

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

## **Observações sobre a estética do jovem Goethe**

Dissertação apresentada ao  
programa de Pós-Graduação em  
Filosofia do Departamento de  
Filosofia da Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo, para  
obtenção do título de Mestre em  
Filosofia sob a orientação do Prof.  
Dr. Marco Aurélio Werle.

CAROLINA FERREIRA ZCOLLI

São Paulo  
2009

## INTRODUÇÃO

A obra de juventude de Goethe é marcada pela sua oposição à tradição literária da época, que teve como principal expoente o Classicismo Francês dos séculos XVII e XVIII. O aspecto primordial dessa oposição está no caráter *externalizante* do Classicismo Francês quando contraposto ao *internalizante* de Goethe. Em outras palavras, a preocupação da estética clássica francesa estava na forma, ao passo que a atenção de Goethe volta-se para o conteúdo, ou seja, o classicista buscava a expressão do universal enquanto Goethe a do singular.

Quando dizemos *estética do Classicismo Francês* estamos fazendo uso de uma simplificação conveniente, pois não se pode dizer que havia nos séculos XVII e XVIII uma *estética*, se por esse termo entendermos *sistema*. Existia, isto sim, uma proliferação de maneiras de se conceber o que se chama *classicismo*, i.e. o movimento de retorno aos clássicos como modelo para a produção de obras de arte. Mesmo nos classicistas mais significativos, como Boileau, não encontramos um sistema. Segundo Wellek o que há de comum entre esses autores, e que nos autoriza a generalização ou simplificação que aqui propomos, é o seu racionalismo<sup>1</sup>. Racionalismo não significava a exclusão de elementos *inconscientes*, tais como inspiração e furor poético, mas sim que esses elementos deviam ser avaliados e reavaliados pela razão. Não é possível descartar o elemento subjetivo da atividade do artista clássico, assim como na arte de Goethe não se pode acreditar que não exista um elemento objetivo. O que está em questão é o ponto de vista escolhido: enquanto os classicistas buscavam a forma universal, Goethe expressa o conteúdo individual ou subjetivo.

As leis de Aristóteles eram mais respeitadas pelo Classicismo Francês do que as próprias obras artísticas da Antiguidade – entre os classicistas havia, por exemplo, quem preferisse as obras modernas às antigas, por acreditarem que elas estivessem mais de acordo com a *Poética*. A razão do retorno aos clássicos era a busca da universalidade na arte. Acreditava-se que os artistas modernos poderiam produzir obras de arte assim como os antigos, obras que não morrem com o tempo porque a humanidade é universal. Para isso era preciso seguir as regras, consideradas universais, contidas nas poéticas. As poéticas versavam sobretudo sobre a forma, postulando a maneira de se trabalhar dentro dos gêneros concebidos: a tragédia, por exemplo, era o

---

<sup>1</sup> WELLEK, René. *História da crítica moderna*, Editora Herder, São Paulo, 1967, p. 14.

gênero sério e devia ser exposta em cinco atos, não podia ter como protagonista uma personagem qualquer (apenas reis ou príncipes) etc. Porém, ainda que aspirassem à universalidade, é notório que essas poéticas eram interpretações específicas dos antigos clássicos: a natureza do homem universal, que as obras deveriam representar, era na verdade a de um homem específico, o chamado *homem cultivado*. As obras que seguiam as poéticas do Classicismo Francês eram feitas por e para a elite intelectual da corte, obediente a regras morais específicas e inserida de modo bastante característico na realidade do seu meio. Não é de se estranhar, portanto, que, sendo produzidas por membros dessa mesma classe, elas ficassem carregadas dos seus hábitos e da sua maneira de pensar.

Segundo Cassirer, a ruína do Classicismo Francês foi a deficiência na execução das regras dessas poéticas.<sup>2</sup> As obras não perseveraram na abstração das doutrinas e pouco a pouco estas perderam força. Os princípios eram tão rígidos que tornavam praticamente impossível a sua execução. A unidade de lugar, por exemplo, era difícilíssima de ser obedecida sem ferir a verossimilhança, visto que é quase impossível que uma série de acontecimentos dêem-se em apenas um lugar e, mais ainda, em duas horas. Entre a exigência da crítica, sempre atenta aos cânones, e a realidade das obras havia uma distância que aumentava com o passar do tempo.

Goethe pretende encurtar ao máximo essa distância: crítica e obra devem poder misturar-se, pois a crítica é uma segunda obra de arte, no sentido de que o crítico deve perceber o gênio do artista por trás da obra contemplada e descrever de que maneira aquela obra afetou o seu próprio gênio. A obra de arte é para Goethe a expressão do indivíduo genial, expressão essa que vai em direção ao absoluto e por isso é melhor apreendida pelo sentimento (pressupondo-se que o absoluto leva ao arrebatamento e não ao agrado, como disse Longino<sup>3</sup>). O artista é o gênio que contém em si a fagulha do universal, que só pode ser alcançado pela mediação da obra de arte – expressão do seu interior. O gênio é o conteúdo e a regra da obra. Cada obra, assim como cada indivíduo, é singular, possui as suas características próprias e únicas. O gênero, ou seja, a forma exterior por meio da qual a *alma* do gênio encontra sua expressão, é ela também única, da mesma maneira como cada indivíduo possui um exterior único (a sua feição) e experiências pessoais únicas. O conteúdo da obra é dado

---

<sup>2</sup> Cassirer, Ernst, *A filosofia do Iluminismo*, Campinas, Unicamp, 1997, p. 387.

<sup>3</sup> LONGINO. *Do sublime*, in: *A poética clássica*, São Paulo, Cultrix, 1995, p. 72.

por esse interior *infinito* do gênio, e a unidade dramática está na personagem. A ação é feita por homens, por indivíduos, então o que interessa é ver o indivíduo. Ação e homem confundem-se, pois o homem é formado pelas suas ações e estas são formadas por ele; a movimentação desse jogo, que é a vida do homem, é que é o tema do drama. O herói goethiano é aquele que age mediante a força dos seus impulsos internos. Como exemplo desse ideal estético analisaremos o drama *Götz von Berlichingen*, de 1773.

No texto de Lenz, *Anotações sobre o teatro*, publicado em 1774, diz-se que a única unidade que se impõe é a do ponto de vista individual. Esse ponto de vista individual alcança o universal porque contém aquilo que no homem sobreveem tanto a um rei quanto a um coveiro. Dessa perspectiva, portanto, a forma sempre será o limite do autor-criador: ao expressar o núcleo que encontra no mais íntimo de si, o autor-criador deseja alcançar o ilimitado, e isso ele consegue justamente por expressar o que parece mais limitado – a individualidade. Ele busca uma forma finita que seja capaz de expressar a infinitude da vida e alcançar um universal que seja sentido por todos. Para isso não se deve obedecer às três unidades propostas pelos classicistas, mas a apenas uma: a própria unidade interior da obra. A obra de arte é uma unidade em si, produto de uma criação do artista, e não uma simples imitação de uma verdade universalmente conhecida. O Classicismo Francês tendia à posição oposta, ele aspirava a mostrar uma ação, e apenas uma, que tivesse início, meio e fim, que fosse construída de modo que as suas partes estivessem bem amarradas e não sobrasse nenhum fato que não servisse à finalidade de preencher esse quebra-cabeça.

Essa mudança de ponto de partida, que ocorre na arte graças ao movimento Pré-Romântico alemão, ou *Sturm und Drang* (que tem nas obras de juventude de Goethe os seus maiores exemplos), pode ser comparada àquela operada por Kant na *Crítica da Razão Pura*: enquanto a revolução copernicana da filosofia consistiu em deixar o objeto do conhecimento em seu devido lugar para então deter-se no sujeito do conhecimento, na arte são postos de lado os elementos meramente formais (estruturas e gêneros) e o centro passa a ser aquele que a produz – o artista. Isso envolve toda uma visão de mundo, uma outra concepção de natureza, de Deus, e uma proposta de vivenciar as experiências por meio do sentimento.

Nos dois capítulos que seguem examinaremos as propostas de Goethe para uma arte alternativa àquela da tradição do *Classicismo Francês*. Em primeiro lugar analisaremos os textos de Goethe voltados à crítica e em seguida observaremos esses mesmos pontos em sua prática artística. Nunca pretendemos ler uma obra literária da

mesma maneira que lemos uma obra destinada à crítica, porém, o fato de Goethe acreditar na união entre crítica e arte nos permitiu localizar o seu pensamento sobre a arte nas suas obras artísticas. No entanto, partimos dos escritos mais voltados à crítica a fim de analisarmos e explorarmos os elementos do pensamento goethiano para apenas em um segundo momento localizarmos esses elementos nas obras artísticas.

## CAPÍTULO I: OS ESCRITOS SOBRE ARTE

Não foram poucos os textos em que Goethe revelou ao público os porquês do seu gosto artístico e das suas preferências literárias. Começemos por mencionar os *Escritos sobre arte*, compilação póstuma que reúne os diversos textos que ele escreveu acerca do seu contato com as artes no decorrer da sua atividade artística. Desses *Escritos* analisaremos aqueles que foram concebidos no período de juventude, que é o nosso objeto de estudo: *Resenha sobre As belas-artes de Sulzer e Arquitetura alemã*, ambos de 1772; e, no que diz respeito à literatura, também veremos *Para o dia de Shakespeare*, de 1771. Além desses textos analisaremos também um pequeno fragmento, não presente nos *Escritos* mas datado de 1771, chamado *Forma dramática*, que versa sobre a questão da forma e do conteúdo em um drama.

## 1. Resenha sobre As belas-artes de Sulzer

Esse texto de 1772 começa com a seguinte frase:

*“Tão cômodo quanto traduzir para o francês deve ser traduzir desde o francês”.*<sup>4</sup>

A essa sentença o tradutor brasileiro acrescenta uma nota de rodapé, onde se lê que a frase em questão é uma

*“Referência irônica às semelhanças entre essa obra de Sulzer e As belas artes reduzidas a um mesmo princípio [Les beaux arts réduits à un même principe] de Charles Batteux, do ano de 1746.”*<sup>5</sup>

A obra de Batteux, aliás, criou impacto maior na Alemanha do que na França, como nos informa Márcio Seligmann-Silva:

*“M. l'Abbé Charles Batteux era professor de retórica e filosofia greco-latina. A sua obra teve uma ampla divulgação em meados do séc. XVIII, sendo que essa recepção foi de certo modo mais efetiva na Alemanha do que na França, devido à crítica a ela sobretudo advinda da parte de Diderot. Na Alemanha, coube a Herder dar o “golpe de misericórdia” na recepção da obra de Batteux. Na sua resenha da tradução de J. A. Schlegel (na sua terceira edição, de 1770), ele denominou Batteux de “racionalista árido”, “metafísico seco”, “que não apenas raramente sabe o que ele quer dizer, como também raramente sabe sobre o que ele fala”. O seu livro seria “muito pernicioso” para a Alemanha. Antes disso, no entanto, a sua principal obra, Les beaux-Arts réduits à un Principe (1746), já havia sido*

---

<sup>4</sup> Goethe, *Escritos sobre arte*, tradução de Marco Aurélio Werle, São Paulo, Imprensa Oficial, 2005, p. 47.

<sup>5</sup> op. cit., p. 47.

*acolhida com três traduções em alemão: uma de Johann Adolf Schlegel (1751), outra de autoria de Gottsched (1754) e outra ainda de Ramler (1756-58)”<sup>6</sup>*

A menção a Batteaux serve-nos de pretexto para localizarmos na história uma expressão que, apesar de muito repetida ainda hoje, é um tanto problemática. Trata-se da expressão “*Classicismo Francês*”. Utiliza-se essa expressão a fim de designar a produção da literatura dramática em meados do século XVIII na França. Scherer, no entanto, é um dos que afirmam, como veremos adiante, que essa produção propagou-se em direções tão diversas que se torna difícil concebê-la por meio de características uniformes ou uniformizantes. Mesmo a obediência a regras como a das três unidades (unidade de tempo, de espaço e de ação), obediência amplamente combatida por Goethe, não era unânime entre os ditos classicistas, visto que eles não concordavam quanto à definição dessas regras. Goethe, na verdade, parece generalizar quando fala em *França* e em *franceses* nos seus textos, o que nos leva a crer que com “*Classicismo Francês*” ele esteja se referindo à característica normativa do pensamento crítico acerca da arte que teve grande influência no pensamento dos teóricos alemães da época. Portanto, quando aqui usarmos a expressão “*Classicismo Francês*” estaremos nos referindo à tendência normativa do pensamento crítico que se desenvolveu na França dos séculos XVII e XVIII, tendência que o jovem Goethe combateu insistentemente em seus textos críticos.

Os críticos classicistas procuravam formular uma teoria que explicasse o processo de criação e que construísse uma espécie de fôrma de obras literárias. Por causa da sua assunção de que as regras e o aspecto conceitual da teoria precedem a obra de arte, é costume chamar-lhes *racionalistas*. Não que negassem a existência de uma parte inconsciente da produção artística, pois em seu léxico encontramos muitas vezes menção à imaginação, invenção, inspiração; mas valorizavam exatamente os processos da razão na construção da poesia: lapidação do texto, discriminação de conteúdos, utilização do bom-senso estético e do julgamento etc. Havia para eles uma parte da poesia que era inconsciente, porém, essa parte era guiada pela consciência. O exame da poesia também seria feito a partir do julgamento, e por isso o gosto do homem polido, do conhecedor culto, seria o modelo desejado. Ao mesmo tempo em que esse

---

<sup>6</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Introdução / Intradução: Mimesis, Tradução, Enérgeia e a Tradição da ut pictura poesis*, in: LESSING. *Laocoonte, Iluminuras*, São Paulo, 1998, p.32.

pensamento buscava a imitação da natureza universal (buscava o modelo universal de homem e por isso retornou aos clássicos gregos), ele era limitado na sua interpretação das teorias clássicas e restritivo na sua interpretação das artes da época – pois prescrevia qualidades específicas ao homem e à arte universais. Cassirer entende que a crise do classicismo está justamente no fato de ele não levar os seus princípios até às últimas consequências, ou seja, de o modelo não ter sido capaz de ir mais a fundo, por exemplo, na idéia de universalidade.<sup>7</sup>

Batteux é um exemplo do pensamento classicista. Ele defendia que todas as artes deveriam seguir um único princípio: o do embelezamento. Esse *princípio do embelezamento* prescrevia, para o colocarmos em poucas palavras, que a natureza tinha como objetivo fazer o todo belo aos olhos do homem e que essa beleza deveria ser imitada pela arte. Na Alemanha houve uma reação à validade desse princípio, principalmente depois do *Laocoonte* de Lessing. Lessing contestou o *ut pictura poesis* de Horácio, separando as artes de acordo com o seu material, ou seja: a arte plástica deveria se contentar com o belo, porque trabalha com a imagem externa, mas a poesia pode expressar o feio, porque trabalha com a imaginação.

Sulzer, na obra criticada por Goethe, defende o mesmo princípio do embelezamento, daí a ironia com que Goethe trata o autor. Goethe não admite que um pensador alemão defenda os princípios do Classicismo Francês sem levar em consideração os *avanços* de Lessing. E, como a maioria dos alemães *de bom gosto* (de entre eles o próprio Frederico II) estava, à época, ligada à tradição francesa, Goethe vai adiante:

“Já expressamos os nossos pensamentos sobre o fato de que, para a Alemanha, ainda não está na hora de possuir uma teoria das artes”<sup>8</sup>.

Em comentário a essa frase, diz mais uma vez em nota o tradutor brasileiro do texto:

---

<sup>7</sup> Cassirer, Ernst, *A filosofia do Iluminismo*, cap. VII – *Os problemas fundamentais da estética*, Campinas, Unicamp, 1997.

<sup>8</sup> op. cit., p. 48.

“Esse “nossos” remete à linha editorial da revista. Num dos números anteriores, Merck havia escrito uma resenha da *Teoria geral das belas artes [Allgemeine Theorie der schönen Künste]*, de Sulzer, assinalando a impropriedade de uma obra sobre a teoria das belas-artes que não levasse em conta os avanços que supõem Lessing e Herder.”<sup>9</sup>

Sulzer faz parte de uma tradição de alemães *afrancesados*, de defensores do Classicismo Francês. Essa tradição começa com Gottsched, que em sua obra *Versuch einer Kritischen Dichtkunst für die Deutschen (Ensaio de uma Arte Poética Crítica para os Alemães)*, de 1730, defende os tradicionais cânones do Classicismo Francês, como a verossimilhança e a regra das três unidades. Gottsched pretendia reformar o teatro alemão, que à época estava estritamente ligado à improvisação e à *Commedia de l'arte*. Ele queria fazer com que a Alemanha tivesse um teatro mais sério, ligado ao texto, e para isso usou o modelo francês.

Os descontentes não tardaram a se manifestar. Lessing, na *Dramaturgia de Hamburgo*, ataca Gottsched justamente por ele pretender erigir um teatro alemão partindo de uma cópia do teatro francês. Lessing deseja um teatro verdadeiramente alemão, um teatro novo. A peça *Miss Sara Sampson* é um ponto de virada na literatura alemã, pois rompe com o Classicismo Francês ao colocar burgueses como personagens principais, ao invés de reis e rainhas, e por isso é também considerada a primeira peça burguesa. Esse *teatro burguês* de Lessing identifica-se, em certa medida, com o *gênero novo* de Diderot. Com *O filho natural*, as *Conversas sobre o filho natural*, *O pai de família* e o *Discuro sobre a poesia dramática*, Diderot pretendeu divulgar um gênero que ficasse entre a tragédia e a comédia, pretendeu reformar o teatro francês com o objetivo de o desvencilhar das restrições classicistas, restrições que distanciavam o teatro do homem comum.<sup>10</sup> Wellek chega a compará-lo a Goethe quando diz que os escritos iniciais de Diderot faziam uma defesa do gênio próxima à que o jovem Goethe faria mais tarde; porém, como lembra o mesmo comentador, em seus escritos tardios Diderot trata esse gênero sob influência classicista e admite a superioridade da tragédia

---

<sup>9</sup> op. cit., nota 23, p. 48

<sup>10</sup> MATOS, Luiz Fernando Batista Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia no século XVIII*, São Paulo, USP, Tese (Livre docência), 1997, in: *O filósofo e o comediante II*.

sobre a comédia.<sup>11</sup> Lessing diz em defesa desse Diderot não classicista e em detrimento de Gottsched que ele

*“poderia perfeitamente dizer que, depois de Aristóteles, nenhum espírito mais filosófico do que ele [Diderot] se ocupou com o teatro.*

*Daí por que também está longe de ver a cena de sua nação no grau de perfeição em que a vislumbram, entre nós, os cérebros superficiais, à cuja testa se encontra o professor Gottsched. Diderot confessa que os dramaturgos e atores franceses ainda se acham muito distantes da natureza e da verdade e que os talentos de ambos não passam, em boa parte, de pequenas habilidades, de imposição artesanal, de fria etiqueta, etc.”<sup>12</sup>*

E a defesa não é gratuita, pois Lessing vê em Diderot alguém que compartilha de muitos dos seus posicionamentos. A respeito destes, Ottewell elenca os principais temas e tendências explorados por Lessing (que influenciam diretamente o movimento *Sturm und Drang*) como sendo o culto ao sentimento, a ênfase no realismo social (em se tratando do gênero dramático), o culto ao gênio e a valorização de Shakespeare<sup>13</sup>. Tanto Lessing quanto os *Stürmer und Dränger* estavam inseridos na fase literária conhecida como *Empfindsamkeit*, o que significa que o sentimento é para eles o principal objeto das questões literárias. Lemos, por exemplo, na parte IV do *Laocoonte* que a expressão da dor é uma riqueza na poesia. Ele defende a expressão dos sentimentos ao dar o exemplo de Filoctetes, mencionando-o como aquele “*que é totalmente natureza*”; ou seja, Filoctetes dá vazão à sua dor, ao seu sentimento, e é essa característica que o faria ser um exemplo de natureza. Lembremo-nos de que Lessing combate Winckelmann, que acreditava que na estátua de Laocoonte os gregos não expressaram ao máximo a dor por causa da sua “*grandeza de alma*”. Lessing discorda, pois crê que com o exemplo de Filoctetes fica claro que o povo grego não temia

---

<sup>11</sup> WELLEK, René. *História da crítica moderna*, São Paulo : Herder, 1967, p. 48.

<sup>12</sup> LESSING, Gotthold Ephraim, *De teatro e literatura, introdução de Anatol Rosenfeld*. São Paulo, Editora Herder, 1964, p. 56.

<sup>13</sup> OTTEWELL, Karen. *Lessing and the Sturm und Drang*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2002, p. 46.

expressar a dor, e, se os helenos não o fizeram maximamente na estátua do Laocoonte foi antes por um limite da própria arte plástica do que por algum tipo de *decoro*.

De fato, Lessing produziu o primeiro drama burguês alemão com a intenção diderotiana de comover o espectador por meio da sua identificação nas personagens. Isso fica claro quando nos voltamos para a releitura que ele faz de Aristóteles na setuagésima parte da *Dramaturgia de Hamburgo*:

*“Isto porque ele, Aristóteles, não foi por certo quem efetuou a divisão, justamente censurada, das paixões trágicas em compaixão e terror. Ele foi mal entendido, mal traduzido. Fala de compaixão e medo, e não de compaixão e terror; o medo, nele, não é de modo algum o medo que o mal iminente de outrem desperta por esse outrem, porém o medo por nós próprios, que brota de nossa semelhança com a personagem sofredora; é o medo de que as calamidades a ela destinadas nos possam atingir a nós mesmos; é o medo de que nós próprios possamos tornar-nos o objeto compadecido. Numa palavra: este medo é a compaixão referida a nós mesmos.”<sup>14</sup>*

A aproximação entre obra e espectador dar-se-ia por meio do sentimento. O espectador sentiria compaixão de si mesmo ao se ver representado no palco, e Lessing acredita que essa identificação é capaz de provocar uma ação crítica:

*“que o resultado não seja apenas a libertação emocional da catarse e sim uma tomada de consciência crítica capaz de preparar a ação racional”<sup>15</sup>.*

Lessing, iluminista, não poderia ignorar a questão política e social. Ele chega a criticar o solipsismo do *Werther* do jovem Goethe, como nos informa Welck:

---

<sup>14</sup> op. cit., p. 56.

<sup>15</sup> ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão – história e estudos, I Parte*. São Paulo, Brasiliense, 1968, p. 44.

*A atitude de Lessing em relação ao jovem Goethe é ambígua: chama-o de gênio, mas na mesma passagem desaprova o seu “tolo” e “malicioso ataque” a Alceste, de Eurípides. Goetz parece estar incluído na afirmação de Lessing condenando as peças em que “o poeta põe em diálogo a biografia de um homem e pretende que isso seja um drama”; e critica Werther por razões morais e, sem dúvida, porque Lessing conhecia o modelo de Werther, Karl Wilhelm Jerusalem, e respeitava sua inteligência e memória. “Acreditais que um jovem romano ou grego pudesse matar-se desta maneira e por esta razão? Certamente não. Sabiam guardar-se de outro modo contra a extravagância do amor...Só a educação cristã pode produzir tais obras mesquinhas e desdenhosas, ao transformar uma necessidade física tão belamente numa perfeição espiritual. Assim, caro Goethe, quisera um capitulozinho adicional no fim e quanto mais cínico, melhor”. Como a maioria dos críticos profissionais, não podia Lessing participar do gosto de uma nova geração.”<sup>16</sup>*

Tanto Diderot quanto Lessing apontam para um artista que não precisa de regras para produzir uma obra de arte: o gênio. Diderot diz em *Sur le génie*, de 1757, que o gênio é superior às regras, e Lessing dirá a mesma coisa na parte 34 da *Dramaturgia de Hamburgo*.<sup>17</sup> Na parte 94 do mesmo livro Lessing vai além e nega a autoridade do *poeta doctus* em nome do sentimento e da originalidade. Trataremos em maior profundidade a questão do gênio e a influência de Shakespeare sobre os escritores alemães mais adiante, ao nos voltarmos para o texto *Para o dia de Shakespeare*. De qualquer maneira, no texto que viemos analisando até agora, *Resenha sobre As belas-artes de Sulzer*, já encontramos a influência das idéias de Lessing expostas acima.

Goethe diz que a teoria sobre as artes deve ser exemplar, ou seja, que a crítica deve partir da obra (individual) e não de um princípio que seria superior e anterior à própria obra. O sentimento seria então o principal parâmetro para o

---

<sup>16</sup> WELLEK, René. *História da crítica moderna*, São Paulo : Herder, 1967, p. 142.

<sup>17</sup> De acordo com OTTEWELL, op. cit., p. 64.

juízo de uma obra de arte, e é por isso que Goethe exige dos críticos que eles tenham experiência sensível com as artes:

*“Quem não tem experiência sensível [Sinnliche Erfahrung] com as artes, de preferência as abandone. Por que haveria de se ocupar com elas? Por que é moda? Que reflita sobre o fato de que, por meio da teoria, ele emperra o caminho do verdadeiro prazer, pois algo mais danoso do que isso ainda não foi encontrado.”*<sup>18</sup>

Convém notar que a expressão alemã *Sinnliche Erfahrung* significa mais exatamente *experiência oriunda do contato com a atividade artística*. Ou seja, é o contato com o exercício da arte que tornaria o indivíduo capaz de proferir um discurso acerca dela, pois assim ele falaria partindo de si mesmo, da realidade da sua vida, e essa seria a crítica viva.

Sulzer é para Goethe um desses *teóricos secos* ou *filósofos*. Veja-se o que ele diz a respeito dos princípios que guiam Sulzer em suas críticas de arte:

*“O que não é possível ligar com uma tal filosofia? Pintura e dança, oratória e arquitetura, poesia e escultura, todas saindo de um orifício e transfiguradas sobre a parede branca por uma luz mágica de uma lamparina filosófica.”*<sup>19</sup>

Já vimos que o *ut pictura poesis* de Horácio fora combatido no *Laocoonte* de Lessing, daí Goethe desejar que Sulzer não saia ileso da sua tentativa de tratar todas as artes da mesma maneira – guiadas, em última instância, pela beleza. Ele compara esse processo *filosófico*, que é o de Sulzer, à câmara escura. Lembremos que a câmara escura é uma caixa fechada em que uma das paredes de vidro fosco possui um pequeno orifício, pelo qual recebe apenas um ponto de luz; um objeto iluminado posicionado diante do orifício é refletido na parede oposta, porém invertido. Ou seja, a filosofia, caixa fechada, recebe apenas uma faixa de toda a luz existente, faixa que além de ser estreita oferece-lhe um objeto invertido, i.e. um objeto que não condiz com a realidade.

---

<sup>18</sup> op. cit., p. 48.

<sup>19</sup> op. cit., p. 48.

Considerar as artes, assim como todas as outras coisas, por meio de um olhar guiado por um princípio filosófico seria permanecer *in generalioribus*, e quando se permanece no geral não se diz nada, pois o que existe na natureza é o particular. Assim, a filosofia se caracterizaria por permanecer na generalização das abstrações, saindo do campo do real e não mantendo qualquer relação com ele. Ela exigiria do artista a conformação às suas próprias finalidades (deve-se usar a razão, evitar a baixeza, evitar excessos etc.), que não correspondem à realidade do artista e do todo da natureza. Para Goethe o filósofo deixa que a teoria se sobreponha à relação dele com aquilo que o cerca, dando-lhe a sensação de dominar o mundo por meio do conhecimento; porém, à medida que o homem passa a se relacionar com as abstrações criadas por ele mesmo, ele se distancia da vida como fenômeno múltiplo e infinito.

