denken sie, Donnerwetter, der muss viel zu verschweigen haben, denn er sagt kein Wort; -oder du musst verrücktes Zeug sprechen, -dann denken sie, Donnerwetter, der muss etwas Tiefsinniges gesagt haben, denn wir die wir sonst alles verstehen, verstehen es nicht; oder du musst Spinnen essen und Fliegen einschlingen, -dann denken sie, Donnerwetter, der ist ein grosser Mann (...). Sag, Rindvieh, was von allem diesen willst du tun?"

Gottliebchen: Ich will's Maul halten.

Schulmeister: So halt es, und meinethwegen mit der Hand, denn das sieht noch allegorischer und poetischer aus..."

(10) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 247: "Oh, dann würde ich vermittels eines Luftballons die Abendsonne zu meinem leuchtenden Katheder machen, -den Kirchturm würde ich als Feder gebrauchen, jener See wäre mein Tintenfass, -und dort das Gebirge wäre ein Stück Speck, welches mir die Eltern und Gönner aus Dankbarkeit verehrten".

O mestre-escola descobre, através do ferreiro da aldeia, que Theofil Christian Teufel é o diabo "em pessoa", e decide prendê-lo em uma gaiola, a fim de colocá-lo em exposição nas feiras livres e assim ganhar muito dinheiro. Para atrair o diabo até a gaiola, coloca dentro dela condons, arma a cilada na floresta, esconde-se atrás de uma árvore, fica à espreita e ouve do diabo:

"O diabo: Sinto aqui o cheiro de duas coisas! À esquerda, algo inoral, próprio para evitar crianças, - à direita, um beberrão que se ocupa de crianças".(11)

O "diabo", na peça, não dispõe dos poderes mágicos de mefistófeles, tampouco é a personagem tola dos contos e do teatro populares; possui pata de cavalo, que deve ser ferrada, para não perder sua vitalidade: "eu não compreendo porque me sinto tão nervoso! Sinto-me tão desanimado, tão emocionado, tão sentimental- Que Deus me carregue, a ferradura em minha pata de cavalo deve estar solta!" (12)

O diabo encontra-se no mundo dos homens, porque sua avó está a fazer faxina no inferno. Sua ocupação é a de intrigar e retribuir com maldades, o bem que lhe é feito:

"O diabo: Espera, Senhor Barão! Deste-me um quarto em teu castelo, - saberei vingar-me! - A Liddy quer casar com Wernthal - assim estará assegurada, - Vou impedir isto, ou eu não seria o diabo".(13)

(12) Bergmann/Grobbe, Vol. I, pg. 231

"Doch ich begreife nicht, wie mir so kribbelig zu Mute ist! Ich fühle mich so verzagt, - so gerührt, - so wehmütig - Hol mich Gott, das Hufeisen an meinem Pferdefusse muss los gegangen sein! "

(13) Bergmann/Grobbe, Vol I, pg.231:

"Warte, Herr Baron! Hast mir ein Zimmer ein deinem Schlosse gegeben, - werde mich zu rächen wissen! - Die Liddy will den Wernthal heiraten, - sie kommt dadurch unter die Maube, - Das verhindere ich oder ich wäre nicht der Teufel".

Este diabo- a personagem a ostentar o título de superintendente geral a serviço do duque, membro honorário de uma sociedade para promoção do cristianismo entre os judeus, e cavaleiro da ordem civil a serviço do papado - é digno da corte, graças a seu título impressionante, e acolhido no castelo.

A personagem Liddy, sobrinha do Barão, é atrevida, generosa e a tal ponto emancipada, que dispõe de força física além do normal. No momento em que se vê ameaçada na cabana da floresta, carrega sozinha uma mesa, que dois homens não transportariam, para impedir que alguém entre pela porta. (cena III,6)

Seu noivo é Onobro v. Wernthal que,, encontrando-se em vá situação financeira, aceita negociar Liddy por 20 mil talerss.

Mordax, também pertencente à nobreza, pretende casar com Liddy e, para conseguir seu intento, aceita os préstimos do diabo que lhe impõe como condição, a de assassinar treze aprendizes de alfaiate.

O cavaleiro, na peça, que finalmente casa com a baronesa, não ostenta as qualidades do belo príncipe encantado da literatura da época; ao contrário, sua feiura é assustadora. Ao ser anunciada sua visita no castelo, o criado explica:

"Um criado: (entra)Um Senhor Mollfels espera na ante-sala.

Liddy: (admiração)Quem?-Mollfels?-Que aparência tem ele?

O criado : Há pouco socorremos no lago do castelo seis velhas, que ao verem seu rosto se atiraram na água de tanto pavor". (14)

Mollfels, o herói feio, é a marionete trágica, através da qual são parodiados os dramas sentimentais da época. Na cena II, 4, Mollfels quer, apesar de sua feiura, conquistar o coração da baronessa e declara-lhe seu amor:

"Mollfels:Senhorita, não se assuste com minha proposta,sei muito bem que minha cintura costuma espantar cavalos , porque se assemelha a uma tora de árvore caída,- sei

(14) Bergmann/Gröbke, Vol. I, pg. 249:

"Ein Bediente: (kommt) Ein Herr Mollfels wartet im Vorsaal.

