

## A RECEPÇÃO DE SHAKESPEARE NA ALEMANHA

---

Rafhael BORGATO<sup>1</sup>  
Wilma Patricia MAAS<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo trata de um momento decisivo para a formação da literatura moderna ocidental. Referimo-nos à crítica de Lessing à influência exacerbada do teatro neoclássico francês na produção teatral alemã. Lessing considerava que o modelo aristocrático importado da França em nada correspondia ao contexto da sociedade alemã, já marcada por um incipiente modo de vida burguês. Sendo assim, o crítico dedica seu esforço teórico a afirmar a necessidade e levantar possibilidades sobre um fazer literário que estivesse em maior consonância com o que ele considerava ser o espírito alemão. É na obra de Shakespeare que Lessing encontra sua resposta, fato que desencadeará o surgimento do movimento *Sturm und Drang* e, conseqüentemente, trará à luz uma literatura burguesa incipiente. Analisamos aqui, então, como se dá essa influência shakespeariana e sua importância na formação de uma literatura de cunho burguês.

**Palavras-chave:** Lessing; Shakespeare; Modernidade Literária; *Sturm und Drang*; Neoclassicismo francês; Literatura Alemã.

### Abstract

This is an article about a decisive moment in the formation of Western modern literature. We are talking about Lessing's criticism of the excessive influence of neoclassical French theatre on German theatrical production. Lessing considered that the aristocratic model imported from France did not correspond to German society's context at all – society which had already been marked by an incipient bourgeois mode of life. So the German critic dedicated his theoretical efforts to affirm the necessity and to raise possibilities about a literary production which had more consonance with what he considered to be the German *Zeitgeist*. It is in Shakespeare's work that Lessing found his answer, and this fact will unleash the appearing of the *Sturm und Drang* movement and will consequently give birth to an incipient bourgeois literature. So we analyze here the way this Shakespearean influence happens and its relevance in the formation of a bourgeois literature.

**Keywords:** Lessing; Shakespeare; Literary Modernity; *Sturm und Drang*; French Neoclassicism; German Literature.

No século XVIII, a Alemanha era para o restante da Europa uma espécie de ilha fincada no centro do continente, cercada por um mundo cristão-ortodoxo ao oriente e por um mundo católico ao ocidente, mas se diferenciando tanto de um quanto de outro devido às ideias trazidas pela Reforma Protestante de Martin Lutero no século XVI. Se, por um lado, a Reforma fez com que a Alemanha rompesse com o Papado e com a influência da Igreja Católica, causou ao mesmo tempo um distanciamento dos acontecimentos do Renascimento europeu. Além

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria e crítica literária pelo programa de pós-graduação em Estudos Literários da UNESP (campus de Araraquara).

<sup>2</sup> Professora doutora do Departamento de Letras Modernas da UNESP (FCLAR).

disso, a Alemanha também não participou da conquista europeia dos oceanos, assim, terminou apenas assistindo ao deslocamento do eixo econômico do centro europeu para as margens do Atlântico, fato que encerrou o domínio das cidades alemãs e italianas no comércio do continente.

Este aparente atraso foi, porém, compensado pela invenção da imprensa por Gutenberg. A impressão da primeira Bíblia Sagrada, em 1456, foi o marco para que a Alemanha se transformasse em um privilegiado centro editorial, o que em muito contribuiu para a elevação do país ao primeiro plano das ciências e da filosofia em um tempo posterior.

Em termos de unidade nacional, a Alemanha permaneceu, até o final do século XIX, subdividida em mais de trezentas unidades políticas independentes e sem muito contato entre si, o que fez com que a produção intelectual se disseminasse por vários locais, diferentemente, por exemplo, do que acontecia em Paris, cidade cosmopolita e lar da intelectualidade francesa, e por que não dizer do Iluminismo europeu, em que as ideias eram discutidas e compartilhadas intensamente pelas figuras intelectuais.

Seria possível mesmo afirmar que a Alemanha formava um mundo diferente do restante da Europa. Apesar disso esse outro mundo apresentou também manifestações da filosofia iluminista, contudo, adaptada ao seu caso específico:

[...] a nova dignidade humana não se exprimia exclusivamente através de um comportamento natural e racional, tal como é o caso principalmente na França. O grande significado do **pietismo** para o desenvolvimento espiritual alemão foi exatamente o fato de que acrescia a essas peculiaridades o fundamento **religioso**, evitando uma luta ateuista ou materialista contra a herança cristã, levando, finalmente, a um equilíbrio **idealista** entre as forças iluministas temporais e religiosas. (BOESCH, 1967, p.190, grifo do autor).