Ao contrário de Sulzer, que vê na natureza o encanto que torna as almas afáveis e sensíveis, Goethe vê também a força da destruição:

*“O que nós vemos na natureza é força, a força absorve, nada é presente, tudo é passageiro, milhares de brotos são esmagados, todo instante renasce milhares de vezes, grande e significativo, múltiplo ao infinito; belo e feio, bom e mau, tudo com o mesmo direito existindo lado a lado. E a arte é justamente o contrário; ela decorre dos esforços do indivíduo de se manter diante da força destrutiva do todo. Já o animal, por meio de seu impulso artístico [Kunsttriebe], se separa, se conserva.”<sup>20</sup>*

Toda vida é trágica em si mesma, e não somente a vida dos *grandes*. O João-de-barro faz o seu ninho e por meio dele se protege, ele tem um *impulso artístico* que o impele a se perpetuar. Assim também é com o homem: a perpetuação é o seu principal impulso, e a arte é uma expressão desse impulso de conservação do indivíduo. A tragicidade está na luta que o indivíduo, para se manter atual, trava contra o todo que o faz perecer. A matéria da arte deve estar, segundo Goethe, nessa tragicidade. Por isso a arte deve ser feita com toda a força do indivíduo, deve expressar não apenas a sua racionalidade. O indivíduo é uma unidade orgânica, e por isso é impossível separar as suas partes em razão, sentimento etc. Sendo assim, quando o homem produz a arte, ele

---

<sup>20</sup> op. cit, nota 23, p. 50.

imprime na obra essa unidade. Enquanto os defensores do Classicismo Francês defendiam a expressão apenas da razão, qualidade humana tida como a súpura, o jovem Goethe deseja ver o homem com toda a sua humanidade na obra de arte, ainda que nessa humanidade esteja incluído o feio ou a fraqueza:

*“Pois, quando se trata somente de conhecimento, quando o homem não desfruta atuando junto, logo a fome e o asco, os dois impulsos mais adversos, têm de se unir para torturar o mísero Pococurante.”<sup>21</sup>*

A arte como expressão da unidade do artista não pode ser julgada de maneira formal (com relação à forma), mas o crítico deve fazer uma exposição subjetiva do efeito que a obra causou ao ser produzida; a crítica deve ser fruto do contato com a atividade artística. Diz Goethe que

*“Se algum esforço especulativo pode ser útil para as artes, ele deve justamente interessar ao artista, inflamar seu fogo natural, para que se propague e se mostre ativo. Pois é unicamente do artista que se trata, para que ele não sinta nenhuma alegria de vida senão em sua arte e que, imerso em seu instrumento, viva aí com todos os seus sentimentos e forças. O que interessa ao público boquiaberto, se pode ou não explicar por que estava boquiaberto?”<sup>22</sup>*

A crítica deve ser feita por meio da descrição subjetiva daquele que teve contato com a atividade artística, pois desse modo aqueles que assentem com (ou ao menos escutam) esse que descreve terão uma fonte para seguir o seu próprio caminho:

*“Que Deus conserve os nossos sentidos e nos preserve da teoria da sensibilidade e dê a cada principiante um bom mestre! Mas, porque esses não se encontram por todos os lugares e não estão sempre à mão e, no entanto, deve ser escrito sobre o tema,*

---

<sup>21</sup> op. cit., nota 23, p. 51.

<sup>22</sup> op. cit., nota 23, p. 52.

*solicitamos então que o artista e amante nos dê um peri eauton [exposição, descrição] de seus esforços, das dificuldades que mais o deteve, das forças pelas quais as superou, do acaso que o auxiliou, do espírito que em certos instantes lhe sobreveio e o iluminou em sua vida. Que nos mostre como, por fim, sempre mais se elevou de modo crescente até a posse poderosa e, como rei e vencedor, forçou em tributo as artes aparentadas, aliás, toda a natureza.”<sup>23</sup>*

A melhor maneira de teorizar é por meio de exemplos, diz Goethe no antepenúltimo parágrafo do texto. A teoria está no exemplo singular, pois o singular nasce no movimento dinâmico da vida e está inserido nesse movimento. Fruto e componente desse movimento, o singular contém o todo em si, como se o singular fosse o todo se expressando em uma concretude palpável e, por isso mesmo, única maneira de alcançarmos o todo. Cada ser singular compõe esse movimento da vida e, inserido nele, luta pela sua sobrevivência. Cada planta ou animal nasce com as suas defesas diante dos seus predadores: este aqui possui uma coloração que se misture ao ambiente, aquela outra tem espinhos, e assim por diante. Nessas características próprias estão as histórias de cada ser vivo, os fundamentos de suas existências. Cada ser singular é trágico por manter essa relação conflituosa com o todo que o cerca. Os cânones classicistas suprimem o prazer ao substituírem a verdadeira sensação dessa luta com o todo pelo artifício de um controle racional, pela redução dessa sensação a alguns princípios. Essa teoria será sempre incompleta, pois é o sentimento, e não a razão, que é capaz de apreender o todo.

Sulzer defende o princípio do embelezamento das coisas procurando partir da própria natureza: toma como premissa uma suposta finalidade existente na natureza, que na perfeição das suas relações teria o objetivo de tornar o todo agradável aos olhos e aos outros sentidos humanos. Partindo-se desse princípio segue-se que a arte deve imitar a natureza e, portanto, buscar o belo. Para Goethe, no entanto, o artista deve criar como a natureza e produzir o sublime. E o sublime, de acordo com Longino, leva ao arrebatamento e não à persuasão.<sup>24</sup> Portanto, enquanto o objetivo da poesia na estética

---

<sup>23</sup> op. cit., nota 23, p. 53.

<sup>24</sup> LONGINO. *Do sublime*, in: *A poética clássica*, São Paulo, Cultrix, 1995, p.72.

Clássica Francesa era de persuadir o leitor, pois a arte exprimiria uma verdade racional, em Goethe o objetivo é o arrebatamento sentimental e individual do leitor.

Para ele a natureza independe do homem. Ela age segundo os seus próprios fins, que nos são incompreensíveis. Ao homem, assim como aos outros animais, cabe defender-se; e, como dissemos acima, a arte é uma manifestação dessa luta que o homem trava com o ambiente à sua volta. Por isso a natureza não torna o homem delicado, muito pelo contrário – ela o deve fortalecer. A filosofia é um subterfúgio criado por covardes que desejam se proteger do imponderável. O belo não pode ser o *primo mobili* da natureza, pois ela não categoriza as suas manifestações, ela não age por meio de preferências. Antropomorfizar a natureza é não a conhecer. Goethe diz que a crítica não deve pretender dissecar uma obra de arte a fim de explicar ao público o que viu. A explicação não interessa, o que interessa é a obra como fenômeno singular e completo em si mesmo. É o exercício desse segundo tipo de crítica que liberta os espíritos, que observarão os exemplos de outrem e tomarão seu caminho individual. Por isso Goethe pede ao artista e ao amador que descrevam os seus processos criativos – para que fique clara a ação da arte na alma e nos sentidos, pois essa é a teoria viva.

Goethe segue Lessing em sua crítica ao Classicismo Francês e se concentra na oposição que faz à suposta existência de princípios anteriores às obras, à preocupação com a forma e à execução de regras pré-estabelecidas, elementos classicistas que buscavam a universalização das obras em detrimento da singularidade das mesmas. Ele valoriza o conteúdo mesmo da obra de arte, conteúdo que é para ele a expressão do artista como indivíduo.

## 2. Para o dia de Shakespeare, de 1772

Tanto nas *Cartas relativas à novíssima literatura* quanto na *Dramaturgia de Hamburgo* Lessing opõe Shakespeare ao Classicismo Francês. Para Lessing o realismo e o poder de nos comover são características importantes em uma tragédia, e essas são as principais virtudes de Shakespeare. Lessing rejeita a poética normativa de Gottsched e sugere que os alemães olhem para o palco inglês. Ele sugere ainda que a literatura alemã seja fonte de material dramático, como a história do Fausto (sugestão que será seguida por Goethe durante toda a sua vida).<sup>25</sup> Ottewell nos dá uma indicação do momento em que surge a defesa de Shakespeare por Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo*:

“When the *Dramaturgie* appeared, Shakespeare had already secured a foothold in Germany: Wieland's translation of twenty-two dramas had been published; Herder had started translating songs and soliloquies from Shakespeare; Gerstenberg had written his *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, and Young's *Essay on Original Composition* had appeared. This later essay, published in 1759 and translated into German in 1760, is regularly cited as instrumental in establishing the Shakespeare cult of the 1770s in Germany. Young noted that “Shakespeare mingled no water with his wine, lower'd his genius by no vapid imitation”, and he called him the brother, the equal of the ancients. Given that Lessing's seventeenth *Literaturbrief* appeared in the same year as Young's essay and that Lessing agreed with Young on these essential points, it is logical to conclude that Lessing also played a key role in prefiguring the Shakespeare cult of the Sturm und Drang.”<sup>26</sup>

Lessing acredita que Shakespeare está mais de acordo com Aristóteles do que os classicistas jamais estiveram. Diz ele nas *Cartas relativas à novíssima literatura*:

---

<sup>25</sup> De acordo com: OTTEWELL, Op. Cit., p. 72.

<sup>26</sup> OTTEWELL, Op. Cit., p. 73.

*“E, mesmo a decidir a questão segundo o modelo dos antigos, é Shakespeare um poeta trágico infinitamente superior a Corneille, embora este conhecesse muito bem os antigos e aquele não os conhecesse quase nada. Corneille se lhes aproxima pelo arranjo mecânico e Shakespeare pelo essencial.”<sup>27</sup>*

Corneille construía as suas obras a partir da forma que encontrava nos gregos, mas não provocava o espectador a ponto de ele se ver representado no palco. Enquanto os classicistas buscavam aplicar as regras dos antigos para construir as suas obras com a perfeição da forma, Shakespeare constrói os seus personagens a partir da natureza humana (isto é, do sentimento, da paixão); ele não coloca em primeiro plano, portanto, a preocupação em seguir regras *canonizadas* por uma tradição. Shakespeare é, nesse sentido, original. O cerne do posicionamento de Lessing está justamente na idéia de originalidade, pois com ela ficaria provado que não são necessárias regras ou qualquer tipo de lei para a produção artística. Ao contrapor Shakespeare ao Classicismo Francês, tanto Lessing quanto Herder e Goethe, que seguiram Lessing, libertam a arte (e consequentemente o artista) das amarras das regras.

Süssekind concorda nesse ponto, dizendo, a respeito da importância que a concepção de Shakespeare como um gênio original teve sobre os escritores alemães, que

*“Na recepção de Shakespeare pelos escritores alemães, identifica-se uma mudança de concepção a respeito do talento envolvido na criação artística, e com isso se evidencia uma oposição entre duas maneiras diferentes de pensar o gênio. Por um lado, no Classicismo francês e no Renascimento italiano, teorias normativas acerca da arte associavam o talento a uma técnica apurada, a uma perícia de execução, à realização de uma obra sem erros, equilibrada e arduamente alcançada. Nesse caso, mesmo que o talento tenha sido considerado sempre um dom natural, necessário para a criação artística, era visto*

---

<sup>27</sup> LESSING, apud Süssekind, Pedro, *Shakespeare: o gênio original*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 41.

*como uma capacidade mecânica, um rigor criativo que leva à perfeição pela obediência a normas – de modo que o termo “gênio” corresponderia ao termo “engenho”, derivado do mesmo étimo. Em contrapartida, o movimento pré-romântico alemão, ou *Sturm und Drang*, na segunda metade do século XVIII, 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, na concepção romântica do gênio, elaborada inicialmente no *Sturm und Drang*, opõe-se a liberdade do poeta ao aprisionamento imposto pelas normas tradicionais, valorizando-se sobretudo a originalidade da criação artística. Surge, desse modo, a noção de “gênio original”, que caracterizou os desdobramentos posteriores do Romantismo.”<sup>28</sup>*

A idéia da originalidade de Shakespeare já estava presente em Lessing, assim como a idéia de gênio. O que ocorre no *Sturm und Drang* é a elevação desses conceitos ao extremo: o artista é um deus, ele plasma formas originais, ele cria um *mundo* a partir da sua *subjetividade*. A obra de arte, como forma criada pelo gênio, é uma unidade original que se basta a si mesma, independente do que lhe é externo – inclusive as normas e técnicas. Em complemento à observação de Süsskind, notamos que a intensidade do efeito que a obra deveria suscitar estava de acordo com a intensidade em que os artistas do movimento *Sturm und Drang* pretendiam sentir a própria vida. Arte e vida são para eles indissociáveis. Veremos adiante que neles o sentimento da vida necessariamente passa pelo sentimento subjetivo individual e esse sentimento está acima de qualquer regra ou princípio filosófico. Wellek descreve a idéia de gênio dos *Stürmer und Dränger* por meio do exemplo de Hamann:

*“... de todas as idéias literárias de Hamann, foi a que mais exerceu influência no seu tempo. A sua idéia do gênio é toda*

---

<sup>28</sup> SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 7-8.

*sentimento, imaginação, ardor, inspiração, originalidade, poder de criação.* “A minha rude imaginação nunca foi capaz de imaginar um gênio criador sem órgãos genitais”. *Mas o sensualismo e o emocionalismo combinam-se com o misticismo. O conceito de gênio para Hamann também compreende o daimon socrático com a sua “ignorância”.* “O gênio sonda todas as coisas, mesmo as mais profundas de Deus”. *O gênio é quase a mesma coisa que o profeta e o louco inspirado. Isso em literatura significa a rejeição das regras.* “Em Homero, o que produz a ignorância das regras descobertas por Aristóteles depois dele, e em Shakespeare a ignorância ou a transgressão dessas leis críticas? O gênio, é a resposta unânime””.<sup>29</sup>

Mas se o gênio é inspirado e não obedece a regras, não existe maneira de aprender o ofício da arte? O gênio só pode ser educado por outro gênio, diria Lessing<sup>30</sup>, e Goethe segue à risca. Vamos a *Para o dia de Shakespeare* e ver de que modo essas idéias se articulam no nosso autor.

O texto começa com a observação de que a vida é um valor supremo para todos os seres humanos, sem distinção. A vida sempre será curta e o indivíduo jamais se conformará com o seu fim:

*“Não valer mais nada! Eu! Eu que sou tudo para mim, que só através de mim conheço tudo! Assim grita cada um que tem consciência de si, dando grandes passos por essa vida, uma preparação para o caminho interminável à frente.”*<sup>31</sup>

A individualidade é o ponto de partida do sujeito para conhecer a vida. Sendo assim, a idéia de a perder é assustadora, por mais que se acredite que exista um céu ou um inferno, o homem não consegue conceber uma forma de vida que não passe pela percepção de si mesmo. Nesse sentido, viver é perceber-se.

---

<sup>29</sup> WELLEK, René. *História da crítica moderna*, São Paulo : Herder, 1967, p. 162/163.

<sup>30</sup> LESSING, apud Sússekind, Pedro, *Shakespeare: o gênio original*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 39.

<sup>31</sup> Goethe, *Escritos sobre literatura*; tradução Pedro Sússekind, Rio de Janeiro, 7 letras, 2000, p. 25.

Goethe diz que esse “*caminho interminável à frente*” é feito cada um à sua medida. Há os que o fazem a largos passos, e outros que, apesar da persistência no caminho, fazem-no a passos lentos. Os que vão com vagar devem tomar os passos do gigante como exemplo para seguir seu próprio caminho. Nessa idéia está implícito que um gênio só pode aprender com outro gênio, assim como quis Lessing. Falando de Shakespeare, diz Goethe (visto que a data em que o texto foi escrito corresponde ao dia de Wilhelm, William, no calendário alemão da época):

*“Honramos hoje a memória do grande caminhante e, com isso, fazemos honra a nós mesmos. Dos méritos a que sabemos dar valor, temos em nós a semente”*<sup>32</sup>.

Essa metáfora indica que para reconhecer um gênio é preciso ter em si a fagulha da genialidade, ainda que não seja possível alcançar os passos do grande. Há então uma medida da manifestação da genialidade em cada um, e mesmo naquele em que a genialidade abunda ela não é despertada senão através do descobrimento dessa faculdade em um gênio anterior. O aprendizado do gênio não se dá por meio de fórmulas e teorias, mas sim de maneira exemplar e individual. Uma vez despertada a fagulha da genialidade por meio do exemplo de um outro gênio, o gênio segue o seu próprio caminho e se expressa à sua maneira.

Porém, a descoberta de um gênio não se dá racionalmente; ao se descobrir um gênio o que entra em ação é o sentimento, como Goethe descreve:

*“Não esperem que eu escreva muito e ordenadamente, a quietude da alma não é nenhuma roupa de festa. E por agora pensei pouco sobre Shakespeare; quando muito pressenti, percebi, e isso é o máximo a que pude chegar. A primeira página dele que li foi uma identificação por toda a vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem um gesto milagroso dá, num instante, a visão. Reconheci, senti vivamente a minha existência expandindo-se numa infinidade, tudo era novo, desconhecido, e*

---

<sup>32</sup> op. cit., p. 26.

*a falta de costume com a luz, fazia doer os olhos. Lentamente fui aprendendo a ver, e, graças ao meu gênio atento, sinto sempre mais vivamente aquilo que ganhei.”*<sup>33</sup>

Deparar-se com uma obra genial é como olhar o mundo pela primeira vez, pois uma obra genial proporciona um descobrir, um conhecimento da vida, mas não a esgota – ao contrário, desvela a sua infinitude. Ao se deparar com a natureza infinita, o indivíduo liberta-se de todas as respostas limitadoras acerca do que seja a vida e experimenta a si mesmo como parte da vida infinita. Esse efeito libertador faz com que Goethe se livre das imposições do Classicismo Francês, como ele descreve neste trecho do texto:

*“Eu não duvidava por nenhum momento renunciar ao teatro regular. A unidade do lugar me parecia tão aprisionante e medonha, a unidade de ação e do tempo, pesados grilhões de nossa imaginação. Saltei para o ar livre e senti, primeiro, que tinha mãos e pés. E agora, como eu via quanta injustiça me fizeram os senhores das regras em seu cárcere, quantas almas livres ainda estão encurvadas lá dentro, meu coração seria arrebatado, se não lhes tivesse declarado guerra e não tentasse diariamente dar cabo de suas artimanhas.”*<sup>34</sup>

A descoberta de um gênio é acompanhada da sensação de libertação, que é fruto da percepção de si mesmo por meio do sentimento. O indivíduo só pode conhecer por meio da sua individualidade, e uma obra de arte genial é como se fosse um meio de transporte que levasse o sujeito ao encontro da sua existência mais íntima, da verdade mais nuclear que se pode contemplar. Vimos no texto sobre Sulzer que a teoria deve ser exemplar, porque o que há é o individual, e é esse conhecimento mais profundo do individual que o encontro com a obra de um gênio proporciona, é ele que leva ao desvelar da infinitude da vida.

A obra de Shakespeare, assim como a obra dos gregos, é fruto de uma expressão real da vida, e nessa expressão encontra-se necessariamente um momento de

---

<sup>33</sup> op.cit., p. 26-27.

<sup>34</sup> op. cit., p. 27.

um povo, histórico. A arte grega estava a serviço inicialmente da religião e posteriormente da política, representava a ação dos antepassados dos gregos, “*provocando sentimentos íntegros e grandiosos nas almas*” justamente por estarem em concordância com a realidade daquele povo, por expressarem aquilo que sentiam. Essa concepção histórica da tragédia é herança de Herder, que em seu texto sobre Shakespeare expressa a mesma idéia:

*“Recuai até a infância dos tempos de outrora: a simplicidade da fábula grega jazia deveras de tal forma naquilo que se chamava ação do passado remoto, da república, da pátria, da religião, naquilo que era ação heróica, que o poeta antes encontrava dificuldade em encontrar partes nesta singela grandeza, inculcando-lhe princípio, meio e fim dramáticos, que em segregá-las à força, amputando-as ou amalgamando-as num todo feito de muitos eventos isolados.”<sup>35</sup>*

Para Herder não há como os franceses fazerem teatro grego, pois eles estão inseridos em outro momento histórico, portanto não há sentido em seguir as regras de Aristóteles. Os franceses, ao desenharem heróis iguais aos heróis gregos, retratavam seres humanos irreais, pois se houvesse tais heróis na França eles seriam tidos como loucos. Herder tem Shakespeare como exemplo de artista moderno, por ele ter construído a sua obra com o que o seu contexto histórico lhe dava:

*“Shakespeare não deparou com um coro e sim com representações de grandes feitos e de teatro de fantoches. Pois bem! O que fez foi plasmar à base dessas cenas pomposas e do teatro de fantoches, à base dessa tão má argila! a magnífica criação que ante nós se ergue e vive. A ele não se lhe apresentou um caráter popular e pátrio que fosse tão simples como o grego, mas sim uma diversidade de classes, de formas de vida, mentalidades, povos e dialetos: qualquer nostalgia do passado teria sido em vão. Assim, pois, ele recriou classes e*

---

<sup>35</sup> AUTORES PRÉ-ROMÂNTICOS ALEMÃES, introdução e notas de Anatol Rosenfeld, São Paulo: EPU, 1991, p. 40-41.

*homens, povos e dialetos, reis e truões, truões e reis, fazendo de tudo isso um esplêndido todo!”<sup>36</sup>*

A concepção histórica de Herder influenciou todo o movimento *Sturm und Drang*. Lenz, por exemplo, em seu texto *Anotações sobre o teatro* (onde defende o teatro shakespeariano) repetirá, assim como Goethe, a idéia de Shakespeare como um gênio da época.

Herder, no texto acima citado, iguala Shakespeare a Sófocles porque ambos seguiram a natureza, e segui-la é prerrogativa do gênio. Goethe diz que foram gênios os que o ensinaram a sentir a grandeza do povo grego: Sófocles, Homero e Teócrito. Porém, os franceses não buscam a essência da arte grega, mas a imitam sem procurar senti-la, por meio da adaptação a regras que pensaram encontrar nessas obras que nada dizem à sua realidade; e assim produzem tragédias idênticas umas às outras, criando uma arte monótona. A diversidade está na vida e no seu movimento, e na razão há somente o desejo de encontrar um princípio que reduza todas as coisas a uma única idéia, como uma maneira de dominar a diversidade que nos escapa. Porém, ao contrário do que pensam os classicistas, a natureza não é passível de ser enquadrada em um princípio que tivesse por finalidade fazê-la caber dentro do conhecimento e vontade humanos: a natureza na verdade escapa ao nosso controle e é na ânsia de vermos nossos desejos atendidos, sem nunca sabermos como se comportará esse desconhecido, que está a sua infinitude grandiosa. A visão de uma natureza idílica, própria da estética clássica francesa, não tem validade nenhuma para Goethe, mas o sufoca com as suas regras.

Goethe contesta o Classicismo Francês dizendo que as regras fabricam dramas como se fabricam sapatos, e que desse jeito as obras saem todas iguais umas às outras. A obediência às regras faz com que o drama se torne monótono, “*principalmente no quarto ato*”, diz Goethe. Sabemos que, além da regra das três unidades, o Classicismo Francês exigia uma estrutura peculiar para os dramas: uma tragédia para ser considerada boa deveria conter cinco atos. Segundo Scherer, a peça clássica é dividida em atos porque ela segue o exemplo da peça latina, mais exatamente o preceito de Horácio nesse ponto. Mas essa não é a única razão. O público a essa época era barulhento, vinha ao teatro para se expressar, e se não existissem entreatos para que

---

<sup>36</sup> op. cit., p.49.

eles o pudessem fazer, eles o fariam durante a peça. Na ânsia de cumprir essa exigência os autores eram obrigados a preencher os cinco atos apenas para obedecer à estrutura imposta, mesmo que não houvesse a necessidade interna de haver cinco atos. Criavam-se assim quartos atos vazios de conteúdo e por isso desnecessários.

Goethe diz que Shakespeare é o maior gênio, e que é difícil vê-lo em sua totalidade, assim como é impossível abarcar a totalidade da natureza. Nesse ponto do texto ele faz uma manobra típica do *Sturm und Drang*: interrompe-o por não suportar tanta emoção.

*“Quero interromper, meus senhores, e continuar escrevendo amanhã, pois o meu tom não é muito edificante, vem do coração.”*<sup>37</sup>

Ele retoma o texto falando da obra de Shakespeare:

*“O teatro de Shakespeare é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo. As suas tramas, no sentido usual do termo, não são meras tramas teatrais, mas as peças todas tratam do ponto secreto (que nenhum filósofo chegou a ver e determinar) em que o caráter particular de nosso eu, a liberdade pretendida de nossa vontade, encontra-se com o andar necessário do todo. Todavia, o nosso gosto deteriorado ofusca de tal modo os olhos que quase precisamos de uma nova Criação, para sairmos dessa obscuridade.”*<sup>38</sup>

A obra de Shakespeare é exemplar porque trata do ponto essencial: ela é um retrato da luta do indivíduo com o todo que o cerca. As obras de juventude de Goethe retratam também essa luta: Götz está sozinho defendendo a sua honra e seus princípios de cavaleiro diante de uma sociedade corrompida e Werther não suporta as imposições da sociedade que o cerca. O gosto deteriorado ao qual Goethe se refere é o gosto do Classicismo Francês, que ainda imperava apesar dos esforços de Lessing. Goethe diz que *“Todos os franceses, e os alemães contagiados, como Wieland, tiveram pouco*

---

<sup>37</sup>

op. cit., p. 29.

<sup>38</sup>

op. cit., p. 29-30.

*mérito nesse caso, como em muitos outros.*” Eles não conseguiram ver a grandeza da obra de Shakespeare por terem imposto limites para si mesmos, com medo da liberdade.

Goethe chega a comparar a obra de Shakespeare à natureza:

*“E eu chamo: Natureza! Natureza! Os homens de Shakespeare são a natureza.”*<sup>39</sup>

No Classicismo Francês havia a pretensão de se imitar a natureza. O conceito de imitação da natureza, nesse caso, aplicado à função do artista, significa que o artista é um reproduzidor da natureza. Não é fácil apreender essa idéia nos dias de hoje, porque a noção de artista criador já se arraigou ao nosso pensamento. Mas Wellek esclarece bastante o que os classicistas queriam dizer com esse conceito:

*“O conceito central da teoria neoclássica da literatura era a “imitação da natureza”. Ambos os termos são hoje passíveis de má interpretação. Imitação, a mimesis aristotélica, não significa evidentemente a cópia, o naturalismo fotográfico, mas antes representação: quer dizer somente que o poeta faz alguma coisa que não é a natureza, mas entende-se representá-la. Tampouco significa “natureza” a “natureza morta” – natureza morta ou paisagem exterior – como é hoje frequentemente usada a expressão, mas a realidade em geral e especialmente a natureza humana. Esta afirmação central sublinha todo esse aspecto de referência da obra de arte. O poeta não se interessa primordialmente pelo seu próprio coração, pela expressão da sua alma ou sentimento, ou pela sua autobiografia, pela sua confissão completa. Tampouco é um poeta visionário místico que “vê a vida das coisas”, eleva-se além da realidade a uma transcendência absoluta para a qual a poesia é apenas um símbolo ou sinal. Antes, o poeta reproduz a realidade pela sua arte.”*<sup>40</sup>

<sup>39</sup>

op. cit., p. 30.

<sup>40</sup>

WELLEK, René. *História da crítica moderna*, São Paulo : Herder, 1967, p.12/13.

O artista era um reproduzidor da natureza e, idealmente, não havia em sua obra nada de si mesmo, nada que pudesse expor a sua individualidade, pois essa não possuía qualquer interesse artístico. Buscava-se no Classicismo Francês o *ánthropos*, o homem universal, e não uma singularidade qualquer. No entanto, quando um classicista referia-se a esse suposto homem universal, o que ele estava de fato significando com o termo era algo bem específico: o erudito do século XVIII.

