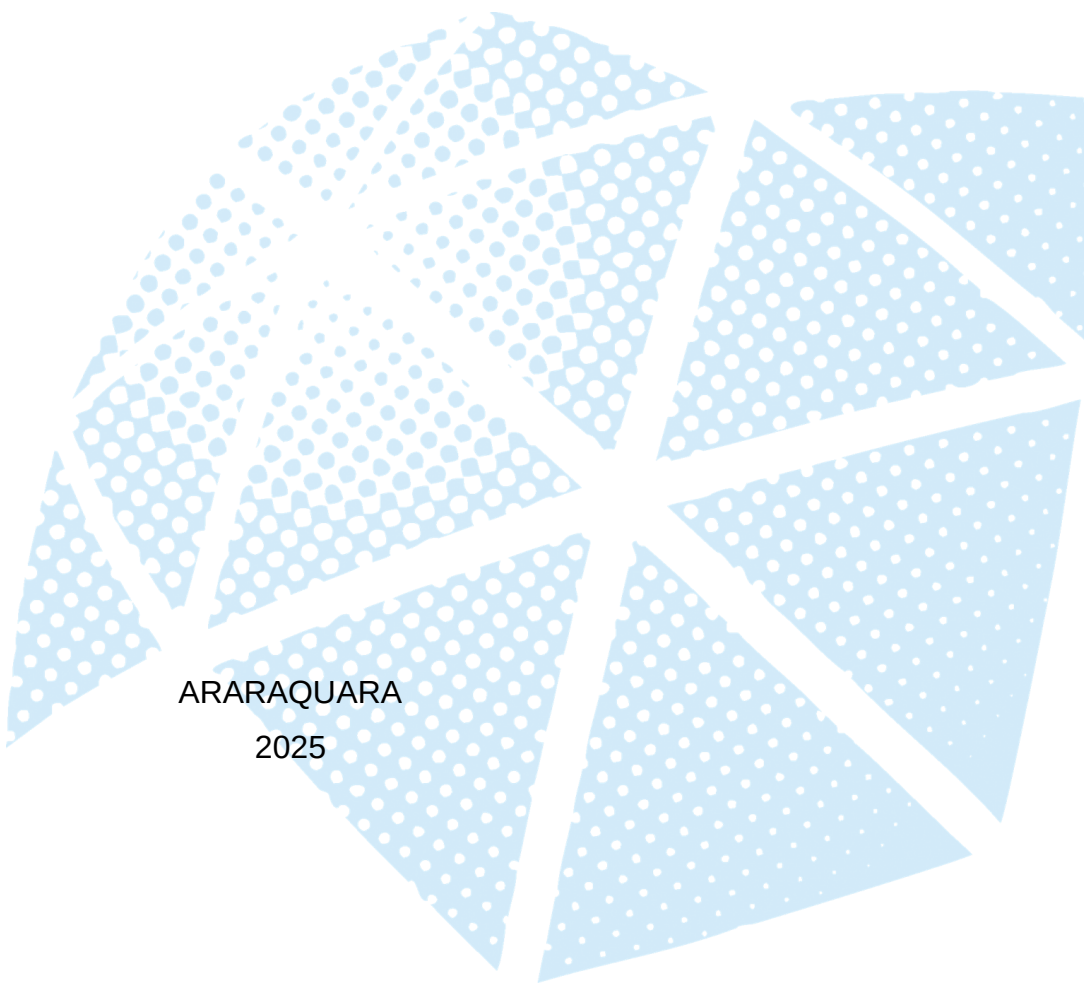


“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

RENATO FABRETE HASUNUMA

O PRECEPTOR, DE JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ: a paródia como crítica
aos gêneros tragédia e comédia

ARARAQUARA
2025



RENATO FABRETE HASUNUMA

***O PRECEPTOR*, DE JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ:**

a paródia como crítica aos gêneros tragédia e comédia

Tese de Doutorado, apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

Bolsa: CAPES e CAPES/PDSE

ARARAQUARA

2025

H358p

Hasunuma, Renato Fabrete

O preceptor, de Jakob Michael Reinhold Lenz: : a paródia como crítica aos gêneros tragédia e comédia / Renato Fabrete Hasunuma. -- Araraquara, 2025

181 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

1. literatura alemã. 2. preceptor. 3. comédia. 4. tragédia. 5. paródia.

I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

O impacto esperado desta pesquisa consiste na difusão da literatura alemã do século XVIII em nosso país, abrindo a possibilidade de estudos sobre Jakob Michael Reinhold Lenz, um autor ainda pouco conhecido e pouco divulgado, cuja obra desempenhou um papel muito importante no desenvolvimento das vanguardas literárias do Romantismo, Expressionismo, assim como do Teatro Épico, do Teatro Contemporâneo e do Modernismo brasileiro. Como se trata de uma pesquisa relativamente inédita no Brasil, espera-se que esta pesquisa impacte positivamente na recepção do autor estudado em nosso cenário nacional.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

The expected impact of this research consists of the dissemination of 18th century German literature in our country, opening the possibility of studies on Jakob Michael Reinhold Lenz, an author who still needs to be more widely published and disseminated, as his work played a very important role in the development of the literary avant-garde of Romanticism, Expressionism, Epic Theatre, Contemporary Theatre and Brazilian Modernism. As this is a relatively new theme in Brazil, it is expected that this research will have a positive impact on the reception of the studied author in our national scenario.

RENATO FABRETE HASUNUMA

O PRECEPTOR, DE JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ:

a paródia como crítica aos gêneros tragédia e comédia

Tese de Doutorado, apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Narrativa

Data da defesa: 19/05/2025

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara.

Profa. Dra. Roberta Cristina Sol Fernandes Stanke
UERJ - Departamento Letras Anglo-germânicas.

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão
UFC - Departamento de Letras Estrangeiras.

Profa. Dra. Karin Volobuef
UNESP - Departamento de Letras Modernas.

Prof. Dr. Danilo Chiovatto Serpa
UERJ - Departamento de Letras Anglo-Germânicas.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A minha querida família, minha mãe, meu pai, minha irmã que sempre apoiaram meus estudos.

À Maria Letícia por todo o carinho e apoio cotidiano.

AGRADECIMENTOS

À minha família, meus pais, minha irmã e à Maria Letícia que sempre me apoiaram incondicionalmente.

À minha orientadora, Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos que enxergou um potencial em mim e em minha pesquisa que eu próprio desconhecia.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Parte desta pesquisa foi desenvolvida na Universität Kassel (Alemanha) com financiamento da CAPES, por meio do Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior (PDSE).

Em geral, meu esforço será apresentar os estamentos como eles são, não como eles são imaginados por pessoas de uma esfera superior, e inaugurar entre os corações compassivos, sensíveis e caridosos novas perspectivas e caminhos para sua divindade. Isso requer, entretanto, tempo e muita experimentação¹ (Lenz, 2005c, p. 325-326, tradução nossa).

¹ “Überhaupt wird meine Bemühung dahin gehen, die Stände darzustellen, wie sie sind; nicht, wie sie Personen aus einer höheren Sphäre sich vorstellen, und den mitleidigen, gefühlvollen, wohltätigen Herzen unter diesen, neue Aussichten und Laufbahnen für ihre Göttlichkeit zu eröffnen. Dazu gehört aber Zeit, und viel Experimente” (Lenz, 2005c, p. 325-326). Carta de Lenz a Sophie La Roche de julho de 1775.

RESUMO

Esta pesquisa investiga, principalmente, duas obras do autor alemão Jakob Michael Reinhold Lenz: a peça teatral **O preceptor** e o ensaio teórico **Notas sobre o teatro**, ambas publicadas em 1774. Nos eixos centrais do estudo, busca-se: 1) verificar de que forma o referido autor questiona os limites entre os gêneros *tragédia* e *comédia*, evidenciando os elementos trágicos de sua nova concepção de comédia; 2) demonstrar como o autor cria uma Poética para o período do *Sturm und Drang*; 3) investigar a adaptação de Bertolt Brecht de **O preceptor**, observando as diferenças em relação à peça original. 4) examinar em que medida Lenz empregou a paródia como instrumento crítico, permitindo-lhe apropriar-se de tradições trágicas e cômicas para simultaneamente homenagear e ressignificar obras e autores do passado. Essa estratégia não apenas lança nova luz sobre contribuições críticas históricas, mas projeta futuras possibilidades estéticas e sociais: uma arte dramática que superaria tanto a rigidez normativa neoclássica dos gêneros poéticos quanto os entraves da divisão estamental da sociedade. Mediante o uso da comédia para fins educacionais, tal arte vislumbrava uma forma trágica futura — centrada na complexidade da personagem, e não mais no mito ou na linearidade do enredo. Em uma tentativa de fundamentar uma teoria estética e de justificar algumas escolhas de suas obras dramatúrgicas, Lenz escreveu as **Notas sobre o teatro**. Neste texto, refletiu sobre a história dos gêneros poéticos dramáticos *comédia* e *tragédia* afirmando que não haveria muito sentido em tentar aplicar modernamente os preceitos da **Poética**, de Aristóteles, principalmente pela diferença de contextos sociais em que esta foi produzida na Grécia antiga e a Alemanha do século XVIII. Lenz inaugura assim uma perspectiva de leitura social tanto do público quanto dos poetas dramáticos, o que inspirou muitos autores posteriores, dentre eles destacamos Bertolt Brecht a realizar adaptações de suas peças e a produzir obras que refletissem também o contexto social em que foram produzidas.

Palavras-chave: literatura alemã; preceptor; comédia; tragédia; paródia.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Forschung konzentriert sich auf die Analyse zweier Schlüsselwerke des deutschen Dramatikers Jakob Michael Reinhold Lenz: dem Theaterstück **Der Hofmeister** und dem theoretischen Essay **Anmerkungen übers Theater**, beide im Jahr 1774 veröffentlicht. Die zentralen Forschungsachsen zielen darauf ab: 1) Zu untersuchen, inwiefern der Autor die Grenzen zwischen den Gattungen *Tragödie* und *Komödie* in Frage stellt, indem er die tragischen Elemente seiner neuartigen Komödienkonzeption herausarbeitet; 2) Darzulegen, wie der Autor eine Poetik für die Epoche des Sturm und Drang entwirft.; 3) Die Bearbeitung von **Der Hofmeister** durch Bertolt Brecht zu untersuchen und die Unterschiede zum Originalstück herauszuarbeiten; 4) Zu untersuchen, inwieweit Lenz die Parodie als kritisches Instrument einsetzte, um sich tragische und komische Traditionen anzueignen und zugleich Werke und Autoren der Vergangenheit sowohl zu würdigen als auch neu zu kontextualisieren. Diese Strategie wirft nicht nur neues Licht auf historische kritische Beiträge, sondern entwirft zukünftige ästhetische und soziale Möglichkeiten: eine innovative dramatische Kunst, die sowohl die normative Rigidität der neoklassizistischen poetischen Gattungen als auch die Hemmnisse der ständischen Gesellschaftsgliederung überwinden würde. Mittels des Einsatzes der Komödie zu Bildungszwecken strebte diese Kunst eine künftige tragische Form an – zentriert auf die Figurenkomplexität, nicht mehr auf den Mythos oder die Handlungslinearität. In dem Versuch, eine ästhetische Theorie zu fundieren und künstlerische Entscheidungen in seinen dramatischen Werken zu rechtfertigen, verfasste Lenz die *Anmerkungen übers Theater*. In diesem Text reflektierte er über die Geschichte der dramatischen Gattungen *Komödie* und *Tragödie* und vertrat die These, ein moderner Anwendungsversuch der Vorschriften von Aristoteles' Poetik sei wenig sinnvoll, vor allem aufgrund der unterschiedlichen sozialen Kontexte ihrer Entstehung im antiken Griechenland und im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Damit begründete Lenz eine sozialhistorische Rezeptionsperspektive für Publikum und Dramatiker, die zahlreiche spätere Autoren inspirierte. Besonders hervorzuheben ist Bertolt Brecht, der Bearbeitungen von Lenz' Stücken schuf und Werke produzierte, die ebenso ihren sozialen Entstehungskontext reflektierten.

Schlüsselwörter: Deutsche Literatur; Hofmeister; Komödie; Tragödie; Parodie.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Contexto histórico-literário do movimento Sturm und Drang e primeiras considerações a respeito de o Preceptor, de Lenz	20
1.2 A figura do preceptor nos finais do século XVIII alemão: introito biográfico, o caso Lenz	28
1.3 O preceptor: professor ou serviçal da nobreza?	29
1.4 Contraste entre Cultura burguesa e Civilização aristocrática.....	37
2 ELEMENTOS TRÁGICOS NA COMÉDIA O PRECEPTOR: TENSÃO SOCIAL E CASTRAÇÃO	43
2.1 Tensão social I: tragédia, comédia	43
2.2 Tensão social II: funções do preceptor	52
2.3 Considerações de Aristóteles, Lessing e Lenz acerca da tragédia e da comédia	56
2.4 Da tragédia antiga à comédia moderna, do grotesco ao retrato social: castração	67
2.5 Uma nota sobre o Realismo de Lenz	82
3 A POÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA DAS NOTAS SOBRE O TEATRO	90
3.1 Uma poética fragmentária do período <i>Sturm und Drang</i>	90
3.2 Imitação e Observação como Fontes da Poesia	94
4 A ADAPTAÇÃO DE BERTOLT BRECHT DE O PRECEPTOR	101
4.1 A recepção da obra de Lenz no século XX: O preceptor, de Brecht	101
4.2 Diferenças entre a versão original e a adaptação.....	111
4.3 Efeito de distanciamento e parábola social	140
5 PARÓDIA COMO CRÍTICA AOS GÊNEROS TRAGÉDIA E COMÉDIA	149
5.1 Exemplos de paródias contidas na tentativa de afogamento de Gustchen	153
5.2 A paródia de <i>As rãs</i> na obra de Lenz: uma lacuna na crítica	157
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS.....	175

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investiga a peça teatral **O preceptor**, de Jakob Michael Reinhold Lenz, e busca verificar em que medida o autor questiona os limites dos gêneros poéticos *tragédia* e *comédia*. Ao mesmo tempo em que Lenz recupera a importância da **Poética** de Aristóteles, adaptando para seu tempo o conceito de *mímesis*, contesta seu caráter prescritivo e a aplicação acrítica de seus preceitos nos séculos seguintes. Lenz questiona as hierarquias tradicionais dos gêneros dramáticos, analisando as distinções entre tragédias e comédias antigas e modernas, refletindo, de forma autocrítica, sobre a classificação de suas próprias obras: seriam elas comédias, tragédias ou um hibridismo que desafia tais categorias? Considerando o desenvolvimento histórico dos gêneros dramáticos, Lenz diagnostica um desgaste do uso da forma da tragédia no século XVIII, sobretudo nas tragédias do neoclassicismo francês e na tragédia burguesa alemã.

O autor evita deliberadamente a forma convencional da tragédia e, mesmo ao escolher a comédia como forma, imbui suas obras de um *pathos* trágico que dissolve os limites entre os gêneros. Esse hibridismo não é mero formalismo: reflete a questão social da inadequação do indivíduo burguês em um mundo dominado por valores aristocráticos. Dentre os vários motivos que levaram Lenz a recusar a forma da tragédia, podemos destacar aqui o fato de que as tragédias, historicamente, retratam personagens nobres de origem ou de espírito. Lenz buscou, então, reavivar a forma da comédia como gênero popular, retratando situações vividas por cidadãos menos favorecidos, oferecendo ao público uma nova definição de comédia: “Eu definitivamente chamo de comédia, não uma representação que apenas provoca risos, mas sim uma representação para todos” (Lenz, 2005b, p. 703, tradução nossa)². Nesse caso, podemos entender representação em um sentido ampliado que engloba tanto o teatro quanto a política.

A peça **O preceptor** trata, grosso modo, da vida de Läufer, uma espécie de tutor ou professor particular, portanto não um comerciante, tampouco um burguês abastado, mas um indivíduo pertencente a uma classe específica de intelectuais

² No original alemão: “Ich nenne durchaus Komödie, nicht eine Vorstellung, die bloß Lachen erregt, sondern eine Vorstellung, die für jedermann ist” (Lenz, 2005b, p. 703).

burgueses alemães de fins do século XVIII, que tiveram que prover seu sustento como professores particulares da aristocracia e da nobreza. Dessa maneira, Lenz cria uma nova forma de comédia, colocando nas luzes da ribalta um personagem burguês que, embora contrapondo-se aos vícios de aristocratas e de burgueses abastados, também não consegue conter seus impulsos, como o sexual, tendo uma relação com sua aluna Gustchen, o que faz com que se multipliquem os elementos trágicos na peça cômica. A relação sexual e a consequente gravidez dão início a uma série de elementos trágicos, como a fuga e a tentativa de suicídio de Gustchen que se atira em um lago, além da fuga de Läufer, que desesperado e arrependido, castra-se.

Entendemos a castração não só como a automutilação de um personagem individual, mas também como um símbolo da impotência e do impulso autodestrutivo dos intelectuais burgueses alemães diante da falta de perspectivas no cenário absolutista da época. Pois, seria inimaginável em um tal contexto que um preceptor, um professor depauperado como Läufer assumisse seu filho e se casasse com alguém pertencente a uma classe social superior. Da mesma maneira, a própria aluna estaria condenada a se esconder eternamente, não podendo jamais contrair matrimônio ou participar da vida em sociedade.

Assim, vemos como Lenz contorna os elementos trágicos, pois os desenvolvimentos da peça pareciam indicar um final trágico, mas ele a concluiu com um final típico de comédia, Gustchen consegue se casar com o namorado, seu primo Fritz, e o preceptor, mesmo castrado, se casa com Lise, uma aluna sua de Catecismo. *Theatrum ad absurdum*.

Verificamos então como, em termos de forma, a peça **O preceptor** assemelha-se e diferencia-se de uma tragédia e como os *crescendos de tensão* fazem com que o que seria o destino trágico inexorável do jovem preceptor ganhe contornos sociais, pois ferindo a si mesmo, evidencia o quanto não só os jovens intelectuais burgueses, mas toda a classe burguesa alemã estava mais disposta a se automutilar do que a tentar mudar o contexto social em que vivia.

A obra de Lenz parte de uma leitura sociológica do público teatral do século XVIII, que ele descreve como uma “mistura de cultura, crueza, moralidade e selvageria” (LENZ, 2005, p. 704). Para dialogar com essa audiência heterogênea, o dramaturgo mescla referências da alta tragédia com sequências cômicas aceleradas – “sequências de ações que se sucedem como trovoadas” (LENZ, 2006, p. 40) –, criando uma proposta teatral que alia entretenimento e crítica social. Não por acaso,

em **O preceptor**, a exposição das contradições da profissão docente convive com uma concepção de comédia que privilegia o primado da ação sobre o protagonismo individual. Nas **Notas sobre o teatro**, Lenz teoriza essa distinção: enquanto a tragédia moderna gira em torno de um grande personagem, como Hamlet, que conduz a trama, sua comédia apresenta figuras como Läufer – não um herói nobre, mas um tipo cômico entre muitos, cujos atos absurdos espelham as disfunções sociais. O efeito é duplo: ao evitar a identificação catártica com um indivíduo trágico, o público se vê representado em um caleidoscópio de personagens que povoam a cena, alcançando o que poderíamos chamar de *catarse cômica* – não a purgação de emoções pelo sofrimento de um herói, mas uma consciência crítica despertada pelo riso diante da coletividade retratada. Para Lenz, esse método – que substitui os enlevos morais das tragédias pelo dinamismo crítico da comédia – não só formaria um público para o teatro, mas prepararia o terreno para uma futura apreciação da seriedade trágica, em uma relação estreita entre educação estética e transformação social.

Por esses e outros motivos nos debruçamos no segundo capítulo sobre as **Notas sobre o teatro** e as consideramos uma Poética do período *Sturm und Drang*³. As **Notas** expõem, de maneira fragmentária e assistemática, questionamentos do autor em relação à composição dramática. Retomando as discussões de Aristóteles e de Lessing sobre a composição de tragédias e comédias, Lenz propõe essa nova forma de fazer comédias, incorporando não só elementos trágicos, mas também evidenciando as tensões sociais características de seu período, criando um caminho que seria mais tarde trilhado pelas vanguardas dos séculos seguintes e por Bertolt Brecht que adapta a peça **O preceptor**, retirando Lenz de seu ostracismo.

Com Aristóteles Lenz concorda em pontos específicos, por exemplo, que a arte deve *mimetizar* a natureza (Saadi, 2001, p. 41), mas no contexto dos primeiros desenvolvimentos da Primeira Revolução Industrial, já não existia mais a “bela natureza” dos Antigos ou dos neo-classicistas franceses. Para Lenz, a natureza encontrava-se agora fracassada, falhada, malograda, a depender da tradução de “*verfehlte Natur*” (Lenz, 2005, p. 638). O próprio conceito de Natureza agora se

³ Em português, literalmente, Tempestade e Ímpeto. Como se trata de um trabalho da área de Germanística, preferimos manter o uso do termo no original em alemão, lembrando, é claro, que se trata do movimento literário de fins do século XVIII alemão que configura, entre 1770 e 1785, a primeira onda do romantismo europeu.

expandia para abarcar tudo o que chegava aos sentidos humanos e não só o que seria exterior e digno de contemplação.

Somos todos amigos da arte poética e o gênero humano parece possuir, em todos os recantos deste planeta, um sentido inato para esta língua dos deuses. O que a torna tão sedutora, em todas as épocas, - do meu ponto de vista, é a imitação da natureza, quer dizer, de todas as coisas que, em torno de nós, vemos, ouvimos etcetera, que em nós penetram pelas cinco portas da alma e, em função do espaço que aí encontram, introduzem um maior ou menor contingente de ideias que, nesta cidade, se põem a viver e a produzir, associando-se umas às outras, ordenando-se sob determinados conceitos-chave ou então vagando sem chefe, comando ou ordem [...] (Lenz, 2006, p. 30).

Lenz amplia o conceito de natureza para fazer abarcar tudo o que nos cerca, nos afeta pelos sentidos e o que se passa dentro de nós. Com a natureza assim ampliada, entranhada, habitada como uma cidade por um novo contingente de ideias, aparecem as incongruências modernas, urbanas, do animal humano que não correspondem ao animal racional de Aristóteles, mas que engendra conflitos sociais, povoando as peças teatrais com monstros humanos, desejos incontrolláveis, parricídios, incestos, tentativas de homicídio, suicídio e automutilação. Todos esses temas aparecem nas principais peças de Lenz como **O preceptor**, **Os soldados**, **O novo Menoza** e vão povoar posteriormente os escritos de Georg Büchner, Franz Wedekind, e com contornos cada vez mais sociais, também os de Bertolt Brecht: “[...] a concepção lenziana de natureza é tão ampla que acaba por abarcar tudo o que existe, inclusive as coisas que Aristóteles gostaria que ficassem bem longe da cena - como, por exemplo, o irracional e os rasgos épicos” (Saadi, 2022, p. 43).

Um outro ponto de diferença com Aristóteles se dá no fato de que as **Notas** não reconhecem a definição, estabelecida por Aristóteles, do dramático em contraposição ao épico, antes, a tragédia, por exemplo, foi considerada por Lenz como “epopéia dramatizada” (Lenz, 2005, p. 666). Nesse sentido também, Lenz é considerado um precursor do *teatro épico* de Brecht, pois utiliza recursos épicos como a narração e o uso do *raisonneur*, personagem que apresenta a moral da história, fazendo com que o público tenha, por meio de seus comentários, uma visão mais objetiva da situação apresentada no palco. Além disso, apresenta teses com suas peças e as defende com argumentos apresentados por diferentes personagens. Há também os recursos da *desumanização caricatural*, com o desenvolvimento de

aspectos grotescos e maquinais das personagens, a inserção da perspectiva e do recuo históricos e sobretudo a exposição do antagonismo e das contradições entre as classes sociais: “A desumanização dos personagens ou o seu desfecho francamente caricatural e ridículo aparece também em quase todos os textos de Lenz” (Saadi, 2022, p. 44). Um exemplo emblemático dessa tendência encontra-se na segunda cena do quinto ato de **O Novo Menoza**: ali, o bacharel Zierau — figura grotesca que parodia os neoclassicistas — debate solenemente as três unidades da **Poética** de Aristóteles com seu pai, o burgomestre, cujo único desejo é assistir à noite, a uma peça de marionetes. Enquanto Zierau desfia em seu quarto um monólogo repleto de frustração intelectual e tédio existencial, o pai, impaciente, invade o cenário com uma bengala e a cena termina em pancadaria:

ZIERAU Se ao menos tivesse terminado meu livro, o meu ‘Mundo de Ouro’, garanto, fazia como o inglês e dava um tiro na testa. Seria uma conclusão de peso... e também havia de atrair mais atenção para o meu livro... Hum se eu ao menos... nunca disparei um tiro... e se começo a tremer e falho, como o jovem Brandrecht... Oh, se isto continua, *desperation!* sou teu. (*Lança-se para cima da cama.*)

O burgomestre entra brandindo a bengala.

BURGOMESTRE Ainda estás aqui a mandriar? Então espera que vou dar-te de volta as três unidades e as trinta e quatro horas (*bate-lhe*), e mais o Diabo em cima da cabeça. Quer-me parecer que estás entediado, vou ajudar-te a passares o tempo (Lenz, 2001, p. 97).

Imagine-se uma comédia em que pai e filho travam um diálogo absurdamente dissonante sobre Aristóteles e espectáculos de marionetes. Enquanto o filho, mergulhado em divagações pseudo-intelectuais, pondera tragicamente ‘dar um tiro na testa’ ou ‘disparar tiros em geral’, o pai, ancorado em um pragmatismo vulgar e devolvendo as três unidades e as temerárias “trinta e quatro horas” da unidade de tempo, corrige seu filho com pancadas. Dessa maneira, quando o burgomestre irrompe com uma bengala, a cena desaba em violência física que não resolve o conflito, mas o reduz a uma pantomima. O que poderia ser um debate sobre a poética clássica transforma-se em uma sátira: a violência física e a ameaça de suicídio, aqui, não são recursos cômicos, mas exemplificam o desespero existencial que corrói as certezas do racionalismo do século XVIII. A força do texto está em usar o ridículo para desvelar o abismo entre a pretensão humanista e a própria fragilidade humana, em que até a morte é esvaziada de sentido trágico e convertida em farsa. O grotesco aqui não é só estético: a pancadaria ridiculariza a própria ideia de diálogo, convertendo

personagens em marionetes de um teatro cruel, em que a racionalidade clássica é substituída por um caos que coloca abaixo até a noção de família. Assim, Lenz não apenas critica a rigidez dos gêneros, mas esvazia suas criaturas de humanidade, transformando-as nas próprias marionetes que se lhes ofereciam como espetáculo. Na obra de Lenz, já se esboçava, em germe, aquilo que Friedrich Dürrenmatt consolidaria dois séculos depois em suas reflexões sobre o teatro em seu livro **Theater-Schriften und Reden**⁴.

A tragédia pressupõe culpa, necessidade, medida, perspectiva, responsabilidade. Na confusão do nosso século, nesta despedida caótica da raça branca, não há mais culpados nem responsáveis. Nenhum deles pode fazer nada a respeito e nem queria isso. Isso realmente está acontecendo sem ninguém. Tudo é varrido e fica preso em alguma peneira. Somos coletivamente culpados demais, coletivamente envolvidos demais nos pecados de nossos pais e antepassados. Somos apenas filhos dos filhos. Isso é infortúnio nosso, não nossa culpa: a culpa só existe agora como conquista pessoal, como ato religioso. A nós só resta a comédia⁵ (Dürrenmatt *apud* Duncan, 1975, p. 243, tradução nossa).

Vivendo um momento histórico marcado pela ambivalência — o início da crise da concepção racionalista-iluminista com seus conflitos morais individuais, e a visão do esgotamento do modelo da tragédia burguesa —, Lenz encontrou no que estamos chamando aqui de *desumanização caricatural* um recurso estético para traduzir o desencaixe do sujeito nesse mundo em transição. Seus personagens, caracterizados seja como tipos grotescos ou como marionetes de forças opressoras, não refletiam apenas a crise ética de sua época, mas antecipavam a perspectiva de que a comédia, e não a tragédia, seria o gênero capaz de expor o absurdo das estruturas de poder. “Lenz posiciona-se como Jano entre duas épocas: de um lado, ele enxerga os conceitos iluministas de autonomia individual e aspiração trágica; de outro, encontra a consciência cômica descrita por Dürrenmatt”⁶ (Duncan, 1975, p. 242, tradução

⁴ Escritos e Discursos Teatrais.

⁵ “Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in den Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei” (Dürrenmatt *apud* Duncan, 1975, p. 243).

⁶ No original inglês: “Lenz stands Janus-like between two epochs : on the one side he sees the Enlightenment concepts of individual autonomy and tragic aspiration; on the other he encounters the comic awareness described by Dürrenmatt” (Duncan, 1975, p. 242).

nossa). Ao exagerar os traços humanos até a deformação, Lenz não apenas criticava a ilusão de autonomia do indivíduo burguês, mas desenhava um teatro em que a farsa revelava, sob o riso, a desintegração de qualquer certeza. Como Jano, o deus romano das transições — representado com duas faces opostas que simbolizam passado e futuro, término e recomeço —, Lenz encarnava o olhar dualista diante de seu tempo. Volta-se para o passado, onde vislumbra a superação da crise da cosmovisão racionalista, e para o presente, que diagnostica como merecedor do riso cáustico da comédia. Seus textos, assim como as faces do deus, operam na contradição: se de um lado celebram a razão emancipatória do século XVIII, de outro desnudam os absurdos da modernidade que não resolveu os dilemas humanos. A comédia lenziana, portanto, consiste em uma ferramenta crítica: ao rir do presente, ele expõe a farsa de um progresso que prometeu liberdade e gerou novas servidões — sátira que, como profecia, já antevia o desencanto que marcaria o teatro dos séculos XIX e XX.

À vista disso, Lenz foi mal compreendido em sua época. Suas peças, quando adaptadas para o palco, eram mutiladas de acordo com as normas sociais vigentes e reduzidas a comédias de amor inofensivas.