Em outras palavras, a Alemanha não abraçou a ideia de rompimento entre a Igreja e o Estado, do completo rompimento entre o divino e o terreno, configurando-se ao mesmo tempo como um povo que se tornava progressivamente burguês, deixando de lado a velha influência da cortesia e apologia ao espírito nobre da aristocracia. No entanto, no campo da literatura (da arte teatral, mais especificamente), a Alemanha encontrava-se dominada pela ditadura literária de Gottsched, principal influência do teatro alemão da época. Gottsched empreendeu uma reforma no teatro alemão que, antes do início do século XVIII, era dominado por companhias ambulantes, “imbuídas do espírito do mimo popular que já na Antiguidade se opunha ao teatro literário” (LESSING, 1964, p.15). Por meio dessa reforma, passou a ser defendido na Alemanha um tipo de teatro que seguisse as normas do neoclassicismo francês, como o bom senso, a imitação da bela natureza (pensando-se sempre na natureza aristocrática do homem como bela), a fantasia contida pela razão, a verossimilhança e as três unidades dramáticas (lugar, tempo e espaço). Foi Lessing o teórico responsável pela crítica que buscava um modelo de teatro que correspondesse aos anseios culturais da sociedade alemã. Lessing não desprezava os benefícios da reforma teatral realizada por Gottsched, reconhecendo

que esta reforma fora responsável por tirar a Alemanha da Idade Média do drama e colocá-la em um nível mais avançado. Porém, Lessing surge em um contexto posterior, já beneficiado pela reforma e, portanto, pronto para rever conceitos que se revelam insatisfatórios em seu contexto cultural.

São os ensaios da “Dramaturgia de Hamburgo” (escritos entre 1767 e 1769) que trazem essa discussão acerca da influência exacerbada do teatro neoclássico francês na produção teatral alemã, defendendo a criação de um teatro nacional condizente com a realidade burguesa da sociedade alemã do final do século XVIII. É interessante notar a busca por um teatro nacional numa sociedade tão fragmentada politicamente, ainda tão distante de se organizar como um país. Dessa forma, a discussão transcende o campo artístico e conduz ao debate em torno da busca de uma identidade nacional. Lessing tem consciência das particularidades culturais de seu povo e do modo como essas particularidades rompem as fronteiras da fragmentação política e dizem respeito ao que ele [Lessing] entende por espírito alemão. A crítica ao predomínio da influência neoclássica se dá nesse contexto. Pensador de influência notadamente iluminista, Lessing não propõe um rompimento completo com os ditames clássicos da arte literária. É, assim como os neoclássicos franceses, em Aristóteles que o teórico alemão se baseia em sua crítica, buscando revisar os conceitos que teriam sido interpretados equivocadamente. Lessing diz que:

Os franceses [...] não encontravam nenhum gosto na verdadeira unidade de ação [...] estavam estragados pelas intrigas selvagens das peças espanholas, antes que chegassem a conhecer a simplicidade grega, consideravam as unidades de tempo e lugar não como conseqüências da primeira unidade, mas como requisitos por si mesmo indispensáveis à representação de uma ação, requisitos aos quais deveriam adaptar as mais ricas e enredadas de suas peças com o mesmo rigor que só poderia exigir o uso do côro, a cujo emprego, no entanto, haviam renunciado inteiramente [...] Em vez de um único lugar, introduziram um lugar indeterminado, pelo que era possível imaginar ora um, ora outro sítio; bastava que tais lugares no conjunto não distassem em demasia entre si e que nenhum deles necessitasse de cenário especial, porém, que o mesmo cenário pudesse de certa forma servir tão bem a um como a outro. Em vez da unidade do dia, introduziram a unidade de duração; e um certo tempo, em que não houvesse nenhum levantar e pôr-do-sol, em que ninguém se deitasse, ou ao menos em que não se deitasse mais de uma vez, teria para eles o valor de **um** dia, por mais numerosos e diferentes que fossem as ocorrências nêle sobrevindas. (LESSING, 1964, p.46-47, grifo do autor).