Em Goethe a obra de arte é a natureza, porque o artista não imita a natureza, mas cria assim como a natureza. Daí vem a comparação de Shakespeare com Prometeu. Goethe diz que Shakespeare age como Prometeu ao fazer seus homens. Os homens de Shakespeare são grandes, imensos, e talvez por isso não se reconheça de imediato a semelhança conosco. Mas, assim como Prometeu, Shakespeare insufla-lhes espírito e vê-se ali a própria natureza a se manifestar, pois há em seus personagens a luta entre a vontade humana e o poder do todo. Assim como Prometeu criou uma realidade para os homens – deu-lhes o conhecimento – Shakespeare cria personagens reais: quem, em algum momento da vida não se sentiu um Hamlet e se perguntou *ser ou não ser*?

Por fim, Goethe diz que quando Shakespeare mistura mal e bem no interior de seus personagens ele o faz da mesma maneira que a natureza: na natureza há um lugar muito quente e outro gelado, mas só assim ela pode produzir o clima temperado. O equilíbrio natural é fruto de um aparente desequilíbrio, isto é, o equilíbrio da natureza não corresponde ao equilíbrio e à harmonia da razão; a manifestação da realidade não respeita a ordem racional. Shakespeare traz a vida, a realidade, a natureza para os palcos. A grandeza dessa realidade amedronta os pequenos filósofos que são preguiçosos demais para saírem da acomodação em que se colocaram, para enfrentarem a natureza da vida fora do mundo ilusório de teorias que construíram para si, por isso lhes é preferível criticar a obra de Shakespeare a a enfrentar. É o que eles fazem. Como nos informa Wellek, a crítica mais exagerada a Shakespeare feita pelos classicistas foi a carta lida na Academia Francesa por D'Alembert no Festival de São Luís, no dia 25 de agosto de 1776. D'Alembert execra aquilo que considera grosseria em Shakespeare, afirmando que na vida pode-se observar tal linguajar, mas que no teatro não se pode utilizar uma tal linguagem diante das pessoas mais importantes da nação.<sup>41</sup> A isso que D'Alembert chama *grosseria* Goethe chama *natureza*.

---

<sup>41</sup> WELLEK, René. *História da crítica moderna*, São Paulo : Herder, 1967, p. 32/33.

### 3. *Arquitetura alemã, de 1772*

Esse texto usa a bela imagem de um peregrino que em suas andanças depara-se com a Catedral de Estrasburgo e pasma diante da obra. Goethe diz no início do texto, a respeito de Erwin von Steinbach, obreiro do monumento:

*“As pessoas de gosto fraco sempre ficarão atordoadas diante de seu colosso e almas inteiras irão reconhecer você sem intérprete.”<sup>42</sup>*

A verdadeira obra de arte desperta o sentimento daquele que a recebe, e para se desvendar esse sentimento não é necessário alguém para dizer o que ele é, pois ele apenas é sentido interiormente. Então, só aquele que sentiu sabe o que sentiu. Assim como o gênio está sozinho ao criar uma obra de arte, o receptor da obra é solitário no momento em que a acolhe, e o fator que os faz, a ambos, comunicar algo por meio dela é justamente a identificação da individualidade ou subjetividade nela presentes, pois a obra está *viva*.

O jovem peregrino que confessa ter um dia negado a validade artística da grande catedral de Estrasburgo pasma agora diante da grandeza do monumento. Ele diz que estava repleto das normas dos franceses e italianos (normas do Classicismo Francês) e que, ao longe, a imagem da Catedral provocava repulsa. Porém, ao chegar diante da obra, a grandeza desta o arrebatava e só resta ao jovem contemplador abandonar seus antigos conceitos e oferecer a Erwin von Steinbach o resultado da sua herborização: prefere deixar apodrecer essas partes separadas do todo da natureza do que destiná-las ao estudo científico que visa o isolamento das partes e a dissecação. Por meio dessa imagem Goethe nos mostra que ele deixa para trás um certo modo de enxergar a arte e adota um novo, que tem a sua origem no encontro arrebatador dele com a catedral. A imagem do texto é rica: o jovem anda sozinho à procura da lápide de um dos mestres de obra, Erwin von Steinbach, e não a encontra. Inconformado, o jovem promete construir um monumento ao grande mestre, mas desiste da idéia, pois este já erguera o maior de todos. Percebe, no entanto, que ainda lhe pode fazer uma homenagem: inscreve o nome de Erwin no tronco de uma faia, em um ato de culto à

---

<sup>42</sup> Goethe, *Escritos sobre arte*, tradução de Marco Aurélio Werle, São Paulo, Imprensa Oficial, 2005, p. 36.

natureza do gênio obreiro, e nela pendura o lenço que continha o produto da herborização feita durante suas andanças.

O jovem andarilho faz então um apanhado dos princípios e teorias que aprendera com os estrangeiros – em especial franceses e italianos, que eram os grandes ditadores do gosto – e também uma análise da atualidade. O italiano critica a arte gótica, mas não produz nenhum tipo de arte; ao contrário, apenas imita a arte antiga no sentido mais pobre do termo “imitar”: procura reproduzir as medidas e proporções que vê nessas obras, enquanto que o que deveria ser imitado era o espírito contido nelas. Esse espírito é descoberto por meio do sentimento – Goethe diz que se o italiano tivesse captado as obras antigas por meio do sentimento ele conseguiria se exprimir artisticamente com *necessidade* e *verdade*, qualidades inerentes a uma obra de arte. Ao contrário, o italiano dá à sua necessidade apenas um semblante de verdade e beleza, se contenta com esse simulacro e se justifica por meio da filosofia. Por exemplo: as colunas dão amplitude e a sensação de liberdade ao espaço, todavia, na ânsia de imitar as colunas antigas, sem sentir uma necessidade natural e espontânea desse tipo de construção aberta, o italiano murou-as, e o povo, numa atitude natural e espontânea, transformou essas colunas muradas que cercam o átrio da igreja de São Pedro em verdadeiras cloacas públicas, visto não reconhecerem nelas algo digno de respeito.

Em se tratando do francês, a crítica recai sobre o hábito de produzir princípios. O exemplo dado é o do conto protoplástico do monge jesuíta Marc-Antoine Laugier sobre o surgimento da arquitetura. Diz o francês que a coluna é a base da cabana primitiva, o que não se aplica em absoluto a um país de clima frio como a Alemanha; ao contrário, ali a base deve ter sido o muro. E daí vem a genialidade de Erwin, pois ele partiu da base da arquitetura alemã e “*ergueu o muro até o céu*”, dando grandiosidade a esse tipo de construção tipicamente alemã. Essa crítica se refere em grande parte à concepção iluminista de história, que toma todos os acontecimentos passados como se tivessem por objetivo o progresso da humanidade até o advento do Iluminismo. No caso do conto do monge em questão, a coluna seria a base da cabana primitiva e a partir dela a arquitetura teria evoluído passo a passo na história até chegar às grandes construções da sua atualidade. Herder, em *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*, critica essa concepção finalista e antropomórfica, alegando que os fins da natureza divina não correspondem a interesses particulares e que a única coisa que se consegue ao pensar dessa maneira é não conhecer o verdadeiro

significado do “*caminho de Deus*”. Para Herder não existe na natureza um meio que leve a um fim:

*“Mas não consigo persuadir-me de que haja alguma coisa no reino de Deus que seja apenas meio! Tudo é simultaneamente meio e fim.”<sup>43</sup>*

A natureza supera os princípios e teorias que procuram a reter em um dado número de enunciados, ela não pode ser apreendida desta maneira. Ao se produzirem obras de arte por meio de princípios produz-se, outrossim, uma uniformidade que oprime a alma. Diz Goethe:

*“Mais prejudiciais ao gênio do que exemplos são os princípios. Antes dele alguns homens isolados podem ter elaborado partes isoladas, mas ele é o primeiro de cuja alma surgem as partes fusionadas em um único todo eterno. A escola e o princípio, porém, prendem toda a força do conhecimento e da atividade.”<sup>44</sup>*

O gênio deve trabalhar em liberdade e, para Goethe, a palavra “liberdade” tem o seu significado mais amplo possível: o sujeito não está submetido aos deuses, à sociedade, nem mesmo à vida (visto que Werther pôde optar por não mais viver). Os princípios e as escolas tendem a domesticar os sujeitos, dão a forma pronta e impedem o exercício do gênio. O gênio é atividade, é produção de formas, e não pode estar submetido a qualquer força que esteja fora dele, pois ele é autônomo.

No texto em análise Goethe faz um resumo do que à época era comum acontecer nas artes em geral:

---

<sup>43</sup> HERDER, J. G. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*, Lisboa, Edições Antígona, 1995, p. 61.

<sup>44</sup> op.cit., p. 38.

1. a extravagância do artista serve ao capricho do rico, ou seja, em nenhum momento a expressão artística é oriunda de uma necessidade do artista, mas a arte é como um jogo de corte, onde um procura agradar ao outro, onde parecer é melhor do que ser. O artista no Classicismo Francês encontra meios em sua obra para demonstrar a sua erudição, a fim de se destacar perante a sociedade e também com a finalidade de agradar às pessoas da corte;
2. o cronista de viagens apenas pasma diante do que vê, ou seja, aquele que escreve sobre uma viagem não descreve a transformação que o lugar causa nele mesmo, ele não busca as especificidades do povo que visita, não busca o que é característico do lugar. Ao contrário, os olhos do visitante não mudam, ele não procura entender a cultura visitada a partir dessa mesma cultura, mas julga todos os povos a partir da sua própria realidade, sem levar em consideração a realidade do outro;
3. os filósofos dão à luz princípios e histórias da arte a partir de contos protoplásticos, ou seja, por meio da filosofia foi instituído um certo número de verdades que constituem a área permitida onde o artista pode trabalhar. Como dissemos acima, os contos protoplásticos são oriundos de uma necessidade de traçar uma história evolutiva da humanidade, o que resulta na crença de que se vive o período mais evoluído da história. Entretanto, esse pensamento exclui o diferente, exclui tudo o que não se adequa ao quadro pré-desenhado pelos filósofos, o que, segundo Goethe, gera uma ilusão que está muito distante da necessidade real da vida, pois o movimento da vida não se dá em uma única direção – a vida e a natureza são um todo que o homem não consegue abarcar na sua pequenez. Esse, inclusive, é um dos temas do Fausto, e já no *Urfaust* Fausto encontra-se com o Espírito da Natureza e pede para que ele vá embora, pois não suporta a sua grandeza;
4. o Gênio Mau mata os homens de carne e osso. Lemos esse “*Gênio Mau*” como uma alusão a Descartes, que ao colocar a sua dúvida metódica eleva a razão a principal meio de auto-apreensão do sujeito. “*Homens de carne e osso*” são para Goethe não aqueles que não estão limitados pela razão, mas sim aqueles que ouvem os seus sentimentos, pois só o sentimento é capaz de apreender o todo, enquanto a razão consegue contemplar apenas as partes.

As teorias fabricadas pelos italianos e franceses não servem para explicar a obra de Erwin, pois elas ditam a necessidade que deve ser sentida, mas a necessidade que é realmente sentida não é passível de explicação por essas teorias. O sentimento é inerente a todos os indivíduos, portanto, todos têm a capacidade de saber por si mesmos o que está diante de si. A catedral de Estrasburgo é uma obra característica do povo alemão porque ela surge do íntimo, do sentimento, desse povo. Nisso consiste a sua beleza, ou melhor, nisso consiste a beleza: no próprio movimento da vida – e é esse movimento que a obra de arte deve conter para ser considerada como tal, para tocar o sentimento do contemplador. A suavidade, a delicadeza ou a conformação à regras não são critérios válidos para se apreciarem obras de arte.

A primeira vez que o jovem peregrino visitou a catedral de Estrasburgo ele estava dominado pelos conceitos do bom gosto, que tanto havia ouvido. Ao pensar na palavra “gótico”, associava a ela uma série de adjetivos: “*desordenado, inatural, agregado, remendado, sobrecarregado*”<sup>45</sup>; e, repleto de negação, vê ao longe a catedral tomado de horror. Porém, quando chega diante do monumento ele é invadido por uma sensação grandiosa e total, percebe uma harmonia que não é passível de explicação e volta várias vezes a fim de contemplar o monumento. É o sentimento que lhe diz o quanto a obra é grande, verdadeira, completa. Esse voltar à presença da obra tem a finalidade de sempre a apreender pelo sentimento, pois essa é a maneira correta de estudar a obra, além de ser a única maneira de conhecer o gênio que a produziu. A verdadeira obra de arte é viva, e por isso inesgotável. Sempre que se volta à presença de uma obra de arte encontra-se algo novo, pois a vida presente nela é inesgotável.

Goethe critica os alemães que se deixam enganar pelas teorias estrangeiras e não reconhecem a grandeza da obra de Erwin von Steinbach. Fazendo uma crítica indireta à obra de Sulzer, *Teoria geral das belas artes*, que analisamos acima, Goethe não aceita que as belas-artes tenham surgido de um impulso embelezador do homem. Ele diz que a verdade está na natureza e não em princípios criados pela razão; que a verdade está no modo como o artesão e o burguês empregam as palavras (ou seja, na maneira com que a natureza humana desenvolve espontaneamente a fala), e não no do filósofo (que constrói o discurso racionalmente e, por isso mesmo, de maneira superficial). E ele é categórico no que diz a respeito de o Classicismo Francês condenar o estilo gótico:

---

<sup>45</sup> op. cit., p. 40.

*“Se ela [a catedral] lhe causa uma impressão repulsiva ou nenhuma, então adeus, atrela o seu cavalo e prossegue até Paris!”<sup>46</sup>*

Assim como a natureza cria formas instintivamente, o ser humano também possui esse instinto formador dentro de si. E portanto o ser humano é um semideus, pois é capaz de formar a partir de si mesmo, é capaz de reproduzir o seu mundo. As formas que o semideus cria serão sempre harmônicas, por mais que não pareçam, pois sempre tenderão para um todo. Diz Goethe que

*“A arte, bem antes de ser bela, é formadora e, todavia, arte verdadeira e grandiosa, aliás, muitas vezes mais verdadeira e grandiosa do que a arte bela. Pois no ser humano existe uma natureza formadora que logo se revela ativa quando sua existência está assegurada. Tão logo não tenha nada com que se preocupar e a temer, o semideus, ativo em seu repouso, procura pela matéria a fim de insuflar-lhe seu espírito. E assim o selvagem modela os seus vasos de coco, suas penas e seu corpo com traços aventureiros, figuras terríveis e cores elevadas. Mesmo que essas atividades configuradoras consistam em formas [Formen] arbitrárias, elas concordam sem uma relação de forma [Gestaltverhältnis], pois um sentimento único as criou para um todo característico.”<sup>47</sup>*

Portanto, a harmonia não reside em métricas e proporções, mas na concordância com a natureza humana interior, na expressão da unidade de uma sensibilidade que é interna ao homem. Essa concepção acerca da natureza interior do homem leva Goethe a afirmar que a arte característica de cada povo é a única arte verdadeira. A arte característica é fruto de *“um sentimento íntimo, unificado, próprio e*

---

<sup>46</sup> op.cit., p. 43.

<sup>47</sup> op. cit., p. 43.

*autônomo*”<sup>48</sup>, ela não conhece a influência destruidora do que é estrangeiro a ela e por isso é mais pura. Não importa se ela é delicada ou rude – ela será sempre total e viva.

Chegamos a um ponto crucial do texto, onde Goethe diz que a harmonia está no gênio e que o segredo das relações harmoniosas só pode ser sentido:

*“Quanto mais a alma se eleva ao sentimento das relações, que são sozinhas belas e eternas, cujo acorde principal podemos comprovar e cujos segredos podemos apenas sentir, nos quais unicamente a vida do gênio semelhante a Deus se manifesta em melodias bem-aventuradas; quanto mais essa beleza penetra na essência de um espírito, que parece ter nascido com ele, que nada mais lhe satisfaz do que ela, que ele nada mais efetiva a partir de si senão ela, tanto mais feliz é o artista, tanto mais esplêndido ele é, tanto mais o reverenciamos e louvamos o ungido de Deus.”*<sup>49</sup>

O gênio alcança a harmonia da natureza e a expressa. É como se ele fosse um radar que captasse a fonte formadora universal e agisse por meio dela – para atuar ele não precisa de escolas ou princípios, basta-lhe trabalhar em comunhão com a natureza:

*“E vós também, homens excelentes, a quem foi dado desfrutar a suprema beleza, e agora desceis para anunciar a vossa bem-aventurança, vós causais dano ao gênio. Ele não quer ser erguido nem enaltecido por meio de asas estranhas e mesmo que fossem as da aurora. Suas próprias asas são as que se desdobram em um sonho infantil, laboram no viver da juventude, até que, forte e elástico como o leão da montanha, ele se lança à caçada. Por isso, quem mais o educa é a natureza, porque vocês pedagogos jamais poderão inventar o*

---

<sup>48</sup> op. cit., p. 44.

<sup>49</sup> op. cit., p. 44.

*seu palco múltiplo, onde ele atua e desfruta na medida atual de suas forças.*”<sup>50</sup>

Dürer foi um dos que teriam alcançado a harmonia da natureza e a expressado, por isso Goethe defende-o dos ataques classicistas<sup>51</sup>, louvando-o por ter em si a centelha do gênio. A imagem que aparece nesse texto, a do peregrino, perpassa toda a obra de juventude de Goethe: em poesias (como em *Wanderers Sturmlied*, que será analisada adiante), nas peças de teatro (como *Satyros*, por exemplo) e no próprio *Werther*. O peregrino é aquele que vive apenas com a natureza que o cerca, que não necessita de nada a não ser o seu próprio corpo. A natureza é o todo que cerca o peregrino, mas ele também é um todo independente, pois, por meio do sentimento ele percebe a sua existência individual separada do todo da natureza, e se percebe como um todo criador, assim como ela. O sentimento é o canal que leva o poeta peregrino à força formadora, que é natural em todos os seres humanos. O gênio é essa força formadora que ultrapassa a individualidade do poeta peregrino mas que, ao mesmo tempo, só pode ser sentida individualmente. É o que se vê também na *Canção do viandante sob a tempestade* (*Wanderers Sturmlied*, em que “Wanderer” pode ser traduzido por “peregrino”), de 1772, onde a percepção de si mesmo por meio do sentimento é caracterizada como a própria percepção da genialidade:

*Quem não abandonas, Gênio,  
Não há chuva nem tormenta  
Que lhe abale o coração*<sup>52</sup>.

Começemos por apontar para o fato de que, ao colocar a imagem da chuva e da tormenta como uma atribuição do coração, Goethe põe a força da natureza e a força do sentimento em um mesmo patamar.

*Quem não abandonas, Gênio,  
Vai cantando ao encontro*

---

<sup>50</sup> op. cit., p. 45.

<sup>51</sup> Dürer foi um grande gravurista, elevando esse meio de produção artística aos seus píncaros. No entanto, a gravura sobre madeira não era vista com bons olhos pelos puristas e, tendo sido desse modo relegada a segundo plano, foi usada como meio preferido dos plasmadores do grotesco.

<sup>52</sup> GOETHE. *Poemas*, tradução de Paulo Quintela, Coimbra, Editora da Universidade, 1955, p. 7-15.

*Das nuvens da chuva,  
Da tormenta de saraiva,  
Como a cotovia,  
Ó tu lá em cima!*

O peregrino não teme o todo que o cerca, mas o enfrenta com o seu canto, assim como a cotovia canta, apesar da tormenta. Ele se percebe um todo também, um todo que tem o seu próprio canto e que pode entoá-lo apesar da força contrária da natureza.

*Quem não abandonas, Gênio,  
Erguê-lo-ás sobre a lama do caminho  
Com asas de fogo;  
E ele passará  
Como com pés floridos  
Sobre a lama do dilúvio de Deucalião,  
Matador do Píton, leve, grandioso,  
Apolo Pítio.*

O dilúvio ao qual Goethe se refere foi o dilúvio mandado por Zeus para exterminar a Terra. O grande deus mandou o dilúvio mas alertou Deucalião e sua esposa Pirra, para que construíssem um barco e se salvassem. Essa estrofe nos dá a sensação de que aquele que está acompanhado do gênio está acima dos outros seres humanos, ele passa “com pés floridos” sobre a lama do grande dilúvio que assolou a Terra inteira. Aquele que está acompanhado do gênio é diferenciado da multidão que sofreu os desastres do dilúvio, ele é único. O gênio é uma força superior, que eleva aquele que o acompanha a um outro patamar na Terra. O gênio se iguala a Apolo Pítio, o deus da luz, da ciência.

*Quem não abandonas, Gênio,  
Abres-lhe por baixo as asas de lã  
Se adormecer sobre a rocha,  
Cobri-lo-ás com asas protetoras  
Na meia-noite do bosque.*

É o gênio que protege o peregrino contra a natureza crua; ele só pode enfrentá-la porque tem o seu apoio. Mas essa proteção se dá na medida em que o gênio, ser que comunga da natureza, transforma também o peregrino em um ser da natureza.

*Quem não abandonas, Gênio,  
No meio da tormenta de neve em pó  
O agasalharás;  
Ao calor se acolhem as Musas,  
Ao calor as Cárites.*

O gênio aquece o peregrino, o calor é relativo ao sentimento. É no calor e no sentimento que se acolhem as musas e as cárites, a arte. No meio da tormenta de neve, no meio de um mundo artístico frio, o gênio aquece o verdadeiro artista.

*Envolvei-me em vosso vôo, ó Musas,  
Ó Cárites!  
Isto é água, isto é terra  
E o lodo filho da água e da terra  
Sobre que eu marchou  
Como um deus.*

*Vós sois puras, como o coração das águas,  
Vós sois puras, como o tutano da terra,  
Envolveis-me em vosso vôo, e eu pairou  
Sobre a água, sobre a terra,  
Como um deus.*

Envolto no vôo das musas e cárites, portanto envolto na arte, o peregrino marcha sobre a terra como um deus, pois ele possui todas as qualidades que um deus possui: ele é também um todo que cria a partir de si mesmo. Sabemos, pelas próprias palavras de Goethe, da influência do pensamento de Spinoza sobre a sua própria maneira de pensar:

*“Esse espírito que exercia sobre mim uma ação tão decidida e que teria tão grande influência sobre a minha maneira de pensar, era Spinoza.”<sup>53</sup>*

Assim como em Spinoza, onde todas as obras divinas emanam de Deus, as obras artísticas emanam do artista genial.

*Há-de então voltar atrás  
O pequeno, negro, feroso camponês?  
Há-de então voltar atrás, ele que espera  
Só as tuas dádivas, Pai Brómio,  
E o fogo claro que o aqueça?  
Ele, animoso, voltar?  
E eu, que vós acompanhais,  
Musas e Cárites todas,  
Eu, a quem tudo espera o que vós,  
Musas e Cárites,  
Como grinaldas de bênçãos  
Pusestes em volta da frente da vida,  
Hei-de eu, sem ânimo, voltar?*

Quem espera as dádivas de Baco, quem já recebeu uma luz das musas, não volta atrás, e nem pode voltar atrás – será sempre um peregrino das palavras.

*Pai Brómio!  
Tu és Gênio,  
O Gênio do século,  
És o que a chama interior  
Foi para Píndaro,  
O que para o mundo  
É Febo Apolo!*

---

<sup>53</sup> Goethe, Memórias: Poesia e Verdade; tradução Leonel Vallandro, Porto Alegre, Globo, 1971, p. 479.

A força genial é de Baco, é a embriaguez, é o desregramento, e é ele o gênio do século de Goethe, o gênio da nova geração de poetas. Píndaro fez suas odes a partir do calor interior. Esse calor interior é representado por Baco, o Pai Brômio, o deus da embriaguez.

*Ai! Ai! Calor interior,  
Calor da alma,  
Centro do ser!  
Arde ao encontro  
De Febo Apolo!  
Senão friamente  
Seu olhar de príncipe  
Passará rápido por sobre ti,  
Ferido de inveja  
Irá pousar sobre o cedro robusto  
Que para reverdecer  
Não espera por ele.*

Assim como no poema *Prometheus*, onde Goethe diz que a natureza não depende dos deuses para se criar, aqui também, ao dizer que o cedro não espera por Apolo para reverdecer, ele tira qualquer supremacia do poder apolíneo sobre a natureza.

*Porque é que o meu hino te nomeia só no fim?  
A ti, de quem começou,  
A ti, em quem ele acaba,  
A ti, donde ele brota,  
Júpiter Plúvio!  
Tu, tu é que és a torrente do meu hino,  
E Fonte Castália  
Faz correr só um regato humilde  
Que corre para os ociosos,  
Para os felizes mortais  
Longe de ti,*

*Tu que me cobres abraçando-me,  
Júpiter Plúvio!*

O hino canta a tormenta, arrebatamento sentimental que é fonte da arte. Os filósofos ociosos contentam-se com um regato humilde, ao passo que o gênio não teme a tempestade. Vemos essa *ociosidade* em um trecho de Boileau:

*“Prefiro um regato que, num prado repleto de flores, sobre a areia mole passeia lentamente, a uma torrente transbordante que, sobre um terreno lodacento, com um curso tempestuoso, rola, repleta de cascalhos”<sup>54</sup>*

O gênio, ao contrário, não se contenta com a calma dos regatos floridos:

*Não, não foi junto ao olmeiro  
Que o visitaste,  
Com o par de pombas  
Nos braços ternos,  
Coroados da rosa amigável,  
O folgazão, feliz com suas flores  
Anacreonte,  
Ó Divindade que respiras tempestades!*

Júpiter Plúvio, a divindade das tempestades, não pode ser encontrada na moderada poesia anacreônica. Nestes versos atribuídos a Anacreonte podemos perceber a sua preocupação com a moderação:

*Anda rapaz, traz-me uma taça  
para eu beber um gole,  
deitando dez medidas de água  
e cinco de vinho.  
Quero festejar Baco*

---

<sup>54</sup> BOILEAU-Despréaux, Nicolas. *Arte Poética*, Perspectiva, São Paulo, 1979, p. 20.

*de novo, sem insolência.*

.....

*Vamos pôr de parte  
as maneiras citas,  
com suas palmas e alarido,  
e, em vez disso, beber moderadamente,  
ao som de belos hinos.<sup>55</sup>*

Teócrito e o gênio, por sua vez, não podem ser encontrados nos sítios idílicos de uma natureza insolente.

*Não, não foi no bosque dos choupos  
Junto às margens do Síbaris,  
Nem na frente da montanha  
Banhada de sol, que tu  
O surpreendeste,  
O cantor das flores,  
O de falas de mel,  
O de acenos amigos  
Teócrito.*

*Quando as rodas estrondeavam  
Roda contra roda para lá da meta,  
Voava ao céu  
O estalar dos chicotes dos jovens  
Repassados do ardor do triunfo,  
E o pó se revolia  
Como do alto dos montes  
O granizo para o vale,  
É que a tua alma ardia perigos, Píndaro,  
Coragem. – Ardia?  
Pobre coração!*

---

<sup>55</sup> <http://greciantiga.org/lit/pt/lit04a-3c.asp>; acessado em 03.07.2008.

*Além na colina,  
Ó poder celeste!  
Só o ardor bastante  
– Lá minha cabana –  
Que me arraste até lá!*

O poeta compara os perigos que faziam inflamar o coração de Píndaro aos seus próprios. Na pergunta “*Ardia?*” o tempo verbal indica que o coração que ardera no passado é o mesmo que arde agora – o coração de Píndaro é o de Goethe, e ele precisa desse ardor no coração para alcançar a sua cabana. Essa confluência de sentimentos é possível porque ambos estão abarcados pelo gênio, pela força natural de formação que há no homem. Essa força é o universal que está contido na individualidade.