Enquanto a peça *Os Soldados*, como mencionado, foi encenada regularmente desde 1863 e, sobretudo, a partir de 1911, *O Preceptor* não fora mais apresentado desde as encenações de Schröder em 1778 no Teatro de Hamburgo am Gänsemarkt e em 1780 no Teatro Nacional de Mannheim. Schröder adaptara a peça ao gosto da época e a suavizara, diferenciando-a pouco das demais comédias sentimentais do período. O enredo limitava-se essencialmente ao relacionamento entre Gustchen e Läufer, culminando em seu casamento após Läufer ser elevado à nobreza. A cena da castração e as cenas envolvendo os estudantes foram completamente omitidas⁷ (Schoeps, 1975, p. 448, tradução nossa).

Na verdade, **O preceptor** foi reencenado muitas vezes desde sua publicação, com pelo menos vinte e duas apresentações desde 1950, segundo o site do *Jakob*

⁷ No original alemão: "Während Die Soldaten, wie angedeutet, seit 1863 und vor allem seit 1911 regelmäßig gespielt wurden, hatte Der Hofmeister seit Schröders Inszenierungen von 1778 im Hamburger Theater am Gänsemarkt und 1780 im Mannheimer Nationaltheater keine Aufführung mehr erlebt. Schröder hatte das Stück dem Zeitgeschmack angepaßt und entschärft es unterschied sich kaum von den übrigen sentimentalen Komödien der Zeit. Die Handlung beschränkte sich im wesentlichen auf das Verhältnis von Gustchen und Läufer; am Ende stand ihre Heirat, nachdem Läufer in den Adelsstand erhoben worden war. Die Kastration und die Studentenszenen fehlten völlig" (Schoeps, 1975, p. 448).

Lenz Archiv de Heidelberg⁸. Encontramos também registro, em 2016, de uma encenação no Brasil pela Escola de Arte Dramática da USP.⁹ Há inclusive um prêmio trienal intitulado *Jakob Michael Reinhold Lenz-Preis*, entregue a cada três anos pela cidade de Jena para dramaturgos que se destacam pela inovação e experimentação de suas obras.¹⁰ Mesmo com essas reparações históricas, permanece um relativo desconhecimento do autor e da importância de sua obra.

A imagem de Lenz foi completamente ofuscada por Goethe, não por conta da suposta superioridade e genialidade deste, mas porque, no início, havia uma influência mútua e uma semelhança tanto na forma quanto no conteúdo em suas obras do período do *Sturm und Drang*. Além disso, Goethe escreveu de maneira um tanto deletéria sobre seu antigo amigo, descrevendo seu caráter instável e sua forma pouco polida de se portar em sociedade. E apesar de Goethe ter ajudado Lenz a conseguir publicar suas primeiras obras, a amizade entre os dois foi se perturbando e a admiração inicial que Goethe tinha por Lenz foi sendo substituída por decepções que fizeram com que Goethe retratasse seu outrora amigo com tons não muito positivos, destacando sua infantilidade e sua dificuldade de adequação à vida social. Somam-se a isso ainda as perturbações internas de Lenz que, além de ter proposto uma espécie de matrimônio literário com Goethe, ainda tentou, por várias vezes, se comparar com ele e, de alguma forma, superá-lo não só como poeta, mas como rival amoroso, escrevendo poemas para ex-namoradas de Goethe, tentando lhes conquistar a simpatia.¹¹

Em **De minha vida: Poesia e Verdade**, no Livro XI, Goethe menciona pela primeira vez Lenz, contextualizando-o no ambiente intelectual de Estrasburgo, cidade que, até 1681, pertencera ao mundo germânico e, no século XVIII, tornara-se um ponto de convergência entre a cultura francesa e as raízes alemãs — atrativo para

⁸ <https://lenz-archiv.de/verzeichnisse/theaterauffuehrungen/> Acesso em março de 2025.

⁹ <https://jornal.usp.br/cultura/escola-de-arte-dramatica-apresenta-a-peca-o-preceptor/> Acesso em março de 2025.

¹⁰ https://www.jenakultur.de/de/aufgaben_und_service/kulturpreise_und_stipendien/jakob-michael-reinhold-lenz-preis_der_stadt_jena/819186#:~:text=der%20Stadt%20Jena-,Jakob%20Michael%20Reinhold%20Lenz%20Preis%20der%20Stadt%20Jena,mit%20insgesamt%2010.000%20Euro%20dotiert. Acesso em março de 2025.

¹¹ O tradutor da obra **De minha vida: Poesia e Verdade**, Maurício Mendonça Cardozo, faz uma pequena nota explicativa sobre essa fase: “Lenz seguiria no encalço de Goethe por várias cidades, tentando imitar seus passos e chegando a fazer contato com pessoas de seu círculo mais íntimo de relações. Em Sessenheim, por exemplo, procuraria Friedrike e, na tentativa de ‘ele mesmo’ reatar com a moça os laços que Goethe rompera, chegaria a escrever-lhe poemas de amor” (Cardozo, 2017, p. 722).

jovens como Goethe, que ali chegou em 1770 para concluir seus estudos. Nesse cenário, a Sociedade de Filosofia e Belas Letras serviu de palco para Lenz apresentar suas **Notas sobre o Teatro**, texto que acompanhava sua tradução de **Trabalhos de Amor Perdidos**, uma das primeiras comédias de Shakespeare vertidas para o alemão. Goethe, ao recomendar a leitura das **Notas** de Lenz, do ensaio sobre Shakespeare de Herder e de seu próprio “Sobre a Arquitetura Alemã”, não apenas evidencia a efervescência teórica do período, mas também traça um mapa das influências que moldariam o *Sturm und Drang*. Sua descrição de Lenz, porém, é ambivalente: se no Livro XI exalta o 'gênio shakespeariano' do colega — destacando, além de sua fisionomia singular e modos excêntricos, sua habilidade de compor cenas no estilo de Shakespeare —, no Livro XIV, ao tratar do *Sturm und Drang*, ressalta sua tendência à intriga e seus traços de instabilidade mental, sugerindo que a genialidade de Lenz coexistia com uma personalidade à beira da autodestruição (Goethe, 2017, p. 592-594; p. 718; p. 721). Assim, Goethe constrói um retrato complexo: Lenz é simultaneamente o teórico visionário e o *outsider* problemático, espelho das contradições de uma geração que oscilava entre o culto ao gênio e o precipício da loucura.

Nem bem o *Götz von Berlichingen* havia sido lançado, quando recebi de Lenz um extenso ensaio, escrito no mais ordinário papel de rascunho - material que ele costumava usar para seus escritos - e sem deixar o menor espaço em branco para as margens, nem no alto, nem embaixo, nem em qualquer um dos lados da página. Essas folhas traziam o título *Sobre nosso casamento* e, se não acabassem se perdendo com o tempo, seriam mais esclarecedoras para nós atualmente do que puderam ser para mim naquela época - eu não tinha, então, uma ideia tão clara sobre a figura de Lenz e sua personalidade. O intuito principal desse longo escrito era o de colocar os nossos talentos, os meus e os dele, lado a lado, ora parecendo se subordinar a mim, ora parecendo se me equiparar (Goethe, 2017, p. 721).

Como sabemos, Lenz tinha dificuldades de se encaixar na sociedade de sua época, comportava-se como um jovem burguês rebelde, não conseguindo, como Goethe, alcançar a graça de algum mecenas aristocrata. Lenz tentou inclusive intervir indiretamente intervir no cenário de guerras europeu, como atesta sua tentativa frustrada de influenciar ministros franceses – Saint-Germain e Maurepas – ao enviar-

lhes seu texto “Über die Soldatenehen”¹², obra que ele próprio traduziu para o francês. A recepção foi, porém, desdenhosa: Goethe, em tom cáustico, considerou as propostas de Lenz “risíveis e impraticáveis”¹³, enquanto a análise de Griffiths aponta que

[...] a profunda preocupação de Lenz com a comunicação estende-se à situação em que ele se encontra, como um poeta que escreve sobre política e se dirige aos ministros de uma das principais potências da Europa. Argumentou-se que a peça *Die Soldaten* marca o início da ruptura de Lenz com o *modus literário* do Sturm und Drang, e que a cena final daquela peça demonstra o fracasso da literatura em enfrentar problemas políticos complexos”¹⁴ (GRIFFITHS, 2006, p. 16, tradução nossa).

Justamente por esses e outros motivos notabilizou-se a imagem do louco Lenz. Georg Büchner retrata o aparecimento desses primeiros desarranjos mentais em sua novela **Lenz**¹⁵, que também servirá de modelo para Gilles Deleuze e Félix Guattari criarem um contraponto à centralidade da figura de Édipo e à teoria psicanalítica de Freud, com o monumental **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia¹⁶.

Nesse sentido, buscando contribuir para a reavaliação crítica da obra de Jakob Michael Reinhold Lenz, esta pesquisa cruza fontes literárias e teóricas, utilizando análise textual e histórica, analisando criticamente com leituras reducionistas que

¹² Sobre os Casamentos dos Soldados

¹³ Lenz acompanhou, como preceptor, os dois irmãos oficiais von Kleist em sua missão em Estrasburgo. Goethe relatou o insucesso de Lenz em **De minha vida**: “Assim como seus dois educandos, ele também passava muito tempo com os oficiais da guarnição. A essa convivência devem remontar aquelas estranhas ideias que, mais tarde, ele incorporaria em sua peça *Os soldados*. Mas as relações que mantivera desde cedo com o universo militar teriam ainda outra consequência em particular: ele se considerava um grande conhecedor das forças armadas. De fato, Lenz dedicou-se ao estudo dessa área com grande detalhe, que, alguns anos mais tarde, chegou a preparar, para o ministro de guerra francês, um extenso memorando [*Über die Soldatenehen*] sobre o tema, com a certeza de que suas observações obteriam grande sucesso. Embora os problemas daquele meio fossem muito bem identificados por ele, as sugestões que propunha eram todas risíveis e impraticáveis. Lenz insistia, porém, que aquele memorando poderia render-lhe grande influência na corte, razão pela qual se mostrou muito pouco grato para com os amigos que, à custa de muitos argumentos e objeções, tentaram impedi-lo de encaminhar aquela obra fantasiosa, recomendando-lhe, em seguida, que a queimasse - apesar de apresentar-se tão bem copiada e já acompanhada de uma carta envelopada e formalmente endereçada” (GOETHE, 2017, p. 720-721).

¹⁴ “Lenz’s profound concern with communication extends to the situation in which he finds himself, as a poet writing about politics and addressing himself to the ministers of one of Europe’s leading powers. It has been argued that the play *Die Soldaten* marks the beginning of Lenz’s break with the literary *modus* of the Sturm und Drang, and that the final scene of that play demonstrates the failure of literature to tackle complex political problems” (GRIFFITHS, 2006, p. 16).

¹⁵ BÜCHNER, Georg; SCHNEIDER, Peter. **Lenz**. Um retrato. São Paulo: Brasiliense, 1973.

¹⁶ DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2010.

historicamente marginalizaram seu legado. Para tanto, o estudo organiza-se em quatro eixos principais: 1) No contexto literário do *Sturm und Drang*, resgatamos o papel dos intelectuais burgueses alemães na construção de uma historiografia literária que, em oposição ao classicismo, valorizou a subjetividade e a crítica social — a figura do preceptor emerge como símbolo das tensões entre a cultura burguesa e aspectos civilizatórios da aristocracia. 2) Na análise dos gêneros literários, exploramos a opção de Lenz por escrever comédias, gênero que, em suas mãos, absorve elementos trágicos para expor as contradições de uma sociedade em transição, demonstrando como a estrutura social do século XVIII influenciou não apenas a escolha da forma dramática, mas também as temáticas trabalhadas nas peças. 3) No debate sobre a **Poética** de Aristóteles, examinamos a rejeição lenziana às regras clássicas, defendendo que seu teatro privilegia o primado da ação, a fragmentação e a paródia como método de construção de cenas, antecipando reflexões de autores teatrais do século XX como Bertolt Brecht. 4) Investigamos a redescoberta de Lenz por Brecht, cuja adaptação de **O preceptor** não apenas recuperou a peça do seu esquecimento no século XX, mas revelou seu potencial crítico obscurecido até então por leituras anacrônicas. Ao articular esses eixos, o estudo visa não apenas reabilitar Lenz como teórico e dramaturgo, mas evidenciar como sua obra — pontuada pela crítica às estruturas de poder — dialoga com as urgências políticas e estéticas do presente.

1.1 Contexto histórico-literário do movimento Sturm und Drang e primeiras considerações a respeito de O Preceptor, de Lenz

1770, a cidade de Estrasburgo foi palco do encontro entre Herder e Goethe, marcando o início do período que será conhecido na história da literatura como *Sturm und Drang*. De acordo com Karthaus (1976, p. 11), há uma série de antecedentes que marcam o início do período, como as **Memoráveis Socráticas** (1759), as **Cruzadas do filólogo** (1762), de Hamann, os **Fragmentos sobre a mais recente literatura alemã** (1767), de Herder, as **Florestas Críticas** e o **Diário de viagem** (1769), de Goethe, ou mesmo a tragédia **Ugolino** (1768), de Gerstenberg, mas de fato o encontro de Herder e Goethe funcionou como o grande disparador do movimento.

O início, o desencadeamento do período *Sturm und Drang* aconteceu em Estrasburgo. Goethe havia viajado para lá em 1770 para completar seus estudos jurídicos. No inverno de 1770, conheceu Herder. Com este, Goethe toma conhecimento de Shakespeare, Ossian e da poesia popular. Em Estrasburgo, Goethe encontra-se a si próprio (Kliess, 1970, p. 21, tradução nossa)¹⁷.

Kliess faz uma caracterização típica da época. Goethe, encontrando Herder, conhecendo Shakespeare, Ossian e a poesia popular, estaria encontrando-se a si mesmo, como se a importância de Herder e de seus outros interlocutores fosse a de tão-somente servir de espelho a Goethe, permitindo que este conhecesse a si mesmo e iniciasse sozinho, com suas forças titânicas não só o período do *Sturm und Drang* na Alemanha, mas o romantismo europeu e toda era de ouro da literatura alemã.

Em 1771, Lenz juntou-se a Herder e a Goethe, dando início a uma amizade turbulenta e colocando em prática ideais artísticos novos e em comum. O movimento *Sturm und Drang*, ou na tradução para o português "Tempestade e Ímpeto", é de fato uma das primeiras erupções do romantismo europeu e reflete esteticamente o contexto mais amplo da tentativa de emancipação política e cultural da incipiente classe burguesa. **Sturm und Drang** é, originalmente, o título da peça publicada em 1776 por Friedrich Maximilian Klingler. Nomeia, portanto, *a posteriori* as tempestuosas obras produzidas no período de 1770 a 1785. A peça, inicialmente se chamaria *Der Wirrwarr*, algo como confusão, tormento, emaranhado, desordem, mas Klingler decidiu-se, ao fim e ao cabo, pelo título **Sturm und Drang**. O tradutor brasileiro de Klingler, Alexandre Krug, ressalta:

Para completarmos a apresentação de Klingler devemos ainda destacar algumas características do seu texto, escrito durante uma turbulenta estadia em Weimar ao lado de Goethe, na qual o autor procurou desesperadamente sua aceitação como artista. Começando pelo título de sua obra, verifica-se ser difícil expressar a explosiva brevidade monossilábica que contém [...]. A concentração fonético-semântica que produz explica a sua longevidade: *Sturm*: tormenta/ataque; *Drang*: impulso/afã/ânsia. É um título abstrato, quase metafísico, que não indica nenhum objeto concreto ou pessoa, mas sim puro estado de espírito (Krug, 1996, p. 14-15).

¹⁷ No original alemão: "Die Einleitung, die Auslösung der Sturm-und-Drang-Periode geschah in Straßburg. Goethe war 1770 dahin gereist, um seine juristischen Studien zu vollenden. Im Winter 1770 lernte er Herder kennen. Durch ihn wurde Goethe auf Shakespeare, Ossian und die Volksdichtung aufmerksam. In Straßburg findet Goethe zu sich selbst" (Kliess, 1970, p. 21).

Por conta da sonoridade breve e explosiva e da força poética condensada no título, passou-se a considerar o período de 1770 e 1785, marcado pelos jovens literatos nascidos na década de 1750 na Alemanha, justamente pela designação de *Sturm und Drang*. Preferimos também utilizar aqui o termo em alemão *Sturm und Drang*, evitando assim, justamente, o termo Pré-romantismo que por sua vez não acentuaria os traços característicos do movimento, reduzindo-o a um mero antecedente do Romantismo. Acompanhamos, nesse sentido, Eloá Heise e Ruth Röhl: “Optou-se, neste capítulo, pela designação alemã, em lugar de Pré-Romantismo, para se evitar a conotação de um pré-movimento de valor secundário” (Heise; Röhl, 1986, p. 26). A isso, somamos as considerações de Willi Bolle, que fez publicar, junto com Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano, a excelente tradução para o português brasileiro, junto com uma “Apresentação” e “Materiais para uma montagem” da peça **O preceptor**.

No confronto que segue, percebe-se o quanto seria falacioso insistir em chamar o *Sturm und Drang* de movimento pré-romântico: contra o sonho, o devaneio, a idealização de um Novalis, temos em Lenz a quebra dos sonhos [...]; contra o maravilhoso dos contos de Tieck e Grimm, temos em *O preceptor* o prosaico e a paródia do happy end [...]; contra a poesia pela poesia, proposta por Friedrich Schlegel: o confronto com as relações de dinheiro; contra as divagações e a evasão de Eichendorff: a impossibilidade da evasão e o ambiente atrasado e tacanho da província alemã [...]; contra o compromisso com a Reação e a Restauração: a luta a favor da emancipação das classes de baixo (Bolle, 1983, p. 32).

Nossa pesquisa parte do pressuposto estabelecido por Bolle, que destaca a singularidade do movimento *Sturm und Drang* — com ênfase particular na obra de Lenz —, analisando sua ruptura com o sonho idealista, sua busca pelo prosaico e sua representação crítica do atraso alemão frente ao contexto das revoluções burguesas. Além disso, investigamos como Lenz destaca elementos trágicos em sua concepção de comédia, analisando as relações monetárias e hierárquicas, subvertendo o desfecho feliz típico das comédias tradicionais, transformando-o em uma farsa grotesca que expõe as contradições sociais de seu tempo.

Os jovens rebeldes do *Sturm und Drang* estavam em busca de uma valorização das letras alemãs e de um ambiente mais propício para a criação artística. Uma marca característica da produção da época é o destaque para a dramaturgia, de modo que os autores estavam também em busca de mais espaço para a apresentação de suas

peças, desejando contribuir com a inserção da jovem classe burguesa nos palcos alemães. Assim, podemos ver um projeto de continuidade em relação à literatura do período justamente anterior, a *Aufklärung*¹⁸, mais notadamente dos esforços de Gotthold Ephraim Lessing para erigir um teatro nacional alemão. Brevemente destaquemos aqui Lessing como um autor de suma importância não só para Lenz, mas para a constituição de uma literatura alemã moderna, nas palavras de Willi Bolle:

Com Lessing, a cultura alemã ganha uma personalidade à altura dos autores da Ilustração na Europa ocidental [...]. Com Miss Sara Sampson (1755), Lessing continua o gênero da tragédia doméstica ou tragédia burguesa, inaugurada por Lillo, e com Minna von Barnhelm (1767) retoma a linhagem da comédia séria, começada por Diderot (Bolle, 1983, p. 25).

Como forma de homenagem, a obra de Lessing será mencionada em várias obras da época, como em **O preceptor**: “Os outros que me tomem por doido! Não posso perder *Minna von Barnhelm*, nem que tivesse de ir nu em pelo!” (Lenz, 1983, p. 78). Interessante notar também que justamente o drama **Emilia Galotti**, de Lessing, é encontrado no leito de morte do **Werther** de Goethe¹⁹. Como veremos, Lenz também será herdeiro dessa “linhagem da comédia séria começada por Diderot” e continuada por Lessing, escrevendo comédias que servem mais como retrato da realidade social do que meramente como entretenimento cômico.

Costumeiramente ressaltam-se os aspectos discordantes entre a *Aufklärung* e o *Sturm und Drang*. Conforme veremos mais adiante, muitos críticos, como o contemporâneo do *Sturm und Drang*, o próprio rei Frederico II, ou mesmo intelectuais do século XX, como Anatol Rosenfeld, enxergarem “mau gosto” ou “irracionalismo” nas obras do período.²⁰ No entanto, as referências constantes a Lessing e a um projeto de valorização das letras nacionais, colocam o *Sturm und Drang* muito mais como uma continuação das reivindicações dos autores iluministas, tanto no plano estético-dramatúrgico, com a exploração dos dramas familiares e domésticos, quanto no plano político, no que se refere à demanda por uma maior participação da

¹⁸ Iluminismo alemão.

¹⁹ “Tinham posto Werther sobre o leito, com o rosto amarrado por um lenço. Sua fisionomia era já a de um morto. Não fazia o menor movimento. Os pulmões ainda arfavam de um modo horroroso, ora fracamente, ora com mais força. Esperava-se o fim. Ele bebera apenas um copo de vinho. O drama de Emilia Galotti estava aberto sobre uma estante” (Goethe, 2002, p. 349).

²⁰ Rosenfeld utiliza, para caracterizar as peças de Lenz, a designação de “dramas de farrapos” por conta de seu caráter algo aberto e descosido (Rosenfeld, 1991, p. 22).

burguesia local no contexto social e político da época. Podemos lembrar também da proximidade das datas de publicação de algumas obras de Lessing, como **Minna von Barnhelm** em 1767, *Emilia Galotti* em 1772, o **Werther** de Goethe e **O preceptor** de Lenz, ambas de 1774, de modo que todas essas obras foram publicadas praticamente no mesmo contexto histórico, político e social.

Além desses aspectos, também observamos uma continuidade entre *Aufklärung* e *Sturm und Drang* no que diz respeito à luta comum contra o domínio absolutista da nobreza em todas as esferas da sociedade. Se, por um lado, havia já uma inserção da burguesia no quadro social, com a possibilidade de ascensão financeira ou até de compra de títulos de nobreza, por outro lado, a sociedade continuava estratificada, sendo restrita à burguesia endinheirada a possibilidade de ascender socialmente dentro do quadro mais geral do absolutismo europeu de fins do século XVIII.

Considerando especificamente o estrato dos intelectuais burgueses que surgia na época, havia algumas possibilidades de inserção na sociedade, por exemplo, podia-se ingressar em uma universidade, trabalhar depois como preceptor na casa de alguma família aristocrática, na expectativa de que depois de alguns anos, o chefe da família realizasse uma indicação para algum posto de trabalho na administração pública, ou mesmo em alguma universidade ou biblioteca. A título de exemplo, na peça **O preceptor**, observamos o pai do preceptor, o senhor pastor Läufler, discutindo com o Conselheiro Titular sobre as possibilidades de inserção social de alguém como seu filho, recém-saído da universidade:

Pastor: Mas Sr. Conselheiro Titular²¹ – Deus do Céu! Neste mundo é assim mesmo: quando se vem da universidade é necessário um mirante de onde se possa avistar um emprego público; primeiro temos de aguardar o chamado divino e muitas vezes um patrão é o melhor meio para nossa promoção; pelo menos comigo foi assim (Lenz, 1983, p. 70).

²¹ Podemos lembrar aqui também, que apesar da excelente tradução brasileira de Willi Bolle, Flávio M. Quintiliano e Erlon J. Paschoal, a escolha de “Conselheiro Titular” para traduzir *Geheimer Rat* perde a nuance de *geheim*, secreto, oculto, escondido. Uma solução possível seria verter para Conselheiro Privado, análogo ao inglês *Privy Counselor*, mantendo o aspecto de secreto, privado. *Titularrat* corresponderia com mais exatidão a Conselheiro Titular. Mantivemos, entretanto, em nosso texto, a tradução para Conselheiro Titular para não confundir os leitores já acostumados com esta edição brasileira que nos inspirou e nos serviu imensamente neste trabalho.

Esta fala integra a primeira cena do segundo ato. Em alemão, Lenz utiliza “göttlicher Ruf”²², traduzido aqui por Willi Bolle como “chamado divino”. É interessante notar que “Ruf”, chamado, está na raiz da palavra *Beruf*, profissão, e também de *Berufung*, vocação, nomeação, indicação, como se, de fato, a vocação profissional fosse uma espécie de chamado ou indicação divinos, a que os tementes a Deus devem atender. Outro ponto interessante que pode ser destacado é o estilo irônico da escrita de Lenz que registra que um aluno recém-saído da universidade deve encontrar na profissão de preceptor uma espécie de “mirante” e que deve primeiro esperar um “chamado divino” para assim conseguir um emprego, lembrando que geralmente o chamado divino provinha do próprio patrão que acenaria com uma indicação para algum cargo público. A ironia incide justamente em relação ao pai, pastor de igreja, que quer tentar enxergar Deus em todos os assuntos mundanos. O diálogo inteiro é marcado pela ironia, o Conselheiro Titular, interlocutor do Senhor Pastor Läufer responde: “CONS. TIT.: Cale-se, Sr. Pastor, por favor, cale-se. Todos sabem muito bem que o seu ‘chamado divino’ foi sua saudosa senhora, do contrário ainda hoje estaria a serviço do Major von Tiesen, estrumando sua lavoura” (Lenz, 1983, p. 70). Com isso, vemos desnudadas as ações divinas e somos lançados às origens do trabalho com o estrume na lavoura e à intervenção divina da esposa do pastor.

Outra marca característica das obras de Lenz é a mistura de elementos biográficos e ficcionais. Lenz estudou teologia, mas não concluiu o curso. Seu pai era pastor protestante e tinha lhe arranjado um emprego para quando terminasse a graduação, mas como Lenz não se formou, teve de aceitar um emprego como preceptor de dois jovens militares que iriam servir ao exército na França. O texto de Lenz imbrica-se com sua vida, mas ele não reproduz meramente os eventos biográficos em suas obras, na verdade, a partir de algumas vivências, ele cria, sob a tinta da ironia, personagens caricaturais que vão desnudar as relações sociais de sua época. “É verdade, porém, que ele pretendia que os seus dramas fornecessem exemplos muito concretos dos problemas com que lidam. A grande quantidade de

²² Para o texto alemão, utilizamos a edição de Sigrid Damm de 1987, reeditada em 2005 **Jakob Michael Reinhold Lenz, Werke und Briefe in drei Bänden**: “Pastor: Aber Herr Geheimer Rat – Gütiger Gott! Es ist in der Welt nicht anders: man muss eine Warte haben, von der man sich nach einem öffentlichen Amt umsehen kann, wenn man von Universitäten kommt; wir müssen den göttlichen Ruf erst abwarten, und ein Patron ist sehr oft das Mittel zu unserer Beförderung: wenigstens ist es mir so gegangen” (Lenz, 2005, p. 56).

material autobiográfico mal disfarçado indica a extensão desta tendência” (Duncan, 1975, p. 241, tradução nossa)²³. Exploraremos mais adiante mais algumas dessas interseções entre a vida de Lenz e a forma estética que ele adota para recriar algumas dessas vivências. Por ora, lembremos somente que o tema geral da peça **O preceptor** também surge de um acontecimento real: “O motivo da peça foi um escândalo ocorrido em uma casa vizinha na Livônia: um mordomo se apaixonou pela filha da casa e a seduziu. O nome da família: Berg, como na peça de Lenz” (Patzner, 2009, p. 5)²⁴. Lenz faz então uso crítico de fatos reais para criar sua ficção.

Considerando ainda as fontes de Lenz e o contexto literário do *Sturm und Drang*, constatamos uma série de características comuns com os *Stürmer und Dränger*²⁵, como o esforço pela continuação do legado de Lessing, a retomada do conceito de gênio de autores ingleses, o questionamento, com base na recuperação e no elogio da simplicidade de Homero e de Shakespeare, da normatividade da **Poética** de Aristóteles, além da crítica ao excesso de rebuscamento do teatro francês dos séculos XVII e XVIII. Já em Lessing podemos observar um elogio à singularidade de Homero e de Shakespeare:

Mas o que se disse de Homero, que é mais fácil arrebatado a maçã de Hércules do que um verso dele, também se pode dizer plenamente de Shakespeare. Na mais leve de suas belezas há um selo impresso, que grita imediatamente a todo mundo: eu sou de Shakespeare! E aí da beleza alheia que tenha a audácia de postar-se a seu lado! (Lessing, 1991, p. 47).

Os *Stürmer und Dränger* retomam o conceito de “gênio” de autores ingleses como Edward Young e Robert Wood, tendo como grande referência William Shakespeare que oferecia uma espécie de modelo e fonte de inspiração no combate à normatividade da poética da tragédia clássica.

O ensaio mais famoso de Lenz, *Notas sobre o teatro*, é geralmente considerado uma das principais poéticas do *Sturm und Drang*; na sua

²³ No original inglês: “It is true, however, that he intended his dramas to provide very concrete examples of the problems with which they deal. The large amount of thinly-disguised autobiographical material indicates the extent of this tendency.” (DUNCAN, 1975, p. 241)

²⁴ “Anlass des Stücks war ein Skandal in einem Nachbarhaus in Livland: Ein Hofmeister hatte sich in die Tochter des Hauses verliebt und sie verführt. Der Name der Familie: Berg, wie in Lenz' Stück” (Patzner, 2009, p. 5).

²⁵ Da mesma forma que utilizamos *Sturm und Drang* para caracterizar a primeira onda do romantismo europeu, chamamos de *Stürmer und Dränger* os artistas e intelectuais pertencentes a essa geração.

admiração por Shakespeare, na sua rejeição das três unidades tradicionais, na sua insistência na criação de 'um mundo inteiro' dentro do drama, etc., o ensaio reflete certamente as aspirações desse movimento (Duncan, 1975, p. 232-233, tradução nossa)²⁶.

O estabelecimento desses novos parâmetros para a criação artística, implicando na revisão crítica da poética clássica - principalmente da poética de Aristóteles e de sua aplicação não só no Neoclassicismo e no Iluminismo francês, mas também no Iluminismo alemão - levou Lenz a questionar os limites entre os gêneros dramáticos. Ele não só introduziu elementos trágicos em suas comédias, mas também formulou uma nova teoria da tragédia e da comédia em suas **Notas sobre o teatro**, que consideramos aqui uma poética do período *Sturm und Drang*.