Liddy: (erstaunt) Wer?- Mollfels? - Wie sieht er aus?

Der Bediente:Wir haben eben sieben alte Weiber aus dem Schloss teiche gezogen, welche beiu Anblicke seines Cosichts vor Schrecken ins Wasser Gesprungen waren".

que minhas botas, apesar de minhas pernas estarem dentro delas, são tão vazias como um par de árvores ocas,-que minhas orelhas,-

Liddy: Por Deus, Senhor Mollfels, o Senhor está começando a delirar?

Mollfels: E meu nariz! Hohoho, meu nariz! A humanidade apavora-se com ele. Disforme como víceras de tigre, vernêlho como uma raposa, chato como um conto de Karoline Pichler (15) e curto como um segundo!". (16) (...)

Mollfels: Sabe lá o diabo onde minhas costas aprenderam tanta modestia,(...)elas me tornam o eterno apreciador de minhas próprias pernas, que talvez possam ser comparadas a dois sabres turcos que engordaram".(17)(...)

(15) Karoline Pichler, nascida em Viena em 1769; sua casa constituía o centro da vida literária da época. Seus escritos, que careciam de conteúdo e valor literário, costumavam ser publicadas em jornais famosos.

(16) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pgs. 250 e 251:

"Mollfels: Fräulein, entsetzen Sie sich nicht über meinen Antrag, denn die Pferde scheu zu machen pflegt, weil sie wie ein heruntergelassener Schlagbaum aussieht, dass meine Stiefeln, ohngeachtet meine Waden darin stecken, so leer sind, wie ein paar ausgehöhlte Bäume, dass meine Ohren,

Liddy: Um Gotteswillen, Herr Mollfels, fangen Sie an zu phantasieren?

Mollfels: Und meine Nase! Hohoho, meine Nase! Die Menschheit schaudert davor zusammen! Unförmlich wie ein Tiger gekrös, rot wie ein Fuchs, platt wie eine Erzählung von der Karoline Pichler, und so kurz wie eine Sekunde!".

(17) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 251:

"Mollfels: Der Henker weiss es, wo mein Rücken seine unendliche Bescheidenheit gelernt hat, er macht mich (...) zu einem unermüdblichen Betrachter meiner eigenen Beine, welche sich wiederum vielleicht nicht übel mit zwei fettgewordenen türkischen Säbeln vergleichen liessen!

"Mollfels: Oh, não despedace meu coração por causa de minhas pernas! Criatura alguma odeia mais do que eu, e com tanto rancor, estes dois polos do horror, estes dois destruidores da amizade, estes dois meios universais contra o amor!"(18)

Grabbe recorre ao grotesco para chocar o público através da "coisificação do ser humano ou partes de seu corpo, por meio de metáforas e comparações pejorativas...". (19) Se a cintura é uma "tora de árvore caída", as pernas "dois sabres turcos que engordaram", há aqui uma "estrutura que, pelo efeito inesperado, divorcia o objeto da configuração de seu contexto habitual". (20)

Mollfels quer conquistar o amor de Liddy, e consegue impressionar pela descrição grotesca de si mesmo, caracterizando-se como feio e até horrível. Ao mesmo tempo que sua situação é trágica, ela torna-se cômica. O grotesco reside aqui na redução das partes do corpo a objetos, de tal sorte, que a criatura se afigura como uma soma de objetos.

Grotesca é também a cena em que Mordax assassina os treze aprendizes de alfaiate (III,2):

"Um campo. Ao amanhecer. O barão Mordax vai passear, em contra os treze aprendizes de alfaiate, coloca em seu peito um guardanapo e mata-os todos". (21)

(18) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 251:

"Mollfels: O zerreißen Sie mir nicht mit meinen Beinen das Herz! Kein Mensch kann diese beiden Pole des Abscheus, diese beiden Zerstörer der Freundschaft, diese beiden Universalmittel gegen die Liebe grümmiger hassen als ich".

(19) Marion Fleischer. A Configuração Grotesca na Poesia da Fase Inicial do Expressionismo Alemão, São Paulo, 1972, pg. II

(20) Marion Fleischer, op. cit., pg. 10

(21) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 263: "Eine Wiese. Tagesanbruch. Der Freiherr Mordax geht spazieren, ihm begegnen dreizehn Schneidergesellen, er macht sich die Serviette vor und schlägt sie sämtlich tot".

