



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Juliana Oliveira do Couto

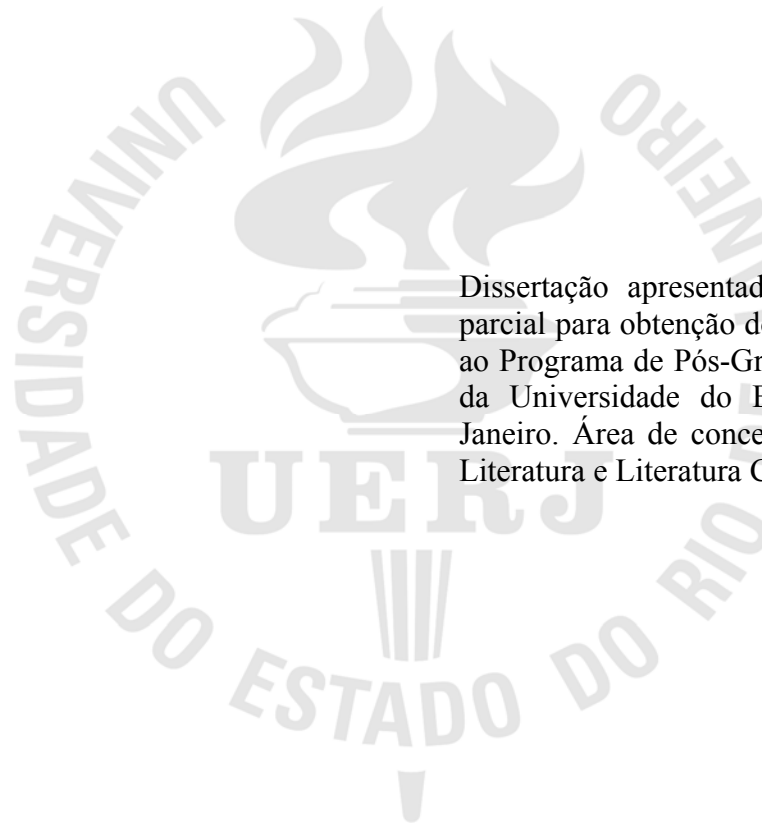
**Heróis a contrapelo: lampejos do gênio na escrita dos jovens Goethe e
Schiller**

Rio de Janeiro

2015

Juliana Oliveira do Couto

Heróis a contrapelo: lampejos do gênio na escrita dos jovens Goethe e Schiller



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Magali dos Santos Moura

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C871 Couto, Juliana Oliveira do
Heróis a contrapelo: lampejos do gênio na escrita dos jovens Goethe e Schiller / Juliana Oliveira do Couto. – 2015.
115 f.

Orientadora: Magali dos Santos Moura.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Goethe, Johan Wolfgang Von, 1749-1832 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Schiller, Friedrich, 1759-1805 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Goethe, Johan Wolfgang Von, 1749-1832. Gotz von Berlichingen – Teses. 4. Schiller, Friedrich, 1759–1805. Os bandoleiros – Teses. 5. Literatura alemã – História e crítica – Teses. 6. Escritores alemães – Teses. 7. Movimento Sturm und Drang – Teses. I. Moura, Magali dos Santos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 830-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana Oliveira do Couto

Heróis a contrapelo: lampejos do gênio na escrita dos jovens Goethe e Schiller

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 30 de março de 2015.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Magali dos Santos Moura (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Fernanda Lemos de Lima
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família, aos meus amigos e aos familiares que a vida me deu.

AGRADECIMENTOS

A Magali dos Santos Moura, minha orientadora, cujos ensinamentos e apoio contribuíram de modo significativo para o desenvolvimento do presente trabalho.

Aos meus pais, Dilson e Sueli, e ao meu irmão, Matheus, por, em meio a todas as atribuições do dia a dia, cooperarem com o espaço necessário à minha leitura e escrita e por todo o apoio e incentivo.

A minha avó, Ivonete, e às minhas tias Solange, Sônia e Sandra, pela confiança no meu sucesso e pelo amparo.

Aos meus amigos queridos e aos seus familiares, cujas amáveis palavras iluminam a minha trajetória acadêmica e pessoal.

Deus se revela... O Criador do mundo é um escritor.

Johann Georg Hamann

RESUMO

COUTO, Juliana Oliveira do. *Heróis a contrapelo: lampejos do gênio na escrita dos jovens Goethe e Schiller*. 115 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

O estilo de época *Sturm und Drang*, o primeiro movimento literário genuinamente alemão, surgido na segunda metade do século XVIII, possibilitou a emancipação literária da Alemanha e introduziu naquele país o conceito de gênio original. A partir da descoberta da obra do gênio inglês Shakespeare (possibilitada pelas traduções de Christoph Martin Wieland), os alemães se depararam com o modelo de revolução literária que necessitavam para instituir as bases da originalidade literária alemã. Pautando-se na estrutura dramática shakespeariana, Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller elaboraram seus dramas de estreia, obras foco da presente pesquisa: *Götz von Berlichingen* e *Os bandoleiros*, respectivamente. O presente estudo propõe-se, por conseguinte, a analisar as obras supracitadas à luz da temática do gênio original. Mas, primeiramente, são observados os fatores (como a ascensão do romance inglês) e escritores (como Gotthold Ephraim Lessing, Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger, Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Joachim Winckelmann, Wieland e Johann Gottfried von Herder) que colaboraram para a instituição da era genial na Alemanha.

Palavras-chave: Gênio original. *Sturm und Drang*. Goethe. Schiller. *Götz von Berlichingen*. *Os bandoleiros*.

ABSTRACT

COUTO, Juliana Oliveira do. *Heroes the wrong way: flashes of genius in young Goethe and Schiller's writings*. 115 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

The *Sturm und Drang* period, the first literary style genuinely German, emerged in the second half of the 18th century, turned the literary emancipation of Germany possible and introduced in that country the concept of original genius. As from the discovery of the English genius Shakespeare's works (enabled by Christoph Martin Wieland's translations), the Germans came across the model of literary revolution they needed to establish the basis of German's literary originality. Basing themselves on Shakespearean dramatic structure, Johann Wolfgang von Goethe and Friedrich Schiller worked out their first plays (works that are the focus of the present research): *Götz von Berlichingen* and *The robbers* respectively. The present thesis intends therefore to analyse the above-mentioned works, considering the concept of original genius. But foremost the factors (as much as the rise of the English novel) and writers (as Gotthold Ephraim Lessing, Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger, Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Joachim Winckelmann, Wieland and Johann Gottfried von Herder) that cooperated for the establishment of the ingenious era in Germany are examined.

Keywords: Original genius. *Sturm und Drang*. Goethe. Schiller. *Götz von Berlichingen*. *The robbers*.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	PRESSUPOSTOS PARA A INSTITUIÇÃO DA ÉPOCA GENIAL NA ALEMANHA	12
1.1	A literatura inglesa no início do século XVIII e sua influência sobre a literatura alemã	13
1.2	Lessing e a literatura inglesa	18
1.3	Os suíços Bodmer e Breitinger	24
1.4	Klopstock e o Sentimentalismo	28
1.5	Winckelmann e os Antigos	34
2	INSTAURAÇÃO DA LITERATURA GENIAL NA ALEMANHA	38
2.1	Shakespeare por Goethe e Herder	39
2.2	Os gênios alemães: os <i>Stürmer und Dränger</i>	54
2.3	Os geniais Goethe e Schiller	64
3	OS HERÓIS AO AVESSE NOS DRAMAS <i>GÖTZ VON BERLICHINGEN</i> E <i>OS BANDOLEIROS</i>	71
3.1	O drama alemão do século XVIII	72
3.2	<i>Götz von Berlichingen</i>	75
3.2.1	<u>Trama, personagens, estrutura</u>	80
3.2.2	<u>Götz e seu “anti-heroísmo”</u>	85
3.3	<i>Os bandoleiros</i>	89
3.3.1	<u>Trama, personagens, estrutura</u>	92

3.3.2	<u>Análise de Karl e suas mazelas</u>	100
4	OS GENIAIS GÖTZ E KARL	104
	CONCLUSÃO	108
	REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

O *Sturm und Drang* se configurou como o primeiro estilo de época genuinamente alemão. Em um período no qual a literatura alemã ainda necessitava de empréstimos das literaturas vizinhas – principalmente a francesa, que seguia rigidamente as regras clássicas –, iniciou-se um movimento de busca por uma escrita essencialmente alemã e que estabelecesse um vínculo real com a cultura na qual se inseria. Deste movimento, surgiram os esforços de diversos nomes, comprometidos com o estabelecimento de uma literatura alemã, como Herder, Goethe, Schiller, os suíços Bodmer e Breitinger, entre outros. O período também contou com colaboradores involuntários, como Lessing, Klopstock e Winckelmann, que, com seus escritos críticos e literários abriram caminho ao *Sturm und Drang* e à emancipação da literatura alemã.

Foi justamente no âmbito deste movimento literário que surgiu o conceito de gênio original, isto é, o artista, dotado de uma capacidade criativa única, que possibilitava a criação de obras originais sem a observação de modelos, já que o gênio seria um modelo para si mesmo e criaria as suas próprias regras. Um exemplo de gênio original é o escritor inglês William Shakespeare, descoberto pelos alemães da segunda metade do século XVIII através das traduções de Wieland e aclamado exatamente por sua originalidade. A partir dos textos seminais de Goethe e Herder em exaltação a Shakespeare – *Para o dia de Shakespeare* e *Shakespeare*, respectivamente –, consolidou-se na Alemanha o caminho a seguir em busca da originalidade literária. A estrutura dos dramas do autor inglês, sua singular capacidade de perscrutar a alma humana ao criar seus personagens e sua desobediência às regras aristotélicas foram consagradas como o símbolo de artista genial.

Baseados no esquema dramático shakespeariano surgiram obras indispensáveis à literatura alemã, como os dramas *Götz von Berlichingen*, de Goethe, e *Os bandoleiros*, de Schiller. Estas peças são o alvo da análise da presente pesquisa, que terá como base de comparação o conceito de gênio original.

É importante salientar que, por se tratar de uma temática demasiadamente extensa, a presente pesquisa possui um caráter introdutório no que se refere à questão genial. Este trabalho não se propõe, portanto, a realizar uma teorização completa acerca do gênio, mas analisar como lampejos ou manifestações desse aspecto que circundou o movimento *Sturm und Drang* se apresentam nos dramas de estreia de Goethe e Schiller.

Outro aspecto desta pesquisa a ser enfatizado é o fato de esta se restringir à participação de Goethe e Schiller no *Sturm und Drang*, já que o foco deste trabalho é a análise dos dramas de estreia dos escritores. Não haverá, portanto o recurso aos escritos classicistas de Goethe e Schiller.

A presente pesquisa se desenvolverá em quatro etapas. Na primeira, denominada “Pressupostos para a instituição da época genial na Alemanha”, serão observados os caminhos da literatura europeia que culminaram na aclamação do gênio original em terras germânicas, como a ascensão do romance inglês e os escritos de Lessing, Bodmer, Breitinger, Klopstock e Winckelmann. Será abordada ainda a primeira grande contenda da literatura alemã: a disputa Gottsched – ferrenho defensor do Classicismo francês – *versus* Bodmer e Breitinger, que proporcionou a discussão acerca das condições necessárias para o estabelecimento de uma literatura genuinamente alemã.

Em seguida, no capítulo intitulado “Instituição da literatura genial na Alemanha”, será analisada a influência de Shakespeare na instituição do culto ao gênio, a partir da análise dos textos seminais de Goethe e Herder. Ainda haverá a apresentação dos principais nomes do *Sturm und Drang* como os membros do *Göttinger Hain*, Hamann, Klinger e Lenz. Na última seção deste capítulo, as trajetórias dos gênios alvo da presente pesquisa, isto é, Goethe e Schiller, até a escrita de suas primeiras obras serão observadas e comentadas.

No terceiro capítulo, designado “Os heróis ao avesso nos dramas *Götz von Berlichingen* e *Os bandoleiros*”, serão explorados os dramas alvo desta pesquisa, observando como a questão do gênio se apresenta em cada um deles. Os caracteres dos personagens, bem como as estruturas e tramas das peças também serão analisados.

Por fim, no último capítulo, intitulado “Os geniais Götz e Karl”, as figuras dos protagonistas serão retomadas e analisadas sob o espectro do gênio.

1 PRESSUPOSTOS PARA A INSTITUIÇÃO DA ÉPOCA GENIAL NA ALEMANHA

Nesta seção serão apontadas as condições da literatura europeia que foram cruciais para o surgimento e estabelecimento na Alemanha do que se pode chamar de época do império do gênio. Para tanto, é necessário destacar as circunstâncias nas quais se encontrava a literatura inglesa no início do século XVIII, já que esta foi uma importante fonte de inspiração para os literatos alemães em um período marcado pelo forte apego às regras clássicas ditado pelos franceses. A literatura inglesa cedeu aos alemães as condições para a ruptura com os padrões que engessavam seus escritos e para a formação de uma literatura própria, pois no início do século XVIII a Alemanha figurava como um país sem tradição literária perante seus vizinhos. A formação e propagação do romance inglês e as discussões em torno destes acontecimentos ressoaram também em solo alemão e renderam à literatura um grande marco: a introdução da burguesia no âmbito literário, o que possibilitou a inserção e popularização do drama burguês na Alemanha.

O grande responsável pela entrada da burguesia na cena alemã foi Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que muito lutou pela ruptura com os rígidos padrões seguidos pelos franceses. Sua defesa de um teatro nacional alemão e a introdução de uma literatura burguesa foram vitais para a renovação de uma literatura que clamava por traços genuínos. Seus ataques a Johann Christoph Gottsched (1700-1766), um obstinado defensor da tradição clássica, iniciaram uma era de discussões acerca da autonomia literária germânica. As ideias de Lessing foram, portanto, vitais para a emancipação da literatura alemã.

Não podemos deixar de mencionar a contribuição dos suíços para este período, como Johann Jakob Bodmer (1698-1783) e Johann Jakob Breitinger (1701-1776), que também se empenharam em uma luta ferrenha contra a cega defesa dos padrões literários franceses e foram os responsáveis pela primeira grande contenda no terreno literário alemão: a disputa Gottsched *versus* suíços. Foi em meio a esta querela que Bodmer descobriu um grande talento, que pode provar que grandes escritos podem, sim, surgir de rupturas com os antigos padrões. Este talento era ninguém menos do que Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803).

Klopstock desempenhou um papel fundamental no Sentimentalismo (*Empfindsamkeit*), o movimento que possibilitou a entrada da emoção na cena literária de uma época dominada pela racionalidade. Não foi sem razão, portanto, que o poeta que desejou

atingir o interior de seus leitores se configurou como um predecessor da explosão impetuosa do *Sturm und Drang*.

Por fim, trataremos ainda de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que possibilitou a introdução de pensamentos pagãos na literatura alemã, o que foi fundamental para a constituição do *Sturm und Drang* de Friedrich Schiller (1759-1805) e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e para a abertura a um “diálogo com os antigos”.

1.1 A literatura inglesa no início do século XVIII e sua influência sobre a literatura alemã

A influência da literatura inglesa foi fundamental para o estabelecimento das bases do *Sturm und Drang*. Em uma época em que se postulava o cumprimento de padrões literários rigorosos e em uma Alemanha que não possuía uma literatura própria (a língua valorizada pelos letrados em solo germânico, era o francês, enquanto nas universidades os homens se expressavam em latim), foi necessário buscar fora de seus territórios os meios de conquistar um espaço no mundo das Letras. E a resposta foi encontrada no terreno literário inglês.

Na Inglaterra da primeira metade do século XVIII ocorria uma revolução no meio literário: a introdução e propagação do romance, gênero que rompia com o domínio de personagens aristocratas na literatura e apresentava uma nova forma de expressão além das consagradas formas da poesia e do drama. Os ingleses propunham um novo caminho, um caminho além da leitura rigorosa da poética aristotélica no processo de criação literária. Nascia, então, um gênero que caracterizava não somente aristocratas como “personagens sérios”, mas também burgueses. Um dos grandes méritos do período é, portanto, o novo modo de transpor a realidade para o âmbito artístico, pois, ao tornar personagens comuns do cotidiano em elementos dignos de uma grande representação literária, ou, de acordo com as palavras de Erich Auerbach, “[ao fazer de] personagens quaisquer da vida quotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas, objetos de representação séria, problemática e até trágica” (AUERBACH, apud VASCONCELOS, 2007, p. 52), o romance abre caminho não somente para a introdução de um novo gênero literário, mas também para a alteração de

parâmetros em um estilo já consagrado: o drama. É esta a base do drama burguês, que será introduzido na Alemanha por Lessing na segunda metade do século XVIII.¹

Outra importante ruptura com as regras clássicas proporcionada pelo romance é relativa à temporalidade presente nas obras. Não havia mais a “necessidade” de apresentar enredos que se resumissem ao decurso de um dia. Viradas temporais bruscas e enredos que abarcavam longos períodos de tempo passaram a ser adotados pelos romancistas. Eis outro fator acolhido pelos dramaturgos alemães do século XVIII: com os escritos de Lessing e a redescoberta de Shakespeare, foi possível efetuar uma renovação do drama, que pode ser observada na peça goethiana *Götz von Berlichingen* (1773) e na peça schilleriana *Os bandoleiros* (*Die Räuber*, 1781). Guinadas temporais repentinas e enredos que se estendem por anos passam, então, a ser características das peças de teatro.

No que tange à recepção do romance, é indispensável mencionar o valor de sua popularidade. Com a propagação desse gênero, tornou-se possível para homens e mulheres não pertencentes às camadas superiores da sociedade o acesso a obras literárias nas quais se viam representados não somente aristocratas como personagens vitais às tramas, mas também pessoas comuns, ou seja, seus semelhantes:

For art to depict the world in its everyday, unregenerate state is now so familiar that it is impossible to recapture its shattering originality when it first emerged. In doing so, art finally returned the world to the common people who had created it through their labour, and who could now contemplate their own faces in it for the first time. A form of fiction had been born in which one could be proficient without specialist erudition or an expensive classical education (EAGLETON, apud VASCONCELOS, 2007, p. 63).²

Como bem descreve Eagleton, é bastante difícil para o leitor contemporâneo imaginar o quão revolucionária foi esta “devolução do mundo às pessoas comuns” no século XVIII. Este fator é de suma importância para toda a posteridade, pois, não somente alterou o conteúdo dos enredos que há muito se baseavam em um mesmo modelo excludente, como também possibilitou o acesso a obras literárias àqueles que não possuíam uma formação erudita.

É importante destacar que, como um estilo inovador, a ascensão do romance provocou uma grande comoção em solo inglês. Ao apresentar personagens próximos do homem

¹ Retornaremos à importância deste autor no subcapítulo dedicado à sua sabidamente decisiva contribuição para a literatura alemã.

² “A arte de retratar o mundo em seu cotidiano, em seu estado incorrigível, é hoje tão familiar que é impossível recuperar a impactante originalidade com a qual [o romance] surgiu inicialmente. Desta forma, a arte finalmente devolveu o mundo às pessoas comuns que o criaram através de seu trabalho e que agora podiam contemplar nele seus próprios rostos pela primeira vez. Havia nascido uma forma de ficção na qual se podia ser proficiente sem uma erudição de especialista ou uma custosa educação clássica.” (tradução nossa)

comum, não fazia mais sentido apresentar figuras heroicas e arquetípicas, isto é, seria incoerente construir personagens formados somente por virtudes ou por vícios, pois o homem cotidiano é uma soma de virtudes e vícios. Esta aproximação entre vida comum e literatura provocou a ira dos críticos, que interpretaram essa inovação como uma ofensa aos valores da sociedade. A crítica se voltava, portanto, à transgressão de valores socialmente instituídos (como a recompensa do vício, por exemplo), não ao fazer artístico em si. Muitos olhares críticos avaliaram os romances do ponto de vista moral, o que os levou a condenar autores hoje consagrados, como Laurence Sterne (1713-1768). Os romancistas se viram, então, em um impasse: era preciso encontrar um meio de apresentar personagens próximos dos homens e mulheres comuns sem incorrer em uma defesa do vício. Mas apresentar personagens muito mais valorosos do que os homens comuns ou punir absolutamente todas as atitudes imorais poderia ser incoerente. Em meio a este inconveniente, foi um estilo consagrado que apresentou a saída buscada pelos romancistas: o drama.

O teatro, pelo lugar de honra que ocupou no século XVII, havia relegado a prosa de ficção a um plano secundário, mas foi quem acabou por ceder aos romancistas régua e compasso na difícil missão de unir arte e moral, dogma indiscutível dos preceitos clássicos vigentes na literatura dramática. Os romancistas adotaram as palavras de ordem *instruir e divertir* e distribuíram à farta a justiça poética aristotélica (também chamada de justiça imanente), que previa a recompensa da virtude e a punição dos vícios. Esses mesmos princípios iriam balizar também a atividade crítica em todo o século XVIII, cuja tarefa envolveria detectar as transgressões do bom senso e ao bom gosto, repudiar as cenas grosseiras e vulgares (o que levou alguns críticos a reprovar Fielding e Sterne, por exemplo) e, muitas vezes, ter mais presentes os valores éticos do que os artísticos das obras em discussão (VASCONCELOS, 2007, p. 69).

O preceito horaciano de “instruir e agradar” unido à justiça aristotélica surgem como uma saída ao impasse, mas este caminho também poderia levar a um engessamento das obras dentro de padrões que permitissem a manutenção do decoro. Certo é, pois, que uma arte que se baseia em tais preceitos pode ser recebida como uma espécie de guia de conduta exemplar, já que na Inglaterra a questão era mais comportamental do que artística, ou seja, tratava-se de uma defesa do puritanismo, não necessariamente dos padrões estéticos clássicos.

Vale destacar que em solo francês a questão parecia ser outra: a poética de Nicolas Boileau (1636-1711), por exemplo, ditava os preceitos clássicos em defesa não somente da moral, mas de uma estética perfeita, como indica Pedro Sússekind:

A *arte poética* de Boileau privilegia, assim, a subordinação do talento tanto ao propósito “útil” e racional de educar, de oferecer modelos de virtude, quanto ao rigor de uma composição feita de acordo com as regras da arte, já definidas pelas poéticas clássicas (SÜSSEKIND, 2008, p. 29).

Esta poética é, aliás, extremamente importante para a Alemanha do princípio do século XVIII, pois é a partir de suas bases que o teatro alemão se norteará antes da descoberta e aclamação de Shakespeare. Os dramaturgos alemães pré *Sturm und Drang* se basearam fielmente nos preceitos do teórico francês e no teatro neoclássico de seus contemporâneos em sua busca por modelos artísticos em um período no qual não havia autonomia alguma no terreno artístico em terras germânicas.³

Retomando a questão da moral, vale mencionar que esta também pairou no universo literário alemão, mas sob outras condições. Em um país no qual o acesso à “alta literatura” se restringia a poucos letrados – em torno de 1770, apenas cerca de 15% da população sabia ler e escrever; em 1800, este índice havia atingido 25% (BEUTIN, 1993, p. 187) –, havia a necessidade de escrever textos menos desafiadores, na tentativa de formar um público leitor maior. Foi aí, então, que surgiram os *Moralischen Wochenschriften*, ou seja, “Semanários Morais”. Devido à ausência de modelos alemães, os criadores dos Semanários buscaram inspiração nos produtos ingleses, como o *The Tatler (O censor)*, o *The Spectator (O espectador)* e o *The Guardian (O guardião)* – criações de Joseph Addison (1672-1719) e Richard Steele (1671-1719). Entre os anos de 1719 e 1744 foi elaborada por Gottsched a tradução completa do *The Spectator*, baseada na tradução francesa, introduzindo, assim, o gênero na Alemanha. O primeiro Semanário Moral alemão foi publicado pelos suíços Bodmer e Breitinger sob o título de *Die Discourse der Mahlern (Os discursos dos Mahler, 1721-1723)*. Entre 1724 e 1726 surgiu ainda o estrondoso *Patriot (Patriota)*, em Hamburgo. E, por fim, Gottsched editou os importantíssimos *Die Vernünftigen Tadlerinnen (A censora prudente, 1725-1726)* e *Der Biedermann (O pequeno burguês, 1727)* (ŽMEGAČ, 1999, p. 187). Estas publicações ultrapassaram as fronteiras da erudição e atingiram leitores sem origem nobre. Embora não tenham atingido todas as classes de homens comuns, estes escritos foram extremamente importantes para propagar a literatura em solo alemão, já que alguns dos que viriam a ser grandes nomes da literatura alemã contribuíram com seus escritos nos Semanários, tais como Gottsched, Lessing, Bodmer, Breitinger, Johann Georg Hamann (1730-1788), Klopstock, entre muitos outros.

Em relação ao conteúdo e estrutura dos semanários, estes contavam principalmente com tratados curtos relativos a temas de interesse do público burguês, o que contribuía para uma identificação deste público com os escritos. Através de gêneros mais simples (como diálogos, cartas e narrativas curtas), estas publicações apresentavam questões até mesmo

³ Esta questão será analisada mais detidamente ao tratarmos das propostas alemães de ruptura com os padrões franceses.

filosóficas àqueles que não possuíam acesso a textos extremamente elaborados (tudo sempre sob o espectro da moral). Um ponto crucial da circulação dos Semanários Morais foi a abertura para um diálogo entre leitor e editor, o que possibilitou o primeiro passo para a formação de um público crítico, que viria a ser essencial ao Esclarecimento (*Aufklärung*) (ŽMEGAČ, 1999, pp. 187-188).

Outro aspecto da defesa da moral que não pode deixar de ser mencionado é sua ligação à defesa do Racionalismo, que postulava que a razão seria o que há de superior no homem, enquanto o sentimentalismo não passaria de uma espécie de fraqueza. A ampla defesa da racionalidade, que dominou o início do século XVIII na Europa, se deparou, na Inglaterra e na França da década de 1730, com uma abertura à narrativa de experiência sensível, que via na forma epistolar e no romance autobiográfico seu melhor meio de expressão. Era necessário, então, encontrar um meio de conciliar moralidade e sensualidade. Foi então que o pensamento de Antony Ashley Cooper, o Conde de Shaftesbury (1671-1713), que apresentava a possibilidade de unir razão e emoção, se apresentou como crucial para a solução deste conflito:

A crença na perfectibilidade do homem e do mundo numa sociabilidade racional que caracterizava o otimismo moral de um Shaftesbury, por exemplo, possibilitaria a modulação do conflito entre sentimento e razão, vistos não mais como incompatíveis mas complementares. Para muitos pensadores, a natureza envolvia mais do que o lado racional do homem, cujos sentimentos e paixões, componentes humanos essenciais, tinham tanto direito à expressão quanto seu intelecto (VASCONCELOS, 2007, p. 97).

A partir destas ideias, a rejeição do apelo à emoção passa a ser questionada e abre caminho para a individualidade e a subjetividade, o que vai culminar no Sentimentalismo e no *Sturm und Drang* alemão. Para Shaftesbury, o moralmente bom também pode ser belo, isto é, sentimento e sensibilidade estão ligados à educação moral e estética do homem, pois são as bases da percepção moral e estética do mundo (KAISER, 1966, p. 14). O sensorial não seria mais, então, condenável, pois seria necessário à forma como o homem concebe o mundo e se educa esteticamente. Vale mencionar que Shaftesbury influenciou grandes literatos alemães, como Christoph Martin Wieland (1733-1813), Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Schiller e Goethe. Foi no âmbito do *Sturm und Drang*, aliás, que veio a lume a obra goethiana mais aclamada do período: *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774). Pleno de confissões sentimentais, *Werther* levou as angústias da burguesia para o âmbito literário, consagrando o romance epistolar como um dos grandes meios de expressão da individualidade e subjetividade. Não é sem razão que o estilo que figurou como porta de entrada para o sentimentalismo na Inglaterra, ou seja, país que fortemente influenciou os literatos alemães,

foi o romance. Vale notar que em terras germânicas este sentimentalismo encontrou seu caminho por meio do drama.

Apesar da forma contundente com a qual o Racionalismo dominou o pensamento da época, o Sentimentalismo encontrou seu espaço no terreno literário e, na Alemanha, eclodiu nos grandes estilos de época que valorizavam a sensação. Conforme exposto por Anatol Rosenfeld,

[...] o racionalismo encobre uma corrente subterrânea de tendências sentimentais e irracionais [...] e leva por vezes a uma auto-observação quase patológica da interioridade pessoal e dos mínimos movimentos do “coração” (ROSENFELD, 1993, p. 57-58).

E, para o surgimento do Sentimentalismo, a influência da literatura inglesa foi imprescindível, pois, como explicitado por Vasconcelos,

Aí, o sentimentalismo (*Empfindsamkeit*) encontrou inspiração principalmente no *Vicar of Wakefield* (1766), de Oliver Goldsmith, e em Sterne, abrindo caminho para a eclosão, mais tarde, do subjetivismo irracionalista do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), movimento que deve seu nome ao drama de F. M. Klinger, de 1777, e encontra no jovem Goethe a voz de uma nova geração para a qual os valores iluministas já não bastavam (VASCONCELOS, 2007, p. 113).

Fica claro, portanto, que a literatura inglesa desempenhou um papel fundamental no que tange à instituição de grandes movimentos literários alemães que romperam com a supremacia da razão. A formação do romance inglês, com todo o seu caráter inovador, cedeu à Alemanha as bases para a constituição de sua própria literatura. Ao voltar os olhares para o que ocorria no terreno literário de seus vizinhos, os alemães não somente romperam com padrões que engessavam a literatura, como também criaram estilos de época genuínos, inserindo, assim, a Alemanha no ramo dos países com tradição literária. Um dos grandes responsáveis pelo pontapé inicial alemão rumo a uma literatura própria foi Gotthold Epharim Lessing, literato e teórico do qual trataremos na próxima seção.

1.2 Lessing e a literatura inglesa

Dentre os grandes nomes da crítica e da literatura alemães, Gotthold Ephraim Lessing notabiliza-se como figura essencial à formação de uma literatura genuinamente alemã no século XVIII. Mas, para que os primeiros passos rumo à instituição dessa literatura pudessem ser dados, era necessário ainda buscar estímulos além das fronteiras das terras germânicas. E foi aí que a literatura inglesa desempenhou um importante papel no país vizinho: graças aos

ingleses, foi possível introduzir na Alemanha aquele que viria a ser o gênero que permitiu a emancipação literária alemã: o drama burguês. E foi justamente Lessing, o introdutor deste estilo em solo alemão. Lessing baseou-se principalmente no teatro de George Lillo (1693-1739) para compor o primeiro drama burguês genuinamente alemão, *Miss Sara Sampson* (1755), mas foi além e apresentou um aprofundamento psicológico dos personagens não existente no *Mercador de Londres* (1754), de Lillo (KAISER, 1966, pp. 48-49). Foi através de um estilo nascido na Inglaterra, portanto, que Lessing revolucionou a literatura alemã. Ao ceder espaço à burguesia no teatro, o autor rompeu com o paradigma aristocrático vigente que não permitia a criação de protagonistas advindos de famílias “comuns”.

O grande mérito de Lessing na renovação da literatura alemã reside não somente em seus escritos literários, mas também em seus contundentes textos teóricos. Sua teoria é, aliás, tão impactante quanto sua obra literária, pois foi através de suas ideias que grandes conflitos foram travados na Alemanha no âmbito da literatura. Em suas *Cartas relativas à novíssima literatura* (*Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 1759-1765), Lessing apresenta sua defesa da formação de um teatro nacional legitimamente alemão. Entre suas ideias constam o repúdio à cega obediência aos padrões literários do classicismo francês, que postulava uma rígida obediência aos preceitos da poética aristotélica, e a defesa do teatro shakespeariano como alternativa aos padrões de Racine e Corneille. Segundo Lessing, Shakespeare seria um poeta muito maior do que os classicistas franceses, pois, embora muito tenha se distanciado das regras clássicas, foi capaz de se aproximar dos Antigos em sua essência, feito nunca atingido pelos franceses de acordo com o crítico alemão. A respeito disso, diz Lessing:

Mas também à luz dos modelos antigos Shakespeare é um poeta trágico muito melhor do que Corneille, embora este tenha conhecido os antigos muito bem e aquele quase nada. Corneille aproximava-se deles mais pela construção mecânica, Shakespeare mais pelo essencial. O inglês alcança quase sempre o objectivo da tragédia, por mais estranhos e pessoais que sejam os seus caminhos; enquanto que o francês quase nunca o alcança, embora siga sempre pelos trilhos preparados pelos Antigos (LESSING, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, Berlim: 1759-1765, apud BARRENTO, 1989, p. 99).

A grande polêmica de Lessing atinge diretamente Gottsched, um grande defensor do teatro francês e da minuciosa execução das regras clássicas – Gottsched foi profundamente influenciado pela poética de Boileau. De acordo com o escritor, a capacidade artística dos poetas não deveria correr livre, mas se subordinar às leis da razão. Seus escritos poéticos seguiram estritamente as regras postuladas pelos Antigos e rigidamente seguidas pelos franceses. A imaginação, segundo Gottsched, deveria ser regrada pelo bom senso do poeta e ajuizada por seu entendimento, pois não haveria outro modo de produzir obras de bom gosto

se não seguindo estritamente padrões pré-estabelecidos, como fica claro em passagem de *Esboço de uma poética crítica para os alemães (Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, 1730)*:

Por mais necessária que a filosofia seja a um poeta, a sua capacidade de discernimento tem de ser muito forte. De nada lhe serviria ser engenhoso e perspicaz, se esse engenho (*Witz*) fosse mal aplicado ou não fosse correcto. Uma imaginação (*Einbildungskraft*) demasiado fogosa torna os poetas insensatos, uma vez que o fogo da fantasia não é moderado por um bom senso (*Vernunft*) são e equilibrado. Nem todas as ideias são igualmente belas, fundamentadas, naturais e verossímeis. O juízo tem de ser, neste caso, o entendimento (*Verstand*). Em nenhuma outra arte se fantasia tão facilmente como na poesia (GOTTSCHED, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig: 1730, apud BARRENTO, 1989, p. 93).

Lessing discordava veementemente das amarras impostas por Gottsched à literatura, a ponto de abrir sua carta de número 17 com os seguintes termos:

“Ninguém”, dizem os autores da *Biblioteca [das Belas Ciências e Artes]*, “negará que o teatro alemão deve uma grande parte dos seus primeiros progressos ao senhor Professor Gottsched”. Eu sou esse ninguém, e nego redondamente esta afirmação (LESSING: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, Berlim: 1759-1765, apud BARRENTO, 1989, p. 97).

Com essas palavras, Lessing põe por terra os esforços do professor universitário de Leipzig, que pretendia apresentar meios para “salvar” a literatura alemã da decadência na qual esta se encontrava no início do século XVIII. Gottsched via a arte francesa como a máxima manifestação artística, enquanto Lessing via nos ingleses a saída para a emancipação alemã:

Ele [Gottsched] poderia ter visto que os nossos gostos vão mais para o lado dos ingleses do que dos franceses: que, nas nossas tragédias, queremos ver e pensar mais do que para ver e pensar nos dão as timoratas tragédias francesas; que o grandioso, o terrível, o melancólico nos dizem mais do que o bem comportado, o delicado, o amoroso; que nos cansa mais o excesso de simplicidade do que o excesso de complicação, etc. Ele deveria, pois, ter seguido por este trilho, que o teria levado directamente ao teatro inglês. (LESSING: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, Berlim: 1759-1765, apud BARRENTO, 1989, p. 98).

Para Lessing seria, portanto, incoerente basear o teatro alemão no francês, já que o gosto alemão estaria muito mais próximo da arte produzida pelos ingleses. Enquanto Gottsched, assim como os franceses, se atinha fielmente às regras clássicas e baseava sua teoria no aperfeiçoamento do gosto, Lessing priorizava o poder de formar a moral oferecido pelo teatro. De acordo com Moura,

Em franca oposição ao ideário de Gottsched, oriundo do classicismo francês, Lessing não propunha regras para a educação do gosto. Preocupava-se primeiramente com a formação moral do indivíduo. O teatro deve, segundo ele, tornar-se o instrumento mais eficaz na criação de um novo homem, livrando-se da corrupção moral do absolutismo (MOURA, 2006, p. 207).

Por esta razão, o conflito central de algumas de suas obras, como o famoso drama *Emília Galotti* (1772), centra-se na oposição entre a moral de uma nobreza decadente e a da

burguesia, baseada no poder da vontade de cada indivíduo. Vale ressaltar, porém, que a grande inovação deste drama é a inserção de uma protagonista burguesa no lugar de uma nobre, pois, do ponto de vista formal, a obra ainda guarda grandes semelhanças com as publicadas por Corneille e Racine (SÜSSEKIND, 2008, p. 37). Lessing, portanto, ainda não executava o modelo baseado no drama shakesperiano defendido por ele mesmo nas *Cartas*. Mas sua influência sobre os *Stürmer* não pode deixar de ser notada, pois no ano seguinte à publicação de *Emília Galotti*, Goethe publicou o seu estrondoso drama de estreia *Götz von Berlichingen*, que rompia definitivamente com o modelo francês e transpunha o modelo shakespeariano da teoria para a dramaturgia.

Vê-se, portanto, que a defesa do teatro shakespeariano por parte de Lessing provocou um grande impacto na literatura alemã, pois, embora não tenha participado do movimento *Sturm und Drang*, muito da impetuosidade dos *Stürmer* se deve às ideias inicialmente formuladas por Lessing. Além disso, a introdução da burguesia no cenário literário, mais especificamente, na dramaturgia, figurou como um divisor de águas no que concerne à libertação alemã das amarras francesas e à construção de um teatro nacional. De acordo com Wolfgang Beutin,

Ele [Lessing] propusera-se criar um teatro nacional, isto é, um teatro para toda a nação e não para uma minoria privilegiada. Este teatro devia estar liberto da influência estrangeira inibitória e tematizar os problemas actuais da nação. Só um teatro burguês podia, segundo Lessing, realizar esta exigência. A ideia do teatro nacional e a concepção do drama burguês constituem com Lessing, tal como mais tarde com Schiller e os *Stürmer und Dränger*, uma unidade inseparável (BEUTIN, 1993, p. 205-206).

Vale mencionar que os principais argumentos de Lessing em defesa de um teatro nacional alemão em contraposição ao classicismo francês se encontram no seu *Dramaturgia de Hamburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1769), uma reunião de 104 textos escritos durante o seu trabalho como comentarista dramaturgico no Teatro Nacional de Hamburgo. É nesta coletânea de textos que se encontra a justificativa de Lessing para a inserção do drama burguês na arte alemã em detrimento do drama aristocrático: somente aquele poderia causar uma verdadeira comoção no espectador burguês, pois os personagens são homens próximos dele. Ora, se o drama tem de provocar um impacto naquele que o assiste, não bastaria apresentar a burgueses protagonistas aristocratas em desgraça, mas sim personagens que poderiam ser seus semelhantes:

Os nomes de príncipes e heróis podem dar a uma peça pompa e majestade, mas em nada contribuem para a nossa comoção. A infelicidade daqueles cuja situação está mais próxima da nossa penetrará, naturalmente, mais fundo na nossa alma; e se sentimos piedade de reis, sentimo-la porque vemos neles homens, e não reis. Se é certo que a sua situação torna as suas desgraças muitas vezes mais importantes, isso

não significa que as torne mais interessantes. (LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, 1. 2. Band, Hamburgo: 1789, apud BARRENTO, 1989, p. 109).