Não podemos esquecer tampouco da forte influência de Jean-Jacques Rousseau, com grande parte da produção dramatúrgica do período retratando o embate do indivíduo simples, elementar de um lado e da sociedade civilizada repressora do outro lado, como expresso no **Contrato Social** (1762). Há também, em **O preceptor**, menção direta à história de Abelardo (1079-1142), filósofo escolástico a quem foi confiada pelo tio de Heloísa sua educação. Abelardo se apaixona por ela, desenvolvendo com ela uma relação amorosa, casando-se, tendo um filho escondido, e quando descoberto, justamente pelo tio, é castrado por este em castigo. Na peça, Lenz menciona não só a história de Abelardo como também a versão de Rousseau, **A Nova Heloísa**. Na quinta cena do segundo ato, Gustchen está no que seria uma aula em seu quarto. Ela declama um trecho de **Romeu e Julieta** e, segundo a indicação de cena, "*beija ardentemente a mão de Läufer*". Este reage:

LÄUFFER: (*beija longamente a mão dela e fica algum tempo olhando para ela, em silêncio*): Acho que vou acabar como Abelardo.

GUSTCHEN: (*ergue-se*): Você está enganado - é meu coração que está doente. Ninguém vai suspeitar de você. (*deixa-se cair de novo*) Você já leu a *Nova Heloísa*? (Lenz, 1984, p. 81).

Devemos considerar que, além disso, há a valorização religiosa da revelação individual, formada dentro do contexto do pietismo e do sentimentalismo burgueses,

²⁶ No original inglês: "Lenz's most famous essay, *Anmerkungen übers Theater*, is generally considered one of the primary poetics of the *Sturm und Drang*; and in its admiration for Shakespeare, its rejection of the traditional three unities, its insistence on the creation of 'a whole world' within drama, etc., the essay certainly reflects the aspirations of that movement" (Duncan, 1975, p. 232-233).

expressos, por exemplo, em **Os sofrimentos do jovem Werther**. Todos esses ingredientes convergem para a eclosão deste movimento que, nas palavras de Willi Bolle, “veio a ser a expressão mais virulenta, mais consequente e derradeira do jovem e combativo teatro europeu de emancipação” (Bolle, 1983, p. 33).

Embora os *Stürmer und Dränger* fossem combativos em suas críticas literárias e sociais, diferiam radicalmente dos revolucionários franceses por sua incapacidade de articular um projeto político concreto. Enquanto a burguesia francesa mobilizou-se para derrubar estruturas do Antigo Regime, os alemães, imersos em uma realidade fragmentada e marcada pelo absolutismo, viram-se submetidos a uma relação de dependência material com a aristocracia — classe à qual deviam não apenas sustento, mas também o próprio teto, como ilustra o caso dos preceptores, que viviam sob o jugo direto de suas famílias patronais. Essa subserviência, longe de ser mera escolha ideológica, era fruto de uma economia política que mantinha a burguesia intelectual cativa, a serviço da nobreza. Assim, mesmo ao denunciar os problemas do absolutismo, limitavam-se à esfera da representação artística, sem transpor suas inquietações para a ação política. A contradição entre o ímpeto crítico e a inércia prática revela, assim, o paradoxo de uma geração que, embora sonhasse com a ruptura, estava condenada a negociar com as estruturas que pretendia questionar.

1.2 A figura do preceptor nos finais do século XVIII alemão: introito biográfico, o caso Lenz

Tendo sido Lenz um preceptor, faremos uma breve apresentação da vida e da obra do autor, de modo a evidenciar o quanto sua vida está imbricada em sua obra. Jakob Michael Reinhold Lenz nasceu no dia 23 de janeiro de 1751 na região báltica de Sesswegen (Cesvaine), hoje Letônia, quarto filho de Dorothea e do pastor Christian David Lenz que chegou a alcançar certa notoriedade com seus escritos sobre Teologia. Da mesma forma que o pai, Lenz também deveria se tornar pastor, chegando a começar em 1768 seus estudos de Teologia em Königsberg, mas preferia as matérias de Filosofia, tendo sido aluno de Immanuel Kant (1724 - 1804) (Santos, 2008, p. 2). Em Königsberg, entrou em contato com as obras de Rousseau, de autores ingleses e escoceses como Shaftesbury, Hume, Shakespeare, Milton, Pope, além de, é claro, autores alemães como Lessing.

Depois de sua estadia em Königsberg e do curso não concluído de teologia, Lenz viajou em 1771 com os barões Friedrich Georg e Ernst Nikolaus von Kleist para Estrasburgo e lá lhes serviu como preceptor em troca de moradia e alimentação, não dispondo de um soldo fixo. Em 1774, encerra seu acordo com os Kleist, continua, no entanto, a viver em Estrasburgo, agora como professor particular, com a ideia de se manter o mais próximo possível do círculo de autores do *Sturm und Drang* (Patzner, 2009, p. 52). Em Estrasburgo, Lenz viveu seu momento mais produtivo, fez traduções para o alemão do dramaturgo romano Plauto e também de Shakespeare, publicou entre outros **O preceptor** (1774), **O novo Menoza** (1774), **Os soldados** (1776), **Notas sobre o teatro** (1774), e escreveu ainda **Pandemônio Germânico** (1775), **Opiniões de um leigo, dedicadas ao clero** (1775), **Cartas sobre a moralidade dos sofrimentos do jovem Werther**, (1775), **Os amigos fazem o filósofo** (1776), **Zerbin ou a nova filosofia** (1776)²⁷.

A convite de Goethe, Lenz foi para Weimar em 1776, mas seu comportamento instável e seu humor peculiar tornaram a convivência difícil. Lenz teve que partir a pedido de Goethe, indo morar na casa da irmã de Goethe, Cornelia e de seu marido Georg Schlosser. Ambos acolheram Lenz e, mesmo depois da morte de Cornelia, Schlosser continuou ajudando Lenz com alguma soma de dinheiro. Lenz também foi acolhido na casa do pastor Johann Friedrich Oberlin que registrou em um diário as vivências erráticas de Lenz e seus primeiros acessos de loucura. Esses diários serviram de inspiração a Georg Büchner para escrever seu livro **Lenz** de 1835. (Santos, 2008, p. 4). Em 1779, Lenz foi levado pelo irmão a Riga, onde a família morava e, depois de certa errância pela Letônia, por cidades russas como São Petersburgo e Moscou, onde trabalhou como professor particular e preceptor em casas de aristocratas. Foi encontrado morto no ano de 1792 em uma rua de Moscou.

1.3 O preceptor: professor ou serviçal da nobreza?

Considerando o introito biográfico e, no intuito de apresentar a obra *O preceptor*, faz-se necessário ilustrar a importância da profissão de preceptor, por isso,

²⁷ Tradução nossa dos títulos das obras: **Pandaemonium Germanicum**, **Meinungen eines Laien, den Geistlichen zugeeignet**, **Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers**, **Die Freunde machen den Philosophen**, **Zerbin oder die neuere Philosophie**.

destacamos agora as condições de vida desses e de outros intelectuais alemães do final do século XVIII. O posto de preceptor e professor particular era bastante comum na época. Muitos intelectuais alemães como Klopstock, Wieland, Herder e Hölderlin também tiveram de ganhar a vida como professores particulares. No entanto, já desde o início do século XVIII havia o ensino público:

Percebendo que o absolutismo monárquico só poderia subsistir com a assimilação de novas ideias, Frederico II combate a ideia da origem divina do poder real, proíbe a tortura dos condenados, funda escolas primárias e promove a indústria e a agricultura (Marton, 2008, p. 27).

O posto de professor de escola pública era, no entanto, preferencialmente reservado a inválidos de guerra ou aos que se arriscavam pelo bem da pátria. Os preceptores, embora fossem melhor pagos que os professores de escola pública - já que o orçamento da Prússia era reservado quase que exclusivamente, direta ou indiretamente, à causa militar - eram expostos a todo tipo de humilhação por parte de seus patrões e alunos, sendo tratados como criados da casa, devendo atender os caprichos de seus provedores (Lenz, 1983, p. 17). À figura do preceptor era, então, destinado um papel de serviçal e, assim, devia cumprir estritamente as ordens de seus amos sem poder questionar ou expressar qualquer desacordo ou insatisfação em relação às regras da casa, não dispondo de qualquer direito, sendo oferecida a porta da casa em qualquer sinal de descontentamento ou em caso de descumprimento das ordens. A título de exemplo, logo na terceira cena do primeiro ato da peça, vemos como o preceptor é tratado como um doméstico. Na cena, o Conde Wermuth dialoga com a Majora, patroa de Läufer, sobre dançarinos:

Conde: Mas como ia dizendo, Exma. Sra., em Petersburgo vi um certo Beluzzi que seria mais do meu agrado: mas este tem uma tal leveza nos pés, algo tão solto, tão divinamente displicente em sua postura, em seus braços, em seus torneios...

Läufer: No teatro Koch ele foi vaiado, quando se apresentou lá da última vez.

Majora: Queira observar, meu amigo, que domésticos não participam da conversa com pessoas da nossa condição. Vá para o seu quarto. Quem pediu sua opinião? (*Läufer recua alguns passos*) (Lenz, 1983, p. 62).

Os preceptores desempenham um papel intrigante na sociedade alemã de fins do século XVIII e isso não se dá tanto por sua função como educadores – haja vista que estavam condicionados a tarefas as mais diversas como ensinar latim, música,

dança, dar aulas de catequese – mas mais pelo fato de que essa profissão abrigava os intelectuais alemães que não conseguiam postos na administração pública, na universidade ou mesmo como pastores nas igrejas locais. Na primeira cena do segundo ato, o Conselheiro Titular, irmão do Major von Berg, questiona o pai de Läufer, o Pastor, sobre a situação de seu filho Läufer e dos preceptores em geral:

CONS. TIT.: [...] Vocês vivem dizendo que os preceptores são tratados como domésticos... Tolos! Por quem se tomam eles? Não recebem paga e pão da nobreza? Quem os manda alimentarem sua soberba? Quem os manda serem domésticos já que aprenderam alguma coisa, e tributários de um fidalgo cabeçudo que desde pequeno está acostumado à mais absoluta submissão? (Lenz, 1983, p. 70).

O posto de preceptor permitia que esses intelectuais continuassem trabalhando no âmbito das artes e da educação, mas acabava subordinando-os diretamente a alguma família aristocrática, o que lhes obrigava a adequar um plano de ensino para atender as exigências da vida cortesã da época. Eles se tornavam dependentes da indicação de algum patrão para cargos públicos ou para a superintendência de alguma igreja. O próprio Major deixa claro ao preceptor Läufer a rede de favores: “MAJOR: [...] O que faço por você é só por amizade ao Sr. seu pai e também pelo seu próprio bem, se for obediente. Um dia cuidarei da sua felicidade; pode ter certeza” (Lenz, 1983, p. 64). Essa rede de favores era alimentada tanto pelos empregadores aristocratas que poderiam, ao final de alguns anos de fiel submissão, indicar seu preceptor a algum cargo no Estado, quanto pelos próprios preceptores que se submetiam a um regime duvidoso de trabalho em troca de um salário que era sempre corrigido para baixo.

Neste trabalho, levantamos uma hipótese geral de que temas recorrentes na produção literária da época do *Sturm und Drang*, como a infelicidade trágica de cidadãos burgueses como os intelectuais como vemos em **O preceptor**, as moças burguesas seduzidas por aristocratas, como se vê em **Os Soldados** de Lenz, na **Infanticida** de Wagner, o próprio motivo da infanticida que aparece em Wagner, no **Urfaust** de Goethe e em baladas de Schiller, ainda as farsas e sátiras políticas que aparecem em **O preceptor** e **Os soldados** de Lenz, em **Os Bandoleiros** e **Intriga e Amor** de Schiller, podem ser lidos como tentativas desses jovens autores burgueses de mostrar insatisfação com o cenário de dominação política da aristocracia. Os temas da loucura e do suicídio que aparecem não só em obras como o **Werther** de

Goethe como também na vida de alguns desses autores, como na própria vida de Lenz, apontam indícios de que havia não só uma grande insatisfação por parte desses jovens, mas que esses não conseguiam enxergar maneiras de realizar na vida prática seus anseios por uma ordem social mais justa. Segundo a formulação de Rosenthal:

Deparamos aqui com a influência exercida pelos escritos de Rousseau sobre os autores alemães da segunda metade do século dezoito. Sua ideia de 'volta à natureza' inspira o ídolo da época, o indivíduo forte e independente, o 'gênio natural' [...]. Ambicionava-se a ordem social natural para o indivíduo natural. Uma vez que não era possível satisfazer, dentro da ordem prevalecente, o impulso à ação, sentido pelos jovens, imaginava-se, na literatura, a confluência de soluções violentas (Rosenthal, 1968, p. 66).

Nossa hipótese geral parte do pressuposto de que a impossibilidade de transformação social concreta na Alemanha do século XVIII canalizou as insatisfações políticas da jovem burguesia para o campo artístico, gerando uma cisão entre política e cultura que permeia toda a história moderna da Alemanha. É preciso lembrar que o estado alemão só foi fundado em 1871 e, na ausência de um estado nacional que aglutinava os interesses e criasse condições de sobrevivência para os cidadãos, os intelectuais burgueses se viam obrigados a se submeter ao poder da aristocracia, esperando que esta realizasse melhorias e guiasse o processo de modernização do país. Essa cisão, que atravessaria a modernidade alemã, refletiu-se na separação radical entre a esfera social dominada por estruturas de poder arcaicas e a produção artística como espaço de crítica cultural. A arte, assim, tornava-se ao mesmo tempo refúgio e denúncia, expressando contradições de uma classe que, mesmo letrada, via-se subordinada a forças que seu próprio projeto histórico ambicionava superar.

No caso dos preceptores, dada à impossibilidade de cumprir um programa educacional com os alunos, veem-se obrigados a adaptar um padrão de instrução que visasse capacitá-los a demonstrar domínio sobre técnicas e métodos considerados valiosos pela aristocracia, reduzindo a educação a uma série de códigos de comportamento e a um domínio sobre conhecimentos apropriados à sociedade de corte de então. Com isso, a educação ganha ares de um adestramento para o convívio civilizado entre aristocratas. Para ilustrar, vemos como no Ato 1, cena 2, o Major responde seu irmão, o Conselheiro Titular, sobre o que espera da educação que o preceptor oferecerá a seu filho:

Cons. Tit.: Ora, francamente! Você precisa ter alguma coisa em mente quando aceita um preceptor e, de uma vez só, abre a bolsa tão aberta que caem trezentos ducados. Diga, o que você espera conseguir com esse dinheiro? O que exige do seu preceptor?

Major: Que ele – bem – que ensine a meu filho todas as ciências e cortesias e boas maneiras (Lenz, 1983, p. 59-60).

Esperava-se, como no exemplo expresso pelo Major, que o preceptor ensinasse “todas as ciências, cortesias e boas maneiras”, o que de fato é não só exagerado, exigindo uma vasta erudição, mas também o planejamento de um programa de ensino que conseguisse distribuir pelas horas do dia e pelos dias da semana a divisão do estudo em disciplinas, atividades práticas e a aplicação dos preceitos aprendidos nas aulas. Contudo, vemos de fato que os alunos, ao comparecer às aulas e ao realizar as atividades propostas, comportavam-se como se estivessem realizando um favor ao preceptor, quando muito apareciam às aulas ou realizavam as atividades, como representado na segunda cena do segundo ato:

GUSTCHEN: Mas o que há com o Sr.?

LÄUFFER: Então, e o meu retrato? A Srta. não se lembrou, não é? Se eu também tivesse sido tão desleixado... Se eu soubesse, teria ficado com a sua carta, mas fui um tolo.

GUSTCHEN: Ha ha ha. Meu querido Sr. preceptor! Sinceramente, ainda não tive tempo.

LÄUFFER: Cruel!

GUSTCHEN: Mas o que há com o Sr.? Diga! Nunca o vi tão pensativo. O Sr. está sempre com os olhos vermelhos: notei que não tem comido nada.

LÄUFFER: Notou? Não diga! A Srta. é a compaixão em pessoa.

GUSTCHEN: Mas Sr. preceptor...

LÄUFFER: Deseja ter aula de desenho hoje à tarde?

GUSTCHEN: (*toma-lhe a mão*): Caríssimo Sr. preceptor! Perdoe-me por ter faltado ontem. Não teria conseguido desenhar; estava assombrosamente constipada (Lenz, 1985, p. 73-74).

Não há exatamente um programa a ser cumprido, as aulas, em teoria voltadas ao desenvolvimento de habilidades, transformam-se em mero entretenimento para os alunos, esvaziadas de propósito formativo. Embora o prazer devesse ser parte do aprendizado, Gustchen exemplifica o descompasso entre a expectativa e a realidade, suas interações com o preceptor Läufer mostram menos interesse nas atividades didáticas e mais na superficialidade lúdica, como no uso das aulas para aliviar o tédio ou manipular afetos. Esse cenário ganha nuances ao considerarmos o contexto

histórico da educação feminina: restritas ao ambiente doméstico – já que as meninas não podiam frequentar as escolas –, figuras como Gustchen tinham no preceptor não apenas um tutor, mas um dos poucos interlocutores sociais, o que explica a redução da relação pedagógica a jogos de ironia na privacidade do lar. A educação, assim, revela-se uma mera conveniência, em que a formalidade do ensino serve de pano de fundo para dinâmicas de poder e tédio burguês.

A falta de uma rotina fixa na organização familiar, retratada na peça, não apenas permite a licenciosidade dos alunos, com aulas frequentemente negligenciadas ou transformadas em mero entretenimento, mas também reflete uma dinâmica social mais ampla de decadência. Os membros da família parecem estar sempre fugindo da dor e em busca de prazer, suas ações são marcadas pelo medo do vazio existencial. Essa instabilidade espelha a ansiedade da elite dominante alemã, embora ainda detivesse o poder, sua dominação era percebida como precária e sem horizonte definido, já que as estruturas sociais do período pré-unificação alemã não ofereciam garantias de perpetuação da configuração hierárquica. Assim, a licenciosidade dos alunos e a decadência familiar tornam-se sintomas de um sistema em crise, em que a ausência de projetos coletivos sustenta uma ordem aparente, sempre à beira do colapso.

Curiosamente, a única exceção a essa licenciosidade é personificada pela figura do Major. Ele sabe que, além de seu trabalho como militar, tem que ajudar a financiar as guerras da Prússia. Ele trabalha em sua lavoura, representando na peça uma espécie de *Junker*²⁸. Embora o Major represente também a figura da autoridade, ele não faz parte da aristocracia, não possui título de nobre, sendo um militar que zela pela ordem e em casa distribui afazeres a seus comandados. Na peça de Lenz, é retratado como alguém fatigado, infeliz na vida conjugal e preocupado com o futuro dos filhos, principalmente de Gustchen. Justamente por sua posição de comando no sistema militar e patriarcal, preocupa-se principalmente com o futuro da filha, já que a inserção das moças na sociedade divergia bastante da dos rapazes, no sentido de que não era esperado que frequentassem a universidade e que, ainda em tenra idade, tinham que se casar com alguém que lhes garantisse uma posição na sociedade, recebendo afazeres domésticos e sendo incumbidas da criação dos filhos: “MAJOR:

²⁸ Latifundiário que administrava a atividade agrícola e que estava na base da constituição do reino da Prússia no século XVIII.

[...] Sempre quis arranjar para ela um dos melhores partidos do reino; não havia moça mais linda, mas agora parece até uma criada de estrebria” (Lenz, 1983, p. 83). O Major se preocupa tanto pela filha, pois ela encerraria em si a possibilidade de ascensão social de toda a família.

O Major deve zelar pela organização, mas ele não sabe como fazê-lo nem teve instrução para tal, por isso contratou o preceptor, mas também não tem ideia de que incumbências lhe dar, só conseguindo acompanhar a rotina de estudos dos filhos pela vigilância e imposição da ordem e, em relação ao filho mais novo, Leopold, inclusive, com ameaças de violência:

MAJOR: Assim está bem; assim é que eu gosto; aplicação nos estudos – e se o canalha não quiser aprender, Sr. Läufer, dê-lhe com o livro na cabeça para saber o que é bom, ou melhor, nesse caso venha falar comigo. Já lhe ponho a cabeça no lugar, seu malcriado! (Lenz, 1985, p. 73-74).

De um lado, temos então uma elite burguesa abastada, que tem influência social e econômica no sistema feudal prussiano, exercendo seu poder de maneira até mesmo coercitiva – o que se reproduz na educação das novas gerações. De outro, vemos o segmento da intelectualidade burguesa, dotado de conhecimento e aspirações culturais, mas ávidos por se inserir nos quadros de influência dominantes. A peça de Lenz satiriza ambos os grupos, evitando criar identificação do espectador com qualquer um dos lados. Expõe, assim, os vícios autoritários da elite estabelecida e, simultaneamente, a servidão voluntária dos que almejam ascender, revelando as contradições internas de uma classe social que nem subiu ao poder, mas já se digladiava na disputa por influência. Lembremos aqui de passagem a formulação de Etienne de La Boétie em seu **Discurso da servidão voluntária**:

Mas com toda a consciência, não é uma extrema infelicidade estar-se sujeito a um senhor de cuja bondade nunca é possível se certificar, e que sempre tem o poder se ser mau quando quiser? E obedecer a vários senhores não é ser tantas vezes extremamente infeliz? (La Boétie, 1999, p. 73).

Em relação mais específica ao *corpus* deste trabalho, formulamos a hipótese de que subjaz ao texto de **O preceptor** um discurso de orientação social que busca evidenciar, por meio de elementos cômicos, com o uso constante da ironia e da paródia, não só a condição trágica dos preceptores alemães do final do século XVIII,

mas também a condição cômica da aporia de sua inércia política. Há um discurso social, mas este não se reveste simplesmente de um otimismo iluminista, seguindo princípios racionais do Esclarecimento de melhorias sociais progressivas ou de uma redenção revolucionária. Não há defesa apaixonada de uma classe social, mas antes o prenúncio de um certo pessimismo romântico no sentido de que não se pode encontrar uma resolução social definitiva para os problemas humanos. Há uma esperança de transformação social, mas ao mesmo tempo uma profunda desilusão com os atores dessa possível transformação. Nesse sentido, Lenz parece antecipar algumas formulações de Friedrich Nietzsche em **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**, no final do período romântico alemão. Nietzsche exprime uma desilusão semelhante com a esfera da política, como se não houvesse como esperar uma solução política para a felicidade humana, além disso, utiliza a mesma forma direta de interpelar o leitor, guiando o sentido que quer imprimir em seu texto:

Você é o meu leitor, pois será calmo o suficiente para seguir um longo caminho com o autor, cujas metas ele mesmo não pode ver, nas quais deve acreditar honrosamente, para que uma geração posterior, talvez distante, veja com os olhos o que só tateamos às cegas e dirigidos apenas pelo instinto. Se o leitor, em contrapartida, achar que só é necessário um pulo ligeiro, um ato bem-humorado, se considerar que se alcança tudo o que é essencial com uma nova “organização” decretada pelo estado, então devemos temer que ele não tenha chegado a entender nem o autor, nem o problema propriamente dito (Nietzsche, 2000, p. 34-35).

Não cabe aqui, infelizmente, um estudo mais aprofundado das possíveis relações entre Lenz e Nietzsche. Por ora, basta dizer que observamos em ambos a mesma desconfiança em relação aos grandes sistemas de pensamento e uma grande descrença na esfera da política. Em **O preceptor**, temos a rejeição de qualquer idealização simplista da burguesia: não há, por um lado, a figura de um burguês virtuoso e imaculado, retratado como vítima heroica de um sistema opressivo. Pelo contrário, Läufer é construído como personagem ambíguo e moralmente questionável – evidenciado pelo envolvimento sexual com a aluna Gustchen. Por outro lado, tampouco há uma glorificação da classe dominante, exposta em seus vícios: a soberba, a avareza e a violência permeiam suas ações. O que se revela, assim, é uma burguesia em crise, fragmentada internamente: de um lado, uma elite abastada que exerce poder através de influência e coerção, de outro, um segmento

intelectualizado que, embora dotado de consciência crítica, acaba por se conformar às estruturas sociais vigentes. **O preceptor** expõe, portanto, as contradições de uma classe que, dividida, perpetua o sistema de dominação.

1.4 Contraste entre Cultura burguesa e Civilização aristocrática

No contexto da Alemanha de fins de século XVIII, não houve a confluência de interesses dos intelectuais burgueses com vistas à ação política como se deu na França. Não se formou na Alemanha qualquer horizonte político que indicasse uma revolução burguesa. A classe dos intelectuais burgueses alemães se colocou à margem da política, dedicando-se ao autocultivo, à educação, à erudição, cabendo paradoxalmente à figura singular dos preceptores zelar pelos ideais educacionais da aristocracia. Em particular a aristocracia alemã incorporou os ideais da nobreza francesa, adotando seu código de costumes e hábitos, inclusive seu apreço pela manutenção da ordem e do *status quo*. Temendo insurgências revolucionárias como as que já se preparavam na França, realizou reformas nos sistemas político e educacional.

Essa diferença entre uma burguesia culta e uma aristocracia cortesã, dita civilizada, criou o contraste característico dentro da cultura alemã entre cultura burguesa e civilização aristocrática. Em **O processo civilizador**, Norbert Elias analisa a forma pela qual a burguesia, dedicando-se aos ideais da *Bildung*²⁹ e da *Kultur*³⁰, zela pelos aspectos mais profundamente culturais, enquanto a aristocracia se dedica a desenvolver e aplicar uma série de códigos de conduta que pertencem à esfera da *Zivilisation*³¹: “E é na polêmica entre o estrato da *intelligentsia*³² alemã de classe média e a etiqueta da classe cortesã, superior e governante, que se origina o contraste entre *Kultur* e *Zivilisation* na Alemanha” (Elias, 2011, p. 28).

Embora pertencente à classe média burguesa, o preceptor, figura que não ambicionava se notabilizar, assume o magistério por necessidade prática de subsistência, inserindo-se assim em uma engrenagem social que o submetia às

²⁹ Conceito que traduziremos aqui por formação educacional e cultural.

³⁰ Cultura letrada e, em sentido mais vasto, cultura intelectual e espiritual de um povo.

³¹ Civilização no sentido dos hábitos e dos costumes aristocráticos.

³² Vanguarda intelectual ou artística.

hierarquias rígidas da aristocracia prussiana. Sua posição entre a burguesia intelectualizada e a elite decadente revela não apenas uma sujeição estrutural, mas também as dinâmicas de poder que perpetuam a subalternidade de grupos desprivilegiados no contexto socioeconômico do século XVIII na Alemanha. Nesse sentido, sendo um membro da *intelligentsia* burguesa alemã, dedica-se ao cultivo dos aspectos culturais, da *Bildung* e *Kultur*, mas zela paradoxalmente pela manutenção dos códigos de etiqueta e de comportamento - da *Zivilisation* - dos nobres. Justamente por encontrar-se na fissura entre esses dois mundos, essa classe de intelectuais não consegue desenvolver qualquer anseio de ação política, encontrando-se refém das melhorias apresentadas, por exemplo, pelo absolutismo esclarecido do rei da Prússia, Frederico II.

Todo o movimento literário da segunda metade do século XVIII é produto de uma classe social - e consequentemente, de ideais estéticos - que se opõe às inclinações sociais e estéticas de Frederico. [...] Este movimento literário alemão, cujos expoentes incluem Klopstock, Herder, Lessing, os poetas do *Sturm und Drang*, os poetas de 'sensibilidade' e o círculo conhecido como *Göttinger Hain*, o jovem Goethe, o jovem Schiller e tantos outros, certamente não é um movimento político. Com raras exceções, não encontramos na Alemanha, antes de 1789, ideia alguma de ação política concreta, nada que lembre a formação de partido político ou programa partidário. Mas de fato encontramos, sobretudo no mundo oficial prussiano, propostas, e também o início prático, de reformas em termos de absolutismo esclarecido (Elias, 2011, p. 34).

Não havendo qualquer indício de ação política concreta ou mesmo de formação de um partido político burguês, as contradições da inserção dos jovens intelectuais burgueses na ordem absolutista só podiam ganhar expressão de maneira interiorizada, quase que como um grito para dentro, na forma de arte, principalmente na literatura. “O destino peculiar da burguesia alemã, a sua longa impotência política, e a tardia unificação nacional, atuaram continuamente na mesma direção, reforçando conceitos e ideais desse tipo” (Elias, 2011, p. 42). Os intelectuais e artistas da época não dispunham de meios para se tornar independentes do sistema de domínio político, por isso a opressão é retratada sempre e somente de maneira estética, e particularmente na literatura observa-se a caracterização de situações típicas da opressão política da época, como a sedução de jovens burguesas por aristocratas em **Emilia Galotti** de Lessing, **Os soldados** de Lenz, **Intriga e amor** de Schiller, ou no arbítrio das decisões dos patrões e as consequentes diminuições de salário de O

preceptor de Lenz. Podemos inclusive observar a predileção desses autores pelo desenvolvimento de temas trágicos e, mesmo em **O preceptor** - que recebeu de seu autor a designação de comédia - há a inserção de tantos elementos trágicos que pode-se ter a impressão de se estar acompanhando uma tragédia, talvez uma comédia trágica ou uma comédia séria, um gênero diverso que não recaia simplesmente na tragicomédia, mas que questiona os limites intrínsecos da comédia e da tragédia.

A comédia assume as tarefas do drama trágico (*Trauerspiel*) porque o desenvolvimento da consciência e da sociedade chegou a um ponto que não permite mais que todo acontecimento trágico seja entendido como trágico (Arntzen, 1968, p. 63, tradução nossa)³³.

A própria tragédia burguesa encontrava-se em seu limite, encaminhando soluções pré-determinadas de resignação da classe burguesa perante os abusos da aristocracia. Os eventos trágicos são apresentados nas peças de Lenz com grande ironia e alto teor cômico. Por exemplo, Läufer é apresentado em cena convalescente depois de se castrar, ele conta ao mestre-escola e pastor Wenzeslaus sobre o que acabara de fazer e este o parabeniza pela bravura, dizendo que é assim que se faz para se livrar dos maus apetites. Com isso, Lenz faz uma paródia dos pastores protestantes que acreditavam na mortificação da carne para libertar o espírito. Então, uma cena que poderia ser trágica, ainda mais se fosse explorada de maneira naturalista a exposição da castração no palco, torna-se cômica, a automutilação não é mostrada no palco, Läufer entra em cena depois de seu feito e todos os presentes reagem como se concordassem que realmente não há nada a ser feito em relação à tragédia da automutilação e da impotência do personagem. As peças de Lenz provocam inquietação e não resolução de problemas.