O nobre mata os alfaiates, mas coloca ao peito um guardanapo para não sujar sus roupa, que aqueles alfaiates confeccionaram e que serve para identificá-lo como nobre. Grabbe destrói a seriedade da cena através do ato de colocar o guardanapo; mas o ridículo apresenta-se aqui despojado de humor, o grotesco impõe-se na justaposição inesperada do momento trágico e do cômico. Esta cena "é puro teatro literário, paródia e ironização apresentada de maneira fantástica e exagerada, da mania de competição e de honra dos nobres, do heroísmo aristocrático". (22)

Na peça Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, há diálogos em que se intercalam palavras sem sentido, causando transtorno na mente do espectador, desilusionando e levando ao aburrido. Mas esta cena de Mordex, que se desenrola silenciosamente; por meio de pantomimas, constitui a apologia da ausência de sentido, a desmascarar o contra-senso e o absurdo no mundo.

Outra personagem a desempenhar papel de relevo na peça é o poeta Rattengift, cujo nome, veneno de ratos, é bastante sugestivo; ele vive no ambiente dos aristocratas, e representa o escritor vazio, incapaz, que na realidade nada tem a dizer:

"Rattengift: (sentado à sua mesa, tentando escrever)

Ah, as idéias! As rimas estão aí, mas as idéias, as idéias! (...) Maravilhoso! divino! precisamente a respeito da idéia, dê que não consigo achar uma idéia, vou escrever um soneto, e com efeito esta idéia sobre a falta de idéias, é a idéia mais genial que me poderia ocorrer! " (23)

(22) Arnold Heidsieck, Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Kohlhammer V. Stuttgart, 1969, pg. 117.

"Das ist rein literarisches Theater, Travestie und Ironisierung adliger Welt- und Ehsucht, adligen Heldentums in übertrieben phantastischer Spielart".

(23) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 239:

"Rattengift: Ah, die Gedanken! Reime sind da, aber die Gedanken, die Gedanken! ... Herrlich! göttlich! eben über den Gedanken, dass ich keinen Gedanken finden kann, will ich ein Sonett machen, und wahrhaftig - dieser Gedanke über die Gedankenlosigkeit ist der genialste Gedanke, der mir nur einfallen konnte! "

Rattengift constitui uma paródia aos poetas e escritores da época, e a ironia de Grabbe acertadamente insinua ainda a falta de virilidade destes escritores; quando Rattengift é acusado por Liddy de ser "terrivelmente covarde", ele responde com o argumento: "Sou um poeta, Senhorita Liddy". (24)

Resumindo, podemos afirmar que no "mundo às avessas", configurado por Grabbe, o mestre escola, representante da cultura, não é o exemplo da personalidade inabalável, de moral elevada e bons costumes, mas apresenta vícios, é hipócrita e interesseiro; e para poder apresentar à nobreza a grande descoberta, um "gênio"; seus planos com relação a um mundo "ideal" são sonhos megalomaniacos, realizáveis apenas ao reino da imaginação. (25)

A personagem Liddy não apresenta traços muito femininos, e seus pretendentes, pertencentes à nobreza, são destituídos de moral; o burguês Mollfels é feio, e não representa o tipo do cavalheiro perfeito, de aparência ideal.

Assim, o "mundo às avessas" em Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung é uma peça de teatro, ou seja, uma comédia: Eis o que o diabo explica ao poeta Rattengift:

"Assim quero lhe dizer, que essa essência do universo, que o Senhor honra com o nome de mundo, nada mais é do que uma comédia medíocre, rabiscada (...) por um anjo imberbe e imaturo.

Rattengift: ... Se o mundo é uma comédia, o que é então o inferno, que também está no mundo?

Diabo: O inferno é a passagem irônica da peça, que o ginasião - como costuma acontecer - conseguiu redigir melhor do que a parte do céu,

(24) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 270: "Ich bin ein Dichter, gnädiges Fräulein!".

(25) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 247: "Oh, dann würde ich vermittels eines Luftballons die Abendsonne zu meinem leuchtenden Katheder mechen, - den Kirchturm würde ich als Feder gebrauchen jener See wäre mein Tintenfass, und dort das Gebirge wäre ein Stück Speck, welches mir die Eltern und Gönner aus Dankbarkeit verehrten".

Turquia, qualificando estes eventos como tragédias e como farsas , que ele mesmo teria apresentado no "palco".

O mundo assume caráter de ilusão, de irre realidade e de paródia literária. "A ironia serve a Grabbe como meio de desilusão namento, que leva todo ponto de vista aparentemente seguro a absurdo, pois ele é apenas um papel literário, desempenhado, não tem realidade própria". (29)

O caráter de ilusão da realidade é demonstrado na cena III,1 na qual a vida quotidiana, insípida é derrotada por um mundo anárquico. Participam desta cena o mestre escola, o poeta Rattengift, Mollfels e Gottliebchen, que decidem beber "oito a doze garrafas de vinho" a fim de distrair Mollfels, que pretende suicidar-se por ter sido rejeitado por Liddy. Para o "Weltschmerzlor" Mollfels "o suplício é o pão de fundo da alegria" (30) e assim, para sofrer mais, decide divertir-se. Após comprarem bebidas, e prepararem-se para beber, o mestre-escola, pressentindo a anarquia que haverá de se estabelecer, coloca um lençol na cabeça, prevenindo-se contra acidentes, no que é imitado por Rattengift e Mollfels. O mestre compara as suas cabeças envoltas nos lençóis, com três moscas "caídas dentro de um balde com leite":