Retomando o papel de Lessing como precursor do *Sturm und Drang*, é importante enfatizar que a literatura alemã do século XVIII se mostra bastante peculiar no que se refere às suas distintas correntes de pensamento: não há uma “progressão” linear de estilos de época que confrontam os anteriores, mas uma coexistência de diversas manifestações artísticas que ora se enfrentam, ora se complementam. Não é sem razão, portanto, que *Emilia Galotti* (fruto do Esclarecimento) e *Götz von Berlichingen* (produto do *Sturm und Drang*) tenham sido publicadas com tamanha proximidade cronológica. Esta situação específica da literatura alemã é perfeitamente explicitada na seguinte passagem do *Atlas zur deutschen Literatur* (1994):

Der Epochenbegriff wird im 18. Jh. Eigentlich fragwürdig, da sehr verschiedenart, Kunstrichtungen oft gleichzeitig nebeneinander wirken und bedeutende Dichter nacheinander an mehreren Richtungen teilhaben. Das Barock bestimmt noch einen Teil der ersten Jahrhunderthälfte und wirkt noch im Rokoko nach, da bereits Aufklärung und Pietismus, dieser als Vorläufer der Empfindsamkeit, dt. prägen. Lessing kann ebenso als Vollender wie auch als Überwinder der Aufklärung und ungewollter Wegbereiter des “Sturm und Drang“ gelten; dieser empfängt indes noch wichtigere Anregungen aus der “empfindsame Dichtung” (ATLAS zur Deutschen Literatur, 1994: 133, apud MOURA, 2006, p. 203).⁴

Nota-se, portanto, a multiplicidade artística presente na Alemanha do século XVIII e o papel crucial desempenhado por Lessing naquela época: o de concretizador e superador do Esclarecimento e arauto do *Sturm und Drang*. Como *Aufklärer*, Lessing defende o predomínio da razão em suas obras, questionando a situação vigente e atendo-se ao que pode ser abarcado pela razão em vez de buscar respostas metafísicas para as questões levantadas. Vale inferir, portanto, que, embora tenha sido bastante influenciado pelo Racionalismo de Leibniz, Lessing não partilhou de crenças que transcendem o tangível. Kaiser descreve claramente a distinção e as semelhanças entre as duas linhas de raciocínio: enquanto o Racionalismo até Leibniz baseia-se no caráter metafísico da origem da existência, o Esclarecimento atém-se ao ambiente que é dado ao homem. A semelhança reside, obviamente, na valorização da razão.

Der Rationalismus bis zu Leibniz zielt auf das metaphysische Beziehungsfeld des Menschen, auf die Urgründe und Ursachen des Seins. Die Aufklärung fragt nach der Lebenssituation des Menschen in seiner vorgefundenen Umwelt. Sie hat mit dem Rationalismus die hohe Wertschätzung der Vernunft gemein, doch der

⁴ “O conceito de época torna-se questionável no século XVIII, já que distintas orientações artísticas se apresentam lado a lado no mesmo período e importantes poetas tomam parte sucessivamente em diversas correntes. O Barroco é determinante ainda em uma parte da primeira metade do século e é influenciado pelo Rococó, embora já tenham surgido o Esclarecimento e o Pietismo, antecedentes do Sentimentalismo. Lessing pode ser visto ao mesmo tempo como concretizador e superador do Esclarecimento e arauto involuntário do *Sturm und Drang*. Este incorpora, contudo, importantes estímulos da 'poesia sentimental'.” (tradução nossa)

Vernunftbegriff wandelt sich: Aus der spekulativen wird praktische Vernunft, gesunder Menschenverstand (KAISER, 1966, p. 10).⁵

Toda essa valorização da razão, porém, não impediu Lessing de figurar como inspiração para os *Stürmer*, pois além de defender a racionalidade, o literato e teórico também defendia a formação de um teatro nacional e autêntico. Ao trazer à tona Shakespeare como modelo, Lessing, mesmo que não intencionalmente, abre as portas para a impetuosidade dramática dos jovens adeptos do *Sturm und Drang* que veem na liberdade criativa e na originalidade shakespeariana o modelo ideal de defesa da liberdade em um sentido muito mais amplo.

Outra grande contribuição de Lessing para o terreno da literatura corresponde ao seu papel como escritor de comédias, como *Minna von Barnhelm ou a felicidade do soldado* (*Minna von Barnhelm*, 1767). Nesta comédia, Lessing faz uso das ferramentas que o estilo lhe oferece para questionar o estado de coisas da sociedade de sua época. De acordo com Žmegač,

Sein dramatisch Bedeutendstes hat Lessing ohne Zweifel auf dem Feld der Komödie geleistet. Die Komödie kam dem intellektuellen Talent Lessings besonders entgegen: das kritische Rasonnement, das ›docere‹ ist von jeher ihr Feld gewesen (während der Tragödie die Erschütterung, das ›movere‹ oblag). Die Verbindung von Komödiantischem und Lehrhaftem prägt wirklich den frühen Freigeist wie den Nathan; beide stellen sich als Lustspiel und Problemstück in einem dar (ŽMEGAČ, 1999, p. 329).⁶

Em *Minna*, Lessing baseia seus questionamentos na moral de uma sociedade na qual ele mesmo se inseriu, ou seja, na Breslau dos anos de 1760 a 1765, onde exerceu a função de secretário do governador-geral da Silésia, em pleno furor da Guerra dos Sete Anos. Lessing confronta perfeitamente nesta comédia incomum – a peça não provoca o riso da plateia com facilidade – os valores burgueses, representados por sua protagonista, Minna von Barnhelm, com a decadência de valores aristocráticos, representados pela honra ferida do oficial prussiano exonerado, Tellheim, que nada vê além da necessidade de recuperar sua honra. Lessing cria sua obra baseado na comédia de tipos de Sachsen e dá o seu tom dramático no

⁵ “O Racionalismo até Leibniz tem em vista o caráter metafísico do campo das relações humanas, o âmago e as causas do ser. O Esclarecimento questiona as condições de vida do homem em seu dado ambiente. Este tem em comum com o Racionalismo o alto apreço pela razão, entretanto, o conceito de razão se altera: a razão especulativa torna-se prática, um intelecto são.” (tradução nossa)

⁶ “Sua obra dramática de maior relevância se situa, sem dúvida, no campo da comédia. A comédia foi especialmente ao encontro do talento intelectual de Lessing: a reflexão crítica, o ›docere‹ foi desde sempre o seu território (enquanto a tragédia da comoção cumpriu o ›movere‹). A junção de comédia e didática realmente revela o precoce espírito livre como o de Nathan: ambos se apresentam ao mesmo tempo como comédia e obra crítica.” (tradução nossa)

desenrolar da busca de Tellheim pela reparação de seu erro. O grande valor desta comédia reside em sua ousadia e singularidade. Tomando novamente as palavras de Žmegač,

Lessing hat mit seiner *Minna* die Idee einer neuen Komödie realisiert - der „wahren Komödie“, wie er sie einst im Anhang zu der Übersetzung der Schriften Chassirons und Gellerts über die rührende Komödie umrissen hat: in ihr soll sich der Gegensatz von comédie larmoyante und herkömmlicher Verlachkomödie aufheben: „das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen; das weinerliche Lustspiel will nur rühren, die wahre Komödie will beides“. Wirklich pendelt die *Minna* zwischen dem Personal, den Handlungssituationen und Wirkungen der Verlach- und der rührenden Komödie hin und her (ZMEGAČ, 1999, p. 337).⁷

É notável, portanto, o quão imprescindível Lessing foi para a literatura alemã de seu tempo e para a posteridade. Por conjugar riso e sensibilização em sua comédia, por revolucionar a teoria de seu século com suas ideias acerca da formação de um teatro autêntico, por questionar a moral de sua época em seus dramas e, até mesmo, por criar polêmicas com seus contemporâneos, Lessing figura como uma das grandes mentes alemães do século XVIII. Sem ele, nem Esclarecimento nem *Sturm und Drang* teriam sido os mesmos estilos de época.

1.3 Os suíços Bodmer e Breitinger

A tentativa de Gottsched de reformar o teatro alemão foi sem dúvida um importante primeiro passo no processo de inserção da Alemanha no cenário de países com literatura própria, mas, devido ao seu forte apego a regras rígidas e ao classicismo francês, o teórico contou com diversos contestadores. Além de Lessing, os suíços Johann Jakob Bodmer e Johann Jakob Breitinger, ambos professores na Escola Superior Carolinum, em Zurique, se opuseram ferrenhamente às ideias de Gottsched. Para eles, assim como para Lessing, o processo de formação de um teatro alemão seria mais coerente se fosse pautado nas realizações dos ingleses em vez de se orientar pela literatura francesa. Os suíços também defendiam a inserção da fantasia na poesia, que, de acordo com eles, não deveria ser uma mera imitação da aparência da natureza:

⁷ “Lessing realizou com sua *Minna* a ideia de uma nova comédia – a 'comédia real', como ele outrora conceituou em anexo da tradução dos escritos de Charisson e Gellert sobre a comédia comovente: naquela deve ser enfatizado o contraste entre comédie larmoyante e comédia satírica: 'o jogo de farsa leva apenas ao riso, a comédia lacrimajante deseja apenas comover, a verdadeira comédia almeja atingir ambos.' Realmente *Minna* oscila entre o pessoal, as ações e os efeitos do riso – e da comédia comovente lá e cá.” (tradução nossa)

[...] für sie ist Dichtung eine Nachahmung der Natur, allerdings nun in dem neuen Sinn, daß nicht mehr die Naturerscheinung, sondern die Naturwirkung nachgeahmt werden soll. Der Betrug der Sinne ist das Ziel der Dichtung. Diese Illusionstheorie führt dazu, daß Bodmer und Breitinger viel mehr als Gottsched auf Anschaulichkeit und intensive Deutlichkeit der Darstellung drängen. Dichten ist ein Bilden, eine Malerei mit Worten. Für Gottsched ist Dichtung sinnreich, für die Schweizer sinnhaft [...] Breitinger sieht „den Poeten an als einen weisen Schöpfer einer neuen idealischen Welt“⁸ (KAISER, 1966, p. 24).⁹

Segundo Bodmer e Breitinger, a poesia seria mais sensorial e apelativa aos sentidos do que a poesia defendida por Gottsched, já que a prioridade da imitação residiria no efeito da natureza e não em sua simples aparência. Eleva-se, portanto, a função do poeta, que de mero imitador da natureza passa a “criador de novos mundos”. Abre-se, então, caminho para a exploração da fantasia e da sensibilidade no âmbito da poesia:

Der Dichter spricht deshalb die Sprache der Empfindung, und sein Ziel ist es, das „Gemüte mit einer süßen Unruhe“¹⁰ zu erfüllen, in der sich das dichterische Bild dem Herzen des Lesers tief einprägt. Das vernünftig-natürliche Stilideal Gottscheds wird so durch einen affektiven Stillwillen ersetzt. Die Empfindsamkeit schafft sich Raum in der Poetik (KAISER, 1966, p. 25).¹¹

Criam-se, então, as bases do Sentimentalismo e tem início a primeira grande contenda da literatura alemã: a disputa entre Gottsched e os suíços. Cada lado da batalha tenta opor um grande nome dos seus para provar a superioridade de sua teoria. De acordo com Carpeaux,

Gottsched, típico chefe de grupo, costumava proclamar a grandeza de qualquer poetastro entre os seus discípulos na Saxônia, conquanto fosse dócil aos ensinamentos do mestre. Os suíços, muito mais críticos, encontraram dificuldades em opor-lhe um grande poeta dos seus (CARPEAUX, 2013, p. 40).

A disputa, iniciada em 1740 com a publicação da *Arte poética crítica* (*Critischer Dichtkunst*) de Breitinger, perdura por anos e os suíços finalmente encontram um grande nome para opor aos discípulos de Gottsched apenas anos mais tarde. Este nome é Klopstock, o primeiro grande poeta alemão, do qual trataremos na próxima seção.

⁸ Johann Jakob Bretinger. *Christische Dichtkunst*, 1740, S. 426, apud Kaiser, 1966: 24.

⁹ “[...] para eles a poesia é uma imitação da natureza, no entanto, em um novo sentido, no qual não mais a aparência da natureza deve ser imitada, mas o efeito da natureza. A ilusão dos sentidos é o objetivo da poesia. Essa teoria da ilusão revela que Bodmer e Breitinger insistiram mais vigorosamente do que Gottsched na inteligibilidade e na intensa nitidez da representação. Criar poesias é uma forma de instruir, é uma pintura com palavras. Para Gottsched, a poesia é racional, para os suíços, ela é sensorial [...] Breitinger vê 'o poeta como um sábio criador de um novo mundo idealizado.’” (tradução nossa)

¹⁰ Ibidem, S. 296, apud Kaiser, 1966: 25.

¹¹ “O poeta fala, por essa razão, a língua do sentimento, e seu alvo é preencher 'a alma com uma doce inquietação', na qual a imagem poética é profundamente gravada no coração do leitor. O ideal estilístico racional-natural de Gottsched é substituído, então, por um estilo afetivo. O Sentimentalismo encontra seu caminho na poesia.” (tradução nossa)

Retomando as ideias de Bodmer e Breitinger é vital assinalar a importância destas para as bases do *Sturm und Drang*: com a visão do poeta como força criadora, abre-se caminho para o desenvolvimento da ideia de gênio artístico. Aquele poeta explorador da sensibilidade e criador de mundos do Sentimentalismo torna-se o grande gênio capaz de criar obras originais e romper com tradições no *Sturm und Drang*. Conforme apontado por Moura,

No lastro das ideias apresentadas por Bodmer e Breitinger reforça-se o caráter individual do ato de criação, ao se dar maior importância à faculdade criadora do artista. Em consonância com esta visão, as obras espelham uma intenção extremamente subjetiva que, com o estabelecimento da estética do gênio, levará o sujeito a reencontrar o absoluto em si [...].

A imaginação enquanto expressão da força de criação é um elemento estruturador da concepção de gênio. Dois conceitos aliam-se: *Einbildungskraft* (capacidade imaginativa) e a *Schöpferkraft* (capacidade criadora) (MOURA, 2006, p. 190-191).

Vê-se, portanto, que a contenda entre os suíços e Gottsched rendeu à literatura alemã conceitos cruciais para um de seus estilos de época mais singulares. A união da capacidade imaginativa e da capacidade criadora culminou não somente em uma resposta a Gottsched, mas também no poderoso culto ao gênio tão caro aos *Stürmer*. Bodmer e Breitinger ultrapassaram as barreiras da extrema valorização da razão e inverteram os conceitos, concedendo à sensibilidade do poeta o poder de “dar vida aos mortos” e de transpor o possível para a esfera do “real”, conforme mencionado por Žmegač ao citar Bodmer:

„Sie (die Dichtung) machet wie die Magie die uncörperlichen Dinge sichtbar, sie gibt den Toten das Leben, sie machet den Sinnen begreiflich, was der Verstand . . . sonst nicht ohne tiefes Nachdenken erreichen kann.“¹² (BODMER, apud ŽMEGAČ, 1999, p. 240).¹³

De acordo com Bodmer, a execução perfeita dos elementos advindos da imaginação do poeta seria de tal grandeza, a ponto de tornar “reais” acontecimentos apenas narrados pelos autores. A tarefa do artista genial teria, desse modo, algo de mágico. Consoante assinalado pelo crítico,

Quando a imaginação é executada eficientemente, então ela tem necessariamente de ter uma influência extraordinária sobre o que se escreveu na medida em que ela vivifica o mesmo com imagens e quadros vívidos, os quais encantam da mesma maneira o leitor. Ele esquece que ele lê apenas a descrição das coisas e cai na ilusão de que ele tem as próprias coisas diante de si e assiste pessoalmente aos acontecimentos narrados (BODMER, apud MOURA, 2013, p. 104).

Como se vê, a influência dos cidadãos de Zurique tomou grandes proporções e contribuiu para o estabelecimento das bases do *Sturm und Drang*. Não é possível pensar na

¹² Johann Jakob Bodmer. *Critische Betrachtungen*, 1741, apud Žmegač, 1999: 240.

¹³ “Ela (a poesia) transforma, como a magia, as coisas incorpóreas em visíveis, ela dá a vida aos mortos, ela torna os sentidos compreensíveis, o que a razão... geralmente não alcança sem uma profunda reflexão.” (tradução nossa)

constituição da era genial sem trazer a tona as inovações trazidas por Bodmer e Breitinger, pois foi lá em suas ideias que a concepção de artista como *Schöpfer*, ou seja, criador, começaram a tomar corpo e culminaram na cultuada *Schöpferkraft* (força criadora), conceito fundamental para a defesa da liberdade do artista, amplamente defendida pelos *Stürmer*. Não haveria caminho mais certo para romper definitivamente com as amarras impostas pelo forte apego às regras clássicas e aos modelos franceses do que voltar o olhar para o poeta, para o criador de outros mundos:

O sentimento de potência dado pela afirmação da capacidade criadora transforma o artista num semideus, cujo elo de ligação com o divino é estabelecido pelo gênio. É nele que reside a ligação do indivíduo com a fonte original de criação, dada a cada um e está em todos. Pela consciência de sua ligação imediata com a criação, os artistas geniais podem libertar-se do jogo de regras. As regras exteriores tornam-se irrelevantes diante de algo muito mais real e verdadeiro. A arte é expressão de um dom natural que não pode se colocar sobre regras artificiais. O determinante na concepção é a descoberta da liberdade através da capacidade criadora do indivíduo (MOURA, 2006, p. 191).

Vale inferir que esta ideia de gênio como imagem de Deus na terra veio a ser um ponto extremamente importante do culto ao gênio, anos mais tarde. De acordo com Johann Gottfried von Herder, um dos mais importantes filósofos alemães do período do *Sturm und Drang*, a “imagem de Deus” (*Gottenbenbildlichkeit*) seria a prova do parentesco entre homem e divindade. Segundo o filósofo, Deus lançaria sua sombra sobre o homem, que se apresentaria como o “Deus da terra” (*Gott der Erde*) (apud FLECK, 2006, p. 82). O gênio seria, então, a maior manifestação mortal de Deus, o que está plenamente de acordo com uma ideia amplamente difundida na época: julgava-se que o gênio seria semelhante aos deuses (*göttergleich*) e que manifestava essa condição através de seu poder de criação artística (SCHMIDT, 1988, p. 193). Naturalmente, esta figura tão elevada tinha de ser cultuada.

Para revelar todo o seu potencial artístico e usufruir ao máximo de sua semelhança aos deuses, o gênio necessitaria, portanto, de autonomia (SCHMIDT, 1988, p. 194). O artista genial deveria ser livre de rígidos padrões artísticos que apenas punham freio aos seus elevados anseios, pois, somente assim, a sua grandiosidade e paixão poderiam ser plenamente exploradas durante o processo de criação e, após o término deste, apreciadas por seus espectadores. O gênio possuiria a necessidade de ser senhor de si mesmo e de sua arte para que a perfeição de suas obras pudesse ser garantida.

Retomando a influência dos suíços sobre seus contemporâneos e sucessores, outro fator que não pode deixar de ser mencionado é a influência de Bodmer sobre um dos grandes precursores do *Sturm und Drang*: Friedrich Gottlieb Klopstock. Este será o tema da próxima

seção desta reunião de pressupostos que permitiram o nascimento da época genial na Alemanha.

1.4 Klopstock e o Sentimentalismo

O Sentimentalismo se configurou como um movimento de tematização do “homem emocionado” no âmbito literário, ou seja, uma abordagem quase que fenomenológica do homem em estado de paixão. Em meio à priorização da racionalidade, o sentimento finalmente encontrou seu espaço. Não somente o sentimento, mas também a religiosidade pôde figurar como uma das características deste estilo de época. Não é sem razão, portanto, que o grande nome do Sentimentalismo, Friedrich Gottlieb Klopstock, recebeu o seu “chamado poético” como uma espécie de êxtase religioso:

Sein Dichtertum hat Klopstock als religiöse Berufung erfahren. In einer Art visionärem Traum, wie er in einer empfindsamen, durch den Nachklang pietistischer Erweckungen und Visionen erregten Zeit möglich war, stand eines Nachts dem Portenser Schüler der Messias als Held eines Epos vor Augen, nachdem er vorher schon lange eine epischen Stoff gesucht und auch ein patriotisches Thema erwogen hatte (KAISER, 1966, p. 42).¹⁴

Um poeta que recebe tal chamado na juventude não poderia se tornar, então, nada menos do que, conforme caracterizado por Carpeaux,

[...] o primeiro grande poeta alemão que se tornou internacionalmente famoso; o primeiro que foi considerado digno da honra de tradução para outras línguas; o primeiro que forneceu ao mundo [...] a prova de os alemães também possuírem uma literatura (CARPEAUX, 2013, p. 40).

Com a aparição de Klopstock, os combatentes de Gottsched haviam finalmente encontrado sua grande arma contra o mestre de Leipzig. Com o desenvolvimento de sua obra, a literatura alemã recebeu as bases tanto para o culto ao gênio no *Sturm und Drang*, quanto para a glorificação da arte no Romantismo e no Classicismo. Conforme exposto por Kaiser,

Von der Gottsched-Partei heftig beföhdet, scharte Klopstock bei seinem Auftreten eine exklusive Gemeinde um sich, die ihn als „poetischen Messias“, wie es bei Bodmer heißt, empfing und damit seinen Prophetenanspruch besiegelte. Noch der Göttinger Hain versammelte sich wie eine Sekte um Klopstock, und weder das

¹⁴ “Klopstock experienciou seu caráter de poeta como uma vocação religiosa. Em uma espécie de sonho visionário, como se fosse possível, em um tempo sensível e efervescente, através da ressonância da revitalização do Pietismo e de visões, surgiu diante dos olhos do estudante da corte o messias como o herói de uma epopeia, enquanto ele antes, por muito tempo, buscou um material épico e também considerou um tema patriótico.” (tradução nossa)

Selbstgefühl der Sturm und Drang-Genies noch die Kunstverherrlichung der Klassik und Romantik ist denkbar ohne seine Vorgängerschaft (KAISER, 1966, p. 43).¹⁵

Klopstock surge, pois, com a sua visão extática e a aura messiânica a ele conferida por seu então mentor, como um vate da poesia. Sua missão não é somente artística, mas profética. A sua poesia não se destina a formar a moral dos homens, mas a falar aos seus corações. Unindo religião e sensibilidade à arte, Klopstock prega em versos:

[...] a poesia de Klopstock institui-se como um sacerdócio [...] ela dirige-se à educação do coração e através da empatia provocada no leitor, ela cria um novo sentido para o termo religioso cristão: a compaixão. Seu conteúdo é a exposição da subjetividade e não a descrição de fatos ou de objetos percebidos pelos sentidos. Eles dão lugar à interioridade, ao sentimento. As impressões sensoriais estão em segundo plano, levando a uma abstração no que é apresentado poeticamente. Isso acaba por fomentar uma autoconsciência pela dinâmica dos sentimentos, a natureza volta a estar em segundo plano, para mais tarde retornar em primeiro plano pela interpretação da natureza como potência criadora (MOURA, 2006, p. 214).

Sua invocação da natureza, portanto, figura como um meio para invocar o sentimento humano. O interior é o que realmente importa, não o tangível. A transcendência é valorizada, já que o papel do poeta, segundo Klopstock, seria evocar mundos possíveis, não necessariamente o “mundo real”:

[...] der Dichter nicht wirkliche, sondern mögliche Welten „nachzuahmen“ habe, nicht in den Niederungen des Konkreten verharren dürfe, sondern erhabene, heilige Gegenstände mit Ernst und Leidenschaft besingen müsse (ŽMEGAČ, 1999, p. 275).¹⁶

Segundo o próprio Klopstock, a poesia deveria “pôr toda a alma do leitor em movimento”, os seus escritos deveriam despertar o íntimo:

A essência da poesia consiste em, por meio da linguagem, mostrar um *certo número* de objectos, que *conhecemos* ou cuja existência *pressupomos*, de uma *perspectiva* que ocupa as mais *nobres* forças da nossa alma num grau tão elevado que umas actuam sobre as outras e assim põem em *movimento* toda a alma (KLOPSTOCK: *Gedanken über die Natur der Poesie*, apud BARRENTO, 1989, p. 133).

A linha de raciocínio klopstockiana prioriza não somente uma enunciação perfeita, mas o efeito que a sua obra provoca no espectador. A poesia de Klopstock busca uma sintonia entre poeta e leitor. A alma deste deve ser balançada por aquele, afinal o poeta visava uma

¹⁵ “Ferozmente combatido pelo partido de Gottsched, Klopstock, desde sua aparição, formou uma comunidade exclusiva em torno de si, que o chamava de ‘Messias poético’, assim como Bodmer. Klopstock aceitou a alcunha e chancelou sua pretensão profética. Até o *Göttinger Hain* reuniu-se, como uma seita, em torno de Klopstock, e nem o próprio sentimento do gênio do *Sturm und Drang* ou a glorificação da arte pelo Classicismo seriam possíveis sem a sua predecessão.” (tradução nossa)

¹⁶ “[...] o poeta não ‘imita’ mundos reais, mas mundos possíveis; não deve permanecer na várzea do que é concreto, mas sim cantar objetos elevados, sagrados, com seriedade e paixão.” (tradução nossa)

revolução no íntimo, sua intenção era ultrapassar todas as camadas da superfície. Por isto a transcendência lhe era tão cara.

No que concerne à linguagem poética de Klopstock, esta é organizada de modo a provocar movimentos bruscos e efeitos inesperados. Se a intenção era provocar uma movimentação na alma do leitor, seguir *le beau désordre* de Boileau foi o caminho encontrado. De acordo com Žmegač,

Klopstock baut in großen Sprüngen die Kurve seiner [von Boileau] leidenschaftlichen Bewegtheit nach: seine Kompositionen sind nicht logisch-diskursiv strukturiert, sondern ahmen die Führung durch das Gefühl nach (ŽMEGAČ, 1999, p. 275).¹⁷

Este caminho é, a propósito, descrito pelo próprio poeta em seus escritos teóricos, conforme explicitado no trecho a seguir:

Unvermutetes, scheinbare Unordnung, schnelles Abbrechen des Gedankens, erregte Erwartung, alles dies setzt die Seele in eine Bewegung, die sie für die Eindrücke empfänglicher macht [KLOPSTOCK: *Von der Darstellung*, S. 5. DB 1: Deutsche Literatur, S. 63432 (vgl. Klopstock-AW, S. 1034), apud MOURA, 2006, p. 2012].¹⁸

Não somente em seus escritos críticos, mas também em sua obra poética é possível encontrar apontamentos de Klopstock acerca do fazer poético, como por exemplo, na ode *Die Sprache (A língua)*:

Des Gedankens Zwillung, das Wort scheint Hall nur,
Der in die Luft hinfließt: heiliges Band
Des Sterblichen ist es, erhebt
Die Vernunft ihm, und das Herz ihm!

Und er weiss es; denn er erfand, durch Zeichen
Fest, wie den Fels, hinzuzaubern den Hall!
Da ruht er; doch kaum, dass der Blick
Sich ihm senket, so erwacht er.

Er erreicht die Farbe dich nicht, des Marmors
Feilbare Last, Göttin Sprache, dich nicht!
Nur weniges bilden sie uns:
Und es zeigt sich uns auf Einmal.

Dem Erfinder, welcher durch dich des Hörers
Seele bewegt, that die Schöpfung sich auf!
Wie Düften entschwebt, was er sagt,
Mit dem Reize der Erwartung,

¹⁷ “Klopstock reconstrói em grandes saltos a curva de sua [de Boileau] movimentação passional. Suas obras não são estruturadas de um modo lógico-discursivo, mas imitam o domínio através do sentimento.” (tradução nossa)

¹⁸ “Desordem aparente, inesperada, rápida interrupção do pensamento, expectativa excitada: tudo isso põe a alma em um movimento, que a torna mais apreensível pela impressão.” (tradução nossa)

Mit der Menschenstimme Gewalt, mit ihrem
Höheren Reiz, höchsten, wenn sie Gesang
Hinströmet, und inniger so
In die Seele sich ergiesset.

Doch, Erfinder, täusche dich nicht! Für dich nur
Ist es gedacht, was zum Laute nicht wird,
Für dich nur; wie tief auch, wie hell,
Wie begeisternd du es dachtest.

Die Gespielen sind ihr zu lieb der Sprache;
Trenne sie nicht! Enge Fessel, geringt
An lemnischer Esse, vereint
Ihr den Wohlklang, und den Verstanz

Harmonie zu sondern, die so einstimmet,
Meidet, wer weiss, welcher Zweck sie verband:
Die Trennungen zwingen zu viel
Des Gedachten zu verstummen. [...]

(KLOPSTOCK. *Oden*, Band 2, Leipzig: 1798, S. 65-68, grifos nossos)¹⁹

Nesta poesia encontram-se o enaltecimento do laço entre mortal e sagrado, a união entre razão e coração, o inventor, que, movido pelo criador, movimentava almas e o apreço pela linguagem. Aí estão nada menos do que, salvo algumas diferenças, alguns dos pressupostos para os escritos arrebatados dos *Stürmer* e do culto ao gênio artístico.

É importante ressaltar o papel de Klopstock como cantor de hinos. Quando as odes já não bastavam mais, o poeta encontrou na forma do hino seu meio de expressão ideal:

Hauptthemen der frühen Oden Klopstocks stellen Freundschaft und Liebe dar; sie überspringen die als schal und leer empfundene Gegenwart in eine erfülltere Zukunft (sei es des idyllischen Zusammenseins der Freunde im Gedicht Der Zürchersee, sei es der erfüllten Liebe). Aber auch der erhabenste Gegenstand der Dichtung, Gott, wird in die Lyrik eingebracht. Dazu genügt die Ode nicht mehr: einzig die Hymne vermag diesem gerecht zu werden. In ihr sprengt die psychische Hochspannung gar die Grenze des Verses und schafft sich eine freirhythmische Form, die Ihre Vibrationen noch unmittelbarer zu spiegeln vermag. Ausgangspunkt der Hymnen ist die Erregung angesichts der Unendlichkeit des Alls; damit rezipiert Klopstock den „kopernikanischen Schock“ - die Tatsache, daß der Mensch und seine Erde nicht das Zentrum der Schöpfung, sondern nur einen winzigen Teil einer Unendlichkeit bilden.

[...] Als einziges Wesen der bekannten Schöpfung ist der Mensch fähig, deren Großartigkeit zu erkennen und damit zum Antwortgeber Gottes zu werden - die Erniedrigung des Menschen ist Voraussetzung für seine Erhöhung: „Hier steh ich Erde! Was ist mein Leib/ Gegen diese selbst den Engeln unzählbaren Welten!/ Was sind diese selbst den Engeln unzählbare Welten/ Gegen meine Seele?“ Ein gestärkter Anthropozentrismus ist die Antwort auf die kopernikanische Erniedrigung (ŽMEGAC, 1999, pp. 277-279, grifos nossos).²⁰

¹⁹ Disponível em

<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Klopstock,+Friedrich+Gottlieb/Gedichte/Oden.+Zweiter+Band/Die+Sprache>>. Acesso em: 03 mai. 2014.

²⁰ “Os temas principais das primeiras odes de Klopstock representam o amor e a amizade; estes dão um salto de um presente monótono e vazio de sentido rumo a um futuro pleno (seja a idílica convivência entre amigos na poesia *O lago Zürcher*, seja o amor correspondido). Mas até mesmo o objeto mais elevado da poesia, Deus, é

Ao inserir o divino em suas odes, o estilo mostrou-se como insuficiente para o potencial poético do autor. Em seus hinos, inspirados pela admiração da pequenez do homem em relação à vastidão do universo, Klopstock adiciona uma concepção vital à literatura de sua época: a capacidade humana de se posicionar diante da grandeza universal, pois o homem também possui uma grandiosidade. Sua pequenez diante da vastidão é, aliás, a condição para a sua elevação. A partir desta visão antropocêntrica, criou-se, por conseguinte, mais uma via no caminho que culminou na eclosão da euforia em torno do gênio artístico: a visão do homem como um criador.

Quanto ao fator transcendental da poesia klopstockiana, este remete, aliás, à aura quase divina na qual, anos mais tarde, o gênio artístico foi envolto e também a uma importante característica da era genial: a ligação entre arte e religião. Segundo Herder, a religião, assim como a mitologia, é uma manifestação de uma dependência antropológica de um poder superior e ambas tomam forma única na poesia (apud FLECK, 2006, p. 82). Algo semelhante foi explicitado dois séculos depois por Jochen Schmidt em seu estudo acerca da temática do gênio: “O gênio recebe a aura do sagrado, o vínculo com a arte ascende até a religião artística” (SCHMIDT, 1988, p. 193).²¹ Isto é, toda experiência artística relativa ao gênio se expande para além da condição humana. O gênio é um indivíduo único, que se comunica com o mundo através de sua capacidade singular de apresentar o sagrado de modo palpável. Apreciar a sua arte é, por conseguinte, uma forma de culto, já que o gênio é uma espécie de messias da arte. E Klopstock foi o grande messias do Sentimentalismo. Ele próprio se via como o cantor do Messias.

Não foi por acaso que sua grande obra, que tomou quarenta anos de sua vida, intitula-se justamente *O Messias (Der Messias)*. Seus três primeiros cantos, publicados no ano de 1748, marcaram profundamente a literatura alemã, a ponto de ninguém menos do que Herder

inserido na lírica. Desse modo, a ode já não é mais suficiente: somente os hinos têm a possibilidade de fazer justiça ao objeto. Neles a alta-tensão salta até os limites dos versos e cria para si uma forma em ritmo livre, que pode refletir imediatamente as suas vibrações. O ponto de partida dos hinos é o excitação ante a infinitude do cosmos; desse modo, Klopstock subentende o “choque copernicano” – o fato de que os homens e sua Terra não são o centro da criação, mas apenas se configuram como uma ínfima parte do infinito.

[...] Como criatura única da famosa criação, o homem é capaz de reconhecer a sua grandiosidade e, dessa forma, tornar-se um interlocutor de Deus – a inferiorização do homem é o pré-requisito para a sua elevação: ‘Aqui estou, Terra / O que é meu corpo / Em face deste, até mesmo para os anjos, incontáveis mundos! / O que são estes, até mesmo para os anjos, incontáveis mundos? / Em face de minha alma?’ Um antropocentrismo reforçado é a resposta à inferiorização copernicana.” (tradução nossa)

²¹ Do original: “Das Genie erhält die Aura des Heiligen, das Verhältnis zur Kunst steigert sich zur Kunstreligion” (SCHMIDT, 1988: 193).

dar a seguinte declaração a respeito da obra: “depois da tradução da Bíblia por Lutero [*O messias* é] o primeiro livro clássico em nossa língua” (apud ŽMEGAČ, 1999, p. 270).²² Carpeaux, por sua vez, afirma em pleno século XX que “aquele ano de 1748 em que saíram publicados os três primeiros cantos de *O Messias* é o verdadeiro ano de nascimento da literatura alemã” (CARPEAUX, 2013, p. 41).

A obra, escrita em tom épico, foi elaborada de modo a enaltecer a salvação da humanidade através da figura de Jesus Cristo. Em uma época na qual a crença nesta salvação começa a desvanecer, Klopstock apresenta uma fé incorruptível em sua grande obra. Ao basear a sua epopeia moderna no estilo tão aclamado pelos antigos, porém, o poeta se deparou com dificuldades, como a representação de um Deus único e onipotente em um estilo criado para a apresentação de múltiplos deuses, que em vários aspectos se assemelhavam aos humanos:

Seinen christlichen Inhalt hat Klopstock [...] in die Form des Antiken Epos zu gießen versucht, und er ist daran dichterisch gescheitert. Das antike Epos kann Götter uns Menschen miteinander vereinen, denn die antiken Götter sind innerhalb der Welt und innerhalb von Zeit und Raum. Der christliche Gott aber ist ewig und allgegenwärtig; er bricht von außen in die Welt ein und kann deshalb nicht, wie die antiken Götter, mit dem Menschen auf die gleiche Handlungsebene gebracht werden [...] Indem er versucht, jede Vermenschlichung Gottes und der Geister zu vermeiden, Gott als raum-zeitlich unendlich, den Menschen als Empfänger, nicht Mitwirkenden der Erlösung darzustellen, endet er in der Zersetzung der traditionellen Epos-Struktur [...] Das Epos als konkretes und plastisches Totalbild der Welt im Sinne Homers wird unmöglich für eine Zeit, in der das Göttliche gleichermaßen in eine unendliche Tiefe des Weltraumes und der menschlichen Seelen einsinkt (KAISER, 1966, pp. 44-45).²³

Esta contradição entre forma e conteúdo deixou claro, portanto, que a epopeia já não era mais o estilo para o Deus da modernidade. Não somente no que concerne a Deus, mas o modo como a modernidade via o mundo já não era mais o mesmo. Vale abrir parênteses então, para o valor da luta de tantos pensadores e literatos em defesa de um estilo que os representasse em detrimento de uma mera reprodução de estilos já consagrados.

²² Do original: “nächst Luthers Bibelübersetzung [ist *Der Messias*] das erste klassische Buch in unserer Sprache” (apud ŽMEGAČ, 1999: 270).

²³ “Klopstock tentou moldar seu enredo cristão [...] à maneira da epopeia antiga e, dessa forma, fracassou. A epopeia antiga pode promover a reunião entre deuses e homens, já que os deuses antigos se encontram no mundo e se submetem ao tempo e ao espaço. O Deus cristão, porém, é eterno e onipresente; ele irrompe no mundo vindo de fora e, por esta razão, não pode, como os deuses antigos, ser posto no mesmo nível de ação dos homens [...] Enquanto ele [Klopstock] busca evitar qualquer humanização de Deus e dos espíritos, e retratar Deus como temporal e espacialmente infinito, os homens como receptores e não como colaboradores da redenção, ele termina por corromper a estrutura tradicional da epopeia [...] A epopeia como imagem completa, concreta e plástica do mundo, ao modo de Homero, torna-se impraticável em um tempo no qual o divino mergulha igualmente em uma profundidade infinita do espaço mundial e na alma humana.” (tradução nossa)

Quanto à forma como a obra foi constituída, esta provocou também uma dificuldade na recepção, já que a ação de *O Messias* não é plena de acontecimentos rompantes como nas epopeias homéricas:

[...] das Fehlen eines Raum-Zeit-Gefüges und eines durchgehenden Handlungszusammenhanges vermehrten die Rezeptionsschwierigkeiten. Monotonie resultierte trotz der verzweifelten Anstrengung des Autors, dieser durch gezielte stilistische Mittel zu begegnen: Klopstock verfügte im Grunde nur über den einen Ton des ekstatischen Feierns - Wechsel der Töne, Differenzierung und Nuancierung vertrugen sich schlecht mit seiner Auffassung von der „heiligen Poesie“, die, das Höchste besingend, dies nur im erhabensten Ton vollbringen zu dürfen meinte (ŽMEGAČ, 1999, p. 272).²⁴

Apesar de toda a dificuldade em concatenar um conteúdo moderno e uma forma clássica, o valor da poesia de Klopstock não pode jamais ser esquecido, pois, embora não tenha atingido a perfeição em sua epopeia, é necessário lembrar que o que permanece é uma habilidade linguística, até então inexistente na Alemanha (KAISER, 1966, p. 45). Não é sem razão, logo, que Klopstock foi capaz de abrir caminho para os exaltados *Stürmer*.