E mesmo com o absurdo da situação social dos personagens burgueses, não havia a menor chance de organizar a revolta de forma política, pois a própria burguesia reproduzia o mesmo mecanismo de manutenção da ordem, por exemplo, os pais de família, mesmo burgueses, reproduzem em suas casas os mesmos princípios de controle observados em sociedade: “A violência e a repressão do regime absolutista, combatidas pela burguesia contestadora do regime, encontram-se

³³ No original alemão: “Die Komödie übernimmt Aufgaben des Trauerspiels, weil die Entwicklung des Bewußtseins und der Gesellschaft an einen Punkt gelangen ist, der es nicht mehr erlaubt, jedes Trauerspielgeschehen als tragisches zu verstehen” (Arntzen, 1968, p. 63).

profundamente ancoradas dentro da estrutura da família burguesa, fazem parte da sua moral” (Bolle, 1983, p. 31). Dessa forma então, reproduzia-se em nível doméstico o mesmo ordenamento patriarcal da sociedade. Em **O preceptor**, temos a figura do Major von Berg que ameaça constantemente seu filho Leopold caso esse não se aplique propriamente aos estudos e, quando o irmão do Major, o Conselheiro Titular o indaga sobre o futuro do menino, responde: “MAJOR: O que vai ser... Vai ser soldado; um homem como eu” (Lenz, 1983, p. 60). Pelo controle do corpo, reproduzia-se a ordem. Os filhos assumiam as mesmas profissões de seus pais e asseguravam que esse mecanismo se mantivesse em perpétua reprodução. Segundo Elias (2011), na França e na Inglaterra, os mecanismos de reprodução se deram de forma distinta, a aristocracia não se fechava tanto em relação ao acesso da burguesia, intelectuais como Voltaire e Diderot conseguiam trânsito quase que livre nos círculos da Corte de Paris. Na Alemanha, somente Goethe conseguiu se introduzir na Corte de Weimar e esse enclausuramento das casas nobres alemãs refletia-se em diversas esferas da sociedade, mesmo o avanço científico se dava de forma distinta. A Alemanha saiu bem mais atrasada que seus pares europeus no processo de industrialização.

Considerando o atraso social, político e econômico da Alemanha do século XVIII em relação às outras nações da época, onde o processo de condicionamento do homem caminhava em função do avanço técnico-científico, essa identidade ‘subdesenvolvida’, cuja tendência disciplinadora das necessidades do corpo foi exacerbada pela crença luterana, adequou-se perfeitamente ao princípio de autoridade imposto pela monarquia absolutista, e que, posteriormente, seria absorvido sem culpas pela conservadora e obtusa burguesia alemã (Munk, 2001, p. 99).

A burguesia intelectual alemã permanecia isolada de várias formas, não conseguia trânsito junto às Cortes, não conseguia ascender socialmente, tampouco conseguia se comunicar com seus pares comerciantes, encontrando-se presa nos mecanismos de reprodução dos princípios adotados pela classe superior. Elias (2011) chama a atenção para o fato de que ao mesmo tempo que a classe média alemã tentava se enriquecer e conseguir acesso às camadas mais altas da estrutura social, fechava-se ao contato com seus pares burgueses incultos e com as classes mais baixas. Com isso, via-se obrigada a produzir obras para si mesma, não conseguindo formar um público consumidor de suas produções artísticas.

A burguesia comercial, que poderia ter servido como público para os escritores, é relativamente subdesenvolvida na maioria dos Estados alemães no século XVIII. A ascensão para a prosperidade apenas ensaia os primeiros passos nesse período. Até certo ponto, por conseguinte, os escritores e intelectuais alemães como que flutuam no ar. Mente e livros são seu refúgio e domínio, e as realizações na erudição e na arte seu motivo de orgulho. Dificilmente existe para esta classe oportunidade de ação política, de metas políticas (Elias, 2011, p. 42).

A incipiente burguesia comercial não se constituía como público consumidor dos produtos culturais da *intelligentsia* alemã. Com o atraso social, político e econômico, os intelectuais e artistas burgueses se viam encerrados em seu próprio círculo, não conquistando uma maior audiência, produzindo obras para sua própria fruição erudita. As Cortes alemãs preferiam consumir as obras vindas da França, utilizando muitas vezes a língua francesa como vernáculo entre seus pares. Além de reproduzir esses hábitos cortesões, a burguesia alemã não conseguia formular, muito menos difundir seus ideais, dando ensejo na Alemanha ao que Norbert Elias chamou de *processo civilizador*.

Parece que foi Kant quem primeiro expressou uma experiência e antíteses específicas de sua sociedade em conceitos correlacionados. Em 1784, escreveu ele, nas *Ideias sobre uma História Universal, do Ponto de Vista de um Cidadão do Mundo*: 'Cultivados a um alto grau pela arte e pela ciência, somos civilizados a tal ponto que estamos sobrecarregados por todos os tipos de decoro e decência social [...]'. 'A ideia da moralidade', acrescentava, 'é parte da cultura. A aplicação desta ideia, porém, que resulta apenas na analogia de moralidade no amor à honra e à decência visível, equivale apenas ao processo civilizador' (Elias, 2011, p. 27).

Immanuel Kant formula já no século XVIII essa antítese entre uma ideia de moralidade, de decoro e decência social que passaram a integrar a cultura burguesa alemã e a aplicação da ideia de moralidade nos fenômenos sociais da civilização em formação, implicando um elevado controle moral e a produção da aparência de uma moralidade social, por meio dos mecanismos de decência e honra social, ensejando justamente o que Elias formulou no conceito de *processo civilizador*.

Nossa pesquisa se debruça sobre esse intrincado processo social com vistas a compreender como esses problemas se revelam nas discussões da própria *intelligentsia* alemã, mais especificamente no debate estético ensejado pela obra de

Jakob Michael Reinhold Lenz no que diz respeito tanto à falta de perspectiva das personagens burguesas quanto como a tragédia do período da *Aufklärung* não conseguia produzir uma *catarse* capaz de projetar no futuro seu otimismo, antes produzia um alívio emocional momentâneo que produzia resignação social. A seguir, veremos como Lenz lida com as contradições ensejadas pela tragédia burguesa e como ele trabalha seus elementos trágicos de maneira a ressaltar o quão risível era a aporia em que se encontrava a classe burguesa alemã.

2 ELEMENTOS TRÁGICOS NA COMÉDIA *O PRECEPTOR*: TENSÃO SOCIAL E CASTRAÇÃO

2.1 Tensão social I: tragédia, comédia

Publicada em 1774, a peça **O Preceptor ou Vantagens da Educação Particular**: Uma Comédia, de Jakob Michael Reinhold Lenz, teve sua primeira versão elaborada pelo autor em 1771. No ano seguinte, o autor já fala de uma reescritura da obra (Karthaus, 1976, p. 285). Na peça estão registradas algumas elaborações de acontecimentos reais. Também eram encontradas nas duas primeiras versões nomes de personagens reais:

Em *O preceptor*, Lenz também elaborou as suas próprias experiências de Königsberg e Estrasburgo, além de descrever, em primeira mão, a vida estudantil. Na versão manuscrita sobrevivente de 1772, muitas personagens ainda têm nomes de colegas universitários: o professor de alaúde Rehaar ainda se chama Reichardt, como Johann Reichard, professor de música em Königsberg, Pätus ainda se chama Pegau, como um conhecido e mais tarde cunhado de Lenz³⁴ (Patzner, 2009, p. 6, tradução nossa).

O manuscrito da obra foi enviado a vários editores, mas nenhum aceitou publicá-lo. Goethe levou os manuscritos ao editor Weygand, um dos mais importantes editores das obras do *Sturm und Drang*, que a publicou em Leipzig em 1774, mesmo ano da publicação de **Os sofrimentos do jovem Werther** (Patzner, 2009, p. 6). Como a obra foi publicada de forma anônima e devido a ressonâncias com **Götz von Berlichingen** e o **Werther**, considerou-se que Goethe seria o verdadeiro autor. Soma-se a isso o fato de Lenz ter sido preceptor dos irmãos von Kleist que mais tarde serviram ao exército na França. A peça surge assim carregada com as tintas do

³⁴ No original alemão: "Im *Hofmeister* verarbeitete Lenz auch seine eigene Erfahrungen in Königsberg und Straßburg, außerdem schildert er das Studentenleben aus erster Hand. Noch in der überlieferten handschriftlichen Fassung von 1772 tragen viele Personen die Namen von Kommilitonen, der Lautenlehrer Rehaar heißt noch Reichardt, wie Johann Reichard, Musiklehrer in Königsberg, Pätus heißt noch Pegau, wie ein Bekannter und späterer Schwager von Lenz" (Patzner, 2009, p. 6).

ressentimento por conta dos abusos sofridos na condição de preceptor dos dois jovens aristocratas, como afirma Willi Bolle:

Empregando-se na família von Kleist como acompanhante erudito dos dois filhos oficiais, Lenz logo se desiluiu com sua condição. É por isso que, além de texto literário, a peça *O Preceptor* se dá também como um ato de vingança. A peça é uma sátira impiedosa dos preconceitos e vaidades da aristocracia prussiana. Não é à toa que a primeira edição tenha sido publicada sem o nome do autor, que naquela altura gozava de uma efêmera celebridade em Estrasburgo, ponto de encontro de Herder, Goethe e outros autores do *Sturm und Drang*. Também é significativo que a primeira encenação, poucos anos depois, tenha tido passagens inteiras do texto censuradas (Bolle, 1983, p. 16).

Na primeira encenação, a peça foi mutilada, sendo reduzida à história de amor entre Läufer e Gustchen. Muitas passagens que poderiam causar certo incômodo na plateia foram retiradas, assim como trechos em que as personagens se expressavam com linguagem vulgar e chula.

Quanto à designação do gênero poético, é interessante notar que Lenz quis filiar sua peça à tradição popular da comédia, mas a recepção hesitou quanto a considerá-la dentro do gênero cômico, haja vista a quantidade e a intensidade dos elementos trágicos inseridos. Há, assim, leitores que a interpretaram como uma tragédia e outros que concordam com a designação deixada pelo autor, destacando seus elementos cômicos.

Wolfgang Beutin *et al.* (2013) situa **O preceptor** dentro do gênero da tragédia burguesa. Segundo sua definição, há características comuns com os dramas burgueses, dentre os quais se destacam os dramas familiares, fins violentos de seus protagonistas, assassinatos, suicídios, envenenamentos, automutilações. Os heróis trágicos burgueses acabam sempre se autodestruindo, a fim de preservar a dignidade de suas histórias pessoais. Não há qualquer horizonte político que encaminhe as ações das personagens em direção a uma redenção social, suas ações encaminham-se sempre para a submissão e resignação. Diferentemente da tragédia antiga, em que víamos os infortúnios de um herói trágico, a tragédia burguesa ganhou contornos sociais, não se tratando mais da tragédia de uma personagem, mas de todo um grupo social.

Além do contexto familiar da trama, outra semelhança entre os dramas burgueses reside no fim violento de seus protagonistas: Emilia Galotti é morta, a seu pedido, por seu pai Odoardo, Karl Moor mata sua noiva Amalia e se entrega a seus raptos, Götz morre por causa de um ferimento e do seu próprio desânimo perante a falta de saída das circunstâncias, Ferdinand e Luise em *Intriga e Amor* morrem envenenados, Läufer em *O preceptor* se castra. O assassinato, o suicídio e a automutilação encontram-se sempre no fim das tragédias burguesas: o herói ou heroína burguesa fracassam perante as circunstâncias e só podem preservar a sua identidade por meio da autodestruição; A intenção socialmente crítica do drama burguês não encontra uma solução revolucionária, mas termina em autodestruição, resignação e submissão (Beutin *et al.*, 2013, p. 173, tradução nossa)³⁵.

Para Beutin *et al.* (2013), portanto, **Emilia Galotti**, **O preceptor**, **Intriga e Amor** seriam tragédias burguesas, pois não havia qualquer possibilidade de redenção pessoal ou social em seus enredos. Alguns intérpretes, concordando com Beutin, afirmam que **O preceptor** carregaria mais marcas de uma tragédia do que de uma comédia. Destacamos em seguida alguns desses autores.

Em 1775, um ano após a publicação da peça **O Preceptor**, C. H. Schmidt registrou no **Almanach der deutschen Musen**³⁶ que os múltiplos elementos trágicos presentes na comédia a convertem, de fato, em uma tragédia — a menos que se aceite classificar certas tragédias francesas como obras cômicas: “Se isto não é uma tragédia, em que um pai entra em frenesi, a filha perde sua honra, surgem prisões e cabanas de mendigos, ocorrem ferimentos, afogamentos e castrações, então muitas tragédias francesas poderiam ser chamadas de comédias” (Schmidt, 1775, p. 42, tradução nossa)³⁷.

As transformações da estética teatral do século XVIII francês apontavam já para o apagamento das fronteiras entre os gêneros tragédia e comédia, de modo que,

³⁵ No original alemão: “Neben dem familiären Handlungszusammenhang liegt eine weitere Gemeinsamkeit der bürgerlichen Dramen in dem gewaltsamen Ende ihrer Protagonisten: Emilia Galotti wird auf ihren eigenen Wunsch hin von ihrem Vater Odoardo umgebracht, Karl Moor tötet seine Verlobte Amalia und ergibt sich den Häschern, Götz stirbt an seiner Verwundung und der eigenen Mutlosigkeit angesichts der festgefahrenen Verhältnisse, Ferdinand und Luise in Kabale und Liebe sterben an Gift, und Läufer im Hofmeister kastriert sich. Mord, Selbstmord und Selbstverstümmelung stehen am Ende der bürgerlichen Tragödien, der bürgerliche Held bzw. die Heldin scheitern an den Verhältnissen und können ihre Identität nur in der Selbstvernichtung bewahren; die gesellschaftskritische Intention des bürgerlichen Dramas findet keine revolutionäre Lösung, sondern endet in Selbstzerstörung, Resignation und Unterwerfung (Beutin *et al.*, 2013, p. 173).

³⁶ Almanaque das musas alemãs. Tradução nossa.

³⁷ No original alemão: “Wenn das kein Trauerspiel ist, worinne ein Vater in Raserei verfällt, eine Tochter ihre Ehre verliert, Gefängnisse und Bettlerhütten erscheinen, Verwundungen, Ersäufungen und Kastrierungen vorgehen, so möchte manche französische Tragödie dagegen Lustspiel heissen”.

como veremos, o termo *drame*³⁸ passou a ser utilizado para retratar esse gênero específico nascido do entrecruzamento de elementos trágicos e cômicos. Em uma direção semelhante caminha Peter Szondi, ao colocar, em 1973, **O preceptor** no cume das tragédias burguesas do século XVIII, equiparando-a a Lessing e a George de Lillo.

Que o impotente cometa o sacrifício físico diante das condições políticas e sociais é, embora numa forma diferente daquela de Lessing, o motivo da obra que talvez possa ser visto como ponto extremo do desenvolvimento do drama burguês no século XVIII. Eu me refiro ao *Preceptor* de Lenz, cujo protagonista se emascula (Szondi, 2004, p. 155, 156).

Andreas Huyssen, em 1979, também considera que **O preceptor** atinge uma espécie de ápice da tragédia doméstica do século XVIII, comparando-o igualmente a Lessing. Huyssen, no entanto, não vê a peça como uma retomada das tradições do teatro popular (*volkstümlicher Theatertraditionen*) nem como uma antecipação do que seria a tragicomédia moderna, antes observa como a perda em termos de reivindicações sociais fez com que a peça ganhasse contornos cômicos e grotescos. Lenz teria considerado a história do gênero trágico e se recusado a elevar os burgueses a heróis trágicos, teria mantido a burguesia no gênero inferior da comédia e rebaixado a aristocracia à antagonista decrépita dessa burguesia vã e enfraquecida.

Faz mais sentido relacionar *O preceptor* com a tragédia burguesa do Iluminismo, cujo ponto final e clímax tipológico de gênero é alcançado com Lenz. As peças de Lenz, *O Preceptor* e *Os Soldados*, designam o ponto em que a tragédia burguesa do Iluminismo perdeu a sua pretensão de emancipação e se transformou em comédia grotesca. Tal como a tragédia burguesa de proveniência de Lessing, Lenz também rompe com a cláusula de classe, mas de uma forma significativamente diferente (Huyssen, 1979, p. 134-135)³⁹.

Huyssen aponta como a tragédia burguesa foi perdendo seu caráter reivindicatório, comprometendo seu posicionamento político, ganhando contornos

³⁸ Drama.

³⁹ “Sinnvoller lässt sich Der Hofmeister auf das bürgerliche Trauerspiel der Aufklärung beziehen, dessen gattungstypologischer Hohepunkt und Endpunkt mit Lenz erreicht ist. Lenz' Stücke Der Hofmeister und Die Soldaten bezeichnen den Ort, an dem das aufklärerische bürgerliche Trauerspiel seinen Emanzipationsanspruch verspielt hat und in die groteske Komödie umschlägt. Wie das bürgerliche Trauerspiel Lessingscher Provenienz durchbricht auch Lenz die Ständeklausel, aber in bezeichnend anderer Weise”.

grotescos. Na mesma direção aponta Manfred Durzak: “É claro que Lenz apresenta os temas já familiares da tragédia burguesa em um exagero cômico que beira o grotesco”⁴⁰ (Durzak, 1994, p. 113, tradução nossa). Apesar de Durzak enquadrar **O preceptor** no gênero da tragédia burguesa, vê como incontornáveis os elementos cômicos e grotescos.

A questão da definição do gênero poético em que se encaixam as peças de Lenz se coloca, pois o próprio autor hesitou entre diferentes designações para suas peças. Essas reflexões problematizam, de forma inédita, os fundamentos sociais dos gêneros. E, se Lenz não foi talvez o primeiro autor a realizar, de forma mais ou menos sistemática, o questionamento dos fundamentos dos gêneros estabelecidos por Aristóteles, ele teria sido certamente um dos primeiros a discutir os fundamentos sociais em que os gêneros surgiram, se perpetuaram e se estabeleceram na história. Lenz contribuiria para derrubar fronteiras entre a tragédia e a comédia que autores do século XIX e XX debateriam de forma acalorada e que os autores do século XXI já tomam simplesmente como um dado da realidade. Nesse sentido, Lenz pode ser considerado um pioneiro dos desenvolvimentos do *drama aberto*⁴¹ e das vanguardas teatrais dos séculos seguintes.

Observemos brevemente o quanto Lenz hesitou quanto à designação do gênero de sua peça. Em uma carta, chama **O preceptor** de “*mein Trauerspiel*”⁴² e depois de “*Lust- und Trauerspiel*”⁴³, publicando-a, por fim, como “*eine Komödie*”⁴⁴ (Guthrie, 1991, p. 10).⁴⁵ Mostra a mesma hesitação em relação à publicação de **Os soldados**. Quando a peça estava para ser publicada, quis mudar a designação de *eine Komödie* para *ein Schauspiel*⁴⁶, entretanto não houve tempo hábil para a alteração e a peça foi publicada com a designação de comédia.

⁴⁰ No original alemão: “Freilich werden die bereits vertrauten Themen des bürgerlichen Trauerspiels bei Lenz in einer bis ans Groteske reichenden komischen Überzeichnung vorgeführt” (Durzak, 1994, p. 113).

⁴¹ KLOTZ, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag, 1980.

⁴² “Minha tragédia (devo dar-lhe o nome usual) aproxima-se, cada dia mais, de dar frutos”. Tradução nossa de: “Mein Trauerspiel (ich muß den gebräuchlichen Namen nennen) nähert sich mit jedem Tage der Zeitigung”. (Lenz, 2005, p. 259). Carta de Lenz a Johann Daniel Salzmann, de 28 de junho de 1772.

⁴³ Comédia e Tragédia.

⁴⁴ Uma comédia.

⁴⁵ “[...] genre is constantly in his mind, and he wavered with subtitles: he called *Der Hofmeister* at one stage a comi-tragedy (*Lust- und Trauerspiel*), later saying it was a comedy, then wavered between the subtitle of *Schauspiel* (influenced possibly by Mercier) and *Komödie* for *Die Soldaten*” (Guthrie, 1991, p. 10).

⁴⁶ *Schauspiel* foi o termo utilizado em alemão para traduzir *drame* do francês que equivaleria a drama, em português.

Essa hesitação se deve, por um lado, ao caráter algo instável de Lenz e à sua insegurança de publicar obras sobre temas polêmicos que poderiam provocar reações acaloradas da opinião pública, como no caso desses retratos das vidas dos preceptores e dos soldados. Por outro lado, há uma importante publicação um ano antes do lançamento de **O preceptor**, Louis-Sébastien Mercier publica, no ano de 1773, **Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique**⁴⁷. Nesta obra Mercier utiliza o termo *drame* para designar um tipo de espetáculo dramático que vinha sendo desenvolvido na época que misturava elementos cômicos e trágicos. “Enfim, o drama não é uma acção forçada, rápida, extrema: é um belo momento da vida humana, que revela o interior de uma família onde, sem negligenciar os grandes traços, se recolhem preciosamente os detalhes” (Mercier, 1996, p. 228).

Nas palavras de Bruce Duncan: “Não deveria nos surpreender, então, que ele adotasse a designação de Mercier, drama, para o que anteriormente chamava de comédia”⁴⁸ (Duncan, 1975, p. 237, tradução nossa). Como veremos, o termo *drame* foi traduzido em alemão para *Schauspiel*, gerando essa dificuldade de conseguir enquadrar a obra em algum gênero poético disponível à época.

O Preceptor foi publicado em 1774 com a designação ‘uma comédia’. No entanto, em cartas, Lenz chamou-lhe também várias vezes de tragédia. Por fim, no subtítulo do manuscrito de Berlim, foi escolhido o termo neutro ‘Comédia e Tragédia’, sublinhando assim, em sentido irônico, tanto a matéria em si como a pessoa dramática em sua função social, análogo ao título em duas partes, *O preceptor ou Vantagens da educação particular* (Wiessmeyer, 1986, p. 57, tradução nossa)⁴⁹.

Com essa designação provisória de “Comédia e Tragédia” e o título bipartido, teríamos de um lado, a tragédia do preceptor, os percalços da vida de um professor particular na Alemanha de fins do século XVIII, de outro, o lado cômico anunciado pelo subtítulo “Vantagens da educação particular”, revelando assim a ironia de Lenz,

⁴⁷ “Sobre o teatro, ou novo ensaio sobre a arte dramática”.

⁴⁸ No original inglês: “It should not surprise us, then, that he would adopt Mercier's designation, drama, for what he previously labeled comedy” (Duncan, 1975, p. 237).

⁴⁹ No original alemão: “Der Hofmeister erschien im Jahre 1774 unter der Bezeichnung ‘eine Komödie.’ In Briefen nannte es Lenz allerdings auch mehrmals eine Tragödie. Im Untertitel des Berliner Manuskripts schließlich wurde die neutrale Bezeichnung ein ‘Lust- und Trauerspiel’ gewählt, womit also analog zum zweigeteilten Titel, Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung, sowohl in ironischem Sinne die Sache selber als auch die dramatische Person in ihrer sozialen Funktion herausgestellt werden” (Wiessmeyer, 1986, p. 57).

já que um subtítulo mais adequado poderia ser justamente *as desvantagens da educação particular*.

Mas foi invertendo a ênfase, focando nos aspectos trágicos da situação e na comicidade da personagem, que a recepção da obra nos anos 1960 gerou discussão entre os intérpretes. Teríamos, então, a figura cômica do preceptor na situação trágica da educação particular. Um dos primeiros teóricos a analisar **O preceptor** sob esse viés foi Karl S. Guthke em seu livro de 1961, **Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie**. Guthke toma a perspectiva dupla de analisar a tragicidade do contexto histórico alemão e o papel bufônico da personagem Läufer para revelar o quanto as peças de Lenz poderiam ser enquadradas na poética da tragicomédia alemã:

O trágico da situação e a natureza cômica do personagem [estão] em quase todos os pontos do drama tão intimamente interligados, tão profundamente integrados ao estilo da representação, que a cada aparição de Läufer surge quase invariavelmente uma impressão geral trágico-cômica. Isso ocorre, sobretudo, porque a situação trágica, como pano de fundo, se beneficia da qualidade cômica de Läufer por meio da flagrante incongruência, enquanto, por outro lado, sua fraqueza ridícula torna a situação geral ainda mais desastrosa⁵⁰ (Guthke, 1961, p. 63, tradução nossa).

Guthke ressalta como os traços cômicos e trágicos se interpõem, formando uma unidade no drama que muitos críticos se recusavam a reconhecer, mesmo o biógrafo Matvei Nikanorovich Rosanow em seu livro de 1909, **J. M. R. Lenz - der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke**, considerava que, embora Lenz dispusesse do talento necessário para representar em detalhes tanto cenas grosseiramente cômicas quanto altamente trágicas, não conseguia unificá-las em um todo harmonioso: “Sua teoria, segundo a qual ele considerava

⁵⁰ No original alemão: “Das Tragische der Lage und das Komische des Charakters [sind] fast in jedem Punkt des Dramas so innig aufeinanderbezogen, so tief eingegangen in den Darstellungsstil, daß sich nahezu ständig bei Lauffers Auftreten der tragi- komische Gesamteindruck herstellt, zumal ja auch die tragische Lage als Hintergrund die komische Qualität Läubfers durch die schlagende Inkongruenz immer wieder profitiert und umgekehrt seine lächerliche Schwäche die Gesamtlage noch verhängnisvoller gestaltet” (Guthke, 1961, p. 63).

possível unir elementos do terrível e do excessivamente cômico em uma mesma peça, o arruinou”⁵¹ (Rosanow, 1909, p. 231, tradução nossa).

Guthke, em contrapartida, considerava que as fraquezas cômicas do personagem, por exemplo a imaturidade risível de Läußer o fragilizavam, incapacitando-o para resistir a seu destino trágico. Um personagem trágico poderia talvez com alguma desenvoltura se desvencilhar da situação trágica, mas seu modo cômico de agir contribuía para que o emaranhado trágico o prendesse cada vez mais, de maneira que a única alternativa que lhe resta é fugir. Läußer não seria o culpado pelo destino atroz que se desenhava à sua frente, mas a situação o sobrepujava de tal maneira que as únicas saídas que lhe apresentavam seriam o tormento imposto a si mesmo ou a morte.

René Girard, em seu livro de 1968, **Lenz: 1751-1792: Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique**, discorda de Guthke em relação à sua interpretação de que a alternância entre os aspectos cômicos e trágicos acabariam se reforçando mutuamente. Para Girard (1968, p. 288), as noções tradicionais de cômico e trágico não se unem, mas acabam completamente minadas por Lenz, expondo suas implicações culturais e políticas. Horst Albert Glaser, em seu artigo “Heteroklisie - der Fall Lenz”, também questiona a formulação do conceito de tragicomédia de Guthke, pois tanto a situação quanto os personagens seriam a um só tempo trágicos e cômicos:

A situação dos personagens é absurda porque a pretensão moral das forças que os determinam tornou-se uma paródia, assim como, por outro lado, os personagens são trágicos e não apenas cômicos, já que perecem em seu sofrimento real sob relações de poder violentas, e não apenas por seus erros cômicos, que são ‘mais acentuados’ pelas circunstâncias⁵² (Glaser, 1969, p. 228, tradução nossa).

Chegamos em um ponto chave da discussão aqui, pois como Glaser (1969) bem observa, a pretensão moral das personagens de Lenz se desmantela por

⁵¹ No original alemão: “Seine Theorie, nach der er es für möglich hielt, die Elemente des Schrecklichen und des Übertriebenkomischen in ein und demselben Stücke zu vereinen, richtete ihn zu Grunde.” (Rosanow, 1909, p. 231).

⁵² No original alemão: “Die Lage der Charaktere ist albern, weil der sittliche Anspruch der sie bestimmenden Mächte Parodie wurde, so wie andererseits die Charaktere tragisch auch und nicht nur komisch sind, da sie in ihrem wirklichen Leiden an Gewaltverhältnissen untergehen und nicht allein in ihren komischen Fehlern, die durch die Verhältnisse als Fehler ‘stärker profitiert’ werden” (Glaser, 1969, p. 228).

completo, tornando-se paródia. Então, temos que as relações de poder se tornam cômicas por meio do princípio de parodização, o que faz com que figuras como o Major o Conselheiro Titular sejam sempre apresentadas com as tintas da galhofa, não conseguindo sequer se aproximar de cumprir seus propósitos educacionais e morais. E, por representar paródias de figuras de autoridade, conseguem infligir sofrimento a todos aqueles a sua volta, como na terceira cena do quarto ato:

MAJOR (*empunhando uma pistola*): Raios te partam! O pássaro caiu na arapuca. (*atira e atinge Läufer no braço, fazendo-o cair da cadeira*)
 CONS. TIT.: (*que tentou, em vão, detê-lo*): Irmão! (*irritado, dá-lhe um empurrão*) Vá, faça suas loucuras!
 MAJOR: Ele está morto? (*tapa o rosto com as mãos*) O que é que eu fiz?" (Lenz, 1983, p. 100).

O Major causa não só sofrimento psíquico a todos aqueles que estão submetidos à sua autoridade, mas também, sofrimento físico. A cena progride de tal forma que se tem a impressão de que, ao empurrar o irmão e dizer: “- Faça suas loucuras!”, o Conselheiro Titular esperava um tiro de misericórdia que acabasse com a vida de Läufer, mas pelo contrário, o Major cobre o rosto com vergonha do que fez e se arrepende imediatamente, não conseguindo disparar o tiro derradeiro e escalar a violência ao ponto do incontornável. Com isso, temos uma paródia da bravura do militar que deveria estar lutando em guerra, mas está resolvendo seus problemas familiares na base da bala.