"Mestre: Verdadeiramente, meus Senhores, nossas três cabeças com os gigantes os lençóis, se parecem a três moscas infelizes caídas dentro de um balde com leite". (31)

- (29) Benno von Wiese, Grabbes Lustspiel "Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, in Das deutsche Lustspiel, op. cit. pg "Die Ironie dient Grabbe als Instrument einer Desillusionierung, die jeden scheinbar festen Standpunkt ad absurdum führt, da er doch nur gespielte literarische Rolle ist, nicht aber eine eigene Wirklichkeit hat".
- (30) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 255: "Qual ist die Folie der Freude".
- (31) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 259:
"Schulmeister: Wahrhaftig, ihr Herren, unsre drei Köpfe nehmen sich in den ungeheuren Bettlaken wie drei unglückliche, in die Mitte des Milcheimers gefallene Fliegen aus! "

A pedido, o mestre narra suas aventuras com o seu primeiro amor, quando estudante, o que dá motivo a brindes frequentes; após o relato desta história, todos - inclusive Gottliebchen - já estão embebedados, e a realidade anterior modifica-se subitamente: o poeta reconhece que seus versos não têm valor.

"Rattengift: (na embriaguês agarra o mestre pelo peito)
 Não é verdade? não é verdade? minhas poesias
 não são os rabiscos mais batidos, insossos e
 dignos de desprezo que se possuem imaginar?"

.....

"Reduz-me a pó, mestre, espizoteia-me!
 Sou um verme, sou um pobre idiota, minhas
 poesias não têm vitalidade, meus pensamentos
 não têm sentido! Sou um verme..." (32)

Também em Mollfels e no mestre escola a transformação se faz notar. Mollfels abraça o mestre, imaginando que este seja Liddy; o mestre imediatamente se presta ao papel:

"Mollfels: Estás um pouco embebedada, não é Liddy?

Mestre: Infelizmente querido Karl, exagerei um pouco". (33)

O aluno Gottliebchen também assume um novo papel, passa a fazer parte "do mundo as avessas" e vinga-se de seu mestre, surrando-o. Este vê em Gottliebchen o Barão e pede perdão, declarando que não consegue dominar o amor por Karl:

"Mestre: ... tenho que casar com meu Karl ou morro!
 não seja tão meu, bondosíssimo pai! De jogos
 lhos lhe peço, não seja tão cruel comigo,
 sua infeliz filha! Pardonnez moi Monsieur

(32) Bergmann/Gräbe, Vol. I, pg. 261:

"Rattengift: (packt in der Betrunkenheit dem Schulmeister an die Brust) Nicht wahr? nicht wahr? Sind meine Gedichte nicht das abgedroschenste, schalste, an speiungswerteste Geschmiere?"...
 "Zermälme mich, Schulmeister, zertritt mich!
 Ich bin ein Wurm, ich bin ein ärmlicher Tropf,
 meine Verse haben keinen Saft, meine Gedanken
 haben keinen Sinn! Ich bin ein Wurm..."

(33) Bergmann/Gräbe, Vol I, pg. 262:

"Mollfels: Du bist wohl ein bisschen betrunken, Liddy!

Schulmeister: Leider, liebster Karl, habe ich e etwas zu tief ins Glas geguckt! "

Mollfels: É, Senhor Barão, perdoe-nos, não impeça nossa
felicidade temporal e eterna!

(Gottliebchen cai rolando no chão)

Mestre: (alegre) Vitoria, vitoria! ele perdoa, ele cai ro-
lando no chão! Karl, Karl, vem aos meus braços!
Nós podemos nos amar!

Mollfels: (olha Gottliebchen) Olhando seu pai mais de perto,
parece-me que, ele diminuiu um bocádo de tamanho!

Mestre: É, ele teve sarampo, meu querido". (34)

A confusão e os engenos não poderiam ser maiores. Ao final da cena, Mollfels sobe sobre a mesa, porque teme cair dela, mas o resultado é a queda. Este acontecimento é interpretado pelo mestre (Liddy) como símbolo de um destino "implacável e cruel", do qual nenhum mortal pode livrar-se. Grabbe ironisa assim a tragédia do destino.

Mestre: Destino, destino! (.....) ah, tu, monstro feroz
e marmóreo! (35)

(34) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 262:

"Schulmeister: ...- ich muss meinen Karl heiraten oder ich
muss sterben! Sein Sie nicht so grausam,
grossmütigster der Väter! Kniebeugend bitte ich
Sie, sein Sie nicht so grausam gegen Ihre
unglückselige Tochter! Pardonnez moi Monsieur!

Mollfels: Ja, Herr Baron, verzeihen Sie uns, hindern Sie
nicht unser zeitliches und ewiges Glück!

(Gottliebchen purzelt auf die Erde)

Schlmeister: (froh) Sieg, Sieg! er verzeiht, er purzelt auf
die Erde! Karl, Karl, in meine Arme! Wir dürfen
uns lieben!