1.5 Winckelmann e os Antigos

Johann Joachim Winckelmann foi um grande admirador da Antiguidade e perseguiu o ideal de retomada da arte clássica com todo o afinco. Para o teórico, as mais supremas formas artísticas teriam sido criadas pelos gregos e seria para a Grécia que seus contemporâneos deveriam voltar seus olhares em busca de padrões de perfeição artística. Não é por acaso que as seguintes palavras podem ser encontradas em sua obra *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst, 1755)*: “Estão abertas as mais puras fontes da arte: felizes aqueles que as descobrem e delas desfrutam. Procurar essas fontes significa viajar até Atenas [...]” (WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, apud BARRENTO, 1989, p. 171).

²⁴ “A ausência de uma estrutura espaço-temporal e um contexto contínuo da ação avultaram as dificuldades de recepção. Monotonia foi o resultado, apesar do esforço desesperado do autor, encontrado através de meios estilísticos direcionados. Klopstock tinha, no fundo, à sua disposição somente o tom da exaltação extática – alteração dos sons, diferenciação e apresentação de nuances se uniram desastrosamente à sua concepção de poesia sagrada, que canta o mais elevado, o qual deveria se realizar somente no tom mais elevado.” (tradução nossa)

É indispensável ressaltar, porém, que seu ideal não se baseava em uma mera imitação dos gregos. Sua teoria baseava-se na captação da essência da arte antiga e não meramente em sua forma. A questão era apreender *como* os gregos criaram suas obras e não simplesmente *o que* criaram. Não bastava, portanto, perseguir regras pré-estabelecidas, pois a predisposição do próprio artista seria indispensável à criação de belas obras de arte. E é neste ponto que o pensamento de Winckelmann vai ao encontro de um tema tão caro aos *Stürmer*: o gênio artístico:

É o sentimento interior que dá à obra um carácter de verdade, e o desenhador que queira dar esse carácter aos seus exercícios académicos não conseguirá chegar nem à sombra da verdade se não investir a partir de si próprio aquilo que a alma insensível e indiferente do modelo pode experimentar, nem exprimir por uma acção própria de um determinado sentimento ou de uma certa paixão (WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, apud BARRENTO, 1989, p. 172).

De acordo com as ideias de Winckelmann, a criação de obras a partir da observação de modelos – neste caso o teórico se referia a modelos humanos – não garantiria uma obra bela como resultado deste processo, se o artista não possuísse em si o necessário para a produção de uma grande obra.

Vale destacar que, embora tenha se aproximado de um tema característico do *Sturm und Drang*, Winckelmann não aprofundou suas ideias acerca do papel da subjetividade do artista no processo de criação. Seu pensamento foi, na realidade, mais caro aos classicistas alemães do que aos *Stürmer*. Goethe e Schiller, por exemplo, foram profundamente influenciados por Winckelmann, mas no período no qual foram amigos e colaboradores, ou seja, no período no qual participaram do Classicismo de Weimar. Contudo, o passo dado por Winckelmann foi crucial no processo de santificação do artista. Conforme indicado por Gerd Bornheim,

A mudança de perspectiva, no sentido de uma subjetivação crescente, abre as portas para todo um mundo novo que entusiasmará, mais tarde, tanto os românticos como seus sequazes simbolistas, etc. Torna-se cada vez mais secundário saber o que produz o artista, e sublinha-se o como ele produz. Winckelmann deu nessa orientação, de modo consciente, um passo decisivo. Quando descreve uma estátua grega, busca um ideal humano que vale por si, independentemente da estátua; persegue o ideal da “nobre simplicidade e da calma grandeza”. Se os gregos são importantes é porque podem nos ensinar o excelente, nos podem dar a “visão do elevado e do sublime”: a arte adquire uma nova função educativa, presa ao estético, que passa a ser considerado o alicerce e o caminho para uma nova sabedoria. Daí a ideia que se introduz de uma dignidade e de uma santidade próprias do artista (BORNHEIM, p. 152).

Segundo Winckelmann, o artista que basear suas obras no ideal grego de beleza e se deixar conduzir pela essência da arte antiga encontrará suas próprias regras em vez de

necessitar de preceitos pré-estabelecidos. Para que a perfeição no âmbito artístico seja atingida, são necessários, portanto, a observação dos antigos e uma habilidade específica do artista:

Quando o artista constrói a sua obra sobre esta base e deixa que a regra grega da beleza lhe conduza a mão e os sentidos, está no caminho que com certeza o levará à imitação da natureza. Os conceitos do todo e da perfeição da natureza que encontramos na Antiguidade purificarão nele os conceitos da divisão da nossa natureza, e torná-los-ão mais concretamente apreensíveis: descobrindo as belezas desta última natureza, ele será capaz de as ligar à beleza perfeita e, com a ajuda das formas sublimes que constantemente tem diante dos olhos, ele tornar-se-á uma regra para si próprio (WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, apud BARRENTO, 1989, p. 173).

Não seria, pois, qualquer artista que daria vida a uma arte universal, absoluta. Somente uma grande mente, ou seja, um gênio, poderia levar este ideal a cabo e criar grandes obras de arte. A subjetividade do artista ganha, então, um lugar de destaque no processo criativo e o turbilhão impetuoso dos *Stürmer* encontra também em Winckelmann uma de suas bases. Ao buscar a aproximação dos ideais gregos, Winckelmann abre caminho para a elaboração de um processo de criação que promove uma conexão direta entre fonte e artista, sem intermediários. Não se trata mais, por conseguinte, de imitar meramente obras tidas como perfeitas, mas de compreender o fazer artístico que permitiu o nascimento de tais obras. Conforme apontado por Moura,

Winckelmann preocupava-se com a maneira pela qual se pode dar forma a um ideal absoluto. Os jovens geniais [*Stürmer und Dränger*] transformam o artista no próprio ideal absoluto. A obra de arte, mais especificamente a literária, torna-se uma expressão do 'eu', converte-se na forma mais apropriada para expressar a individualidade, o gênio pessoal, e também para apresentar as circunstâncias nas quais o indivíduo se insere no social. Eles passam a buscar novas formas de expressão dessa individualidade livre e potente. Afastam-se dos preceitos franceses, ligados à temática romana, e se aproximam dos gregos. Segue-se uma revitalização dos modelos da Antiguidade. Os artistas antigos estariam, segundo os jovens impetuosos, mais perto de uma ligação imediata com a força de criação. A busca pelo original, o que significa legítimo e verdadeiro, supera a representação do aprazível, do apenas agradável. A vida com seu turbilhão caótico supera a clareza, assim como força e ritmo superam o encadeamento monótono [...]

Não se trata mais de simplesmente imitar as obras gregas, mas sim à maneira grega. Imita-se seu modo de criar. Essa nova forma de imitação só é possível pelo fato de o artista ter consciência de seu próprio gerar como uma ação também ligada à racionalidade (*Verstand*). Ele pode vivenciar por si mesmo e entender o como. Por isso não precisa ater-se ao exterior, à mera formalidade. Ele busca as formas originais, não a formalidade das regras neoclassicistas (MOURA, 2006, p. 196).

Fica claro, então, que embora o pensamento de Winckelmann não seja de todo ligado à temática do *Sturm und Drang*, sua contribuição, mesmo que se configure apenas como um passo no processo rumo à valorização do gênio artístico, não deixa de ser valorosa para o período. Vale ressaltar que apresentamos aqui apenas um recorte do pensamento do crítico,

que se desdobra em outros aspectos. Mas, para o ideal tempestuoso e impetuoso, é este o ponto crucial de sua teoria.

2 INSTAURAÇÃO DA LITERATURA GENIAL NA ALEMANHA

O presente capítulo se destina a apresentar a instituição do conceito de gênio na Alemanha, partindo da descoberta e aclamação de Shakespeare pelos literatos germânicos. Dois textos se fazem exemplares para a exposição de tal acontecimento: *Para o dia de Shakespeare* (1771), de Goethe e *Shakespeare* (1773), de Herder, pois estes escritos fazem parte do pontapé inicial dado pelo *Sturm und Drang* rumo a uma literatura livre das amarras formais importadas da França.²⁵ Nos textos de Goethe e Herder não se encontra somente o elogio à escrita shakespeariana, mas também a visão do autor inglês como gênio original, isto é, ideal de artista consagrado pelo *Sturm und Drang*. Vale destacar, porém, que, como textos deste período literário, o tom dos literatos alemães é de exaltação. O modelo de Shakespeare é tido como a “salvação” – já mencionada por Lessing em sua defesa da criação de uma literatura tipicamente alemã – contra uma literatura engessada e não concernente ao cenário alemão. Outro fator de grande importância é a inserção da ideia herderiana de arte como produto de seu tempo, argumento que foi de encontro às ideias postuladas pelos fieis defensores da cega obediência aos padrões gregos.

O primeiro subcapítulo desta seção tematizará, portanto, as ideias de Goethe e Herder expostas em seus textos seminais no que se refere ao estudo da influência de Shakespeare sobre a literatura alemã, a partir de uma leitura comentada acerca dos textos.

Após o estudo dos primórdios da instauração da época genial na Alemanha, analisa-se mais detidamente o conceito do gênio. Serão brevemente apresentados alguns literatos do *Sturm und Drang*, como Johann Georg Hamann (1730-1788), Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) e os poetas do *Göttinger Hain*. Apontam-se suas principais contribuições ao movimento literário que trouxe à tona toda a impetuosidade presente nas mentes dos literatos alemães.

Por fim, passa-se a apresentar os autores objeto de estudo deste trabalho, Goethe e Schiller, sob a ótica do gênio, isto é, os escritores serão analisados como figuras geniais que muito contribuíram para a literatura alemã já nos primeiros anos de suas carreiras.

²⁵ Conforme apontado na seção anterior, um importante responsável pela inserção da literatura shakespeariana na Alemanha foi Lessing, através de sua defesa de um teatro burguês e do repúdio à cega obediência francesa às regras clássicas. De acordo com Lessing, o público leitor alemão se identificaria muito mais com uma literatura inspirada nos escritos ingleses do que nos escritos franceses, pois Shakespeare teria captado o processo de criação da Antiguidade em sua essência e não somente em sua forma, ou seja, seus dramas não seriam, de acordo com o crítico alemão, meras imitações destituídas de veia artística, como nos clássicos Antigos.

2.1 *Shakespeare* por Goethe e Herder

Em um período no qual a literatura alemã procurava se constituir como tal, os literatos germânicos iniciaram um projeto de instituição de uma literatura que não necessitava de tantos empréstimos das artes das culturas vizinhas. Obviamente, era necessário buscar alguma inspiração fora dos territórios germânicos, já que havia a urgência de encontrar um ponto de partida. É neste momento que ocorre em solo alemão a grande descoberta de Shakespeare, possibilitada pelas traduções de Wieland. O escritor traduziu vinte e duas peças shakespearianas em prosa, o que não possibilitava uma apreensão completa do teatro do autor, mas que contribuiu para o processo de afirmação da literatura alemã oitocentista. Vale destacar que Shakespeare foi introduzido na Alemanha por três vias, ou melhor, por três homens: Wieland, Lessing e Herder – que apresentou o dramaturgo inglês a Goethe. As ideias de Lessing acerca da criação de um teatro burguês foram vitais para este período e não foi sem razão que Shakespeare foi o seu “escritor-modelo”: um *self made man*, ou seja, um homem que criou suas próprias regras e abusou de sua originalidade em seu processo de criação se apresentou como o modelo ideal de artista em um momento no qual os escritores alemães buscavam romper com ideais artísticos obsoletos, como o Classicismo francês.

A descoberta de Shakespeare contribuiu muito para a ascensão da concepção de gênio na Alemanha. O artista passou a ser tido como o centro do processo criativo e seu gênio seria a fonte de onde emanava toda a sua arte. Ao contrário de Gottsched, que rejeitou o autor inglês por conta de sua insubmissão às regras clássicas, os *Stürmer* o exaltaram exatamente por esta razão, que foi compreendida como prova de seu gênio. Conforme assinalado por Beutin,

O culto do gênio dos *Stürmer und Dränger* elevou o poeta acima da medida comum. A arte deixou de se poder aprender (“mais prejudiciais do que os exemplos são para o gênio os princípios”, Goethe), o artista cria a partir de seu próprio gênio. A recepção de Shakespeare contribuiu grandemente para a concepção do gênio. Se Gottsched por causa da ausência de regras rejeitara Shakespeare, a descoberta de Shakespeare desde os anos 50 do século XVIII abre assim aos *Stürmer und Dränger* um novo mundo e possibilita a substituição da poesia classicista francesa (BEUTIN, 1993, p. 200-201).

O público leitor alemão se deparou então com um autor cuja escrita pode ser caracterizada como o contrassenso de todas as regras ferrenhamente seguidas pelos franceses e cegamente obedecidas pelos escritores alemães do início do século XVIII. Não se sabe se por puro desconhecimento ou se por rejeição das tão cultuadas regras clássicas (LESSING,

apud BARRENTO, 1989, p. 98-99), Shakespeare apresentou um teatro pleno de movimentos abruptos, cortes temporais bruscos e desobediência às unidades de espaço e tempo.

A partir da descoberta do teatro shakespeariano, o foco do trabalho artístico se voltou para a tarefa do artista em vez de se voltar para a arte em si. O indivíduo dotado de capacidade artística se tornou, portanto, o centro do processo de criação. Não se tratava mais de seguir rigidamente regras pré-estabelecidas, pois estas não garantiriam uma obra genial. Era necessário, desse modo, possuir uma habilidade única para levar a cabo, com perfeição, o fazer artístico. Em outras palavras: era necessário ser um gênio para atingir tal objetivo. Lessing, antes mesmo da eclosão do culto a Shakespeare, elevou a capacidade artística do dramaturgo inglês para além da simples imitação de regras milenares, caminho seguido pelos franceses. Conforme o crítico,

Mas também à luz dos modelos antigos Shakespeare é um poeta trágico muito maior do que Corneille, embora este tenha conhecido os antigos muito bem e aquele quase nada. Corneille aproxima-se deles mais pela construção mecânica, Shakespeare mais pelo essencial. O inglês alcança quase sempre o objetivo da tragédia, por mais estranhos e pessoais que sejam os seus caminhos; enquanto que o francês quase nunca o alcança, embora siga sempre pelos trilhos preparados pelos Antigos (LESSING, apud BARRENTO, 1989, p. 98-99).

A ascensão da figura do artista como um ser excepcional, de qualidades artísticas incomparáveis, calca-se também na ideia de artista como *second maker*²⁶ da natureza, desenvolvida por Shaftesbury. O poeta seria, de acordo com o pensador inglês, um criador e não somente um reproduzidor ou imitador de mundos possíveis. O crítico compara o artista até mesmo a Prometeu, o titã que ousou desafiar a Zeus e, assim, se elevou sobre os demais, garantindo uma existência única, mesmo que para tanto tenha sofrido graves consequências. Este é justamente o papel do artista genial: destacar-se em meio à mediocridade, elevar-se sobre os homens comuns e atingir o posto de criador sem medir o preço a se pagar por tal feito. O gênio não é uma mera criatura subordinada a uma divindade, o gênio é um criador que carrega em si uma aura divina. Este artista excepcional não imita simplesmente a aparência das obras divinas, mas assimila o processo de criação de tais obras e as transforma em arte. Segundo as palavras de Shaftesbury,

But for the man, who truly and in a Just sense deserves the Name of *Poet*, and who as a real Master, or Architect in the kind, can describe both *Man* and *Manners*, and give to an *Action* its just Body and Proportions; he will be found, if I mistake not, a very different Creature. Such a *Poet* is indeed a *second Maker*, a just PROMETHEUS, under JOVE. Like that Sovereign Artist or universal Plastic Nature, he forms a *Whole*, coherent and proportion'd in itself, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts. He notes the Boundaries of the Passions, and knows their exact *Tones* and *Measures*; by which he justly represents them, marks

²⁶ Segundo criador

the *Sublime* of Sentiments and Action, and distinguishes *the Beautiful* from *the Deform'd*, *the Amiable* from *the Odious*. The moral Artist, who can thus imitate the Creator, and is thus knowing in the inward Form and Structure of his Fellow-Creature, will hardly, I presume, be found unknowing in *Himself*, or at a loss in those Numbers which makes the Harmony of a mind (SHAFTESBURY, apud MOURA, 2006, p. 251, grifos do autor).²⁷

Este poeta de habilidades incomparáveis, capaz de criar um mundo próprio em suas obras é perfeitamente representado por Shakespeare: o escritor que soube perscrutar a alma humana e transpô-la para seus personagens, além de criar enredos complexos, mas que de modo algum prejudicavam a harmonia do todo da obra. Shakespeare foi o ideal de *second maker* de que os escritores germânicos necessitavam em um período no qual a literatura alemã ainda se constituía como tal.

É importante destacar ainda que esta forma de conceber o processo de criação pauta-se na liberdade da qual o artista necessita para completar com maestria este processo sem incorrer em uma imitação vazia de modelos pré-estabelecidos. O homem que cria tem de encontrar em si os meios de concretizar a obra idealizada. Conforme amplamente difundido pela crítica, Goethe foi o autor alemão que melhor assimilou esta ideia, e que até mesmo ultrapassa o ideal de *second maker*, concebido por Shaftesbury. Para Goethe, o potencial criador do artista estaria em seu interior e não haveria subordinação a qualquer deus em seu processo de criação artística, pois ele seria o seu próprio deus, isto é, não mais um *second maker*, mas um criador de primeira grandeza. De acordo com Moura,

A execução da obra de arte genial pressupõe a aplicação do princípio de liberdade de criação ao próprio homem. Desse modo, há um processo reflexivo de pesquisa interior: “*So oft ich ausflog, kehrt’ ich zuruück in mich*” [“Sempre que voei, tornei a mim mesmo”]. Através de Goethe há uma potencialização dessa interiorização, de forma que o criador deixa de ser um ‘*second maker*’ [“segundo criador”], um artista submetido a Deus e conquista a sua autonomia (MOURA, 2006, p. 251-252).

Como prova deste ideal de liberdade do artista e de seu potencial criador independente de qualquer poder superior, pode-se destacar os versos da poesia goethiana *Prometheus*, na qual o homem é apresentado como uma força capaz de se equiparar aos deuses em seu processo de criação. Em *Prometheus* o homem declara sua independência e confere a si

²⁷ “Mas para o homem, que verdadeiramente e com propriedade merece o nome de *Poeta*, e quem, como um verdadeiro Mestre, ou Arquiteto desse tipo, pode descrever tanto *Homem* quanto *Hábitos* e conceder a uma *Ação* seus devidos Corpo e Proporções; ele será, se não estou enganado, uma Criatura bastante diferente. Tal *Poeta* é, indubitavelmente, um segundo *Criador*, um legítimo PROMETEU na classe de JOVE. Como tal Artista Supremo ou Natureza Plástica universal, ele forma um *Todo*, coerente e bem proporcionado em si mesmo, com devidas Sujeição e Subordinação de suas partes constituintes. Ele nota os Limites das Paixões e conhece seus exatos *Tons* e *Medidas*, as quais ele representa com justiça, marca o *Sublime* dos Sentimentos e *Ação*, e distingue o *Belo* do *Deformado*, o *Amável* do *Odiável*. O artista moral, que pode, desse modo, imitar o Criador e, por conseguinte, conhece o interior da Forma e Estrutura de seu Companheiro-Semelhante, improvavelmente desconhecerá, eu presumo, a *Si Mesmo* ou se perderá naqueles Números que criam a Harmonia de uma mente.” (tradução nossa)

mesmo o papel de criador de mundos, isto é, homem e divindade não seriam elementos de uma hierarquia no que se refere à capacidade artística, mas componentes equiparáveis.

Prometeu

Encobre o teu céu, ó Zeus,
Com vapores de nuvens,
E, qual menino que decepa
A flor dos cardos,
Exercita-te em robles e cristas de montes;
Mas a minha Terra
Hás de ma deixar,
E a minha cabana, que não construístes,
E o meu lar,
Cujo braseiro
Me invejas.

Nada mais pobre conheço
Sob o sol do que vós, ó Deuses!
Mesquinhamente nutris
De tributos de sacrificios
E hálitos de preces
A vossa majestade;
E morreríeis de fome, se não fossem
Crianças e mendigos
Loucos cheios de esperança.

Quando era menino e não sabia
Pra onde havia de virar-me,
Voltava os olhos desgarrados
Para o sol, como se lá houvesse
Ouvido pra o meu queixume,
Coração como o meu
Que se compadecesse da minha angústia

Quem me ajudou
Contra a insolência dos Titãs?
Quem me livrou da morte,
Da escravidão?
Pois não foste tu que tudo acabaste,
Meu coração em fogo sagrado?
E jovem e bom – enganado –
Ardias ao Deus que lá no céu dormia
Tuas graças de salvação?!

Eu venerar-te? E por quê?
Suavizaste tu jamais as dores
Do oprimido?
Enxugaste jamais as lágrimas
Do angustiado?
Pois não me forjaram Homem
O Tempo todo-poderoso
E o Destino eterno,
Meus senhores e teus?

Pensavas tu talvez
Que eu havia de odiar a vida
E fugir para os desertos,
Lá porque nem todos

Os sonhos em flor frutificaram?

Pois aqui estou! Formo Homens
 À minha imagem,
 Uma estirpe que a mim se assemelhe:
 Para sofrer, para chorar,
 Para gozar e se alegrar,
 E pra não te respeitar,
 Como eu!

(GOETHE, apud COLEN e DRUMMOND, 2010, pp. 9-11)

Os versos desta poesia são um grito de liberdade de um homem oprimido pela divindade. Prometeu reúne as forças que carrega em si para corroborar seu potencial criador e ratificar sua independência face à criação divina. De acordo com este pensamento, o homem é, sim, uma criação de um poder superior, mas se destaca das demais por também possuir um potencial criador. Conforme assinalado por Moura,

Goethe faz com que seu Prometeu transforme-se no melhor retrato da ideia de força que incita à criação. Essa figura torna-se sinônimo de força e de vida. Aquele que se insurge contra os deuses e rouba-lhes o fogo passa a simbolizar toda a força criadora, a fim de se tornar, ele mesmo, um criador, podendo prescindir dos deuses. O artista livra-se de toda dependência, assenhora-se de si mesmo e de sua criação, assim como possui o segredo da vida, que se torna sinônimo de arte (MOURA, 2006, p. 101).

Inevitavelmente, com a difusão da defesa da ideia de gênio, alastrou-se, por conseguinte, a apologia à liberdade artística e a possibilidade de burlar preceitos em prol do efeito provocado pela arte. Este fator se tornou, inclusive, o grande alvo do processo de criação artística em detrimento da perseguição de ideais pré-concebidos. De acordo com Süsskind,

[...] o *Sturm und Drang*, [...] foi marcado pela defesa não só da liberdade e da espontaneidade na criação, mas também da possibilidade de transgressão das regras em nome da intensidade do efeito causado pelas obras de arte. Assim, a concepção romântica de gênio, elaborada inicialmente no *Sturm und Drang*, opõe a liberdade do poeta ao aprisionamento imposto pelas normas tradicionais, valorizando sobretudo a *originalidade* da criação artística. Surge, desse modo, a noção de “gênio original”, que caracterizou os desdobramentos posteriores do Romantismo (SÜSSEKIND, 2008, p. 7-8).

A magnitude do gênio residia, desse modo, em si mesmo e não no estudo exaustivo de modelos previamente concebidos, pois os modelos que guiariam o gênio deveriam ser encontrados em si mesmo. De acordo com Schmidt, aí está o ponto-chave do artista genial: “Isto cria a sua grandeza: uma grandeza da independência” (SCHMIDT, 1988, p. 156).²⁸

²⁸ Do original: “Das macht seine Größe: Eine Größe der Unabhängigkeit.”

Vale citar também as palavras de Joseph Addison, que, ao comparar sua concepção de gênio com o conceito francês do termo, eleva-o para além de todas as regras estabelecidas, configurando-o como uma potência criadora independente de moldes pré-concebidos. De acordo com o crítico inglês, o gênio seria algo natural, mais imponente e belo do que uma mera formação erudita. Conforme exposto por Addison,

In these great natural Genius's [...] that is infinitely more beautiful than all the Turn and Polishing of what the French call a Bel Esprit, by which they would express a Genius refined by Conversation, Reflection, and the Reading of the most polite Authors (ADDISON, apud SCHMIDT, 1988, p. 154).²⁹

O culto ao gênio foi, então, o ponto alto de toda a impetuosidade provocada pelo *Sturm und Drang*. Com todo o furor provocado pelos integrantes deste movimento, instaurou-se, portanto, não somente uma literatura genuinamente alemã, mas também um movimento literário original, existente somente em território germânico. Safranski define perfeitamente este sentimento de grandiosidade que envolvia os jovens do *Sturm und Drang*:

Aquele em que a vida pode circular livremente e que pode fazer desabrochar sua criatividade é considerado ali [no *Sturm und Drang*] como gênio. Naquela época foi iniciado um culto barulhento em torno do chamado 'gênio-poderoso' (*Kraft-Genie*). Nisso havia muita encenação e pretensão, mas com bastante ímpeto e autoconfiança. O espírito do *Sturm und Drang* quer ser aquele que dá a luz ao genial, que dorme, presume-se, em todos, e que apenas espera para finalmente vir ao mundo (SAFRANSKI, 2010, p. 24)³⁰.

Todo este furor provavelmente não teria sido provocado, caso o culto ao grande gênio inglês, ou seja, Shakespeare, não tivesse sido iniciado. Foi dado o grande grito de liberdade dos literatos alemães e textos extáticos em honra à escrita de Shakespeare foram publicados, inclusive por duas das maiores mentes do século XVIII: Goethe e Herder. Segundo Beutin,

No ensaio de Goethe programaticamente influenciado por Herder, *Zum Shakespeare Tag (No centenário de Shakespeare, 1771)* [ou *Para o dia de Shakespeare*] abre-se caminho para o poeta inglês e para a sua apresentação psicológica das personagens: "Reconheci, senti de forma mais viva como a minha existência se alargava até ao infinito." Shakespeare transforma-se em símbolo do poeta genial e em modelo da própria *práxis* poética. Assim se apresenta Goethe no seu drama *Goetz von Berlichingen* [...] (BEUTIN, 1993, p. 200-201).

Goethe, em seu texto *Para o dia de Shakespeare*, ressalta o fato de a função da mente genial ser a de levar a cabo sua humanidade a partir da criação de obras originais ao exaltar as criações do dramaturgo inglês, conferindo a Shakespeare o título de mentor, por lhe ter

²⁹ "Neste poderoso Gênio natural [...] que é infinitamente mais belo do que todo o Floreio da língua e Polimento daquilo que os franceses chamam de Bel Esprit, no qual o Gênio é determinado pelo refinamento do diálogo, da reflexão e da leitura dos mais educados escritores." (tradução nossa)

³⁰ Apresentaremos mais detidamente a questão do gênio na próxima seção.

possibilitado o reconhecimento de seu próprio gênio, como um ser divino que concede a visão a um cego de nascença:

Ao ler sua primeira página tornei-me seu adepto para toda a vida, e ao terminar a primeira peça, senti-me como um cego de nascimento a quem fora dado de repente a vista por u'a mão milagrosa [...] Aos poucos aprendi a enxergar e tenho de dar graças ao meu gênio reconhecido, se ainda hoje sinto vivamente o que ganhei (GOETHE, apud ROSENFELD, 1991, p. 66).

A figura de Shakespeare estava envolta em uma atmosfera divina, seu gênio era delineado como uma característica que rompe com todas as barreiras da humanidade. Não é sem razão, portanto, que a concepção de gênio original também é relacionada à de um ser superior. O próprio Goethe, em sua obra *Escritos sobre arte* (2008), se refere ao gênio como “semideus”, “semelhante a Deus” e “ungido de Deus” (GOETHE, 2008, p. 46-47).

A leitura de Shakespeare inspirou Goethe a empreender a grande tarefa do artista original amplamente defendida por Lessing: a criação de uma obra capaz de romper completamente com a rígida perseguição dos ideais postulados pelos franceses. Esta obra, a pioneira em língua alemã no que se refere à liberdade de criação do artista à luz do modelo shakespeariano, foi, conforme mencionado anteriormente, *Götz von Berlichingen* (1773). O próprio escritor já se referia a esta renúncia ao “teatro regular” em seu texto em homenagem ao dramaturgo inglês. De acordo com Goethe, as regras pré-estabelecidas apenas atariam as mãos e os pés dos artistas que necessitavam de liberdade para criar:

Não tive a menor dúvida em renunciar ao teatro regular. A unidade de lugar com seu acanhamento me parecia um cárcere; a unidade de ação e tempo, cadeados maçantes para nossa imaginação. Saltei ao ar livre, senti pela primeira vez que possuía mãos e pés. Então, quando via quanta injustiça havia sofrido dos Senhores das Regras dentro de seus cárceres e quantas almas livres ainda lá se torciam aprisionadas, meu coração teria arrebentado, se não lhes houvesse declarado guerra, se não lhes procurasse diariamente arrombar as portas (GOETHE, apud ROSENFELD, 1991, p. 66-67).

Se o *Sturm und Drang* proporcionou o despontar da era genial na literatura, não havia sensatez em seguir padrões antigos e rigorosos, pois o nascente homem moderno já não mais via o mundo como o homem grego, o que é plenamente coerente, pois o mundo do homem moderno já não era mais aquele dos Antigos. Vale ressaltar, que esta relação entre a literatura e seu tempo será aprofundada por Herder.

Goethe não deixa de dirigir uma crítica direta aos críticos literários franceses, que, de acordo com o escritor, não passariam de imitadores incompetentes dos clássicos: “E agora apresso-me a dizer: Francesinho, que pretendes nesta armadura grega? É demasiadamente grande e pesada para ti! É por isso que todas as tragédias francesas não passam de paródias de si próprias” (GOETHE, apud ROSENFELD, 1991, p. 67). Segundo o crítico e literato alemão,

os franceses teriam assumido para si uma tarefa grandiosa, a qual foram incapazes de concluir com êxito, ao contrário de Shakespeare, que, ao renunciar (ou ignorar) aos padrões clássicos, instaurou uma nova ordem artística: uma ordem superior e de acordo com seu tempo. Conforme os apontamentos de Goethe,

Duvido que caiba a Shakespeare a honra da invenção [do drama], mas foi ele quem elevou esse gênero, alcançando com isto um grau de perfeição tão alto que dificilmente poderia ser ignorado por alguém. E muito menos, superado (GOETHE, apud ROSENFELD, 1991, p. 67).

Com estas palavras, Goethe confere o papel de criador a um homem que paira sobre os demais devido a sua notável habilidade artística. Shakespeare é exaltado, desse modo, não somente como um grande dramaturgo, mas também como o grande gênio. É o criador de novas formas de escritura, cuja descoberta possibilitou a reviravolta tão ansiada pelos literatos alemães.

No que se refere ao estranhamento causado pelo modelo tão particular criado pelo autor inglês, Goethe eleva sua exaltação à máxima potência na tentativa de provar o valor das criações shakespearianas. Segundo o escritor germânico, a obra de Shakespeare teria tal grandeza e perfeição, que seria difícil a tarefa de compreender a complexidade de seus caracteres por parte dos homens “comuns”. Ao abordar a lógica de criação dos personagens shakespearianos, Goethe aponta a necessidade de unir bem e mal em vez de destituir um do outro através da elaboração de arquétipos. Os homens de Shakespeare são complexos, pois se aproximam do homem real, que hesita, ama, odeia, é solidário e traiçoeiro. No teatro do dramaturgo inglês estava, portanto, a saída para os autores que desejavam desesperadamente se desvencilhar de tramas recheadas de modelos de comportamento e que se pautavam em regras que engessavam o gênio artístico:

Tudo quanto os nobres filósofos falaram sobre o mundo é válido também para o que diz respeito a Shakespeare. O que chamamos de “mal” é apenas a outra face do bem e é tão necessário para a existência deste como para o conjunto, assim como a zona tórrida necessariamente tem de arder e a Lapônia tem de gelar, para que possa existir um clima moderado.

Ele nos conduz através do mundo inteiro, mas nós, seres mimados e inexperientes, logo ao avistarmos um simples gafanhoto que nos é estranho, metemo-nos a berrar: Senhor! Ele quer nos devorar! (GOETHE, apud ROSENFELD, 1991, p. 69)

É exatamente a partir desta visão que Goethe e Schiller criam personagens como Götz e Karl von Moor, por exemplo. Ambos possuem o bem e o mal em si e estão longe de ser exemplos de virtude. Não seria de modo algum coerente com um movimento que prezava atos rompantes – não é sem razão que as passagens temporais bruscas presentes nas obras shakespearianas foram exaltadas como modelo de originalidade – continuar criando

personagens que jamais protagonizariam atos exaltados, pois os homens que a partir de então passaram a ser dignos de ser retratados eram capazes de atitudes exemplares, mas também poderiam ser agentes de atos de crueldade, assim como o homem “real”. É como se para existir ímpeto, fosse necessário mesclar bem e mal, já que nenhum momento de “arroubo” é protagonizado por homens que apenas desejam ser modelos retilíneos de comportamento.

A admiração de Shakespeare por Goethe era tamanha, a ponto de o escritor alemão comparar o seu ídolo criador de mundos a Prometeu, o titã que ousou desafiar a Zeus:

Shakespeare rivalizou com Prometeu; modelou seus homens seguindo-o traço a traço, serviu-se, porém, de tamanhos colossais. Por isso não reconhecemos neles nossos irmãos; e depois deu-lhes vida com o sopro de seu espírito; ele fala por eles todos, e reconhece-se o parentesco (GOETHE, apud ROSENFELD, 1991, p. 69).

Ao comparar a figura genial de Shakespeare com a de Prometeu, Goethe aproxima dois mundos bastante distantes. Muito embora fosse contra uma aplicação das regras antigas na constituição do drama, Goethe apoia-se na figura de Prometeu por ser o arquétipo do criador desafiante. Neste ponto, as ideias goethianas retomam o pensamento de Winckelmann, que, conforme assinalado no capítulo anterior, defendeu uma assimilação do processo de criação dos Antigos em detrimento de uma mera imitação dos clássicos. O ponto crucial deste raciocínio era apreender *como* os gregos criaram suas obras e não simplesmente *o que* criaram (MOURA, 2006). Para atingir tal ideal, não bastava, por conseguinte, seguir fielmente regras pré-concebidas. Era necessário ao artista voltar-se para o seu interior em busca de meios para concretizar sua arte. Suas respostas estariam em si mesmo. Isso inaugura o ato de criação como um ato reflexivo, parente do ato de criação do próprio mundo (MOURA, 2006). Seria necessário, portanto, ser um gênio para atingir tal feito, o que Shakespeare foi.

Para Goethe, Shakespeare não era simplesmente um escritor de excepcionais qualidades, mas sim um homem que se elevava sobre os demais a ponto de sua capacidade criativa ser comparável à de Deus. Por esta razão, suas obras causariam tamanho estranhamento entre os “homens comuns”. Shakespeare ousou desafiar regras seculares e, mesmo, que não as conhecesse, foi capaz de provocar tamanho alvoroço entre os literatos germânicos, a ponto de influenciar profundamente um dos movimentos mais particulares da literatura europeia.

Os escritores alemães não somente conheciam muito bem as regras clássicas, como se sentiam oprimidos pela obrigação de segui-las rigidamente. Os *Stürmer* compreenderam que a questão não era apenas seguir os preceitos clássicos, pois estes por si só não garantiriam uma obra perfeita. Era necessário, conforme apontado por Winckelmann, captar a essência do

processo artístico da Antiguidade, pois, somente assim, o efeito que estas obras causariam seria o ideal. E Shakespeare foi capaz de levar este ideal a cabo.

Outro nome da literatura alemã a exaltar os feitos criativos shakespearianos no âmbito teatral foi Herder – que muito influenciou Goethe e seus contemporâneos. Em seu texto *Shakespeare*, o crítico trata da recepção de Shakespeare pelos alemães, das leituras errôneas e, obviamente, da concepção francesa das regras clássicas. Logo no início do ensaio Herder diz:

Quisera antes que no restrito círculo em que isto há de ser lido a ninguém mais ocorresse a ideia de escrever sobre ele, pró ou contra, para desculpá-lo ou difamá-lo; mas só para esclarecê-lo, para senti-lo como é, para servi-lo e – onde for possível – para no-lo reproduzir a nós, alemães (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, p. 37).

Para Herder, o ideal seria apreender o estilo shakespeariano sem criticá-lo – positiva ou negativamente –, pois o foco do estudo da obra de Shakespeare seria assimilar as contribuições do autor inglês para o teatro mundial, tendo em vista a cultura e o momento da recepção, ou seja, o século XVIII em solo germânico.

Ao prosseguir com sua argumentação, Herder aponta o escárnio com o qual muitos observavam a escrita shakespeariana e o rubor com o qual seus defensores, em pleno domínio do rigor dos parâmetros clássicos, buscavam desculpar seus “erros”, ou seja, a sua falta de atenção às regras dos Antigos:

Os mais ousados adversários de Shakespeare – e que variado aspecto tomam! – inculpam-no e dele escarnecem porque, embora um grande bardo, não chegaria a ser um bom dramaturgo, e, sendo-o, não chegaria a ser na verdade um autor trágico tão clássico como Sófocles, Eurípides, Corneille e Voltaire, que teriam exaurido o que nesta arte há de mais alto e completo. E, no geral, os mais ousados amigos de Shakespeare vêm-se contentando em, nisso, apenas desculpá-lo e salvá-lo; ponderando e compensando as belezas de sua obra sempre em relação às regras violadas; e concedendo-lhe, como ao réu, o absolvo, endeusavam tanto mais a sua grandeza quanto mais se viam forçados a alçar os ombros por causa dos erros (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, p. 37-38).

Uma das maiores contribuições herderianas para a literatura alemã oitocentista é referente a sua visão histórica. Para o crítico, tudo é mutável historicamente e, desse modo, a arte também estaria condicionada às circunstâncias do período histórico. Por este motivo, seria irracional insistir em criar obras de arte exatamente do mesmo modo que os gregos o faziam, pois a visão de mundo dos Antigos não era a mesma dos modernos. O drama teria, assim, nascido na Grécia e se transformado ao longo dos tempos e seria, portanto, natural que Shakespeare não criasse dramas seguindo o mesmo esquema de Sófocles, por exemplo. De acordo com Herder,

Na Grécia surgiu o drama de um modo que o não poderia ser o do Norte. Veio a ser na Grécia o que não pode ser no Norte. Razão porque no Norte não é não é nem pode ser o que foi na Grécia. Consequentemente o drama de Sófocles e o de Shakespeare são duas coisas que, em certo sentido, mal têm em comum o nome.