Vemos aqui o aguçamento do elemento trágico que é contornado com a paródia da bravura militar, de maneira que a tragédia não se efetiva por completo, criando uma nuance de sarcasmo que impede que a morte seja representada no palco.

O riso diante dos vícios ou das fraquezas do personagem cômico reforçava justamente as normas sociais que questionavam o comportamento desviante do protagonista. O desfecho geralmente feliz da comédia restaurava, então, a harmonia perturbada. Poderíamos ser tentados a afirmar que a peça de Lenz não expõe o vício de um indivíduo, mas a classe social que esse indivíduo representa como situação problemática, e que a melhoria almejada pela didática iluminista, no final, também entra em cena: Fritz decide não permitir que o filho do preceptor seja educado por um preceptor⁵³ (Huyssen, 1979, p. 134-135, tradução nossa).

⁵³ No original alemão: “Das Lachen über Laster oder Schwächen des komischen Charakters bestätigte gerade die gesellschaftlichen Normen, die das abweichende Verhalten des Protagonisten in Frage

Nesse sentido, Andreas Huyssen considera que o cômico acaba por revelar as normas sociais e que as peças de Lenz revelam não só os conflitos vividos por um indivíduo ridículo no palco, mas toda a estrutura de classes sociais que emperra os mecanismos do funcionamento da sociedade. O argumento de Huyssen vai no sentido de esmiuçar como, por meio da obra de Lenz, a tragédia burguesa se tornou uma comédia grotesca e como os aspectos anômalos revelam o fundo de opressão que impedia tanto as personagens burguesas de se desenvolver e progredir socialmente, quanto também impediam a classe aristocrata de desenvolver sua humanidade.

Huyssen desenvolve pontos interessantes aqui, combinando as perspectivas da forma literária e da história social. Verifica como a relação sexual de Gustchen e Läufer pode ser entendida como a manifestação do impulso sexual reduzido à sua forma mais crua, gerando não só frustração, mas colocando em encadeamento os elementos trágicos.

Lenz cria uma grande paródia das reivindicações morais e dos poderes constituídos, satirizando tanto a reivindicação moral burguesa por emancipação, reduzindo-a um mero gozo frustrado da sexualidade, representado pela relação entre Gustchen e Läufer, com a consequente autocastração do preceptor, quanto a reivindicação de domínio político e moral da classe de aristocratas que é caricaturada na peça com as decisões arbitrárias de redução salarial de Läufer, pela forma de tratamento autoritária no contexto familiar, pelo arrependimento do tiro disparado contra Läufer que não o mata, mas o deixa agonizando no meio do palco.

2.2 Tensão social II: funções do preceptor

Retomaremos o enredo brevemente: a obra apresenta o preceptor Läufer, encarregado da educação de Gustchen e Leopold, filhos do Major von Berg. Cabe ao preceptor ministrar não só aulas de latim e catequese, como também de música,

stellte. Der meist glückliche Ausgang der Komödie stellte dann die gestörte Harmonie wieder her. Man könnte nun versucht sein zu sagen, daß Lenz' Stück zwar nicht das Laster eines Individuums, aber doch den Stand, den dieses Individuum repräsentiert, als Mißstand dem Gelächter preisgibt und daß die von aller Aufklärungsdidaktik angestrebte Besserung am Ende auch eintritt: Fritz wird den Sohn des Hofmeisters nicht durch einen Hofmeister erziehen lassen" (Huyssen, 1979, p. 134-135).

desenho e dança. Läuffer se torna, assim, durante a peça, cada vez mais sobrecarregado, recebendo um s  l  rio cada vez menor, sendo tratado, muitas vezes, como um serviçal da casa. O cargo de preceptor acaba por revelar a tensa situa  o política estabelecida entre burgueses e aristocratas. Gustchen costumava declamar trechos de **Romeu e Julieta** com seu primo e namorado Fritz, mas este se muda para outra cidade para estudar. Como as moças não podiam frequentar as escolas, Gustchen recebe uma educa  o doméstica. Ela se sente s   e começa a declamar versos de Shakespeare com L  uffer. Os dois acabam consumando uma rela  o sexual, cujo resultado    uma gravidez indesejada. Gustchen foge grávida, tem o filho na cabana de Marthe, uma senhora cega que mora em uma choupana na floresta. Depois de um sonho com o pai, Gustchen atirando-se em um lago, encenando o que seria uma cena de suicídio, mas    salva pelo próprio pai que, por acaso, estava ali por perto. L  uffer    caçado pela família do Major e, não sabendo como lidar com a tensão, se castra em desespero. A castra  o constitui o grande elemento trágico da peça, junto com a tentativa de suicídio de Gustchen. Esta tem o filho de L  uffer, casando-se com seu primo Fritz. L  uffer, mesmo castrado, se apaixona novamente e vai se casar com Lise. Dessa maneira, vemos que, mesmo contendo os referidos elementos trágicos, a peça    recheada de elementos farsescos e parod  sticos, resultando, tanto em termos de forma quanto de conteúdo, em uma comédia. Poderíamos apontar que o conteúdo    bastante trágico, mas as cenas conduzem sempre ao riso, além disso não teríamos um herói trágico na peça nem uma finalidade trágica em rela  o ao desenvolvimento da peça.

As tragédias, historicamente, retratam personagens nobres de origem ou de atitude que caem vítimas de enredamentos que escapam de seu controle, cumprindo um destino cego, inexorável. Por outro lado, as comédias apresentam situa  es vividas pelas camadas mais baixas da sociedade e não    raro que façam tro  a de personagens importantes e apontem as causas sociais dos problemas vivenciados pelo povo. Por esse motivo, Lenz coloca em cena o professor L  uffer, que como muitos intelectuais da época, v   na posi  o de preceptor uma maneira de se encaixar no quadro social. “O aspecto central de *O preceptor*, de Lenz, já    mencionado no subtítulo da obra: a educa  o. Mas não se trata somente da educa  o das crianças,

mas também do cargo de professor particular” (Patzner, 2009, p. 41, tradução nossa).⁵⁴ Lenz elabora não só uma peça de teatro, cujo tema é a educação, mas retrata de maneira realista os mandos e desmandos a que os professores estão submetidos, com isso acaba revelando características do tecido social e da própria divisão em estamentos da sociedade.

O preceptor é um dos primeiros dramas alemães em que se realizou uma crítica social concreta, isso pode ter levado Brecht a querer adaptar a peça. A crítica não se limita à posição do personagem principal, mas também se estende na composição já altamente realista dos personagens (Karthaus, 1976, p. 285, tradução)⁵⁵.

Lenz caracteriza suas personagens com modos de fala específicos e lhes confere, por um lado, realismo e, por outro, uma imagem quase caricatural na composição de suas falas e na descrição de seus gestos. O jovem preceptor Läufer se vê forçado a atender os caprichos de seus amos e adequar o propósito educacional aos maneirismos de seus patrões. Vemos como já na terceira cena do primeiro ato, a Majora, no intuito de averiguar a possibilidade de Läufer servir também como professor de dança para seu filho mais novo Leopold, pede que demonstre alguns passos e arremates de dança, indagando-o, se porventura, também tocaria algum instrumento musical para, no futuro, poder entreter a família e seus convidados:

Majora: Não se acanhe, Sr. ... Läufer! Não se acanhe! Meu filho já é encabulado o bastante; se dou a ele um preceptor tímido, está tudo perdido. Experimente arrematar o minueto com uma mesura; só uma amostra, para que eu veja. - Hm, hm, nada mal! Por enquanto meu filho não precisa de mestre de dança. Dê também um passo, por obséquio. - Parece que vai dar certo; tudo vai se arranjar quando o Sr. tiver frequentado um de nossos saraus... toca algum instrumento?
Läufer: Toco violino e piano se necessário.
Majora: Tanto melhor: para quando formos ao campo e a Srta. Milchzahn nos visitar (Lenz, 1983, p. 61).

Pertencente a um estamento social inferior, não há outro comportamento aceitável por parte de Läufer, senão curvar-se em sinal da mais estrita obediência

⁵⁴ No original alemão: “Der zentrale Aspekt von Lenz’ Der Hofmeister ist schon im Untertitel genannt: die Erziehung. Es geht dabei nicht nur um die Erziehung der Kinder, sondern auch um die Stellung des Privatlehrers” (Patzner, 2009, p. 41).

⁵⁵ No original alemão: “‘Der Hofmeister’ ist eines der ersten deutschen Dramen, in dem derart konkrete Sozialkritik geübt wurde; dies mag Brecht zu seiner Bearbeitung des Stückes veranlaßt haben. Die Kritik beschränkt sich nicht auf die Stellung der Hauptperson, sondern sie erstreckt sich auch auf die bereits im hohem Grade realistische Zeichnung der Charaktere” (Karthaus, 1976, p. 285).

em relação ao aumento de suas incumbências. O preceptor será exibido aos amigos da família como símbolo de *status*, como um bibelô que entretém a família em momentos de descontração. Vemos um crescendo de tensão social, de um lado os costumes e códigos de conduta da aristocracia, de outro, a aceitação passiva de Läufer, que mesmo quando se lhe aumentam as incumbências e lhe reduzem o salário, continua servil, pois considera que seria sua oportunidade de mostrar serviço, então ao sinal de qualquer pedido, mesmo que insignificante, põe-se a, de improviso, realizar passos e arremates de dança para a apreciação de sua patroa. Mesmo quando a patroa o chama para conversar sobre a redução de seu salário, Läufer reage dizendo somente que espera que ela fique satisfeita com seu trabalho. Não há espaço para qualquer questionamento ou sinal de descontentamento.

MAJORA: Conversei com o Sr. seu pai e dos trezentos ducados de salário concordamos em baixar para cento e cinquenta. Mas em troca, eu exijo, Sr. – Como é mesmo seu nome? – Sr. Läufer, que esteja sempre impecável e não seja motivo de vergonha. Sei que tem bom gosto; já ouvi falar do Sr. quando ainda estava em Leipzig. O Sr. sabe que hoje em dia o mais importante é uma pessoa saber se comportar. LÄUFFER: Espero que V. G. fique satisfeita comigo (Lenz, 1983, p. 61).

Na verdade, não há qualquer negociação com Läufer, mas somente com seu pai. Läufer só é chamado para ser comunicado sobre a consumação da negociação. A Majora, embora mencione a boa fama do preceptor, recorda com certa dificuldade seu nome e ainda exige, em troca da diminuição de seu salário, que esteja sempre impecável e não a envergonhe. Nesse sentido, pode-se entender que os elementos trágicos na peça não são simplesmente individuais, mas sociais.

Lenz produziu uma outra peça, **Os soldados** para representar os problemas enfrentados pelas famílias de moças burguesas, assediadas e engravidadas por soldados. Essas jovens mulheres caíam em desgraça, sendo abandonadas pela família e por seus pretendentes, muitas realizavam abortos clandestinos. Na peça **O preceptor**, depois de ter o filho de Läufer, Gustchen se atira em um lago. Apesar do exagero da cena e da chegada iminente do pai para salvá-la, o problema não é uma questão individual de Gustchen, mas afeta todas as mães solteiras, independente da classe social. De maneira semelhante, **O preceptor** não trata da tragédia pessoal de Läufer, mas de todos os preceptores que passam por situações semelhantes. Voltaremos a Gustchen mais adiante.

Por ora, basta dizer que a tensão social se acumula durante a peça, de maneira que o público espera uma resolução trágica, mas esta é contornada pela maneira que Lenz coloca as personagens em cena, esse *mise en scene*⁵⁶ é invariavelmente cômico e revela o nível de tensão a que as personagens estão submetidas. Com Gustchen e Läufer, Lenz adota uma abordagem mais realista, mostrando suas inseguranças e incertezas, mas mesmo esse realismo tem limites, pois não se trata de apresentar um retrato fidedigno da sociedade, mas acentuar, por meio do exagero caricatural como esses problemas são tratados por personagens cômicas que estão todo o tempo revelando as incongruências não só das personagens, mas também do tecido social

2.3 Considerações de Aristóteles, Lessing e Lenz acerca da tragédia e da comédia

Com o intuito de discutirmos as concepções de tragédia e da comédia em Aristóteles, Lessing e Lenz, retomaremos primeiramente algumas definições de tragédia na **Poética** de Aristóteles, uma vez que se trata da grande referência não apenas para a **Dramaturgia de Hamburgo**, de G. E. Lessing, como também para as **Notas sobre o teatro**, de Lenz.

Em Aristóteles, a tragédia compartilha com a epopeia a característica de ser imitação de uma ação de caráter elevado, mas, diferentemente desta, não narra, mas faz uso de atores e deve suscitar terror e piedade, obtendo-se com isso um efeito de purificação das emoções: “É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado [...], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles, 1973, p. 447). Há então uma espécie de purgação emocional obtida na tragédia, utilizando o terror vivenciado em cena, direcionando a comoção dos espectadores, de modo a se atingir uma compaixão em relação aos sofrimentos da personagem.

As definições de Aristóteles foram interpretadas por séculos a fio, de modo prescritivo, para a composição de inúmeras obras literárias. Ainda no século XVII, a **Poética** servia como fundamento teórico para a criação das peças do Neoclassicismo

⁵⁶ colocar em cena.

francês. É interessante notar que Lessing, afastando-se do Neoclassicismo francês e integrando o Iluminismo alemão — mesmo estando cronologicamente próximo aos autores do *Sturm und Drang* — esforçou-se por permanecer fiel à teoria de Aristóteles, denunciando que muitos intérpretes e tradutores compreenderam mal a Poética.

[...] 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 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 (Lessing, 1991, p. 55).

Para Lessing, há um problema na tradução da palavra grega *phobos* que foi costumeiramente vertida como terror, sendo que uma tradução mais adequada seria medo, pois o terror não conduziria à compaixão e conseqüentemente à purgação das paixões, à catarse. O medo, pelo contrário, teria justamente essa capacidade, pois não induziria à paralisia do terror e moveria o espectador a vivenciar a compaixão pelos sofrimentos da personagem, o que ocasionaria a libertação dessas paixões.

Em Lessing há ainda uma forte necessidade de criar uma identificação da personagem com o público que, afetado pelas paixões representadas em cena, sentindo o medo evocado pelas personagens, começa a temer por si próprio. A catarse vivenciada pelo público coincide com o que está sendo representado em cena, personagem e público vivenciam, em uma espécie de simultaneidade, a descarga emocional, não havendo um distanciamento ou possibilidade de separação emocional entre plateia e palco.

Em **O preceptor**, diversamente, há um crescendo de tensão social, mas não há catarse como descarga emocional, muito menos social. A tensão se acumula, evidenciando a dificuldade, por exemplo, do preceptor de esboçar qualquer reação. Vemos, nas indicações de cena, como Läufer deve sempre realizar muitos rapapés e concordar com gestos e acenos de cabeça. Mesmo com muito desconforto, o personagem deve sempre sorrir e acenar em acordo: “LÄUFFER: [...] Lá vem o Major; não sei, ele me dá mais medo que o diabo. O tipo tem alguma coisa que eu acho insuportável. (passa pelo Conselheiro Titular e pelo Major com muitos sorrisos e

rapapés)” (Lenz, 1983, p. 59). Mesmo com intenso incômodo, não há outra forma possível de Läußer reagir a não ser sorrindo e se curvando. O personagem explana a respeito de suas emoções, o público é colocado a refletir sobre essas emoções e percebe que muitas vezes pensa e sente de maneira diferente dele, que haveria a possibilidade de se comunicar e de reagir de outra forma.

Para efeito de comparação, observemos como, em **Emilia Galotti**, depois das tentativas de sedução de Hettore Gonzaga, príncipe de Guastalla, o desenlace da peça se dá de forma trágica, o pai Odoardo assassina a própria filha, a fim de lhe preservar a honra diante das investidas do príncipe assediador:

EMILIA: Outrora deve ter havido um pai que, para salvar sua filha da ignomínia, tomou da primeira, da melhor lâmina e a fincou no coração, dando-lhe assim a vida pela segunda vez. Mas todos esses feitos pertencem ao passado. Pais assim não existem mais!

ODOARDO: Ao contrário, minha filha, existem! (*Enquanto ele trespasa o coração dela*) – Deus, o que foi que eu fiz! (*Ela está para cair, mas ele a ampara nos braços*).

EMILIA: Cortou uma rosa antes que o temporal a desfolhasse. – Quero beijá-la, essa mão paternal (Lessing, 1998, p. 48).

Em **Emilia Galotti**, há essa catarse, purgando as emoções de maneira *aristotélidamente* trágica. Emilia refere-se ao ato do pai com as palavras: “Cortou uma rosa antes que o temporal a desfolhasse”. Nessa cena, Emilia possuía uma rosa no cabelo, que poderia simbolizar sua inocência e até mesmo sua virgindade. A rosa foi cortada antes de desabrochar completamente, indicando que o ato do pai cortou a possibilidade de estabelecimento de relação matrimonial, seja pelo príncipe herdeiro, seja por qualquer outro pretendente. A morte de Emilia constitui o grande ato trágico da peça, sendo a personagem principal moça burguesa virtuosa, que caiu vítima dos enredamentos da nobreza vil. Há em Lessing uma inversão do sentido do que é ser nobre. Se compararmos com a tragédia clássica, o local social da nobreza torna-se invertido em Lessing, a burguesia demonstra mais sinais de nobreza, virtude e integridade, cabendo à aristocracia um papel decadente, coadjuvante.

Em **O preceptor**, por outro lado, não temos essa descarga emocional catártica, o conflito não se resolve em cena, Läußer tampouco é apresentado como um herói trágico burguês de caráter virtuoso ou mesmo como vítima absoluta da vilania aristocrática. Não é possível, em **O preceptor**, estabelecer uma pose heróica burguesa, não há tampouco resolução da tensão social, ou qualquer apaziguamento

das situações conflituosas. Não há, segundo Willi Bolle, reconciliação entre classes ou mesmo qualquer heroicização da burguesia enquanto classe social, como havíamos visto anteriormente sobre **Emilia Galotti**.

Na dramaturgia de Lenz, as tensões não se descarregam, não se resolvem no teatro. Seu posicionamento quanto à relação palco/plateia, teatro/sociedade é diferente do de Lessing. Como este, mostra a repressão, mas se recusa a fazer do teatro um instrumento de compensação. Não visa a purificação das paixões do espectador, mas sua inquietação. O elemento trágico lhe serve para recusar as conciliações que costumam acontecer no final das comédias, ao mesmo tempo em que sua comicidade subverte a dignidade de catástrofes trágicas, impedindo a instalação de uma pose heroica burguesa (Bolle, 1983, p. 27).

Em Lessing, já observamos alguns sinais de inversão tanto do sentido de nobreza quanto do efeito final, a morte de Emilia Galotti provoca inquietação e revolta no espectador. Já há elementos de crítica social em Lessing e os espectadores podem sair do teatro com um sentido de indignação, mas a própria morte de Emília no palco faz dela uma vítima absoluta da aristocracia, de modo que o espectador se vê de tal maneira identificado com o que viu no palco que não consegue enxergar maneiras de lutar contra as mazelas de sua época. Até certo ponto, há semelhanças entre as estéticas teatrais de Lessing e de Lenz. O segundo faz uso do elemento trágico para aguçar a crítica social de sua comédia, remove do horizonte, nesse ponto como Lessing, a possibilidade de uma grande conciliação de classes e o final feliz de **O preceptor** provoca um riso nervoso, tenso. O público abandona o teatro com uma sensação de estranhamento em relação a tudo o que viu. O humor sarcástico, a tentativa de suicídio, a cena repulsiva da castração provocam inquietação e um sentido de revolta que extravasa a apreciação estética do teatro. Lenz cria uma identificação menor do público em relação à representação, assim veem-se aumentadas as chances de um maior distanciamento e de reflexão sobre as possibilidades de ação frente ao cenário exposto em cena.

Se retomarmos a concepção aristotélica, temos a definição da tragédia como imitação de ações, organizadas na forma de uma trama dos fatos, elemento central que estrutura todo o gênero. Para Aristóteles, o mito ocupa o cerne da tragédia, enquanto os personagens assumem um plano secundário: surgem não como entidades autônomas, mas como instrumentos para a realização das ações previamente delineadas pelo enredo. Essa hierarquia revela que, embora os

personagens sejam necessários à encenação das peripécias e ao desencadeamento da *hamartia* (erro trágico), sua existência está subordinada à lógica causal da trama. Dessa forma, o filósofo sugere que não há tragédia sem ação, mas, em tese, poderia existir uma tragédia sem personagens – desde que o mito mantivesse sua coerência interna e capacidade de provocar a catarse por meio de reconhecimentos. A ênfase no enredo, portanto, desloca o foco da psicologia individual para as forças universais que governam o destino humano, consolidando a tragédia como espelho das contradições éticas e existenciais da condição humana.

32. Porém, o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao character, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas ações; por isso, as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. 33. Sem acção não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres (Aristóteles, 2003, p. 111).

Lessing, ao reformular a distinção aristotélica entre tragédia e comédia, sublinha uma divergência estrutural fundamental: na tragédia, a primazia recai sobre a trama dos fatos e as situações, relegando os personagens a um papel secundário – afinal, o terror e a compaixão emergem menos de suas psicologias e mais do mito e dos desenvolvimentos das ações. Na comédia, porém, essa hierarquia se inverte. Lessing argumenta que as situações, aqui, funcionam como suportes cênicos, cujo propósito é permitir que os personagens, elevados à condição de elementos centrais, conduzam a ação. Essa dualidade reforça a visão clássica dos gêneros: enquanto a tragédia se sustenta em forças externas (destino, ordem social), a comédia encontra sua essência nas personagens.

Na comédia, os personagens são o elemento principal, enquanto as situações servem apenas como meios para permitir que estes se expressem e sejam postos em ação. Assim, para determinar se uma peça merece ser chamada de original ou cópia, não se devem considerar as situações, mas os personagens. Na tragédia, ocorre o inverso: os personagens são menos essenciais, e o terror e a

compaixão surgem principalmente das situações (Lessing, 2003, p. 143, tradução nossa)⁵⁷.

Lenz propõe uma inversão radical na hierarquia dos gêneros dramáticos: na modernidade, a tragédia não mais se sustenta em mitos universais, mas na complexidade de indivíduos fortes, cujas contradições internas e ações refletem as tensões de uma sociedade em transformação. Essa ênfase no sujeito como eixo narrativo não apenas alinha-se ao espírito do *Sturm und Drang*, celebrando a subjetividade e a rebeldia contra normas clássicas, mas também ecoa a ascensão do liberalismo, cujos pilares econômico, político e filosófico convergem para a centralidade do indivíduo, de sua consciência e de sua autonomia. Se, na tragédia clássica, o mito governava o destino, na tragédia moderna são os indivíduos que conduzem o drama.

Na comédia, por outro lado, Lenz desloca o foco para uma “coisa” (*Sache*) ou “fato concreto” (*Begebenheit*) – um casamento fracassado, um sistema absurdo –, priorizando a ação rápida e o dinamismo cênico. Os personagens, aqui, não são portadoras de profundidade e verossimilhança, mas são instrumentos da trama, moldados conforme as exigências de cada situação. Essa dualidade – tragédia fundada no indivíduo, comédia na ação – revela como Lenz reinterpreta os gêneros à luz de uma modernidade que oscila entre a angústia existencial individual e a crítica às estruturas sociais, ambas alimentadas pelo mesmo solo histórico: o desmoronamento das certezas coletivas e a emergência do sujeito como agente de seu tempo.

No meu entender, o conceito central de uma comédia deveria sempre ser uma coisa, e o de uma tragédia, uma pessoa. Um casamento desigual, uma criança abandonada, qualquer capricho de uma mente excêntrica (a pessoa não precisa ser conhecida além do que seu caráter possa ter motivado tal capricho, opinião ou até mesmo sistema: aqui não exigimos conhecer a pessoa por completo)⁵⁸ (Lenz, 2005, p. 669).

⁵⁷ No original alemão: “da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen: so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Kopie genannt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt (Lessing, 2003, p. 143).

⁵⁸ No original alemão: “Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache, einer Tragödie eine Person. Eine Mißheurat, ein Fündling, irgend eine Grille eines seltsamen Kopfs (die Person darf uns weiter nicht bekannt sein, als in so fern ihr Charakter diese Grille, diese

Enquanto Lessing via em Aristóteles uma autoridade inquestionável em relação à poética,⁵⁹ Lenz introduz uma abordagem historicizante, questionando a universalidade dos critérios aristotélicos. "Assim, enquanto Lessing busca os universais da tragédia nos escritos de Aristóteles, Lenz enxerga apenas particularidades determinadas por seu contexto histórico" (Duncan, 1975, p. 234). Para Lenz, o filósofo grego foi fundamental ao sistematizar a tragédia antiga e estabelecer parâmetros de avaliação, mas seu viés metafísico-essencialista – que pressupõe verdades atemporais sobre a arte – ignorou as transformações históricas e a mutabilidade dos valores estéticos. A ênfase de Aristóteles no mito como motor da ação trágica, por exemplo, pressupunha um mundo regido por forças cósmicas imutáveis, em que o erro trágico (*hamartia*) decorria de um destino inscrito na ordem universal. Lenz, porém, parte de um ponto de vista moderno, no qual os indivíduos não são mais marionetes dos deuses míticos, mas agentes dotados de autonomia e capacidade de escolha. Essa mudança de perspectiva leva-o a inverter a hierarquia: em vez do mito, são personagens complexos – marcados por contradições e ações autônomas – que conduzem o drama, refletindo conflitos éticos e sociais de seu tempo.

Na comédia, a inversão opera-se de modo distinto: o foco recai sobre a ação em si, não sobre a psicologia das personagens. Estas são definidas pelos fragmentos de seus caracteres revelados em seus atos. Os caracteres são quase meramente efeitos produzidos por suas próprias ações. Não se exige delas uma personalidade forte, mas uma plasticidade dinâmica que as adapte às exigências satíricas ou absurdas do enredo. Assim, se na tragédia de Lenz o indivíduo é protagonista de seu destino, na comédia ele é produto das circunstâncias sociais – paradoxo que espelha a tensão moderna entre determinação social (cômica) e liberdade subjetiva (trágica).

Meinung, selbst dieses System veranlaßt haben kann: wir verlangen hier nicht die ganze Person zu kennen)" (Lenz, 2005, p. 669).

⁵⁹ "Embora Lessing critique Dacier — 'Aristóteles tem razão para ele não porque esteja certo, mas porque é Aristóteles' (Lessing, IX, 341) —, ele ainda assim pressupõe a validade do filósofo grego mesmo para as poéticas modernas" (Duncan, 1975, p. 233. tradução nossa). No original inglês: "Although Lessing complains of Dacier, 'Aristoteles behält bey ihm recht, nicht weil er recht hat, sondern weil Aristoteles ist' (Lessing IX, 341), he nevertheless assumes the Greek's validity in even modern poetics" (Duncan, 1975, p. 233).

Em **Geschlossene und offene Form im Drama**,⁶⁰ Volker Klotz (1980) estabelece uma dicotomia estrutural entre o drama fechado e o aberto, analisando suas diferentes composições. Na forma fechada, Klotz identifica uma lógica causal e sequencial, em que as cenas encadeiam-se de forma a sustentar uma ação central coesa. Os personagens, delineados com contornos firmes e previsíveis, atuam como agentes conscientes da trama principal, suas motivações e escolhas alinhadas a um propósito dramático claro, personificando conflitos éticos universais. O enfoque recai sobre a unidade da ação, que subordina todos os elementos à resolução de algum clímax moral ou filosófico. Na forma aberta, a composição desmonta essa harmonia: cenas fragmentadas e episódicas justapõem-se sem conexão causal aparente. Os personagens, longe de possuírem uma essência profunda, são entidades ambíguas, movidas por impulsos contraditórios e pressionadas por forças externas, sociais, econômicas. Múltiplas linhas de ação coexistem paralelamente, sem muitas vezes convergir para um eixo narrativo único. A ausência de unidade da composição, no entanto, não é falha, mas estratégia para refletir a desordem de um mundo desprovido de sentido transcendental, em que a própria noção de destino se desfaz. Klotz destaca algumas obras de Lenz, como **O preceptor** e **Os soldados**, como exemplos de dramas de forma aberta. Aqui ele faz uma breve contraposição das duas formas:

Enquanto em 'Troilo e Créssida' a disposição dispersa de eventos ainda pode ser integralmente organizada em duas ações bem delimitadas, uma análise que busque ações individuais rigidamente demarcadas fracassará diante de textos como 'Os soldados', 'O preceptor', 'Woyzeck', 'Despertar da Primavera', 'Baal' etc. Aqui, não há nem a grande ação única, limitada e unificada do drama fechado, nem, como em Shakespeare, um conjunto de ações isoladas, uma polifonia de vozes executadas de modo coerente⁶¹ (Klotz, 1980, p. 100, tradução nossa).

A análise de Klotz sobre a conexão entre as cenas enfrenta um problema semelhante quando especificamente aplicada a Lenz. Ao descrever a estrutura dos dramas, ele afirma: "No drama fechado, as cenas ligam-se suavemente através da

⁶⁰ A forma fechada e aberta no drama

⁶¹ No original alemão: "Während in 'Troilus und Cresida' das lose Ereignisaufgebot noch in zwei festumrissenen Handlungen restlos sich unterbringen läßt, muß eine Analyse, die nach randscharfen Einzelhandlungen fragt, vor den Texten der 'Soldaten', des 'Hofmeister', des 'Woyzeck', des 'Frühlingserwachen', des 'Baal' usf. scheitern. Hier gibt es weder die große, begrenzte, einheitliche Handlung wie im geschlossenen Drama, noch wie bei Shakespeare ein Gefüge mehrerer isolierter Einzelhandlungen, eine Polyphonie schlüssig durchgeführter Stimmen" (Klotz, 1980, p. 100).

conexão entre cenas, enquanto no drama aberto elas permanecem isoladas e separadas umas das outras, como fragmentos arrancados de um todo maior"⁶² (Klotz, 1980, p. 150, tradução nossa). No entanto, nos dramas abertos de Lenz, como **O preceptor** e **Os Soldados**, os fragmentos cênicos, embora aparentem desconexão, não apenas compõem um todo coeso, como também revelam uma unidade mais profunda que se manifesta no entrecruzamento das tramas paralelas e na multiplicidade das perspectivas apresentadas. A complexidade não está na ausência de unidade, mas na articulação não linear que exige do espectador uma leitura atenta às ironias sociais e aos contrastes entre personagens. Mas não se trata aqui de desconsiderar o trabalho de Klotz, na verdade ele realiza uma sistematização interessante da contraposição, criando um diálogo entre de um lado, harmonia e causalidade das formas fechadas, e, de outro, a fragmentação e a polifonia das abertas, mesmo que, em casos como o de Lenz, a fronteira entre os polos revele-se mais porosa do que a dicotomia inicial sugerida.