Mollfels: (Bsieht Gottliebchen) Wenn ich Ihren Herrn
Vater näher betrachte, schönste Liddy, so scheint
er mir gegen sonst verdammt klein geworden sein!

Schulmeister: Er hat die Masern gehabt, mein Trouter".

(35) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 263:

"Schicksal, Schicksal! (....) O du grimiges,
marmorhartes Untier! "

Esses eventos do "mundo as avessas" em Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, assumem um aspecto diferenciado devido à presença do diabo na peça. O "superintendente geral" procura ser uma figura semelhante às outras, mas não consegue esconder por muito tempo a sua pata de covalão, que deve ser ferrada, e a necessidade que tem de muito calor, para poder sobreviver, tão logo se faz notar. Mas o diabo e o inferno pertencem à "comédia medíocre" que é o mundo, e portanto fazem parte da terra "às avessas". Os biólogos encontrem o diabo enregelado em pleno verão, e o que o reanima é o calor da chama de uma vela, na qual constantemente coloca o dedo. Para poder sentir-se mais à vontade, pede que apesar do verão fechem a janela; além disso, inutiliza a melhor poltrona do salão do palácio para com ela alimentar o fogo da lareira. Quando surpreendido dentro dela a comer brisas, tem um acesso de malcriação;

"Mestre: (corre atrás do biombo e retorna aterrado)

Não, não, não! Eu me arrepio todo! O Senhor superintendente geral, está sentado dentro da lareira chamejante, engolindo brisas ardentes e cantarolando de uma maneira que valha-me Deus!

Todos: Como?

(arremcam o biombo, vê-se o diabo saindo da lareira)

Mestre: Vêm os senhores como ele está saindo da lareira?

Barão: (para o diabo) - Raios, que comportamento é esse? O Senhor está louco? Sentar-se na lareira? Colocar carvão na boca-

Diabo: (a parte) agora é preciso ser grosseiro e sem-vergonha

(para o mestre) Seu infame lenço de sapo, como é que te atreves a dizer que eu estava sentado dentro da lareira?

Mestre: Senhor-

Diabo: É, agora acredito seguramente, que as cinquenta barcas dos densidos eram cinquenta mestres escola, pois tudo enche um dia, menos um bêbado bolacheador de crianças como tu! Como, - pergunto novamente - como tu, seu sangue-suga de cachaça, pudeste me ver sentado na lareira, a não ser que estivesses embriagado? Eu esta

va apenas sentado na frente dela, aticando o fogol
(36)

A linguagem e as atitudes do diabo lembram o teatro popular (Fast
machtspiele) e o teatro de fantoches.

O "mundo às avessas" está ainda na cena em que Moll
fels declara seu amor a Liddy, ou ainda na cena III,1 quando Moll
fels aconselha o poeta Rattengift a escrever unicamente tragédias,
que devem ser medíocres para receber aplausos: "sobretudo os planos
das peças o senhor deve estruturar de modo bem minguado e superfi
cial, para que todo míope cabeça de burro a possa compreender. O
Senhor não deve pressupor o mínimo de compreensão ou espírito escla
recido dos leitores, e se por azar, inadvertidamente, ocorrer uma
cena de mais destaque, o Senhor deve salientar cuidadosamente o
que ela intencionava e em que relação deve ser interpretada para
com o todo. O Senhor realmente precisa sovar tudo muito bem, pois

(36) Bergmann/Gräbber, Vol. I, pg. 229:

"Schulmeister: (ist hinter die spanische Wand gelaufen und
kommt voller Entsetzen zurück) Nein, nein, nein! Mir stehen
die Haare zu Berge! Der Herr Generalsuperinten
dent sitzt mitten im lodernden Kamine, schlückt
glühende Kohlen herunter, und schlägt dabei Tril
ler, dass Gott erbarm!

Alle: Wie? (Sie reißen die spanische Wand weg; man
sieht wie der Teufel eben aus dem Kamine steigt)

Schulmeister: Sehen Sie es nun, wie er herausklettert?
O tempora, o mores!

Baron (zum Teufel) Zum Henker, Herr, was ist das für ein
Betragen? Sind Sie toll? Sich in den Kamin zu setzen?
Kohlen zu -

Teufel (beiseit) Jetzt gilt es grob zu sein und ein unver
schämte Stirn zu zeigen! (Zum Schulmeister)
Du niederträchtiges Krötenschnupftuch, wie
kannst du sagen, dass ich in dem Kamin gesessen hatte?

Schulmeister: Herr

Teufel: Ja, nun glaube ichs steif und fest, dass die funfzig
Danaidenfresser funfzig Schulmeister gewesen sind,
denn alles wird endlich voll, nur so ein versoffe
ner Kinderohrfeigenverfertiger nicht! Wie, frage
ich nochmals, wie konntest du mich, du Schnapsegel,
im Kamin sitzen sehen, wenn du nicht besoffen ge
wesen wärst? Ich sass ja nur davor und blies das
Feuer an!

o que é macio agrada, mesmo que seja apenas uma porcaria molha
da...." (37)

A ironia de Grabbe neste conselho dado ao poeta é bem evidente, mas ainda, assim tornam-se audíveis sua amargura e seu desespero perante o panorama literário de sua época.