A canção é repleta de referências aos gregos, mas isso não é indício de um desejo de volta às antigas formas, mas, como vimos acima, é uma busca pelo gênio presente nessas obras. Tanto que o gênio com o qual o poeta se identifica é Píndaro, porque este possui a força da tempestade em seus versos, sua alma *ardia*. Goethe busca nos gregos o que há de primordial em sua arte, pois o primordial tem relação com o sentimento mais íntimo de um povo, além de possuir a característica da espontaneidade. A espontaneidade é mencionada também n’*Os sofrimentos do jovem Werther*; veja-se por exemplo a carta de 9 de maio:

*“Veja, meu caro, como eram limitados e felizes os magníficos patriarcas! Tão infantis em suas sensações e em suas criações literárias! Quando Ulisses fala do mar incomensurável e da terra infinita, tudo isso é verdadeiro, humano, profundo, próximo e misterioso. De que me serve agora poder repetir, com os meninos da escola, que a Terra é redonda? O homem precisa somente de algumas glebas para viver em cima e menos ainda embaixo para repousar.”*<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> GOETHE, *Os sofrimentos do jovem Werther*, tradução de Erlon José Paschoal, São Paulo, Estação liberdade, p. 90.

É preciso guardar uma certa inocência para produzir e contemplar uma obra de arte. O erudito é conhecedor das coisas à sua volta; o inocente não conhece, ele sente, e o sentimento proporciona a percepção das coisas como se fosse a primeira vez que ele entrasse em contato com elas. No texto *Arquitetura alemã*, o peregrino volta várias vezes à presença da Catedral de Estrasburgo a fim de renovar o sentimento que ela desperta nele, e por ser uma obra viva, cada vez que ele entra em contato com ela descobre uma infinidade de atributos. Por sua vez, a apreensão racional vislumbra apenas a forma exterior, as medidas, e procura esgotar o objeto por meio do conhecimento.

Há uma poesia escrita por Goethe nessa época, *Kenner und Enthusiast (O conhecedor e o entusiasta)*, onde fica muito bem desenhada a oposição entre a apreensão de uma obra de arte pelo sentimento e, do outro lado, a pela razão. O poema descreve as reações de um erudito, o conhecedor, e de um sentimental, o entusiasta, diante de uma obra de arte e de uma jovem. O entusiasta conduz o conhecedor até a casa de uma mulher que lhe fazia perder os sentidos, mas o conhecedor se preocupa apenas em analisar detalhadamente a sua figura, procurando imperfeições:

*Ich führt einen Freund zum Maidel Jung,  
Wollt ihm zu geniessen geben,  
Was alles es hätt, gar Freud genug,  
Frisch junges warmes Leben.  
Wir fanden sie sitzen an ihrem Bett,  
Tät sich auf ihr Händlein stützen.  
Der Herr, der macht ihr ein Kompliment,  
Tät gegen ihr über sitzen.  
Er spitzt die Nase, er sturt sie an,  
Betracht't sie herüber, hinüber;  
Und um mich wars gar bald getan,  
Die Sinnen gingen mir über.  
Der liebe Herr für allen Dank  
Führt mich drauf in eine Ecken  
Und sagt, sie wär doch allzu schlank  
Und hätt auch Sommerflecken.  
Da nahm ich von meinen Kind Adieu,*

*Und scheidend sah ich in die Höh:*

*Ach Herre Gott, ach Herre Gott,*

*Erbarm dich doch des Herren!*<sup>57</sup>

O conhecedor, medindo apenas a figura da jovem, considera-a muito franzina e sardenta e não pode perceber a beleza da juventude que essa mulher traz consigo. A juventude é a fase em que a vida está em seu período mais ardente, quando as emoções são percebidas com maior intensidade. Essa característica da juventude não pode ser percebida por meio da análise fria de seus traços. É preciso ver além da figura externa, perceber a vida que vem de dentro, e essa vida é percebida rapidamente pelo entusiasta, porque ele a sente. O poema faz alusão ao comportamento social do erudito: cheio de elogios e agradecimentos, cheio de uma polidez falsa. Dentro da idéia de um novo modo de se conceber a arte estava a de um novo modo de comportamento social, de que Werther é o maior exemplo.

O entusiasta leva então o conhecedor a uma galeria de arte e, enquanto o seu coração se afligia diante de uma obra, o conhecedor considerava apenas os aspectos técnicos que a envolviam:

*Da führt ich ihn in die Galerie*

*Voll Menschenglut und Geistes;*

*Mir wirds da gleich, ich weiss nicht wie,*

*Mein ganzes Herz zerreisst es.*

*O Maler! Maler! Rief ich laut,*

57

Digitale Bibliothek Band 4: Goethe, p. 887-889. Livre tradução nossa:

*Eu levei um amigo à casa da minha jovem senhora*

*Querendo fazê-lo desfrutar*

*Tudo o que ela tem – alegria de sobra*

*A fresca vida da juventude.*

*Encontramo-la sentada à beira da cama,*

*Apoiando-se sobre sua mãozinha.*

*Esse senhor, depois de um elogio,*

*Foi se sentar à frente dela.*

*O nariz levantado, olha-a fixamente de soslaio*

*Observa-a à direita e à esquerda;*

*Quanto a mim, minha sorte foi bem rápido decidida:*

*Creio que perdi os sentidos.*

*Esse senhor agradecendo a tudo*

*Leva-me a um canto*

*E declara que ela é muito magra*

*E tem sardas.*

*Eu disse adeus à minha criança e elevei,*

*Já distanciando-me, os olhos ao céu:*

*“Ah! Senhor Deus, Senhor Deus em pessoa,  
tenha piedade desse senhor!”*

*Belohn dir Gott dein Malen!*  
*Und nur die allerschönste Braut*  
 Kann dich für uns bezahlen.  
*Und sieh, daging mein Herr herum*  
*Und stochert' sich die Zähne,*  
*Registriert in Katalogum*  
*Mir meine Göttersöhne.*  
*Mein Busen war so voll und bang,*  
*Von hundert Welten trüchtig;*  
*Ihm war bald was zu kurz, zu lang,*  
*Wägt alles gar bedächtig.*  
*Da warf ich in ein Eckchen mich,*  
*Die Eingeweid brannten.*  
*Um ihn versammelten Männer sich,*  
*Die ihn einen Kenner nannten.<sup>58</sup>*

O contato do entusiasta com a obra de arte o leva ao contato com a pulsação da vida, e somente o amor de uma namorada poderá ser pagamento por tal obra, visto que o amor é, de entre os sentimentos humanos, o mais arrebatador, o mais cheio de vida. O conhecedor analisa apenas a forma externa, assim como fez com a jovem, e a sua vaidade faz com que se contente em ser chamado de *conhecedor*. O jovem

---

58

Ibidem.  
*Eu o levei a uma galeria*  
*Onde tudo é espírito, fogo do homem;*  
*O que logo me ocorre eu ignoro,*  
*Mas sinto meu coração se afligir.*  
*Digo alto: "Pintor, pintor,*  
*Que Deus te coroe por esta pintura!*  
*Pois pagá-la só pode*  
*A mais bela das namoradas".*  
*E veja só: o outro ia e vinha,*  
*Fuçava com seu palito de dentes,*  
*E enumerava num catálogo*  
*As coisas que para mim são nascidas de um Deus.*  
*Eu tinha o coração tão pleno, tão angustiado,*  
*Repleto de cem mundos a nascer;*  
*Ele media tudo com cerimônia:*  
*Muito curto aqui, muito longo lá.*  
*Então eu me encolhi num canto,*  
*Um fogo queimava as minhas entranhas.*  
*À sua volta os homens se reuniam*  
*E o consideravam um conhecedor.*

entusiasta busca o prazer que a visão da jovem ou da obra de arte lhe oferecem, prazer nitidamente sensorial. O conhecedor por sua vez, busca apenas um prazer formal, intelectual no sentido mais vazio do termo, pois não procura agradar a si, mas àqueles que o chamam de conhecedor, para continuar sendo chamado de conhecedor. O conhecedor procura nas coisas à sua volta a conformidade com as regras que foram ditadas por outrem. A literatura do Classicismo Francês, voltada para os nobres, tinha todas as características da sociedade que a venerava – estava repleta de preciosismos vazios; e, como as aparências eram um grande valor nessa sociedade, essa literatura era feita com vistas a dar ao crítico e ao artista a aparência de um erudito. Contrariamente a isso, diante de uma obra de arte o gênio não se preocupa em classificar nada, mas apenas em apreender o todo que ela contém. O gênio de Goethe não se contenta com a literatura e a crítica da sua época. Em *Poesia e Verdade* ele diz, acerca da recepção da literatura francesa pela juventude alemã de então, que

*“...a literatura francesa possuía certas qualidades antes talhadas para repelir do que para atrair um moço cheio de ardor. Era velha e aristocrática, duas características que não podem seduzir a mocidade, sempre em busca do prazer e da liberdade.”*<sup>59</sup>

Era velha porque seguia preceitos ditados havia mais de um século, além de não fornecer meios de renovação, pois as regras deveriam ser obedecidas; e aristocrática, porque era feita para os *conhecedores*.

Essa distinção entre o gênio e o erudito encontra-se também na peça *Götz von Berlichingen*, nas figuras de Götz e Weislingen e dos garotos Georg e Klaus. A questão entre o conhecimento racional e o conhecimento a partir da experiência interior se dá num diálogo entre Götz (exemplo de gênio) e seu filho Klaus (exemplo de erudito):

*Karl: Ich weiss noch was.*

*Götz: Was wird das sein?*

---

<sup>59</sup> op.cit., p. 375.

*Karl: Jagsthausen ist ein Dorf und Schloss an der Jagst, gehört seit zweihundert Jahren den Herren von Berlichingen als vererbbares Eigentum.*

*Götz: Kennst du den Herrn von Berlichingen?*

*Karl (sieht ihn starr an).*

*Götz (zu sich): Er kennt vor lauter Gelehrsamkeit seinen eigenen Vater nicht. – Wem gehört Jagsthausen?*

*Karl: Jagsthausen ist ein Dorf und Schloss an der Jagst.*

*Götz: Das frage ich nicht. – Ich kannte alle Pfade, Wege und Furten, eh ich wusste, wie Fluss, Dorf und Burg hiessen.<sup>60</sup>*

Karl sabe dizer apenas o que leu nos livros e, portanto, não consegue responder às perguntas mais elementares que lhe faz o pai. Falta a ele o conhecimento que só a experiência acerca do castelo poderia lhe dar. Mas o garoto se contenta com o conhecimento vazio que a teoria lhe oferece. A personagem de Karl contrasta com a de Georg, que, garoto também, deseja estar na guerra com Götz. Desses exemplos pode-se inferir que o gênio se manifesta já na infância, sendo algo como um dom da natureza.

Outro diálogo da mesma peça é o que Liebetraut e Olearius travam sobre o direito romano, em vias de ser implantado na Alemanha. Em uma fala de Olearius fica clara a contraposição entre um pensamento vivo, nascido do povo e bem visto por Goethe, e o desejo de universalização dos clássicos:

*OLEARIUS: Abber das kommt daher: der Schöppenstuhl, der in grossem Ansehen weit umher steht, ist mit lauter Leuten besetzt, die der Römischen Rechte unkundig sind. Man glaubt, es sei genug, durch Alter und Erfahrung sich eine genaue Kenntnis*

---

<sup>60</sup> Digitale Bibliothek, Band 4: Goethe, p. 2877-2878. Livre tradução nossa:

*Karl: Eu sei mais uma coisa.*

*Götz: O que você sabe?*

*Karl: Jaxthausen é uma vila com um castelo sobre o Jaxt, e pertence há cem anos, de pais para filhos, aos senhores de Berlichingen.*

*Götz: E você conhece o senhor de Berlichingen?*

*Karl (olha espantado)*

*Götz (à parte): Com toda a sua ciência, creio que não conhece o próprio pai. - A quem pertence Jaxthausen?*

*Karl: Jaxthausen é uma vila com um castelo sobre o Jaxt.*

*Götz: Não foi isso que te perguntei. - Eu conheço todos os caminhos, as veredas, as vaus do rio e não somente o nome do castelo e da vila.*

*des Innern und äussern Zustandes der Stadt zu erwerben. So warden, nach altem Herkommen und wenig Statuten, die Bürger und die Nachbarschaft gerichtet.*

*ABT: Das ist wohl gut.*

*OLEARIUS: Aber lange nicht genug. Der Menschen Leben ist kurz und in einer Generation kommen nicht alle Casus vor. Eine Sammlung solcher Fälle von vielen Jahrhunderten ist unser Gesetzbuch. Und dann ist der Wille und die Meinung der Menschen schwankend; dem deutch heute das rechte, was der andere morgen missbilliget; und so ist Verwirrung und Ungerechtigkeit unvermeidlich. Das alles bestimmen die Gesetze; und die Gesetze sind unveränderlich.<sup>61</sup>*

Olearius é o exemplo de pensamento universalizante próprio da filosofia. Ele quer que o princípio da lei seja maior do que os casos singulares, ele defende a imposição do direito romano, filosófico, ao invés do direito consuetudinário do povo. Para isso defende o princípio de universalidade dos casos, que seria mais justo do que o julgamento singular de cada caso. Olearius julga que o conhecimento sensorial que os juízes de paz têm acerca da sua sociedade não é suficiente, pois o homem para ele é o homem universal.

Assim como na obra de arte a forma (exterior) deve estar em comunhão com o conteúdo (interior), Goethe pretende o mesmo para a religião – e para toda e qualquer instituição humana. Há ainda nessa obra uma crítica à Igreja, que não leva em consideração a união entre vida externa e interna dos fiéis. Essa crítica é vivida pela personagem frei Martin, que aparece em uma única cena. Martin lamenta não poder levar uma vida mais ativa por causa dos costumes da Igreja. Diz o frei na cena II do primeiro ato:

---

<sup>61</sup> Digitale Bibliothek, Band 4: Goethe, p. 2888-2889. Livre tradução nossa:

*Olearius: Eis de onde isso vem. Os juízes de paz, que são bem-vistos no país, são uma gente que não conhece o direito romano. Acredita-se que é suficiente ter adquirido pela idade e pela experiência um conhecimento exato do estado interior e exterior da cidade. Assim se julga mediante velhos costumes e um pequeno número de estatutos.*

*Abt: Isso é bom.*

*Olearius: Mas não é suficiente. A vida humana é curta, e em uma geração não se apresentam todos os casos. Ora, o nosso código de leis é uma recolha dos casos que se apresentaram em vários séculos. E ainda, a opinião do homem é falha e está sujeita à variação: um aprova hoje o que outro condenará amanhã. Sendo assim a confusão e a injustiça são inevitáveis. São as leis que regem tudo, e as leis são imutáveis.*

*Was ist nicht beschwerlich auf dieser Welt! Und mir kommt nichts beschwerlicher vor, als nicht Mensch sein dürfen. Armut, Keuschheit und Gehorsam – drei Gelübe, deren jedes einzeln betrachtet der Natur das Unausstehlichste scheint, so unerträglich sind sie alle. O Herr! Was sind die Mühseligkeiten Eures Lebens gegen die Jämmerlichkeiten meines Standes, der die besten Triebe, durch die wir warden, wachsen und gedeihen, verdammt?*<sup>62</sup>

O frei evoca a natureza para contestar os votos da Igreja. Esses votos vão contra a natureza humana por não levar em consideração a necessidade de ação do homem, pois a vida eclesiástica é uma vida de contemplação. Para Goethe a vida é o valor supremo do homem, e viver significa agir. Tudo o que impede a ação é contrário à natureza humana, e o homem para agir precisa ser livre. O homem deve lutar para ser senhor dos seus atos e se libertar de tudo o que o condena a uma vida de servidão. Porém, para ser senhor de suas ações o indivíduo deve atender às necessidades que lhe são naturais como ser humano singular. Em *Poesia e Verdade*, Goethe diz sobre a religião que

*“É necessário que se acostume a considerar a religião interior do coração e a da Igreja exterior como perfeitamente idênticas, como o grande sacramento universal que se desmembra em muitos outros e a essas diversas partes separadas comunica a sua santidade, a sua indestrutibilidade e a sua eternidade”*<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Digitale Bibliothek Band 4: Goethe, p. 2863-2864. Livre tradução nossa:

*“Não há nada nesse mundo que não seja penoso! E para mim nada é mais penoso que não ousar ser homem. Pobreza, castidade, obediência...três votos onde cada um tomado à parte parece que é o mais incompatível com a natureza, de tão insuportáveis. Oh senhor! O que são as fadigas de sua vida comparadas à miséria de uma situação que condena nossos melhores impulsos, os quais deveríamos viver, acreditar e prosperar?”*

<sup>63</sup> op.cit., p. 224.

#### 4. *Forma dramática*

Por volta de 1773 Goethe escreveu um texto versando diretamente sobre a relação entre forma e conteúdo. O pequeno texto, que tem como título *Forma dramática*, é um comentário à tradução feita por Heinrich Leopold Wagner do texto de Mercier *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, texto que ia contra as regras do Classicismo Francês em favor do realismo e da expressão direta do artista. Szondi discorre sobre a influência desse texto sobre os autores do *Sturm und Drang* no seu livro *Teoria do drama burguês*:

*“Traduzido por Heinrich Leopold Wagner, o discurso foi um acontecimento muito mais da história da literatura alemã do que da francesa. Ele é o pano de fundo teórico diante do qual tem de ser vista a dramaturgia de Lenz e Wagner, cuja meta é a crítica social e a transformação das relações dadas, ainda que se trate só de pontos isolados (como a educação e a vida sexual dos soldados).”<sup>64</sup>*

Mercier ataca o Classicismo Francês em várias passagens do seu livro, como nesta:

*“Notre Têâtre (il faut le dire) gothiquement conçu dans un siècle à demi barbare, enfant du hazard et rejetton parasite, a conservé l’empreinte de sa burlesque origine. Notre téâthre n’a jamais appartenu a notre sol, c’est un bel arbre de la Grèce, transplanté et degeneré dans nos climats. Il a été greffé par des mains grossières et mal-adroites: aussi n’a-t-il porté que des fruits équivoques et sans substance. De serviles imitateurs, copiant jusqu’aux ‘choeurs grecs’, ont dressé nos premiers treteaux, treteaux mouvant et qui firent regretter alors ‘les mystères’ bien plus interessans pour la nation. Ces déffricheurs agrestes ne connoissoient ni les moeurs anciennes, ni les moeurs*

---

<sup>64</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*, São Paulo, CosacNaify, 2004, p.173-174.

*modernes; ils n'ont pu deviner ni ce qu'il falloit emprunter des anciens, ni ce qu'il falloit ajouter à leurs empruntes.*”<sup>65</sup>

O tema de se ter um teatro nascido do *solo da pátria* é presente nos *Sturmer und Dränger*, para não dizer central. Como vimos, desde Lessing os alemães querem um teatro nascido do seu solo, projeto que foi realizado por Goethe no seu *Götz von Berlichingen*: um herói tipicamente alemão, talvez possamos dizer um herói gótico, representado sem respeito às leis do Classicismo Francês. Mercier critica os seus conterrâneos ao dizer que eles buscavam o seu teatro em outro solo que não o deles. Ele diz que os franceses compuseram a partir da sua biblioteca, e não a partir do “*livro aberto do mundo*”. A natureza para ele deve ser a fonte do poeta, natureza que representa o momento presente, o momento da própria existência do poeta. E, como a natureza não tem regras, o artista deve ser livre para criar:

*“Oui, pour faire des découvertes dans un art, il est plus avantageux de n'y entendre rien d'abord et d'y marcher seul, que d'être conduit et dirigé par la marche et l'exemple des autres: on s'ouvrira une route inconnue, en s'abandonnant sans guide; on ne fera que passer par la porte commune, en observant les pas de ses prédécesseurs. Voilà pourquoi les méthodes, les règles, les Poétiques ont gâté et gâtent tous les jours les esprits les plus inventifs.”*<sup>66</sup>

O artista cria a partir dele mesmo e, livre das regras, está também livre para tratar o assunto que for do seu interesse. Mercier defende a ampliação de temas dramáticos como uma expressão da liberdade do artista e do homem. O homem, quando está livre de vícios ignominiosos, exerce a plenitude do seu ser, e é nessa plenitude que moram a verdade e a força da arte, como ele diz em outro texto:

*“Ter falta de pão, de dinheiro, estar alojado num sótão aberto a todos os ventos; que destino glorioso e nobre quando é o da*

---

<sup>65</sup> MERCIER, Louis-Sébastien. *Du théâtre, ou Novel essai sur l'art dramatique*, Epitre, p. VII e VIII. Visitado no site da Bibliothèque Nationale de France <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1085189>, dia 24 de novembro de 2008.

<sup>66</sup> op.cit., p. XIII.

*virtude! Heróis famosos nos combates, e que haveis usurpado este nome, cedei todos àquele que luta contra o infortúnio, que por um trabalho corajoso doma as necessidades renascentes que lhe impôs a natureza. Humilhai-vos, mortais orgulhosos de títulos vãos, humilhai-vos diante daquele que na obscuridade se basta a si próprio, e que longe da baixeza e da adulação ignora mesmo se pertence aos grandes, frios e desnaturados. O maior dos mortais é aquele que subjuga o seu destino, que não mendiga baixamente a sua subsistência, que nunca abriu uma mão aviltada para dobrar a indiferença altaneira de um homem opulento. Desafiarei a delicadeza francesa, que me parece falsa nesse ponto. Não sacrificarei nunca a um gosto factício a abundância e a variedade dos temas, a força e a verdade das pinturas. Não irei fechar as fontes mais abundantes do patético, para lisonjear ou enganar a geração presente. Pensarei que o homem de todos os séculos está ali a escutar-me.”<sup>67</sup>*

É nesse clima anti-classicista que Goethe desenvolve a *Forma Dramática*, texto que, na verdade, não passa de um esboço. É assim que ele começa:

*“Chegou afinal o momento em que se deixou de falar sobre a forma de peças dramáticas, sobre sua extensão maior ou menor, suas unidades, seu começo, seu meio e seu fim, e semelhantes bobagens, para cuidar imediatamente do conteúdo que, outrora, parecia brotar de si mesmo”<sup>68</sup>.*

A anterioridade da forma, preceito seguido à risca pelos classicistas, dava-se por meio do respeito às regras aristotélicas e do seu estudo, o que resultava em um modelo a ser seguido.<sup>69</sup> Essa estrutura limitava o número de atos: uma tragédia precisava ter cinco, sendo que o último, o desenlace, devia ser a parte mais interessante,

---

<sup>67</sup> ESTÉTICA TEATRAL, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2004, p. 227.

<sup>68</sup> GOETHE. *Forma dramática*. in: Autores pré-românticos alemães, São Paulo, EPU, 1992, p. 83 / 84.

<sup>69</sup> De acordo com: SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique em France*. Paris: Nizet, 1977, Chapitre II.

visto que a peça devia vir em um crescendo. Além disso, os autores clássicos equilibravam os atos por meio do número de cenas, que era mais ou menos igual para todos os atos. Essa estrutura era, mais especificamente, composta por quatro elementos básicos:

1. *exposição* – essa primeira parte da peça tinha a função de apresentar os personagens antes que começasse a intriga propriamente dita. Segundo Corneille, no seu terceiro *Discurso*, a exposição devia limitar-se ao primeiro ato, e aí deviam estar as sementes de tudo o que iria acontecer. Essa regra é uma das condições da unidade de ação;

2. *intriga* – era composta pelos obstáculos verdadeiros (o dilema) e os obstáculos falsos (o quiproquó). O dilema era uma situação em que o personagem ficava entre duas alternativas de peso igual, porém inconciliáveis. O dilema foi usado como pretexto para os virtuosismos de estilo. Muitas vezes o dilema era apresentado com um rigor matemático: primeira hipótese, segunda hipótese e conclusão. O quiproquó acontecia quando o personagem enganava-se, manobra abundantemente usada na literatura clássica francesa. Corneille, por exemplo, utilizou-se muito do quiproquó verbal, um tipo de preciosismo que os autores do *Sturm und Drang* abominam. Sobre ele diz Scherer:

*“Le quiproquo peut d’abord, et ce sera sa fonction la plus superficielle et celle qui occupe le moins de place dans la pièce, n’être qu’un jeu d’esprit, le prétexte pour l’auteur de faire montre, par la bouche d’un de ses personnages, d’une sorte de talent de société, comparable à l’énigme ou à la charade. Ces gentillesses sont fort appréciées au XVIIe siècle.”*<sup>70</sup>

O quiproquó podia servir como pretexto de virtuosismo porque a arte era feita por e para uma elite intelectual que o apreciava. Como se lê na citação, esse virtuosismo diz respeito às capacidades intelectuais do autor, não à necessidade da obra. Jacques Scherer diz que a maior característica do Classicismo Francês é a de ser feita com vistas quase que exclusivas ao público, não se tratando este de um público qualquer, mas um público *nobre*. Sendo assim, essas obras fugiam à realidade do povo,

---

<sup>70</sup>

Op. cit., p. 80.

e também da realidade da vida experimentada pelos indivíduos, como revela a crítica de Goethe;

3. *peripécias* – eram eventos que mudavam a sorte do herói, apresentando-lhe duas alternativas (em obediência à típica construção racional da época). O gosto clássico apreciava a peça onde um problema levava a outro, desde que obedecesse à regra da verossimilhança e atentasse à unidade de tempo. A verossimilhança era o principal objeto do classicismo. As três regras eram respeitadas a fim de produzir a verossimilhança. Fica entendido que verossimilhança era diferente de verdade: ela pretendia apenas garantir o funcionamento das engrenagens dentro da peça, já que a imitação da natureza significava antes a imitação de uma representação da natureza;

4. *desenlace* – era o último momento da peça. Ele começava assim que a intriga terminasse, no momento em que o último obstáculo era eliminado ou quando sobrevinha a última peripécia.

A estrutura fixa do drama era decorrência da fixação dos gêneros. Os gêneros eram as formas dentro das quais os autores deveriam despejar o seu conteúdo. Para cada tipo de conteúdo havia um gênero. Por exemplo: se o conteúdo era sério, se se queria versar sobre os altos feitos de alguém, esse alguém devia ser um herói proveniente da nobreza, e o gênero adequado a essa situação devia ser a tragédia, o gênero sério; para tratar de assuntos cotidianos e de homens comuns o gênero adequado era a comédia. Não se misturavam homens e gêneros de diferentes tipos: homens comuns não eram dignos de uma tragédia e homens extraordinários mereciam mais do que uma comédia. Por isso Goethe diz que o conteúdo parecia brotar de si mesmo e que não havia uma pluralidade de conteúdos – as peças classicistas versavam sempre sobre o mesmo tema. Os classicistas repudiados por Goethe dividiram a obra de arte o quanto puderam: atos, personagens ou gêneros, cada um possuía o seu âmbito específico. Sobretudo dava-se importância à beleza estilística do discurso e abusava-se da utilização da forma como um ornamento – exageros que resultaram no *rococó*. A restrição da forma e o advento das regras (de gêneros e de unidades) serviram para atar as amarras frouxas do drama popular medieval, mas acabaram por prejudicar mesmo os grandes escritores. O exagero fez com que muitas vezes as regras se tornassem uma discussão afetada que oferecia ao ouvinte apenas um cálculo pré-moldado da questão.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> WELLEK, René. *História da crítica moderna*, São Paulo : Herder, 1967, p. 16/17.