O drama aberto, por sua vez, compõe-se de baixo para cima. Parte do elemento individual, da cena como célula dramática primordial. Nele, não se coloca a questão: como organizar e ordenar a ação em seu conjunto, mas sim: como unir a multiplicidade de partes dispersas? Como ordenar e dirigir a pluralidade das partículas de ação? Quais são as leis ocultas que traçam linhas de fuga na descontinuidade do curso dos acontecimentos?⁶³ (Klotz, 1980, p. 149, tradução nossa).

Um ponto que destaca a diferença de Lenz em relação às poéticas anteriores é sua abordagem inovadora na composição das cenas, motivo pelo qual recorreremos à análise de Klotz. Lenz abandona o teatro tradicional, sequencial e linear, adotando uma forma simultânea, na qual o todo só se revela por meio do esforço do público para reconstruir as cenas fragmentadas e atribuir-lhes sentido. Essa escolha baseia-se em sua concepção de que, embora os efeitos da alma e do corpo ocorram de maneira sucessiva no tempo, o ser humano apreende a realidade com maior

⁶² No original alemão: "Im geschlossenen Drama schließen sich die Szenen geschmeidig durch liaison des scènes aneinander, im offenen Drama stehen sie isoliert und getrennt voneinander als herausgerissene Stücke des großen Ganzen." (KLOTZ, 1980, p. 150).

⁶³ No original alemão: "Das offene Drama hingegen komponiert von unten nach oben. Es geht vom Einzelteil, von der Szene als dramatischer Urzelle aus. Ihm stellt sich nicht die Aufgabe: wie läßt sich das Handlungs gesamt staffeln und ordnen, sondern: wie schließt sich die Fülle zerstreuter Teile zusammen, wie läßt sich die Pluralität der Handlungspartikel ordnen und steuern? Was sind die geheimen Gesetze, die der Diskontinuität im Verlauf des Geschehens die Fluchtlinien ziehen?" (Klotz, 1980, p. 149).

profundidade quando consegue abarcar o todo de uma só vez, obtendo uma espécie de visão panorâmica, compreendendo assim a natureza intrínseca dos objetos observados. Como ele afirma:

Nossa alma é algo cujos efeitos são, assim como os do corpo, sucessivos, um após o outro. De onde isso vem, isso é - uma coisa é certa, nossa alma deseja de todo o coração não reconhecer nem querer sucessivamente. Como gostaríamos de penetrar, com um olhar, a natureza mais íntima de todos os seres, absorver com uma única sensação todo o prazer que há na natureza e uni-lo a nós⁶⁴ (Lenz, 2005, p. 646).

Essa reflexão revela a tensão entre nossa condição temporal que nos obriga a aprender conteúdos dispostos sequencialmente e o anseio humano por síntese imediata – paradoxo que Lenz explora ao compor cenas que exigem do espectador uma leitura ativa, capaz de unir fragmentos aparentemente dispersos em uma crítica social coesa. "[...] um modo sequencial e racional de percepção é abandonado em favor de uma forma simultânea e generalizada, que exige a participação do receptor" (Duncan, 1975, p. 234). Ao alterar radicalmente a composição das cenas, entrelaçando fios narrativos distintos em uma mesma sequência, Lenz opera como um editor de cena, quiçá como um editor cinematográfico *avant la lettre*⁶⁵.

É interessante notar que as produções modernas das peças de Lenz são consideravelmente facilitadas com a adição de dispositivos elétricos (Genton, 219f., 226f.), e que os críticos recentemente chamaram a atenção para as técnicas 'fílmicas' de seu drama (Mattenklott, 131f.) ou descreveram sua estrutura em termos de 'campos de força'⁶⁶ (Duncan, 1975, p. 238, tradução nossa).

Sua técnica assemelha-se ao processo de montagem de um filme, em que planos não sequenciais são justapostos para criar significado a partir do contraste. O

⁶⁴ "Unsere Seele ist ein Ding, dessen Wirkungen wie die des Körpers sukzessiv sind, eine nach der andern. Woher das komme, das ist - so viel ist gewiss, daß unsere Seele von ganzem Herzen wünscht, weder sukzessiv zu erkennen, noch zu wollen. Wie möchten mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen dringen, mit einer Empfindung alle Wonne, die in der Natur ist, aufnehmen und mit uns vereinigen." (LENZ, 2005, p. 646).

⁶⁵ Antes do termo existir.

⁶⁶ No original inglês: "It is interesting to note that modern productions of Lenz's plays are made considerably easier with the addition (Genton, 219f., 226.), and that critics have recently called attention to his drama's 'filmatic' techniques (Mattenklott, 131f.) or described their structure in terms of 'force fields'" (Duncan, 1975, p. 238).

espectador, assim, não assiste a uma ação contínua – como um "plano-sequência" linear –, mas é confrontado com uma decupagem fragmentada, na qual cortes abruptos e saltos temporais exigem que reconstrua mentalmente as conexões entre as cenas. A montagem das cenas na peça opera como uma luz estroboscópica: lança flashes intermitentes sobre as personagens, congelando momentos-chave e fragmentando o fluxo em sequências descontínuas. Esse efeito não busca um desenvolvimento linear, pelo contrário, dá a impressão de interrupção na continuidade do movimento, decompondo ações em instantes isolados que o espectador deve recompor mentalmente. Assim como a luz estroboscópica revela apenas frações de um gesto – exigindo que o olho humano complete o vazio entre os clarões –, a estrutura cênica de Lenz apresenta ao público pedaços de realidade que precisam ser conectados conforme o direcionamento dramático. Essa estética da fragmentação não apenas reflete a desordem social retratada na obra, mas também convida o espectador a uma remontagem ativa, transformando-o em coautor de sentidos. Enquanto o teatro tradicional oferece um fluxo narrativo orgânico, aqui a percepção é deliberadamente sincopada – cada *flash* ilumina conflitos, ironias ou contradições, como se a própria forma cênica ecoasse a instabilidade das personagens e a ruptura das convenções formais do drama. Dessa forma, Lenz aniquila a passividade do público: enquanto cenas aparentemente desconexas se sucedem (como as cenas de Läuffer com Gustchen intercaladas com as cenas do Major e da Majora, seguidas pelas cenas de Fritz e os estudantes em Halle), o espectador precisa reter informações e antecipar desdobramentos, percebendo que um fio narrativo introduzido no presente só será retomado e desenvolvido após interposição de outras tramas. Ao desorientar o olhar convencional e ao exigir concentração de seu público, Lenz força uma leitura ativa, em que a desconexão superficial revela, em última instância, a coerência das estruturas que unem todos os fragmentos.

Poderíamos destacar ainda a semelhança da técnica teatral de Lenz com a produção de videoclipes, em que cenas aparentemente desconexas se unem para contar a história de uma canção, por exemplo. Sua abordagem visionária, no entanto, estava muito à frente de seu tempo, o que explica o limitado sucesso de público de suas peças. Podemos imaginar o espanto dos espectadores do século XVIII ao visualizar técnicas parecidas com a decupagem de filmes ou de videoclipes. Bruce Duncan analisou as cartas de Lenz e constatou que o próprio reconhecia a dificuldade de encená-las, admitindo que se daria por satisfeito se suas obras encontrassem

ressonância, ainda que não no palco, pelo menos através da publicação escrita (cf. Duncan, 1975, p. 237).

Após analisar a trajetória dos conceitos de comédia e tragédia – desde sua formulação em Aristóteles, passando pela renovação crítica de Lessing, até a radical transformação proposta por Lenz, que mudou a composição cênica ao deslocar o foco do mito clássico para a autonomia de ação do indivíduo moderno –, direcionaremos nosso olhar, no próximo capítulo, à assimilação de elementos da tragédia antiga na comédia moderna do autor. Investigaremos como Lenz, ao retratar conflitos sociais e psicológicos em suas peças, resgata a dimensão do trágico grego, parodiando-a e transfigurando-a em crítica aos dilemas do indivíduo na modernidade.

2.4 Da tragédia antiga à comédia moderna, do grotesco ao retrato social: castração

Com sua dramaturgia, Lenz mais agita do que purifica as paixões do espectador, por esses e outros motivos, é considerado um dos precursores do teatro épico de Brecht. Em seu texto “Precursores de Brecht”, Fátima Saadi, contrasta a concepção de gêneros dramáticos em Lenz e em Aristóteles: “Para Lenz, o gênero dramático não se define, como para Aristóteles, por sua diferença em relação ao gênero épico, ao contrário, Lenz considerava a tragédia uma ‘epopeia dramatizada’” (Saadi, 2001, p. 43). O teatro de Lenz não resolve as contradições dentro do palco, não promove uma purificação das paixões ou uma descarga da tensão social. Lenz visa, antes, inquietar a plateia, instigar a ação fora do palco, mas não há qualquer prescrição para ação, podendo esta ser somente uma inquietação que se leva para casa e não se sabe o que fazer. Como no caso dos preceptores, não há qualquer plano de ação que poderia ajudar a resolver a situação social.

Embora prenuncie uma forma de teatro como instrumento de mudança política e social, Lenz não viveu em um contexto em que se poderia instar a possibilidade de uma revolução burguesa, pelo menos não na Alemanha. Por isso, seu teatro também foi considerado como precursor do grotesco na literatura, pois, se excluirmos qualquer possibilidade de um futuro revolucionário, resta a estranheza grotesca e caricatural de suas personagens. “O teatro do *Sturm und Drang* e, em especial, a obra dramática de Lenz estão repletos de elementos grotescos, numa medida que talvez não se tenha, até agora, reconhecido suficientemente” (Kayser, 2009, p. 47-

48). Kayser, porém, não reduz a obra de Lenz à exploração do grotesco, pelo contrário, considera que há projetos de reformas sociais e políticas em suas obras: “[...] o *Hofmeister* (‘O Preceptor’) e *Die Soldaten* (‘Os Soldados’) desembocam em programas e projetos de reforma, propostos de um modo inteiramente sério” (Kayser, 2009, p. 48). Assim, por um lado, a obra de Lenz não advoga um futuro revolucionário para a Alemanha, por outro, faz propostas de reformas pontuais, visando melhorar as condições de vida dos cidadãos burgueses, e como as propostas de Lenz não são socialmente revolucionárias, a condição de vida dos estamentos superiores também seria beneficiada.

Voltando à ficção, a Läufer seria impossível visualizar maneiras de instituir mecanismos de regulação de sua profissão na tentativa de combater as arbitrariedades e o sistema de controle imposto a eles e a seus pares. Não há horizonte para a união de seus companheiros de profissão, formando sindicatos e uniões de trabalhadores. Läufer está longe de ser um advogado da classe trabalhadora, na verdade ele não sabe lidar com a tensão social, internaliza a culpa e se considera passível de punição por sua relação com Gustchen. A tensão não culmina em uma morte trágica - o que ressalta a recusa do autor em recair na forma da tragédia - o personagem Läufer internaliza de maneira absoluta a culpa pela relação com Gustchen e, em um ato de desespero, amputa o próprio órgão sexual.

Chama a atenção a maneira como Läufer não demonstra qualquer sinal de descontentamento ou revolta, nem tenta expor as arbitrariedades e os mecanismos de coerção a que se vê submetido. Simbolicamente, revela a automutilação e impotência de toda uma classe. Gustchen segura a mão de Läufer e se coloca como Julieta, outorgando ao preceptor, em substituição a seu namorado Fritz, o papel de Romeu.

GUSTCHEN: Ó Romeu! Se esta fosse a tua mão! – Assim me abandonas, ignóbil Romeu! Não vês que tua Julieta está morrendo por ti – odiada, rejeitada, desprezada por sua família e por todo mundo. (*aperta a mão dele contra os olhos*) Ó desumano Romeu!

LÄUFFER: (*olha para ela*): Que fantasias são essas?

GUSTCHEN: É um monólogo de uma tragédia que gosto de recitar quando estou aborrecida. (*Läufer volta a ficar compenetrado; depois de uma pausa, ela recomeça*) Talvez a culpa não seja só sua. Seu pai nos proibiu de escrever. Mas o amor salta por mares e rios, proibições e até perigo de morte. Você me esqueceu... Talvez estivesse preocupado comigo. Sim, sim, você preferiu evitar esse risco, mas o

meu sofrimento é terrível. (*beija ardentemente a mão de Läufer*) Ó divino Romeu! (Lenz, 1983, p. 80).

Gustchen trata Läufer, nesta cena, como se fosse seu primo e namorado Fritz. É justamente o pai de Fritz, o Conselheiro Titular, que proíbe a troca de cartas entre Fritz e Gustchen. Evocando a história de Romeu e Julieta, ela pronuncia frases que gostaria de dizer a seu amado, mas este foi estudar em Halle e talvez tenha se esquecido dela.

Lenz trata da resignação de Läufer com ironia. A castração parece fazer parte do reconhecimento de Läufer em relação à inutilidade de se revoltar. O personagem Wenzeslaus, professor da escola pública, sabe, por meio de Läufer que este teve uma relação com a filha do Major e, enquanto a situação não se resolve, lhe fornece abrigo. Há aqui talvez um sinal de compaixão, mas esta não conduz a qualquer catarse trágica, na verdade, poderíamos falar de uma *catarse cômica*, já que Wenzeslaus reage com júbilo e alegria em relação ao ato da castração de Läufer, produzindo risos nervosos no público espectador.

Somos tributários aqui do conceito de *catarse cômica* de Cleise Furtado Mendes, desenvolvida em seu trabalho **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. Partindo do conceito de catarse trágica, ela observa as diferenças entre as formas dramáticas: “Se cada forma é também uma *força de ação*, cada forma produz seu efeito catártico específico. Isto nos leva ao ponto central desta investigação: a *catarse própria da comédia*” (Mendes, 2008, p. XXIII-XXIV). Mendes observa que historicamente, de um lado, o trágico serviu para conectar o herói à natureza profunda que o liga ao todo. O cômico, por outro lado, mostrando os vícios e fraquezas do indivíduo, tende, na visão tradicional, a conformar pelo riso o grupo social do qual ele desvia. Como Lenz é um dos autores que mistura a forma cômica com a trágica, poderíamos fazer recuar até ele o comentário que a autora tece sobre a inovação da mistura dessas duas formas no drama contemporâneo:

Em geral, elas [as vertentes cômicas e trágicas] se articulam criticamente, criando uma forma que poderíamos chamar de trágico-irônica: o trágico se torna paródia do verdadeiro trágico, incapaz de associar-se a valores absolutos; e o cômico não é mais conforto de integração ao *socius*, mas, ao contrário, sinal de repulsa ante o grotesco vazio moral e espiritual da sociedade burguesa (Mendes, 2008, p. 7).

Por um lado, teríamos em Lenz uma recusa dos valores absolutos do trágico, já não é mais possível uma grande reconciliação social, mas instala-se um grotesco vazio moral que conduz à essa fórmula de revolta e melancolia que só vai se fazer plenamente presente no romantismo, décadas mais tarde.

Retornando ao professor de escola pública e pastor Wenzeslaus, vemos que este constitui uma paródia de um fervoroso pastor protestante que acredita na mortificação da carne como forma de ascese e de elevação espiritual. Ao mesmo tempo em que é professor na escola, faz as vezes de pároco na igreja local, consistindo seu dever basicamente em ensinar e moralizar. Wenzeslaus reflete a imagem de uma Alemanha atrasada, tacanha, religiosa e provinciana. Ele não consegue conter sua expressão de felicidade ao descobrir que Läufer havia aniquilado em seu corpo a fonte de todo o mal.

WENZESLAUS: Algo está lhe pesando na consciência? Diga o que é, conte tudo, sem meias palavras. O Sr. está olhando tão assustado que me dá um frio na espinha; *frigidus per ossa*⁶⁷ – diga, o que é? – como se ele tivesse matado alguém – Deus do céu, que lineamentos crispados são esses? Tenho de ir até a casa de Schöpsen.

LÄUFFER: Fique - não sei se fiz bem - eu me castrei...

WENZESLAUS: O qu - o Sr. se cas - Mas queira aceitar os meus parabéns, meu excelente rapaz, meu segundo Orígenes⁶⁸! Deixe-me abraçá-lo, precioso instrumento da vontade divina! Não posso ocultar que quase – quase não consigo resistir ao heroico propósito de imitá-lo (Lenz, 1983, p. 111-112).

Läufer lhe revela que se mutilou, e Wenzeslaus afirma que quase não resiste ao heroico propósito de imitá-lo, o que poderia consistir aqui uma espécie de paródia da definição aristotélica de *mímesis*, a tragédia como imitação de uma ação de caráter elevado. A reação de Wenzeslaus é exagerada e causa estranhamento - como se fosse possível que ele fosse imitar a ação da personagem *mítica* de Läufer! - ou como se, repetindo a história de Abelardo⁶⁹, a ação de Läufer fosse já a imitação de uma ação de caráter mítico, provocando terror e piedade, purificando as emoções do público!

⁶⁷ Reprodução da nota explicativa de Lenz (1983, p. 111): “*frigidus per ossa*: ‘sentindo frio pelos ossos’”.

⁶⁸ Reprodução da nota explicativa de Lenz (1983, p. 112): “*Orígenes*: erudito cristão de língua grega (c. 185-254), castra-se na juventude por zelo ascético”.

⁶⁹ “*Abelardo*: conhecido como renovador da filosofia escolástica (1079-1142), apaixonou-se por Heloísa, sobrinha do cônego Fulbert, com a qual se casa em segredo depois de engravidá-la. Ao saber da trama, Fulbert manda castrar Abelardo” (Lenz, 1983, p. 80). Reproduzimos aqui novamente uma nota explicativa da edição brasileira de **O preceptor**.

Com tudo isso, Lenz provoca a inquietação do público, rompendo a identificação com o personagem, causando uma repulsa que se encaminha para o grotesco, fazendo-nos lembrar mais uma vez que a única violência possível por parte do burguês é contra si mesmo: “Em Lessing e em Lenz, a agressão da burguesia impotente dirige-se contra si mesma e não contra os que lhe negam o poder” (Szondi, 2004, p. 156). A autocastração constitui, como dissemos, o grande elemento trágico da peça.

Não há, no entanto, qualquer heroicização possível do ato, não há como lhe conferir glória ou inspirar a imitação, e, mesmo com toda a comoção provocada pela automutilação, seu ato é tratado com o entusiasmo sarcástico de Wenzeslaus que o parabeniza pelo ato de bravura. Lenz não só ironiza o ato trágico, como formula com escárnio a reação de Wenzeslaus, impedindo a instalação da pose heroica burguesa, distanciando-se da forma trágica e revestindo a peça com um humor sombrio.

Mas, mesmo com toda a gravidade da situação, Lenz faz rir o público, produzindo uma espécie de imitação do ato trágico de Édipo que diante da descoberta de que ele próprio era a fonte do mal que procurava extirpar. Lenz exagera na caricatura e, em vez do sentido trágico da história de Édipo, vemos Läuffer, como uma espécie de marionete, brincar de personagem trágica.

Embora a autocastração possa ser vista como uma espécie de autopunição trágica, à semelhança da autocegueira de Édipo, na sua representação como um ato sem sentido e quase sequencial, é vista mais como uma caricatura do que como a atualização de um acontecimento trágico ⁷⁰ (Zipfel, 2017, p. 120, tradução nossa).

A comparação com Édipo nos parece bastante prolífica e esta obra de Zipfel, **Tragikomödien**, é uma das únicas a ousar essa aproximação tão reveladora. Novamente, a chave de leitura reside na paródia. Em **Édipo Rei** de Sófocles, as mortes de Laio e de Jocasta não constituem os grandes atos trágicos da obra. Édipo sofre uma emboscada na estrada e acaba assassinando aquele que era seu pai, o próprio rei Laio. O assassinato, no entanto, não constitui o grande elemento trágico da obra, pois Édipo, personagem principal, continua vivo e prossegue sua errância.

⁷⁰ No original alemão: “Die Selbst-Kastration könnte zwar als eine Art tragische Selbstbestrafung nach dem Vorbild der Selbstblendung des Ödipus gesehen werden, in ihrer Darstellung als ziemlich sinnfreie und quasi folgende Tat wird sie jedoch eher als Karikatur denn als Aktualisierung eines tragischen Geschehens wahrgenommen” (Zipfel, 2017, p. 120).

Édipo descobre que, além de ter assassinado o próprio pai, teria, em consequência, ocupado o trono vazio, se casando com a mãe. Esse reconhecimento do erro conduz ao grande ato trágico. Essa descoberta move Sófocles, a fim de purgar as paixões, se quisermos empregar a nomenclatura de Aristóteles, no sentido de fazer Édipo furar os próprios olhos, impossibilitando a si mesmo de enxergar a luz novamente.

SEGUNDO MENSAGEIRO: [...]
Retirou das vestes dela os alfinetes
dourados com os quais se adornava,
ergueu e cravou nos próprios olhos,
bradando que não veriam os males
que sofreu nem os que fez, mas já
veriam nas trevas os que não devia
e não reconheceriam os que queria.
Em tais tons, várias vezes, não uma,
golpeou olhos com broches, cruentas
pupilas molhavam barbas, não eram
gotas úmidas de sangue, mas negra
chuva e cruento granizo molhavam.
(Sófocles, 2022, p. 170-171).

O ato trágico derradeiro reside no autocegamento de Édipo. Sua automutilação funciona como uma grande catarse, descarregando as paixões de terror e compaixão sentidos na peça. A autocastração de Läufer parodia o autocegamento de Édipo, sem a carga poética da cegueira, dirigindo-se diretamente à sexualidade como impulso cego que deve ser extirpado.

Os cegos na Grécia Antiga, por não enxergar mais a luz física, atingiriam uma luz interna de sabedoria e acabavam cumprindo o papel de adivinhos, sabendo interpretar oráculos e predizer o futuro, como o profeta cego Tirésias que, segundo uma das versões do mito, teria se tornado cego depois de ter visto Atena nua acidentalmente.

Édipo pede a Tirésias que lhe revele a forma de banir o mal de Tebas, ao que é incitado, por meio de enigmas, a abandonar sua insciência e conquistar a ciência, revelando-se como o causador do mal que procurava extirpar: “TIRÉSIAS: Todos vós não sabeis. Não revele eu os meus, para não dizer os teus, males!” (Sófocles, 2022, p. 63). Édipo, depois de descobrir a verdade, não tem mais necessidade de enxergar.

Em **Édipo Rei**, há toda uma simbologia envolvendo os olhos como os portais do saber e do conhecimento. O tema do assassinio do pai e o desposar da mãe levaria, séculos mais tarde, Sigmund Freud a formular seu “Complexo de Édipo”.

Curiosamente, na primeira formulação de seu conceito, no Rascunho N que segue a carta 64, datada em 31 de maio de 1897, Freud entende que o complexo existe entre filhos e pais, mas estende o exemplo a uma empregada que desejaria matar a patroa para se casar com o patrão: “Parece que esse desejo de morte, no filho, está voltado contra o pai e, na filha, contra a mãe. Uma empregada faz uma transferência disso, desejando que a patroa morra e, desse modo, o patrão possa casar-se com ela” (Freud, 1996, p. 311). No caso de **O preceptor**, poderia haver o desejo de Läufer de matar o Major para se casar com sua filha, mas esse desejo nunca é expresso e julgamos que não caberia aqui uma transposição e aplicação do conceito psicanalítico à figura de Läufer no intuito de desvendar seu desejo de assassinar o pai, ou, no caso, o patrão.

Na verdade, ironizando a suposta superioridade do trágico em relação ao cômico, Lenz reduz a esfera simbólica do autocegamento à mutilação, nua e crua, do órgão sexual, com isso, rebaixa o tom trágico elevado, celebrando a crueza bárbara da comédia. O espectador, que espera algum tipo de purificação trágica das paixões em **O preceptor**, frustra-se imensamente, pois, considerando a desmedida de Läufer, ao ter se relacionado com Gustchen, e a consequente caça do Major ao preceptor, o espectador talvez espere que haja alguma espécie de compensação, uma catarse trágica envolvendo Läufer. Entretanto, a castração, apesar de constituir o elemento trágico central da peça, proporciona um efeito *anticatártico*, já que não há uma purificação ou purgação das paixões trágicas, mas um efeito cômico com a reação inesperadamente feliz de Wenzeslaus e a parabenização por seu ato de coragem. Teríamos, na verdade, uma *catarse cômica* que, ao invés de purificar as paixões, provoca inquietação e desassossego.

Läufer, portanto, está longe da figura heróica trágica burguesa, nos moldes de Lessing, que cai vítima do arbítrio de seus antagonistas. Ele se mostra vil, pois tem uma relação com sua aluna, justamente no horário que seria reservado para a aula.

Se retomarmos a discussão de Aristóteles sobre o herói trágico, teremos que este não deve representar homens muito bons que decaem facilmente em infelicidade, pois isto não suscitaria terror e piedade, tampouco homens muito maus que ascendam muito facilmente à felicidade, pois não haveria nada de trágico nisso.

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal

acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (Aristóteles, 1973, p. 454).

Assim temos que Édipo – pertencendo a uma família nobre, e além de não ser muito virtuoso ou justo, cai em infortúnio por conta de seu desconhecimento a respeito de sua real proveniência – representando, segundo a definição aristotélica, um herói trágico digno. Se estendermos a análise a **O preceptor**, veremos que Läußer não pertence a uma família ilustre e, apesar de não ser muito virtuoso nem muito justo, cai em um infortúnio, talvez mais por vilania do que por desconhecimento, não correspondendo de modo algum a um herói trágico.

Findada a peça, fica-nos a impressão de termos observado um herói trágico em ação e isso se deve à própria oscilação do autor entre a forma trágica e a cômica. Läußer parece um herói trágico, mas não tem ímpeto, coragem ou virtude para sê-lo de fato, metamorfoseando-se em uma figura cômica. Lenz parece querer fugir da forma trágica, mas ao mesmo tempo, infesta sua peça de elementos trágicos, questionando as fronteiras entre os gêneros dramáticos, fazendo caber dentro do gênero cômico a tragédia social de um preceptor alemão de fins do século XVIII. Como Lenz esgarça a forma da comédia, existe a possibilidade de que a peça seja recebida de maneira diversa pelos espectadores, alguns de fato perceberão Läußer como um herói trágico injustiçado, outros sentirão que não passava de um personagem cômico que não era capaz de agir de maneira consequente. Tanto na primeira como na segunda possibilidade, Läußer seria percebido como o protagonista do drama e atenderia ao critério estabelecido por Lenz em relação às tragédias modernas, de ter uma personagem forte que conduza a ação do começo ao fim. Haveria, ainda, uma terceira forma de percepção da peça, que veria Läußer somente como mais um dos tantos personagens que desempenhou a ação no palco. Essa forma também atenderia a um critério estabelecido por Lenz, de que o que importa nas comédias é a ação, não importando qual personagem a realize no palco, faltando a figura do protagonista.

Observemos na próxima sequência o desenrolar do segundo grande elemento trágico da peça. Na quarta cena do quarto ato, Gustchen sonha que seu pai, o Major, estava morto, ela então pula em um lago e acaba sendo salva pelo próprio pai que estava ali por perto. Há aqui, inclusive, uma paródia da aparição de um espectro,

como em Hamlet, mas aqui o espírito veio dar a notícia falsa de que o pai estaria morto.

GUSTCHEN: (*estendida na beira de um lago rodeado de arbustos*): É aqui que devo morrer? Meu pai! Meu pai! Não tive culpa se você não recebeu notícias minhas. Fiz de tudo que era possível – não aguento mais – quando fecho meus olhos, vejo sua imagem, sua imagem! Ele está morto, sim, morto – por minha causa. Esta noite seu espírito me apareceu para dar esta notícia – pedir satisfação pelos meus atos. Já vou, já vou. (*ergue-se com esforço e atira-se no lago*)

O MAJOR de longe, seguido pelo CONS. TITULAR e pelo CONDE WERMUTH

MAJOR: Ei! Olá! Alguém entrou no lago – era uma mulher, e mesmo se não fosse minha filha, era uma infeliz – vamos, Berg! Por aqui se vai a Gustchen ou ao inferno! (*mergulha atrás dela*) (Lenz, 1983, p. 103).

Interessante notar a frase do Major de que, mesmo que não seja sua filha, se tratava de uma infeliz. Há aqui a possibilidade de entender a ação do Major como também uma possível tentativa de suicídio: “- Por aqui se vai a Gustchen ou ao inferno!”

Considerando esta cena e a da castração, Rafael Chaves Santos considera que não há um ato trágico na peça, pois não há mortes trágicas. “O elemento trágico, então, é quebrado, pois a morte não acontece” (Santos, 2008, p. 14). Temos de discordar, neste ponto, de Santos, pois embora não haja uma morte trágica, a tentativa de suicídio de Gustchen consiste em um dos grandes elementos trágicos da peça. E apesar de não conter mortes trágicas, ou ainda que não haja um final trágico, o ato da castração pode também ser considerado como ato trágico, consistindo no principal elemento trágico da comédia. Embora Lenz trate do elemento trágico com escárnio e, apesar da ausência das mortes trágicas, a castração de Läufer e a tentativa de suicídio de Gustchen constituem os dois mais importantes elementos trágicos da obra. Nos dois casos, o elemento trágico é contornado com o elemento cômico: “MAJOR: Pronto! (*deita-a no chão. O Conselheiro Titular e o Conde tentam reanimá-la*) Maldita criança! Foi para isso que eu criei você! (*ajoelha-se a seu lado*) Gustel! O que foi? Engoliu água?” (Lenz, 1983, p. 103). Depois de ter quase supostamente morrido afogada, o Major reage de maneira cômica: “- Engoliu água?”