A "gorgalhada do desespero" que o autor desperta, é aquela provocada pela visão que fundamenta a peça.

No prólogo a Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung Grabbe escreve: "Se o leitor não achar, que esta peça se baseia numa visão precisa do mundo, ela não merece aplauso".(38)

A visão à qual Grabbe se refere, é a mesma revista anteriormente no drama Herzog Theodor von Gothland - e demonstrada por Gothland, a personagem principal: um idealista que se vê moralmente desiludido, que se sente só, que não crê mais no bem. O anti-idealismo em Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung já se evidencia em Herzog Theodor von Gothland: "Ainda não houve ninguém que enfrentasse a vida com ideais para o bem da humanidade, que não a abandonasse como um vilão, como um completo inimigo dos homens". (39)

(37) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 257:

"Mollfells: Sie müssen insbesondere den Plan der Stücke hübsch winzig und flach gestalten, sonst möchte ihn nicht jeder kurzsichtige Schöpfkopf überblicken können, - Sie müssen dem Verstande und dem Forschungsgeiste der Leser nicht das geringste zu guten und wenn durch ein Unglück eine hervorste- chende Szene mit unterlaufen sollte, sorgfältig - hinterdrein bemerken, was sie abzwecke und in welcher Beziehung auf das Ganze sie zu nehmen sei, - Sie müssen beileibe alles hinlänglich weich kne- ten, denn das Weiche gefällt, und wenn es auch nur nasser Dreck wäre,...."

(38) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 214: "Findet der Leser nicht, dass diesem Lustspiel eine entschiedene Weltensicht zu Grunde liegt, so verdient es keinen Beifall".

(39) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 146:

"Noch niemand ging mit Idealen für
Der Menschheit Wohl ins Leben, der
Es nicht als Bösewicht,
Als ausgemachter Menschenfeind verlassen hätte.

Desiludido, o homem encontra-se solitário no mundo; ele é apenas um entre muitos no palco, onde se apresenta a "comédia medíocre". A impossibilidade de compreender a razão de ser do mundo, e do além, é explicada pelo diabo em Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung: o universo não é nada mais do que uma comédia medíocre rebiscada por um anjo imberbe e imaturo, "que vive no mundo organizado, incompreensível ao homem". (40)

O mundo é desprovido de Deus e o homem acha-se acorrentado à terra, onde toda esperança de um conhecimento transcendental, é limitada pelo próprio homem, que apenas conhece sua dor e sua solidão: "Escuta, cem mil despertam e me fazem companhia, no entanto permaneço só e solitário; todo mortal, mesmo que estivesse sentado no trono mais cercado de súditos, peregrino solitário entre milhões. Nenhum outro pode compreender sua alegria e sua dor, ele precisa morrer sozinho" (41), exclama Gothland.

Gothland a peça trágica, e Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung, a composição dramática ironicamente comica representam o mundo tragicômico do absurdo, um mundo físico e moralmente caótico, no qual Grabbe não encontra sentido.

O "significado mais profundo", a que alude o título da peça, reside precisamente na compreensão de que não há nada a compreender e de que na verdade, inexiste um "significado mais profundo" no mundo.

(40) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 241: " (Engel, der in der ordentlichen, dem Menschen unbegreiflichen Welt lebt,...)".

(41) Bergmann/Grabbe, Vol. I, pg. 133:
 "Horch, Hunderttausend wachen auf
 Und leisten mir Gesellschaft.
 Und dennoch bleib ich einsam und allein;
 O jeder Sterbliche, und sass er auf
 Dem volkumdrängtesten von allen Thronen,
 Er wandelt einsam unter Millionen;
 Kein anderer
 Kann seine Freude, seinen Schmerz verstehen
 Und einsam muss er untergehen! "

CONCLUSÃO

Da análise das obras Marius und Sulla II, Napoleon oder die hundert Tage, Herzog Theodor von Gothland e Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, onde destacamos os elementos não aristotélicos, concluímos que Christian Dietrich Grabbe foi de fato, sob certos aspectos, um dos precursores do teatro atual.

Nos dois dramas históricos Marius und Sulla II e Napoleon oder die hundert Tage a ação distanciada através dos recursos empregados por Grabbe - a inobservância das unidades de tempo e lugar, a interrupção da ação pela demonstração, comentário, narração e canções - leva a um relaxamento da tensão do espectador para fazê-lo refletir e despertar sua consciência para os eventos de uma época. Tal como em Brecht, Claudel e Wilder, os eventos são demonstrados como passado e se apresentam como acontecimentos "históricos"; o que permanece na consciência do espectador é a pergunta sobre a validade destes eventos cruéis, de modo que o passado se torna problema do presente.