A partir da recepção de Shakespeare por Lessing, como vimos, e mesmo no trecho de Mercier transcrito acima, na Alemanha a originalidade ganha um peso maior do que a universalidade. Em Goethe a verdade está no singular, na expressão do artista como ser único diante da pluralidade da natureza. O artista é o conteúdo da obra e, como existem infinitas individualidades, ou infinitas formas, não podem existir gêneros pré-fixados. Continuemos com o texto em análise para entendermos melhor esse ponto.

*“Ainda assim existe uma forma, que se diferencia daquela outra tal como o sentido interior do exterior, forma que não pode ser agarrada com as mãos, que há de ser sentida. Nossa cabeça deve alcançar o que outra cabeça pode apreender; nosso coração deve sentir o que outro talvez sinta. A subversão das regras não resulta em licença caótica; e, mesmo sendo perigoso o exemplo, fundamentalmente é melhor fazer uma peça confusa do que uma peça fria.”*

Não se trata aqui da negação da forma, mas há uma forma exterior e outra interior, tal como esses sentidos se dão no ser humano. O homem sente o mundo externo a partir do seu próprio interior, e é por meio desse sentimento interior que ele decifra o mundo à sua volta. Sabe-se a partir de *Poesia e verdade* que Goethe interessava-se pela ciência de Lavater acerca da fisionomia. Essa ciência dizia basicamente que a partir da aparência externa da pessoa era possível conhecer a sua personalidade, ou seja, a sua aparência externa era fruto da personalidade interna. Assim também é com a obra de arte: é o seu núcleo que determina a sua aparência externa.

Essa forma dada pelo núcleo da obra deve ser apreendida pelo sentimento, pois ela fatalmente não apresentará caracteres que foram construídos para agradar a razão. Despertando o sentimento do leitor ou espectador, a obra realiza a comunicação entre os seres humanos, a comunicação mais íntima possível, pois ela fala diretamente à essência de cada um. Essa essência mora no mais interior do indivíduo, onde só ele alcança, onde só ele pode sentir que é, onde mora o incompreensível. Em um trecho do *Urfaust* Fausto diz ao seu discípulo Wagner que

*Não se alcança jamais o que não se sente,  
Se não se trespassa a alma*

*E não se domina com genuíno prazer  
O coração de todos os ouvintes.  
Fica-se um tempo colando as partes,  
Prepara-se um ragu com iguarias de outros  
E as miseráveis chamas se apagam  
No montinho de cinzas!  
Admiração terás das crianças e dos macacos  
Se isso te apraz.  
Mas nunca falarás do coração ao coração,  
Se a palavra não partir do próprio coração.<sup>72</sup>*

Ao alcançar o coração do leitor ou espectador, autor e espectador (ou leitor) reconhecem-se na obra. Porém, buscar a forma antes do conteúdo é como colar uma parte à outra, sem que haja necessidade interna entre a ligação dessas partes. Dessa maneira o conteúdo não consegue chegar ao coração do espectador ou leitor, pois está sobreposto pelos obstáculos das exigências formais. As regras tornam distantes o núcleo da obra e o coração do espectador.

Goethe diz que “*a subversão das regras não resulta em licença caótica*”, pois, ao possuir um núcleo, a obra possui também a base da sua estrutura, da sua organização. Mas, mesmo assim, ele diz que é preferível uma obra confusa a uma obra fria, porque, assim como ensinou Lessing, o principal objetivo da obra é alcançar o sentimento do espectador. É o que Goethe diz nesta outra passagem:

*“Sem dúvida, se mais pessoas tivessem o sentimento desta forma interna, que compreende em si todas as formas, menor seria o número de nascimentos desordenados do espírito a repugnar-nos; não haveria quem imaginasse que todo acontecimento trágico devesse ser esticado até o drama, todo romance despedaçado em peça teatral. Gostaria que alguma boa cabeça parodiasse esse duplo abuso, talvez transformando a fábula de Esopo, do lobo e do cordeiro, numa tragédia em cinco atos.*”

---

<sup>72</sup>

GOETHE, *Fausto zero*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 29.

O exemplo da fábula de Esopo dá-nos uma pista do que seria esse núcleo ou forma interna. De que maneira procede Esopo, afinal? A fábula é a seguinte:

*“Once upon a time a Wolf was lapping at a spring on a hillside, when, looking up, what should he see but a Lamb just beginning to drink a little lower down. “There’s my supper,” thought he, “if only I can find some excuse to seize it.” Then he called out to the Lamb, “How dare you muddle the water from which I am drinking?”*

*“Nay, master, nay,” said Lambikin; “if the water be muddy up there, I cannot be the cause of it, for it runs down from you to me.”*

*“Well, then,” said the Wolf, “why did you call me bad names this time last year?”*

*“That cannot be,” said the Lamb; “I am only six months old.”*

*“I don’t care,” snarled the Wolf; “if it was not you it was your father;” and with that he rushed upon the poor little Lamb and ate her all up. But before she died she gasped out:*

*“Any excuse will serve a tyrant.”<sup>73</sup>*

A fábula quer mostrar como procede um tirano quando toma uma atitude cujo efeito ele deseja inexpugnável. O núcleo da fábula está nas desculpas utilizadas pelo lobo, que servem somente aos seus propósitos tirânicos. Por meio dessas desculpas conhecemos o seu caráter e compreendemos a lição que Esopo pretende passar. A fábula é destinada à educação de crianças, por isso seu conteúdo é conciso e a linguagem é metafórica e lúdica. A crítica de Goethe está em os classicistas não respeitarem a natureza de cada obra e acreditarem que é possível modificar a forma em que foram concebidas.

Para Goethe a ação é a parte mais fundamental de uma obra de arte, e cada ação permite uma forma. A ação pode ser tomada como a menor unidade trágica da obra ou, de maneira mais ampla, como a ação principal ou motivo da obra. No caso da fábula

---

<sup>73</sup> [http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk\\_files=34669&pageno=7](http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=34669&pageno=7), acessado em 06 de dezembro de 2008.

citada, o motivo ou ação principal é a moral da história, que para ser transmitida não exige uma forma mais extensa. Um classicista alonga ou encurta uma ação ou motivo de acordo com as regras a serem respeitadas, ele “*cola as partes*”. Para compreender a forma de uma obra de arte é preciso antes voltar-se para o seu núcleo ou forma interna. A forma interna, que compreende em si todas as formas, coincide com o interior do homem, que só necessita desse interior para a julgar.

Os classicistas acreditam que a riqueza dos antigos está na forma que descobriram para as suas obras. Goethe não nega que há riqueza, mas, mesmo quando busca os autores antigos, é o núcleo da obra que persegue. Já dissemos que criticar o Classicismo Francês não significa negar os antigos. Isso fica claro no diálogo entre Fausto e seu discípulo Wagner, no *Urfaust*:

*“Wagner: Perdoai, mas é um enorme deleite  
Transportar-se para o espírito do tempo  
E ver como pensava o sábio antes de nós  
E como, afinal, fomos splendidamente longe.*

*Fausto: Ah, sim, até as estrelas!  
Meu amigo, os tempos do passado  
São para nós um livro com sete chaves.  
O que chamas de espírito do tempo  
É, no fundo, o próprio espírito dos autores  
Em que os tempos se refletem.  
Eis que em verdade, na maioria das vezes, é lamentável!  
Uma espiada basta para querermos fugir.  
Um barril de lixo, um velho depósito,  
Quando muito uma prosopopéia.  
Com máximas pragmáticas oportunas,  
Assim como convém à boca de fantoches.<sup>74</sup>*

O que há são os autores, não existe uma instituição chamada *clássico* que venha em uma fôrma pronta para ser usada. Não é possível considerá-los como um elo

---

<sup>74</sup> op. cit., p. 33.

na evolução do pensamento do homem. Não são os autores que se refletem no tempo, mas o tempo, o grande, o todo, que se espelha no autor, no indivíduo. E se quisermos apreendê-lo temos que passar pela apreensão dos gênios individuais, que por sua vez estão manifestos nas suas obras de arte. Essa é a grande virada da qual falávamos no começo do texto. O autor é o espelho do mundo.

No entanto, temos o exemplo da peça *Götz von Berlichingen*, de 1773, que possui o mesmo tema, assunto ou conteúdo da autobiografia de Götz. O que diferenciaria, pois, a autobiografia (escrita por Götz) do drama (escrito por Goethe) nesse caso, visto que se trata do mesmo conteúdo? Entendemos essa aparente contradição como um exemplo de inspiração genial: Goethe se inspira na obra de um gênio (a autobiografia de Götz) e cria a partir dela a sua própria obra de arte. Talvez nem pudéssemos dizer que se trata do mesmo conteúdo, visto que Goethe não segue a autobiografia à risca e cria personagens fictícios como Lerse e Adelheid a fim de intensificar a ação do drama. Para usar um termo muito em voga nas rodas de intelectuais: trata-se de uma *releitura* da autobiografia. Além do mais, Goethe não estava de acordo com a prática classicista de atrelar gêneros específicos a assuntos específicos.

Voltemos a *Forma Dramática*:

*Toda forma, mesmo a mais sentida, tem algo de falso. Só ela é, porém, o vidro mercê do qual reunimos os raios sagrados da natureza dispersa em foco ardente que atinge o coração humano. O vidro, porém...! Quem não o recebeu não poderá obtê-lo; é como a pedra misteriosa do alquimista, recipiente e matéria, fogo e banho frio, tão simples que está diante de todas as portas, algo tão maravilhoso a ponto de, com frequência, não poder ser usado exatamente pelas pessoas que o possuem.*

A forma é dada para o artista, ele a “recebe”. O artista para Goethe é gênio, e o gênio trabalha com a inspiração e espontaneidade que lhe são dadas pela força da natureza. A forma é o meio que o espectador tem para chegar ao conteúdo, chamado aqui de “*raios sagrados da natureza*”. Esses raios devem ser reunidos e devem receber uma forma para tomar vida no mundo material. A vida, porém, não está na forma em si, mas naquilo que ela guarda. Goethe compara a obra de arte à pedra do alquimista.

Sabemos por meio de *Poesia e Verdade* que Goethe teve contato com a filosofia hermética, uma prova disso é a cena do *Fausto* em que ele vislumbra a figura do macrocosmo em um livro e se encontra com o espírito da Terra. Goethe diz ainda na peça *Satyros*:

*“Einsiedler: Noch ein Wort!*

*So erlaube, dass ich dir*

*Ein Geheimnis eröffne, das für und für*

*Dich glücklich machen soll.*

*Hermes: Und wie soll's heissen?*

*Einsiedler (leise): Nichts weniger als den Stein der Weisen.”*<sup>75</sup>

Não saberíamos dizer até onde esse pensamento místico pode ter influenciado as idéias do jovem Goethe, porém, o princípio básico do hermetismo é a noção de que o microcosmo contém o macrocosmo, que é o mesmo que dizer que o indivíduo contém o todo.

*Aliás, quem quiser trabalhar, de fato, para o palco, que estude o palco, a impressão da perspectiva, das luzes, dos cosméticos, do ouro e dos adornos, deixando a natureza em seu lugar. E, com diligência, nada pense fazer que não possa ser executado entre ripas, papelão e telões, por bonecos, diante de crianças.”*

Goethe encerra o texto dizendo que quem não deseja trabalhar com o conteúdo, que se limite a cuidar das meras estruturas externas do teatro.

Essa diferença de posicionamento quanto à forma e o conteúdo entre Goethe e o Classicismo Francês faz com que o artista desempenhe papéis muito diferentes de acordo com essas concepções: para o classicista o artista era o executor das regras pré-

---

<sup>75</sup> GOETHE. *Satyros oder Der Vergötterte Waldteufel*, ato V. Digitale Bobliothek Band 4 :

Goethe, p. 3076. Livre tradução nossa:

Eremita: *Apenas uma palavra!*

*Deixe-me dizer-te*

*Um grande segredo que pouco a pouco*

*Fará a tua felicidade!*

Hermes: *Que nome ele tem?*

Eremita: *Nada menos que pedra filosofal.*

estabelecidas desde os antigos gregos e romanos; para Goethe a regra era o artista, que, como fonte da arte, deveria voltar-se para si mesmo a fim de encontrar a matéria para o seu trabalho. Esse artista que é fonte da arte é o gênio. O gênio é a força criadora que o artista traz dentro de si, força criadora análoga à força criadora da natureza. Isso significa que o artista não precisará mais imitar a natureza, não precisará mais executar uma representação da natureza, mas ele criará assim como ela, visto que ele é natureza. A respeito dessa oposição entre imitação da natureza e criação, diz Suzuki que

*“Com a nova analogia [artista e natureza], desaparece a necessidade de pressupor uma inteligência exterior à ordenação atual do mundo, pois essa ordenação está no próprio mundo. Não é preciso mais recorrer a um entendimento racional transcendente, pois basta o gênio imanente, que, como o organismo, cresce por suas próprias forças.”<sup>76</sup>*

Para conseguir fazer uma analogia entre a força criadora do homem e a da natureza era necessária uma concepção que estendesse o domínio da natureza, dando-lhe auto-suficiência e libertando a criação dessa mesma natureza de qualquer regra que não estivesse contida na essência mesma dessa criação. Por dar uma tal caracterização à natureza Goethe ficou conhecido como panteísta. Dilthey, por exemplo, é um dos que o consideram como tal:

*“Giordano Bruno ist das erste Glied in der Kette pantheistischen Denker, welche durch Spinoza und Shaftesbury, durch Robinet, Diderot, Deschamps und Buffon, durch Hemsterhuys, Herder, Goethe und Schelling zur gegenwart geht”<sup>77</sup>*

A natureza e o artista criam as suas formas de modo imanente, a partir de si mesmos. Vimos, ao analisar a poesia *Wanderer Sturmlied*, que o Gênio com g maiúsculo é essa força formadora presente tanto na natureza quanto no homem. A

---

<sup>76</sup> SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*, São Paulo : Iluminuras/FAPESP, 1998, p. 60.

<sup>77</sup> Apud MOURA, Magali dos Santos. *A poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência*, São Paulo, USP, 2006, Tese de doutorado, p. 77.

natureza é o maior exemplo e a grande professora do gênio. Porém, o conhecimento da natureza, como de tudo o que é externo ao indivíduo, se dá a partir do ponto de vista individual. O conhecimento da natureza é acompanhado da percepção do isolamento do indivíduo, pois ao conhecer o que lhe é externo ele se conhece imediatamente como diferente do que está fora dele. O conhecimento do outro é acompanhado pelo conhecimento da solidão. Mais uma vez evocaremos a imagem do peregrino como ilustração dessa idéia. O artista conhece a natureza, mas sabe que jamais poderá alcançá-la em sua plenitude. A dor dessa solidão é o objeto das principais obras do período em questão, como *Os sofrimentos do jovem Werther*, onde a dor de um amor não correspondido, a luta entre o interno (a vontade de Werther) e o externo (a vontade do outro), será o tema do romance; ou ainda a peça *Götz von Berlichingen*, onde o protagonista perece por não concordar com os ideais da sociedade em que vive.

No *Urfaust* há o encontro entre o indivíduo (Fausto) e o todo (Espírito da Terra), cujo trecho correspondente está transcrito abaixo. Observa-se que Fausto está em *crise* por não conseguir abarcar a totalidade, entrando assim em contato com a sua pequenez.

*Espírito: Quem me chama?*

*Fausto (esquivando-se): Que semblante repugnante!*

*Espírito: Me invocaste com toda a força,*

*Teu sopro afetou a minha esfera*

*E agora...*

*Fausto: Ah! Não te suporto.*

*Espírito: Imploras aspirando me ver,*

*Ouvir a minha voz, olhar o meu semblante.*

*Curvo-me à forte súplica da tua alma.*

*Cá estou eu! Que miserável temor*

*Apropria-se de ti, super-homem! Onde está o clamor da alma?*

*Onde está o peito que gerou um mundo em si*

*E o carregou, o fecundou e, tremendo de alegria,*

*Inflou-se ousando elevar-se para se igualar a nós, espíritos?*

*Onde estás, Fausto? Cuja voz ecoou em mim!*

*Tu que me chamaste aqui com toda força?*

*Tu! Que mal farejas o meu hálito,*

*Já treme em toda profundidade da vida,  
Um verme retorcido pelo medo.  
Fausto: Fugir de quem, de ti, vulto em chamas?  
Sou eu, Fausto, teu igual.  
Espírito: Na maré da vida e na tempestade da ação  
Subo e desço flutuando,  
Venho e vou urdindo!  
Nascimento e morte,  
Um mar eterno,  
Uma vida em mutação!  
Assim labuto no sibilante tear do tempo  
E teço as vestimentas vivas da divindade.  
Fausto: Tu que pairas ao redor desse mundo imenso,  
Espírito ativo, quão próximo me sinto de ti!  
Espírito: Tu te igualas ao espírito que concebes,  
Não a mim! (desaparece)<sup>78</sup>*

Fausto admite no início do diálogo não suportar a força do Espírito da Terra. O Espírito diz para Fausto ter coragem, pois a sua força é tanta que conseguiu atingi-lo. A força de Fausto vem de ter gerado um mundo a partir de si mesmo, e é somente a esse mundo que ele pode ser igualado e não ao Espírito da Terra. A força de Fausto e a do Espírito da Terra podem se comunicar, mas são distintas, como diz a última estrofe falada pelo Espírito da Terra. Essa solidão do homem está exposta na figura de Prometeu, motivo de um famoso poema de Goethe.

O Prometeu de Goethe mostra a distinção entre homens (gênios) e deuses, mostrando a independência e solidão daqueles. A imagem de Prometeu tornou-se uma insígnia do poeta genial para os *Stürmer und Dränger*, tendo o poema de Goethe muito contribuído para isso. Assim como Fausto é um mundo à parte do Espírito da natureza, Prometeu cria seu mundo a partir de si mesmo, ele é um outro todo separado do todo divino. Lendo o poema percebemos a força dessa figura:

*Encobre o teu céu, ó Zeus,*

---

<sup>78</sup> op. cit., p. 25-27.

*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.*

Prometeu diz a Zeus para ficar nas alturas, que é o seu lugar. Prometeu quer o que é seu, ele se contenta com a Terra e a sua cabana, pois ele próprio a construiu, sem precisar do grande deus. Zeus inveja o lar de Prometeu, porque pretende ser senhor de tudo e não pode conceber a idéia de liberdade para um criador *menor*.

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

Os deuses se nutrem dos outros, dos elogios dos outros. Eles não procuram a sua majestade em si mesmos e, assim, dependem sempre do que é alheio para se alimentar. Esse alimento só pode ser dado por aqueles que também não possuem uma força interior, e por isso são chamados de crianças e mendigos.

*Quando era menino e não sabia  
Pra onde havia de virar-me,  
Voltava os olhos desgarrados*

*Para o sol, como se lá houvesse  
Ouvido para o meu queixume,  
Coração como o meu  
Que se compadecesse da minha angústia.*

Na sua infância sentimental, Prometeu procurou abrigo no externo, acreditando poder encontrar correspondência com os seus sentimentos internos. Acontece a mesma coisa com o peregrino que encontra a Catedral de Estrasburgo no texto *Arquitetura alemã*: ele vê a catedral de longe cheio de preceitos alheios e a julga de mau gosto. Ele deixava preceitos que não eram seus ditarem as regras do que ele gostava ou não. Até que ele se encontra finalmente com a obra e reconhece nela o sentimento daquele que a projetou. Da mesma maneira Prometeu se encontra com os seus próprios sentimentos e percebe que eles não têm correspondência com as leis de Zeus.

*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?!*

Ele percebe que é o seu próprio coração que sempre o guiou e, enganado, julgava que essa força era alheia a ele mesmo.

*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?*

As dores e lágrimas de cada um não pertencem ao âmbito de Zeus, ele nada pode fazer em relação ao sofrimento de cada um. O sentimento individualiza o ser humano e ninguém pode alcançá-lo a não ser cada um por si mesmo. Prometeu percebe que a força do Tempo e do Destino são as grandes formadoras de homens e deuses e que, portanto, ele nada deve aos deuses, pois eles têm os mesmos senhores.

*Pensavas tu talvez  
Que eu havia de odiar a Vida  
E fugir para os desertos,  
Lá porque nem todos  
Os sonhos em flor frutificaram?*

O indivíduo deve buscar a sua verdade, independentemente de ter os seus desejos atendidos. Fatalmente, muitos deles não serão, e por isso muitos vão em busca de uma verdade externa, dada por outros, por medo de sofrerem as decepções que a verdade própria causa. Por isso os fiéis buscam a verdade de Zeus e os filósofos e artistas classicistas a verdade dos princípios. Eles fogem de si mesmos por covardia.

*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!<sup>79</sup>*

---

<sup>79</sup> GOETHE. *Poemas*, tradução de Paulo Quintela, Coimbra, Editora da Universidade, 1955, p. 23 a 27.

Prometeu cria o seu próprio mundo que, assim como ele, sofre, chora, mas também se alegra e goza; ou seja, ambos são livres. A liberdade traz alegria, mas também dor. E a vida é formada por essas emoções, esses sentimentos múltiplos, que se reúnem na individualidade, assim como a natureza é feita de contrastes que se harmonizam em seu todo. O tradutor português Paulo Quintela, no prefácio à tradução desse fragmento dramático, aproxima o Prometeu goethiano da figura do artista, dizendo que não se deve tomar esse poema como a manifestação de um ateísmo (visto que à época o poema foi visto por alguns sob essa ótica), mas observar a revolta desse Prometeu como a revolta do artista “*que não sofre limitações à expansão e aplicação da sua energia criadora*”<sup>80</sup>. Concordamos em dizer que não se trata de ateísmo, pois Prometeu admite o Tempo e o Destino como senhores, mas esses senhores não são legisladores.

Muito se diz sobre o caráter revolucionário das obras do movimento *Sturm und Drang*, e o mais interessante dessa revolução é que ela não parte de um discurso sobre a arte, ao contrário, o caráter revolucionário é a essência da própria arte, que é revolucionária porque é original. A originalidade tem como fundamento a unidade independente própria à obra de arte. A proposta de Goethe e do movimento *Sturm und Drang* é a de que a arte deixe de exercer um papel meramente teórico e passe a ter uma significação fundamental na vida não só do artista como também na do receptor da obra. Ser artista é mais do que ser simplesmente um fazedor de objetos que se possam chamar de belos; ser artista é criar algo que possua em si uma unidade vivificante. Ser artista é perceber a si mesmo e ao mundo como artista, o *ser artista* toma o indivíduo por inteiro. Não existe a possibilidade de alguém ser artista em um momento e algo outro em um segundo, o artista é inteiramente artista. Ser artista é sobretudo um estado de espírito, de sentimento. A arte é uma potência humana, um impulso.

---

<sup>80</sup> QUINTELA, Paulo, Prefácio à tradução do fragmento dramático *Prometeu*, Coimbra, 1955, p. 17.

## CAPÍTULO II: POEMAS, DRAMA E ROMANCE

Passaremos agora às obras artísticas de Goethe. O período de produção literária que nos interessa é o que vai de 1770 a 1775, que corresponde ao movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). O movimento *Sturm und Drang* acontece entre o final dos anos 1760 e quase chega a 1790, caracterizando-se pela expressão emotiva da individualidade subjetiva. O jovem Goethe é o principal autor desse movimento, destacando-se também Herder, Lenz, Schiller, Klingler, Bürger e Hamann. Os ideais desse movimento influenciam o Romantismo, movimento estético que o sucederá e se enraizará na cultura da maioria dos países ocidentais. Por isso alguns estudiosos, entre eles Erwin Theodor, consideram o *Sturm und Drang* como pré-romântico, caracterizando-o pela importância histórica daquele que o seguirá. Apesar das semelhanças, devemos de os distinguir para melhor os compreendermos, como sugere Anatol Rosenfeld<sup>81</sup>. Tido como o primeiro grito romântico, o *Sturm und Drang* é um movimento de libertação das letras alemãs, o que o leva a agir com uma certa violência rebelde. Enquanto o *Sturm und Drang* surge de um período estéril das letras alemãs, o Romantismo será herdeiro de um rico pensamento já desenvolvendo na Alemanha. Os românticos viverão em um meio intelectualizado, bastante diverso da rudeza intelectual da época dos *Stürmer und Draenger*. Seguindo a leitura de Rosenfeld, haverá muitos segmentos do Romantismo influenciados pelo *Sturm und Drang*, e outros que se distanciarão bastante dos ideais desse movimento. Todavia, a idéia de gênio aproxima os dois movimentos. Essa idéia, intrínseca à noção de subjetividade que se fortalece no pensamento da época de Goethe, é o que faz a “*revolução copernicana*”<sup>82</sup> na arte: o que passa a importar é o artista e a sua ação de criar.

O *Sturm und Drang* é caracterizado pela linguagem violenta, apaixonada, que procura exteriorizar a turbulência interna dos sentimentos; pela busca de uma conexão com a origem da arte e com a essência do homem, ou seja, pela esperança de trazer à tona o que há de verdadeiro, essencial, de apreender o homem em sua totalidade; pela consideração da *arte característica* (aquela que é desenvolvida sob a influência que os caracteres da cultura local têm sobre o artista) como possibilidade de

---

<sup>81</sup> Rosenfeld, Anatol. *Aspectos do Romantismo alemão*, in: *Texto/Contexto I*

<sup>82</sup> Expressão utilizada por Kant na *Crítica da razão pura* ao sugerir que o conhecimento deve ser analisado sob o ponto de vista do sujeito.

se gerar a *arte genial* a partir de qualquer meio, visto que o fundamental para a arte é o gênio, o sentimento interior; pela valorização da língua-mãe como matéria-prima para o poeta, no sentido de que ela está de tal maneira arraigada na *alma* que é ela, e não outra língua, a que mais fielmente traduz essa *alma*. Assim, aos artistas alemães está dada a chance de trabalhar a partir do seu próprio meio, sem precisar recorrer às normas petrificadas das poéticas e, principalmente, sem precisar imitar a encarnação dessas normas: a arte clássica francesa.

Na principal obra do movimento (*Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe) a busca pela origem da arte está representada pela poesia de Homero e pelos poemas de Ossian, que são as únicas referências literárias que interessam ao protagonista. A repulsa de Werther pelos livros demonstra a vontade de entrar em contato com a poesia no estado em que se encontrava antes de ser maculada pela filosofia. Essa origem buscada pelos *Stürmer und Draenger* representa a necessidade de resgatar a unidade perdida pelo pensamento fragmentado moderno. Nesse sentido, o *Sturm un Drang* é um movimento de retorno, porém um retorno peculiar: a origem histórica não lhe serve como modelo a ser imitado, como se fazia no Classicismo Francês, mas como fonte de inspiração, no sentido de que aí o gênio poderia reconhecer-se e, assim, encontrar um fundamento capaz de dar suporte à criação genial. Pode-se dizer que essa é uma necessidade de retornar ao estado inicial da criação, estado esse representado historicamente pela arte grega, mas que consiste em uma capacidade inata, presente no interior do homem (ou melhor, do gênio), precisando ser apenas estimulada. Os grandes artistas são vistos pelos *Stürmer und Draenger* como gênios, ou seja, eles admiram a sua unidade subjetiva e julgam que da coerência interna da sua individualidade vem a grandiosidade da sua obra, que só pode ser a expressão daquela.