Na introdução do livro *De teatro e literatura*, Anatol Rosenfeld comenta a necessidade de Lessing em se contrapor aos ditames artísticos do teatro neoclássico valendo-se das mesmas fontes que os franceses:

A tragédia francesa era considerada modelar porque parecia corresponder, de um modo exemplar, às regras estabelecidas por Aristóteles na sua “Arte Poética”. Para destruir a função de modelo da tragédia francesa, era impositivo mostrar que as peças de Corneille e Racine de modo algum correspondiam nem ao espírito, nem à letra do pensamento aristotélico. O ataque de Lessing

concentra-se, por isso, na demonstração de que a tragédia francesa deforma idéias essenciais do drama antigo [...] À imitação exterior e mecânica de regras ligadas a determinadas circunstâncias históricas e não transferíveis para outras épocas e condições, Lessing procura sobrepor a meta essencial da tragédia, sua função fundamental, que reside, segundo Aristóteles (seguido por Lessing), na catarse (ROSENFELD, 1968, p. 19).

É em Shakespeare que Lessing encontra uma resposta para seus anseios, uma manifestação do gênio que deveria guiar a produção teatral alemã e, conseqüentemente, burguesa. Para Lessing, a característica fundamental de Shakespeare é justamente por este ser um artista livre de amarras às quais supostamente deveria se subordinar para pertencer ao cânone clássico. O ponto principal é que Shakespeare estaria mais preocupado com o efeito da obra, enquanto os franceses se dedicariam somente a questões formais, presos às suas próprias normas de criação artística. Podemos afirmar que Corneille é o principal alvo das críticas de Lessing; isso é notado em diversas partes da “Dramaturgia de Hamburgo”, como nos dois excertos que trazemos a seguir para exemplificar:

1. Aristóteles diz: a tragédia deve suscitar compaixão e medo. Corneille diz: oh, sim, mas segundo convenha; ambos a um só tempo, nem sempre é necessário; contentamo-nos com um só, também; uma vez, compaixão sem medo; outra vez, medo sem compaixão. Pois, do contrário, onde fico eu, o grande Corneille, com meu Rodrigo e minha Chimène? [...] (LESSING, 1964, p. 90).

2. Aristóteles diz: a tragédia deve engendrar compaixão e medo; ambos, compreende-se, por meio de uma e mesma personagem. – Corneille diz: se isso ocorrer, muito bem. Mas não é absolutamente indispensável; pode-se muito bem utilizar diversas personagens a fim de produzir estas duas emoções; tal como fiz em minha *Rodogune*. – Foi o que Corneille fez: e os franceses com êle (LESSING, 1964, p. 91).

Há de se levar em consideração, porém, que, como nos alerta Anatol Rosenfeld (na introdução à edição brasileira da “Dramaturgia de Hamburgo”, publicada em 1964):

A polêmica de Lessing contra a “tragédie classique”, particularmente contra Corneille e Racine (não contra Molière), aos quais opunha o “gênio” de Shakespeare, não poderia ser explicada apenas por razões estético-literárias e cênicas. É impossível que escapassem a Lessing as elevadas qualidades estéticas das obras de Corneille e Racine. A sua crítica é a de um homem “engagé”. Debatendo, em alto nível, problemas dramaturgicos, recorrendo a tôdas as sutilezas da interpretação e análise filológicas, visa, ainda assim, antes de tudo, a fins imediatos, exigidos pela hora histórica. O fulcro e a meta da “Dramaturgia de Hamburgo” é a luta por um teatro nacional e um teatro burguês, por um teatro que participasse dos problemas da burguesia a que se ligava, então, indissolúvelmente o progresso da nação; luta pela emancipação que, na situação concreta, forçosamente tinha de dirigir-se contra o classicismo francês (e contra Gottsched, seu expoente alemão), por êste representar então um teatro alheio, que impedia a eclosão das virtualidades nacionais, e

simbolizar, sobretudo, o espírito do absolutismo (ROSENFELD, 1964, p. 16-17).

Na busca pela formação de um teatro nacional, Lessing acaba sendo um precursor de um período de agitação literária que influenciará toda a produção posterior da literatura ocidental. As necessidades burguesas levantadas por Lessing culminarão na produção de obras propriamente burguesas, que darão início a uma ruptura irreconciliável com os ditames da arte clássica. Falamos aqui, especificamente, da geração de autores de um movimento conhecido como *Sturm und Drang*, o qual legará à literatura alemã figuras eminentes, como Goethe e Herder.