Para Grabbe, a história é uma farsa brutal cujo girar contínuo não traz progresso; o mundo é sempre o mesmo, onde forças demoníacas estão a espreita, onde o homem, egoísta incorrigível, não fala com seus semelhantes, mas suas palavras e pensamentos se desencontram e correm paralelos.

O homem, a qualquer momento, pode explodir em comportamento primitivo. Grabbe nega o caráter de realidade do mundo, desmascarando a sociedade, os homens e seus propósitos. A transitoriedade da história faz com que todos os atos humanos se tornem ridículos na dimensão do tempo.

Em Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung e Herzog Theodor von Gothland, temos a mesma visão do mundo como "tragi - comédia medíocre" desprovida de sentido. Grabbe lança seu grito ou gargalhada de desespero e vê que tudo é um contrassenso e, finalmente, absurdo. A visão do mundo, onde existe o caos criado por "uma loucura toda poderosa", refletida no caráter de aparência grotesca do mundo, se aproxima de Jarry que traduziu Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung para o francês e que tinha Grabbe em alta conta. O que aproximava os dois era a visão de que o mundo é um teatro caricaturado. Grabbe como Jarry não se adapta ao mundo e procura chocá-lo. Ambos se empenham pela quebra da ilusão dramática, suspendendo a verossimilhança, fazendo das personagens marionetes.

O grotesco sublinha a ausência de sentido do mundo e em Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung onde o mundo aparece às avessas, a "significação mais profunda" é, para Grabbe, compreender que não existe nada para compreender. A atmosfera de "mundo do louco" da peça faz lembrar "Marat-Séde" de Peter Weiss e "Os Físicos" de Dürrenmatt.

Grabbe focaliza um Scherz, Satire, Ironie und tiefe re Bedeutung, de maneira irônica, em Herzog Theodor von Gothland, de maneira trágica, a concepção da criação do mundo por uma força transcendental empenhada em iludir o homem e que zomba de seus sofrimentos.

Na concepção de Grabbe, o princípio não é o da união, mas o da dispersão. O destino exerce sobre o homem seu poder de destruição. Sua visão é a de uma existência fragmentada que se traduz na forma de tratamento de seus temas dramáticos. Seus dramas são apresentados através de quadros independentes, que se enfileiram para evidenciar uma época histórica.

Também a sua visão do movimentado mundo, representado como um girar de carrossel, marca, nitidamente, a estrutura do drama, onde cada cena, cada episódio é uma "estação" do carrossel que passa para outra sem obediência a qualquer sentido de ordem e sucessão, não se podendo discernir, nesse girar monótono, nem princípio nem fim.

Adams, Paul

Grabbes Weltbilder in Herzog Theodor von Gothland
Diss.Münster 19'5

Bergmann, Alfred

Grabbe. Begegnungen mit Zeitgenossen, Weimar/Böhlau 1930

Lergmann, Alfred

Die Glaubwürdigkeit der Zeugnisse für den Lebensgang und
Charakter Christian Dietrich Grabbes. Eine quellenkritische
Untersuchung. Berlin/Ebering 1933

Bergmann, Alfred

Grabbe als Benutzer der öffentlichen Bibliothek in Detmold.
Detmold Verf.1965

Bergmann, Alfred

Grabbe als Held in Drama und Roman
In: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde.
Detmond Bd. 33.1964

Bergmann, Alfred

Grabbe, Christian Dietrich: Ein Brevier
Wien, München, Basel: Desch 1955

Bock, Rudi

Das Verhältnis von Dichtung und Datentreue in den historischen
Dramen Grabbes
Diss.Greifswald 1940

Bornheim, Gerd

O sentido e a máscara
Fac.Fil.da Univ.do Rio Gr.do Sul, Porto Alegre 1965

Bornheim, Gerd

Aspectos filosóficos do Romantismo
Inst.Est.do Livro, Porto Alegre 1959

Brandes, Rudolf

Der Kainssteppel Eine Grabbenovelle
E.Schnelle V.Detmold 1956

Böttger, Fritz

Grabbe, Glanz und Elend eines Dichters
Verlag der Nation-Berlin

Das Grabbe-Buch

Ed. por Paul Friedrich und Fritz Ebers
Meyersche Hofbuchhandlung, Detmold 1923

Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts Ihr Leben und Werk

Ed. por Benno von Wiese
Ed. Schmidt V. Berlin 1969

Emrich, Wilhelm

Geist und Widergeist - Wahrheit und Lüge der Literatur-
Studien, Frankfurt, Athenäum V. 1965

Episches Theater

Ed. por Reinhold Grimm
Kiepenheuer u. Witsch, Köln / Berlin 1966

Esslin, Martin

O teatro do absurdo Trad. Barbara Heliodora
Fahar Editores, Rio de Janeiro, 1968

Fleischer, Marion

A configuração grotesca na poesia da fase inicial do
expressionismo alemão
Tese de Livro Docencia, São Paulo 1972

Franzen, Erich

Formen des modernen Dramas
C.H. Beck, München, 1961

Greiner, Martin

Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie
Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen 1963

Grimm, Reinhold

Strukturen essays zur deutschen Literatur
Sachse u. Pohl Verl. Göttingen 1963

Guthke, Karl S.