### 1. *Sesenheimer Lieder*

A primeira fase artística de Goethe é composta por poemas escritos sob a influência do amor por Friederike Brion e inspirados no romance sentimental *Vicar of Wakefield*, de Oliver Goldsmith (1766). Eles são chamados de *Sesenheimer Lieder* e de entre os mais famosos estão *Kleine Blumen, kleine Blätter; Willkommen und Abschied; Mailied* e *Heidenröslein*. Esses poemas se caracterizam pela divinização da natureza e pela sua apreensão subjetiva. A divinização da natureza era característica de todos os autores do *Sturm und Drang*, como nos informa Anatol Rosenfeld:

*“O panteísmo é, de resto, atitude típica dos jovens gênios. A divinização da natureza é estimulada pelo ardor místico, mercê do qual o exasperado individualismo, incapaz de deter-se nos limites da pessoa empírica, e ainda menos capaz de integrar-se na sociedade, encontra uma via de expansão infinita, através do êxtase e da autodissolução do eu consciente numa unidade que abrange o universo”*<sup>83</sup>

A unidade que abrange o universo tem o valor de símbolo. Tzvetan Todorov, ao falar sobre a questão do símbolo no Romantismo, leva-nos a observar algumas semelhanças entre o Pré-Romantismo ou *Sturm und Drang* e o Romantismo. Ele resume em cinco pontos as características do símbolo para os dois movimentos:

1. o símbolo mostra o devir do sentido, não o seu ser estático; ele mostra a produção do sentido, não o seu produto acabado;
2. o símbolo é intransitivo, ele não se presta somente a transmitir a significação, mas deve ser percebido em si mesmo;
3. o símbolo é intrinsecamente coerente, i.e. um símbolo tomado isoladamente é sempre motivado, nunca arbitrário;
4. o símbolo realiza a fusão dos contrários, mais particularmente aquela do abstrato e do concreto, do ideal e do material, do geral e do particular;

---

<sup>83</sup> *AUTORES pré-românticos alemães*. Intr. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991, p.

5. o símbolo exprime o indizível, i.e. aquilo que os signos não simbólicos não conseguem transmitir; conseqüentemente ele é intraduzível e o seu sentido é plural, inesgotável<sup>84</sup>.

O símbolo na arte é o correlativo da linguagem emblemática da natureza. Enquanto a alegoria comporta um número reduzido de significados, o símbolo oferece uma infinidade de possibilidades de interpretação. O símbolo é preferível para expressar o absoluto, o indizível. Tentaremos exemplificar essa idéia ao fazer uma breve análise do *lied Heidenröslein (Rosinha do Silvado)*, de 1773, onde o amor (infinito) toma a forma, ou é simbolizado por uma rosa. Longe de querermos esgotar as possibilidades de interpretação desse símbolo, que pode tomar a forma da amada ou qualquer outra que talvez não nos foi possível vislumbrar, tomamos como exemplo o amor a fim de explicitar nossas idéias. A rosa é formosa, linda:

*Viu um rapaz uma rosa,  
Rosinha do silvado,  
Tão fresquinha, tão formosa,  
Que em carreira pressurosa  
Salta a vê-la, extasiado.  
Linda, linda rosa corada,  
Rosinha do silvado.*

O amor é um sentimento que desperta o olhar para a beleza. O rapaz, ao se deparar com a rosa, não se contenta em apenas contemplá-la, ele quer tomá-la para si, quer ter uma experiência sensorial com a rosa:

*Vai ele e diz: “Vou-te cortar,  
Rosinha do silvado”  
Diz ela: “E eu vou-te picar,*

---

<sup>84</sup> TODOROV, Tzvetan. *Les genres du discours*, Paris : Seuil, 1978, p. 101.

“1) Le symbole montre le devenir du sens, non son être, la production, et non le produit achevé. 2) Le symbole est intransitif, il ne sert pas seulement à transmettre la signification mais doit être perçu en lui-même. 3) Le symbole est intrinsèquement cohérent, ce qui veut dire, pour un symbole isolé, qu’il est motivé (et non arbitraire). 4) Le symbole réalise la fusion des contraires, et plus particulièrement celle de l’abstrait et du concret, de l’idéal et du matériel, du general et du particulier. 5) Le symbole exprime l’indicible, c’est-à-dire ce que les signes non symboliques ne parviennent pas à transmettre; il est par conséquent intraduisible et son sens est pluriel – inépuisable.”

*Que de mim te hás-de lembrar,  
Se me cortares, malcriado!”  
Linda, linda rosa corada,  
Rosinha do silvado.*

A rosa, a beleza, previne o rapaz: diz que se ele fizer contato com ela, ele vai se machucar. Porém o desejo é mais forte e ele a toma em detrimento do sofrimento de que pode vir a ser vítima:

*E o maroto cortou  
A rosinha do silvado;  
Defendeu-se ela, e picou;  
Bem se carpiu e gritou...  
Sempre a colheu, o malvado!  
Linda, linda rosa corada  
Rosinha do silvado.*

O poema descreve um movimento presente na vida interior do indivíduo – o do amor. Primeiro é o êxtase de encontrar esse sentimento, de encontrar um ser que seja a representação concreta do amor, depois vem o embate entre as vontades do amante e do ser amado. Enfim o garoto colhe a flor, independentemente da dor que vai sentir – é-lhe impossível não a colher, e ele continuará a colhê-la por toda a sua vida. A poesia simboliza o movimento do Amor, com *a* maiúsculo, na vida do garoto. Esse movimento pode simbolizar um amor específico – o atual – ou pode simbolizar o movimento de todos os amores que ele teve, tem ou terá durante a sua vida. De uma experiência sensorial é possível fazer uma alusão simbólica e o símbolo se refere tanto ao concreto quanto ao abstrato.

Vemos ainda que o poema simboliza a força do desejo sensorial e sensual do rapaz, que não hesita em tomar a rosa para si. A evocação de um amor presente é o que torna a poesia do jovem Goethe revolucionária, segundo Dieter Borchmeyer.<sup>85</sup> A poesia

---

<sup>85</sup> BORCHMEYER, Dieter. *DuMont Schnellkurs Goethe*, Goethezeit Portal, acessado em 28 de novembro de 2009, [http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=803&no\\_cache=1&sword\\_list\[\]=berlichingen](http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=803&no_cache=1&sword_list[]=berlichingen)

do jovem Goethe é uma expressão livre do seu sentimento em um dado momento, é uma imagem de um estado de ânimo, como diz Dilthey em *Vida y Poesia*.<sup>86</sup>

Após esse período Goethe escreve o drama *Götz von Berlichingen*, em 1771, que só será publicado em 1773.

---

<sup>86</sup> DILTHEY, Wilhelm. *Vida y poesia*, México : Fondo de Cultura Económica, 1953

## 2. *Götz von Berlichingen*

A peça *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* é publicada anonimamente em 1773, custeada pelo próprio Goethe. Segundo Bruce Duncan, “*Götz was more than popular: it shot Goethe to the forefront of German letters*”. É verdade que a peça causa burburinho na Alemanha, tanto a favor quanto contra. Bürger tem Goethe como o Shakespeare alemão e Hamann diz ver a “*aurora da nova dramaturgia*”.<sup>87</sup>

A peça é composta por cinco atos sem equilíbrio de cenas. Na primeira cena já se vê a maneira como os personagens serão apresentados durante toda a peça: em uma cena rápida há simultaneamente informação sobre a história e sobre o desenrolar da história. Os discursos e declamações apreciados no Classicismo Francês não tem lugar algum no drama. Esse método irá levar Goethe a apresentar uma peça muito dinâmica. Essa peça é de difícil execução no palco, o que talvez possa ser atribuído à leitura que Goethe e o *Sturm und Drang* faziam do ídolo Shakespeare. Para eles o inglês era sobretudo um poeta e suas peças estavam tão destinadas à leitura (ou até mais) quanto à representação. O texto final é a segunda versão, a que foi publicada. Na primeira versão, lida por pessoas do círculo de Goethe e criticada por Herder, a personagem de Adelheid tomava a peça e se tornava central. Goethe diz ter ficado *apaixonado* pela *femme fatale*, admitindo que o grande espaço que dera à essa personagem prejudicava a ação e decidindo então reescrever o drama a fim de focar a ação na personagem principal. O drama inova a dramaturgia alemã justamente por trazer a personagem principal (Götz) como unidade dramática, enquanto no Classicismo Francês a unidade dramática devia estar na ação. A fim de compreendermos essa manobra de inovação, é preciso delinear o que seja a unidade dramática focada na ação, tributária da regra clássica de unidade de ação.

Como dissemos anteriormente, uma das inovações de Lessing foi separar as artes e tomar cada domínio artístico apenas em relação a si mesmo. A comparação entre pintura e literatura impunha limites à literatura, pois a pintura era o parâmetro. Essa idéia foi retomada dos Renascentistas, que viam a poesia como inferior à pintura. Um dos limites que partiram da pintura e alcançaram a poesia foi a unidade de ação. Segundo Abbé d'Aubignac:

---

<sup>87</sup> Apud: DUNCAN, Bruce. *Lovers, parricides and highwaymen – Aspects of Sturm und Drang drama*, New York, Camden House, 1999, p. 90.

“Dans le même tableau, le peintre peut mettre plusieurs actions dépendantes de celle qu’il entend principalement représenter... Il n’y a point d’action humaine toute simple et qui ne soit soutenue de plusieurs autres qui la précèdent, qui l’accompagnent, qui la suivent, et qui toutes ensemble la composent et lui donnent l’être; de sorte que le peintre qui ne veut représenter qu’une action dans un tableau ne laisse pas d’y en mêler beaucoup d’autres qui en dépendent, ou, pour mieux dire, qui toutes ensemble forment son accomplissement et sa totalité”.<sup>88</sup>

Para o pensamento classicista, essas ações acessórias deviam levar necessariamente à ação principal, e não podia haver nem ações nem personagens que não contribuíssem com ela. As ações acessórias tinham que acompanhar a principal em uma necessidade lógica, como um quebra-cabeça, onde cada peça encaixa exatamente em outra e se completa com esse encaixe. Em Götz essa regra não é obedecida. Por exemplo, a cena em que aparece o Frei Martin levanta questões que o drama não desenvolve, além de o personagem aparecer essa única vez; a personagem Liebraut também desaparece da peça. Desde 1647, com Vossius, o acaso é excluído da unidade de ação, visto que os acontecimentos deveriam ser ligados pela necessidade ou pela verossimilhança. Veremos, no entanto, peças clássicas apelarem para um evento imprevisto que, não tendo sido preparado, fere a unidade de ação. Assim foi em *École des femmes* e *Avare* de Molière e em *Don Sanche d’Aragon* de Corneille.

No entanto, no Classicismo Francês as ações acessórias deviam ser construídas com vistas à principal, ou a principal é que devia ser uma decorrência das acessórias? Abbé d’Aubignac acreditava que a ação principal é que deve conduzir as ações acessórias. Para Marmontel, por outro lado, a ação principal decorria das acessórias. Scherer julga que a definição de unidade de ação de Marmontel foi a que mais influenciou o Classicismo Francês, pois foi a mais amplamente seguida pelos escritores do movimento. Diz Marmontel em *Eléments de littérature*:

---

<sup>88</sup>

Apud: SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique em France*. Paris: Nizet, 1977, p. 94.

*“Sur l’unité d’action, la difficulté consistait à savoir comment la même action peut être une sans être simple, ou composée sans être double ou multiple...Une bataille est une, quoique cent mille hommes d’un côté et cent mille hommes de l’autre en balancent l’événement et se disputent la victoire: voilà l’image de l’action...l’événement n’étant qu’un, les agents ont beau se multiplier, s’ils tendent tous, en sens contraire, au même point, l’action est une: en sorte que pour avoir une idée juste et précise de l’unité d’action, il faut prendre l’inverse de la définition de Dacier [que é a mesma de d’Aubignac], et dire, non pas que toutes les actions épisodiques d’un poème doivent être des dépendances de l’action principale, mais au contraire que l’action principale d’un poème doit être une dépendance, un résultat de toutes les actions particulières qu’on y emploie comme incidents ou épisodes.”<sup>89</sup>*

Apesar de a regra da unidade de ação ser amplamente difundida, raramente era seguida. O personagem Infante, no *Cid* de Corneille, fere a unidade de ação, assim como a personagem Sabine no *Horace*. Mesmo em Racine encontramos a violação dessa regra. Ao perceber que a regra de unidade de ação dificilmente aparece na prática, conclui-se que se tratava sobretudo de um imperativo doutrinário dos teóricos. Segundo nos informa Scherer, Corneille no *Horace* usou a pluralidade de perigos conscientemente, preferindo a verdade à verossimilhança. Scherer explica a dificuldade de delimitação do conceito de unidade de ação, tão presente nos classicistas:

*"Au lieu de réfléchir sur l’action comme intrigue, on a discuté sur "l’unité d’action", sans trop savoir au juste, dans bien des cas, ce qu’on entendait par action et surtout ce qu’on entendait par unité. Or la formule "unité d’action" est, comme nous allons le montrer, extrêmement équivoque et recouvre plusieurs notions bien différentes; en outre, cette règle est liée traditionnellement, dès le premier tiers du XVIIe siècle, à ses*

---

<sup>89</sup>

Apud: SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique em France*, Paris: Nizet, 1977, p. 102.

*deux soeurs, les unités de temps et de lieu, et cette association ne fait qu'obscurcir les problèmes parce qu'elle est artificielle: le parallélisme entre les "trois unités" est illusoire, car l'action, le temps et le lieu sont pour l'auteur dramatique des sujets de réflexion qui se situent sur des plans différents et même qui interviennent, selon toute vraisemblance, à des moments différents de son travail de composition.*

*Pourtant le bloc des trois unités, qui satisfait à la fois le goût classique de la symétrie et les exigences mnémotechniques d'une certaine pédagogie, se rencontre sans trop de fissures depuis l'époque de Louis XIII jusqu'au romantisme et au delà, et se survit encore aujourd'hui dans de trop nombreux manuels scolaires.*"<sup>90</sup>

Na ânsia de interpretar a unidade de ação aristotélica, os classicistas apenas complicavam mais o conceito, impossibilitando a sua concretização. Aristóteles diz que uma ação deve ter início, meio e fim, mas não diz nada sobre a pureza ou simplicidade da ação. Os classicistas partiram do conceito aristotélico e, em geral, a unidade de ação foi entendida como unidade de *perigo*. Consequentemente, esperava-se uma ação simples, pura, única. Os classicistas buscavam se distanciar da narrativa medieval, que era uma espécie de crônica histórica, onde o herói passava por perigos sucessivos sem nenhuma necessidade que os ligasse. Em busca de uma pureza absoluta da ação, as outras unidades (de tempo e lugar) impuseram-se ao pensamento classicista.

A unidade de ação ligava-se às unidades de tempo e lugar para criar a verossimilhança. A verossimilhança era a característica central do Classicismo Francês e estava intimamente ligada à idéia que tinham de imitação da natureza. A imitação da natureza para os classicistas pretendia ser uma representação da natureza. A pintura figurava cenas harmoniosas com traços bem definidos e a poesia devia também buscar uma imagem da ação. Vimos que Vossius defendia que os acontecimentos no drama fossem decorrentes da lógica de ação e reação da ação proposta, ou seja, a relação que o drama devia estabelecer era entre as suas proposições e as decorrências destas, formando-se assim as ações principal e acessórias. A obra se relacionava apenas com a

---

<sup>90</sup> op. cit., p.91.

sua perspectiva de construção e não com a realidade fora dela e daí a crítica de Goethe quando diz que os classicistas não lidavam com o real, mas com frutos da sua imaginação. Em oposição a isso, os gênios *Stürmer und Draenger* não produziam uma imitação da realidade, eles criavam a realidade.

Em *Götz* quem liga os perigos é a personagem principal, e não a ação, pois o sujeito que produz a ação é que tem interesse literário, não a ação em si mesma. Para Goethe não se pode falar em ação principal no drama. Em *Götz*, aliás, não há uma única ação a ser seguida do início ao fim, o que há a se acompanhar é unicamente uma personagem. Nesse sentido o drama aproxima-se mais da narrativa medieval, o que talvez fosse proposital, visto que o *Sturm und Drang* desejava resgatar o medievalismo como maneira de reviver a cultura alemã. *Götz* é uma personagem desenhada por meio das suas reações aos acontecimentos que a vida lhe oferece. São as suas reações que o diferenciam da personagem antagonista de Weislingen e que o tornam nobre.

Apesar das cenas rápidas e abundantes, o drama possui um motivo único: o conflito entre o indivíduo e o todo que o cerca. De acordo com o estudo que Georges Polti<sup>91</sup> faz acerca das trinta e seis situações dramáticas possíveis vislumbradas por Carlo Gozzi (e o Goethe maduro afirmará concordar com Gozzi), concluímos que a situação dramática da peça é a do herói que luta contra um poder que o persegue e que é maior do que ele, tema apreciado pelos *Stürmer und Draenger* em geral. Essa situação dramática, presente no *Prometeu* de Ésquilo, está presente também em uma parte do *Egmont* do próprio Goethe e na morte de Hector no *Troilus and Cressida* de Shakespeare. Ele aparece em três obras muito significativas da produção artística do jovem Goethe, e em três formas diferentes: na forma dramática com o *Götz*, na forma de romance epistolar no *Werther*, e na forma de poesia em *Prometheus*. Esses heróis sacrificam-se pelos seus ideais: *Götz* faz o que é justo mesmo sabendo que as autoridades o colocarão na cadeia por isso; *Prometeu* opta por ajudar os homens mesmo sob o castigo de Zeus; e *Werther* não admite viver sem o seu amor. É interessante notar que os valores da individualidade nessas personagens são mais dignos do que os do mundo que os cerceia, o que indica uma valorização da subjetividade como legisladora da moralidade.

Optamos por fazer um resumo do enredo da peça, visto que é pouco conhecida, a fim de termos uma idéia da quantidade de ações e de assuntos que traz:

---

<sup>91</sup> POLTI, Georges. *Thirty-six dramatic situations*, The editor company, Ridgewood, New Jersey, 1917, p.30-32.

O primeiro conflito da peça é apresentado por meio do diálogo entre dois camponeses que estão insurgidos contra o poder do imperador. Eles discutem sobre o conflito entre Götz e o bispo de Bamberg, além de apresentarem a personagem de Weislingen como braço direito do bispo. Eles descrevem o bispo como alguém que violou a palavra que dera a Götz, e descrevem Götz como alguém que manteve a sua palavra apesar de não precisar fazê-lo, visto que era mais forte do que o bispo. A cena se passa numa taverna e já se vislumbra o caráter dos camponeses: são beberrões e procuram briga de graça. Eles dizem para dois homens de Götz onde está Weislingen e esses vão em busca do inimigo. Götz aparece na segunda cena acompanhado do bravo Georg, que já muito jovem tem o desejo de ser um cavaleiro como Götz. Aparece a personagem de Frei Martin que descreve a ociosidade da vida clerical e faz um discurso acerca da natureza humana que exemplificamos acima quando discorriamos acerca do pensamento de Goethe sobre a religião. Na terceira cena somos apresentados às mulheres de Jagsthausen (castelo de Götz): Maria e Elisabeth. Elas são irmãs e, no entanto, têm caracteres completamente distintos. Maria é voltada para a vida piedosa da igreja e inspira o sobrinho Karl a seguir esse tipo de vida. Elisabeth, por sua vez, é uma mulher brava que tenta inculcar no filho a coragem do pai, mas sem sucesso. Elisabeth tem a noção do dever de Götz e se orgulha de ter um marido que o cumpre. Por meio do diálogo das mulheres ficamos sabendo que Götz e Weislingen foram amigos de infância. Götz captura Weislingen. Karl prefere seguir a tia à cave do que ir com um cavaleiro à estrebria, demonstrando que o filho não seguirá o pai. Götz acusa Weislingen de ser dependente da vida da corte. Ele diz que o ex-amigo se aliou ao bispo por covardia, visto que o bispo é vizinho das suas terras e é um homem poderoso. Götz critica os príncipes, por esses promoverem a desunião da Alemanha agindo de acordo com os seus interesses individuais, provocando guerras no interior do Império, e Weislingen os defende. Götz crê que os príncipes estão contra o imperador e que dão graças a Deus que os turcos ocupem o imperador, para que eles façam o que querem. No palácio do bispo, Olearius, o Abade de Fulda, Liebetaut e o Bispo de Bamberg dialogam sobre o direito romano que está sendo instalado na Alemanha. Já demos o exemplo desse diálogo acima, onde há a contraposição entre um pensamento vivo, do povo (o direito consuetudinário) e um pensamento filosófico, universalizante (do direito romano). Vemos as personagens de Liebetaut e de Olearius apenas essa vez na peça. Liebetaut critica Olearius por causa da importância que esse se dá pelo fato de ser um acadêmico. A fala de Liebetaut é crítica, ele parece possuir os mesmos princípios que

Götz, porém, ele está a serviço do bispo. A figura de Liebetaut lembra um bobo da corte, aquele que fala as verdades mais doloridas, mas de uma maneira risível. Mais à frente ele canta. Em Jagsthausen Weislingen quer tomar liberdades com Maria que ela só irá permitir depois do casamento. O bispo não quer libertar um homem de Götz, que está em seu poder, em troca de Weislingen. Götz liberta Weislingen mesmo assim, pedindo que ele não sirva mais aos seus inimigos. Weislingen pede a mão de Maria para Götz, e Götz concede. Weislingen se sente feliz e livre das amarras da vida da corte do bispo. Weislingen está decidido a romper com o bispo, mas Franz, o empregado de Weislingen, tenta aguçar a curiosidade do seu senhor acerca de uma bela viúva que está na corte do bispo: Adelheid. Quando Weislingen diz que não irá voltar à corte do bispo, Franz fica muito decepcionado e pretende fazer alguma coisa para voltar à presença de Adelheid, pois está apaixonado por ela. As personagens de frei Martin, os camponeses e Olearius inserem o contexto geral que cerca o protagonista: a igreja, a insurreição do povo e o direito romano.

O segundo ato começa com uma movimentação no Palácio de Bamberg para trazer Weislingen de volta. Liebetaut é encarregado de convencer Weislingen a voltar para Bamberg. Para isso, ele usará Adelheid como isca. Em Jagsthausen Götz e Selbitz conversam sobre os de Nürnberg, que se aliam contra Götz. Götz diz a Selbitz que Weislingen precisa de tempo para que se alie a eles. Eles armam uma emboscada para os de Nürnberg e os de Bamberg, que passarão por ali dali a uns dias. Weislingen chega a Bamberg, Liebetaut diz a Adelheid que o convenceu a voltar por meio de três fios bem fortes: mulheres, favores de príncipe e paparicos. Na floresta de Spessart, Götz descobre que Liebetaut levou Weislingen para Bamberg. Götz manda Georg ir até Bamberg, disfarçado de *Bamberger* para ver o que se passa. Em Bamberg, Weislingen se despede do bispo, prometendo que nunca serão inimigos. Franz diz que Adelheid espera Weislingen e que ela não está bem. Weislingen vai visitar Adelheid em seu quarto. Ela o acusa de ser traidor com quem o ama, diz que a palavra de cavaleiro é uma criancice e que Götz irá subjugar-lo, pois é uma alma que não se dobra a ninguém, enquanto que, permanecendo na corte, Weislingen seria senhor de príncipes. Weislingen está encantado por Adelheid. O bispo manda chamá-lo e Adelheid se nega a se despedir dele. Weislingen decide permanecer mais um dia para ver Adelheid. De volta à floresta de Spessart, Georg diz o que viu em Bamberg: Weislingen se reconciliou com o bispo e está noivo de Adelheid. Em Bamberg, Adelheid critica a tristeza de Weislingen. Em sua

fala percebemos que ela não deseja estar com ele senão pelo interesse de que ele recupere a propriedade de seu falecido marido. Götz se encontra em um casamento de camponeses. Dois camponeses passaram muito tempo disputando sobre uma propriedade e os juízes não decidiam o caso, ou melhor, decidiam dubiamente a fim de surrupiar dinheiro de ambas as partes. Eles conseguiram entrar em acordo casando a filha de um com o outro. Götz promete reaver o dinheiro corrompido. Georg chega e avisa que os de Nürnberg estão chegando. Eles partem ao encontro daqueles.

No terceiro ato dois mercadores de Nürnberg queixam-se ao imperador e à Weislingen que Götz e Selbitz os pilharam. Weislingen diz ao imperador que as guerras intestinas têm por causa Sickingen, Selbitz e Götz, e tenta convencê-lo a usar força contra eles. O imperador reconhece a bravura desses cavaleiros e decreta apenas que eles fiquem em seus castelos, no banco do império. Em Jagsthausen, Sickingen pede a mão de Maria a Götz. Maria está inconsolável por causa do abandono de Weislingen. Sickingen, ao contrário do costume, onde uma mulher abandonada por um homem não teria chance de se casar, não se importa com a situação social de Maria. As tropas imperiais estão no campo. O capitão manda os seus homens vigiarem Götz. Em uma fala de um oficial, fica claro que o exército não compartilhava um sentimento de união com o império, eles não estavam dispostos a arriscar o pescoço pelo império. Götz está preso em seu castelo, à espera da tropa imperial. Sickingen oferece ajuda, mas Götz acha melhor que ele mantenha o seu bom relacionamento com o imperador para um ocasião mais necessária. Sickingen promete mandar homens para Götz, mas, mesmo assim, sabe que não será suficiente. Götz diz que cavaleiros de verdade, como os dele, valem muito mais do que os mercenários do império. Em Bamberg, no quarto de Adelheid, Franz se despede para acompanhar Weislingen contra os inimigos dela. Adelheid confessa que ama Franz. Em Jagsthausen Lerse se apresenta a Götz e se oferece para lutar ao lado dele. Georg avisa que Selbitz chegará no outro dia com mais cinqüenta homens e que vem chegando mais ou menos cinqüenta homens do império para observar Götz. Em um pântano, dois homens do imperador se encontram, um deles está com disenteria e outro fora buscar guloseimas para o oficial na cidade vizinha. Eles se revoltam com o fato de os oficiais terem do bom e do melhor e eles não. Eles escutam alguém chegando e se escondem. Quem chega é Götz e seus homens, que capturam um soldado, além de já terem capturado muitos outros. No campo, onde está a tropa imperial, um soldado do império chega quebrado por Götz. Ele diz que Götz é

como um trovão. Em Jagsthausen, Selbitz diz a Götz que o fato de ele estar no banco do império foi um golpe de Weislingen. Götz declara guerra ao inimigo. Os homens do império estão sofrendo baixas. O capitão decide atacar o castelo de Götz. Os homens de Sickingen chegam. Götz dá ordens para atacar os soldados do império de frente. Os homens de Götz e o capitão e os homens do império se encontram. Começa a luta. Selbitz é ferido. Ele pede para um soldado subir na torre e descrever o que ele vê. Os homens de Selbitz fogem, mas Götz, com bravura, consegue vencer. Götz vence por causa de Georg e Lerse. Muitos soldados fugiram, tanto do lado de Götz, quanto do lado do império, demonstrando falta de coragem. O capitão está furioso por causa da fuga dos seus homens diante de um homem sozinho. Ele vai agora usar todas as forças para reparar essa afronta. Em Jagsthausen Götz se queixa que os homens que tem não são bons soldados, são apenas número. São raros os cavaleiros de verdade, aqueles que são donos das suas ações. Götz está sozinho, Maria pede que Sickingen não o abandone. Götz faz Sickingen e Maria irem à igreja e manda Selbitz seguir seu caminho. O capitão da tropa imperial ordena ataque imediato. Sickingen e Maria se casam. Götz não os deixam permanecer em Jagsthausen. Georg não conseguiu recrutar nenhum homem. Aproximam-se quase duzentos homens do império e Götz não dispõe nem de cinquenta. Os homens do império chegam e o condenam de lesa-majestade. Götz não aceita essa condenação e não se entrega. Em Jagsthausen as munições e a alimentação estão acabando. Lerse e Georg usam o chumbo das janelas e das calhas como munição. Götz diz a Lerse que os homens do império ofereceram prisão de cavaleiro a ele. Lerse não quer que ele aceite. Götz e seus homens bebem a última garrafa de vinho em saúde do imperador. Götz se compara ao imperador, pois esse está entre ratos, imperando sobre um reino desunido. Götz diz que mesmo quando o sangue estiver se esvaindo das veias, deve-se ter como último grito: “Es lebe die Freiheit!”<sup>92</sup> A vida de Götz tem o significado do ideal da liberdade. Götz diz que se o houvesse paz no império, eles ainda exerceriam o seu espírito caçador, porém caçando lobos ou guerreando nas fronteiras contra os turcos ou franceses, mas não lutando entre si. Georg canta enquanto sela os cavalos, demonstrando o quão corajoso é. Eles vão ao encontro dos homens do imperador. Dois homens de Götz estão na sala de armas, e um deles consegue ver o que se passa com Götz e descreve para o outro. Os homens do imperador capturam Götz.