Creio poder provar essas afirmações a partir da própria Grécia, e graças a isso mesmo decifrar em grande parte a natureza do drama nórdico e do grande dramaturgo do Norte, Shakespeare. Mercê de uma coisa ver-se-á a gênese da outra, mas o mesmo tempo a transformação, de modo a não mais permanecer a mesma (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, p. 39).

Herder apresentou neste texto um importante argumento para a compreensão da grandiosidade da obra shakespeariana: a adequação da arte ao seu tempo. De acordo com o crítico alemão, as regras, por mais artificiais que fossem, se aproximavam do natural para os gregos, mas figuravam como uma exigência praticamente inatingível para os modernos, pois as condições que os circundavam já não eram as mesmas. Herder cita como exemplo desta transformação da tragédia as distinções entre a tragédia antiga e a clássica, mencionando *Prometeu acorrentado* como exemplo daquela e *Édipo rei* como exemplo desta. Em outras palavras: na própria Antiguidade já seria possível detectar alterações no esquema dramático; nada mais natural, portanto, que este esquema continuasse a ser alterado com o passar das eras.

[...] a arte dos poetas gregos trilhou justamente o caminho oposto àquele que hoje nos querem impingir aos gritos. Esses, creio, não simplificaram e sim multiplicaram: Ésquilo ao coro e Sófocles a Ésquilo; basta comparar as peças artificiais de Sófocles e a sua grande obra-prima *Édipo rei* com o *Prometeu* de Ésquilo ou com as notícias de antigos ditirambos, para aí observar-se a espantosa arte que ele nelas conseguiu inculcar. Mas jamais a arte de fazer o múltiplo o simples, mas antes a arte de transformar o simples em múltiplo, um belo labirinto de cenas, em que, no mais intrincado lugar do labirinto, o seu maior cuidado estava em dar aos seus espectadores a ilusão da unidade anterior, desenrolando o novelo de seus sentimentos tão suave e paulatinamente como se ainda continuassem a ter a plena unidade do ditirâmico sentimento anterior (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, pp. 41-42).

De acordo com as ideias herderianas, Shakespeare não estaria fazendo o papel de algoz das regras clássicas, mas apenas seguindo o caminho natural não somente das artes, mas de todo o curso da vida. Já que tudo se altera, nada mais coerente do que ajustar os modelos artísticos para que estes se adequem ao tempo no qual a arte é produzida. Não se tratava, portanto, de buscar uma justificativa capaz de conciliar a obra shakespeariana e o modelo aristotélico, mas de provar que a arte é sim fruto de seu tempo e que a rígida imposição de padrões da Antiguidade se configurava como uma incoerência. Conforme afirma Sússekind,

Embora tenha partido, em grande medida, das considerações de Lessing, Herder não estava especialmente interessado, como seu precursor, em reconciliar Shakespeare com o cânone aristotélico. Justamente essa reconciliação, ou a tentativa de “salvar” o dramaturgo inglês, é uma das posturas criticadas por ele. Seu ensaio sobre Shakespeare [...] considera a relação entre a poesia dramática moderna e a antiga a partir da filosofia da história, mostrando como a intenção de copiar os parâmetros de uma época passada, atribuída ao Classicismo francês, constitui um contrassenso. Segundo esse argumento, o caminho de Shakespeare precisa ser diferente daquele que orienta a criação artística de Sófocles, mas é justamente por respeitar essa

diferença, de caráter histórico, que o poeta inglês consegue atingir o mesmo fim, do ponto de vista dramático (SÜSSEKIND, 2008, pp. 60-61).

Shakespeare, mesmo sem seguir rigidamente os padrões clássicos, atingiu a essência destes, ou seja, assimilou perfeitamente o processo de criação seguido pelos Antigos tendo em vista as condições de seu tempo em vez de seguir um modelo que se adequava à Antiguidade, embora fosse tido como perene pelos críticos. Herder expõe em sua homenagem ao autor inglês a ilusão francesa de compor dramas exatamente como os gregos, pois isto não seria possível. Os franceses, de acordo com Herder, apenas seguiriam os padrões clássicos, mas suas peças não se igualariam às dos Antigos, pois os enredos e a forma como estes se desenvolviam divergiam em vários aspectos das criações gregas. Conforme o crítico alemão,

[A tragédia francesa é uma] Coisa bela! Educativa! Instrutiva! Excelente! Tudo somado, porém, nem pés nem cabeça do objetivo do teatro grego.

E qual fora o objetivo? Aristóteles disse-o, e muito se discutiu acerca disso: nem mais nem menos que certa comoção do imo, o excitação da alma em certa medida e de determinados lados, em suma, um gênero de ilusão que realmente nenhuma peça francesa conseguiu nem conseguirá realizar. E conseqüentemente (seja ela tão magnífica e proveitosa quanto se queira), não é drama grego! Não é drama de Sófocles! Por mais semelhante que seja como mero boneco, ao boneco falta espírito, vida, natureza, verdade: por conseguinte, faltam todos os elementos da comoção, falta, pois, o fim e a realização do fim. É, pois ainda a mesma coisa? (HERDER, apud ROSENFELD 1991, pp. 46-47)

Herder, então, questiona o valor de tais peças quando comparadas a dramas originais, como os shakespearianos, que se afastam das regras aristotélicas e se aproximam de seu tempo e de sua cultura:

[...] E confio então a cada qual verificar “se uma imitação semicorreta de épocas, costumes e ações estranhos, com o precioso fim de torná-los capazes e semelhantes a uma representação de duas horas sobre um tablado” tem algo igual ou até superior a uma criação, que fora de certa forma a mais alta natureza pátria? (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, p. 47)

Somado a isto, Herder retoma a questão do efeito provocado pela tragédia, primeiramente apontada por Lessing. De acordo com o pensamento herderiano, o poeta inglês teve a habilidade de se igualar aos gregos no que concerne ao efeito provocado pela sua arte, pois não ignorou a sua cultura ao criar suas obras. Shakespeare esteve muito à frente dos rígidos defensores das regras clássicas, pois compreendeu a fundo o processo de criação artística, mesmo que instintivamente. Segundo Süsskind,

A esse problema histórico acrescenta-se a retomada da valorização do efeito, já defendida por Lessing. Pois a tentativa de ser fiel àquela forma antiga teria levado os franceses a uma produção dramática que, justamente por seu anacronismo, não atingiria o efeito das obras gregas. Segundo Herder, ser igual a Sófocles, no sentido de copiar sua forma, não significa ser fiel aos princípios que deram origem à obra do tragediógrafo grego (SÜSSEKIND, 2008, p. 65).

De modo a expandir o pensamento herderiano para além da literatura, vale, então, citar as palavras de Safranski (2010), ao encerrar sua exposição acerca do pensamento de Herder e da relativização da história. Se nenhum conceito é imutável, a arte, por conseguinte, também não o é:

O descobrimento da história dinâmica, com tudo que dela resulta – do individualismo orgulhoso até a humildade diante dos antigos documentos de culturas populares – causou um verdadeiro corte no espírito europeu. Desde então tornou-se natural ver as coisas num contexto histórico. A história relativiza tudo. Ela mesma se torna algo absoluto; nenhum deus, nenhuma ideia, nenhuma moral, nenhuma ordem social, nenhuma obra pode se estabelecer diante dela de forma definitiva. Mesmo o bom, o verdadeiro, o belo – antes fixos no céu das ideias imutáveis e das revelações – caem no vácuo do que se faz e que perece (SAFRANSKI, 2010, p. 30).

Retomando a questão da ligação entre arte e cultura que a produz, Herder defende a ideia da criação de dramas originais em vez de espelhá-los em culturas distantes e há muito extintas. Para o crítico, seria necessário observar as condições de produção das obras assim como um agricultor tem de observar o terreno onde fará seu cultivo. Terra, ou seja, cultura e tradição, e arte estariam, de acordo com o pensamento herderiano, intrinsecamente ligadas. Um povo que inventa para si as suas formas dramáticas seria, portanto, mais habilidoso artisticamente do que um povo que apenas imita regras que já não mais condizem com a realidade de seu tempo. O drama seria, desse modo, uma forma de expressão do povo:

Vamos pois imaginar um povo que, por razões que não queremos examinar, tivesse vontade de inventar para si mesmo o seu drama, ao invés de macaquear e ficar satisfeito com a casca da noz [...] Sempre que possível, o povo em questão irá inventar seu drama segundo sua história, segundo o espírito da época, os costumes, as opiniões, o idioma, as convenções, tradições e paixões nacionais, ainda que oriundas de farsas carnavalescas e do teatro de fantoches (tal como os nobres gregos o fizeram partindo do coro), e o assim inventado era drama quando, neste povo, alcançar fim dramático [...] reclamar pois que o drama grego surja com naturalidade aqui [no século XVIII] e então (não nos referimos à macaqueação) é mais irritante do que querer que uma ovelha possa dar a luz um leão. Fica apenas uma primeira e última pergunta: como é o solo? para que se encontra preparado? que foi nele semeado? que deveria poder dar? E, céus! que distância daqui à Grécia! História, tradição, espírito da época, do povo, da emoção, do idioma (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, pp. 47-48).

Herder retoma, então, e fundamenta as bases da formação de um teatro nacional, tão defendida por Lessing. A partir daí Herder justifica a sua defesa de um gênio original, isto é, de um artista capaz de sentir as condições e necessidades de seu tempo e cultura e transformá-las em arte, ou seja, justamente o que os gregos fizeram. Equiparar-se artisticamente aos gregos seria, então, ter sensibilidade suficiente para compreender o modo de criação dos

Antigos sem se distanciar de seu tempo. O artista que possuísse tal sensibilidade seria, desse modo, um gênio original:

E se, pois, nesta época feliz ou infelizmente modificada existisse uma época, um gênio, que de sua matéria extraísse uma criação dramática tão natural, grande e original como os gregos o fizeram com a sua, e essa criação, justamente pelos mais diversos caminhos, alcançasse o mesmo objetivo, tornando-se pela singeleza múltipla e multiplicidade singela (segundo qualquer definição metafísica) um todo perfeito: que estulto iria ainda compará-lo e condená-lo, só por essa segunda criação não ser a primeira? Pois toda a sua essência, virtude e perfeição está em que não é primeira, em que do solo da época nasceu de fato outra planta (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, pp. 48-49).

Um exemplo desse gênio original, desse artista de singular habilidade é, obviamente, Shakespeare; o poeta que ousou criar sem abrir mão de sua liberdade e, assim, elevou-se sobre os demais e aproximou-se do divino:

[...] gênio é mais que filosofia, e criador algo diverso de analista, um ser mortal foi dotado de força divina para justamente de matéria contrária e através de uma elaboração totalmente diversa, produzir o mesmo efeito, terror e compaixão! [...] Feliz filho de Deus capaz desse empreendimento! Justamente o novo, o primacial, o de todo diverso mostra a força inata de sua vocação (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, p. 49).

Produzir algo novo, portanto, não seria um atentado à arte, pois a função do artista genial é criar novos mundos. Não bastava seguir modelos pré-concebidos se o resultado fosse uma mera imitação de modelos passados, assim como os classicistas franceses procediam. Shakespeare, como gênio original, como homem dotado de forças divinas, subjugou – mesmo sem sabê-lo – todos os escritores presunçosos que jamais assimilaram a essência da criação artística genial. Não é sem razão, portanto, que Herder aproximava a ideia de gênio original da ideia de uma força superior. O gênio seria, conforme mencionado na seção anterior, semelhante a Deus e, para usufruir todo o seu potencial artístico, sua liberdade de criação lhe seria indispensável.

Um importante aspecto da genialidade shakespeariana é a forma como o autor encadeou as cenas de seus dramas: cortes abruptos, violentas viradas temporais e acontecimentos intempestivos. Nenhum defensor superficial das regras Antigas atingiu tal feito e aí está mais uma prova da originalidade do gênio inglês. Os acontecimentos nas peças shakespearianas estão ligados a uma significativa variedade de outros acontecimentos que são magistralmente encadeados e arrematados pelo dramaturgo:

Como diante de um mar de acontecimentos, onde marulham vaga sobre vaga, assim detem-te ante o seu palco. Os atos da natureza avançam e se afastam; por mais disparatados que pareçam, agem uns sobre os outros; produzem-se e destroem-se, para que possa ser realizada a intenção do criador, que parece tê-los unidos a todos num plano de embriaguez e desordem, diminutos e obscuros símbolos que se fazem faixa de luz de uma teodiceia de Deus (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, p. 51).

Quanto ao tratamento que Shakespeare concedeu ao aspecto temporal em seus dramas, Herder notou mais uma evidência do singular talento artístico shakespeariano: suas obras não se pautavam no tempo real para retratar os acontecimentos dramáticos, mas sim em um tempo ficcional. Por esta razão estão justificados os cortes bruscos nas cenas. Shakespeare compreendeu que o artista deveria ter liberdade para desenvolver os eventos criados, pois a estrutura de uma obra artística não deve, necessariamente, se igualar à lógica da vida cotidiana. Shakespeare não abandonou, portanto, o conceito de verossimilhança, apenas compreendeu – não se sabe se a partir de Aristóteles ou ignorando-o – que os dramas deveriam seguir uma verossimilhança interna em vez de uma verossimilhança em relação à vida real. Em outros termos: deveria ser mantida uma coerência em relação à estruturação da própria obra dramática e não necessariamente em relação a acontecimentos passíveis de ocorrer na vida comum.

Herder se referiu do mesmo modo à exploração shakespeariana do espaço de encenação. De acordo com as regras clássicas, este deveria se restringir a um só, pois os espectadores não poderiam se deslocar para acompanhar a mudança de espaço. Shakespeare também compreendeu que não seria de modo algum inverossímil incluir distintos cenários em seus dramas. A imaginação da plateia ficaria a cargo da compreensão deste deslocamento fictício.

Que ilusão será a de homem que após cada cena quer olhar para o seu relógio, a fim de averiguar se tal coisa podia acontecer em tal e tal tempo? E a quem, pois, a principal alegria do coração fosse que o poeta não o defraudasse de nenhum momento, senão que apresentasse sobre o palco justamente aquilo que ele veria no tempo do passo de caranguejo de sua vida – que criatura essa, para quem isso fosse a principal alegria! E que poeta, o que visasse isso como fim principal e que não se vangloriasse com a tralha das regras: “que bem comportado não tenho eu tanto e tanto brinquedo! Entalado e adaptado ao espaço estreito e limitado dessa cova de tábuas, chamada ‘Théâtre Français’, e ao espaço de tempo marcado para a visita! As cenas enfileiradas e desenfileiradas! Tudo costurado e encadernado com precisão” – triste mestre de cerimônias! Fanfarrão do teatro, não criador! Poeta! Deus dramático! Como tal não te soa hora nenhuma na torre e no templo, senão que tens de criar espaço e medida de tempo, e se podes produzir um mundo, e neste não exista senão no espaço e no tempo, vê, isso mostra que lá no fundo está tua medida de prazo e espaço: dentro deste mundo deves colocar os espectadores enfeitados, deves impô-lo a eles, ou és – o que eu disse – nada menos que um poeta dramático (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, p. 59-60, grifos nossos).

De acordo com Herder, Shakespeare criou com plena liberdade e soube exatamente quando inserir acontecimentos rápidos ou vagarosos de modo a atingir o efeito almejado. Shakespeare foi, portanto, um grande mestre, um criador de mundos, ou melhor, um “Deus dramático”. Ele era, desse modo, o modelo ideal para os *Stürmer*, que tanto clamavam por liberdade em uma época na qual reinava a severa imposição do Classicismo francês. O

primeiro autor germânico a dar seu grito de liberdade em forma de drama foi um amigo de Herder: Goethe. É justamente se dirigindo a Goethe, seu contemporâneo que em *Götz von Berlichingen* ousou transportar o esquema dramático shakespeariano para as condições da cultura e história alemãs, que Herder encerra seu grande elogio ao modo shakespeariano de criação artística. Goethe é até mesmo visto como um guerreiro – assim como o protagonista de seu drama – por seu mestre e contemporâneo, já que ambos estavam perfeitamente cientes de que tal tarefa – baseada em uma estrondosa quebra de paradigmas – não seria de modo algum fácil.

Feliz de mim que ainda vivi no ocaso do tempo em que ainda me era possível entendê-lo [Shakespeare], e em que tu [Goethe], meu amigo, que te reconheces e te sentes a ti nessa leitura, e a quem mais de uma vez abracei diante de seu sacrossanto retrato, tempo em que tu ainda podes ter o sonho doce e digno de ti de reconstruir o seu monumento, em nossa língua, para a nossa pátria tão extraviada, inspirando-te na época dos cavaleiros medievais. Eu te invejo o sonho, desejando que tua ação nobre e alemã não arrefeça até que a grinalda coroe o teu esforço. E ainda que vejas mais tarde vacilar o solo sob o teu edifício, e que o populacho se poste em seu redor e olhe embasbacado e mofe, e as eternas pirâmides não mais consigam acordar outra vez o espírito egípcio – tua obra ficará e um fiel vindouro há de, amanhã, procurar tua sepultura e com fervorosas mãos te escrever o que foi a vida para quase todos os dignos do mundo:

Voluit! Quiescit!

Lutou! Agora repousa! (HERDER, apud ROSENFELD, 1991, p. 63-64).

2.2 Os gênios alemães: os *Stürmer und Dränger*

A tempestade literária provocada pelos *Stürmer* contou com contribuições de uma torrente de autores comprometidos com a tarefa de estabelecer o espaço germânico no universo literário europeu. Os jovens autores do *Sturm und Drang* eram oriundos não somente das classes sociais mais altas, como também das mais humildes. A revolução que se buscava alcançar no meio literário já tinha início na origem dos literatos: Herder e Schiller, por exemplo, eram originários de famílias pobres, ao contrário de Goethe, nascido em família abastada. É importante acrescentar que um fator comum a muitos escritores deste movimento era a influência religiosa, principalmente do Pietismo. Johann Georg Hamann, Johann Gottfried von Herder, o jovem Johann Wolfgang von Goethe, Jakob Michael Reinhold Lenz, os condes Friedrich Leopold e Christian von Stolberg, Christian Friedrich Daniel Schubart, o jovem Friedrich Schiller, entre outros são alguns destes nomes.

O *Sturm und Drang* trouxe para a cena literária a junção entre mundo sensorial e religião, transpondo para a literatura a reforma religiosa. Na vanguarda deste movimento se

encontram Hamann e Herder, que veem uma união entre a figura divina e os escritos sagrados por um lado, e o mundo sensível e a história por outro. Conforme assinalado por Kaiser,

Für Hamann ist die Heilige Schrift Schlüssel zu Natur und Geschichte, sein Gott stellt sich in der Welt dar; der Gott Herders *verwirklicht* sich in der Welt, kommt in Natur und Geschichte erst eigentlich zu sich (KAISER, 1966, p. 75, grifos do autor).³¹

A questão histórica trazida a tona por Herder se configura como uma contribuição crucial para o período, pois altera a visão postulada pela *Aufklärung*, cujos adeptos se ocupavam de interpretar historicamente os textos bíblicos, considerando a História uma potência progressista. Para o *Sturm und Drang*, a História passa a ser vista como uma “força marcante e fatal”. De acordo com Kaiser,

Während die Aufklärung durch Bibelkritik und historische Interpretation der Schrift das Christentum zersetzt, erschließt Herder *Die Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774-1776), den biblischen Schöpfungsbericht, in ihrer religiösen Aussagekraft gerade dadurch, daß er ihre historische Dimension sichtbar macht. Geschichte verwandelt sich aus der Fortschrittsleiter der Aufklärung in einen Entwicklungszusammenhang, der seinen Sinn in jedem einzelnen Augenblick trägt. Geschichte wird im Sturm und Drang erstmals als prägender Lebensraum und schicksalhafte Macht erfahren (KAISER, 1966, p. 75).³²

É importante destacar que a visão histórica de Herder está integrada a seus estudos acerca da língua e dos povos, o que concede um caráter amplo ao seu pensamento, pois o crítico pode observar o desenvolvimento natural pelo qual o ser humano passa em sua trajetória concatenando três pontos de vista que se complementam. De acordo com Rosenfeld,

[Herder] integra a filosofia da língua numa filosofia da história. A língua, da mesma forma como o indivíduo humano e a nação, passa por um desenvolvimento orgânico. Como eles, nasce, amadurece, definha. Tais concepções baseiam-se numa visão vegetativa da História [...] A singularidade vegetativa de cada povo, diferenciado por clima, geografia, gênio étnico, não admite a imposição de leis e cânones universais (na arte e literatura) (ROSENFELD, 1993, pp. 66-67).

Trazendo a tona tais questões, Herder abre caminho para três elementos vitais ao *Sturm und Drang*: a valorização da cultura popular, a presença da natureza na arte e a defesa

³¹ “Para Hamann os escritos sagrados são a chave para a natureza e a história, seu Deus se apresenta no mundo. O Deus de Herder *se concretiza* no mundo e, na realidade, vem à natureza e à história primeiramente para si.” (tradução nossa)

³² “Enquanto o Esclarecimento desmoraliza a escrita do Cristianismo através de críticas da Bíblia e interpretações históricas, Herder explora em *O mais antigo documento do gênero humano* (1774-1776) o relato bíblico da criação, em sua religiosa força de expressão e, com isso, torna a sua dimensão histórica visível. A história se transforma, do ponto de vista dos progressionistas do Esclarecimento, em um contexto de desenvolvimentos, que carrega seu sentido em cada instante singular. No *Sturm und Drang* história é concebida, pela primeira vez, como território marcante e poder fatal.” (tradução nossa)

da liberdade criativa baseada na ideia de que não há lei literária perene. Este terceiro fator é, conforme assinalado anteriormente, a motivação dos defensores do teatro shakespeariano.

No que concerne à forma como os *Stürmer* passam a enxergar a natureza, cabe destacar que esta, a partir das ideias de Hamann, passa a ser concebida como uma força viva, que remete à criação divina e estabelece um diálogo entre divindade e criatura e através das criaturas. A partir das contribuições de Herder e do jovem Goethe, a natureza é compreendida como uma concretização dinâmica da força divina. Conforme apontado por Kaiser,

Herders Idee der Entwicklung, am organischen Leben gebildet, weist auf das zweite Schlüsselwort des Sturm und Drang: Natur. In der Aufklärung als Vernunftnatur gefaßt, von Rousseau als Stand der Harmonie gepriessen, wird die Natur von Hamann im Hauptabschnitt seiner *Kreuzzüge des Philologen* (1762), *Aesthetica in nuce* überschrieben, als lebendige Rede des Vatergottes mit den Geschöpfen und durch die Geschöpfe, von Herder und dem jungen Goethe als dynamische Selbstverwirklichung der göttlichen Kraft verstanden. Natur ist im Sturm und Drang nicht mehr das vernünftig Geordnete, sondern das ursprünglich Lebendige, die organische Gestalt (KAISER, 1966, p.76).³³

No que se refere à vivência da História aliada a uma experimentação das forças individuais, Herder afirma que uma experiência depende da outra para se completar, isto é, somente ao entrar em contato com a sua própria força criativa o indivíduo estaria apto a vivenciar esta força em elementos externos. Segundo Safranski,

“O” homem é uma abstração. Há apenas “os” homens. Assim como a vida em geral, em cada etapa do seu desenvolvimento, tem seu próprio direito e seu próprio significado, também o tem a raça humana. Cada indivíduo marca de maneira singular aquilo que o homem é e pode ser. Herder defende um personalismo radical. Há a humanidade como uma grandeza abstrata e há a humanidade à qual cada um tem de atentar em si próprio e de trazer a uma forma individual. Dela, tudo depende. Dessa perspectiva, a história não é apenas o grande panorama diante do qual o indivíduo se destaca. As forças fundamentais e motrizes da história que descobrimos lá fora devem e podem ser experimentadas pelo indivíduo como vida criativa em si mesmo [...] Só quem vivência o princípio criador em seu próprio corpo poderá descobri-lo lá fora, no correr do mundo e na natureza (SAFRANSKI, 2010, p. 28).

É exatamente no período do *Sturm und Drang* que a questão da individualidade toma força na literatura alemã. O homem é aquele que arrisca, que experimenta, que interage com a natureza e realiza suas próprias criações. Este homem que não se mantém passivo perante a natureza ou aos seus antecessores é o gênio exaltado pelos *Stürmer*.

³³ “A ideia de Herder de desenvolvimento, pautada na vida orgânica, indica a segunda palavra-chave do *Sturm und Drang*: natureza. Concebida no Esclarecimento como natureza racional, louvada por Rousseau como classe da harmonia, a natureza passa a ser intitulada *Aesthetica in nuce* em Hamann, no trecho mais importante de *Cruzadas dos filólogos* (1762), como discurso vívido do Deus Pai com as criaturas e através das criaturas, passa a ser compreendida em Herder e no jovem Goethe como autoefetivação das forças divinas. Natureza não é mais, no *Sturm und Drang*, a ordenação racional, mas a vida original, a forma orgânica.” (tradução nossa)

Retomando o exemplo da aclamação de Shakespeare para ilustrar a questão do gênio, observa-se que esta exaltação tomou uma grande proporção por se tratar de um escritor capaz de perscrutar a alma humana e criar personagens cheios de força e complexidade. Esta é a função do gênio: apresentar ao mundo obras singulares e, mesmo transgredindo os padrões impostos, perfeita. De acordo com Kaiser,

Für Lessing ist Shakespeare Genie, weil sein Drama nach denselben Gesetzen gebaut ist wie das griechische. Für Herder liegt die Größe Shakespeares gerade darin, daß sein Drama eine neue, einmalige Gestalt ist. Der Dichter bringt eine je eigene Kunstwelt hervor, er ist Entdecker seelischer Kontinente, die noch kein Mensch betreten hat. Er ahmt nicht mehr die Naturscheinung nach, sondern ist selbst naturhafte Kraft. Der Sturm und Drang begreift erstmals das Kunstwerk als “lebendiges Ganzes” nach Analogie des Naturphänomens (Goethe III, 107), und er genießt es zugleich als Konfession des Künstlers, als Abdruck seiner Seele, “inniger, einiger, eigner, selbstständiger Empfindung” (Goethe III, 108) (KAISER, 1966, p. 77).³⁴

Vale destacar ainda as palavras de Hamann ao se referir à singular capacidade artística do gênio para ilustrar a grandeza do seu potencial artístico: “Que substitui em *Homero* o desconhecimento das regras estéticas que um Aristóteles inventou depois dele, e que substitui num *Shakespeare* o desconhecimento ou a observância daqueles princípios críticos? A resposta unívoca é: o *gênio* (Genie)” (HAMANN, *Sokratische Denkwürdigkeiten...*, apud BARRENTO, 1989, p.136). Hamann acreditava, portanto, que o mestre do gênio era somente ele mesmo e a necessidade de imitar padrões consagrados estava descartada.

A era do gênio também foi permeada pelo retorno às origens do homem, trazendo à cena a cultura popular e os estudos filológicos. Para os *Stürmer*, a língua remeteria a um “encontro entre Deus, o mundo e o homem”, de acordo com Hamann, e a uma espécie de meio para o “segredo do mundo, dos homens e dos povos”, segundo Herder (KAISER, 1966, p. 78). O idioma era tido, portanto, como um elemento vital ao homem, que transcende a sua mera função comunicativa. Ainda de acordo com o pensamento de Herder, a língua seria em sua origem algo vivo, pleno de imagens e paixões, mas que teria perdido parte de sua plenitude ao desenvolver sua precisão pragmática. A função do poeta seria, desse modo, resgatar a língua da origem do homem, isto é, a poesia. O poeta seria capaz, então, de renovar a língua e o pensamento de seu povo e, por essa razão, o retorno ao povo se configuraria

³⁴ “Para Lessing, Shakespeare é um gênio, pois seu drama é construído sob as mesmas leis, assim como faziam os gregos. Para Herder, a grandeza de Shakespeare corresponde ao fato de seu drama ser uma forma nova, ímpar. O poeta cria à razão de um mundo artístico próprio, ele é o descobridor de continentes psíquicos, onde nenhum homem pisou ainda. Ele não imita mais a imagem da natureza, mas é, ele mesmo, força natural. O *Sturm und Drang* concebe, pela primeira vez, a obra de arte como um “todo vívido”, segundo analogia do fenômeno natural (GOETHE, III, 107), e ele desfruta dela ao mesmo tempo como confissão do artista e como impressão de sua alma; sensação íntima, própria, única, autônoma.” (tradução nossa)

como uma busca pelo que foi perdido através das transformações do idioma. Consoante as palavras de Kaiser,

Die Sprache, in ihrem Urzustand voller Bilder und Leidenschaften, entwickelt sich allmählich zu Abstraktion und Begrifflichkeit; sie verliert an Fülle, was sie an Präzision gewinnt. Aus der Poesie der Frühe wird die Prosa des Alters. Allein der Dichter behält in diesem geschichtlichen Prozeß den Zugang zu den Ursprüngen, seine Schöpferkraft trifft in die lebendige Mitte der Sprache, und so stellt sich in der Dichtung die Sprache in ihrer jugendlichen Leidenschaft und Bildfülle wieder her. Die Ursprache der Menschheit ist Poesie, die Poesie ist Ursprache, schön als Ausdruck des ganzen Menschen [...] Der Dichter erneuert Sprache und Denken seines Volkes, er ist als Erfüller zugleich Herr der geschichtlichen Stunde [...] Jetzt geht man zum Volk, um zu lernen, um zurückzuholen, was man selbst durch Überfremdung und Verbildung verloren hat (KAISER, 1966, p. 78-79).³⁵

Movendo o foco para outro gênero literário, é fundamental destacar a importância do drama para o *Sturm und Drang*, afinal, o próprio nome do movimento foi retirado do título de uma peça de teatro concebida por Klinger. O drama seria o gênero ideal para enfrentar a própria existência e a sociedade com uma intensidade distanciada e uma explosiva condensação do pensamento (KAISER, 1966, p. 92).

É no círculo de amigos de Goethe que a questão do gênio se estabelece definitivamente e um dos mais expressivos dramaturgos deste círculo, segundo a crítica, é justamente Klinger. Seu primeiro drama, *Otto* (1775), pertence ao gênero do *Ritterdramen*³⁶ – assim como *Götz von Berlichingen*, obra na qual a peça de Klinger foi inspirada. O segundo drama klingeriano, *A mulher em sofrimento* (*Das leidende Weib*, 1775), se aproxima dos escritos de Lenz. Já em sua terceira peça, *Os gêmeos* (*Die Zwillinge*, 1776), Klinger encontrou o seu estilo próprio, conforme apontado por Kaiser (1966). No mesmo ano vem a lume *Tempestade e ímpeto* (*Sturm und Drang*), obra da qual a crítica literária retirou o nome que passaria a designar toda essa geração. Cabe acentuar ainda que, de acordo com Kaiser, ao encontrar o seu próprio estilo de escrita, Klinger se distancia de Goethe em um ponto: enquanto a escrita goethiana gira em torno do enfrentamento do homem com o mundo, o drama klingeriano enfatiza a luta entre o homem e si mesmo (KAISER, 1966, pp. 92-93). Klinger publicou ainda obras como o fragmento *O filho de deuses banido* (*Der verbannte*

³⁵ “A língua, plena de imagens e paixões em seu estado primordial, desenvolve-se gradualmente em abstração e conceitualidade. Ela perde em plenitude o que ganha em precisão. A poesia dos tempos antigos torna-se a prosa da velhice. Sozinho, o poeta resgata neste processo histórico o acesso às origens, sua força criadora encontra o meio vívido do idioma, e assim produz novamente na poesia da língua sua paixão juvenil e a plenitude imagética. A língua primordial do homem é a poesia, a poesia é linguagem primordial, bela como expressão do todo humano [...] O poeta renova o idioma e o pensamento de seu povo, ele é, como executor, simultaneamente senhor das horas históricas [...] Agora se voltam para os povos para aprender, para buscar o que se perdeu através de estrangeirismos e deformações.” (tradução nossa)

³⁶ Drama de cavalaria (KAISER, 1966)

Göttersohn, 1777), a peça *Príncipe Seidenwurm* (*Prinz Seidenwurm*, 1780) e a comédia *O dervixe* (*Der Derwisch*, 1780).

Outro importante nome do *Sturm und Drang* é Lenz, autor do romance epistolar inspirado no Werther goethiano *O irmão da floresta* (*Der Waldbruder*, 1776) e da comédia *Os amigos fazem os filósofos* (*Die Freunde machen die Philosophen*, 1776). Em *Os soldados* (*Die Soldaten*, 1776) e em *O preceptor* (*Der Hofmeister*, 1774), Lenz aborda questões sociais como o despotismo e o cerceamento da liberdade dos indivíduos que viviam sob o jugo do Absolutismo. Nesta última peça, o tom intempestivo também se reflete na estrutura radical da obra: as cenas são curtas, bruscamente interrompidas e sem continuidade aparente, isto é, trata-se de um “drama de farrapos” (ROSENFELD, 1993, p. 69). É importante mencionar ainda que, segundo Rosenfeld, seu teatro influenciou escritores, como Karl Georg Büchner (1813-1837) e Bertolt Brecht (1898-1956) (ROSENFELD, 1993, p. 69).

Além dos dramas, comédias e poesias, uma grande contribuição de Lenz para a literatura alemã se encontra no âmbito da crítica literária. Em *Notas sobre o teatro* (*Anmerkungen übers Theater*, 1774), o escritor parte do pensamento de Lessing acerca dos padrões clássicos de composição de dramas, criticando de modo radical estas normas e a “necessidade” do Classicismo francês de segui-las rigidamente. Lenz até mesmo debocha de Aristóteles em suas *Notas*: “que diabo, será que a natureza pediu conselhos a Aristóteles quanto ao gênio?” (LENZ, apud SÜSSEKIND, 2008, p. 57). Isto é, para Lenz, a originalidade do poeta seria superior à rígida observação dos padrões dos Antigos. O crítico também eleva Shakespeare ao posto de gênio dramático supremo. Goethe, aliás, cita em suas memórias – publicadas décadas mais tarde – as *Notas* ao lado de *Do estilo e da arte alemães* de Herder como duas importantes obras para compreender o pensamento do período do *Sturm und Drang*:

Para quem quiser apreender diretamente o que se pensou, exprimiu e debateu nessa sociedade viva, será preciso ler a memória de Herder sobre Shakespeare na brochura *Do estilo e da arte alemães* e as *Notas sobre o teatro* de Lenz... Herder penetra nas profundezas do gênio de Shakespeare admiravelmente. Lenz porta-se mais como iconoclasta para com a tradição teatral e não quer ouvir falar de ninguém que não seja Shakespeare (GOETHE, apud SÜSSEKIND, 2008, p. 53).

No que se refere à lírica do período, é indispensável mencionar o *Göttinger Hain*, grupo formado por jovens poetas estudantes da universidade de Göttingen. Ao grupo pertenceram Heinrich Christian Boie (1744-1806), Johann Martin Miller (1750-1814), Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748-1776), Johann Heinrich Voß (1751-1826), Johann Friedrich Hahn (1753-1779), Johann Anton Leisewitz (1752-1806) e os condes Christian

(1748-1821) e Friedrich Leopold von Stolberg (1750-1819). Estes poetas publicavam regularmente seus escritos no *Almanaque das musas de Göttingen* (*Göttinger Musenalmanach*), criado em 1770 por Heinrich Boie. Estes escritos deixavam para trás a ideia francesa de imitação, sendo, desse modo, um veículo de fortes críticas ao pensamento francês.

É importante mencionar o tom ritualístico de fundação do grupo, o que revela um comprometimento literário e espiritual por parte de seus membros. Em 20 de setembro de 1772, Voß assim relata a seu amigo Ernst Theodor Johann Brückner (1746-1805) os acontecimentos da noite na qual o *Göttinger Hain* se estabeleceu:

Ach, den 12. September, mein liebster Freund, da hatter Sie hiersein sollen. Die beiden Millers, Hahn, Hölty, Wehrs und ich gingen noch des Abends nach einem nahegelegene Dorfe. Der Abend war außerordentlich heiter, und der Mond voll. Wir überließen uns ganz den Empfindungen der schönen Natur. Wir aßen in einer Bauerhütte eine Milch, und begaben uns darauf ins freie Feld. Hier fanden wir einen kleinen Eichengrund, und sogleich fiel uns allein ein, den Bund der Freundschaft unter diesen heiligen Bäumen zu schwören. Wir umkränzten die Hütte mit Eichenlaub, legten sie unter dem Baum, faßten uns alle bei den Händen, tanzten so um den eingeschlossenen Stamm herum, – riefen den Mond und die Sterne zu zeugen unseres Bundes an, und versprachen unsere ewige Freundschaft (VOß, apud JØRGENSEN et al, 1990, p. 403).³⁷

Após esta noite estava, então, formado o *Hainbund*, como também era conhecido o *Göttinger Hain*. Dentre seus membros, destacava-se o talento lírico de Hölty, que em suas odes e elegias transformou o estilo rígido klopstockiano em algo mais íntimo e fluente (KAISER, 1966, p. 106), como se pode observar no fragmento *Pedido* (*Auftrag*):

Ihr Freunde, hänget, wann ich gestorben bin,
Die kleine Harfe hinter dem Altar auf,
Wo an der Wand die Totenkränze
Manches verstorbenen Mädchens schimmern.