A recuperação da natureza como uma divindade, sua elevação como símbolo da sensibilidade espiritual humana, é o elemento crítico da estética do movimento *Sturm und Drang* ao homem corrompido pela sua própria “armadilha”, constituída pelo racionalismo exacerbado. Em detrimento da razão, tão exaltada pelo Iluminismo, os autores do *Sturm und Drang* propõem uma volta do homem ao seu interior, ao subjetivismo inerente ao seu ser. Assim, estes autores acreditam que será encontrada a essência do humano: seu gênio, o qual se expressa na originalidade. As regras para o fazer literário, defendidas por Gottsched em sua reforma teatral, não passam, na visão dos jovens autores do movimento, de criações humanas subjetivas que acabaram sendo tomadas como a verdade absoluta. Para Goethe, um dos principais expoentes do movimento, “[...] o homem precisa viver de dentro para fora, o artista precisa se expressar de dentro para fora e, comporte-se como quiser, sempre trará à luz apenas o seu indivíduo” (GOETHE, 2000, p. 11). Ou seja, o autor alemão nos lembra que o automatismo criado pelas normas artísticas gera uma obra artificial, que não corresponde àquilo que o criador realmente transpira em seu espírito. É, pois, neste individualismo que se encontra uma característica básica daquilo que Lessing já definia como sentimento alemão. O que o *Sturm und Drang* traz não é uma novidade; o próprio protestantismo já se marca por uma forte relevância da experiência do sujeito individual. Ian Watt diz, em *Mitos do individualismo moderno* que:

[...] com a sua insistência na responsabilidade individual pela própria vida e a própria salvação, e com a sua veemente simplificação de muitas das tradições doutrinárias e institucionais de Roma, o protestantismo realmente aumentou em larga medida a tendência geral do cristianismo para basear a vida religiosa na aventura de cada alma individual; o que, levando-se em conta a fraqueza comum aos seres humanos, conduz a um poderoso reforço da tese da recompensa adiada: é necessário fazer com que as pessoas acreditem que o prazer neste mundo resultará em sofrimento no outro. (WATT, 1997, p. 39)

Ora, o que o *Sturm und Drang* propõe não é deixar de ter prazer neste mundo para evitar o sofrimento no outro. Pelo contrário, sua ode à natureza é o culto à própria vida. A carne torna-se importante, a existência mundana é exaltada. Entretanto, na busca pelo equilíbrio do corpo com o espírito, há a consciência de que a batalha metafísica estará perdida e, assim, dificilmente o prazer mundano condenado pelo protestantismo será alcançado. A metafísica acaba se revelando,

também, mais importante para o corpo natural do que o materialismo. A exaltação do mundano pelo *Sturm und Drang* não é a exaltação dos ideais burgueses de conquistas materiais, mas uma busca pela comunhão com o original, o natural. A volta do homem ao estado primitivo, à pura sensibilidade, não será atingida, e há plena consciência disso. Logo, pode-se concluir que o prazer mundano idealizado por estes jovens autores é também relativo. Seu gênio é crítico, como o é a modernidade. Sua busca pela comunhão com a natureza pode ser interpretada como uma tentativa de rompimento, não só com a escola neoclássica antecedente, mas também com a nova realidade materialista baseada na razão iluminista. Assim como Hamlet, o *Sturm und Drang* é um corpo estranho ao contexto em que se insere. É uma luta artística contra uma realidade que se lhe impõe e que o artista dificilmente conseguirá vencer. Temos que:

[...] Herder se levanta não só contra a teoria racionalista da origem, segundo a qual a linguagem surge como produto arbitrário, convencional, mas também contra a teoria ortodoxa, que concebe a linguagem como invenção de Deus – uma espécie de dote já preparado. É evidente que ambas as negações possuem raiz comum. Deus, como criador, não é negado. Porém, o início da determinação do homem para o auto-desenvolvimento é, tanto quanto possível, interpretado como coincidente com o próprio ato criador. (BOESCH, 1967, p. 234-235)

Vemos, então, que Herder defende um ideal que é herança do Iluminismo. Todavia, realiza adaptações que fazem com que esta mesma defesa se torne uma reação contra tal corrente filosófica. Herder não nega a herança do divino, assim como não coloca a linguagem como mero instrumento material de uso humano. Seu elogio é ao gênio, à originalidade; o que lhe importa é o ato criador, o homem que se torna divino nessa atividade. Não é posto um fim objetivo para a linguagem, não há uma concepção teórica normativa. O que se pode notar é uma busca pelo interior, pelo primitivo. Quando Herder fala sobre a linguagem, considera-a como fruto do subjetivismo e não como um produto desenvolvido pela racionalidade pura. É sobre este mesmo subjetivismo interiorizado que Goethe fala quando diz:

[...] como poderia Aristóteles, enquanto fala da construção da peça trágica em sua maneira de pensar dirigida aos objetos, pensar no efeito, ainda mais no efeito distante que uma tragédia talvez viesse a ter sobre o espectador? De maneira alguma! Ele diz de modo muito claro e preciso: quando ela passa por um percurso, em que os eventos comovem pela compaixão e temor, então precisa completar seu trabalho no teatro, por fim, com a compensação, com a reconciliação de tais paixões. (GOETHE, 2000, p. 18)

As diferentes interpretações da *Poética* do filósofo grego podem gerar diferentes formas de se pensar sobre a concepção da tragédia. É, no entanto, em Shakespeare, que o *Sturm und Drang* vai buscar as respostas para as questões que se propõe a levantar sobre literatura.

[...] Shakespeare torna-se para êstes jovens [do *Sturm und Drang*] o caso exemplar da liberdade divina do gênio criador. [...] A solução encontrada pelo *Sturm und Drang* alemão para a *Querelle des Anciens et des Modernes*, apresenta-se na imagem que os jovens Goethe e Herder têm de Shakespeare. Sonho, paixão, magia, loucura, pensamentos de morte e noite e, acima de tudo, a inclinação para o ridículo e grotesco – eis o que desta maneira se legitima como sendo o sentido de uma arte moderna e independente. (BOESCH, 1967, p. 229)

Para melhor ilustrar esta visão que os jovens alemães tinham de Shakespeare, recorremos a um comentário de Goethe sobre o bardo inglês:

O olho pode ser considerado o sentido mais claro, pelo qual é possível a mais leve transmissão. Mas o sentido interior é ainda mais claro, conseguindo a transmissão mais elevada e mais veloz pela palavra: pois esta é realmente frutífera, enquanto aquilo que percebemos pelo olho está diante de nós como algo estranho a si mesmo, sem um efeito tão profundo. Shakespeare fala ao nosso sentido interior; por meio deste anima-se de imediato o mundo de formas da imaginação, criando um efeito de plenitude, do qual não sabemos dar nenhuma satisfação, pois aqui se encontra o fundamento daquela ilusão de que tudo se passa diante de nossos olhos. Todavia, quando se consideram as peças de Shakespeare com exatidão, elas contêm muito menos ação sensível do que palavra espiritual. Ele deixa acontecer o que é fácil de imaginar, o que é melhor imaginado do que visto. (GOETHE, 2000, p. 37)

Exemplar dessa exacerbada influência shakespeariana na produção literária do período é o *Werther* de Goethe. Relacionando o romance à célebre peça *Hamlet* de Shakespeare (2006), encontramos diversos pontos de convergência que revelam afinidade entre o jovem poeta alemão e as obras do bardo. O príncipe da Dinamarca representa um rompimento com antigos valores aristocráticos; desfila como um corpo estranho pela peça, alheio às convenções que regem o comportamento de seus pares. É-lhe exigida, pelo fantasma de seu pai, uma vingança simples, uma honra ao seu próprio sangue – comum à aristocracia. Contudo, Hamlet hesita durante toda a peça, não por covardia, não por incapacidade, mas pela incompreensão. Não compreende o motivo daquilo, a necessidade de exercer uma vingança que se revelará um ato tão vil quanto aquele que a originou. Seus solilóquios são uma reflexão não apenas sobre a encruzilhada moral em que se encontra, mas, principalmente, sobre a condição do homem no mundo. É, aliás, o profundo conhecimento da condição humana que fazem com que Hamlet adote uma postura passiva. Como diria, mais tarde, Nietzsche: “O conhecimento mata a atuação [...]” (NIETZSCHE, 2000, p. 56), explicando a afirmação pouco mais adiante:

[...] Agora não há mais consolo que adiante, o anelo vai além de um mundo após a morte, além dos próprios deuses; a existência, com seu reflexo resplendente nos deuses ou em um além-mundo imortal, é denegada. Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser [...] (NIETZSCHE, 2000, p. 56)