Die Mythologie der entgötterten Welt
Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur
Gegenwart
Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen 1971

Hegele, Wolfgang

Der Dramenstil Christian Dietrich Grabbes
Diss. Tübingen 1952

Hildesheimer, Wolfgang

Wer war Mozart? / Becketts "Spiel" / Über das absurde Theater

E.Suhrkamp. Frankfurt 1966

Hillekamps, Carl Heinrich

Christian Dietrich Grabbes Briefe als biographische Quellen

Diss. 92/1929

Höllerer, Walter

Deutschen Klassik und Moderne Lachen und Weinen in der Dichtung einer Dichtung, Stuttgart, Klett. V. 1958

Immermann, Karl

Memorabilien

Winkler V.München 1966

Kesting, Marianne

Das epische Theater

Kohlhammer V. Stuttgart 1969

Klotz, Volker

Geschlossene und offene Form im Drama

Carl Hanser V. München 1962

Kuhmann, Erich

Der niederdeutsche Mensch bei Christian Dietrich Grabbe

Diss.Bonn 1939

Martini, Fritz

Grabbe-Napoleon oder die hundert Tage

In: Das deutsche Drama von Realismus zur Gegenwart
Bd.II, Düsseldorf, A.Bagel V.1962

Mayer, Hans

Grabbe und die tiefere Bedeutung

Akzente - 12.Jahrgang Heft 1/65

Mennemeier, Norbert

Das moderne Drama des Auslandes

Bagel V.Düsseldorf 1961

Neuhof, H.

Formprobleme bei Grabbe

Diss.Bonn 1932

Moes, Eberhard

Christian Dietrich Grabbes Dramen im Wandel der Urteile von Ludwig Tieck bis zur Gegenwart

Diss 93/1929

Nieten, Otto

Christian Dietrich Grabbe. Sein Leben und seine Werke
Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus V. 1908

Pietzcker, Carl

Das Groteske
Deutsche Vjs 45. Jahrgang 1971, Heft 2/Juni

Ploch, Arthur

Grabbe als Mensch und Dichter
Diss. Halle Wittenberg 1904

Ploch, Arthur

Grabbes Stellung in der deutschen Literatur
Leipzig 1905

Rischbieter, Henning

Brecht I
Friedrich V. Velber 1966

Rosenfeld, Anatol

Texto e Contexto
Ed. Perspectiva, São Paulo 1969

Rosenthal, Erwin Theodor

Recursos expressivos na evolução da obra dramática de Gerhard Hauptmann
Fac. de Fil., Ciências e Letras da Univ. de São Paulo
1964

Rosenthal, Erwin Theodor

Das fragmentarische Universum
Wege und Umwege des modernen Romans
Nymphenburger V. München 1970

Rosenfeld, Anatol

Teatro Alemão - história e estudos part. I
Ed. Brasiliense, São Paulo 1968

Rosenfeld, Anatol

O teatro épico
Buri, São Paulo 1965

Rosenthal, Erwin Theodor

O trágico na obra de Büchner
São Paulo, 1961, Faculdade de Filosofia, Ciências e
Letras de Assis.

Sengle, Friedrich

Das historische Drama in Deutschland
Geschichte eines literarischen Mythos
Metzlersche V. Stuttgart 1969

Syberberg, Hans Jürgen

Zum Drama Friedrich Dürrenmatts

Interpretationen

Uni-Druck, München 1962

Sokel, Walter H.

Der literarische Expressionismus

Langen-Müller, München

Schmidt, Dietmar

Die Problematik des Tragischen in den historischen
Dramen Grabbes

Diss. Würzburg 1965

Schneider, Ferdinand Josef

Christian Dietrich Grabbe- Persönlichkeit und Werk

C.H.Becksche V. München 1934

Schöttler, Wilhelm

Die innere Motivierung in Grabbes Dramen

Junker u. Dünnhaupt, Berlin 1931

Szondi, Peter

Theorie des modernen Dramas

Suhrkamp V. Frankfurt 1964

Steffens, Wilhelm

Grabbe

Friedrich Verlag, Velber 1969

Wiese, Benno von

Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel

Hamburg, Hoffmann und Campe V. 1958

I N D I C E

Prefácio	I
I Christian Dietrich Grabbe	
1 - Biografia	1
2 - Personalidade	9
II Elementos não aristotélicos no drama de Grabbe	
1 - Oposição entre o teatro aristotelico e não - aristotelico	13
2 - O teatro de Grabbe	18
III Recursos épicos utilizados por Grabbe	
1 - Demonstração	40
2 - Comentário, narração	46
3 - Interrupção da tensão	52
4 - O heroi não trágico	59
5 - A perspectiva épica	62
6 - O heroi como marionete	65
IV Elementos do mundo " às avessas" em Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung ..	71
Conclusão	90
Bibliografia	93