Ainda quando estava grávida de Läufer, Gustchen fugiu da casa de seus pais e conseguiu se abrigar em uma choupana na floresta. Nenhum personagem obteve, assim, mais notícias de Gustchen. A choupana pertence a Marthe, uma senhora cega.

Depois de ter parido seu filho, Gustchen sai em busca do pai. Marthe fica na choupana, cuidando do recém-nascido, mas como Gustchen não retornou à noite como prometido, Marthe põe-se a vagar com o bebê em busca de ajuda e de comida.

MARTHE: [...] O que eu podia fazer, pobre de mim; não tinha como lhe dar de mamar, a comida tinha acabado, então fiz como Agar⁷¹, pus a criança nos braços e saí à mercê de Deus.

LÄUFFER: Dê-me a criança – meu querido! ter você nos meus braços. Começo a desvendar-te, terrível enigma! (*vai com a criança até o espelho*) Mas como? Ele é tão parecido comigo! (*desmaia; a criança começa a chorar*) (Lenz, 1983, p. 109).

Édipo, tendo ouvido do oráculo de Delfos, que mataria seu pai e desposaria sua mãe, sai da casa daqueles que julgava serem seus pais, Pólibo e Mérope, abandonando a cidade que julgava ser sua terra natal, Corinto, para acabar descobrindo que Jocasta, com quem se casou, era sua verdadeira mãe, e Laio, que assassinou, seu verdadeiro pai, cumprindo justamente o destino que lhe cabia.

Marthe cumpre, de forma paródica, um papel análogo ao de Tirésias, no sentido de ajudar Läufter a desvendar seu próprio enigma. Lenz realiza uma paródia do mito, mas coloca o filho recém-nascido no lugar de Édipo, provocando um desmaio em cena de Läufter quando este se depara com aquele que seria seu filho. Essa é a primeira cena do quinto ato, nela há somente dez falas que se intercalam rapidamente, funcionando quase como o que modernamente conhecemos como uma esquete e que Lenz antecipava com sua concepção de drama - uma sucessão rápida de cenas curtas - que ele desenvolve em suas **Notas sobre o teatro**:

[...] entre os antigos gregos era a ação que o povo se reunia para ver. Entre nós é a sequência de ações que se sucedem como trovoadas, que se escoram e realçam umas às outras [...]. Que culpa temos nós se queremos ver homens onde eles só viam o destino inexorável e seus misteriosos influxos? (Lenz, 2006, p. 40).

Lenz rejeita a ideia de um destino inexorável para a personagem, ressalta, ao invés disso, a ideia de que a personagem é um indivíduo com liberdade para sua autodeterminação. Nesse sentido, o destino implacável traçado pelos deuses é substituído pela observação das indagações internas da própria personagem em um

⁷¹ Reprodução da nota explicativa de Lenz (1983, p. 109): “Agar: v. *Gênesis*, 21, 14. Escrava de Abraão, com quem tem o filho Ismael: Agar é expulsa pelo amo e sai a errar pelo deserto”.

processo de escrutínio da consciência e de tomada de decisão com base na dinamização da ação em cena.

Como as personagens de Lenz são representadas em suas errâncias e em suas tomadas de decisão algo precipitadas, já se discutiu muito sobre a própria inconsequência dos jovens escritores enquadrados no período literário do *Sturm und Drang*, considerando que suas criações literárias não passariam de meras expressões de arroubos juvenis sem maiores desenvolvimentos para a história da literatura alemã. No entanto, observamos que, em grande medida, há uma continuação de preceitos desenvolvidos pelos autores da *Aufklärung*, mais notadamente de Lessing, no sentido de buscar uma maior autonomia das letras alemãs e torná-las independentes da influência da literatura francesa, da qual até mesmo o rei da Prússia Frederico II era grande admirador, rejeitando as próprias letras nacionais como expressões bárbaras e imitações inacabadas de peças inglesas: “Entra em cena um Goetz von Berlichingen, uma detestável imitação dessas peças inglesas ruins, e o público aplaude e exige entusiasticamente a repetição daquelas repugnantes banalidades⁷² (Rosenfeld, 1991, p. 20, tradução nossa). Desse modo, a despeito das críticas à inconsequência dos jovens escritores da geração do *Sturm und Drang*, manifesta-se um projeto político de emancipação da burguesia, nas palavras de Bolle: “Ora, à dramaturgia de Lenz está subjacente um projeto político” (Lenz, 1983, p. 134). Há não só uma continuação do projeto de emancipação política da burguesia como visto na *Aufklärung*, mas uma radicalização de tal projeto, sobretudo em termos de criação literária, rompendo com os moldes prescritos pela poética anterior e constituindo um novo e próprio fazer literário. Lenz toma Lessing como grande influência e parte dos desenvolvimentos teóricos da tragédia burguesa do Iluminismo para formular sua própria concepção dramática, escrevendo peças e elaborações teóricas que justificassem, em alguma medida, sua produção artística e fornecesse o fundamento para a gestação de sua nova forma de comédia.

As principais peças de Lenz foram publicadas como comédias ao mesmo tempo em que ele estava escrevendo uma justificação teórica para elas, e pode ser conjecturado que isso indica uma reafirmação

⁷² No original francês: “Voilà un Goetz von Berlichingen qui paraît sur la scène, imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises, et le parterre applaudit et demande avec enthousiasme la répétition de ces dégoûtantes platitudes” (Rosenfeld, 1991, p. 20).

de sua intenção e que ele estava no processo de desenvolver um novo conceito de comédia (Guthrie, 1993, p. 11, tradução nossa)⁷³.

O novo conceito de comédia de Lenz consiste em apresentar de maneira cômica situações graves, criando uma forma mista em que se apresenta um assunto trágico de maneira a fazer o público rir. Lenz escreve uma resenha para explicar sua peça **O Novo Menoza** e esclarece:

Comédia é pintura da sociedade e quando ela se torna séria, a pintura não pode se tornar risível [...]. Por isso nossos escritores alemães de comédias devem escrever de maneira ao mesmo tempo cômica e trágica, pois o povo para o qual eles escrevem ou pelo menos deveriam escrever, é um misto de cultura e bruteza, moralidade e selvageria⁷⁴ (Lenz, 2005, p. 703-704, tradução nossa).

Lenz considera que as comédias devem preparar o público para fruir tragédias, mas como em sua época a população em geral possuía acesso precário à educação, suas peças foram elaboradas em uma mescla do riso sarcástico e corrosivo da comédia com a gravidade da representação trágica. Essa mistura pode ser bem observada no final de **O preceptor**. Gustchen tem o filho de Läufer, mas é seu namorado Fritz que encerra a peça: “Fritz (*beija de novo a criança*): Apesar dos pesares, essa criança é tudo para mim; é a cara da mãe. Uma coisa eu garanto: para você, meu filho querido, não quero saber de preceptor” (Lenz, 1983, p. 129). Depois de ter engravidado Gustchen e quase provocado um desfecho trágico, Läufer é o causador do riso sarcástico com que Fritz encerra a peça, evidenciando a situação absurda dos preceptores, de ter filhos que jamais conhecerão preceptores. Há também uma referência iluminista nesse desfecho, pois a educação particular é condenada por sua inadequação ao contexto social da época.

Há diversos elementos trágicos na peça **O preceptor** que de fato se poderia considerá-la trágica, no entanto o autor procurou desmontar a imagem de um *herói trágico* que cumpriria seu destino cego de maneira inexorável.

⁷³ No original inglês: “Lenz’s major plays were published as comedies at the same time as he was writing a theoretical justification for them, and it may be conjectured that this indicates a firming of his intention, and that he was in the process of developing a new concept of comedy” (Guthrie, 1993, p. 11).

⁷⁴ No original alemão: “Komödie ist Gemälde der Gesellschaft, und wenn sie ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden [...]. Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben, oder doch wenigstens schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist” (Lenz, 2005, p. 703-704).

Fazendo incidir as definições de Lenz de comédia e tragédia sobre *O preceptor*, obtemos impressões diversas sobre a peça. Por um lado, observamos que o personagem Läufer é de fato o protagonista. A começar pela redução progressiva de seu salário, sua covardia em questionar o aumento de seus encargos, passando pelo relacionamento sexual com sua aluna Gustchen, a repulsiva autocastração e o não-cumprimento da paternidade de seu filho - que ficará a cargo de Fritz, nobre esposo de Gustchen - ficamos com a viva impressão de ter assistido os tormentos de Läufer e as situações absurdas vividas pelos preceptores nas casas aristocráticas. Temos a impressão de ter assistido uma peça trágica moderna.

Mas suas ações são muito reprováveis e, ao final, não nos deixa a impressão de ter visto um personagem notável conduzir a peça do princípio ao fim. E ainda que nos fique um vestígio de protagonismo de Läufer, seu heroísmo é bem diferente por exemplo do de **Emilia Galotti**, heroína burguesa trágica.

O efeito final é que as sequências galopantes e absurdas de cenas como a da falta de dinheiro dos estudantes, da corrida dos cachorros, do arremesso da bandeja de café, as cenas de Wenzeslaus ensinando Läufer a levar uma vida de retidão com base em seus princípios morais, fumo e água, o final feliz farsesco em que Fritz, traído, aceita não só se casar com Gustchen, mas assumir o filho de Läufer, nos proporcionam uma lembrança cômica da peça, de maneira que Läufer era só mais um personagem absurdo entre tantos outros na peça.

Com isso, nos voltamos às contraposições que Lenz estabelece entre tragédia e comédia, observando como a expressão de uma e outra dependem também do contexto social em que elas são encenadas. Recuperando sua definição de que as comédias serviriam como entretenimento em sociedades brutas e barbarizadas, as tragédias exigiriam mais do público, tanto no que diz respeito à concentração e ao desenrolar dos acontecimentos, quanto no efeito final, de modo que exigiria um público mais preparado para apreciar a maior complexidade dos enlevos emocionais das personagens.

Em certo sentido, há uma coincidência entre a definição de Lenz e a hierarquia estabelecida por Aristóteles, mas enquanto o grego teorizava somente em relação ao passado glorioso das tragédias, Lenz recupera diversas tradições cômicas do passado e aponta para o futuro, observando como as comédias podem servir para a educação da população, formando um público que consiga usufruir, no porvir, da maior complexidade de emoções das tragédias.

Poderíamos pensar até que Lenz, ao afirmar que os escritores alemães de sua época deveriam escrever de maneira ao mesmo tempo cômica e trágica, que suas próprias peças poderiam ser ao mesmo tempo percebidas como trágicas ou cômicas e que, apesar de o autor ter valorizado muito a comédia como forma dramática, tendo inclusive colocado em várias de suas peças, como **O preceptor**, a insígnia de comédia, esta cumpriria também com os pré-requisitos de sua definição de tragédia. Poderia, portanto, ser entendida por um público com inclinação mais cômica como uma comédia com sua sucessão de cenas “relampejantes” e absurdas, como também como a tragédia de personagens burgueses como Gustchen, a jovem estudante, e o preceptor Läufter, que como uma atualização parodística de Édipo, coloca em cena não só sua tragédia individual, mas também a de toda uma classe de preceptores e da própria sociedade alemã de então que não conseguiria perceber o estado trágico em que vivia.

Limitamo-nos neste capítulo a pontuar como **O preceptor** dialoga com o cenário político de dominação da aristocracia sobre a incipiente classe burguesa alemã de finais do século XVIII. A peça é paradigmática no sentido de que mostra a submissão da classe burguesa na figura de um intelectual que, não tendo meios para ascender socialmente, por exemplo recebendo um título de nobreza, se vê obrigado a trabalhar como preceptor dos filhos de uma família da elite endinheirada alemã, dependendo desta não só para sua sobrevivência, como também para qualquer possibilidade de ascensão social. Em uma época em que regiam tabus sobre relacionamentos entre pessoas de diferentes classes sociais, o personagem Läufter tem uma relação sexual com Gustchen, a filha de seus patrões, engravidando-a. Läufter não suporta o peso da culpa e se castra. A automutilação tem sentido físico, mas também simboliza a própria impotência da classe burguesa diante da sociedade de estamentos. A automutilação de Läufter marca no corpo o contexto repressor e funciona também como uma espécie de denúncia da hipocrisia burguesa, cuja crítica já está inscrita no próprio nome do personagem, Läufter. Há várias acepções para o termo Läufter, por um lado pode ser aquele que anda ou corre, *er läuft*, indicando seu papel de andar ou correr pelos cômodos da casa, tirando um ‘f’, *Läufer* é também uma passadeira para corredor, um tipo de tapete comprido que se coloca nos corredores ou cômodos da casa, portanto o personagem seria alguém sobre o qual se pode andar em cima, pisar, por outro lado, há ainda o sentido de estar no cio, *es läufig haben*, indicando já no nome sua relação sexual com a aluna, *Mitläufer* ainda designa aquele

que ‘anda com’, *er läuft mit*, que segue o fluxo, abdicando de qualquer postura crítica, *ein Mitläufer*, um seguidor.

O nome de Läufer não foi traduzido na edição brasileira de **O Preceptor**. No entanto, é interessante notar o uso da palavra ‘capacho’ na epígrafe do livro, em que os tradutores apresentam sua tradução do poema de Brecht ‘SOBRE A TRAGÉDIA BURGUESA O PRECEPTOR DE LENZ’, cuja primeira estrofe diz:

Ei-lo, o Fígaro de aquém do Reno!
Os nobres vão aprender com o populacho,
Que lá toma o poder, aqui é capacho:
O que é cômico lá, aqui é obsceno.
(BRECHT apud LENZ, 1983, p. 11).⁷⁵

Em sua versão mais livre, os tradutores empregaram o termo “capacho” — que não consta no original, mas que poderia servir para traduzir o próprio nome do personagem Läufer. Em português, no entanto, ‘capacho’ carrega uma carga depreciativa mais acentuada que ‘Läufer’ no original. Este último evoca sentidos como alguém que passa, como em alemão ‘*ein Fluss, der läuft*’⁷⁶, remetendo à fluidez do filósofo Heráclito de que não podemos entrar duas vezes no mesmo rio, pois o rio não é o mesmo, tampouco nós somos: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (Heráclito, 1996, p. 92). Tal concepção alinha-se mais à teoria de Lenz, para quem não haveria protagonistas em suas comédias, apenas ‘sequências de ações que se sucedem como trovões’, com personagens efêmeros,

⁷⁵ Trata-se de uma tradução que mantém o esquema de rima ABBA do original alemão, mas que faz um uso mais livre das palavras. No original em alemão, temos:

“‘Über das bürgerliche Trauerspiel “Der Hofmeister” von Lenz’

Hier habt ihr Figaro diesseits des Rheins!

Der Adel geht beim Pöbel in die Lehre

Der drüben Macht gewinnt und hüben Ehre:

So wird's ein Lustspiel drüben und hier keins.” (BRECHT, disponível em:

<https://babylonberlin.eu/programm/live/live-event/2660-brecht-in-echt-j-r-gen-kuttner-live-hofmeister> .

Acesso em 18 ago. 2024).

Uma tradução literal alternativa poderia ser:

“Sobre a tragédia burguesa O preceptor de Lenz

Aqui vocês têm o Figaro deste lado do Reno!

A nobreza aprende com a plebe

Que lá ganha poder e honra aqui:

Assim, lá torna-se comédia e nenhuma aqui.” (BRECHT, disponível em:

<https://babylonberlin.eu/programm/live/live-event/2660-brecht-in-echt-j-r-gen-kuttner-live-hofmeister> .

Acesso em 18 ago. 2024, tradução nossa).

⁷⁶ um rio que corre.

servindo apenas aos propósitos da cena. ‘Capacho’, portanto, não abarca essa miríade de significados, tampouco alternativas como ‘Passante’ ou ‘Passageiro’, ou mesmo ‘Passadeira’, tampouco ‘Passador’. ‘Corrente’ poderia ser uma opção interessante, pois conjugaria a ideia de fluxo (corrente de água) com a noção de transitoriedade (algo que corre). Ainda que seu duplo sentido (corrente que prende) não corresponda plenamente à polissemia de Läufer, ‘Corrente’ ou ‘sr. Corrente’ poderia ser usado em alguma encenação da peça, reforçando o sentido político de estar preso, por exemplo em um portão, ou de prender alguém, no sentido de que ele prenderia a personagem Gustchen em uma condição miserável.

Läufer, como preceptor, encarna justamente a figura que deveria representar o conhecimento e a autonomia intelectual, mas, em vez disso, reproduz passivamente os valores corruptos da classe que serve. Sua autocastração não é apenas ato físico extremo, mas emblema da autodestruição moral de uma burguesia que, mesmo detentora de saber, falha em transformar a realidade. Ao reduzir-se à condição de eunuco, Läufer explicita o paradoxo de um sistema que exige formação intelectual, mas recompensa a obediência cega. Seu nome, portanto, não é um acaso: é sátira de uma burguesia que cultua o conhecimento como fachada e que opera pelo conformismo. Assim, a automutilação ganha uma conotação política: ao negar sua função reprodutiva, o personagem desnuda a esterilidade ética de um projeto de classe que trai suas próprias promessas iluministas. Assim, como Lenz viveu em um período de interdição dos discursos revoltosos e, devido ao fato de que sua peça foi banida rapidamente dos palcos alemães, é preciso ler o texto a contrapelo para enxergar o que está nas entrelinhas e tornar evidente o caráter político da peça. Longe de fazer uma análise exaustiva e completa do tema, restringimo-nos aqui a pincelar algumas características importantes da peça, na esperança de recuperar e fazer viver seu legado.

2.5 Uma nota sobre o Realismo de Lenz

Há uma dicotomia entre realismo e caricatura na obra de Lenz, que também se reflete no contraste entre a forma literária escolhida, a comédia, e o efeito produzido nos espectadores. Já no título da peça consta a designação do gênero comédia, **Der Hofmeister. Vorteile der Privaterziehung. Eine Komödie**, gerando a expectativa de

um espetáculo cômico, algo como uma comédia de tipos que faria uma sátira da profissão de preceptor. A partir do título depreende-se que a sátira se estenderia ao problema da educação na Alemanha e especialmente ao problema da educação particular oferecida pelos preceptores. Assim, já é deflagrada no título a ironia, pois a peça defende justamente a tese contrária, de que a educação privada oferece inúmeras desvantagens, como o aviltamento da profissão dos educadores, o perigo da influência de um agente externo no ambiente familiar, a relação *personalíssima* entre professores, alunos, pais, familiares e demais personagens da constelação doméstica. A última fala da peça é também reveladora nesse sentido: “Uma coisa eu garanto: para você, meu filho querido, não quero saber de preceptor” (Lenz, 1983, p. 129). A ironia escala em todos os níveis, já que Fritz está dizendo isso justamente para o filho do preceptor.

O princípio estrutural de *O Preceptor* pode, portanto, ser resumido da seguinte forma: Lenz estabelece no título e na exposição as premissas da comédia contemporânea; mas, partindo dessas premissas, ele não segue mais a lógica do gênero literário, e sim a lógica da experiência extra-literária da realidade. As duas lógicas entram em conflito, e a cena final, ao citar a conclusão do cálculo literário, revela sua insuficiência – a refutação da literatura pela realidade (Eibl, 1974, p. 464, tradução nossa).⁷⁷

Como demonstra Eibl, Lenz inicia *O preceptor* partindo das convenções da comédia, mas, a partir do momento em que essas premissas são estabelecidas, os acontecimentos da peça se desdobram de modo a desmontar as expectativas do público. O riso provocado pelas situações grotescas logo se choca com a gravidade dos temas em cena, rompendo a ilusão cômica e lançando os espectadores em uma queda vertiginosa. Nesse movimento, os elementos trágicos emergem com tal força que a distância entre ficção e realidade se dissolve: o que se apresenta no palco já não parece mera representação, mas um questionamento direto e incômodo ao público, a própria vida parece se impor em cena.

⁷⁷ “Das Formprinzip des Hofmeisters läßt sich mithin zusammenfassend formulieren: Lenz setzt in Titel und Exposition die Prämissen der zeitgenössischen Komödie; dann aber folgt er, von diesen Prämissen ausgehend, nicht mehr der Logik der literarischen Gattung, sondern der Logik außerliterarischer Wirklichkeitserfahrung. Die beiden Logiken geraten in Konkurrenz zueinander, und die Schlußszenerie weist mit dem Zitat der Conclusio des literarischen Kalküls dessen Ungenügen, die Widerlegung der Literatur durch die Wirklichkeit auf.” (Eibl, 1974, p. 464).

Por sua vez, o público se vê no palco que passa a ser extensão de sua realidade. Parte do efeito realista das peças de Lenz provém desse decaimento constante das personagens fictícias no chão da realidade. Eibl demonstra como o atrito entre a lógica da realidade e a lógica da comédia como gênero literário produz uma espécie de negação da literatura e da ficção.

Os personagens de Lenz são marionetes, prisioneiros de clichês da vida. No entanto, a forma da comédia em si também é um desses clichês, um clichê, é claro, no qual não os personagens, mas os espectadores estão presos. Lenz faz com que os personagens fracassem diante da "realidade" com seus clichês, e faz com que a expectativa clichê do espectador também fracassem diante da 'realidade'. O desfecho grotesco da comédia, com a 'salvação' dos personagens, leva a contradição entre a representação literária da realidade e a própria 'realidade' ao seu ápice final, quase cínico (Eibl, 1974, p. 463, tradução nossa)⁷⁸.

Eibl refere-se ao final da peça, momento em que as personagens, depois de um longo percurso trágico, tem um desfecho feliz típico de comédias, um casamento. Na época de Lenz, já era comum, inclusive, que houvesse dois casamentos no final das comédias, mas Lenz é ainda mais generoso e oferece três, o de Gustchen com seu primo Fritz, de Läuffer com Lise e de Pätus com a Donzela Rehaar.

Nesse sentido, temos a contradição entre a realidade e a representação literária da realidade, pois além de farsesco, o final é coroado com o absurdo e o exagero. O final proporciona um respiro de alívio, passando a ideia de uma salvação, acalmando os nervos da plateia. Mas, com isso, os espectadores vêm-se presos em suas próprias representações da realidade. Precipita-se assim uma queda de volta à realidade, em que seria simplesmente grotesco e absurdo um desfecho com três matrimônios. Em consequência, tem-se a sensação de que as personagens abandonaram a representação literária e passaram a se comportar como se também estivessem presas em suas próprias histórias, como bonecos programados a reproduzir os clichês sociais.

⁷⁸ No original alemão: "Lenz' Figuren sind Marionetten, Gefangene von Lebensklischees. Die Form der Komödie selbst jedoch ist gleichfalls ein solches Klischee, ein Klischee freilich, in dem nicht die Figuren, sondern die Zuschauer befangen sind. Lenz läßt die Figuren mit ihren Klischees an der 'Wirklichkeit' scheitern, und er läßt die klisierte Zuschauererwartung an der 'Wirklichkeit' scheitern. Der groteske Komödienschluß mit der 'Rettung' der Figuren führt den Widerspruch von literarischer Wirklichkeitsdarstellung und 'Wirklichkeit' zum letzten, fast zynischen Höhepunkt" (Eibl, 1974, p. 463).

As personagens se locomovem de maneira maquinal, mas conscientes de sua condição de máquinas, como se ampliassem seus papéis para o teatro do mundo. O próprio Lenz utiliza a metáfora do teatro do mundo para exemplificar sua teoria. No texto de 1773 “Sobre Goetz von Berlichingen”, afirma: “Todos nós, meus senhores, de uma certa forma ainda somos personagens mudos no imenso teatro do mundo, até que os diretores resolvam dar-nos um papel” (Lenz, 1991, p. 130).

Passemos agora a algumas considerações em relação à personagem Gustchen. À primeira vista, ela poderia se encaixar perfeitamente no papel de uma heroína trágica, homóloga à Emilia Galotti.

Mas Gustchen é filha do Major von Berg, que é um militar, proprietário de terras. A peça não dá maiores detalhes sobre a origem da família, pode-se depreender que o Major tivesse uma origem nobre por conta do ‘von’, mas a questão se torna um pouco mais complexa, já que ele pode ser um burguês que ascendeu socialmente por meio da carreira militar. É importante lembrar também que os burgueses abastados reproduziam os costumes da nobreza e da aristocracia, o que justificaria a contratação de um preceptor para educar os filhos em casa. De uma forma ou de outra, a família adota hábitos aristocráticos.

Já que as moças não podiam frequentar as escolas, Gustchen é uma jovem descobrindo o mundo em casa por meio de livros, ela tenta replicar com Läufer as encenações de **Romeu e Julieta** que fazia anteriormente com Fritz. Além de Fritz, Gustchen teria um pretendente arranjado por sua mãe, o Conde Wermuth, que não lhe agrada em nada.

De toda forma, casando-se com seu primo Fritz ou com o desprezível Conde, o futuro de Gustchen estaria de alguma maneira garantido. Mas, além de ter uma relação sexual com Läufer, ela acaba grávida, o que lhe encaminharia para um final trágico derradeiro, já que na época, moças desonradas tinham que se esconder e corriam inclusive risco de morte por conta da desonra à família.

O suposto pretendente Conde Wermuth vai desaparecendo na peça, então, mesmo com o filho gerado pelo preceptor, o primo Fritz ainda aceita se casar com ela. Isto leva os espectadores a mais uma *catarse cômica*, pois teríamos aqui uma redenção absurda, a tábua de salvação de Gustchen diante de seu destino trágico.

É interessante notar como se dá o choque de Gustchen com a realidade. O pai a protege como seu bem mais precioso e ela recebe uma educação baseada na leitura de romances e tragédias. Suas referências são quase sempre literárias, por

exemplo associa sua relação com seu primo Fritz com o amor proibido e trágico de **Romeu e Julieta**. Coloca em cena, na ausência de Fritz o pobre preceptor que parece nem reconhecer o texto de Shakespeare. Em relação ao preceptor, ela associa ainda a obra **Nova Heloísa**, de Rousseau, pois a própria Heloísa histórica estava prometida para se casar com um aristocrata quando começa a se envolver com seu preceptor.

Há de se lembrar também que Gustchen não frequentava espaços sociais como a escola, então todo o seu envolvimento social se dava em casa, sob os olhos atentos dos pais. Como Gustchen Fritz foi estudar em outra cidade, Läubfer teve que assumir o papel substituto de Romeu, o que multiplica o efeito do teatro dentro do teatro, com a representação de **Romeu e Julieta**, primeiro por Fritz e Gustchen e uma duplicação do efeito com a encenação de Läubfer e Gustchen.

Vemos como a relação entre Gustchen e Läubfer é permeada pelo estranhamento. Läubfer se lembra do destino trágico de Abelardo e da diferença social que o separa da aluna. Gustchen prefere assumir o papel da aventureira e irônica Julieta, para a qual as diferenças entre as famílias pouco importam. A solidão de Gustchen agora é povoada por Läubfer, mas não há um interesse verdadeiro por esse que é um mero substituto de Fritz.

Não há uma romantização, a cena quatro do segundo ato, em que é revelada a relação dos dois começa com Gustchen deitada na cama e Läubfer sentado na beirada, indicando que eles acabaram de ter uma relação íntima. Não há uma representação do ato sexual, mas somente a banalidade do vazio *post coitum*. Läubfer chega a lhe contar sobre a sua nova redução de salário e sobre a bofetada que Leopold, irmão de Gustchen, lhe deu. Gustchen lhe confessa a solidão que sente e aperta a mão dele contra seus olhos, recomeçando a recitar **Romeu e Julieta**. Andreas Huyssen ressalta a sensação de estranhamento das personagens:

Lenz toma cuidado para não deixar que esse relacionamento incomum pareça um amor que transcende as barreiras de classe, nem um relacionamento de violência sexual entre o homem e a mulher. Em vez disso, ele apresenta o relacionamento entre Gustchen e Läubfer como uma erupção de instintos reprimidos que se extinguem rapidamente e que resulta mais da situação do que dos personagens. O amor aparece aqui em sua forma mais diminuta, reduzido ao sexo. Essa relação amorosa, que só foi possível graças ao seu caráter

grotesco de substituição, aparece como uma total estranheza entre os envolvidos (Huyssen, 1979, p. 136, tradução nossa)⁷⁹.

Nesse sentido que podemos falar em um realismo de Lenz, pois, ao mesmo tempo em que não há uma idealização da forma literária para fazer a peça caber em um gênero literário específico, tampouco há uma exploração do princípio da realidade e da exposição nua e crua de aspectos naturalistas em cena. Eibl critica Lenz no sentido de considerar o realismo de Lenz como uma refutação da literatura, como se os aspectos literários fossem negados e o atrito com a realidade produziria uma quebra da ilusão da ficção. Há na peça de Lenz duas lógicas que concorrem, a lógica da realidade e a da representação da realidade. Para Eibl, prevalece em Lenz a lógica da realidade e, com isso a refutação da arte: "As duas lógicas entram em conflito uma com a outra, e a cena final, ao citar a conclusão do cálculo literário, aponta para sua insuficiência, evidenciando a refutação da literatura pela realidade"⁸⁰ (Eibl, 1974, p. 464, tradução nossa).

Há em Lenz, no entanto, a necessidade de trabalhar artisticamente as cenas, de modo a enfatizar o princípio de ação e a criar personagens capazes de se auto-representar, como se fossem dotadas de uma autonomia de decisão em cena. Então, a proposição de Eibl nos parece insuficiente para abarcar a questão do realismo em Lenz. Guthrie parece lidar melhor com o tema ao enfatizar que, além da representação de uma necessidade de agir, as personagens de Lenz expressam também uma necessidade teatral de se auto representar.

Muitas vezes é enfatizado que os personagens de Lenz criam a impressão de serem fantoches ou marionetes. Essa é uma impressão às vezes difícil de evitar: essas marionetes habitam um mundo determinista. Por outro lado, há uma cerebralidade nos personagens de Lenz, um prazer auto-consciente no verbal, o que significa que eles não são simplesmente marionetes manipulados por seus papéis sociais. Entre outras forças em jogo está a necessidade de

⁷⁹ No original alemão: "Lenz trägt Sorge, diese unübliche Beziehung weder als Liebe über Klassenschränken hinweg noch auch als sexuelles Gewaltverhältnis des Mannes über die Frau erscheinen zu lassen. Er stellt die Beziehung zwischen Gustchen und Läufer vielmehr als schnell verpuffte Eruption unterdrückter Triebe dar, die eher aus der Situation als aus den Charakteren resultiert. Liebe erscheint hier in ihrer reduziertesten, zu Sex verdringlichten Form. Diese Liebesbeziehung, die überhaupt nur dank ihrem grotesken Stellvertretungscharakter möglich wurde, erscheint als totale Fremdheit der Beteiligten" (Huyssen, 1979, p. 136).