Der Küster zeigt dann freundlich dem Reisenden
Die kleine Harfe, rauscht mit dem roten band,
Das, an der Harfe festgeschlungen,
Unter den goldenen Saiten flattert.
(HÖLTY, apud KAISER, 1966, p. 106)

O tema da morte, como pode ser observado no fragmento supracitado, lhe era caro e perpassou muitas de suas obras. Vale acrescentar também a ambição do poeta, que não

³⁷ “Ah, o dia 12 de setembro, meu caro amigo, tu deverias estar aqui. Ambos os Millers, Hahn, Hölty, Wehrs e eu fomos à noite a uma vila próxima. A noite estava extraordinariamente serena e a lua, cheia. Nós nos rendemos completamente às sensações da bela natureza. Nós bebemos um leite em uma choupana de camponeses e dirigimo-nos ao campo a céu aberto. Aqui encontramos uma pequena várzea de carvalhos e imediatamente nos veio à mente a ideia de fazer uma jura à irmandade da amizade sob estas árvores sagradas. Cercamos a choupana com folhas de carvalho, a pusemos sob uma árvore, demos as nossas mãos, dançamos em torno do caule encurralado – chamamos a lua e as estrelas para testemunhar a nossa irmandade e nos prometemos amizade eterna.” (tradução nossa)

desejava ser um artista qualquer, mas um grande talento. Não foi sem razão, portanto, que seu nome figurou como um dos destaques do *Hainbund*. Esta pretensão foi claramente expressa pelo próprio Höltz: “Não quero ser poeta algum, se eu não puder me tornar um grande poeta... Um poeta mediano é um disparate!” (apud JØRGENSEN et al, 1990, p. 410).³⁸

Miller, por sua vez, se ocupou em retratar a vida simples e a simplicidade do sentimento, exaltando a vida longe das grandes cidades, como pode ser constatado no trecho a seguir de *O elogio do pequeno Fritz à vida no campo* (*Fritzchens Lob des Landlebens*):

Rühmt immer eure große Stadt
Und laßt ihr Lob erschallen!
Mein liebes kleines Dörfchen hat
Mir dennoch mehr gefallen
[...]
O dürft ich liebes Dörfchen, dich
Nur einmal wieder sehen,
Gewiß, die Städter sollten mich
Sobald nicht wieder sehen
(MILLER, apud JØRGENSEN et al, 1990, p. 414)

Já Voß, que foi capaz de superar Klopstock em suas odes, não se limitou à poesia e obteve também grande destaque com suas marcantes traduções da *Odisseia* e da *Ilíada* de Homero, publicadas em 1781 e 1793, respectivamente. É importante destacar ainda o seu papel como crítico social e defensor da emancipação do povo, o qual Voß não conseguiu atingir. Conforme apontado por Jørgensen,

Zwar ist es ihm wie keinem anderen mit seinen Sozialkritischen Appellen und seinem Bemühen um Volkstümlichkeit, aber mit seiner mehr und mehr – auch lebensgeschichtlich – fortschreitenden Begrenzung auf die bürgerlich-familiale Wertewelt und seiner Transponierung der klassischen Bildungsnormen auf die Gegenstände seines sozialen Interesses bleibt er dem “Volk”, das er hatte emanzipieren wollen, fern (JØRGENSEN et al, 1990, p. 412).³⁹

Hahn, um gênio de natureza dilacerada, enfatizou uma natureza mítica, como em sua ode *A noite* (*Der Abend*):

Es flieht, o Sonne, mude das Haupt gesenkt,
Dein goldgelockter Jüngling, der Tag, mit dir,
Und Dämmerung trauert rings...
(HAHN, apud KAISER, 1966, p. 106)

³⁸ Do original: “Ich will kein Dichter sein, wenn ich kein großer Dichter werden kann... Ein mittelmäßiger Dichter ist ein Unding!”

³⁹ “Ainda que, como nenhum outro, com seus apelos à crítica social e seus esforços para obter popularidade, mas com sua maior e maior – até mesmo em sua vida particular – restrição ao mundo de valores da vida familiar burguesa e sua transposição das normas clássicas de formação para os objetos de seus interesses sociais, ele permanece distante do povo, que quis emancipar.” (tradução nossa)

Quanto aos condes de Stolberg, estes foram os responsáveis, ao lado de Goethe, pelo mais claro manifesto do *Sturm und Drang*. O texto *Da plenitude do coração (Von der Fülle des Herzens)* celebra um sentimento dinâmico, que vai além do puro sentimentalismo e é tido como o bem humano mais precioso, capaz de conquistar amizade, amor, natureza, arte e religião (KAISER, 1966, p. 107). Este sentimento dinâmico pode ser observado nos hinos dos Stolberg, como *Hino ao sol (Hymne an die Sonne)* e *Hino à Terra (Hymne an die Erde)*. Os poetas ainda se ocuparam de traduções dos clássicos: Christian traduziu Sófocles e Friedrich Leopold transpôs Ésquilo e Homero para o idioma alemão.

Por fim, vale ressaltar ainda dois nomes que não pertenceram ao *Göttinger Hain*, mas que eram próximos dos membros do grupo: Gottfried August Bürger (1747-1794) e Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791).

Bürger, embora não tenha pertencido de fato ao *Hainbund*, contribuiu algumas vezes com o *Almanaque das musas*. Nas obras do poeta, o tema bíblico era recorrente, até mesmo mesclado à sua contemporaneidade, o que revela a influência de sua origem religiosa. Bürger relacionou a importância da mensagem divina à necessidade de levar a poesia a todos. Vale acrescentar que o poeta também compactuou do pensamento herderiano de valorização da poesia do povo, como forma de resgatar as origens do homem. É importante enfatizar, porém, que o objetivo de Bürger era buscar a capacidade de comoção existente nesta poesia e não o aprendizado que dela se poderia extrair. Conforme assinalado por Kaiser,

Wie die religiöse Offenbarung soll nun auch die dichterische Botschaft für alle sein – “lebendiger Odem, der aber aller Menschen Herzen und Sinnen hinweht! Odem Gottes, der vom Schlaf den Tod aufweckt” (I, 104). Auch Bürger hat gegenüber Herders Volkslied-Idee mit ihrer Betonung des Ursprünglichen und Naturhaften einen aufklärerischen Zug im Praktisch-Wirkungsvollen, aber es ist nicht mehr zuerst Belehrung, sondern Erschütterung, der grelle Effekt und Affekt, was er sucht (KAISER, 1966, p. 108).⁴⁰

Bürger também se ocupou de traduções dos clássicos, como a *Iliada*, além de escrever romances cômicos e poesias épicas humorísticas como *As mulheres de Weinsberg (Die Weiber von Weinsberg)* e *O imperador e o abade (Der Kaiser und der Abt)*. Dentre suas poesias líricas e dramáticas se destacam *A menina à qual me refiro (Das Mädchel, das ich meine)* e *Os elementos (Die Elemente)*, mas sua obra mais genial foi a balada *Lenore*. Cabe destacar dentre suas obras a poesia *O camponês ao seu sereníssimo tirano (Der Bauer na*

⁴⁰ “Assim como a revelação religiosa, a mensagem poética também deve ser para todos – ‘Ode vívida, que aos corações e sentidos de todos os homens toca! Ode divina, que desperta os mortos de seu sono’ (I, 104). Bürger também tem ideias em relação às canções populares, assim como Herder, com sua acentuação do original e natural em uma característica do Esclarecimento eficaz na prática, mas não se trata mais primeiramente de instrução, mas comoção. O efeito e afeto penetrantes é o que ele busca.” (tradução nossa)

seinen durchlauchtigen Tyrannen), que remete ao *Prometeu* goethiano, sendo que o “herói” de Bürger não se revolta contra deuses tiranos, mas contra um príncipe déspota:

Quem és tu, príncipe, que sem vergonha
Me esmagam as rodas do teu carro,
me pisam os cascos do teu cavalo?

Quem és tu, príncipe, para que o teu amigo,
O teu cão de caça, possa impunemente
Cravar garras e dentes na minha carne?

Quem és tu, para o teu grito de caça
Me acossar como um animal, ofegante
Por campos e florestas?

A semente que a tua caçada pisa,
O que cavalo, cão e tu devoram
O pão, ó príncipe, é meu.

Não és tu, príncipe, que sua sob o peso do trilho
E da charrua, nem no tempo das colheitas.
Meu é o trabalho, e meu o pão!

Ah! Queres ser a autoridade que vem de Deus?
Deus distribui bênçãos: tu roubas!
Tirano, tu não és Deus
(BÜRGER, apud BEUTIN, 1993, p. 225)

Observa-se nesta poesia contundente uma forte e clara crítica à estrutura social do século XVIII. Embora o estilo de escrita remeta ao *Prometeu* goethiano, aqui se trata de um homem que se rebela contra um soberano que se julga comparável a Deus em seu poder.

Apesar de toda a sua produção, a carreira de Bürger não culminou em um sucesso permanente. Após uma dura crítica de Schiller a suas poesias, – em 1791 – o poeta viu sua carreira ser desacreditada.

O músico, professor, recitador e jornalista Schubart, por sua vez, obteve destaque também na área jornalística – assim como Matthias Claudius (1740-1815). Portador de fortes convicções políticas, o escritor sofreu com a censura ao seu jornal *Crônica alemã* (*Deutsche Chronik*). Sua publicação se diferenciava dos antigos *Semanários* por seu teor político e a abordagem a acontecimentos da economia cotidiana.

Sua produção lírica possui um tom retórico, como em *Túmulo do príncipe* (*Fürstengruft*, 1779) ou em *Canção do Cabo* (*Kaplied*, 1787), conforme pode ser constatado no trecho a seguir:

Auf, auf! ihr Brüder und seid stark,
Der Abschiedstag ist da!
Schwer liegt er auf der Seele, schwer!
Wir sollen über Land und Meer
Ins heiße Afrika.
(SCHUBART, apud JØRGENSEN et al, 1990, p. 420)

Schubart ainda publicou sua autobiografia, *Vida e sentimentos (Leben und Gesinnungen*, 1791-1793). Suas *Cartas (Briefe)* foram publicadas em 1849 por David Friedrich Strauß.

Como se pode constatar, toda a agitação do período também se manifestou na poesia, seja de modo subjetivo, seja de em formato de crítica social. A exaltação da ideia burguesa de liberdade e felicidade individual perpassaram diversas obras, dos mais variados autores. De acordo com Beutin,

A libertação da subjetividade do autor e a articulação do indivíduo no poema era a novidade e o que caracterizava a época na lírica desse tempo. Através da articulação da própria subjetividade, o autor transferia a exigência burguesa de liberdade e felicidade pessoal do campo político para o lírico [...]

A par das formas líricas muito pessoais, de que os poemas de amor e à natureza do jovem Goethe são disso exemplo, [...] havia porém igualmente uma lírica acentuadamente combativa e de crítica social que chamava a atenção para os males da sociedade tomando partido (BEUTIN, 1993, p. 223).

2.3 Os geniais Goethe e Schiller

Embora Goethe e Schiller sejam os grandes nomes da literatura alemã do século XVIII e tenham inclusive trabalhado em colaboração no período do Classicismo, suas origens e contatos iniciais com a literatura se deram de modos bastante distintos. Goethe, de família abastada, estabeleceu contato direto com a arte desde a mais tenra idade, tendo desenvolvido suas predileções ao longo da vida. Schiller, de família humilde, viveu durante grande parte de sua juventude sob o jugo do duque Carl Eugen, que inclusive impôs barreiras à criação literária do jovem Schiller.

Goethe, natural de Frankfurt am Main, viu a sua visão artística se expandir ao chegar à efervescente Leipzig, onde chegou em 1765 para estudar Direito. A vida no então centro financeiro e cultural, que muito contribuiu para o desenvolvimento do gênio artístico do jovem Goethe, provocou uma virada em seu estilo de escrita. As poesias de infância (*Kindheitsdichtungen*), como *Pensamentos poéticos acerca da viagem de Jesus Cristo ao inferno (Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi)*, – fragmentos da tragédia alexandrina *Belsazar* – foram abandonadas.

Neste período foram escritos dois importantes dramas da juventude de Goethe: *O capricho do apaixonado (Die Laune des Verliebten*, 1768) e *Os cúmplices (Die*

Mitschuldigen, 1769). Este último, aliás, pode ser tido como a soma das experiências adquiridas em Leipzig, embora a obra tenha sido finalizada apenas após o retorno a Frankfurt (KAISER, 1966, p. 81).

Outra cidade que marcou de forma decisiva a carreira de Goethe foi Straßburg, onde chegou em 1770 e teve a oportunidade de conhecer seu mentor: Herder. O teólogo trabalhava na cidade em seu *Tratado sobre a origem do idioma (Abhandlung über den Ursprung der Sprache)* e seu encontro com Goethe proporcionou ao jovem escritor o desenvolvimento de sua poesia, apresentando-o às canções populares e a autores como Shakespeare e Homero (BORCHMEYER, 2005, p. 30). O próprio Goethe comentou a sua relação com Herder e a dimensão da influência que este exerceu sobre sua escrita em sua biografia, *Poesia e verdade (Dichtung und Wahrheit)*, 1811), publicada em sua maturidade:

Die Einwirkung dieses gutmütigen Polterers war groß und bedeutend. Er hatte fünf Jahre mehr als ich, welches in jüngeren Tagen schon einen großen Unterschied macht: und da ich ihn für das anerkannte, was er war, da ich dasjenige zu schätzen suchte was er schon geleistet hatte, so mußte er eine große Superiorität über mich gewinnen. [...] Da seine Gespräche jederzeit bedeutend waren, er mochte fragen, antworten oder sich sonst auf eine Weise mitteilen, so mußte er mich zu neuen Ansichten täglich, ja stündlich befördern (GOETHE, apud BORCHMEYER, 2005, p. 29).⁴¹

Outro fator que muito influenciou Goethe neste período foi sua paixão por Friederike Brion, o que se refletiu em sua escrita. Após o despertar da sensibilidade e do amor, Goethe se dedicou às *Canções de Sesenheim (Sesenheimer Lieder)*, dedicadas à Friederike. A intensidade de tais poesias revela um poeta que não transmite simplesmente sua sensibilidade às suas obras, mas que se incorpora ao escritos (KAISER, 1966, p. 81). A partir de então, Goethe apresentou uma lírica que não corresponde a uma mera imitação da natureza, mas que se baseia em um processo de criação. O artista por trás dos versos de poesias como *Pequenas flores, pequenas folhas (Kleine Blumen, kleine Blätter)*, *Boas vindas e despedida (Willkommen und Abschied)* e *Festa de maio/Canção de maio (Maifest/Mailied)* é um *Schöpfer*, ou seja, um criador, assim como Prometeu. Conforme assinalado por Borchmeyer,

Der Gefühlsstrom durchdringt die ganze Natur, diese das ganze Gefühl. Lyrik ist nicht mehr im Sinne der herkömmlichen Dichtungstheorie *Nachahmung* der *gebildeten Natur* (natura naturata), sondern im Sinne der neuen ästhetischen Prinzipien Goethes *Schöpfung* nach Art der *bildenden Natur* (natura naturans). Der Dichter ist ein neuer Prometheus, ein zweiter Schöpfer! Das soll ein Grundsatz der

⁴¹ “A influência deste poderoso baderneiro foi grande e significativa. Ele era cinco anos mais velho do que eu, o que, na juventude, faz grande diferença: e assim eu reconheci o que ele era, já que eu tentava estimar daquilo o que ele já havia realizado, então ele deveria possuir uma grande superioridade em relação a mim [...] Como suas falas sempre eram significativas, ele gostava de questionar, responder ou informar de algum modo, então ele me promovia novos pontos de vista diariamente, ou melhor, a cada hora.” (tradução nossa)

Genieästhetik werden, die Goethe und seine Freunde sich zueignen machen werden (BORCHMEYER, 2005, p. 31, grifos do autor).⁴²

Esta fusão entre natureza e sentimentos pode ser constatada em versos como as seguintes linhas destacadas de *Canção de maio*:

Es dringen Blüten aus iedem Zweig... Und Freud und Wonne aus ieder Brust
[...]
So liebt die Lerche... Wie ich dich liebe... (GOETHE, apud KAISER, 1966, p. 82)

Após a estadia em Straßburg, Goethe retornou a Frankfurt em 1771, pouco antes de seu vigésimo segundo aniversário, e se dedicou ao Direito, exercendo a função de advogado. Este ofício, porém, figurou como algo secundário para Goethe, pois sua ocupação principal ainda era o trabalho como poeta. De acordo com Kaiser, “a inserção na burguesia e o desenvolvimento genial são os polos entre os quais sua vida se moverá pelos próximos anos” (KAISER, 1966, p. 83).⁴³ A partir desta situação, surgiram obras como *Canção da manhã do artista (Künstlers Morgenlied)* e *Idolatria do artista (Des Künstlers Vergötterung)*, que retratam esta oposição entre sociedade e gênio. Vale acrescentar que no mesmo ano veio a público o mais famoso documento referente à exaltação de Shakespeare: *Para o dia de Shakespeare (Zum Shakespeares Tag)*.

Por volta deste período Goethe passou a se dedicar ainda à figura do peregrino em suas obras, destacando, assim, dois importantes motivos do *Sturm und Drang*: a liberdade e a intemperança. O autor retratou em *O peregrino (Der Wanderer, 1772)* a busca pela arte na natureza e por um novo entendimento da arte através da natureza. Já em *Canção intempestiva do peregrino (Wandrer's Sturmlied, 1772)* e em *Ao cunhado Cronos (An Schwager Kronos, 1774)*, o poeta transformou a viagem do peregrino em uma representação da viagem pela vida, apresentando ainda o conflito entre apolíneo e dionisíaco, sendo que aquele representaria o mundo e suas demandas e este se relacionaria ao que vem do interior de cada um, ou seja, ao gênio (KAISER, 1966, p. 83).

Ainda no ano de 1772, Goethe se inscreveu como estagiário no supremo tribunal de Wetzlar, onde conheceu Charlotte Buff, a musa inspiradora de sua mais famosa obra do período: *Os sofrimentos do jovem Werther (Die Leiden des jungen Werthers, 1774)*. A obra

⁴² “A corrente de sentimentos penetra por toda a natureza, esta, por todo o sentimento. Lírica não é mais – no sentido da teoria poética tradicional – imitação da natureza educada (*natura naturata*), mas, no sentido dos novos princípios estéticos de Goethe, criação segundo a natureza que educa (*natura naturans*). O poeta é um novo Prometeu, um segundo criador! Isto deve se tornar um princípio da estética do gênio, que Goethe e seus amigos consagraram.” (tradução nossa)

⁴³ Do original: “Bürgerliche Einordnung und geniehafte Entfaltung sind die Pole, zwischen denen sich sein Leben in den nächsten Jahren bewegt.”

causou enorme comoção entre o público leitor e apresentou à Alemanha o seu primeiro romance (BORCHMEYER, 2005, p. 38). No mesmo ano da publicação de *Werther* vem a lume o drama *Clavigo* e, no ano seguinte, *Stella. Um drama para amantes (Stella. Ein Schauspiel für Liebende)*, que giram em torno de personagens burgueses em conflito com as normas da sociedade e seus impulsos interiores.

Em 1775 Goethe empreendeu pela Suíça uma “viagem do gênio” (*Geniereise*) com os irmãos e membros do *Göttinger Hain* Christian e Friedrich Leopold von Stolberg, onde escreveu *Sobre o lago de Zurique (Aufm Zürichersee)*:

[...]
 Auf der Welle blinken
 Tausend schwebende Sterne,
 Liebe Nebel trinken
 Rings die türmende Ferne,

Morgenwind umflügelt
 Die beschattete Bucht,
 Und im See bespiegelt
 Sich die reife Frucht.

(GOETHE, apud BORCHMEYER, 2005, p. 46)

No mesmo ano, Goethe passou a viver em Weimar, a convite do duque Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, onde exerceu funções políticas, mas em momento algum deixou de priorizar a arte. Neste período terminava o período genial e uma nova fase tinha início, à qual não nos deteremos por fugir ao período de pesquisa do presente trabalho. É, aliás, no ducado de Weimar onde Goethe se encontrava em 1781, ano da estrondosa estreia do primeiro drama Schilleriano: *Os bandoleiros (Die Räuber)*.

Schiller, natural de Marbach am Neckar, possuiu uma vida marcada pelo militarismo e por mecanismos de repressão. Filho de um cirurgião militar, integrante do exército de Württemberg, o escritor viveu sob a sombra deste mesmo exército em sua juventude para satisfazer a vontade do duque Carl Eugen. O jovem Schiller recebeu uma educação militar na escola do próprio duque, onde viveu sob regras rígidas. O direito de ir e vir era ditado pela escola. Nenhum aluno poderia deixar o internato sem permissão. Tal rigidez se refletia no fraco desempenho de Schiller. Com exceção das disciplinas Grego e Latim, o jovem estudante apresentava um baixo desempenho.

Embora o cenário neste período não fosse favorável a Schiller, um professor enxergou seu talento artístico e o apoiou. Enquanto os outros professores sugeriam a expulsão do jovem Schiller devido a seu péssimo desempenho, Jahn incentivou o seu talento poético (KLUCKERT, 2005, p. 20).

Na Universidade, Schiller frequentou os cursos de Direito e Medicina, tendo abandonado o primeiro para se dedicar ao segundo. Foi, aliás, durante este curso que o jovem Schiller, com apenas 17 anos de idade, se envolveu com os estudos filosóficos, graças a seu professor Jacob Friedrich Abel (1751-1829). A partir do contato com os estudos estéticos, morais e psicológicos, se desenvolveu em Schiller a ambição poética. Seus principais modelos no período foram Klopstock e seu *Messias*, Shakespeare e Goethe – *Götz* e *Werther* (KLUCKERT, 2005, p. 24).

Neste período, Schiller escreveu o drama *Cosmus von Medici*, baseado em uma disputa entre irmãos e uma complexa história de amor, mas o autor chegou à conclusão de que tal obra de nada servia e se desfez das páginas. Por outro lado, sua primeira poesia, *A noite* (*Der Abend*) foi publicada nesta época na *Schwäbischen Magazin*.

Por conseguir uma ótima colocação no exame de medicina, Schiller recebeu do duque o cargo de médico da corte. Schiller também pode iniciar seus estudos em filosofia, patologia, semiótica e terapia. Neste momento, a ocupação como médico tomou a maior parte do tempo de Schiller, que relegou sua tarefa como poeta a uma função secundária.

No ano de 1779, Schiller foi agraciado com um prêmio devido a seu excelente desempenho acadêmico. Na cerimônia, ninguém menos do que Goethe estava presente. O já aclamado poeta ficou admirado com o jovem que, anos mais tarde, viria a ser seu companheiro artístico (KLUCKERT, 2005, p. 28-29). No ano seguinte, Schiller foi aprovado em seus exames finais e se viu liberado de suas tarefas acadêmicas.

Neste mesmo ano, Schiller iniciou seu trabalho como médico da corte de Stuttgart, onde foi obrigado a viver enclausurado. Ainda assim, seu talento poético não foi abandonado e o processo de criação de *Os bandoleiros* se deu em meio a seus plantões médicos.

Schiller se viu livre desta função que exigia confinamento em fevereiro de 1781. Ao se mudar para a atual Eberhardstraße 63, Schiller passou a viver próximo ao apartamento da viúva Luise Dorothea Vischer e seus três filhos. Logo, a viúva de 30 anos passou a ser retratada nas odes schillerianas como Laura, daí as odes à Laura, como *Liberdade espiritual da paixão* (*Freigeisterei der Leidenschaft*):

Wie schnell auf sein allmächtig glühendes Berühren,
 Wie schnell, o Laura, floß
 Das dünne Siegel ab von überreilten Schwüren,
 Sprang deiner Pflicht Tyrannenketten los,

 Jetzt schlug sie laut, die heißerflehte Schäferstunde,
 Jetzt dämmerte mein Glück –
 Erhöhung zitterte auf deinem brennenden Munde,
 Erhöhung schwamm in deinem feuchten Blick,

[...]

(SCHILLER, apud KLUCKERT, 2005, p. 33)

Em março de 1781 Schiller publica, por sua própria conta, seu drama de estreia, *Os bandoleiros*, mas, devido à rejeição do livreiro Christian Friedrich Schwann, de Mannheim, a obra somente é publicada após alterações realizadas pelo autor, que não se identifica na segunda tiragem.

Vale acrescentar ainda que a marcante escrita do jovem Schiller apresenta uma forte influência da *Aufklärung*, embora os motivos do *Sturm und Drang* também estejam fortemente presentes. Conforme afirma Kaiser,

Auch in der Schillerschen Dichtung finden sich sinnfällige Anklänge an den Sturm und Drang – in der hyperbolischen Steigerung der lyrischen und dramatischen Sprache, in der zu den Grenzen der Menschheit und der Welt drängenden Lyrik, insbesondere in der leidenschaftstrunkenen Liebesmetaphysik der Laura-Oden, in der Faszination durch die menschliche Größe und Kraft dramatischer Helden. Dennoch ist Schiller tiefer als die anderen Stürmer und Dränger in der Aufklärung verwurzelt (KAISER, 1966, p. 113).⁴⁴

Como exemplo de obras que apresentam tais características, pode-se citar a narrativa moral *Um ato generoso, da mais nova história* (*Eine großmütige Handlung, aus der neuesten Geschichte*, 1782) e o diálogo filosófico *O passeio sob as tílias* (*Der spaziergang unter den Linden*, 1785), sendo este último publicado na revista *Repertório literário de Wirtemberg* (*Wirtembergisches Repertorium der Literatur*), publicação organizada pelo próprio Schiller e por Abel desde 1782.

Segundo Kaiser, outro ponto importante da escrita de Schiller é a sua visão do homem como um todo, ou seja, enquanto para a maioria dos *Stürmer* haveria uma união entre corpo, alma e espírito (*Leib, Seele und Geist*), Schiller ainda possuía uma visão dualista, que se reflete em sua dissertação *Sobre a relação da natureza animal do homem e seu espírito* (*Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, 1780) (KAISER, 1966, p. 114).

Por fim, vale apresentar ainda a distinção entre os heróis schillerianos e os principais heróis do *Sturm und Drang*: enquanto a maioria dos heróis carrega a sua justiça em si, há um

⁴⁴ “Também na poesia schilleriana encontram-se evidentes traços do *Sturm und Drang* – na gradação hiperbólica da lírica e na linguagem dramática, na lírica que leva aos limites da humanidade e do mundo, particularmente na embriaguez apaixonada da metafísica do amor das odes à Laura, na fascinação provocada pela grandiosidade humana e força dos heróis dramáticos. No entanto, Schiller é mais profundamente radicado no Esclarecimento do que os outros *Stürmer und Dränger*.” (tradução nossa)

estado de tensão permanente nos personagens de Schiller, que culminam em um aspecto transcendental. Conforme apontado por Kaiser,

[...] auch die Kraftmenschen der Schillerschen Jugenddramatik tragen nicht, wie die Sturm und Drang-Originale, ihr Recht in sich, sondern sie stehen im Spannungsverhältnis zu einem transzendentalen sittlichen Weltgesetz – es ist dieselbe Spannung, die in Schillers Lyrik zwischen einer in Strophik und Gedanklichkeit hinter Klopstock zurückgreifenden äußeren Form und der sturm- und dranghaften Forcierung des ausdrucks besteht. Nicht Größe an sich, vielmehr die Dialektik von Kraft und Recht im “erhabene Verbrecher” (XV, 210) (KAISER, 1966, p. 114).⁴⁵

Por fim, cabe enfatizar que a produção artística de Goethe e Schiller vai muito além do período do *Sturm und Drang*, já que ambos os escritores também participaram do Classicismo alemão. Como o alvo do presente trabalho é a escrita da juventude dos autores, somente as fases iniciais de suas escritas são postas em foco.

⁴⁵ “[...] nem os personagens de grande força da dramaturgia da juventude de Schiller carregam, como originalmente no *Sturm und Drang*, a sua justiça em si, mas se mantêm em estado de tensão até um mundo de leis transcendentais e éticas – é a mesma tensão, que há na lírica schilleriana entre, por um lado, a construção das estrofes e o pensamento, que remontam à forma klopstockiana e a elevação da expressão, característica do *Sturm und Drang*. Não é uma questão de grandiosidade em si, antes da dialética entre força e justiça em um ‘criminoso admirável’”. (tradução nossa)

3 OS HERÓIS AO AVESSE NOS DRAMAS *GÖTZ VON BERLICHINGEN* E OS *BANDOLEIROS*

A presente seção priorizará o gênero literário no qual as obras alvo desta dissertação se inserem: o drama. Para tanto, é necessário partir das condições gerais que circundavam o drama europeu e que se configuraram como fatores decisivos na constituição do drama alemão do século XVIII.

Conforme apontado anteriormente, as correntes de pensamento advindas dos países vizinhos – França e Inglaterra – muito influíram no estabelecimento do drama na Alemanha. Seja rejeitando determinados aspectos do pensamento francês, seja exaltando elementos da literatura inglesa, os alemães foram capazes de partir de um teatro pleno de empréstimos de culturas alheias e constituir uma dramaturgia própria, formada por autores plenamente capazes de criar um teatro genuinamente alemão.

Dois desses autores são justamente o foco do presente estudo: Goethe e Schiller. O primeiro, iniciou sua carreira alguns anos antes do segundo, mas ambos foram igualmente fundamentais para o movimento literário do *Sturm und Drang*. Goethe foi o responsável por levar a termo, pela primeira vez na Alemanha, a ideia de um teatro autêntico, baseado na originalidade shakespeariana através do drama *Götz von Berlichingen*. Schiller, oito anos mais tarde, retomou toda a impetuosidade dos primeiros anos de *Sturm und Drang* em seu estrondoso drama de estreia, que teceu severas críticas à Alemanha da segunda metade do século XVIII.

No que se refere à escolha dos dramas, cabe inferir que esta se pautou justamente na diferença de oito anos existente entre as publicações. Enquanto Goethe se encontrava na vanguarda do *Sturm und Drang*, Schiller fechou o estilo de época com seu drama de estreia. Como o objetivo da presente pesquisa é observar a forma como os princípios do *Sturm und Drang* se apresentam em diferentes momentos do movimento literário, escolhemos duas obras que se situam nas fases inicial e final do estilo de época com a finalidade de realizar uma análise mais abrangente.

Para apresentar os dois dramas, o capítulo se divide, então, em três momentos: No primeiro, serão apontadas as condições do drama alemão no século XVIII e os fatores que influenciaram os dramaturgos alemães deste período. No segundo, serão priorizados os elementos referentes ao drama goethiano, como temática, personagens, estrutura e o anti-

heroísmo de Götz. Por fim, no terceiro momento, o drama schilleriano será analisado, considerando os pontos supracitados.

3.1 O drama alemão do século XVIII

Conforme assinalado em capítulos anteriores, os dramas produzidos na Alemanha no início do século XVIII baseavam-se em empréstimos do drama classicista francês. A cena literária alemã deu início a uma crucial reviravolta a partir do pensamento de Lessing, que defendia a introdução nos dramas de personagens pertencentes à burguesia. Isso abalou o antigo estatuto social dos personagens, típico da era feudal, que respeitava as normas do teatro aristotélico, no que se refere à rejeição da presença de classes inferiores como personagens principais das obras. De acordo com Beutin,

Nos dramas dos franceses e ingleses, Lessing encontrou a abolição da velha cláusula feudal que diz respeito ao estatuto social da personagem, que ofendia a dignidade própria burguesa crescente já transformada em *práxis* literária: o burguês tornara-se capaz do sentimento trágico. Lessing superou desta maneira a cláusula feudal que diz respeito ao estatuto social da personagem, dado que libertou as pessoas da sua ligação de casta, ao querer transformá-las em agentes (BEUTIN, 1993, p. 199).

Lessing foi, desse modo, a figura-chave no que se refere ao estabelecimento do drama genuinamente alemão. A sua defesa do drama burguês se configurou como um fator crucial para a literatura do período. A sua obra *Emilia Galotti* (1772), por exemplo, é um importante documento da época que retrata as discrepâncias entre os estamentos pertencentes ao regime absolutista que dominava a Alemanha de então, embora o drama se passe na Itália. De acordo com Szondi, esta peça é “a obra mais importante daquela corrente do drama burguês que parte do conflito de classes e que só com o *Sturm und Drang* conquista o palco” (SZONDI, 2004, p. 136).

Foi nesse sentido que, anos mais tarde, Schiller, em *O teatro visto como instituição moral* (*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, 1784), defende a ideia de teatro burguês ressaltando que não basta retratar as mazelas da burguesia ante o Absolutismo, pois é necessário “levar a julgamento” tais questões sociais no palco do drama burguês. Segundo Beutin,

[...] Schiller no seu ensaio *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (*O teatro visto como instituição moral*, 1784) [destacou] os momentos socialmente críticos em que exatamente com Lessing e a respectiva teoria da tragédia burguesa e

no seu anseio por um teatro nacional burguês teriam prioridade quando ele exigia do palco que ela pegasse na “espada e na balança”, e que os pecados e crimes dos poderosos fossem trazidos à “cadeira do juiz” da razão. Um tal entendimento da literatura alterou também o papel do escritor. Este tornou-se advogado da razão subjugada e lutador pelos direitos da burguesia.

Uma tal atribuição de função só podia ser realizada através de uma literatura que tematizasse as atuais dificuldades do movimento burguês para a emancipação (BEUTIN, 1993, pp. 201-202).

Desse modo, o burguês seria retratado nos palcos teatrais, entretanto, o fator catártico em nada o ajudaria no que concerne às suas mazelas reais. Isto é, apresentar as dificuldades enfrentadas pela burguesia no confronto com o Absolutismo representou um primeiro passo no que concerne a um movimento burguês liderado pela arte. Conforme exposto por Szondi,

Naturalmente, enquanto o burguês quiser praticar a compaixão como espectador no teatro, o drama burguês terá seu herói paradigmático na vítima impotente da arbitrariedade absolutista, cuja esfera de influência se restringe à sua família. Ou, inversamente, enquanto a burguesia não se rebelar contra o absolutismo e declarar sua pretensão ao poder, ela viverá seus sentimentos e, impotente, deplorará no teatro a própria miséria [...] (SZONDI, 2004, p. 150).

É importante ressaltar, porém, que o principal ponto de conflito entre burguesia e Absolutismo retratado no drama alemão do século XVIII se situava, a princípio, mais no terreno da moral do que no terreno político. Tratava-se de apresentar a moral burguesa enfatizando o quão corrompida a moral aristocrática se encontrava. Obviamente, com a consolidação do drama burguês, estas críticas adentraram definitivamente o território político. Conforme apontado por Beutin,

O conflito entre a aristocracia e a burguesia não é conduzido como um conflito político, é antes privatizado e moralizado, e como um conflito entre a integridade burguesa e o despotismo absolutista representado no palco. Nesse sentido, observa-se uma concretização crescente e uma precisão da situação de conflito social. Se no início do drama burguês a concepção de humanismo privado estava ainda ligada a personagens da aristocracia, alguns anos mais tarde com os *Stürmer und Dränger* passa a ser transferida para a personagem do burguês. Este deslocamento tem consequência para a inflexão da crítica social no gênero. A precisão do assunto, da construção das figuras e da situação de conflito concretiza simultaneamente o elemento de crítica social. A crítica moral ao feudalismo transforma-se em política (BEUTIN, 1993, p. 209).

Vale destacar ainda a influência de um autor francês para o período: Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Sua obra crítica *Do teatro ou Novo ensaio sobre a arte dramática (Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'Art Dramatique, 1773)* ecoou na Alemanha do *Sturm und Drang*. O crítico francês baseou sua teoria no embate entre burguesia e aristocracia representado na dramaturgia. Para Mercier, não bastava ao drama pintar um quadro da sociedade da época. Este quadro deveria ser útil, isto é, o efeito provocado pelas peças de

teatro estava no centro de sua teoria. Os poetas eram, dessa forma, retratados como os “cidadãos mais úteis”. (SZONDI, 2004, pp. 152-153). O drama burguês se torna, então, uma forma de drama político e a compaixão se transforma em um efeito que deve atingir não somente oprimidos, mas também opressores. De acordo com Szondi,

O dado novo aqui é que o incitamento da compaixão seja posto a serviço da crítica aos dominantes. Como defensor público dos oprimidos, o poeta busca comover, “pois até o ímprobo é forçado a lutar para derrotar natureza e compaixão”. Se as lágrimas da compaixão são, no drama burguês anterior, um paliativo para os oprimidos, então Mercier confere-lhes (às lágrimas) a força de provocar uma inversão nos opressores, ou, se não, [...] de levá-los a prestar socorro (SZONDI, 2004, p. 157).

A compaixão seria, para Mercier, uma forma de subjugar o egoísmo, provocado pelas relações políticas, ou seja, uma característica não natural ao homem. Por isso, o drama deveria ser útil e unir os homens através “da compaixão e do interesse” (SZONDI, 2004, p. 161).

Por esses motivos, a teoria do teatro de Mercier foi exatamente ao encontro dos jovens *Stürmer*, que se viam em meio à agitação causada pelas discrepâncias sociais e políticas da Alemanha absolutista. De acordo com Szondi,

[...] a outra possibilidade de drama burguês, que Mercier, não sem ironia, se apoia justamente naquele argumento que deveria firmar outrora a cláusula dos estados – o drama do burguês como vítima do arbítrio absolutista de um intendente, isto é, de um administrador do rei ou do príncipe –, marca uma tradição importante do drama burguês na Alemanha, a que pertencem *Rhynsolt und Sapphira* (1755) de Martini, *Emilia Galotti* de Lessing e *Intriga e amor* de Schiller (SZONDI, 2004, p. 163).

Por fim, é imprescindível destacar as palavras de Schiller ao defender o estabelecimento de um teatro nacional alemão. Segundo ele, somente através do teatro, os homens seriam chamados à razão e enxergariam claramente as virtudes e vícios da sociedade e poderiam, dessa forma, realizar um julgamento sóbrio acerca desses elementos. Schiller, aliás, vai além e diz que somente através de um teatro nacional a Alemanha poderia se tornar uma nação. Segundo as palavras schillerianas,

É impossível não falar aqui da grande influência que teria no espírito da nação um bom teatro regular. Considero espírito nacional de um povo a semelhança e a unanimidade de suas opiniões e tendências em relação a problemas que outra nação vê e sente de modo diferente. Só no teatro se consegue em alto grau essa unanimidade, porque ele atravessa todo o campo do saber humano, esgota todas as situações da existência e ilumina todos os recantos do coração: porque concentra em si todas as camadas e classes e é a via mais aberta para a razão e para o coração. Se todas as nossas peças fossem dominadas por *uma* tendência maior, se os nossos poetas quisessem unir-se para alcançar este objetivo, se os seus trabalhos fossem orientados por uma rigorosa seleção, se os seus pincéis se ocupassem apenas de temas do seu povo, numa palavra, se conseguíssemos chegar a ter um teatro nacional, chegaríamos também a ser uma nação (SCHILLER, apud BARRENTO, 1989, p. 158).

Cabe inferir que a defesa da formação de um teatro nacional revela a valorização do homem moderno e do artista que cria peças em consonância com as urgências do público de seu tempo. Concede-se destaque ao homem burguês empreendedor de um novo modo de ver e estar no mundo e, sendo a transformação e crítica dele mesmo uma tarefa indispensável ao teatro, a ação passa a se configurar como social. Dessa forma, unem-se a ação individual – genial – à coletiva, ambas baseadas na consciência do poder de transformação de si e do mundo.