---

<sup>92</sup> “Viva a liberdade!”

Observa-se que Goethe não respeitou a regra classicista de equilíbrio dos atos, esse terceiro ato é muito maior do que os outros quatro.

No quarto ato, em um albergue em Heilbronn, Götz lamenta que seus homens estejam presos por culpa sua, por serem fiéis a ele. O comissário de justiça vem buscar Götz para uma entrevista com os comissários do império. No hotel da cidade os comissários querem que Götz confesse que fez rebelião contra o império, para que se liberte e liberte os seus. Götz se recusa a fazê-lo, pois é mentira. Os comissários então pretendem prendê-lo e não cumprir com a palavra que haviam dado anteriormente, de dar a Götz uma prisão de cavaleiro. Götz resiste bravamente à prisão, derrubando os homens que vêm prendê-lo. Chega Sickingen com mais cem homens ameaçando colocar fogo na cidade se Götz não for libertado. Sickingen diz que Götz deve exigir ficar em seu castelo sob palavra, pois os comissários desobedeceram as ordens do imperador. Sickingen pretende participar da corte do imperador em pouco tempo, logo, Götz não terá mais preocupações. Götz tem um pressentimento ruim. No castelo de Adelheid, Weislingen reclama de terem permitido que Götz voltasse pacificamente ao seu castelo. Adelheid e Weislingen esperam a morte do imperador, que está velho. Adelheid diz que o sucessor do imperador estará ao lado deles. Weislingen tem ciúmes. Adelheid planeja trair Weislingen e ficar com o sucessor do império, para isso, ela conta com a ajuda de Franz. Götz não está suportando ficar preso em seu castelo, ele é um homem de ações. Ele escreve a sua autobiografia, mas para ele a arte de escrever é estática, ele diz:

*“Ach! Schreiben geschäftiger Müssiggang, es kommt mir sauer an. Indem ich schreibe, was ich getan, ärger ich mich über den Verlust der Zeit, in de rich etwas tun könnte.”<sup>93</sup>.*

Götz lamenta que Georg e Lerse não possam exercer a função de cavaleiros. Enquanto isso, eles caçam. A rebelião dos camponeses está cada dia mais violenta e eles lamentam não poder fazer nada.

No quinto ato, a guerra dos camponeses causa tumulto e pilhagem em uma cidade. Link e Metzler, camponeses, dialogam sobre a guerra, que está bastante violenta. Eles dizem que a guerra precisa de um líder e pensam nos nomes de Max

---

<sup>93</sup> *“Escrever! É só uma atividade preguiçosa: esse trabalho me cansa e me entedia. Enquanto eu escrevo o que eu fiz, perco o tempo que eu poderia usar para fazer alguma coisa.”*

Stumpf e Götz. Link acredita que Götz daria prestígio à causa deles. Max Stumpf recusa ser o líder dos camponeses. Götz concede ser o líder dos camponeses por um mês, desde que esses parem com a violência. Ele acredita que poderá acalmar os ânimos dos camponeses e assim amenizar os estragos que vêm fazendo. Ele exige que esse acordo esteja por escrito, porém, Metzler e Link não têm a intenção de obedecer o acordo. Weislingen espera um ataque de camponeses. Ele manda uma carta através de Franz para Adelheid, mandando ela se recolher em seu castelo. Em Jagsthausen, Elisabeth está triste por Götz ter sido ameaçado pelos camponeses. Ela acredita que, tendo desrespeitado o banco do império ninguém acreditará que suas intenções não eram más. Lerse vai procurar um homem para enviar uma carta de Elisabeth à Maria, onde Elisabeth pede à Maria que peça clemência à Weislingen para Götz. Götz vê uma cidade em chamas. Ele manda Georg avisar os camponeses que ele não está mais com eles. Um desconhecido vem avisar para que Götz tome cuidado com os camponeses, pois eles não gostaram das palavras que Götz enviou a eles. Um camponês avisa Götz que os homens que queimaram Miltenberg foram presos e Götz imagina que Georg estava junto, pois o garoto tinha ido dizer a eles que Götz não estaria mais com eles. Os chefes dos camponeses chegam para avisar que o inimigo está perto. Götz se revolta com a má-intenção que fora vítima e derruba Metzler com um golpe. Weislingen pretende capturar Götz. Götz está ferido e pede ajuda para os boêmios e eles o reconhecem. O chefe dos boêmios tenta ajudar Götz com seus ferimentos. O inimigo os ataca, mata o chefe e prende Götz. Adelheid dá veneno para que Franz coloque na bebida de Weislingen. Götz foi preso como um bandido. Elisabeth está inconsolável. Lerse diz a ela que Weislingen é o comissário, e ela manda chamar Maria para que peça pessoalmente clemência para Götz. Weislingen está sofrendo os sintomas do envenenamento quando chega Maria para pedir clemência ao irmão. Weislingen rasga a sentença de morte de Götz. Franz entra e diz a Weislingen que ele morrerá porque foi envenenado por ele, Franz, que o fez obedecendo a Adelheid. Franz não pode suportar a culpa e se joga pela janela. Weislingen morre. Os juízes de um tribunal secreto condenam Adelheid à morte. Na prisão de Heilbronn, Götz tem a sensação de ter perdido tudo: sua mão, sua liberdade, seus bens e sua reputação – que lhe importa a sua cabeça? Ele pede para Elisabeth pedir para os guardas o deixarem ao sol da primavera. Maria chega com o aviso de que Götz não é mais condenado à morte. Georg morreu, mas Elisabeth esconde esse fato de Götz, temendo que seja um golpe muito forte para ele. A última fala de

Götz versa sobre o mundo corrompido, assim como as falas de Elisabeth, Maria e Lerse, que encerram a peça:

Götz: Gott sei dank! – Er war der beste Junge unter der Sonne und tapfer. – Erlöse meine Seele nun! – Arme Frau! Ich lasse dich in einer verdorbenen Welt. Lerse, verlass sie nicht. – Schliesst eure Herzen sorgfältiger als eure Tore. Es kommen die Zeiten des Betrugs. Die Schurken werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen. Maria, gebe dir Gott deinen Mann wieder. Möge er nicht so tief fallen, wie er hochgestiegen ist! Selbitz starb und der gute Kaiser und mein Georg. – Gebt mir einen Trunk Wasser. – Himmlische Luft – Freiheit! Freiheit! (er stirbt)

Elisabeth: Nur droben ist Freiheit, droben bei dir. Die Welt ist ein Gefängnis.

Maria: Edler *Mann!* Edler Mann! Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich sties!

Lerse: Wehe der Nachwelt, die dich verkennt!<sup>94</sup>

Há o anúncio de uma nova era com a morte de Götz, uma era infeliz. Essa relação histórica presente no drama é vista sob o ponto de vista subjetivo da personagem principal: são seus valores que estão em decadência, e por consequência os valores de toda uma cultura. Enquanto os classicistas viam a Idade Média com repugnância e acreditavam estar em um nível mais evoluído da humanidade, Goethe via ali uma era perdida que merecia ser resgatada para a partir dela construir um novo presente. Shakespeare, a catedral de Estrasburgo e Götz são exemplos desse retorno ao medievalismo.

Apesar das cenas rápidas e abundantes, o drama possui um motivo único, como expusemos acima: o conflito entre o indivíduo e o todo que o cerca. De acordo

---

<sup>94</sup> *Götz: Deus seja louvado! Era o melhor rapaz da terra, o mais bravo! Liberte agora a minha alma. Pobre mulher! Eu te deixo em um mundo corrompido. Lerse, não a abandone. Feche os vossos corações com mais atenção do que as suas portas: os tempos da perfídia se aproximam; o caminho está aberto a ela. Eles reinaram pela astúcia, os miseráveis! O coração nobre será preso na rede deles. - Maria, que Deus te devolva o teu esposo! Que ele possa não cair da altura que ele se levantou!...Selbitz está morto, e o bom imperador, e Georg!...Dê-me um copo de água...Ar celeste...Liberdade! Liberdade!...*

*Elisabeth: No alto somente, no alto; o mundo é um cárcere.*

*Maria: Nobre homem! Homem generoso! Infeliz do século que te rejeitou!*

*Lerse: Infeliz da posteridade que te desconhece!*

com o estudo que Geoges Polti<sup>95</sup> fez acerca das trinta e seis situações dramáticas possíveis vislumbradas por Carlo Gozzi (e o Goethe maduro afirmou concordar com Gozzi), concluímos que a situação dramática da peça é a do herói que luta contra um poder que o persegue e que é maior do que ele, tema apreciado pelos *Stürmer und Draenger* e por Goethe. Essa situação dramática, presente no *Prometeu* de Ésquilo, está presente também no *Laocoonte* de Sófocles, no *Nicomede* de Corneille, em uma parte do *Egmont* do próprio Goethe, na morte de Hector no *Troillus and Cressida* de Shakespeare e na tetralogia dos *Nibelungen*. O tema não é novo nem original, porém, o que nos interessa é destacar a maneira como foi executado e a sua importância para essa fase da produção artística goethiana. Ele aparece em três obras muito significativas da produção artística do jovem Goethe, e em três formas diferentes: na forma dramática com o *Götz*, em forma de romance epistolar no *Werther*, e sob a forma de poesia em *Prometheus*. Esses heróis se auto-sacrificam pelo seu ideal. Götz faz o que é justo mesmo sabendo que as autoridades o colocarão na cadeia por isso, Prometeu opta por ajudar os homens mesmo sob o castigo de Zeus e Werther não admite viver sem o seu amor. É interessante notar que os valores da individualidade nessas personagens são mais dignos do que os do mundo que os cerceia, o que indica uma valorização da subjetividade como legisladora da moralidade.

*Götz von Berlichingen* foi visto por alguns críticos à luz da história do homem ou mesmo da sua autobiografia que foi base para o drama. Outros críticos preferiram vislumbrar o drama por meio da sua estrutura interna. Nós quisemos apenas chamar a atenção para a escolha de Goethe em utilizar a personagem principal como unidade dramática, pois acreditamos que seja a maior *contravenção* do drama em relação aos dogmas classicistas.

---

<sup>95</sup> POLTI, Georges. *Thirty-six dramatic situations*, The editor company, Ridgewood, New Jersey, 1917, p.30-32.

### 3. Os meses de Frankfurt

Nos meses que sucedem o retorno de Wetzlar à Frankfurt, Goethe escreve *Mahomets Gesang, An Schwager Kronos, Ganymede e Prometheus*. Esses hinos têm em comum a genialidade das personagens. Sobre *Prometheus* discorreremos na primeira parte do nosso trabalho. Analisaremos agora *An Schwager Kronos (A Cronos auriga)*.

Goethe personaliza Cronos como se cada pessoa carregasse consigo o seu próprio deus do tempo, e compara o movimento de subida e descida de um monte com o próprio movimento da vida de cada ser humano: vai-se rumo a um pico elevado, atravessando-se um caminho de sentimentos, alegrias e tragédias, e segue-se depois abaixo, rumo à morte.

*Apressa-te Cronos!*  
*Siga o trote estrepitoso!*  
*A estrada resvala monte abaixo;*  
*Náuseas de vertigem me afrontam*  
*Os olhos c'os teus vagares.*  
*Eia! Haja solavancos,*  
*Que importa? – Por trancos e barrancos,*  
*Veloz vida adentro!*

O movimento da vida é o trote, que segue tortuoso, barulhento, mas veloz em direção à vida. A estrada causa náuseas e vertigens – viver é seguir, apesar dos *solavancos*. A palavra “*Trott*” aparece no segundo e no sétimo versos no texto original. No segundo o adjetivo que a acompanha é “*rasselnden*”, barulhento, e no sétimo diz-se que o trote vai “*por trancos e barrancos, / veloz vida adentro*”. A tradução portuguesa não mantém essa construção da poesia original, onde a palavra “*Trott*” não só indica o movimento do trote de um cavalo, que é constante e um pouco brusco (basta lembrarmos o movimento dos jóqueis que se levantam da sela a cada passo do trote para evitar sentir o *soco* desse movimento), mas também dá a sonoridade de um trote quando lemos o poema em voz alta.

*E já outra vez*

*O passo ofegante  
Cansado encosta acima!  
Eia, pois! Nada de preguiças!  
Com ânimo e esperança pra o cimo!*

A viagem cansa o viajante, que sente necessidade de repouso. Mas a vida continua e ele deve segui-la a fim de gozar a sua plenitude. Os preguiçosos param e não acompanham o movimento da vida, eles temem as náuseas e vertigens. A esses preguiçosos podem-se associar os classicistas, que se protegem atrás de generalizações racionais e pretendem ter o controle da vida. No entanto, eles apenas se colocaram numa posição de esquiva da realidade e, sem acompanhar o movimento do tempo, da vida, não conseguem produzir nenhum conhecimento verdadeiro, mas apenas ruminam o mesmo prato requeimado.

*Largo, alto, magnífico o olhar  
Em volta vida adentro!  
De montanha a montanha  
Paira o eterno Espírito,  
Pressago de eterna vida.*

O espírito que enfrenta com coragem a subida vê do alto o esplendor da vista e, de altura em altura, pressente a vida eterna. Aquele que segue a vida no seu duro caminho é compensado pela visão do alto, pelo ultrapassamento dos obstáculos terrenos ele chega ao âmago da vida, àquilo que está além desses obstáculos.

*Ao lado a sombra do alpendre  
Atrai-te,  
E um olhar, que promete refrigerio,  
Da moça acolá à porta.  
Regala-te! – “A mim também, moça,  
Dessa bebida espumante,  
E esse olhar fresco e sadio!”*

O amor é o refresco da vida, o prazer da alma cansada no caminho que deve seguir.

*Pra baixo agora! Mais depressa!  
Olha, o sol já desce!  
Antes que desça, antes que, velho,  
Me agarre a névoa do pântano,  
As queixadas sem dentes chocalhem  
E a ossada trêmula:*

A imagem da descida e do pôr-do-sol indicam o fim da vida.

*Bêbado do último raio  
Leva-me, um mar de fogo  
Inda nos olhos espumantes,  
Leva-me cambaleante e deslumbrado  
Às portas nocturnas do inferno!*

Ainda inebriado da vida, ela lhe é tirada, e ele carrega ainda um último raio desta no momento de sua morte.

*Toca, cocheiro, a corneta,  
Faz rugir o trote ecoante,  
Que o Orco saiba: chegamos!  
Pra que logo à porta  
O dono da casa afável nos receba!<sup>96</sup>*

---

<sup>96</sup> Goethe. *Poemas*, tradução de Paulo Quintela, Coimbra, Editora da Universidade, 1955, p. 33 a 35. Em alemão, no original:

*Spude dich, Kronos! / Fort den rasselnden Trott! / Bergab gleitet der Weg: / Ekles Schwindeln zögert / Mir vor die Stirne dein Zaudern. / Frisch, holpert es gleich, / Über Stock und Steine den Trott / Rasch ins Leben hinein!*

É com a mesma coragem que subiu o caminho da vida que ele encara a descida da morte, pois esta faz parte daquela. Cronos chega ao fim.

---

*Nun schon wieder / Den eratmenden Schritt / Mühsam Berg hinauf! / Auf denn! Nicht träge denn! / Strebend und hoffend hinan!*

*Weit, hoch, herrlich der Blick / Rings ins Leben hinein! / Vom Gebirg zum Gebirg / Schwebet der ewige Geist, / Ewigen Lebens ahndevoll.*

*Seitwärts des Überdachs Schatten / Zieht dich an / Und ein Frischung verheissender Blick / Auf der Schwelle des Mädchens da. / Labe dich! – Mir auch, Mädchen, / Diesen schäumenden Trank, / Diesen frischen Gesundheitsblick!*

*Ab denn! rascher hinab! / Sieh, die Sonne sinkt! / Eh sie sinkt, eh mich Greisen / Ergreift im Moore Nebelduft, / Entzahnte Kiefer schnattern / Und das schlotternde Gebein:*

*Trunknen vom letzten Strahl / Reiss mich, ein Feuermeer / Mir im schäumenden Aug, / Mich Geblendeten, Taumelnden / In der Hölle nächtliches Tor!*

*Töne, Schwager, ins Horn, / Rassel den schallenden Trab, / Dass der Orkus vernehme: wir kommen! / Dass gleich an der Türe / Der Wirt uns freundlich empfang!*

#### 4. *Os sofrimentos do jovem Werther*

São conhecidos os efeitos do romance *Os sofrimentos do jovem Werther* na sociedade alemã da época: a juventude imita o protagonista em suas atitudes, vestimentas e discursos, e o romance é acusado de incitar uma onda de suicídios entre os jovens. Em literatura ele se torna parâmetro de sentimentalismo romântico, sendo seguido por várias outras obras no mesmo tom. O romance é também um sucesso comercial: Goethe publica-o anonimamente e edições piratas aparecem aos montes. A primeira vez que ele é identificado como o autor do romance acontece em uma edição não autorizada do primeiro volume das obras de Goethe, reunido por Christian Friedrich Himburg em Berlin, no ano de 1775.

O romance muitas vezes é considerado como uma confissão do autor e alguns estudiosos acreditam que para analisar o romance é necessário analisar a história pessoal de Goethe. O fato de Werther ter sido inspirado em um suicida não fictício (Karl Wilhelm Jerusalem) é conhecido do público, levando muitos leitores a acreditar que o personagem do romance e o homem real eram os mesmos. Segundo Bruce Duncan, a primeira monografia sobre *Werther*, publicada em 1775, trazia muitos elementos para reconhecer no personagem do romance o homem real<sup>97</sup>. Porém, não recorreremos às semelhanças existentes entre a vida de Goethe e a estória de Werther. Na análise presente seguiremos o pensamento de Hans Reiss quando diz:

*“To read the novel as a roman à clef, to think of it as a portrayal of fact, is to misunderstand the relationship between subject-matter and imaginative literature, between the sources and the finished product, between the material and the form. To read a novel with a view to rediscovering the “real” happening, and to criticize the author for misrepresenting history or biography, is to misinterpret literature, which consists in the shaping of the material into a pattern, in creating a work of art with ingredients culled from fact...”<sup>98</sup>*

---

<sup>97</sup> DUNCAN, Bruce. *Goethe's Werther and the critics*, Camden House, New York, 2005, p. 114.

<sup>98</sup> REISS, Hans. *Goethe's novels*, Coral Gables, Florida, University of Miami Press, 1969, p. 16.

Talvez pudéssemos culpar o próprio Goethe por essa ânsia dos estudiosos em relacionar a ficção com a sua biografia, visto que o próprio faz da sua vida um romance. Ainda que em *Viagem à Itália* ele diga o quanto o chateia a curiosidade das pessoas em saber se o que está no livro aconteceu realmente, em *Dichtung und Wahrheit* ele diz que no momento em que escreveu o romance estava ele mesmo em um estado suicida e pensara em se matar – daí ser possível inferir que o romance sobre Werther é uma purgação desse sentimento do autor. O próprio romance mantém a idéia, difundida pela voz do editor, de que alguns nomes foram modificados para preservar as pessoas reais, passando a sensação de um documentário. Para Martin Swales esse princípio de veracidade não significa que o autor estivesse relatando fatos, histórias verídicas, pois ele foi mantido muito mais no intuito de se atender à convenção estética do romance epistolar do século XVIII<sup>99</sup>.

*Os sofrimentos do jovem Werther* tem duas edições: uma de 1774 e outra, revisada, de 1787. É comum entre os críticos a opinião de que muito pouco mudou de uma edição para outra, estando as principais diferenças na ampliação da figura do editor e de um maior equilíbrio na personagem de Albert. Segundo Martin Swales:

*“The modifications, as we have seen, entail not a simple change of the affirmation of Werther into a critique of him, but rather an enrichment of the complex interplay of human sympathies in the novel. Albert becomes a more agreeable character, which serves to highlight Werther's egocentricity; but Lotte is shown to be more implicated in Werther's passion, which suggests the human worth of such an unconditional feeling. The editor is more of a detached onlooker, yet he also moves closer to the inner world of the human psyche. The upshot is an amazing act of artistic balance and moral differentiation.”*<sup>100</sup>

Usaremos tanto a primeira edição quanto a segunda em nossa análise, mas daremos mais atenção à primeira, por ter sido escrita no período em que os nossos estudos se atêm. Todavia, como nos informa Duncan, o próprio Goethe é obrigado a

---

<sup>99</sup> SWALES, Marin. *Goethe – The sorrows of young Werther*, New York, Cambridge University Press, 1987, p. 81/82.

<sup>100</sup> op. cit., p. 23.

utilizar um exemplar cheio de *erros* da primeira edição como base para a edição de 1787, portanto, não seria muito prudente nos fiarmos apenas na edição de 1774. Apesar de termos como objeto as escolhas estéticas de Goethe em sua juventude, acreditamos que recorrer às duas edições não prejudica a identificação desses elementos, porque os pontos que nos interessam não sofreram modificações cruciais de uma edição para outra.

O romance abarca cerca de um ano na vida do protagonista Werther, onde o principal acontecimento é um amor não correspondido por uma jovem comprometida. Conhecemos a história do jovem por meio das suas cartas, em sua maioria destinadas a um amigo chamado Wilhelm, cartas que foram compiladas por um editor que não se identifica. Lemos apenas as cartas escritas por Werther, não temos acesso às respostas, a não ser por meio do que delas nos revela o próprio Werther. O livro começa com uma advertência do editor, que diz ter recolhido com cuidado tudo o que pôde a respeito de Werther e oferece esse seu trabalho ao leitor que, a seu ver, não pode deixar de se comover com a sua história. E, para aqueles que se identificarem com o personagem, que o livro seja um amigo. A primeira carta que o editor nos oferece é uma carta de chegada, a primeira carta que Werther escreve depois que chega à cidade cujo nome não nos revela. Ele conta a história de Leonora, uma moça que se apaixonara por ele enquanto ele só tinha olhos para a irmã da pretendente. Ele se culpa por ter alimentado o fogo da paixão no peito da pobre moça por causa do seu orgulho, do prazer que tinha ao sentir que alguém o amava. Mas ele diz a Wilhelm que deixará o passado onde está. É interessante notar aqui que Lotte não é o primeiro amor de Werther – ele já havia se interessado por alguém anteriormente; mas, julgamos que essa mulher do passado não possuía magia comparável à de Lotte, visto que por causa de tão grande poder tanto Werther quanto um ex-empregado de seu pai sofrerão de uma paixão exagerada pela moça. Há em Lotte algo de genial, algo de único. O sentimento que Lotte despertará em Werther é similar àquele que a natureza desperta nele: é um transpassar das limitações humanas, que uma vez experimentado não deixa mais espaço para voltar atrás e não há outra opção a não ser ir até as últimas consequências.

Werther busca nesse lugar o contato profundo com a natureza. Ele não quer ler, não deseja que Wilhelm lhe mande os seus livros, pois o que ele busca só pode ser encontrado na natureza. Ele lê apenas Homero, porque Homero é antes natureza que literatura. Werther não quer ficar perto dos homens nem das suas obras: a humanidade é para ele monótona. Ele encontra um jovem que acabara de sair da academia e que achou

que Werther teria interesse nos assuntos acadêmicos. Ele fala de Batteux, de Wood, Piles, Winckelmann, Sulzer e Heine. Werther despreza esse conhecimento por não acreditar que ele seja conhecimento: a linguagem do filósofo é artificial e vazia. O verdadeiro conhecimento está no sentimento da vida infinita da natureza. Na carta de 17 de maio ele diz que conhece muitas pessoas, mas que ainda não encontrou sociedade, i.e. que ainda não desenvolveu amizades no lugar. Ele não suporta a necessidade de se esconder, a necessidade de seguir protocolos quando está em sociedade. Porém, ao se encontrar na situação de experimentar a infinitude que lhe proporciona a natureza, Werther não consegue exercer a sua atividade artística. Na carta de 10 de maio ele diz:

*“Reina na minha alma uma serenidade admirável e encantadora, semelhante às doces e agradáveis madrugadas da primavera, cujo encanto cerca o meu coração. Estou só, e neste lugar, produzido expressamente para a habitação de almas como a minha, a vida parece-me deliciosa. Eu sou tão feliz, meu amigo, estou tão abismado no sentimento de minha existência tranquila que os meus talentos padecem. Não posso desenhar, não sei mesmo fazer um traço de lápis; e contudo jamais fui melhor pintor do que neste momento.”<sup>101</sup>*

Scott Abbott acredita que esse trecho da carta de 10 de maio indica que a linguagem convencional não comporta a natural, e que a resposta para a interpretação desse trecho está em Herder, Lessing e Lavater:

*“ “Schon als Thier hat der Mensch Sprache”, Herder's essay begins; but on the continuum he sets up on which the move from the unculture to the culture is a move away from natural expression, one could say that only “als Thier hat der Mensch Sprache.” After that origin, language begins to impose limits on its creators and they become creations of increasingly conventional language. In both Herder's and Lavater's systems, the move from natural, unarticulated language to the arbitrary*

---

<sup>101</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*, São Paulo, Hedra, 2006, p. 25 e 26.

*language of culture means a definite loss. Only in the wild, already elegiac poetry and songs of the past does one approach the fully expressive language of the animal origin. Perfection is approach, then, not by creating language, but by leaving it behind. Thus Werther's claim that he has never been a better painter than in this moment when he cannot draw a line makes a kind of sense. His soul corresponds perfectly to nature; and to move to any artificial language, to any culturally determined means of expression would be to sunder that unity, to introduce mediation into an unmediated wholeness.*"<sup>102</sup>

A perda da capacidade artística em Werther é na verdade um crescimento como artista. Werther prefere se identificar com a ausência, com a impossibilidade inerente de se alcançar o sublime, a sucumbir à convencionalidade proposta pela sociedade. O silêncio é a maior obra de arte nesse sentido, sucumbir é a melhor saída, como ele diz ainda na carta de 10 de maio:

*“Que te não seja possível exprimir o que sentes com tanta veemência! Que não possas traçar sobre o papel com caracteres de fogo um sentimento de que te achas tão intimamente penetrado, tornando-o por este meio o espelho da tua alma, bem como a tua alma é o espelho do Eterno! Amigo...Mas eu sucumbo ao fausto e à grandeza destas aparições sublimes.”*<sup>103</sup>

Como indica Muenzer, Werther falha em transformar a sua aptidão artística em um espelho da sua alma, mas, o que é bem mais significativo, percebe o que se passa consigo e representa com sucesso a condição de sua alma como o espelho do divino esplendor.<sup>104</sup>

Na carta de 22 de maio há a primeira alusão ao suicídio. Nessa carta Werther fala sobre as limitações do homem, que apenas é feliz quando se ilude a respeito do que

---

<sup>102</sup> SCOTT, Abbott. *The semiotics of young Werther*. The Goethe Yearbook, vol.6, Camden House, New York, 1992, p. 9.