Sendo assim, o conhecimento da condição humana passa pela percepção da mortalidade, que torna vã qualquer tentativa de estabelecer um sentido concreto aos atos mundanos. Estabelece-se, assim, uma situação em que a transcendência se faz ausente – característica própria do materialismo burguês. Vejamos um momento da peça que demonstre essa percepção de Hamlet em relação ao vazio da existência diante da mortalidade:

[...] Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! Daqui pendiam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Yorick, onde andam agora as tuas piadas? Tuas cambalhotas? Tuas cantigas? Teus lampejos de alegria que faziam a mesa explodir em gargalhadas? Nem uma gracinha mais, zombando da tua própria dentadura? Que falta de espírito! Olha, vai até o quarto da minha grande Dama e diz a ela que, mesmo que se pinte com dois dedos de espessura, este é o resultado final; vê se ela ri disso! [...] (SHAKESPEARE, 2006, p. 123)

Deve-se ressaltar, no entanto, que Hamlet não se constitui como herói burguês (propriamente dito), pelo simples fato de não pertencer a esta classe social e também por não ser uma obra literária produzida nesse contexto sociocultural. Se podem ser apontados traços burgueses na peça, como a visão materialista que desnuda o vazio da vida humana, estes são construídos a partir de reinterpretações historicizadas, da retomada de Shakespeare como um modelo de criação literária. Então, se Nietzsche pode afirmar em seu *Nascimento da tragédia* que Shakespeare nos dá a dimensão do absurdo de existir diante da certeza da mortalidade, ele o faz como herdeiro de uma concepção que leva em conta o caráter ontológico do texto literário, concepção esta que tem como grandes expoentes os autores da incipiente literatura moderna alemã. Voltemos a Goethe; seu *Werther* (1983) – publicado originalmente em 1774 – pode ser lido como uma espécie de homenagem à consciência existencial de Hamlet. Lembremo-nos da história deste romance epistolar: Werther escreve a um interlocutor cuja voz não aparece no desenrolar da narrativa. Com isso, temos um processo de extrema subjetividade, no qual, entre relatos e divagações, o jovem conta a história de seu amor platônico por Lotte, desejo inalcançável que o levará ao suicídio. Interessante notar como se estrutura a trajetória de Werther. No início do romance, vemos um artista dotado de certo potencial, satisfeito por conviver em meio a crianças e camponeses, em contato com uma paisagem natural edificante, que lhe anima o espírito artístico. Trata-se da comunhão entre homem e natureza, tão cara ao fazer literário dos autores do *Sturm und Drang*. Contudo, ao aproximar-se do convívio social, mais especificamente, ao convívio com a alta sociedade de Wahlheim que Werther começará a sofrer seu processo de degradação, o qual culminará em seu amor platônico e, consequentemente, no suicídio. Nesse processo, até mesmo a apreciação de Werther pelo belo da natureza torna-se sombria:

Que espetáculo espantoso ver do alto do rochedo as ondas escachoando e cobrindo os campos, a pradarias, as sebes e o resto, para formar, de uma ponta

a outra do vale, um mar que se desencadeava furiosamente enquanto o vento assobiava! E, quando a lua reapareceu por sobre uma nuvem escura, iluminando com os seus reflexos terríveis e esplêndidos as águas que rolavam e rugiam aos meus pés, fui sacudido de um súbito tremor e um desejo intenso. Ah! curvado sobre o abismo, os braços estendidos, tive vontade de atirar-me lá embaixo, perdi-me voluptuosamente na idéia de precipitar naquele turbilhão meus tormentos e minhas penas, de me deixar arrastar pelas vagas procelosas. (GOETHE, 1983, p. 405)

Diferencia-se, agora, a visão em relação à paisagem natural, pois as percepções da descrição sofrem intermediação da subjetividade do narrador. Sendo assim, o romance adquire aspecto mais denso à medida que se registra a queda de Werther. É notória a semelhança com a tragédia de Hamlet:

A vida humana não passa de um sonho. Mais de uma pessoa já pensou isso. Pois essa impressão também me acompanha por toda parte. Quando vejo os estreitos limites onde se acham encerradas as faculdades ativas e investigadoras do homem, e como todo o nosso labor visa apenas a satisfazer nossas necessidades, as quais, por sua vez, não têm outro objetivo senão prolongar nossa mesquinha existência; quando verifico que o nosso espírito só pode encontrar tranqüilidade, quanto a certos pontos das nossas pesquisas, por meio de uma resignação povoada de sonhos, como um presidiário que adornasse de figuras multicoloridas e luminosas perspectivas as paredes da sua célula... tudo isso, Wilhelm, me faz emudecer. (GOETHE, 1983, p. 293)