3.2 *Götz von Berlichingen*

A publicação do drama de estreia de Goethe, a princípio denominado *História de Gottfried von Berlichingen com a mão de ferro* (*Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand*), se configura como um ponto crucial na história da literatura alemã: pela primeira vez na Alemanha, um escritor levou a termo os princípios artísticos defendidos desde os escritos críticos de Lessing, que enalteciam a liberdade criativa do artista em detrimento da mera obediência a regras pré-concebidas. O drama goethiano, inspirado no esquema dramático de Shakespeare, foi, desse modo, um marco para o *Sturm und Drang*, no que concerne à exaltação da liberdade. Conforme assinalado por Borchmeyer,

Diese in einem förmlichen Schreibrausch gefertigte Urfassung des *Götz von Berlichingen* bricht mit allen dramatischen Konventionen, an die Goethe sich bis dahin noch gehalten hatte. Die Szenenfolge des zeitlich weitgestreckten, von Episoden überquellenden dramatischen Epos mit seinen über fünfzig Schauplätzen, die vom Hofstaat des Kaisers bis zum Zigeunerlager einen Querschnitt durch alle Stände und Schichten der Gesellschaft bieten, sprengte völlig den Rahmen der an die klassizistischen “Regeln” gewohnten Dramatik der Zeit (BORCHMEYER, 2005, p. 33).⁴⁶

Cabe destacar ainda um outro fator de grande importância no drama goethiano: seu teor histórico. Goethe partiu da autobiografia do cavaleiro medieval Gottfried von Berlichingen (1480-1562) – publicada em 1731, sob o título *Descrição da vida do senhor Götz von Berlichingen* (*Lebensbeschreibung des Herrn Götz von Berlichingen*) – para compor sua peça. O escritor já havia estudado o século XVI em seus tempos de jurista em Straßburg,

⁴⁶ “Este original de *Götz von Berlichingen*, elaborado em um arreatamento formal, rompe com todas as convenções, às quais Goethe, até então, ainda se atinha. A sequência temporal de cenas foi estendida, em episódios de uma torturante epopeia dramática, com seus cerca de cinquenta cenários, que vão da corte do imperador ao acampamento dos ciganos, o que oferece um corte através de todos os níveis e classes sociais, e supera totalmente os moldes da dramaturgia da época, pautada nas “regras” classicistas.” (tradução nossa)

o que despertou seu interesse pelo período. Após retornar a Frankfurt, em 1771, Goethe deu início à escrita de *Götz* e em apenas seis semanas o primeiro manuscrito já havia sido finalizado. O escritor, porém, julgou estas páginas apenas como um primeiro rascunho que necessitava de aprimoramentos. Após diversas alterações e pareceres de Herder, a primeira versão de *Götz* veio a lume dois anos depois, em 1773.

É importante ressaltar, entretanto, que Goethe não se ateve somente ao conteúdo histórico ao elaborar sua obra: a linguagem dos diferentes registros sociais da época foi meticulosamente estudada e incorporada ao drama, o que exaltou os conservadores e provocou uma comoção entre os jovens artistas. De acordo com Borchmeyer,

Besonders die bald durch die Parole des “Sturm und Drang” zusammengehaltene junge literarische Generation fand in *Götz von Berlichingen* eine neue Ästhetik des Dramas verwirklicht. Was die Stürmer und Dränger vor allem begeisterte, war der sprachlich wie dramaturgisch Rückgriff auf die Geschichte. Mit Fug und Recht darf man dieses Schauspiel als das erste echte Geschichtsdrama der Weltliteratur bezeichnen.

[...] Das Neuartige liegt vor allem in dem Versuch, durch die teilweise drastische Sprache [...] – abgetönt nach Stand, Milieu und Schauplatz – die Atmosphäre geschichtlicher Vergangenheit zu beschwören. So sehr das die junge literarische Generation begeisterte, so empfindlich verletzte es den Geschmack der an den höfischen Anstandsregeln und den ihnen korrespondierenden poetischen Normen orientierten Generation (BORCHMEYER, 2005, p. 34).⁴⁷

Desse modo, Goethe não somente apresentou ao público leitor alemão um drama que provava ser possível criar uma obra artística independente dos rígidos padrões do Classicismo francês, como também expôs uma nova perspectiva, introduzindo um enredo patriótico, pautado nas particularidades de uma cultura específica, em um momento histórico específico. Goethe apresentou ainda um ponto de vista burguês em oposição à “cultura da corte”, em busca de um tom genuinamente alemão para sua obra. Conforme apontado por Nägele,

Dieser patriotisch-politische Aspekt ist jedoch nicht zu trennen von seinem gesellschaftlichen als einem Patriotismus des Bürgertums, das in Opposition gegen die französische *Hofkultur* eine eigenständigere, bürgerlich-deutsche Kultur sucht. Damit wird der *Götz* als theatergeschichtliches Ereignis zum Paradigma und Modell eines Dramas, das dem klassizistischen französischen Theater entgegeng gehalten werden kann. Und schließlich repräsentiert der *Götz* als historisches Drama eine neue geschichtsphilosophische Perspektive, die in der Geschichte nicht bloß allgemeinmenschliche Exempel sieht, sondern gerade das Partikuläre und Besondere

⁴⁷ “Especialmente a geração de jovens literatos – futuramente reunidos pela palavra de ordem do *Sturm und Drang* – encontrou em *Götz von Berlichingen* a concretização de uma nova estética dramática. O que exaltou sobremaneira os *Stürmer und Dränger* foi a retomada linguística e dramaturgica da história. Com todo o direito, deve-se caracterizar esta peça como o primeiro verdadeiro drama histórico da literatura mundial. [...] O inovador da obra consiste, sobretudo, na tentativa, por vezes através de uma linguagem drástica, – diferenciada de acordo com nível, ambiente e cenário – de evocar a atmosfera do passado histórico. Tanto que deleitou a jovem geração literária, feriu profundamente o gosto dos adeptos das regras de decência da corte e as normas poéticas correspondentes à sua geração.” (tradução nossa)

am historischen Moment hervorhebt und so den Individualitätsbegriff selbst zu einer historischen Kategorie macht (NÄGELE, 1997, p. 19).⁴⁸

Vale ressaltar que, embora o drama se situe em um século no qual Goethe e seus contemporâneos não viveram, este remete a questões do próprio século XVIII, como a tão recorrente exaltação da liberdade, a revolta crítica e as tendências emancipatórias – porém, de modo menos incisivo do que em outros dramas do período. Götz é um defensor da liberdade e, apesar de ser um cavaleiro membro da aristocracia, carrega ideais libertários como os da burguesia do século XVIII. Liberdade para Götz não significa simplesmente ter os direitos de ir e vir resguardados. A questão vai além disso. Trata-se de uma liberdade de consciência que, ao entrar em choque com as condições reais do mundo, torna-se uma utopia. Ser livre, portanto, é ter uma mente e um coração livres. De acordo com Nägele,

Im *Götz* ist der rebellische und gesellschaftskritische Gestus von vornherein weniger ausgeprägt als in anderen Stücken des Sturm und Drang. Nicht zufällig bleibt als Paradigma des Rebellischen im *Götz* am ehesten noch ein verbaler Kraftausdruck im allgemeinen Bewußtsein. Dennoch geht die kritische Rebellion weiter als das, aber gebrochen wie im Ansatz schon ist, auch weniger weit. “Freiheit” ist ein Leitmotiv des Stückes. Ihre dreimalige Beschwörung (“Es lebe die Freiheit”, III, 20) führt Götz zur Formulierung seiner Utopie. So richtig es ist, in diesem Ruf nach Freiheit politisch und gesellschaftlich emanzipatorische Tendenzen des 18. Jahrhunderts ausgedrückt zu sehen, liest man doch an der historischen Realität vorbei, wenn man nicht das Gegenwort “Gefängnis” mitliest, das als das Andere der Freiheit ebenso leitmotivisch das Stück durzieht und eine Kondition markiert, die ihren Drang nach Freiheit kaum anders als in Gefängnismauern artikulieren kann (NÄGELE, 1997, p. 22).⁴⁹

Cabe destacar ainda que esta liberdade não se restringe a Götz, pois seus fiéis companheiros também partilham dela. Em passagem do quarto ato, Elisabeth, mulher de Götz, define perfeitamente este conceito ao se referir aos amigos de seu marido, que se

⁴⁸ “Este aspecto político-patriótico não deve, contudo, ser desassociado de seu aspecto social, como um patriotismo da burguesia, que – em oposição à cultura da corte advinda da França – busca uma cultura burguesa alemã mais autêntica. Desse modo, *Götz* se transforma, de um acontecimento na história da dramaturgia, em um paradigma e modelo de um drama, que pode replicar o teatro classicista francês. E, por fim, *Götz* representa, como drama histórico, uma nova perspectiva da filosofia histórica, que não vê somente exemplos humanos gerais, mas enfatiza o particular e o singular no momento histórico e, assim, transforma o próprio conceito de individualidade em uma categoria histórica.” (tradução nossa)

⁴⁹ “Em *Götz*, o gesto rebelde e crítico social é, previamente, menos contundente do que em outras peças do *Sturm und Drang*. Não é sem razão que, antes de mais nada, a força de expressão verbal em uma consciência comum permanece como paradigma da rebeldia em *Götz*. Contudo, a revolta crítica vai mais além, mas, conforme apontado no conceito inicial, de modo incompleto, e não avança muito. “Liberdade” é um motivo condutor da peça. Sua evocação tripla (“Viva a liberdade!”, III, 20) leva Götz à formulação de sua utopia. É certo que neste clamor pela liberdade, observam-se tendências de emancipação política e social do século XVIII. Vê-se rapidamente na realidade histórica – quando não se vê também seu antônimo, prisão – o outro lado da liberdade, também um motivo principal perpassado pelo drama, que marca uma condição: a de que seu impulso à liberdade somente pode ser articulado entre os muros do cárcere.” (tradução nossa)

encontravam encarcerados: “Eles têm a sua recompensa, nasceu com eles – um coração livre e nobre. Mesmo dentro da prisão, eles estão livres!” (GOETHE, 1945, p. 168).

Uma obra com tal teor, publicada em um período no qual as mentes dos jovens artistas fervilhavam em busca de uma literatura que os definisse e que trouxesse a tona questões alemães em vez de tentar se equiparar a outras literaturas, causou um forte impacto não somente no público leitor, mas também nos escritores do período. Cartas exaltadas, plenas de admiração, foram trocadas entre artistas como Bürger, Boie, Herder, Wieland, entre outros. Bürger, por exemplo, em carta de 08 de julho de 1773 a Boie, mal pode conter seu entusiasmo ao relatar a impressão causada pelo drama goethiano, chamando o autor de “Shakespeare alemão”:

Der Ritter mit der eisernen Hand, welch ein Stück! Ich weiß mich vor Enthusiasmus kaum zu lassen. Womit soll lich dem Verfasser mein Entzücken verdanken? Den kann man doch noch den deutschen Shakespeare nennen, wenn man einen so nennen will (BÜRGER, apud BORCHMEYER, 2005, p. 33).⁵⁰

Christian Heinrich Schmid (1746-1800), em resenha de *Götz* publicada em setembro de 1773 na *Mercúrio alemão (Teutsche Merkur)*, enaltece o patriota alemão retratado por Goethe em sua peça, afirmando que o escritor não precisou imitar simplesmente os gregos, pois o essencial, isto é, fazer arte como os gregos, foi alcançado:

Erstlich verdient der Verf. für die Wahl seines Sujets den lebhaftesten Dank aller teutschen Patrioten, die es lang gewünscht haben, nicht daß man grieschische Schauspiele nachahmen, sondern daß man wie die Griechen Gegenstände wählen, und sie alsdenn nach Art der Griechen bearbeiten möchte... (SCHMID, apud GOETHE, 1998, p. 490).⁵¹

Wieland, em texto também publicado na *Mercúrio alemão* em junho de 1774, celebra a vivacidade do drama de Goethe, afirmando que poucas obras (exceto *Emilia Galotti*, de Lessing), seriam capazes de provocar tal comoção:

Wer hat es gelesen, ohne zu fühlen (wenn er auch nicht sagen konnte, wie und warum), daß ihn nicht leicht eine andre Lektüre (immer nehme ich „Emilia Galotti” aus) mit solcher Gewalt ergriffen, so stark interessiert, so mächtig erschüttert, so durchaus vom ersten Zug bis zum letzten in die Begeisterung des Dichters hineingezogen, und ans ununterbrochene Anschauen der lebendigen Gemälde, die er,

⁵⁰ “*O cavaleiro com a mão de ferro*, que peça! Mal posso conter meu entusiasmo. De que modo devo agradecer ao autor pelo meu êxtase? Este já pode ser denominado o Shakespeare alemão, se houver de se nomear um.” (tradução nossa)

⁵¹ “Primeiramente, o autor recebe, pela escolha de seu protagonista, o mais caloroso agradecimento de todos os patriotas alemães, que por muito tempo almejavam que não se imitasse as peças gregas, mas que se escolhessem motivos como os gregos o faziam e que, então, assim como os gregos, os trabalhasse...” (tradução nossa)

ut Magus, vor unsern Augen vorbeiführt, angeheftet habe? (WIELAND, apud GOETHE, 1998, p.491).⁵²

Tal abalo provavelmente não teria sido ocasionado se o próprio autor de *Götz* não tivesse se lançado na tarefa de criar a história de seu herói alemão com todo o furor. Goethe comenta sua dedicação a este empreendimento em carta de novembro de 1771 a Johann Daniel Salzmann (1722-1822):

Mein ganzer Genius liegt auf einem Unternehmen, worüber Homer und Shakespeare und alles vergessen worden. Ich dramatisiere die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andenken eines braven Mannes, und die viele Arbeit, die mich's kostet, macht mir einen wahren Zeitvertreib, den ich hier so nötig habe (GOETHE, 1998, p. 487).⁵³

É importante destacar, porém, que uma obra capaz de causar tamanha admiração, também provocou a fúria dos conservadores, como o rei da Prússia, Friedrich II, ferrenho defensor do Classicismo francês, que teceu uma severa crítica a *Götz*, em língua francesa, repudiando no drama a rejeição às regras aristotélicas e caracterizando-o como uma “péssima imitação das tragédias inglesas” (SIMEÃO, apud GOETHE, 1945, p. 17).

No que se refere à encenação da peça, esta não pode ser realizada a partir da primeira versão do drama por conta da recorrente mudança de cenários. Foi necessária, portanto, uma redução do número de cenas. A primeira encenação da peça, realizada em 14 de abril de 1774 em Berlim, contou com um formato reduzido, principalmente do terceiro e quinto ato. O drama foi levado em seguida aos palcos de Hamburgo (ainda em 1774, contando com cerca de 25 cenas a menos), Breslau, Leipzig, Frankfurt am Main, Mannheim outras cidades (KAYSER, apud GOETHE, 1998, p. 515).

O drama foi encenado com o total consentimento de Goethe somente em 1804, em Weimar. Devido à longa duração do espetáculo, o escritor optou por uma versão dupla da peça, a ser encenada em duas noites. A primeira parte, intitulada *Adelbert von Weislingen*, abrangia o enredo do primeiro ao terceiro ato e a segunda parte, denominada *Götz von Berlichingen*, apresentava novamente o terceiro ato e os atos seguintes (KAYSER, apud GOETHE, 1998, p. 515). Conforme afirmado pelo próprio Goethe, em carta a Johann

⁵² “Quem o leu sem sentir (se também não se souber dizer como e quando), que dificilmente outra leitura (sempre tomo *Emila Galotti* como exceção) o arrebatou com tamanha intensidade, tão fortemente o interessou, tão poderosamente o emocionou, tão plenamente, desde a primeira até a última parte, se enredou no entusiasmo do poeta, e em ininterruptas aparições de pinturas vívidas, que ele, *ut Magus* [de modo mágico], fez passar diante de nossos olhos, nos fixou?” (tradução nossa)

⁵³ “Todo o meu gênio se concentra em uma tarefa, na qual Homero, Shakespeare e tudo o mais é esquecido. Eu dramatizo a história de um dos mais nobres alemães, recupero a memória de um homem destemido, e todo o trabalho que isso me custa torna-se um verdadeiro passatempo, que considero tão necessário.” (tradução nossa)

Friedrich Rochlitz (1769-1842) de 11 de setembro de 1811, o drama foi assim reorganizado prezando somente pela possibilidade de encenação:

Eigentlich kann diese Umarbeitung nur durch den theatralischen Zweck entschuldigt werden, und kann auch nur insofern gelten, als durch die sinnliche Gegenwart der Bühne und des Schauspiels dasjenige ersetzt wird, was dem Stücke von einer andern Seite entzogen werden mußte (GOETHE, apud KAYSER, apud Goethe, 1998, p. 515).⁵⁴

É importante acrescentar que as encenações não se restringiram ao século XVIII, pois no século XX ainda era possível assistir à peça nos palcos alemães. Estas representações contemporâneas, porém, se basearam principalmente na primeira versão do drama, publicada em 1773, e não na versão alterada por Goethe (KAYSER, apud GOETHE, 1998, p. 515). No presente século, aliás, foram elaborados um filme para os cinemas, em 1978, sob a direção de Wolfgang Liebeneiner, e uma versão para a TV, dirigida por Carlo Rola, exibida na Alemanha em 2014.

3.2.1 Trama, personagens, estrutura

O enredo do drama gira em torno do protagonista – que se apresenta como um homem forte, justo e defensor da liberdade –, seus fieis companheiros, sua família e seus inimigos. A trama se localiza no período da Reforma, no qual lutas anárquicas contra os senhores feudais eram travadas. Esta é uma peça patriótica, elaborada em um tom libertário. De acordo com Carpeaux, “é digno de nota o forte patriotismo alemão que inspira a peça, temperado porém pelo indomável desejo de liberdade individual, anárquica.” (CARPEAUX, 2013, p. 62-63).

A trama abrange a vida do protagonista desde o ápice de sua força e disposição para lutar por seus ideais até a sua captura e seu fim. Os acontecimentos ao longo do enredo se pautam no conflito das forças internas de Götz com as forças externas do mundo. O herói, no princípio forte e vigoroso, vai perdendo as forças no decorrer da trama devido às traições que sofre e termina sem vitalidade alguma, mas ainda exaltando a liberdade. Os personagens que circundam o herói surgem ou para enfatizar seu caráter (como seus fieis escudeiros e sua família) ou para contrastá-lo (como Weislingen e Adelheid).

⁵⁴ “Na realidade, esta adaptação pode ser perdoada somente devido a seus fins teatrais e também pode valer, contanto que através dela seja substituída a presente sensualidade do palco e da peça, aspecto do qual, por outro lado, a peça deve ser destituída.” (tradução nossa)

Goethe, conforme assinalado anteriormente, baseou-se em um personagem real para compor sua história, mas também acrescentou figuras ficcionais para garantir o teor desejado à obra. Weislingen, por exemplo, foi criado de modo a se contrapor à figura de Götz, ou seja, o antagonista desleal se opõe ao protagonista leal (GRENZMANN, 1964, p. 16). Enquanto Götz se mantém fiel aos seus ideais e valores do início ao fim da trama, Weislingen oscila entre atitudes traiçoeiras e crises de consciência.

A oposição desses dois personagens é um ponto vital à trama, pois também engloba questões sociais: enquanto – do ponto de vista do burguês do século XVIII – Götz representa o indivíduo ideal, cujos valores devem ser preservados, Weislingen retrata o homem comum, com fraquezas bastante reais, no qual o público se vê retratado. Nesse sentido, há um respeito à norma aristotélica, já que há a presença de um personagem nobre tanto de nascença, quanto de caráter (Götz). Sendo que a capacidade moral, íntima, é superior à marca de nascença. O homem nobre o é por sua vontade, não pelo destino. Conforme apontado por Nägele, “[...] do ponto de vista do real burguês do século XVIII, Götz é a figura ideal, a qual deve ser recuperada, Weislingen, a figura real, na qual o público de vê retratado” (NÄGELE, 1997, p. 16).⁵⁵

Não foi sem razão, portanto, que Grenzmann afirmou que a tragédia de Götz consiste no fato de o herói não ser compreendido por seu tempo – conforme as palavras de Maria, irmã do protagonista, proferidas logo após a morte do herói: “Homem nobre! Homem nobre! Infeliz do século que te repeliu!” (GOETHE, 1945, p. 232). O protagonista, no início do drama, é louvado por muitos e tido como um grande homem, mas sua honestidade e inflexível fidelidade a seus valores o expõe a traições, o que o leva a combater as mazelas de seu tempo, transformando-o em um rebelde que não dispensa o caráter ético. Segundo o crítico,

Seine Tragik aber besteht darin, daß seine Zeit nicht auf in hört; mehr noch aber darin, daß er *den Mächten der Geschichte gegenüber letztlich ohnmächtig ist* und im Kämpfe mit ihnen unterliegt. Er reckt sich auf zu riesiger Größe, aber die Zusammenballung der Gegenmächte bewirkt den vernichtenden Schlag, mag auch der einzelne Vertreter von geringerer, ja selbst verächtlicher Art sein. Er entwickelt sich zum Rebellen gegen die Gewalten der Zeit und wird, obwohl ein sittlicherer Charakter als alle anderen, im Kampfe mit ihnen schuldig und geht zugrunde (GRENZMANN, 1964, p. 16-17, grifos do autor).⁵⁶

⁵⁵ Do original: “[...] aus der Sicht des realen Bürgers des 18. Jahrhunderts ist Götz die Idealfigur, die man retten möchte, Weislingen die Realfigur, in der man sich gespiegelt findet.”

⁵⁶ “Sua tragédia consiste no fato de o seu tempo não o ouvir; mas mais ainda, no fato de ele se encontrar impotente ante os poderes da história e ser derrotado em sua luta contra eles. Ele se eleva a imensas alturas, mas a aglomeração de forças opostas resulta em um golpe exterminador. Ele até pode ser o único representante de poucos, mas de um modo insignificante. Ele se transforma em um rebelde contra a violência do tempo, embora possua um caráter mais ético do que os outros, o que gera um sentimento de culpa em sua luta e provoca a sua ruína.” (tradução nossa)

O drama, desse modo, destaca um embate entre “eu” e “mundo”. Valores dos homens mais corretos podem se tornar impraticáveis em uma sociedade deteriorada pelo excesso de vícios. Ao lançar um olhar sobre os tempos que se aproximam, Götz, na última cena do quinto ato, profere uma previsão sombria pouco antes de sua morte: “Vão vir tempos de perfídia, foí-lhes dada licença. Governarão miseráveis com astúcia, e os corações nobres cairão nas malhas” (GOETHE, 1945, p. 232). É importante enfatizar que esta “profecia” se reflete em uma crítica ao século do *Sturm und Drang*, ou seja, ao tempo de Goethe e seus contemporâneos (KAYSER, 1998, p. 507).

Em relação aos personagens da peça, vale ressaltar que, além dos protagonistas, antagonistas e coadjuvantes, o drama também conta com personagens das mais distintas classes sociais, o que revela a abrangência dos estudos de Goethe acerca do período retratado. Conforme apontado por Grenzmann,

[...] schon das Personenverzeichnis zeigt, welch bunte Fülle sich durch das Stück bewegt. Menschen und Bauern, Seßhafte und Zigeuner, Gefolgsmannen der verschiedenen Parteien, Männer, Frauen und Kinder. Ein farbenreiches Gewebe, ein Bild der Fülle, der Spiegel eines ganzen Reiches (GRENZMANN, 1964, p. 17).⁵⁷

Este fator, aliás, remete à linguagem empregada no drama, que não soa artificial, pois cada camada social é devidamente representada linguisticamente. Desse modo, o drama não é completamente escrito em uma linguagem formal, em versos milimetricamente elaborados, pois a linguagem oral também é valorizada. De acordo com Grenzmann,

Statt des für das Deutsche Theater steifen Alexandriners die Prosa, statt pathetischer Verse eine kräftige oft derb zupackende Rede. Hier geht es nicht um feine, wohlabgemessene Worte, sondern um den echten Naturlaut rauhen Kriegserlebens, die Atmosphäre des Lagers und des Wirtshauses. Daher die Vorliebe für altertümliche Ausdrücke und Mundartliches, aber auch Ungepflegtes und selbst sprachliche Nachlässigkeiten (GRENZMANN, 1964, p. 29).⁵⁸

Como exemplo de recurso à linguagem oral, se pode citar a ausência de pronúncia de vogais na última sílaba das palavras, típicas da fala até os dias atuais, como em *Knab*, *Aug* e

⁵⁷ “[...] a lista de personagens já aponta o tipo de abundância variada que se movimenta através do enredo. Povo e agricultores, caseiros e ciganos, adeptos de diversos partidos, homens, mulheres e crianças. Uma trama multicolorida, um retrato da plenitude, o espelho de todo um reino.” (tradução nossa)

⁵⁸ “Em vez de lapidar sua prosa em versos alexandrinos para o teatro alemão; e em vez de versos patéticos, um discurso forte, por vezes, grosseiro. Não se trata aqui de palavras refinadas, doseadas, mas sim de um verdadeiro tom natural de cruas experiências de guerra, a atmosfera do acampamento e da taverna. Daí a predileção por expressões arcaicas e coloquialismos, mas também linguagem inculta e até mesmo negligências linguísticas.” (tradução nossa)

wollt; sínopes como em, *findt, redt, reit'*, *ungrisch, Liebs e Guts*; adjetivos não flexionados, como *ritterlich Gefängnis, ein tugendsam Weib*⁵⁹, entre outros. Vale acrescentar ainda que Goethe não buscou apresentar uma linguagem perfeitamente fiel à utilizada no século XVI, mas objetivou um próprio tom arcaico-popular (KAISER, apud GOETHE, 1998, pp. 512-513).

No que tange aos caracteres de alguns dos personagens principais, estes são claramente delineados logo na primeira cena do primeiro ato do drama, na qual Metzler e Sievers – chefes dos camponeses insurgentes – discutem a respeito das condições da época retratada, apontam a força do caráter de Götz e sua contenda com Weislingen. Dois cavaleiros e um estalajadeiro também participam da cena. Nota-se que um período oscilante, pautado na ausência de lei e ordem e homens que buscam aventura através dos meios mais sórdidos. Conforme destacado por Grenzmann,

Die kurze Szene macht die Hintergründe der Zeit und die Charaktere der handelnden Personen offenbar: unruhiges Hin und Her, Gesetzlosigkeit und Unordnung, rauflustige Reiter auf beiden Seiten, die mit ihren Herren nur lose verbunden sind und vor allem eins suchen: Taten und Abenteuer. Gibt es gerade keine Fehde, so sind sie mit einer Schlägerei zufrieden. Aus ihren Reden werden auch die Umrisse ihrer Herren sichtbar; der schlaue Weislingen, die ränkesüchtigen Pfaffen, der getreuerzige Berlichingen spielen in ihrem Gesprächen eine Rolle (GRENZMANN, 1964, p. 19).⁶⁰

Um importante personagem na indicação do caráter de Götz é Frei Martin, que direciona boa parte das palavras que profere ao elogio ao protagonista. Pode-se citar como exemplo, sua exaltação, na segunda cena do primeiro ato, ao dar-se conta de que está diante do cavaleiro Götz von Berlichingen: “Então sois Goetz de Berlichingen! Agradeço-vos, meu Deus, por me haverdes dado ocasião de ver este homem, que os príncipes odeiam e a quem recorrem os oprimidos” (GOETHE, 1945, p. 39). Esta cena retrata um momento de grande importância: dois homens virtuosos, mas com virtudes que se apresentam de modos distintos, se assemelham no que se refere à estranheza perante às regras que regem um mundo que julgam decadente. De acordo com Kaiser,

⁵⁹ Em vez de *Knabe* (menino), *Auge* (olho), *wollte* (gostaria), *findet* (acha, encontra), *redet* (fala), *reite* (cavalgo), *hungrig* (faminto), *ritterlisches Gefängnis* (prisão cavalheiresca) e *eine tugendsame Weib* (uma mulher virtuosa). (tradução nossa)

⁶⁰ “A cena curta torna evidente o plano de fundo do tempo e os caracteres dos personagens atuantes: inquietante oscilação, anarquia e desordem, cavaleiros desordeiros em ambos os lados, que são remotamente ligados aos seus senhores e, sobretudo, uma busca: feitos e aventura. Se no momento não há nenhum conflito, eles ficam contentes com uma pancadaria. Suas falas também tornam claros os perfis de seus senhores; o esperto Weislingen, os clérigos viciados em intrigas e o franco Berlichingen desempenham um papel em seus diálogos.” (tradução nossa)

Der Klosterbruder Martin, in seiner Lebenskraft gebrochen, weil er einer fremden Ordnung untersteht, die seinem Lebensgesetz widerspricht, genießt in der Begegnung mit Götz die “Wollust, einen großen Mann zu sehn” (II, S. 150): eine in sich ruhende, mit sich übereinstimmende Persönlichkeit, die die Freiheit ihres So-Seins gegen die Welt verteidigt⁶¹ (KAISER, 1966, p. 85).⁶²

É vital acrescentar que o caráter de Götz se reflete em sua família, isto é, há uma harmonia entre a virtuosidade do protagonista e os comportamentos de sua mulher, Elisabeth, sua irmã, Maria, e seu pequeno filho, Karl. A família se configura como apoio e escape para Götz, pois é para casa que o guerreiro retorna após cada batalha e após cada intriga. Cabe destacar que, embora haja uma consonância entre os caracteres da família Berlichingen, estes se manifestam de distintas formas. Elisabeth, por exemplo, se apresenta como uma mulher doce e compreensiva, mas perspicaz no que se refere à sua percepção das pessoas e das condições que as circundam. Maria, por sua vez, é ingênua e está muito aquém da perspicácia de sua cunhada. Já Karl, é retratado como um menino sensível e pacífico, que pouco lembra a alma guerreira de seu pai. Conforme palavras do próprio Götz: “O meu velho pai deitou-nos a sua bênção e desejou-nos na sua oração uma posteridade de filhos nobres e corajosos... Tu não o atendeste e eu sou o último...” (GOETHE, 1945, p. 231). Ainda de acordo com Grenzmann,

Auch die Familie ist ein Spiegelbild von Götzens Wesen. Denn sie ist in all dem Wirrwarr der Zustände der einzige Hort der Ordnung und gesunden Lebens. Was Götz im Großen weder vorfand noch auch verwirklichen konnte, ist hier im Kleinen geschaffen, eine Zelle der Harmonie und des Friedens. So ist Götz keineswegs nur der Haudegen, der in ständiger Fehde leben muß, sondern ein Mensch, der Heimlichkeit und Traulichkeit um sich braucht. Die Familie ist der Ort, wohin er nach allen Kämpfen immer wieder zurückkehrt (GRENZMANN, 1964, p. 20).⁶³

No que concerne aos antagonistas da peça, destacam-se Weislingen – o maior contraponto de Götz – e Adelheid von Walldorf⁶⁴ – uma mulher perigosa, que cria alianças

⁶¹ Este trecho aponta para a ideia de liberdade, fortemente presente no drama, principalmente na figura de Götz, que será mais detalhadamente trabalhada na próxima seção.

⁶² “O frei Martin, despedaçado em sua força vital, já que está sujeito a uma ordem estranha, que contradiz seus valores, desfruta em seu encontro com Götz do “Deleite de ver um grande homem” (II, S.150): uma constante em si, com uma personalidade convergente, que defende a todo o custo a sua liberdade de ser quem é.” (tradução nossa)

⁶³ “A família também é um reflexo da índole de Götz, pois, em meio a toda a balbúrdia das circunstâncias, é o único local de ordem e vida sã. O que Götz não encontra nem pode realizar no grande universo, é concretizado no pequeno universo, uma célula da harmonia e da paz. Desse modo, Götz não é de maneira alguma somente o espadachim que precisa viver em constante conflito, mas um homem que necessita de recolhimento e tristeza. A família é o local para onde ele sempre retorna após todas as batalhas.” (tradução nossa)

⁶⁴ Vale atentar ao fato de que a vilã possui o termo *Adel* em seu nome, que significa “aristocracia” e reflete o fato de a personagem ser uma forte representante do estilo de vida aristocrático na trama goethiana.

em busca de atingir seus objetivos –, ambos cidadãos da corte do bispo de Bamberg – Götz reside em Jaxthausen. Há ainda Franz, pupilo de Weislingen, de caráter oscilante, fascinado por Adelheid e facilmente influenciável pela vilã.

Tanto Weislingen quanto Adelheid representam a moral da corte e sua decadência, mas se diferem no que tange à força de seus caracteres: Weislingen possui uma personalidade vacilante e influenciável por fatores externos, já Adelheid é coesa em sua perversidade e exerce forte influência sobre o principal antagonista do drama. De acordo com Nägele, a aliada de Weislingen já foi tida por diferentes teóricos como “uma natureza, tão genuína e original quanto Götz” ou como uma “representação da vida decadente da corte” (NÄGELE, 1997, p. 24), devido ao seu caráter intrigante. Para o crítico, ambas as interpretações estão incorretas, pois Adelheid representa a ambivalência. A vilã retrata, portanto, a oscilação entre as retóricas presentes no drama. Conforme apontado por Nägele,

Was sich darin artikuliert ist paradigmatisch für eine historische Ambivalenz: einerseits eine bei aller antihöfischen Rhetorik besonders im höheren Bürgertum weitverbreitete Bereitschaft, sich mit dem Adel zu assoziieren, andererseits ein trotz aller Natur-Rhetorik stark moralistisch-puritanischer Zug im Bürgertum, dem das “Natürliche” verdächtig und unheimlich ist. So ist Adelheid weder Verkörperung der Natur noch eines dekadenten Hoflebens, sondern Verkörperung beider rhetorischer Topoi, Verkörperung der realen Ambivalenz (NÄGELE, 1997, p. 25).⁶⁵

Em relação ao personagem Weislingen, este será examinado mais detidamente na próxima seção, que tratará da personalidade de Götz e de seu conflito direto com seu antagonista.

3.2.2 Götz e seu “anti-heroísmo”

O protagonista da peça goethiana é um homem de grande força e de um caráter coerente. Götz é um cavaleiro respeitado por muitos devido ao seu senso de justiça e ao seu empenho em tomar partido em causas justas. Não é sem razão, portanto, que o protagonista desperta a ira dos poderosos ao se aliar a causas que ameaçam as bases da aristocracia, como

⁶⁵ “O que daí se articula é paradigmático para uma ambivalência histórica: de um lado, toda a retórica anticorte, principalmente na conhecida prontidão da alta burguesia para se associar à aristocracia; por outro lado, apesar de toda a retórica da natureza e forte característica moralista-puritana na burguesia, no qual o “natural” é duvidoso e inquietante. Dessa forma Adelheid não é nem a personificação da natureza nem da decadência da vida na corte, mas sim personificação de ambas as retóricas, personificação da real ambivalência.” (tradução nossa)

a revolta dos camponeses, ocorrida nos anos de 1524 e 1525, motivada pela indignação ante as opressões exercidas pelos senhores feudais (SANTOS, 2009).

Justiça e liberdade são, desse modo, as palavras de ordem que regem as lutas de Götz e seus companheiros. O herói passa a ser tido como vilão pelos poderosos e a ser caçado como um criminoso qualquer em certa altura dos acontecimentos, daí o seu título de anti-herói. Mas classificá-lo nesta categoria poderia ser um equívoco, já que o grande conflito de Götz reside no confronto entre “eu” e “mundo”, ou seja, o mundo exterior – um local deteriorado pelos abusos de poder e pela ganância – não entra em consonância com seu mundo interior – justo e sensato. Conforme assinalado anteriormente, a época na qual o Götz retratado por Goethe viveu não estava preparada para abrigar tal personalidade. De acordo com Kaiser,

“Freiheit” ist das Kennwort des Götzschen Lebenskreises [...] Götz träumt von einer Welt, in der jeder Mensch seinem inneren Gesetz folgen darf und in der doch das Rechte geschieht, von einer Welt der Harmonie zwischen Einzelem und Ganzem. Der Einzelgänger, der auf eigene Faust, als Selbsthelfer handelt, fühlt sich als Vorkämpfer des Reiches, und wenn die untergehende Ordnung des alten deutschen Kaiserreiches als diese Welt der Harmonie, die aufkommende Ordnung der Neuzeit als Welt des Verfalls erscheint, dann wird die Darstellung der Geschichte zur rückwärts gewandten Utopie. Das Rechte erscheint als das Vergangene, das Falsche als das kommende, in Wirklichkeit aber geht es um einen Konflikt, der mit einem zeitlichen, geschichtlichen Nacheinander nichts zu tun hat: um die Unversöhnlichkeit von Ich und Welt (KAISER, 1966, p. 85-86, grifos nossos).⁶⁶

Desse modo, Götz sente-se isolado por não ser compreendido pelo resto do mundo, já que seus ideais estão à frente de seu tempo. Nesse processo, o protagonista volta-se para si mesmo e ativa sua utopia, pois seu “eu” não pode ser conciliado com o mundo que o cerca. Em uma das últimas cenas do drama, quando Götz já se encontra no cárcere, o protagonista revela a sua mulher a perda de suas forças devido ao embate entre interior e exterior: “Se procuravas Goetz, já não existe há muito. Foram-me mutilando pouco a pouco, a mão, a liberdade, os bens e a representação. A cabeça... de que é que serve?” (GOETHE, 1945, p. 228). Vale destacar que a amargura de Götz não se deve à sua captura, mas à infidelidade com a qual o renderam (GRENZMANN, 1964, p. 26).