<sup>103</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*, São Paulo, Hedra, 2006, p. 26.

<sup>104</sup> MUENZER, Clark. *Figures of identity: Goethe's novels and the enigmatic self*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1984, p. 14.

faz, mas que quando reconhece nessas limitações algum talento tem a possibilidade da liberdade:

*“Ainda que seja de muito limitados talentos, sempre nutre no coração o doce sentimento da liberdade, porque poderá deixar esse caos quando quiser.”<sup>105</sup>*

O suicídio para Werther é uma opção, não uma opção qualquer, mas uma opção que pode ser honrosa e dar um maior valor à vida de quem o pratica. É esse o caso em *Emilia Galotti*, livro que é encontrado aberto na escrivaninha de Werther quando do seu suicídio, onde a morte da personagem significa a sua honra e liberdade. A vida não é um valor em si mesmo, pois o responsável por ela é o indivíduo e não mais os deuses. A vida é o meio para se perceber o infinito, o indizível, o sublime, que é o único que possui valor em si mesmo. A maneira como Werther defende a opção do suicídio se assemelha à argumentação de Hume em *Of Suicide*, onde o filósofo escocês defende o suicídio como opção individual, afirmando ser supersticioso crer que o suicídio vai contra leis religiosas ou morais. A argumentação de Hume direciona-se em três pontos: se o suicídio é uma transgressão do dever do indivíduo para com Deus, para com o próximo ou para consigo mesmo. Nos três casos não há transgressão alguma, visto que o suicídio é uma opção que cabe apenas ao indivíduo tomar – é apenas o indivíduo que pode medir se a sua vida tornou-se insuportável ou indigna<sup>106</sup>. O suicídio como tema literário não é novidade para os contemporâneos de Goethe, mas a discussão que o romance suscita à época concentra-se no motivo que leva Werther a se matar. Um amor não correspondido seria razão suficiente? A questão da legalidade ou justificativa dos motivos que levariam alguém a tirar a sua própria vida é debatida ainda hoje nas discussões sobre a eutanásia e o *right to die*. A justificativa de Werther, como vimos acima, é a de que os sentimentos ou paixões podem levar um ser humano a julgar a sua vida insuportável.

Werther encanta-se com a figura de Lotte ao conhecê-la e, mais tarde, quando ela lhe revela a literatura de sua preferência (com a qual ele se identifica), ele imagina ver a sua alma refletida nela. Eles dançam tão agradavelmente que Werther

---

<sup>105</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*, São Paulo, Hedra, 2006, p. 33.

<sup>106</sup> HUME, David. *Essays, Moral, Political, and Literary*, Indianapolis, IN: Liberty Fund, Inc., 1987.

esquece que a moça tem um noivo. Porém, quando Lotte lembra-o que é comprometida, o rapaz perde-se na dança e trovões assustam a todos. O fato de os trovões acontecerem no exato momento em que Lotte diz que é noiva mostra a correlação entre a natureza e os sentimentos de Werther, algo que o romance explora em inúmeros momentos. Segundo Martin Swales a relação entre homem e natureza é o tema maior do romance, e uma das características desse tema é a noção de que a natureza é a corroboração e extensão do coração humano.<sup>107</sup> Vale notar que a relação de Werther com a natureza vai-se tornando mais arrebatada e menos pacífica – o romance vai ficando sombrio à medida que chega o inverno, e é nessa estação que ele acaba.

Ainda que tenha ouvido que a moça é comprometida, Werther não desiste. Quando Lotte arma uma brincadeira de números, em que quem errasse levaria um bofetão, ele acredita que os bofetões que Lotte lhe dava eram mais fortes do que o que ela dava nos outros, e que dessa maneira eles estabeleciam entre si uma comunicação especial. Ele acredita que a sua ligação com Lotte não está nesse mundo, e busca os sinais ocultos dessa ligação. O ápice desse encontro dá-se quando, ao vislumbrarem a paisagem, Lotte põe a mão sobre a mão de Werther e diz, com lágrimas nos olhos: “*Klopstock*”. Como nota Blackall, o nome “*Klopstock*” era à época cheio de significado:

*“For German readers at the time of the novel's first appearance it was an allusion charged with meaning, although this is no longer so for general readers in Germany today. Klopstock is no longer a household word. But in eighteenth-century German poetry Klopstock stood for something of the greatest importance. He was the poet who gave expression to states of extreme feeling, states which transcended normal experience and sometimes approached the inexpressible.”*<sup>108</sup>

Para Werther o encontro com Lotte significou o mais alto grau de junção de duas almas – a sua visão leva em consideração apenas o aspecto sentimental, abstrato, da relação. No entanto, a fim de ficar perto de Lotte, Werther começa a frequentar a

---

<sup>107</sup> SWALES, Marin. *Goethe – The sorrows of young Werther*, New York, Cambridge University Press, 1987, p. 25.

<sup>108</sup> BLACKALL, Eric A. *Goethe and the novel*, London, Cornell University Press, 1976, p. 24/25.

sociedade e os atritos começam a aparecer. Como diz Blackall, o peregrino de Goethe (as imagens de peregrino que Goethe criou) não é aquele que busca uma auto-realização de suas capacidades humanas, ou que busca uma vida plena como ser humano. O peregrino de Goethe é aquele que não é capaz de se integrar à sociedade.<sup>109</sup> Ele é criticado por um médico dogmático por tratar as crianças, irmãos de Lotte, com muita liberdade, o que seria inadequado para um adulto distinto. Werther vai com Lotte visitar o vigário de St... (Goethe não revela de onde vem o vigário), cuja mulher está à beira da morte, e conhece uma moça e seu noivo. O noivo era muito mal-humorado e Werther, incomodado com essa atitude do rapaz, faz um discurso apaixonado contra o mal-humor, um discurso que choca a todos por causa da intensidade com que é dito. Em um momento terno, Werther beija a irmã de Lotte tão forte nas bochechas que assusta a criança e é repreendido por Lotte. Esses exemplos demonstram que Werther não pretende agir de acordo com as convenções sociais mesmo nas situações mais simples. Viver é para ele experimentar a vida em sua máxima intensidade. Os homens freiam esse sentimento a fim de uniformizar os indivíduos, mas o gênio é original. Podemos nos questionar aqui se, caso os gênios todos agissem como Werther, não se criaria também um padrão de comportamento *genial*. Seria possível uma tal individualidade onde cada um fosse original? Nos resta acreditar que toda genialidade é única, e que quando um conjunto de aspectos passa a ser regra é porque já não há mais nada de genial nele. A genialidade, portanto, está sempre relacionada à transgressão das regras e, nesse sentido, sempre ligada à originalidade, em qualquer contexto que esteja.

Werther continua a buscar sinais ocultos com relação à Lotte: ela sai com as amigas na carruagem e não olha para Werther, porém, quando a carruagem sai, Lotte vira o seu olhar e Werther fantasia a respeito da dúvida se o olhar foi voltado a ele. Ele se perde entre sinais que talvez existam apenas em sua mente e a sua noção de realidade começa a ficar prejudicada. Mesmo quando a dúvida perpassa seu coração, a esperança ainda é viva, como lemos na carta de 13 de julho:

*“Não, eu não me engano! Eu leio nos seus olhos o interesse que ela toma pela minha pessoa e pela minha sorte. Sim, eu o sinto e nisto devo fiar-me do meu coração, que me diz ser*

---

<sup>109</sup>

op. cit., p. 27.

*Carlota...Atrever-me-ei a pronunciar esta palavra, que é para mim um bem celestial? Eu sei que ela me ama. Será isto temeridade ou será o sentimento íntimo da realidade? Não conheço um só homem de quem eu tema ser suplantado no coração de Carlota; e não obstante, quando ela fala do seu noivo com todo o calor, com toda a energia possível, eu acho-me no estado de um homem a quem degradam da sua nobreza, a quem demitem dos seus cargos ou que obrigam a entregar a sua espada.”<sup>110</sup>*

A dúvida dos sentimentos de Lotte faz com que Werther fique em uma gangorra de emoções. Por acreditar que na natureza coexistem a força de vida e a força da destruição, que a fonte da felicidade pode ser ao mesmo tempo a fonte da tristeza, ele acredita que esse amor o alimenta e o destrói. E a sua vida é agora essa sucessão de sentimentos: esse amor tomou a sua existência como um todo. Blackall diz que Lotte se tornou o correlativo externo dos ideais e frustrações de Werther, que ela é uma extensão dele.<sup>111</sup> E é nesse sentido que Swales afirma que o que Werther ama é uma imagem de Lotte em que ele projetou a si mesmo.<sup>112</sup>

Na carta de 12 de agosto Werther tem uma discussão com Albert sobre o suicídio. Albert julga esse ato como uma loucura, uma insanidade, julga ser uma ação criminosa. Werther pensa que é uma opção para aquele cuja vida se tornou um tormento insuportável. Werther vai ainda além: ele defende as ações apaixonadas, embriagadas, ele crê que os homens que fizeram algum grande feito sempre foram tidos como loucos. A genialidade está nessa loucura. Para Albert aquele que se suicida foge da realidade, opta por uma opção mais fácil. Essa opinião deixa Werther bastante irritado, levando-o a comparar os males da alma aos males do corpo e a dizer que a afirmação de que um homem que não suporta o fardo que se tornou a sua vida (e se suicida) é um covarde equivale à afirmação de que um homem que morre de febre é um fraco. Werther conta a história de uma jovem que se suicida por ter sido abandonada pelo seu amado,

---

<sup>110</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*, São Paulo, Hedra, 2006, p. 60.

<sup>111</sup> BLACKALL, Eric. *Goethe and the novel*, London, Cornell University Press, 1976, p. 26.

<sup>112</sup> SWALES, Marin. *Goethe – The sorrows of young Werther*, New York, Cambridge University Press, 1987, p. 39.

mostrando como as paixões humanas podem ser fortes, como elas têm o poder de tomar por completo a vida das pessoas, sejam elas cultas ou simples.

Werther pensa que talvez uma atividade poderia amenizar o sofrimento que nutre, pois poderia fazer com que os pensamentos tristes deixassem-no em paz. Werther recebe de presente de aniversário de Lotte e Albert um Homero embrulhado com as fitas do vestido que Lotte usava quando se conheceram, e que Werther tanto pedira a ela. Mais uma vez ele vê nessas fitas uma comunicação além das palavras. Vê-se que ele é bem recebido pela família. Werther está muito deprimido e decide partir. Na véspera da ida de Werther, que foi decidida em segredo, Lotte fala da partida dos entes queridos, especialmente sobre sua mãe. Mais uma vez Werther toma esse exemplo como um sinal que se transforma em um símbolo da sua própria partida. A cena é muito comovente, inclusive Albert se emociona.

Werther chega à cidade em que vai trabalhar. Novamente há atritos na sociedade em que se encontra. Ele se queixa das pessoas que se pavoneiam, que tentam se mostrar maiores e melhores do que realmente são; ele se queixa do embaixador, que não tem um temperamento dócil. Ele desejaria ter mais contentamento de si mesmo ao invés dos dons que Deus lhe deu. O gênio não escolhe ser gênio. Ele faz amizade com o Conde de ... e com a senhorita von B..., que é uma alma doce com quem ele pode falar sobre Lotte.

Em 20 de janeiro Werther escreve para Lotte. Werther diz que desde que chegou em D... não sentia vontade de escrever para Lotte, mas que nesse momento ele está isolado em uma choupana se protegendo do mau tempo e que pensou nela, decidindo escrever-lhe. Werther descreve os seus dias, descrição que nenhum psicólogo contemporâneo exitaria em enquadrar como depressiva, pois ele diz que nada mais o sensibiliza e que se vê em um mundo de marionetes. Na segunda versão são incluídas três frases que ilustram ricamente essa sensação:

*“À noite, proponho-me desfrutar o nascer do sol e acabo não saindo da cama; de dia nutro o desejo de contemplar o luar e permaneço no meu quarto. Não sei bem por que me levanto, nem por que vou dormir.*

*Falta a mola que impulsiona a minha vida; desapareceu o estímulo, que me mantinha acordado até altas horas da noite e que pela manhã me despertava.”<sup>113</sup>*

Ele não conseguiu se desligar de Lotte apesar da distância. A situação torna-se ainda mais complicada quando a relação entre Werther e o embaixador deixa-lhe com os nervos à flor da pele. Na carta de 15 de março Werther conta que foi expulso da casa do Conde por causa dos usos da sociedade, que não permitiam que se misturasse a nobreza à burguesia. O fato em si não chateou Werther, porém, como toda a cidade ficou sabendo do fato e comentou-o insistentemente, o jovem ficou mortificado. Na carta de 16 de março ele se encontra com a senhorita von B..., que lhe diz que sua tia censurou a amizade que ela tinha com Werther por causa do escândalo na casa do Conde. Werther fica mais chateado e diz que pensa em suicídio:

*“Tenho mais de cem vezes pegado em um punhal, para fazer cessar a opressão que sente o meu coração. Dizem que há uma célebre raça de cavalos, os quais quando estão esquentados e fatigados abrem em si com os dentes, por instinto próprio, uma veia para facilitar a respiração. Eu me acho muitas vezes com impulsos semelhantes e quisera rasgar-me uma veia que me promovesse a liberdade eterna.”<sup>114</sup>*

Na carta de 24 de março Werther conta que pediu demissão, sabendo que isso deixaria sua mãe arrasada. Ele parte em viagem com o Príncipe... Na carta de 16 de maio (tanto na edição da Estação Liberdade quanto a edição francesa a data é 9 de maio) Werther descreve a viagem à sua terra natal. Ele lembra sua infância e enxerga sonhos perdidos. O que mais nos interessa nessa passagem é que Werther censura aquilo que os homens admiram nele:

*“...Outra coisa me desgosta é ver que ele (o Príncipe) aprecia os meus conhecimentos e os meus talentos mais do que este*

---

<sup>113</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*, São Paulo, Estação Liberdade, 1999, p. 80-81.

<sup>114</sup> op. cit., p. 104-105.

*coração, a que só eu dou valor, que é a única origem de talentos, de felicidade, de miséria, de tudo que me constitui tal qual sou e que eu somente possuo. Conhecimentos... todos podem saber o que eu sei.”<sup>115</sup>*

Werther não consegue se sentir bem nem mesmo quando é admirado e querido. Ele se entedia da companhia do Príncipe, que, por mais que o trate bem, é um homem de raciocínio comum, o que desagrada Werther. Ele sente vontade de estar perto de Lotte outra vez. Na carta de 29 de julho Werther já aparece na cidade da amada, dizendo o quanto é insuportável ver Albert a abraçando. Ele julga que Lotte seria mais feliz com ele, pois eles partilham dos mesmos *sentimentos* quando lêem o trecho de um livro ou quando ouvem a história de alguém.

Na carta de 12 de outubro Werther diz que Ossian suplantou Homero do seu coração. O canto nórdico é sombrio, evocando a morte sofrida a todo momento, enquanto em Homero a natureza é equilibrada (como o próprio Werther diz no início do romance). A preferência por Ossian indica um mergulho no estado melancólico que não terá volta.

Werther percebe que faz parte da vida e da casa de Lotte, de Albert, das crianças, mas pensa que se morresse a sua lembrança se esvairia com o tempo. Na primeira carta do romance ele descreve como ele mesmo está feliz apesar da ausência do seu amigo inseparável Wilhelm, porém, não leva em consideração essa possibilidade quando a questão é se separar de Lotte. Ele e Lotte são um. Ele perdeu totalmente a esperança no amor de Lotte e na sua própria vida, não vê mais sentido em acordar. Ele busca o vinho a fim de apaziguar essa dor que nem a religião é capaz de apaziguar. Na carta de 21 de novembro:

*“Carlota não vê, ela não sabe que prepara para mim um veneno que nos há de matar a ambos; e eu o bebo com o maior deleite da taça onde ela me apresenta a morte! Que significa este ar de bondade com que ela me olha frequentemente? (frequentemente? Não: algumas vezes); esta condescendência com que ela aceita uma expressão, produzida por um*

---

<sup>115</sup> op. cit., p. 109.

*sentimento de que eu não sou senhor; esta compaixão dos meus tormentos, que se retrata em suas faces.*

*Quando ontem me despedia, Carlota estendeu-me a mão e disse-me: Adeus, meu querido Werther. Querido Werther! Foi a primeira vez que ela me apelidou com o nome de querido; e a alegria que senti penetrou até os meus ossos. Repeti a mim mesmo cem vezes aquela expressão; e à noite quando fui deitar-me, falando comigo mesmo, disse: Boa noite, meu querido Werther!, e não pude conter o riso.”<sup>116</sup>*

O editor interrompe as cartas a fim de dar as últimas notícias do infeliz. A situação entre Werther e Albert estava incômoda, Lotte estava triste por causa disso e Albert impede as visitas de Werther. O acontecido na embaixada deixou marcas profundas em Werther – sempre que se tocava no assunto ele se abalava. Na carta de 20 de dezembro Werther pede quinze dias a Wilhelm, que iria buscá-lo. Lotte impede Werther de visitá-la antes do natal, o que o deixa atormentado. Werther escreve uma carta a Lotte em 21 de dezembro, que só foi encontrada depois de sua morte, em que diz que decidira se matar. Werther desobedece Lotte e vai visitá-la. Albert estava fora cuidando dos negócios. Os dois lêem Ossian, os dois choram, se abraçam. Werther beija os lábios de Lotte e é repreendido com vigor. Lotte se tranca no quarto, diz que é a última vez que eles se virão e o deixa sozinho. Werther continua a escrever a carta que principiara a escrever para Lotte e diz que tem certeza de que ela o ama. O editor diz que Lotte sentira prazer nos braços de Werther. Werther escreve a Wilhelm, pede que ele console a sua mãe; escreve a Albert pedindo perdão por ter atrapalhado a ordem da sua casa. Werther atira na própria cabeça durante a madrugada, porém fica vivo, respirando, até o meio dia. O Bailio atende aos pedidos de Werther, de ser enterrado junto às tílias e com o casaco azul e as calças amarelas. Na mesa está aberto o livro Emilia Galloti, de Lessing. Nenhum sacerdote segue o corpo.

Como dissemos, o suicídio de Werther não é o que mais choca a sociedade da época, mas sim o motivo do suicídio, como demonstra Blackall.<sup>117</sup> Na discussão entre Albert e Werther sobre o suicídio, Albert diz que as paixões não devem ser motivo para um homem desejar tirar a própria vida e, se assim o faz, é um fraco. Werther, ao

---

<sup>116</sup> op. cit., p. 122.

<sup>117</sup> BLACKALL, Eric. *Goethe and the novel*, London, Cornell University Press, 1976, p. 28/29.

contrário, acredita que esse homem que deixa as suas paixões tomarem a sua vida é digno de admiração. Já que os deuses não podem mais impingir destinos fatais aos homens, as personagens goethianas encontram esse destino fatal em si mesmas. *Os sofrimentos do jovem Werther* coloca o leitor alemão de 1774 diante de um novo tipo de experiência, a experiência trágica de um sentido de si mesmo.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Segundo Jauss, Apud: DUNCAN, Bruce. *Goethe's Werther and the critics*, Camden House, New York, 2005, p. 20.

## CONCLUSÃO

A partir do que foi exposto, podemos concluir que a obra de juventude de Goethe insere-se em um contexto inovador no tocante ao pensamento a respeito das artes. Ao renunciar aos cânones do Classicismo Francês, Goethe coloca o indivíduo e a individualidade como universalidade reguladora do mundo. Outra característica que se destaca em seus escritos de juventude é o papel da obra de arte na formação do ser humano individual: as obras do indivíduo são fruto das suas experiências de vida e as obras que ele lê tornam-se experiências sensoriais, indo além de uma atividade meramente intelectual. Inseridas no movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), os escritos do jovem Goethe, principalmente *Os sofrimentos do jovem Werther*, influenciam marcadamente o Romantismo, cuja presença sente-se ainda nos dias atuais. A presença do Romantismo é tão forte que Todorov chega a dizer que hoje a doutrina romântica não é vista como uma hipótese entre outras, mas é vista como a única possibilidade de se fazer poesia.<sup>119</sup>

No entanto, Goethe não seguirá a corrente romântica e, mostrando mais uma vez a independência do seu pensamento, deixará que os seus estudos levem-no a outros caminhos. Enquanto na época do movimento *Sturm und Drang* o sentimento subjetivo é o principal meio para se chegar a uma obra de arte, no classicismo goethiano o entendimento do contexto histórico também assumirá um papel preponderante. A partir do conhecimento do contexto histórico, o gênio poderá desenvolver o seu talento, ou seja, aprimorar a sua arte sempre em direção ao ideal. Goethe superará a sua valorização do ímpeto (sentimento exacerbado), ainda que para ele o gênio continue a ser imprescindível para a execução da arte, e desenvolverá a noção de talento, que ele chamará de progresso do gênio no decorrer da sua história. Isto é, ele não abandonará totalmente a idéia de gênio: ele a aprimorará. O talento em Goethe não será exatamente o que chamamos hoje de vocação, ele precisará desenvolver-se por meio do que lhe é dado historicamente (do tempo) e da observação da natureza. O desenvolvimento do talento dar-se-á em uma gradação progressiva – o verdadeiro artista estará sempre a caminho do ideal, construindo sempre a *possibilidade* de o alcançar.

---

<sup>119</sup> TODOROV, Tzvetan. *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 104.

## BIBLIOGRAFIA

- GOETHE, J. W. *Digitale Bibliothek, Band 4*, Berlin, Directmedia Publishing GmbH, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte*, tradução de Marco Aurélio Werle. Associação Editorial Humanitas, São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Écrits sur l'art*, traduit par Jean-Marie Schaeffer. Paris, Flammarion, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre literatura*, tradução de P. Süssekind. Ed. Sete letras, Rio de Janeiro, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Fausto Zero*, tradução de Christine Röhrig, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Götz von Berlichingen*, Berlin, Cornelsen Verlag, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Les souffrances du jeune Werther*, traductions et notes de Bernard Groethuysen, Piere du Colombier et Blaise Briod, Paris, Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Memórias: poesia e verdade*, tradução de L. Vallandro. Ed. Globo, Porto Alegre, 1971
- \_\_\_\_\_. *Os sofrimentos do jovem Werther*, tradução de E. J. Paschoal. Ed. Estação Liberdade. São Paulo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Os sofrimentos do jovem Werther*, São Paulo, Hedra, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*, tradução de Paulo Quintela, Coimbra, Editora da Universidade, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Poésies*, traduit par Roger Ayrault, Paris, Aubier.
- \_\_\_\_\_. *Prometeu* (fragmento dramático), tradução de Paulo Quintela. Coimbra, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Romans*, Paris, Gallimard, 1954.
- \_\_\_\_\_. *The sorrows of young Werther*, translated by Stanley Appelbaum, New York, Dover Publications; Bilingual edition, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre complet*, Gallimard, 1988.
- ARISTÓTELES, *Poética*, tradução de Eudoro de Souza, São Paulo, Abril, 1973.
- ATKINS, Stuart Pratt. *The testament of Werther in poetry and drama*, Harvard University Press, 1949.
- AUERBACH, E. *Introducao aos estudos literarios*, Tradução de Jose Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1972.

- AUTORES *pré-românticos alemães*. Intr. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAEUMLER, A. *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1999.
- BLACKALL, Eric. *Goethe and the novel*, New York, Cornell University Press, 1976.
- BOILEAU-Despréaux, Nicolas. *Arte Poética*, Perspectiva, São Paulo, 1979.
- CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1987.
- CASSIRER, E., *A filosofia do iluminismo*, tradução de A. Cabral, Campinas: Unicamp, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Rousseau, kant, goethe : two essays*, Princeton, Univ. Press, 1947.
- CHOUILLET, Jacques. *L'esthétique des lumières*, Presses universitaires de France, 1974.
- DILTHEY, Wilhelm. *Vida y poesia*, México : Fondo de Cultura Económica, 1953.
- DUNCAN, Bruce. *Lovers, parricides and highwaymen – aspects of Sturm und Drang drama*, New York, Camden House, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Goethe's Werther and the critics*, Camden House, New York, 2005.
- ESTÉTICA TEATRAL, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2004.
- GRAHAM, Ilse. *Goethe and Lessing: The wellsprings of creation*, New York, Barnes & Noble, 1973.
- HERDER, J. G. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade*, Lisboa, Edições Antígona, 1995.
- HUME, David. *Of suicide*, visitado no site: <http://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL48.html#Part%20III.%20Essay%20IX.%20OF%20SUICIDE> em 25 de fevereiro de 2009.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*, tradução de Valério Rohden e António Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.
- KLINGER, F. M. *Tempestade e ímpeto*, tradução de Alexandre Krug, São Paulo, Cone Sul, 1996.
- KREIMENDAHL, Lothar (org.). *Filósofos do século XVIII – Uma introdução*, São Leopoldo, Editora Unisinos, 2007.

- LESSING, G.E. *De teatro e literatura*. Intr. E notas A. Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Laocoonte, Iluminuras*, São Paulo, 1998.
- LONGINO. *Do sublime*, in: *A poética clássica*, São Paulo, Cultrix, 1995.
- MATOS, Luiz Fernando Batista Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia no século XVIII*, São Paulo, USP, Tese (Livre docência), 1997.
- MERCIER, Louis-Sébastien. *Du théâtre, ou Novel essai sur l'art dramatique*, Epitre, p. VII e VIII. Visitado no site da Bibliothèque Nationale de France <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1085189>, dia 24 de novembro de 2008.
- MONGELI, L.M. *A estética da ilustração*. Ed. Atlas, São Paulo, 1992.
- MOURA, Magali dos Santos. *A poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência*, São Paulo, USP, 2006, Tese de doutorado.
- MUENZER, Clark. *Figures of identity: Goethe's novels and the enigmatic self*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1984.
- OTTEWELL, Karen. *Lessing and the Sturm und Drang*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2002.
- REISS, Hans Siegbert. *Goethe's novels*, Miami, University of Miami Press, 1971.
- ROSENFELD, A. *Texto / Contexto I*. Campinas, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura e do teatro alemães*. Campinas, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. *Teatro alemão – história e estudos*. São Paulo, Brasiliense, 1968.
- SHAKESPEARE, W. *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
- SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique em France*. Paris: Nizet, 1977.
- SCOTT, Abbott. *The semiotics of young Werther*. The Goethe Yearbook, vol.6, Camden House, New York, 1992.
- STEWART, Walter K. *Time structure in drama: Goethe's Sturm und Drang plays*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1978.
- SÜSSEKIND, Pedro, *Shakespeare: o gênio original*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*, São Paulo : Iluminuras/FAPESP, 1998.
- SWALES, Martin. *Goethe – The sorrows of young Werther*, London, Cambridge University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Reading Goethe: A critical introduction to the literary work*, New York, Camden House, 2007.

- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*, tradução de Luiz Sérgio Repa, Cosac & Naif, 2004.
- THEODOR, E. *A literatura alemã*. São Paulo, Edusp.  
\_\_\_\_\_. *Perfis e sombras*, São Paulo, EPU, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*, São Paulo, Perspectiva, 1969.  
\_\_\_\_\_. *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- TREVELYAN, Humphry. *Goethe and the greeks*, New York, Cambridge University Press, 2004.
- TRILLING, Lionel. *Sincerity and authenticity*, New York, Harvard University Press, 2006.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*, São Paulo, Iluminuras, 2007.
- WELLEK, René. *História da crítica moderna*, São Paulo : Herder, 1967
- WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*, tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop, Porto Alegre, Movimento, 1975.