Sentimos como se Werther se apropriasse do discurso hamletiano, quando o príncipe se dedica aos seus solilóquios mórbidos sobre o vazio da existência. Tem-se aí a dimensão da influência shakespeariana, uma homenagem de Goethe ao bardo que tanto ensinou ao jovem autor sobre o espírito humano. Entretanto, a tragédia de Werther já faz parte de um contexto burguês incipiente, e não mais de uma corte aristocrática, como era o caso da peça de Shakespeare. Com isso, percebemos fatores que denotam esta característica burguesa na forma da narrativa. Por exemplo, o destino de Werther não se refere ao destino de todo um povo; trata-se de uma tragédia individual, ao gosto do caráter individualista da sociedade burguesa. Além disso, o desencadeamento de seu conflito trágico não se dá por um assunto de Estado, mas a uma questão particular, dando, assim, uma dimensão privada a sua queda. Temos também a narrativa epistolar, na qual apenas um interlocutor ganha voz; esta escolha remete à subjetividade própria da visão individualizada do homem burguês. E, por último, recorreremos às palavras finais do romance, em que se narra o cortejo de Werther: “O corpo foi conduzido por trabalhadores. Nenhum padre o acompanhou” (GOETHE, 1983, p. 436). A ausência da figura religiosa no funeral representa o afastamento da religiosidade, a ausência de transcendência (que já citamos aqui em nosso comentário sobre *Hamlet*) própria da concepção burguesa de mundo. Com isso, instaura-se um contexto propriamente burguês, o que nos faz situar *Werther* no escopo da literatura moderna (correspondente à produção literária da sociedade burguesa).

A popularização do romance de Goethe é passo importante na consagração desse novo fazer literário. A apropriação do sentimento shakespeariano em relação à existência exercerá, dessa forma, grande influência na produção subjetiva de literatura, baseada na inspiração do gênio, que reinará, especialmente, no primeiro momento da modernidade literária – representada pelo rompimento com o clássico do movimento romântico. É, no entanto, nos jovens autores do *Sturm und Drang* que encontramos a gênese para este momento consagrado como instante de ruptura. Tudo se inicia, como vimos, com a crítica de Lessing. Conscientizados das limitações quanto à apropriação de um modelo estrangeiro sem consonância com sua própria realidade, os autores alemães sentem-se livres para buscar uma nova fonte de inspiração artística. É necessário algo que lhes afirme a liberdade individual, o valor da subjetividade. Shakespeare é o autor que lhes apresenta uma resposta para seus anseios. O bardo inglês surge, então, como a fonte perfeita de inspiração, a consagração da incipiente visão de literatura moderna concebida por estes autores. Assim, cumpre-se o caminho proposto por Lessing na “Dramaturgia de Hamburgo”; a produção literária alemã livra-se das amarras impostas pela apropriação do modelo aristocrático francês e vê o florescer de uma literatura nacional, shakespeariana em sua gênese.

## Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário, apêndices: Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- BOESCH, Bruno. (org.). **História da Literatura Alemã**. Colaboradores: L. Beringer, A. Bettex, B. Boesch, W. Kohlschmidt, F. Ranke, H. Rupp, F. Strich, M. Wehrli, A. Zäch. São Paulo: Editora Herder, 1967.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre literatura**. Trad. e sel. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora, 2000.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto & Os sofrimentos do jovem Werther**. Trad. Galeão Coutinho. São Paulo: Abril S.A., 1983.
- HABICHT, Werner. **Shakespeare and the German imagination**. International Shakespeare Association: Occasional Paper n. 5. Hertford: Stephen Austin and sons ltd, 1994.
- HAMPSON, Norman. **O Iluminismo**. Tradução: Rafael Gonçalo Gomes Filipe. Lisboa: Editora Ulisseia, 1973.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **De teatro e literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: LESSING, Gotthold Ephraim. **De teatro e literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964.
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro alemão – História e Estudos**. 1ª. Parte – Esboço Histórico, São Paulo: Brasiliense, 1968.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

RECEBIDO EM 16/06/2011 e  
APROVADO EM 09/10/2011.