É importante notar ainda o simbolismo referente à perda da mão de Götz. A ausência da mão direita do cavaleiro revela um herói imperfeito, incompleto. Há ainda outro fator

⁶⁶ “‘Liberdade’ é o código de acesso à vida de Götz [...] Götz sonha com um mundo no qual cada pessoa possa seguir seus próprios ideais e onde a justiça prevaleça, um mundo de harmonia entre o singular e o todo. O solitário, que desempenha através de seus próprios punhos o papel de auxiliar da justiça, sente-se como paladino do império e, quando a ordem decadente do antigo império alemão – isto é, este mundo de harmonia – é substituída pela ordem do novo tempo, – ou seja, mundo da ruína – então a representação da história se transforma em utopia passadista. A justiça se caracteriza como o passado, o condenável como o vindouro. Na realidade, trata-se de um conflito que não se relaciona com o tempo ou a história: trata-se da impossibilidade de conciliação entre Eu e Mundo.” (tradução nossa)

relacionado à mão de Götz: Weislingen. O vilão, anteriormente próximo a Götz, torna-se seu desafeto e o abandona. A ausência de Weislingen se torna, desse modo, equiparável à ausência da mão de Götz. Não é sem razão que, ao se reconciliar com Weislingen, o protagonista sente que recebe sua mão direita de volta. Embora protagonista e antagonista travem uma ferrenha luta em grande parte do drama, ambos são incompletos. Esta reconciliação – que culmina em mais uma traição de Weislingen – provoca um reencontro dos personagens consigo mesmos. Conforme apontado por Nägele,

Und so wie Weislingen für Götz das abwesende Ich ist, ist Götz für Weislingen das verdrängte Ich, ohne das er doch nichts ist (I,3). Versöhnt mit ihm ist auch sein Selbst ihm zurückgegeben: “Götz, teurer Götz, du hast mir selbst wiedergegeben” (I,5). Götz selbst glaubt, durch diese Versöhnung seine verlorene rechte Hand in Weislingen wieder zu erhalten (I, 3.5). Götz ist also keineswegs eine ganze, in sich ruhende Individualität, wie oft behauptet wird. Dennoch besteht ein Unterschied zwischen ihm und Weislingen: zwar ist er dezentriert, aber seine Identität ist doch relativ stabil auf den einen Punkt Weislingen bezogen, während für diesen auch die dezentrierten Identitätspunkte gleiten (NÄGELE, 1997, p.13-14).⁶⁷

O conflito entre Götz e Weislingen pode ser observado sob a ótica da disputa entre irmãos – tema recorrente no *Sturm und Drang* –, já que ambos foram grandes amigos no passado. Ao romper com Weislingen, a sua ausência passa a assombrá-lo e, mesmo sendo um homem forte, Götz não consegue superar este rompimento, pois a infidelidade se configura como um crime hediondo para o herói. Segundo Kaiser,

In einem übertragenen Sinne gestaltet hier Goethe das typische Sturm-und Drangmotiv der feindlichen Brüder, wie es bei Klinger, Leisewitz und Schiller wieder auftaucht. Der Widerspruch der Existenz, der in seiner Umwelt zum höhnischen Fratzenspiel wird, stellt sich im großen Menschen dar. Auch Götz, der für Freiheit und Recht kämpft, macht – allein durch das Gewicht seines Daseins – andere unfrei. Das starke Ich, indem er sich selbst darstellt, fordert die Welt heraus und muß an ihrer Gegenwirkung zerbrechen (KAISER, 1966, p. 86-87).⁶⁸

A infidelidade afeta Götz de tal forma, que o protagonista da peça goethiana permanece incapaz de pensar logicamente após seu injusto julgamento. Ao ter sua natureza

⁶⁷ “E assim como Weislingen é para Götz o Eu ausente, Götz é para Weislingen o Eu recalcado, sem o qual ele nada é (I,3). Conciliado com Götz, o seu sentimento de si também lhe é devolvido: ‘Götz, caro Götz, tu me devolveste a mim mesmo’ (I,5). O próprio Götz crê receber novamente sua mão direita através desta reconciliação (I,3.5). Götz, aliás, não é de modo algum um todo, em uma individualidade estável, como frequentemente se afirma. Entretanto, há uma distinção entre ele e Weislingen: embora não seja completo, sua identidade permanece relativamente estável se relacionada a Weislingen, enquanto este também desliza sobre uma personalidade descentrada.” (tradução nossa)

⁶⁸ “Em um sentido figurado, Goethe molda aqui o típico motivo do *Sturm und Drang* dos irmãos rivais, como ressurgiu em Klinger, Leisewitz e Schiller. A contradição da existência, que em seu ambiente se torna um irônico jogo caricatural, se apresenta no grande homem. Até Götz, que luta por liberdade e justiça, sufoca outros – somente através do peso de sua existência. O poderoso Eu, como ele apresenta a si mesmo, desafia o mundo e deve rebentar-se nas reações provocadas.” (tradução nossa)

guerreira e justa cerceada, o herói se vê impossibilitado de realizar qualquer ação. A situação é agravada pela traição de Weislingen. Conforme apontado por Grenzmann, ao observar os efeitos desta cena em Götz,

Götz ist in seinem Innersten verwundet. Er hat seine Selbstsicherheit verloren, schon kann er nicht mehr unterscheiden, was richtig und was unrichtig ist. Ihm fehlt der sichere Instinkt, die Kraft zu Frisch zupackender Tat. Sickingen muß es ihm sagen: Tue dies und das! Du mußt in deiner Lage so und so handeln. Götz soll nach Jaxthausen gehen und sich dort ruhig verhalten. So läßt sich der ehemals so großartige Mann wie ein Kind an die Hand nehmen. Zum Schluß erfährt man die Ursache eines solchen Niederbruchs: Weislingens Verrat hat ihm den schwersten Stoß seines Lebens versetzt (GRENZMANN, 1964, p. 26).⁶⁹

Fica evidente, portanto, a força da natureza de Götz. Sua disputa com Weislingen revela um tema caro aos *Stürmer*: o embate entre moral burguesa e a decadência da vida na corte. Götz representa a liberdade, pois segue o seu próprio senso de justiça e igualdade. Weislingen, por sua vez, apresenta-se como um “escravo” da corte, já que tenta a todo custo se manter nos parâmetros deste círculo social. Outro ponto que distingue ambos os personagens é a estabilidade do caráter de Götz, apesar de sua incompletude, em contraposição à instabilidade de Weislingen, fortemente influenciado pelas circunstâncias e não necessariamente por sua força interior (GRENZMANN, 1964, p. 21).

Por fim, vale ratificar a importância do drama de estreia de Goethe para o cenário literário alemão da época: o escritor foi capaz de transpor para a sua obra a natureza que tanto exaltou nos dramas de Shakespeare, criando uma trama, ações e personagens vívidos. *Götz von Berlichingen* abriu as portas para a elaboração do drama genuinamente alemão e apresentou ao público leitor, aos escritores e à crítica do período uma obra em consonância com as demandas da época em questão. Conforme assinalado por Grenzmann,

Zum Sturm und Drang gehören seine Naturwahrheit und Lebensechtheit. Rousseaus Forderungen konnten nicht vollkommener erfüllt werden. Die Dichter sollten zur reinen Natur zurück, unmittelbar aussprechen, was die innere Stimme ihnen eingab, dem konkreten Leben zum Ausdruck verhelfen und in Stimmungen und Gefühlen wahrhaftig sein. Goethes Werk aber ist ein getreues Spiegelbild lebendiger Verhältnisse und Begebenheiten; sowohl Szenerien wie Handlungen und Charaktere halten sich an der Wirklichkeit tatsächlichen Lebens (GRENZMANN, 1964, p. 29).⁷⁰

⁶⁹ “Götz está profundamente ferido. Ele perdeu sua autoconfiança, logo, não pode mais distinguir o que é certo e o que é errado. A ele falta o instinto certo, a força para valer-se de atos rompantes. Sickingen precisa dizer-lhe: ‘Faça isto e aquilo! Tu precisas, em tua situação, agir desta e daquela forma.’ Götz deve ir a Jaxthausen e lá comportar-se serenamente. Assim o outrora grande homem deixa-se ser tomado pela mão como uma criança. Por fim, descobre-se a causa de tal desmoroamento: a traição de Weislingen desfechou o mais duro golpe de sua vida.” (tradução nossa)

⁷⁰ “Ao *Sturm und Drang* pertencem sua natureza real e sua vida autêntica. As exigências de Rousseau não puderam ser plenamente cumpridas. Os poetas deveriam voltar-se para a mais impoluta natureza e exprimir de modo imediato o que a voz interior os ditava. A vida concreta deveria proporcionar a expressão, que deveria

3.3 *Os bandoleiros*

Todo o furor causado pelo primeiro drama goethiano provocou grandes repercussões na literatura alemã, que não havia ainda se consolidado como tal. Uma dessas repercussões corresponde à influência exercida sobre o jovem poeta e dramaturgo Friedrich Schiller, cujo drama de estreia, *Os bandoleiros*, também se configura como um marco na história da literatura alemã.

Vale destacar que *Os bandoleiros* corresponde ao primeiro drama completo de Schiller, pois o escritor já havia se aventurado pelo território dramático em anos anteriores, sob a influência de Klopstock, Goethe e Leisewitz. Conforme apontado por Koopmann,

Schiller hatte sich schon vor den “Räubern” an dramatischen Stoffen versucht. 1772 hat er, wohl unter dem Einfluß Klopstocks, gleich zwei Trauerspiele geschrieben: “Die Christen” und “Absalon”, und vom Jahre 1775 datiert ein weiterer Dramenplan mit dem Titel “Der Student von Nassau” – eine Zeitungsnotiz vom Selbstmord eines Studenten und Goethes “Werther” lieferten den Stoff. 1776 muß ein Drama “Cosmus von Medici” in Anlehnung an Leisewitz’ “Julius von Tarent” entstanden sein, as wie jenes ebenfalls vom Bruderhaß und von einer Doppelliebe handeln sollte. Alle diese dramatischen Entwürfe sind nicht überliefert; da letztgenannte Drama hat Schiller sogar selbst vernichtet, weil sich das Stück doch wohl zu eng and das bewunderte Vorbild des “Julius von Tarent” anschloß (KOOPMANN, 1966, p. 4-5).⁷¹

O drama foi publicado pelo próprio autor em março de 1781 pelo valor de 150 florins, os quais Schiller obteve em um empréstimo. O livro foi enviado à Mannheim, aos cuidados de Christian Friedrich Schwan, que rejeitou a obra, por conta da “ausência de razoabilidade do material” (KLUCKERT, 2005, p. 34). Devido a essa resposta, Schiller então realizou alterações no drama e publicou anonimamente uma nova edição, que contava com o falso local de impressão “Leipzig e Frankfurt”. Uma cópia foi enviada a Mannheim e causou o encantamento do barão Wolfgang Heribert von Dalberg, intendente do Teatro Nacional de

ser verdadeira no que se refere às disposições e sentimentos. A obra de Goethe é, definitivamente, um fiel reflexo de relações e acontecimentos vívidos. Tanto cenários quanto ações e caracteres se atêm à realidade da vida de fato.” (tradução nossa)

⁷¹ “Schiller lançou-se a tentativas no território dramático antes dos *Bandoleiros*. Em 1772 escreveu, sob a influência de Klopstock, dois dramas: *Os cristãos* e *Absalão*, e do ano de 1775 data um plano dramático seguinte intitulado *O estudante de Nassau* – uma notícia de jornal sobre o suicídio de um estudante e o *Werther* de Goethe forneceram o material para a obra. Em 1776 provavelmente surgiu o drama *Cosmus de Medici*, apoiado no *Júlio de Tarent*, de Leisewitz, igualmente baseado naquelas obras pautadas em rivalidade entre irmãos e amor duplo. Todos estes esboços dramáticos não foram publicados. O último drama citado foi até mesmo reduzido a nada por Schiller, pois a peça ligava-se extremamente ao admirado modelo de *Julio de Tarent*.” (tradução nossa)

Mannheim, que contatou Schiller, almejando levar a peça ao palco de seu teatro, sendo que algumas alterações na obra ainda seriam necessárias. A mais problemática das modificações sugeridas se refere à temporalidade da peça. Dalberg desejava transportar o drama para a Idade Média, pois tal história de bandidos poderia causar transtornos com a polícia e a justiça da época. Por fim, Schiller aceitou, a contragosto, realizar a alteração em sua obra (KLUCKERT, 2005, p. 35).

A primeira edição já causou grande impacto nos círculos literários e no público leitor do período. A primeira resenha do drama schilleriano, escrita por Christian Friedrich Timme (1752-1788), que compara Schiller a Shakespeare, foi publicada no Jornal Erudito de Erfurt (*Erfurtischen Gelehrten Zeitung*), em 24 de julho:

Volle blühende Sprache, Feuer im Ausdruck und Wortfügung, rascher Ideengang, kühne fortreibende Fantasie, einige hingeworfene, nicht genügend überdachte Ausdrücke, poetische Deklamationen, und eine Neigung, nicht gern einen glänzenden Gedanken zu unterdrücken, sondern alles zu sagen, was gesagt werden kann, alles das charakterisiert den Verfasser als einen jungen Mann, der bei raschem Kreislauf des Bluts und einer fortreibenden Einbildungskraft, ein warmes Herz voll Gefühl und Drang für die Gute Sache hat. Haben wir je einen teutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser (TIMME, apud KLUCKERT, 2005, p. 35-36, grifos nossos).⁷²

Outros nomes também comentaram o drama de estreia de Schiller, como Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), Wieland, Goethe, Ludwig Tieck (1773-1853), Friedrich Hölderlin (1770-1843) e Wilhelm von Humboldt (1767-1835) – sendo estes três últimos representantes de uma geração posterior à de Schiller, o que comprova que o impacto causado por *Os bandoleiros* não se restringiu à época de sua estreia. De acordo com Koopmann,

Schröder fürchtete für Deutschlands Bühnen, und Wieland schrieb: „Goethe hat einen ebenso großen Greuel als ich an der seltsamen Hirnwut, die man izt am Neckar für Genie zu halten pflegt.“ Goethe hat auch spatter nicht nur „Die Räuber“ „Produktionen genialer jugendlicher Ungeduld und Unwillens über einen schweren Erziehungsdruck“ genannt. Tieck hat jedoch „Die Räuber“ als „ein herrliches, göttliches Stück“ gepriesen; Hölderlin begeisterte sich als Sechzehnjähriger für sie, und W. v. Humboldt schrieb noch 1796 an F.H. Jacobi: „Um nun zuerst zu fühlen und sicher zu sein, welche Kraft Schiller besitzt, muß man an die Räuber und Fiesko gehen...“, und er hat auch spatter noch davon gesprochen, daß sich Schillers Dichtergenie gleich in seinen ersten Arbeiten angekündigt habe; schon „Die Räuber“ seien ein „echt moderns Stück“ (KOOPMANN, 1966, p. 15).⁷³

⁷² “Pleno de linguagem florida, fogo na expressão e no idioma, veloz encadeamento de ideias, bravas fantasias induzidas, algumas expressões atiradas, não refletidas suficientemente, declamações poéticas, e uma propensão a não suprimir um pensamento resplandesciente, mas sim a dizer tudo o que pode ser dito, tudo o que caracteriza o autor como um homem jovem, o qual possui uma veloz circulação sanguínea e uma sedutora força imaginativa, um coração aquecido, pleno de sentimentos e ímpeto para as coisas boas. Se jamais esperamos por um Shakespeare alemão, então aqui está ele.” (tradução nossa)

⁷³ “Schröder temeu pelo palco alemão e Wieland escreveu: ‘Goethe e eu possuímos a mesma abominação àquela estranha raiva que se cultiva no Neckar pela manutenção do gênio.’ Goethe não somente caracterizou *Os bandoleiros* mais tarde como ‘produção de genial e jovem impaciência e indignação sobre uma rígida opressão educacional.’ Tieck, aliás, louvou *Os bandoleiros* como ‘uma peça esplêndida, sublime’. Hölderlin apaixonou-

É importante mencionar que o drama schilleriano apresenta a influência do Pietismo e da moral do Esclarecimento e a presença de uma visão crítica do culto ao gênio, recorrente no período do *Sturm und Drang*. Ainda de acordo com Koopmann,

In ihnen offenbart sich jene einmalige und unverwechselbare geistesgeschichtliche Konstellation von pietistischer Frömmigkeit, aufgeklärter Moral und zeitkritischem Geniekult, die das Entstehungszeit dieses Dramas bestimmte, am sinnfälligsten (KOOPMANN, 1966, p. 5).⁷⁴

Os bandoleiros estreou em 13 de janeiro de 1782 e se configurou como um grande sucesso. O público era formado por pessoas de várias partes da Alemanha – como Darmstadt, Pfalz e Frankfurt – e muitas mal puderam conter o assombro, como fica claro no relato de um dos componentes da plateia:

“Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum. Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.” (apud KLUCKERT, 2005, p. 40)⁷⁵

Após a encenação, Schiller alterou novamente a peça, retirando muitas das alterações sugeridas por Dalberg, almejando apresentar ao público do Teatro de Mannheim, uma “versão melhorada” de sua obra. Esta não foi, porém, a última modificação realizada na peça. *Os bandoleiros* ainda contou com outras “versões melhoradas”, conforme resume Koopmann:

Ordnet man die Fassungen und Drucke, kommt man also zu folgender Reihe: Erstauflage des Schauspiels, Umformung der „Räuber“ zu einer Bühnenbearbeitung, die spatter als „zwote verbesserte Auflage“ bei [Tobias] Löffler erscheint; dem folgt die (im Mannheimer Soufflierbuch erhaltene) Mannheimer Bühnenfassung; diese Arbeit Schiller formte dann mit Hilfe der ersten Auflage des Schauspiels zur „neuen für die Mannheimer Bühne verbesserten Auflage“ (Trauerspiel) um (KOOPMANN, 1966, p. 11).⁷⁶

se, aos dezesseis anos de idade, pela obra e W. v. Humboldt escreveu ainda em 1796 a F. H. Jacobi: ‘E agora, para primeiramente sentir e estar seguro da força que Schiller possui, deve-se recorrer aos *Bandoleiros* e à *Fiesko*...’ e, tempos depois, ele ainda comentou o drama, afirmando que o gênio de Schiller já se anunciou em seu primeiro trabalho e *Os bandoleiros* seria uma ‘verdadeira peça moderna’.” (tradução nossa)

⁷⁴ “Nele se manifesta aquela única e inequívoca constelação histórico-intelectual de religiosidade pietista, moral Esclarecida e crítico culto ao gênio, o que está de acordo, obviamente, com a época na qual o drama surgiu.” (tradução nossa).

⁷⁵ “O teatro se igualou a um hospício, olhos rolando, punhos cerrados, gritos roucos na plateia. Pessoas desconhecidas caíam nos braços umas das outras, soluçantes, mulheres fraquejavam, à beira de um desmaio, em direção às portas. Houve uma debandada como um caos, de cuja nebulosidade irrompe uma nova criação.” (tradução nossa)

⁷⁶ “Ordenando as versões e impressões, obtém-se a seguinte sequência: primeira edição da peça, reformulação dos *Bandoleiros* para uma versão teatral, que mais tarde foi intitulada ‘segunda edição melhorada’, aos cuidados de [Tobias] Löffler, então se seguem as versões para o palco de Mannheim (dados do livro de notas

Vale acrescentar que Schiller desejou escrever uma continuação para o seu drama de estreia, que seria escrita após o término da criação de *Dom Carlos* (*Dom Karlos*, 1787). Infelizmente, esta publicação permaneceu somente nos planos do escritor. Essas ideias foram transmitidas a Dalberg, em carta de 24 de agosto de 1784:

„Nach dem Karlos [...] gehe ich an den 2ten Theil der Räuber, welche eine völlige Apologie des Verfaßers über den ersten Theil seyn sollen, und worin alle Immoralität in die erhabenste Moral sich auflösen muß.“ (SCHILLER, apud KOOPMANN, 1966, p. 11).⁷⁷

3.3.1 Trama, personagens, estrutura

O drama schilleriano toma como base o drama familiar vivenciado por Maximilian, Karl e Franz Moor. Após um ardil de Franz, Karl, seu irmão, a princípio um simples jovem desregrado, crê que não mais poderá retornar à casa paterna e revolta-se não somente contra sua família, mas contra as mazelas políticas e sociais de seu tempo e funda um grupo de bandoleiros, como tentativa de “consertar os males do mundo”. A partir daí as ações do drama se desenrolam em um tom crescente até o seu fim trágico, com a rendição de Karl e as mortes de seu pai, Maximilian, seu irmão e sua noiva, Amália.

Schiller, assim como Goethe ao elaborar *Götz*, concentrou todos os seus esforços com a finalidade de criar uma grande obra, que causasse impacto ao ser publicada. Ambos atingiram seus objetivos e os dois dramas figuram até os dias atuais entre as obras mais importantes da literatura alemã. Schiller comentou a sua visão acerca de *Os bandoleiros*: para o escritor, sua obra seria uma “pintura de um vício e uma grandeza”. Conforme descrito por Koopmann,

Schiller hatte sein Schauspiel als „treffendes lebendiges Konterfey“, als „Gemähld“ eines Lasterhaften und eines Großen vorgestellt; an Franz habe ihn die „vollständige Mechanik seines Lastersystems“, die „innere Wirtschaft seines Lasters“ interessiert, an Karl, daß er „entweder ein Brutus oder ein Katilina zu

de Mannheim); este trabalho foi reformulado por Schiller com o auxílio da primeira edição da peça e intitulado como ‘nova edição melhorada para o palco de Mannheim’(Drama).’ (tradução nossa)

⁷⁷ “Após o *Carlos* [...] me voltarei para a segunda parte dos *Bandoleiros*, o que deve ser uma completa defesa da primeira publicação por parte do escritor, e na qual toda a imoralidade deve se dissolver na mais elevada moral.” (tradução nossa)

werden” bestimmt sei. Als „Menschenmaler” fühlte er sich, der eine „Kopie der wirklichen Welt” liefern wollte (KOOPMANN, 1966, p. 11).⁷⁸

O escritor se caracterizava como um “pintor de homens”, ou seja, um criador, assim como o símbolo máximo do *Schöpfer*⁷⁹: Shakespeare. A partir desta premissa, pode-se inferir que Schiller lançou-se à escrita de uma obra genial ao elaborar *Os bandoleiros*, o que deixa claro o seu caráter de gênio artístico e sua sintonia com as demandas do *Sturm und Drang*, apesar de sua formação influenciada pelo Esclarecimento.

Cabe destacar que a influência de Shakespeare se reflete na constituição dos caracteres dos personagens. Karl, o protagonista, por exemplo, se assemelha a Hamlet em sua luta consigo mesmo e em seu profundo ultraje e aproxima-se de Otelo em seu desespero. Obras como *Macbeth* e *Julio César* também ecoam em Karl. De acordo com Poppe,

Karl Moor ähnelt im Abwägen und im Kampf mit sich selbst dem Lange zaudernden, dann entschlossen handelnden Hamlet. Seine Gefühlsausbrüche gleichen jenen das verzweifelten Othello und auch denen Hamlets in den Phasen tiefster Empörung. Karls Reden im Schlussakt sind fast ein Echo von *Macbeth*, als der schottische König auswegslos vor dem Ende seines Lebens steht. In einem direkten Zitat bezieht sich Schiller im Brutus-Lied⁸⁰ (117 f.) auf Shakespeares Tragödie *Julius Caesar* (POPPE, 2003, p. 55).⁸¹

Retomando a questão do “sistema vicioso”, esta caracterização da obra revela o seu conteúdo político e social. Schiller denuncia as mazelas de seu tempo, isto é, um país esfacelado, pauperismo e império da crueldade do Absolutismo – não foi sem razão que Dalberg insistiu em transportar a peça para a Idade Média antes de levá-la a público.

O drama schilleriano possui como plano de fundo a disputa entre dois irmãos pelo amor e reconhecimento do pai, mas *Os bandoleiros* vai muito além de um drama familiar. Esta premissa é apenas o ponto de partida de uma ação plena de atos rompantes, críticas sociais e exaltação da liberdade. Assim como *Götz*, a peça de Schiller é construída em cinco

⁷⁸ “Schiller caracterizou sua peça como uma ‘categórica e decisiva representação’, como ‘pintura’ de um vício e uma grandeza. Em Franz, interessou-lhe a ‘completa mecânica de seu sistema vicioso’, a ‘economia interna de seu vício’; em Karl, o fato de ele ‘não se tornar nem um Brutus nem uma Catilina’. Ele se sentia como ‘pintor de homens’, que desejava fornecer ‘uma cópia do mundo real’.” (tradução nossa”)

⁷⁹ Criador

⁸⁰ Na tradução a qual a presente pesquisa toma como base, esta citação se encontra nas páginas 154-156.

⁸¹ “Karl Moor se assemelha, em sua ponderação e luta consigo mesmo, com o, por muito, vacilante e, então, decidido, Hamlet. Sua explosão de sentimentos se aproxima daquela do desesperado Otelo e também de Hamlet, na fase de sua profunda indignação. As falas de Karl no último ato são quase um eco de *Macbeth*, quando o rei escocês se vê sem saída próximo ao fim de sua vida. Em uma citação direta, Schiller se refere à canção de Brutus (117 f.) da tragédia shakespeariana *Júlio César*.” (tradução nossa)

atos e não obedece às unidades aristotélicas de tempo e espaço e ação. Os cortes de cenas são bruscos e as ações são plenas de ímpeto. Protagonista e antagonista proferem monólogos plenos de exaltação por todo o enredo, o que justifica a reação exaltada do público na noite de estreia.

É importante acrescentar que *Os bandoleiros* é uma obra que conta com duas ações principais e duas secundárias, sendo estas as intrigas de Spiegelberg e a história de Kosinsky – ambos membros do bando de Karl von Moor, protagonista e bandoleiro – e aquelas o drama familiar e o drama dos bandoleiros. De acordo com Poppe,

Die beiden Haupthandlungen (Familiendrama und Räuberdrama) verlaufen nebeneinander, die Nebenhandlungen (Spiegelberg-Intrige und Kosinsky-Geschichte) sind in den zweiten Handlungsstrang eingebaut. Die Haupthandlungsstränge werden von je einer Zentralfigur beherrscht (Franz Moor, Karl Moor) und haben im Vater Maximilian Moor die dritte Figur, um die sich beide Konfliktkreise drehen. Das Rache- und Zerstörungsmotiv bestimmt die Haupt- und Nebenhandlungen (POPPE, 2003, p. 35).⁸²

Pode-se observar, então, que o drama familiar dita boa parte dos acontecimentos, mas outras questões mais abrangentes perpassam a contenda entre Karl (protagonista) e Franz (antagonista). Esta disputa é um motivo para apresentar questões maiores, como aspectos políticos e sociais da Alemanha do século XVIII.

No que se refere à temporalidade do drama, observa-se que o enredo se estende por cerca de um ano e meio. Os cortes de cena correspondem a saltos de horas, meses e até mesmo um ano. Devido à intensidade dos acontecimentos, o tempo pode parecer se estender ou encurtar. De acordo com Poppe,

Elf Monate liege zwischen Franz' tückischer Fälschung des Briefes (I,1) und der Radikalisierung seines Vorhabens (II,1), drei Monate zwischen den Schankraum-Szene (I,2) und der Räuber-Szene um Rollers Befreiung (II,3). Weitere drei Monate vergehen von der Garten-Szene mit Franz' gescheitertem Versuch, Amalia zu täuschen (III,1), bis zu Karl Moors Zusammentreffen mit seiner Braut im väterlichen Scholss (IV,1-5). Der letzte Teil der Tragödie spielt sich gleichsam im Zeitraffertempo innerhalb nur weniger Stunden ab. Der Siebenjährige Krieg (1756-63) gibt den geschichtlichen Hintergrund für die gesamte Handlungszeit des Stückes ab (POPPE, 2003, p. 36).⁸³

⁸² “Ambas as ações principais (drama familiar e drama dos bandoleiros) ocorrem paralelamente, as ações secundárias (intrigas de Spiegelberg e história de Kosinsky) são incorporadas à segunda trama de ações. As tramas principais são dominadas, cada uma, por figuras principais (Franz Moor, Karl Moor) e possuem no pai, Maximilian Moor, a terceira figura, ao redor da qual ambos os círculos de conflito giram. O motivo da vingança e da destruição definem as ações principais e as secundárias.” (tradução nossa)

⁸³ “Há onze meses entre a perversa falsificação de Franz da carta (I,1) e a radicalização de suas intenções (II,1), três meses entre a cena do bufê (I,2) e a cena dos bandoleiros acerca da libertação de Roller (II,3). Outros três meses se passam desde a cena no jardim, com a fracassada tentativa de Franz de ludibriar Amalia (III,1) até o encontro entre Karl Moor e sua noiva no palácio de seu pai (IV, 1-5). A última parte da tragédia ocorre como se no tempo acelerado se passassem apenas algumas horas. A Guerra dos Sete Anos (1756-63) concede o plano de fundo histórico à completa ação da peça.” (tradução nossa)

Está claro, portanto, que Schiller seguiu a tendência dos *Stürmer*, em detrimento das regras clássicas, de elaborar seu drama de modo mais livre, sem se preocupar em “amarrar” sua trama dentro do decorrer de um único dia. Outra regra clássica ignorada por Schiller refere-se aos espaços nos quais as ações do drama ocorrem. Não há um espaço único, sendo que dois locais se destacam por representarem os contrapontos das personalidades de Karl e Franz: o palácio dos Moor e as florestas. No palácio ocorrem as intrigas de Franz e o aprisionamento de Maximilian. Amália (noiva de Karl e objeto do desejo de Franz), Herrmann e Daniel (criados da família) também se encontram aprisionados no palácio, embora não sejam vítimas de uma prisão aparente. Já as florestas, correspondem à natureza, que abriga o ideal de liberdade, ferrenhamente defendido por Karl, e a camaradagem entre o protagonista e os bandoleiros (POPPE, 2003, p. 36).

Analisando mais especificamente o caráter político do drama, constata-se, desde as primeiras cenas, o horror que Karl tem de seu tempo. Despotismo, crueldade e ausência de grandes heróis são as principais características do período abominado pelo protagonista. Conforme assinalado por Scherpe,

Räuber Moor liest im Plutarch wie der junge Werther in „seinem“ Homer (I,2). Beide müssen sich eine heroische Physiognomie herbeibuchstabieren, die in einem von Subordination, Konvention und Fügsamkeit geregelten „bürgerlichen Leben“ nicht zu gewinnen ist. Die „Alten“ bürgen für eine wahrhaftige Lebengeschichte, den Traum vom „Adlerflug“ wo in der Wirklichkeit die Gesetze des feudalen Despotismus den produktiven Helden zum „Schneckengang“ zwingen (SCHERPE, 1997, p. 197).⁸⁴

Karl profere uma série de argumentos exaltados acerca de suas convicções e repúdio pelo século no qual se encontra. Sua ira desenrola-se por toda a cena, sendo o trecho a seguir o que deixa mais claro o pensamento do protagonista, que guiará suas ações até a sua rendição:

Não, não me agrada pensar nisso. Será que sou obrigado a deixar meu corpo sofrer dentro de um espartilho apertado e ajustar minhas vontades ao colete da lei? A lei deteriorou em passos de lesma aquilo que deveria ser o voo da águia. A lei não deu ao mundo nenhum homem de grandeza, mas a liberdade incuba e faz nascer colossos e extremados. E as duas, lei e liberdade, fazem paliçadas uma à outra no ventre dos tiranos, cortejam o humor de seu estômago e deixam-se entalar em suas roldanas... Ah, se o espírito de Herrmann ainda ardesse sob as cinzas! Imagino uma tropa de sujeitos como eu, e penso que da Alemanha deve surgir uma república

⁸⁴ “O bandoleiro Moor lê em Plutarco, assim como Werther em ‘seu’ Homero (I,2). Ambos necessitam de uma fisionomia heroica que não se deixe vencer em uma ‘vida burguesa’ regrada por subordinação, convenção e conformidade. Os ‘antigos’ burgueses por uma verdadeira história de vida, o sonho de uma ‘fuga da aristocracia’, onde, na realidade, as leis do despotismo feudal compelem o herói produtivo a um ‘andar extremamente lento’.” (tradução nossa)

perante a qual Roma e Esparta não sejam mais do que conventos de freiras... (SCHILLER, 2011, p. 28).

Em relação aos personagens do drama, estes se destacam em dois grupos, assim como os principais espaços onde as cenas ocorrem. Karl, o protagonista, é o personagem que une ambos os espaços – palácio dos Moor e florestas onde os bandoleiros vivem. É importante destacar que a trama de *Os bandoleiros* pauta-se em contrapontos: nobreza contraposta ao povo, palácio contraposto às florestas e justiça e liberdade contrapostas à injustiça e ao despotismo. Estes últimos fatores moldam o contraste entre os dois principais personagens do drama: os irmãos Karl e Franz von Moor, sendo o primeiro um defensor da justiça, da liberdade e da igualdade e o segundo a representação da arrogância e crueldade dos déspotas absolutistas.

Vale mencionar um detalhe acerca da repercussão do drama schilleriano em território francês: em meio ao desenrolar da Revolução, a trama de Schiller causou tal impacto naquele contexto, que o escritor recebeu o título de cidadão honorário em 26 de agosto de 1792 (SCHERPE, 1997, p. 202).

Retomando a caracterização dos personagens e suas ações em *Os bandoleiros*, é necessário salientar que estas foram fortemente influenciadas pelas aulas do antigo professor de Schiller, Jakob Friedrich Abel, que explorava a racionalidade dos processos psíquicos. A exploração psicológica dos personagens é, por sinal, uma forte característica do drama schilleriano. De acordo com Kluckert,

Die menschlichen Akte, so Abel, sind berechenbar, mithin das Dasein eines Menschen. So ging es Schiller nicht nur um den Ablauf eines Schicksals, sondern auch um die Erscheinungsweise des Lasters (KLUCKERT, 2005, p. 39).⁸⁵

O próprio Schiller, aliás, em prefácio de 1782 se manifestou a respeito:

Diese unmoralischen Charaktere mussten an gewissen Seiten glänzen, ja oft von Seiten des Geistes gewinnen, was sie an Seiten des Herzens verlieren... Man trifft hier Bösewichter, die Erstaunen abzwängen, ehrwürdige Missetäter, Ungeheuer mit Majestät, Geister, die das abscheuliche Laster reizet um der Größe willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erfordert, um der Gefahren willen, die es begleiten (SCHILLER, apud KLUCKERT, 2005, p. 39).⁸⁶

⁸⁵ “Os atos humanos, de acordo com Abel, são calculáveis e, por conseguinte, a existência de um homem. Portanto, em Schiller, não se tratou somente do decurso de um destino, mas também da forma na qual o vício se manifesta.” (tradução nossa)

⁸⁶ “Estes caracteres imorais tinham de brilhar em determinados pontos e, frequentemente, ganhar por parte do espírito o que perdiam por parte do coração... Encontram-se aqui malfeitores que provocam admiração, veneráveis meliantes, monstros com majestade, espíritos que estimulam o abominável vício por conta da grandeza que a eles se atrela, por conta da força que se requer e por conta do perigo que isto acompanha.” (tradução nossa)

Os personagens que circulam pelo palácio dos Moor, com exceção de Franz, representam – em essência – o sonho de uma vida feliz e tranquila. Amália von Edelreich⁸⁷, jovem noiva de Karl, desejada por Franz e tida como filha por Maximilian, é a expressão da virtude e da ingenuidade. A ela resta apenas aguardar o retorno de seu noivo e seguir com sua total devoção ao conde Maximilian. Falta-lhe, porém, um direcionamento de seus atos e vale inferir que o próprio Schiller se revelou insatisfeito com a composição desta personagem (POPPE, 2003, p. 27). Amalia cresce em cena e demonstra força somente momentos antes de seu suicídio, ao deparar-se com o fato de que seu amado é o chefe dos bandoleiros: “Assassino! Demônio! Eu não posso te deixar, anjo!” (SCHILLER, 2011, p. 189).

O conde Maximilian Moor apresenta-se como um homem fraco, incapaz de liderar ou integrar sua família – o que pode ser tido como uma crítica de Schiller ao sistema patriarcal – e que pode até mesmo ser digno de pena, já que perpassa o drama expondo autopiedade (POPPE, 2003, p. 28). Schiller, em ocasião da primeira encenação do drama, elaborou um texto direcionado ao público no qual ratifica a fraqueza do conde Moor: “O velho Moor, um pai demasiado fraco e concessivo, por intermédio de seus mimos fundou a perdição e a desgraça de seus filhos” (SCHILLER, 2011, p. 203).

É importante acrescentar que a caracterização de Maximilian pode ter sido baseada em experiências prévias de Schiller com figuras de poder masculinas, como seu pai e o duque Karl Eugen. Segundo Poppe,

Es ist anzunehmen, dass Friedrich Schiller die Schwächen und menschlichen Unzulänglichkeiten des alten Grafen nachsichtiger zeichnete, als sie ihm in der Gestalt des eigenen Vaters und vor allem im Landesherrn Karl Eugen von Württemberg wirklich begegneten (POPPE, 2003, p. 29-30).⁸⁸

Franz, por sua vez, também se revela um homem fraco por não agir movido por grandes ideais como seu irmão Karl⁸⁹. Outro fator que o contrapõe ao protagonista é a sua crueldade. O antagonista é capaz de criar alianças com quem for e pisotear qualquer indivíduo para concretizar seus planos despóticos e egoístas, mas, ao se ver acuado pelos bandoleiros que ameaçam invadir o palácio à sua procura após a descoberta de sua farsa, vacila em sua

⁸⁷ Como em boa parte dos nomes dos personagens do drama, há um sentido que remete aos seus caracteres: “Edelreich” pode ser compreendido como “generoso” ou “rico em generosidade”. Já “Moor”, o sobrenome de Maximilian e seus filhos, significa “pântano”.

⁸⁸ “Subentende-se que Friedrich Schiller moldou as fraquezas e incapacidades humanas do velho conde de modo indulgente, como nele se encontrassem as figuras de seu próprio pai e, sobretudo, a do duque Karl Eugen, de Württemberg.” (tradução nossa)

⁸⁹ O caráter do protagonista será mais detidamente analisado na próxima seção.

ausência de convicções e comete o suicídio. O caráter de Franz, em certa medida, lembra o caráter oscilante de Weislingen, antagonista de *Götz von Berlichingen*, no que se refere à superficialidade de suas metas e ausência de escrúpulos.

A fraqueza de Franz também se deve à falta de imponência de seu pai, o que o condena a uma vida inteira de comportamento semelhante ao de uma criança petulante, o que se torna claro em seu fim. Conforme assinalado por Poppe,

Am Ende steht er sich selbst im Weg; Franz, der nie Verantwortung übernehmen musste, weder für sich selbst noch für andere, der nie seine Schwächen und Talente ausgelebt hat, um daraus zu lernen und sein Leben zu formen, ist ein böses, trotziges Kind geblieben (POPPE, 2003, p. 31).⁹⁰

Pelas dependências do palácio circulam ainda Daniel e Herrmann, fiéis criados. O primeiro permanece com um bom caráter do início ao fim do drama e o segundo, no princípio fiel a Franz e seus planos, se redime ao ceder à ética. Ambos possuem quatro importantes aparições na trama, mas, ao realizarem suas tarefas, tornam-se novamente personagens dispensáveis (POPPE, 2003, p. 25).

Os bandoleiros, por sua vez, possuem caracteres fortes e convictos, sendo que um destoa dos demais: Spiegelberg. O saqueador se ressentido por não ter sido nomeado o chefe do bando, já que a ideia de fundá-lo foi sua. Spiegelberg se assemelha a Franz no que se refere ao seu caráter oscilante e invejoso, o que revela que Karl possui dois contrapontos no drama: Franz, no palácio, e Spiegelberg, nas florestas. O bandoleiro até mesmo tenta dissuadir os membros do bando de Karl para enfraquecer seu desafeto: “Pst! Pst!... Não sei quais são os teus ou os meus conceitos de liberdade para seguirmos puxando esta carroça como se fôssemos bois, e mesmo assim proclamar por todos os lados nossa independência... Isso não me agrada” (SCHILLER, 2011, p. 150).

Spiegelberg não se apresenta como um grande revolucionário, pois suas ações são movidas pela mais pura crueldade, mas há um detalhe: o saqueador dirige seus ataques aos “mais fracos”, como as freiras de um convento, por exemplo. Não é sem razão que Spiegelberg encontra a morte através das mãos do bandoleiro mais fiel a Moor: Schweizer. Este é leal a Karl com tamanho afinco, a ponto de cometer suicídio por se ver impossibilitado de cumprir uma promessa feita ao seu capitão – a captura de Franz com vida. Schweizer,

⁹⁰ “No fim ele permanece em seu próprio caminho: Franz, que nunca precisou se responsabilizar por si mesmo ou pelos outros, que nunca esgotou suas fraquezas e seus talentos, para daí aprender e formar sua vida, permaneceu uma criança má e inconformada.” (tradução nossa)

assim como Roller, apesar de bandoleiros, ainda carregam algo de integridade e honra (POPPE, 2003, p. 23).⁹¹

Kosinsky, que se une ao bando após a sua formação, surge em busca de uma vida livre e de um meio de extravazar seu ódio. Eis as palavras do personagem em sua tentativa de unir-se ao bando:

Homens! Procuo homens que encaram a morte de frente e deixam o perigo brincar à sua volta como se fosse uma cobra mansa. Homens que valorizam a liberdade mais do que a honra e a vida, cujo simples nome recebe bem aos pobres e espezinhados, homens que acovardam os mais corajosos e empalidecem os tiranos (SCHILLER, 2011, p. 117).

Esta fala remete a uma fala anterior de Karl, ao receber um padre que deseja convencê-lo a se render à justiça, após um grande ataque promovido pelo bando de saqueadores:

É verdade que eu derribe o conde do reino e acendi e saqueei a Igreja de São Domênico, deitando fogo em vossa pulcra cidade, assim como mandei sobre a cabeça de seus bons-cristãos a torre de pólvora... Mas isto não é, de longe, tudo. Eu fiz muito mais. (*Ele estende sua mão direita à frente.*) Observai estes quatro anéis que carrego em cada um dos quatro dedos... São bem caros... Depois podereis ir, dizendo aos senhores da lei, ponto por ponto, o que havereis de ver e ouvir sobre a vida e a morte... Este rubi eu arranquei do dedo de um ministro, que eu joguei aos pés de um príncipe num dia de caça. Ele se levantou do pó do povo e se arrastou sorrateiro para cima até se tornar o preferido do príncipe e a queda de seu vizinho foi o escabelo que usou para alcançar a nobreza. As lágrimas dos sábios só fizeram levantar-no ainda mais... Este diamante eu arranquei de um Conselheiro das Finanças, que vendeu postos de honra e cargos públicos a quem pagava mais, expulsando de sua porta patriotas em necessidade... Esta ágata eu carrego em honra a um frade e aos canalhas de sua laia, que eu degolei com minhas próprias mãos quando ele chorou numa chancelaria pública lamentando que a Inquisição se mostrava tão decadente... (SCHILLER, 2011, pp. 99-100).

Nas palavras de Karl se reflete uma crítica do próprio Schiller à Alemanha de seu tempo. A figura do se padre configura como uma caricatura de uma igreja que prega justiça, mas que apenas serve a si mesma e aos poderosos. A figura do padre, aliás, era tão polêmica, que foi substituída na primeira encenação do drama por uma “pessoa da magistratura” (BACKES, apud SCHILLER, 2011, p. 104). Já o pastor Moser, surge como o contraponto do padre, já que é um “bravo, destemido e fidedigno servo intercessor de Deus na terra” (POPPE, 2003, p. 25).⁹²

⁹¹ Os nomes dos bandoleiros supracitados também possuem significado na língua alemã: Spiegelberg é sinônimo de “montanha de espelhos”, Schweizer significa “suíço” e Roller pode ser compreendido como “patinete, motoneta”.

⁹² Do original: “[...] für den sich mutig, unerschrocken und glaubwürdig einsetzenden Diener Gottes auf Erden.”

É indispensável, por fim, reiterar que, embora o conflito dramático de *Os bandoleiros* surja a partir de uma contenda familiar, o drama não se restringe a esta temática. O embate entre os irmãos Franz e Karl revela algo além da simples disputa pela atenção paterna. Esta rivalidade representa um conflito social, no qual de um lado se encontra a moral burguesa e de outro a decadência e arbitrariedade da aristocracia. Conforme assinalado por Beutin,

Die Räuber é muito mais do que um mero drama familiar. De forma mais intensa ainda do que em *Emilia Galotti* [de Lessing] ou em *Kabale und Liebe* [de Schiller] são desenvolvidos os elementos antifeudais revolucionários nesta peça. Na ação dos ladrões da peça a realidade do século XVIII (pauperismo, bandos organizados) entra na literatura com maior força do que nunca. Mas a ação dos ladrões não é apenas uma cópia da realidade social, ela é também uma “fantasia da negação incondicional da ordem dominante” (Scherpe)⁹³ altamente desvairada, que é contudo retomada na peça e através do desenvolvimento da ação é desmentida (BEUTIN, 1993, p. 214).

3.3.2 Análise de Karl e suas mazelas

Karl von Moor, a princípio um jovem estudante de comportamento libertino, torna-se o líder do grupo de bandoleiros ao acreditar – após uma artimanha de Franz – ter sido renegado por seu pai. O protagonista passa, então, a liderar as ações dos saqueadores como forma de protesto contra uma sociedade decadente. Seus atos, porém, não são vazios de convicções: Karl não atenta contra a vida ou o patrimônio de homens honrados ou vítimas do sistema opressor. Suas ações visam combater o círculo vicioso que sustém as crueldades de seu tempo, o que fica claro na fala de Razmann:

Ele não assassina para roubar, como nós... Parece que nem se interessa mais pelo dinheiro, embora pudesse tê-lo na quantia que quisesse. Até mesmo a terceira parte do botim, que por direito lhe pertence, ele manda distribuir aos órfãos ou os investe nos estudos de alguma criança de futuro... Mas se lhe cai às garras um proprietário de terras, que trata seus empregados como animais, ou se vem a esfolar um canalha com botões e ombreiras de ouro, que vive de falsificar as leis e de tapar o olho da justiça ou qualquer outra criatura do tipo... Cara! Ai ele se sente bem e bate e esbofeteia como se fosse o diabo, como se em todas as suas fibras morasse uma das Fúrias... (SCHILLER, 2011, p. 82-83).

Vale acrescentar que este fato não torna suas ações menos criminosas do que as de seu irmão, apenas os distingue no que se refere às suas motivações: enquanto Karl age movido essencialmente pelo sentimento, Franz segue friamente os chamados de sua razão. Um elemento que os aproxima é a carência de atenção paterna, que se transforma em ódio e guia as ações dos personagens. Conforme destacado por Poppe,

⁹³ Klaus Scherpe (1939-)

Die beiden Brüder, einander so ähnlich in ihrer Sehnsucht nach väterlicher Annerkennung, wie in ihrem kindischen Trotz, in ihrer Zweifeln und Ängsten wie in ihrer Kraft zum Bösen, könnte man für die beiden Hälften ein und derselben Persönlichkeit halten. Wie Franz Moor eher dem Verstand, so folgt Karl Moor eher dem Gefühl. Wo Franz im Stillen seine Ränke schmiedet und auf Zerstörungswirkung seiner Worte setzt, legt Karl dröhnend ganze Städte in Schutt und Asche. Wenn Franz seine Kraft auf die niederträchtigen Intrigen konzentriert, kann Karl von seiner Kinderjahre träumen. Gleich sind sie in ihrem Hass auf den Vater, der ihnen scheinbar seine Liebe versagt, und in der Unerbittlichkeit, mit der sie ihre Ziele verfolgen (POPPE, 2003, p. 34).⁹⁴

Cabe destacar que o próprio Karl reconhece o seu potencial destrutivo e o de seu irmão e os iguala, próximo ao seu fim. Ao dar-se conta dos males provocados pelos seus atos de rebeldia e da impossibilidade de reaver sua família, já que seu orgulho o impedia de retomar os laços com Amalia e seu pai não possuía mais saúde, o protagonista profere as seguintes palavras:

Oh, pobre estúpido que eu fui ao acreditar que poderia embelezar o mundo através da atrocidade, e ao pensar que poderia regular a lei e a falta dela... Eu dei ao ato o nome de vingança e de justiça... Eu tomei medidas, oh, precaução, eu tomei medidas para remendar as falhas de tua espada, revidando teu partidarismo com minha bondade... no entanto... Oh, criancice vaidosa... aqui estou eu à beira de uma vista horrorosa e agora experimento através de gemidos e ranger de dentes que duas pessoas como eu haveriam de botar por terra todo o edifício do mundo moral (SCHILLER, 2011, p. 194, grifos nossos).

Karl, então, percebe que a única possibilidade de solucionar este dilema é a sua rendição. O drama não aponta para nenhuma saída revolucionária para as condições sociais da época – a obra não se propõe a isso necessariamente (SCHERPE, 1997, p. 216) – e resta apenas o sacrifício de Karl para restabelecer a ordem, o que de modo algum reduz o valor crítico do drama. Desse modo, o personagem maldito se torna o redentor (KAISER, 1966, p. 117). Segundo Beutin,

[...] assassinio, suicídio e automutilação encontram-se no final das tragédias burguesas, o herói burguês bem como a heroína falham nas relações e só são capazes de conservar a sua identidade na autodestruição; a orientação antifeudal do drama burguês não encontra nenhuma solução revolucionária, terminando antes em autodestruição, resignação e submissão. Exemplo disso é Karl von Moor, rebelde antifeudal, que no fim se acaba por entregar à justiça e assim se submete à ordem, contra a qual tinha lutado em vão. As condições sociais objetivas nem sequer ao nível do drama permitem uma solução positiva do conflito entre vontade de emancipação burguesa e poder feudal (BEUTIN, 1993, p. 216).

⁹⁴ “Ambos os irmãos, tão idênticos em seu anseio por reconhecimento paterno, como em sua teimosia infantil, em suas dúvidas e medos, como em sua força para o mal, poderiam ser as duas metades de uma única personalidade. Assim como Franz Moor prioriza a razão, Karl Moor prioriza o sentimento. Enquanto Franz engendra tranquilamente suas intrigas e direciona suas palavras com intenções destrutivas, Karl transforma, ensurdecidamente, cidades inteiras em escombros e cinzas. Se Franz concentra suas forças em sórdidas intrigas, Karl pode sonhar com a sua infância. São iguais em seu ódio ao pai, que aparentemente lhes nega o seu amor, e na inflexibilidade com a qual perseguem seus objetivos.” (tradução nossa)

É possível afirmar que o drama de Schiller apresenta a contradição existente entre o desejo de melhorar o mundo e a resignação diante do *status quo*. Por esta razão, Karl sucumbe e daí se depreende que não somente Franz, mas também Karl não podem ser tidos como modelos. Conforme apontado por Scherpe,

Der durchaus gemeinsame thematische Widerspruch zwischen dem Anspruch nach “Verbesserung” nicht nur der moralischen Welt und der Resignation von einer diesem Anspruch entgegenstehenden Ordnung erscheint bei Schiller in der Art einer moralisierenden Überkonstruktion, in der der protestierende Held sich selbst ein höheres Einverständnis mit der Weltordnung verschafft. Schillers Drama *repräsentiert* den Widerspruch und verschärft ihn dadurch in der weltanschaulichen Konstruktion, wenn auch um den Preis von *praktischer* Erkenntnis, für die weder der edle Räuber Karl noch der räuberische Usurpator Franz einfach Modell stehen konnten (SCHERPE, 1997, p. 211-212, grifos do autor).⁹⁵

É vital acrescentar que uma das principais motivações de Karl corresponde a uma tentativa de realizar o sonho de um bom governo, o que remete às lembranças da bondade de seu pai em sua infância. Ao contrário de Franz, Maximilian de modo algum representou um poder despótico – até mesmo porque o personagem não possuía força o suficiente para tal comportamento –, mas um poderoso que mais se assemelhava a um pai para os criados do que um superior. Ao perseguir este ideal, Karl aproxima-se de Götz, em sua utopia de um mundo justo. Segundo Scherpe,

In den *Räubern* finden wir an der Stelle dieser politischen Radikalität aus dem Privatleben eher den Traum von der guten Herrschaft, konfrontiert mit der rebellischen Herausforderung der feindlichen Brüder, die allerdings gegenüber dem Traum die Wirklichkeit ausmacht.

Der alte Graf von Moor ist geradezu der Inbegriff des guten Herrschers. Der despotische Franz, der die Macht usurpiert, ruft dieses Idealbild in Erinnerung: “Mein Vater überzukerte seine Forderungen, schuf sein Gebiet zu einem Familienzirkel um, saß liebevoll lächelnd am Tor, und grüßte sie Brüder und Kinder” (II, 2). Das Idealbild der hausväterlichen Ordnung als Ordnung im Staate an dem die gutgläubige bürgerliche Aufklärung festhielt, wird von Schiller realistisch gewendet, indem er es der zynischen Rede des Usurpators unterstellt (SCHERPE, 1997, p. 218).⁹⁶

⁹⁵ “A temática comum da contradição entre a pretensão por ‘melhoria’, não somente no mundo moral e na resignação desta pretensão perante à ordem contrária, surge em Schiller aos moldes de uma sobreconstrução moralizante, na qual o herói rebelde cria um consenso superior entre ele e o ordenamento do mundo. O drama de Schiller *representa* a contradição e a acentua inteiramente na construção ideológica, também acerca do conhecimento *prático*, que revela que nem o virtuoso bandoleiro Karl nem o vigarista usurpador Franz podem representar modelos de comportamento.” (tradução nossa)

⁹⁶ “Encontramos nos *Bandoleiros*, no lugar desta radicalidade política advinda da vida privada, o sonho de um bom governo, confrontado com o rebelde desafio dos irmãos rivais que, com efeito, diante do sonho, anula a realidade.

O velho conde von Moor é a mais alta representação do bom governante. O despótico Franz, que usurpa o poder, chama à memória esta imagem ideal: ‘Meu pai adocicava suas exigências, provinha seu território de um círculo familiar, sentava-se sorridente e amorosamente ao portão e os cumprimentava como irmãos e filhos’ (II,2). A figura ideal da ordem da casa paterna como ordem dos Estados, à qual o ingênuo Esclarecimento burguês se prende, é revirada realisticamente por Schiller enquanto ele apresenta o discurso cínico do usurpador.” (tradução nossa)

No que se refere à temática da liberdade, está claro que esta se encontra presente tanto em *Os bandoleiros* quanto em *Götz von Berlichingen*, porém há uma distinção: neste drama, a liberdade é abordada como um indício da evolução dos grandes homens, já naquele, o ideal de liberdade é concebido através de uma concepção teológica. Conforme destacado por Kaiser,

Bei Goethe geht es um die Freiheit als Raum der Entfaltung des großen Menschen, hier um die Freiheit, die aus der Einstimmung in das göttliche Weltregiment entspringt: eine im Kern theologische Konzeption. Der Mensch ist gerufen, die sittliche Weltordnung in sich herzustellen – das von Karl zunächst im Sinne eines entfesselten Individualismus ausgesprochene Wort: “Ich bin mein Himmel und meine Hölle” aus seinem großen Unsterblichkeitsmonolog (IV, 5) [...] (KAISER, 1966, p. 117).⁹⁷

Por esta razão, desenvolve-se em Karl a tríade “liberdade – eu mesmo – grandeza” (KLUCKERT, 2005, p. 39), o que move seus confrontos ao longo do drama e remete à potência de uma ordem interior.

⁹⁷ “Em Goethe trata-se da liberdade como espaço da evolução do grande homem, aqui se trata da liberdade que deriva da sintonia com o universo divino: um conceito, em essência, teológico. O homem é chamado a estabelecer a ordem do mundo em si mesmo – em Karl, primeiramente, no sentido de um individualismo desencadeado nas seguintes palavras proferidas: ‘Sou meu céu e meu inferno’ – em seu grande monólogo da imortalidade (IV,5).” (tradução nossa)

4 OS GENIAIS GÖTZ E KARL

Goethe, ao elaborar sua concepção de gênio original, postula que o gênio não imita a natureza, pois possui forças criadoras que o permitem criar como a natureza (GOETHE, 1998, apud MOURA, 2006). Esta concepção, elaborada a partir da ideia de Shaftesbury de *second maker*, revela o ideal do *Sturm und Drang*: o poder de dizer “eu crio”, possibilitado pela emancipação do artista que não deveria mais se subordinar a regras ou à mera aparência da natureza para conceber suas obras, já que este também é um criador.

Transpondo esta concepção para os dramas foco deste trabalho, pode-se observar este potencial criador ao analisar as figuras dos protagonistas de ambas as peças. Ao conceber *Götz von Berlichingen* e *Os bandoleiros*, Goethe e Schiller, respectivamente, puseram em prática suas habilidades de buscar a essência do processo criador, atingindo o ideal de criar “como” a natureza em vez de criar “a partir” dela. Ambos os protagonistas foram elaborados exatamente para desempenharem os papéis de grandes homens. Os heróis das peças, Götz e Karl, sonham com os ideais de justiça e liberdade e direcionam seus atos em busca desta ideologia, mas a todo o momento são lembrados da impossibilidade de transpô-la para a vida real até que, no fim, sucumbem perante o fracasso de seus esforços. Vale ressaltar que tanto Götz quanto Karl apresentam uma força significativa e individualidades singulares que movem seus atos ao longo dos dramas e permitem ao espectador, por exemplo, identificar Karl como um herói atravessando conflitos internos, em vez de um louco saqueador. Conforme assinalado por Korff,

Und während wir zum Verständnis des Goetheschen Dramas nichts anderes nötig haben als lebendige Einfühlung in eine individuelle, historisch bedingte Lebenssituation, müssen wir die Handlung des Schillerschen Helden schon in weitgehendem Maße symbolisch verstehen, wenn sie uns nicht als die Tata eines Wahnsinnigen erscheinen soll. – Wie Götz ist auch Karl als ein Kraftmensch gedacht, für den die bürgerliche Gesellschaft von Natur zu eng erscheint (KORFF, 1958, p. 225).⁹⁸

Goethe e Schiller se valeram da proximidade do artista criador com o processo de criação da natureza ao elaborar seus dramas de estreia. As partes de ambas as obras convergiram em prol de um todo harmônico, assim como nos exaltados dramas

⁹⁸ “E enquanto nós, para compreendermos o drama goethiano, não tomarmos como necessário nada além da vívida empatia em uma situação de vida individual, histórica, precisamos compreender simbolicamente a ação dos heróis schillerianos em medidas amplas, quando esta ação não deve nos parecer o feito de um louco. – Assim como Götz, Karl também foi pensado como um indivíduo de força, para os quais a sociedade burguesa se apresenta estreitamente ligada à natureza.” (tradução nossa)

shakespearianos. As peças dos dois *Stürmer* perscrutam a alma humana e seus autores transcendem a mera posição de criatura e atingem a de criador, assenhorando-se, desse modo, do privilégio de ser a única criatura semelhante a Deus, conforme assinalado por Herder:

Veja toda a natureza, contemple a grande analogia da criação. Tudo se sente e a seus semelhantes. Vida conduz à vida. Cada corda dá o seu tom, cada fibra entrelaça-se com sua companheira, animal sente animal, por que não deveria o homem sentir homens. Apenas ele é imagem de Deus, um extrato e administrador da criação: então dormitam nele milhares de forças, sensações e sentimentos; deve reinar ordem neles, de modo que todos despertem e possam ser usados de boa maneira, que ele seja sensório de seu Deus para todos os seres vivos da criação, na medida em que ele seja parente Dele (HERDER, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, apud MOURA, 2006).

Um elemento a se enfatizar na trama schilleriana corresponde à exploração psicológica dos personagens, o que não se encontra com tanta força na trama goethiana. O fato de o enredo de *Os bandoleiros* ser pleno de monólogos, proferidos principalmente pelo protagonista e pelo antagonista, reflete a luta que os personagens travam consigo mesmos, como a tentativa de Karl de sufocar os sentimentos que o remetem à felicidade de sua vida entre os familiares e sua noiva, e o esforço de Franz para omitir a todo o custo a sua ausência de convicções, que revelaria sua fraqueza.

É vital ressaltar a relação que os dramas estabelecem com a História: ambas as obras se pautam na problemática da História como passível de ser escrita por indivíduos. Esta questão se apresenta de modo mais emblemático em Goethe do que em Schiller, pois o segundo autor prioriza as demandas individuais. Em outras palavras: Goethe prioriza as questões externas ao indivíduo, enquanto Schiller dá prioridade às internas, embora ambos se utilizem do fator História para construir seus dramas. Este elemento, aliás, traz a tona o limite do gênero: percebe-se que a História não é construída por indivíduos, daí os finais trágicos dos protagonistas. Não é sem razão que Goethe e Schiller se tornam companheiros literários no Classicismo e a História passa a ser pautada em um processo de desenvolvimento, ou seja, os indivíduos se encaminham para o desenvolvimento social, o que constitui uma certa “utopia clássica”.

Outro importante ponto a ser destacado é a relação de Götz e Karl com a lei: o primeiro, um cavaleiro respeitado, segue ferrenhamente seu ideal de justiça, o que gera a ira dos poderosos, que o tornam um fora da lei; já o segundo, um jovem estudante, – a princípio um mero libertino – ao cair em uma emboscada de seu irmão e antagonista, torna-se o líder dos bandoleiros e, desse modo, converte-se, voluntariamente, a uma vida às margens da lei. Pode-se afirmar que o papel de anti-herói de Karl é mais contundente, já que o próprio

personagem concede a si este título ao decidir “consertar o mundo” através de medidas excusas. Já Götz, esforça-se para lutar por justiça, mas não almeja atingir as bases do sistema social. Seu título de anti-herói se configura mais como o modo pelo qual seus inimigos o veem do que por suas atitudes.

No que concerne ao ideal de um bom governo, – que se converte em utopia para os protagonistas de *Götz von Berlichingen* e *Os bandoleiros* – este apresenta-se como impraticável a curto prazo, o que não impede os heróis de persegui-lo e revela a força interior dos protagonistas, que possuem ímpeto o suficiente para desafiar um inimigo muito maior do que um grupo de homens. Götz e Karl desafiam as regras de todo um sistema, que, por mais obsoleto que se revele, não deixa de ser poderoso. Neste ponto, os protagonistas de Goethe e Schiller se distinguem do “homem comum”, que se esforça para cumprir as regras que lhe impõem visando uma vida sossegada. Götz e Karl não somente apontam o que há de errado ao seu redor, mas mobilizam esforços para alterar o estado de coisas. São vítimas de emboscadas e traições e, no fim, fracassam aparentemente, mas a força poderosa que vem de seus interiores vence, já que aceitam até mesmo suas mortes em nome de uma liberdade de consciência.

No que se refere aos elementos vitais às tramas, vale ratificar a importância da impetuosidade na construção de ambas as peças. Em Schiller, o ímpeto é trabalhado de modo mais agressivo: os cortes de cena são plenos de rompantes, as falas dos personagens são inflamadas e os movimentos não são de modo algum suaves. Há um clima de exaltação que paira sobre a trama do início ao fim. Logo na primeira cena, Franz já revela seu caráter em um longo monólogo. Na cena seguinte, é a vez de Karl proferir suas primeiras palavras, que já refletem claramente a abominação que sente em relação ao século no qual vive: “Passo a ter nojo deste século forjado e lambuzado à tinta quando leio em meu Plutarco a vida de grandes homens” (SCHILLER, 2011, p. 25).

Já em *Götz* o fator impetuosidade se apresenta principalmente na figura do protagonista: um cavaleiro famoso por todo o território não poderia ser nada menos do que impetuoso – “E digo-te, rapaz [a George], que há de vir um tempo em que serão precisos: os príncipes darão os seus tesouros por um homem que hoje detestam” (GOETHE, 1945, p. 33). Seu ímpeto não o leva às margens da lei, como Karl, mas não deixa de provar a força do herói goethiano e sua importância para o período no qual a obra foi publicada.

Retomando as posturas de Götz e Karl de anti-heróis, ou melhor, de heróis às avessas, é importante assinalar que ambos os protagonistas representam a criação genial em suas

incessantes buscas pela liberdade – temática essencial ao *Sturm und Drang* e à questão do gênio. Götz e Karl transcendem a posição de “homem comum”. Inconformados com o estado de coisas, partem para a ação – mesmo que seus atos sejam violentos e os caracterizem como “heróis ao avesso” – assim como o artista genial supera a passividade da posição de criatura e se eleva à de criador. Vale salientar, porém, que por focar nos aspectos externos ao indivíduo, a trama de Goethe surge como uma situação histórica específica, enquanto que o enredo de Schiller – voltado para os aspectos internos – aborda o embate entre Karl e mundo de um modo mais fantasioso (KORFF, 1958, p. 225).

Pelo conteúdo exposto, é possível apontar a presença do gênio artístico nos dramas *Götz von Berlichingen* e *Os bandoleiros*. Goethe e Schiller se apresentam como “pintores de homens”⁹⁹, ou seja, como indivíduos que se libertam da simples posição de imitadores da natureza e alcançam o posto de criadores, assim como a natureza. Ambas as obras refletem a liberdade de criação dos artistas em detrimento da rígida observação de regras pré-concebidas, que já não eram mais necessárias, pois a essência do processo de criação artística foi captada.

⁹⁹ *Menschenmahler* no original alemão. Termo utilizado por Schiller ao se referir a sua tarefa como autor de *Os bandoleiros*, conforme assinalado no capítulo anterior.

CONCLUSÃO

Na presente pesquisa, nos propusemos a apresentar a questão do gênio atentando para o modo como este fator se manifesta nos dramas *Götz von Berlichingen*, de Johann Wolfgang von Goethe, e *Os bandoleiros*, de Friedrich Schiller. Para tanto, percorremos um caminho que se iniciou na observação das premissas para a instituição da época do gênio na Alemanha, perpassou o estabelecimento deste período naquele país e que, por fim, focou na questão genial no âmbito dos dramas de Goethe e Schiller e nas análises das figuras dos protagonistas das obras.

Na primeira parte do trabalho, atentamos para as condições da literatura europeia – mais precisamente para o nascimento e ascensão do romance inglês – que influíram nas alterações sofridas pela literatura alemã, que, no início do século XVIII ainda não havia se constituído como tal. As obras literárias produzidas na Alemanha até então eram elaboradas basicamente a partir de empréstimos, sendo as regras do Classicismo francês o modelo no qual a literatura germânica se pautava. Os partidários deste estilo de época, fortemente influenciado pelas regras aristotélicas, defendiam a rígida obediência à forma de composição dos Antigos, sem atentar para o fato de que a simples atenção a tais regras não garantiria a elaboração de obras em consonância com o seu tempo.

Após a exposição de tais pressupostos, elencamos os nomes da literatura alemã que contribuíram de modo essencial para a revolução literária pela qual os literatos germânicos clamavam, pois viam a necessidade de inserir a Alemanha no rol de países europeus portadores de literaturas genuínas. Observamos primeiramente o papel de Gotthold Epharim Lessing como crítico e literato. Sua defesa da formação de um teatro alemão que correspondesse às demandas desta cultura foi o ponto de partida para uma virada literária, que possibilitou a emancipação da literatura germânica. Apresentamos a forma como seu pensamento movimentou o ambiente literário do período e a importância de suas ideias acerca da literatura shakespeariana, o que provocou, mais tarde, a exaltação de Shakespeare como gênio original, introduzindo, efetivamente, o culto ao gênio em território germânico. Comentamos, ainda, a produção literária de Lessing e a forma como o escritor contribuiu, mesmo que involuntariamente, com os princípios do movimento *Sturm und Drang*, como a introdução da burguesia no âmbito dos personagens principais dos dramas e a defesa da proximidade do pensamento alemão com o inglês, o que justificava sua argumentação em

favor da escrita de Shakespeare como modelo mais coerente para a literatura alemã do que as obras fruto do Classicismo francês.

No subcapítulo seguinte, destacamos as contribuições dos suíços Johann Jakob Bodmer e Johann Jakob Breitinger, que também se opunham radicalmente ao modelo literário advindo do Clacissismo francês e protagonizaram a primeira grande contenda da literatura alemã: suíços *versus* Gottsched. Apresentamos os motivos da grande discórdia – que se referia justamente ao apego de Gottsched às regras clássicas e à exploração da razão, o que ia de encontro aos pensamentos dos suíços, que defendiam uma criação mais livre e a inserção do sentimentalismo na poesia – e as tentativas, de ambas as partes, de introduzir seus pupilos como representantes de um modelo literário que “salvaria” a literatura alemã. Ressaltamos ainda os argumentos de Bodmer e Breitinger em favor de um poeta que não fosse um mero imitador da natureza, mas um “criador de novos mundos”, o que abriu espaço à ascensão da figura do artista e, por conseguinte, do gênio original.

Em seguida, enfatizamos as contribuições do mais importante discípulo de Bodmer: Friedrich Gottlieb Klopstock. O poeta, assim como Lessing, foi um arauto involuntário do *Sturm und Drang*, mas por outra razão: Klopstock possibilitou a introdução da sensibilidade e de uma aura religiosa na poesia alemã. Comentamos ainda a exploração do sentimento interior e do efeito de suas obras sobre os espectadores, o que muito contribuiu para as criações dos *Stürmer*.

No último subcapítulo da primeira parte do trabalho, assinalamos a importância do pensamento de Johann Joachim Winckelmann para o período. Destacamos seu trabalho acerca dos Antigos e a sua mais importante contribuição para a literatura do *Sturm und Drang*: sua defesa de uma criação artística que priorizasse a forma “como” os antigos criavam em detrimento do método obsoleto pautado somente “no que” os Antigos criavam.

Após apresentar as premissas para a instituição da era genial na Alemanha, trabalhamos, no segundo momento deste trabalho, o estabelecimento definitivo desta era. Demos início a esta exploração comentando a descoberta de Shakespeare em solo alemão: primeiramente a partir de Lessing, em seguida através das traduções de Christoph Martin Wieland e, por fim, por intermédio de Johann Gottfried von Herder, que influenciou Goethe. Apontamos as principais características da exaltação do gênio e a importância de Shakespeare como um escritor que criou suas próprias regras em detrimento de modelos pré-estabelecidos e realizamos, então, uma conexão com o pensamento apresentado por Winckelmann, que

baseava a essência da criação artística no modo como as obras eram elaboradas em oposição a uma mera imitação dos clássicos.

Para apresentar a exaltação de Shakespeare na Alemanha, comentamos os textos *Para o dia de Shakespeare*, de Goethe e *Shakespeare*, de Herder (apud ROSENFELD, 1991), que refletem o êxtase provocado pela descoberta da literatura shakespeariana nos literatos alemães. Pela primeira vez, os escritores germânicos se viram diante de obras “originais”, plenas de personagens vívidos e de uma estrutura dramática única. Destacamos ainda o fato de a escrita de Shakespeare ter influenciado a elaboração das obras alvo do presente estudo, sendo o drama de estreia goethiano a primeira obra alemã a seguir a estrutura dramática shakespeariana (GOETHE, 1945).

Enfatizamos ainda neste subcapítulo a aproximação do gênio original a Prometeu, o que concedeu ao artista uma aura excepcional e provocou sua emancipação ante às regras pré-concebidas, cuja mera obediência não garantia a criação de obras geniais. Para tanto, apresentamos a poesia goethiana *Prometeu*, que parte justamente da emancipação do homem, que passa a ser visto como um criador.

No próximo subcapítulo elencamos os principais nomes do *Sturm und Drang*, como Johann Georg Hamann, Friedrich Maximilian Klingler, Jakob Michael Reinhold Lenz e os membros do *Göttinger Hain* e alguns escritores próximos ao círculo de poetas: Heinrich Christian Boie, Johann Martin Miller, Ludwig Heinrich Christoph Hölty, Johann Heinrich Voß, Johann Friedrich Hahn, Johann Anton Leisewitz, os condes Christian e Friedrich Leopold von Stolberg, Gottfried August Bürger e Christian Friedrich Daniel Schubart. Assinalamos também a importância da visão histórica apresentada por Herder e Hamann, o que influenciou a produção literária do período, já que, a partir das ideias dos pensadores, se passou a ter a História como um fenômeno variável e atrelado às condições da época e cultura observadas. Desse modo, sendo a literatura um aspecto da cultura, esta também variaria historicamente, o que justifica a afirmação herderiana de que somente o fato de seguir as regras clássicas não tornaria possível a elaboração de uma obra exatamente como as dos clássicos, afinal, as condições históricas dos Antigos não eram as mesmas dos modernos.

No terceiro subcapítulo da segunda parte da pesquisa, iniciamos a apresentação dos escritores alvo deste trabalho: Goethe e Schiller. Comentamos as trajetórias de suas vidas e suas produções referentes ao período da juventude, que é o foco do presente estudo.

Em seguida, no terceiro capítulo, iniciamos apontando as condições do teatro alemão no período e as novidades introduzidas neste espaço, como personagens burgueses entre os

protagonistas e antagonistas dos dramas, esforços para a instituição de um teatro nacional e a ideia schilleriana de “teatro como instituição moral”.

No subcapítulo seguinte, atentamos para o surgimento do drama goethiano *Götz von Berlichingen*, comentando as condições que levaram o autor a criar a obra, o processo de criação, a recepção pelo público e pela crítica, assim como as alterações com vista a uma encenação da obra e as alterações visando uma versão teatral. Na seção subsequente demos espaço a detalhes da peça, como o desenrolar da trama, a descrição e análise dos caracteres dos personagens e a observação da estrutura da obra. A seguir, expusemos as principais características e motivações do protagonista, Götz, e seu título de anti-herói, opondo-o ao seu contraponto na trama, o antagonista Weislingen. Pudemos verificar, por conseguinte, a incompletude de Götz, apesar de sua relativa estabilidade e constatamos ainda o modo como outros personagens refletem em sua figura, seja contrapondo-a (como Weislingen) ou reafirmando-a (como sua mulher, Elisabeth e irmã, Maria).

Após a exposição e análise de *Götz*, realizamos o mesmo processo ao atentar para o drama schilleriano: comentamos as condições iniciais de elaboração da obra, a recepção, as diversas edições, a estreia do drama no palco de Mannheim e as reações da crítica e do público em relação à obra. Também tratamos do desenrolar do enredo, da observação dos personagens e da estrutura da peça e, por fim, analisamos mais detidamente a figura de Karl, o protagonista e bandoleiro de coração nobre, contraposto à figura de seu irmão e antagonista, Franz. Foi possível ainda verificar um fator convergente entre o drama schilleriano e o goethiano no que se refere à construção dos personagens: a forma como a personalidade do protagonista está presente em toda a obra, tanto ao analisar os personagens que o contrapõem, quanto ao observar aqueles que se assemelham a Karl.

No último capítulo da presente pesquisa, retomamos as figuras de Götz e Karl, observando-as sob o espectro do gênio. Atentamos para os pontos nos quais suas personalidades e ações convergem e divergem e para a forma como ambas as obras falaram ao seu tempo, ao contrário de seus protagonistas, homens incompreendidos por seu tempo. Por esta razão, comentamos ainda o fator histórico evocado pelos dramas e avaliamos o desenlace de ambas as tramas sob o prisma do embate entre indivíduo e sociedade em momentos históricos específicos, expondo ainda a inconsistência do pensamento que se pauta no indivíduo como “escritor da História”. Concluimos, então, que há a presença do gênio artístico em ambos os dramas, pois a tarefa de criar personagens vívidos e complexos, aos moldes das obras shakespearianas, foi executada. Goethe priorizou aspectos externos aos

seus personagens, enquanto Schiller focou nos internos, mas ambos levaram a termo a incumbência de se libertar da mera posição de criaturas passivas para atingir o posto de criadores.

Para encerrar, destacamos o fato de a presente pesquisa ser um estudo inédito no Brasil, já que são escassas as obras acerca desta temática e deste período da literatura alemã publicadas em solo brasileiro. Esperamos, desse modo, contribuir com os estudos de germanística no Brasil e abrir espaço a novas pesquisas referentes a este tema, afinal, se trata do primeiro movimento literário no qual se imiscuem literatura, história e sociedade, na procura de uma identidade nacional em meio à descoberta da autonomia da arte e do indivíduo. Vale reforçar o aspecto inovador que marcou essa época, espelhado na importância a ele atribuído posteriormente, assim como nas contínuas encenações e roteirizações do enredo para o cinema e para a TV. A constante pesquisa acerca do *SuD*, reforça ainda mais a importância que até hoje essa época assume no cenário artístico alemão.

REFERÊNCIAS

BARRENTO, João. *Literatura Alemã: textos e contextos (1700-1900)*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

BEUTIN, Wolfgang et al. *História da literatura alemã: das origens à atualidade*. Trad. Anabela Mendes; Fernanda Gomes; Manuela R. Sanches; Maria Assunção P. Correia; Teresa Cadete. Lisboa: Cosmos, 1993. v. 1.

BORCHMEYER, Dieter. *Schnellkurs Goethe*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2005.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Introdução à leitura de Winckelmann*. [S.l.: s.n., 19--] 18 p. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Gerd_Bornheim-.pdf>. Acesso em: 6 maio 2014.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

COLLEN, Érico; DRUMMOND, Luana. (Org.) *Das tempestades: a poesia alemã do Sturm und Drang*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.

FLECK, Christina Juliane. *Genie und Wahrheit: Der Geniegedanke im Sturm und Drang*. Marburg: Tectum-Verlag, 2006.

GOETHE. Johann Wolfgang von. *Dramatische Dichtungen II – Band 4*. Org. Erich Trunz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1998.

_____. *Escritos sobre arte*. trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2008.

_____. *Escritos sobre literatura*. Pedro Sússekkind (Trad. e org). Rio de Janeiro: Viveiro de Castro, 2000.

_____. *O cavaleiro da mão de ferro (Götz von Berlichingen)*. Trad. Armando Lopo Simeão. Lisboa: Ultramar, 1945.

GRENZMANN, Wilhelm. *Der junge Goethe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1964.

JØRGENSEN, Sven Aage; BOHNEN, Klaus; OHRGAARD, Per. Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik 1740 - 1789. In: BOOR, Helmut de; NEWALD, Richard. (Org.) *Geschichte der deutschen Literatur. Band 6*. München: Beck, 1990.

KAISER, Gerhard. *Geschichte der Deutschen Literatur: Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang 1730-1785*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1966.

KLOPSTOCK. Oden, Band 2, Leipzig: 1798, S. 65-68. Disponível em: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Klopstock,+Friedrich+Gottlieb/Gedichte/Oden.+Zweiter+Band/Die+Sprache>>. Acesso em: 3 maio 2014.

KLUCKERT, Ehrenfried. *Schnellkurs Schiller*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2005.

KOOPMANN, Helmut. Friedrich Schiller I – 1759-1794. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1966.

KORFF, H. A. *Geist der Goethezeit: Versuch einer Ideellen Entwicklung der Klassisch-Romantischen Literaturgeschichte*. Leipzig: Koehler & Amelang, 4. Auf., 1958.

MOURA, M. S. A liberdade entre a emoção e a razão: aspectos da literatura alemã da Aufklärung e do Sturm und Drang. *Forum Deutsch - Revista Brasileira de Estudos Germanísticos*, v. 11, p. 145-157, 2007.

_____. *A Poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência*. 2006. 354 f. Tese (Doutorado em Literatura Alemã). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-09082007-141708/pt-br.php>>. Acesso em: 6 abr. 2014.

_____. Goethe e os mitos gregos. *Revista Forum Deutsch*. Rio de Janeiro: Apa-Rio, v. 9, p. 97-112, 2005. Disponível em: <<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol9/forumdeutschmagali.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

_____. O mundo encantado de Goethe. In: MOURA, Magali; CAMBEIRO, Délia. (Org). *Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2013. p. 91-121.

_____. Uma possível contribuição de Goethe para o conceito de desenvolvimento histórico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. O local, o regional, o nacional, o inter-nacional, o planetário: lugares dos discursos literários e culturais: Literatura e (re)escritura da história, 2006.

POPPE, Reiner. *Friedrich Schiller: Die Räuber*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2003.

ROSENFELD, Anatol (Org.). *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.

_____. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTOS, João Henrique dos. Uma reflexão sobre o papel de Thomas Müntzer no pensamento marxista. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v.6, n.1, p. 75-84, 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2010/04/6-7.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

SCHILLER, Friedrich von. *Os Bandoleiros*. trad. Marcelo Backes, Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCHMIDT, Jochen. *Die Geschichte des Genie-gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reiches*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VÁRIOS. *Interpretationen: Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart: Reclam, 1997.

VASCONCELLOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; FAPESP, 2007.

ŽMEGAČ, Viktor (Org.). *Geschichte der deutschen Literatur*. (Digitale Bibliothek, Bd 24). CD-ROM e páginas impressas. [s.l.]: Directmedia Publishing GmbH, 1999.