⁸⁰ No original alemão: "Die beiden Logiken geraten in Konkurrenz zueinander, und die Schlußszenerie weist mit dem Zitat der Conclusio des literarischen Kalküls dessen Ungenügen, die Widerlegung der Literatur durch die Wirklichkeit auf" (Eibl, 1974, p. 464).

teatralidade e autorepresentação, a necessidade de agir (Guthrie, 1993, p. 18, tradução nossa)⁸¹.

Guthrie ressalta até mesmo os aspectos antirrealistas das peças de Lenz, destacando a dificuldade apresentada pelos intérpretes ao lidar com a teoria e a prática de Lenz em relação a suas comédias: “Isso talvez não seja surpreendente, considerando sua irônica direção de palco, que parece tão antirrealista” (Guthrie, 1993, p. 19, tradução nossa)⁸².

Também nesse sentido, Klaus Gerth leva a questão a um ponto que é fundamental para nossa pesquisa, Lenz utiliza como método a paródia, fazendo dela sua proposta de trabalho: “A paródia seria, portanto, seu método ‘para ridicularizar nossa atual arte teatral’ e rir dos ‘gigantes do palco’”⁸³ (Gerth, 1988, p. 43, tradução nossa).

Lenz está o tempo todo parodiando situações e personagens reais, obras e autores literários. Se não se compreende esse traço da escrita de Lenz, corre-se o risco de considerar suas peças estapafúrdias, delírios de uma mente insana ou como mero naturalismo em que as personagens não representam, mas só reproduzem a crueza da realidade nos palcos.

Em *O Preceptor*, Lenz conseguiu desenvolver uma forma adequada à constelação histórica e literária de seu tempo, que, no entanto, não deve ser reduzida a um conceito a-histórico de realismo, focado apenas na criação de personagens ‘realistas’ ou na atribuição de um posicionamento classista democrático-plebeu em relação a sua crítica dupla à aristocracia e à burguesia. A representação realista de personagens também está presente em *A Infanticida* (*Die Kindermörderin*), de Wagner; mas quão diferente é a técnica de caracterização de Lenz! Ele não emprega uma linguagem naturalmente espontânea, mas sim fragmentos de linguagem desconexos, clichês gastos e descargas de afeto vinculadas a impulsos, que frequentemente levam gestos e expressões ao limite da mudez. Ele não busca retratos fiéis de ambientes sociais, mas sim a evocação de situações e atmosferas em cenas curtas e em estilo

⁸¹ No original inglês: “It is often emphasized that Lenz’s characters create the impression of being puppets or marionettes. That is an impression sometimes hard to avoid: these marionettes inhabit a deterministic world. Yet on the other hand there is a cerebrality in Lenz’s characters, a self-conscious pleasure in the verbal, which means they are not simply puppets manipulated by their social roles. Among other forces at work is the urge to theatricality and self-representation, the need to act” (Guthrie, 1993, p. 18).

⁸² No original inglês: “This is perhaps not surprising in view of its tongue-in-cheek stage direction, which seems so anti-realistic” (Guthrie, 1993, p. 19).

⁸³ No original alemão: “Parodie wäre demnach seine Methode, ‘um unsre heutige theatralische Kunst lächerlich zu machen’ und die ‘Riesen von dem Schauplatz’ zu lachen” (Gerth, 1988, p. 43).

tableau, nas quais a ação se congela em imagem. Ele não opõe à 'verdade natural' as unidades artificiais da tragédia clássica, mas, por meio da máxima artificialidade de um caos organizado contrapontisticamente, tenta dar forma literária à disparidade e à fragmentação da vida social. Nisso, se em algo, reside seu realismo (Huyssen, 1979, p. 138, tradução nossa)⁸⁴.

Huyssen expressa com uma clareza ímpar os limites do Realismo de Lenz. Estamos aqui diante de uma obra que de diversas formas prenuncia o realismo alemão, mas o conceito de realismo em Lenz tem seus limites, já que, embora haja uma verossimilhança na expressão, na fala e até nos desejos das personagens, Lenz centra seus esforços em criar artifícios artísticos como sequências rápidas de cenas, o uso do *tableau* como técnica teatral, plasmando imagens em cena que retratam a coerção e a hierarquia social, algo que Brecht desenvolveria mais tarde com seu conceito de *Gestus*. Nas peças de Lenz rege o princípio musical do contraponto e da exploração das dissonâncias, análogo ao que Johann Sebastian Bach realizou na música barroca. A experimentação se apresenta à primeira vista como uma absoluta desordem, como um caos que reina indócil, mas o propósito de sua arte é firmado na representação das várias camadas dos discursos e como esses se chocam na sociedade. Nossa pequena nota sobre o realismo de Lenz também teve a intenção de fazer ressoar essas notas musicais desse caos organizado que não se pretende como artifício puro, arte pela arte, mas que reflete, como um espelho estilhaçado, as imagens de um ator até hoje tão pouco compreendido.

⁸⁴ No original alemão: "Im Hofmeister ist es Lenz gelungen, eine der historischen und literarischen Konstellation adäquate Form zu entwickeln, die nun freilich eben nicht auf einen historischen Realismusbegriff verkürzt werden sollte, der überall auf realistisch angelegte Charaktere abzielt und der Lenzschen Doppelkritik an Adel und Bürgertum den Klassenstandpunkt eines demokratischen Plebejers zuschreibt. Realistische Figurenzeichnung findet sich auch in Wagners Kindermörderin; aber wie anders ist Lenz' Charakterisierungstechnik! Nicht natürlich spontane Sprache setzt er ein, sondern zerrissene Sprachfetzen, abgegriffene Klischees, triebgebundene Affektentladungen, die er zudem häufig in Gestik und Mimik an den Rand der Sprachlosigkeit treibt. Nicht wirklichkeitsgetreue Milieuschilderung strebt er an, sondern Evokation von Situation und Stimmung in tableauartigen Kurzszenen, in denen Handlung zum Bild erstarrt. Nicht Naturwahrheit setzt er gegen die artifiziellen Einheiten der klassischen Tragödie, sondern durch höchste Künstlichkeit eines kontrapunktisch organisierten Chaos versucht er, die Disparatheit und Zerrissenheit gesellschaftlichen Lebens literarisch Form werden zu lassen. Darin, wenn irgendwo, liegt sein Realismus" (Huyssen, 1979, p. 138).

3 A POÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA DAS NOTAS SOBRE O TEATRO

3.1 Uma poética fragmentária do período *Sturm und Drang*

O intuito deste capítulo é apresentar uma leitura das **Notas sobre o Teatro** e da peça de teatro **O preceptor**, ambas de autoria de Jakob Michael Reinhold Lenz, observando a forma com que o autor, sem pretensões de criar um tratado definitivo sobre o assunto, cria uma poética fragmentária do período *Sturm und Drang*.

Neste capítulo, delimitamos nossa análise ao texto **Notas sobre o teatro**, pontuando brevemente algumas comparações com a peça **O preceptor**. Mais especificamente, propõe-se aqui uma discussão a partir da peça **O preceptor** (1774), discutindo de que maneira o autor, incorporando elementos trágicos, cria uma nova forma de comédia, que poderíamos aqui considerar cômica na forma, mas trágica no conteúdo, pois apresenta situações trágicas vivenciadas por personagens cômicos, ou na formulação de John Guthrie: “No caso de Lenz, o personagem cômico se encontra em uma situação trágica” (Guthrie, 1993, p. 21, tradução)⁸⁵.

Dialogando com a tradição clássica da dramaturgia, Lenz compõe sua peça **O preceptor** como uma comédia, recusando tanto a forma grega antiga da tragédia, centrada no mito e no destino dos personagens, quanto a forma moderna do *bürgerliches Drama*⁸⁶, centrada em personagens notáveis que são motor de suas próprias ações. Diversamente, Lenz, evitando a morte trágica e focando nos mecanismos do enredo, utilizará técnicas dramatúrgicas da paródia:

A técnica de Lenz desvia a atenção da morte para a mecânica do enredo, para sua dinâmica causal. (A repetição, e especialmente, como tem sido chamada, a repetição com diferença, é uma das técnicas mais comuns do parodista)” (Guthrie, 1993, p. 15, tradução nossa).⁸⁷

⁸⁵ No original inglês: “In Lenz 's case, the comic character is found to be in a tragic situation” (Guthrie, 1993, p. 21).

⁸⁶ Drama burguês.

⁸⁷ No original inglês: “Lenz’s technique directs attention away from death to the mechanics of plot, to its causal dynamics. (Repetition, and especially, as it has been called, repetition with a difference, is one of the most common techniques of the parodist) (Guthrie, 1993, p. 15).

No entanto, o constante embate com questões de conteúdo trágico fez com que o autor, no intuito de justificar esta e outras criações, buscasse fundamentar teoricamente suas escolhas, assim redigindo o texto **Notas sobre o teatro**.

Com as **Notas sobre o teatro**, Lenz realiza uma fundamentação teórica da poética do período *Sturm und Drang*. Segundo Fritz Martini, este texto pode ser considerado, junto com o ensaio de Herder e o discurso de Goethe, ambos sobre Shakespeare, como o terceiro texto básico para a compreensão do novo drama do *Sturm und Drang*: “Juntamente com o ensaio de Herder sobre Shakespeare e o discurso do jovem Goethe sobre Shakespeare, as Notas são geralmente listadas como o terceiro texto básico para o novo drama do *Sturm und Drang*” (Martini, 1995, p. 233, tradução nossa)⁸⁸. Devido à importância de Shakespeare para os autores da época, ressaltamos que Lenz também rendia homenagens ao bardo inglês e que suas *Notas sobre o teatro* foram publicadas junto com sua tradução para o alemão de uma peça de Shakespeare, **Love’s labours lost**⁸⁹, cujo título Lenz preferiu deixar em latim **Amor vincit omnia** (O amor tudo vence).

As Notas sobre o teatro, publicadas por Jakob Michael Lenz em 1774, são os escritos mais peculiares e idiossincráticos da literatura alemã que tratam da teoria da poesia e da reflexão estética de um gênero, o drama. Elas são, ao mesmo tempo, um dos escritos mais importantes, pois foram criados em anos de uma mudança estilística e reviravolta estilística historicamente profunda e generalizada. São a tentativa de uma primeira justificação poetológica de uma nova forma de drama, que se tornou imensamente fecunda no período que se seguiu e até para o presente recente” (Martini, 1995, p. 233)⁹⁰.

Martini constata, todavia, que as **Notas** não constituem efetivamente uma poética unificada do período *Sturm und Drang*, devido à própria falta de unidade do movimento: “Falar de uma poética do *Sturm und Drang* parece não se sustentar, tendo

⁸⁸ No original alemão: “Man pflegt die Anmerkungen neben Herders Shakespeare-Aufsatz und des jungen Goethe Shakespeare-Rede als die dritte Grundschrift zum neuen Drama des *Sturm und Drang* aufzuführen” (Martini, 1995, p. 233).

⁸⁹ **Trabalhos de Amor Perdidos**.

⁹⁰ No original alemão: “Die Anmerkungen übers Theater, die Jakob Michael Lenz 1774 veröffentlicht hat, sind die eigenartigste und eigenwilligste Schrift, die sich in der deutschen Literatur mit der Theorie der Dichtung und mit der ästhetischen Reflexion einer Gattung, des Dramas, beschäftigt. Sie sind zugleich eine der wichtigsten Schriften, da sie in den Jahren eines geschichtlich tief eingreifenden und weithin sich auswirkenden Stilwandels und Stilumbruchs entstanden sind. Sie sind der Versuch der ersten poetologischen Begründung einer neuen Form des Dramas, die für die Folgezeit bis in die jüngste Gegenwart hinein ungemein fruchtbar wurde” (Martini, 1995, p. 233).

em vista as Notas. O *Sturm und Drang* não era uma unidade, apesar dos impulsos básicos comuns” (Martini, 1995, p. 234, tradução nossa)⁹¹. Poderíamos afirmar ainda que as **Notas** resistem em se tornar um texto canônico que serviria de base para a formulação de uma poética unificada do período também devido à maneira algo lacônica em que foram redigidas, suas elipses, anacolutos, seu caráter assistemático e fragmentário. Devemos então considerar que essa tentativa de criar uma poética se dá como negação de uma poética sistemática. Tratando da geração *Sturm und Drang*, Martini afirma: “Por enquanto, sua poética só poderia se expressar como uma negação da poética sistemática” (Martini, 1995, p. 236, tradução nossa)⁹². Seu caráter fragmentário pode ser lido como um indício de resistência do autor de produzir um tratado sistemático sobre a poética, revelando como, para dar conta das reflexões artísticas do período, o texto tivesse que se apresentar assim de forma algo aberta, descosida. O autor parece não querer incorrer nos erros normativos criticados nos autores anteriores de Poéticas. Constatamos dessa maneira uma proposta, radical à época, de contestar a *Poética* de Aristóteles como arcabouço de regras prescritivas para a criação dramática. Lenz busca evidenciar a perspectiva mítica dos antigos, a maneira como o destino dos heróis sofria intervenções divinas:

Os espetáculos dos Antigos eram todos muito religiosos e isto não era de espantar, pois sua origem tinha sido o serviço divino. Como para eles o *fatum* era tudo, acreditavam incorrer em grande falta ao deduzir ações dos caracteres, e recuavam de pavor a esta simples ideia. Era servir aos deuses, reconhecer a terrível força do destino, tremer diante de seu cego despotismo (Lenz, 2006, p. 50).

O contexto social e as crenças dos gregos antigos condicionavam uma forma específica de tragédia. Podemos destacar, assim, por enquanto, dois intuitos de Lenz em relação a seu texto: 1) procura refletir sobre o contexto social em que a criação artística surge e, 2) por meio da evidência das condições sociais, busca criar possibilidades de uma arte futura que não tenha que se engessar nos moldes de gêneros pré-estabelecidos.

⁹¹ “No original alemão: “Nicht haltbar erscheint, angesichts der Anmerkungen schlechtweg von einer Sturm und Drang-Poetik zu sprechen. Der Sturm und Drang war trotz gemeinsamer Grundimpulse keine Einheit” (Martini, 1995, p. 234).

⁹² No original alemão: “Deren Poetik konnte vorerst nur sich als Negation der systematischen Poetik äußern” (Martini, 1995, p. 236).

As Notas pretendem ser uma poética atual, um manifesto e um rascunho, relacionados com o estado atual de consciência e constituição social e com um futuro que se prepara a partir dele e contra ele (Martini, 1995, p. 235, tradução nossa)⁹³.

Lenz realiza um apanhado sobre a história do teatro, de maneira a evidenciar as diferentes evoluções e também sua própria maneira de conceber o fazer teatral. Seu modo de expor as ideias é também bastante irônico, poderíamos dizer que as *Notas* foram já escritas como uma peça de humor: “Lenz apresenta sua própria teoria da comédia e, de fato, sua teoria do drama em um estilo espirituoso, irônico e parodístico”⁹⁴ (Guthrie, 1993, p. 12, tradução nossa). Lenz retoma em seu texto épocas históricas do teatro, expondo-as em seis pequenas seções: “Construo em minha imaginação um palco imenso no qual os mais conhecidos homens de teatro do passado e do presente desfilarão diante de nossos olhos” (Lenz, 2006, p. 27). Lenz vai saltando pelas épocas. Na primeira seção, imagina o teatro da Grécia antiga sendo apresentado pelos maiores mestres da atuação. Na segunda, recupera a importância do teatro de Roma, destacando como a organização de cena e da plateia era formada pela nação inteira e avança rapidamente para a terceira seção, em que fala brevemente do teatro italiano e da ausência de masculinidade em seus heróis. Aqui talvez pudéssemos destacar a influência da *Commedia dell'arte* italiana e uma possível recuperação desse tema na castração do personagem Läufer em **O preceptor**. Na quarta seção, o teatro francês é retratado de maneira caricata com seus penteados impecáveis, meias de seda, lencinhos e as damas de crinolinas. Shakespeare e o teatro inglês são recuperados na quinta seção, Lenz louva o fato de que autores ingleses conseguiram dar conta de pôr a nu a Natureza, “e de apresentá-la ao público casta e pura como Deus a criou” (Lenz, 2006, p. 29). Na sexta e última seção, Lenz trata do teatro alemão, criticando o fato de que esse soa justamente tão pouco alemão.

Um dos alvos principais de Lenz é a recepção crítica que os alemães faziam do teatro neoclássico francês e que os *Sturm und Dränger*, seguindo os iluministas alemães e principalmente Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), estavam em busca

⁹³ No original alemão: “Die Anmerkungen sind als eine aktuelle Poetik, als ein Manifest und Entwurf gemeint, bezogen auf die gegenwärtige Bewusstseinslage und Gesellschaftsverfassung und auf eine Zukunft, die sich aus ihr heraus und ihr entgegen vorbereiten soll” (Martini, 1995, p. 235).

⁹⁴ No original inglês: “Lenz presents his own theory of comedy and indeed his theory of drama in a style that is witty, ironical and parodistic” (Guthrie, 1993, p. 12).

do estabelecimento de um teatro nacional.

3.2 Imitação e Observação como Fontes da Poesia

Retomando de Aristóteles a discussão sobre a arte poética, Lenz afirma que a imitação constitui a essência da poesia. Lenz propõe a imitação como objetivo e tarefa da arte. Apropriando-se do conceito de *mímesis* de Aristóteles, tenta imprimi-lo em solo alemão, com isso parece sugerir que seus leitores sigam o exemplo, mimetizando o autor e ajudando a criar uma nova arte alemã: “E eu mesmo estou dando um exemplo disso agora - retomo novamente o fio: eu havia observado que o ser da poesia é a imitação e que isso é muito sedutor para nós” (Lenz, 2006, p. 30).

Expondo sua visão de teatro e de comédia na forma de uma peça de humor, recuperando o conceito de imitação de Aristóteles, emulando-o e sugerindo que seus leitores repliquem a imitação, Lenz cria peças dentro de peças, reflexos dentro de reflexos, em um jogo de espelhos e perspectivas. Temos então uma série de perspectivas que se refletem umas nas outras, formando o que Karin A. Wurst chamou de espelho estilhaçado: “As diferentes perspectivas se refletem como em um espelho estilhaçado”⁹⁵ (Wurst, 1993, p. 116, tradução nossa).

Dessa maneira, Lenz ressalta a importância da criação de perspectivas e o papel fundamental que a visão e a observação exercem para a apreensão dos dados da natureza. “Gostaríamos de penetrar com um único olhar a natureza íntima de todos os seres, com um único sentimento apreender todos os encantos que há na natureza e uni-los a nós” (Lenz, 2006, p. 31). Lenz destaca então duas fontes para a poesia, a imitação e a observação.

Por meio de serenas reflexões sobre essas duas fontes descobri que a segunda, a imitação, é comum a todas as belas artes [...] - enquanto que a primeira, a observação, deveria, em certa medida, sem diferenciação, ser comum a todas as ciências (Lenz, 2006, p. 34).

No entanto, defende que de nada adiantaria a imitação se não houvesse um gênio criador que, fazendo uso de sua intuição e espelhando-se na natureza, pudesse

⁹⁵ No original inglês: “The different perspectives reflect each other as in a shattered mirror” (Wurst, 1993, p. 116).

criar a grande arte. O artista tem que assumir um ponto de vista e aí se lhe impõe uma unidade, a partir da qual ele pode, pelo espelhamento da natureza, criar a obra poética:

Chamamos de gênios os cérebros que penetram imediatamente e veem de alto a baixo tudo o que se apresenta a eles, de tal forma que o conhecimento tem o mesmo valor, a mesma amplitude e a mesma clareza que se tivesse sido adquirido através da observação ou através dos sete sentidos reunidos (Lenz, 2006, p. 32-33).

Uma das grandes diferenças da abordagem de Lenz em relação à **Poética** de Aristóteles consiste no seu uso do conceito de gênio, que aqui como um demiurgo, cria mundos. Com isso, observamos um traço característico de Lenz e dos autores do período *Sturm und Drang*, o gênio criador, por meio da síntese unificadora de seus sentidos, encontra-se imbuído de entusiasmo, impulso criador e poder poético para, espelhando-se na natureza, dar vida à obra poética.

Sem dúvida, esses 'cérebros' darão excelentes filósofos, analistas, críticos, que sei eu - e também excelentes leitores de poesia, só que é preciso algo mais antes de eles próprios fazerem poemas - entendam-me bem, fazerem, não copiarem de outros. O espelho, leitor cristão! O que Horácio chamou de *vivida vis ingenii* e nós de entusiasmo, poder de criação, força poética, ou melhor, sequer nomeamos (Lenz, 2006, p. 33).

Porém, recuperando criticamente Aristóteles para discutir os gêneros poéticos e as unidades de espaço, tempo e ação, Lenz afirma: "Mas preciso ainda atacar uma de suas regras fundamentais que só causou tanto estardalhaço por ser insignificante. Trata-se da norma tão temível e tão lastimavelmente famosa a respeito das três unidades" (Lenz, 2006, p. 39).

No teatro grego havia o coro, por isso Aristóteles postula a necessidade da unidade de lugar, pois a peça deveria transcorrer no lugar onde o coro estava posicionado. Ademais, se o público estivesse longe do coro teria dificuldades em ouvir os atores. "Se lhes agrada, senhores, enclausurar-se nos limites de uma única casa e de um só dia, por Deus, conservem seus *dramas de família*, seus quadros em miniatura e deixem-nos o nosso mundo" (Lenz, 2006, p. 39). Em Aristóteles teríamos assim também uma prescrição em relação à unidade de ação, com isso se dá a separação entre a ação e o personagem principal que realiza a ação, teríamos mais

prescritivamente uma imitação da ação com foco na personagem principal, perdendo o foco na ação que poderia ser interpretada por caracteres diversos: “[...] a variedade dos caracteres e das psicologias que é o reservatório da natureza. É aí que vibra a varinha de condão do gênio. É só ela que determina a inesgotável variedade de ações e acontecimentos do mundo” (Lenz, 2006, p. 45).

Lenz discute as diferenças entre tragédia e comédia, ressaltando as diferentes funções que os eventos e as personagens cumprem na caracterização de ambas. Enquanto que na tragédia as personagens criam os acontecimentos e seus próprios eventos: “O principal sentimento na comédia é sempre a ação, o principal sentimento na tragédia é sempre o personagem, autor de suas ações” (Lenz, 2006, p. 51). Na comédia, as personagens só existem em função da ação: “Na comédia, ao contrário, parto das ações e decido que personagens delas participarão” (Lenz, p. 53). Lenz recupera a comédia como gênero poético, exaltando a figura de Shakespeare pelo fato de que este retrata em suas comédias pessoas comuns, sendo assim, o povo pode se ver representado e, mesmo que reis e rainhas sejam representados como protagonistas no palco, o povo pode reconhecer ali caracteres verdadeiramente humanos:

Seus reis e rainhas se envergonham tão pouco quanto a plebe mais rude de sentir o sangue ardente pulsar em seus corações ou de desanuviar sua irritação por meio de gracejos maliciosos, pois são seres humanos, mesmo debaixo de crinolinas, e não tem *vapeurs*, não morrem diante de nós segundo fórmulas vazias, não conhecem o bom tom que mata todas as coisas (Lenz, 2006, p. 54).

Assim, retomando **O preceptor**, vemos que o autor escolheu a forma de comédia por conta do fato de que historicamente a tragédia sempre retratou caracteres nobres, ao passo que a comédia retrata as pessoas comuns do povo:

O que Lenz entendia por ‘comédia’ - indicação que acompanha o título da edição definitiva de *O preceptor* - é dito numa resenha de 1775: ‘Chamo comédia não um espetáculo que apenas suscita o riso, mas um espetáculo destinado a todos (Bolle, 1983a, p. 23).

Lenz rompe com a identificação do espectador em relação à personagem, instigando a pensar de maneira diferente que a personagem, nisso antecipa, em parte, a técnica teatral de Bertolt Brecht que, encenando **O preceptor** no século XX, reforça a crítica social, aguçando o elemento político:

O projeto de Lenz é recuperado por Brecht em parte: este reconhece que a peça exprime as contradições de uma revolta dos jovens, que, numa Alemanha toda fragmentada e provinciana, não chegava a visar um projeto político, apenas produzia fragmentos de pensamentos. (...) Só que [Lenz] estudou o processo de emancipação da burguesia não diretamente no campo político, mas no plano da linguagem, da sensibilidade, do Eros. E, sobretudo, no plano dos gestos cotidianos (Bolle, 1983b, p. 134).

Como vimos, Lenz insere elementos trágicos na peça, como a castração do preceptor Läufer e a tentativa de suicídio de Gustchen, mas não quis encerrar a peça com um desfecho trágico. Läufer, mesmo castrado, apaixona-se pela personagem Lise e os dois pretendem se casar. Há assim, de certa maneira, um final feliz, característica de uma comédia, mas não há uma reconciliação final no conflito com a família dos burgueses com título de nobreza. A peça termina por expor um conflito e não o soluciona por completo, há a busca por um final feliz, mas não o apaziguamento do conflito e da tensão social.

Estamos diante então de uma mescla de gêneros dramáticos, por um lado observamos elementos trágicos, mas estes não culminam em um desfecho trágico. Não se trata apenas de inverter os papéis e colocar os burgueses como protagonistas, mas de criar um gênero novo, uma mistura de *Trauerspiel*⁹⁶ e de *Lustspiel*⁹⁷, não resultando simplesmente em uma tragicomédia: “Tal mistura não é chamada mecanicamente de ‘tragicomédia’, mas de comédia, palavra com a qual Lenz quer recuperar uma longa tradição de teatro popular, de ‘peças para todos’, em oposição a uma dramaturgia de inspiração culta ou erudita” (Bolle, 1983a. p. 26).

Em *Teoria do drama burguês*, Peter Szondi parece hesitar um pouco mais quanto à nomenclatura, por um lado afirma que **O preceptor** deveria se chamar uma tragicomédia (Szondi, 2004, p. 30). Por outro lado, quando discute sobre Mercier e Diderot, fala da exigência da criação de um gênero intermediário que poderia ser chamado *drame* em francês e *Schauspiel*⁹⁸ em alemão (Szondi, 2004, p. 170), não esquecendo que ele se refere à obra **O preceptor** como ponto extremo do desenvolvimento do drama burguês [*bürgerliches Trauerspiel*] no século XVIII (Szondi, 2004, p. 156). Szondi conclui sua análise das formas literárias, afirmando

⁹⁶ Tragédia.

⁹⁷ Comédia.

⁹⁸ Drama ou espetáculo, em português.

que Lenz pode chamar suas obras **Os soldados** e **O preceptor** de comédias porque a comédia do início do Iluminismo, em unidade com a tragédia, foi substituída pelo drama burguês, pelo *drame* (Szondi, 2004, p. 174). Há ainda mais um motivo para a escolha de Lenz pelo gênero comédia. Vemos que nas típicas tragédias burguesas do século XVIII como **Emilia Galotti** de Lessing, **A Infanticida de Wagner**, **Intriga e Amor** de Schiller e mesmo em **Os Soldados** de Lenz e **As Bodas de Fígaro** de Beaumarchais há não só o tema típico da oposição entre a experiência do amor e a barreira social, mas também o encaminhamento típico da impossibilidade da fruição saudável dos impulsos sexuais, culminando na repressão da sexualidade:

Quanto ao gênero teatral que expressa tal experiência, chega-se a um limite: é de se perguntar se o drama doméstico, a própria forma da 'tragédia burguesa', não encaminha de certa maneira soluções predeterminadas, 'de destino', bloqueando imagens possíveis de uma sensualidade libertada. É possível que reflexões desse tipo tenham provocado em Lenz a ruptura com o gênero do Trauerspiel e a opção pela comédia (Bolle, 1983a, p. 31).

A obra de Lenz evidencia esse limite a que chegou a própria forma da tragédia burguesa. O autor atinge assim uma espécie de cume da forma do drama burguês, pondo a nu não só os limites da própria forma literária da época, mas também expondo as tensões das relações sociais, a disparidade de interesses e o conflito entre a classe burguesa de um lado e a aristocracia de outro:

Que o impotente cometa o sacrifício físico diante das condições políticas e sociais é, embora numa forma diferente daquela de Lessing, o motivo da obra que talvez possa ser visto como ponto extremo do desenvolvimento do drama burguês no século XVIII. Eu me refiro ao Preceptor de Lenz, cujo protagonista se emascula. Em Lessing e em Lenz, a agressão da burguesia impotente dirige-se contra si mesma e não contra os que lhe negam o poder [...]. Talvez isso reflita certas tendências do pensamento burguês, sobretudo em um país cujo burguês prefere matar o revolucionário a matar o ditador (Szondi, 2004, p. 156).

Peter Szondi afirma a importância da obra **Do teatro ou Novo ensaio sobre a arte dramática** de Louis-Sébastien Mercier e a considera a fundamentação teórica mais importante do drama burguês: "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" (Szondi, 2004, p. 174). O próprio Szondi levanta

a questão se já não poderíamos observar em Lenz o processo de objetificação do sujeito humano que seria formulado no século XIX na forma do conceito de 'reificação' ou coisificação:

Então se deve perguntar se ele já não tem em vista o fenômeno da reificação, que no século XIX foi levado ao conceito, mas que no final do XVIII já há muito fora dado na realidade: o ato desesperado do preceptor se distingue da ruína tradicional do herói trágico justamente porque este não prova sua subjetividade no assentimento à ruína, mas antes permanece em vida, mutilado e convertido em objeto (Szondi, 2004, p. 174).

Com a peça de Lenz, obtemos uma espécie de *tableau* em que se veem não só os costumes de uma época, mas a densidade das relações sociais que formam a sociedade. A cena da castração em **O preceptor** demonstra tanto uma internalização da culpa pelo personagem quanto a impossibilidade de remediar a situação, como por exemplo, uma proposta de casamento a Gustchen, alguém hierarquicamente superior. Há assim a constatação da impossibilidade de modificar as relações sociais, não restando à personagem outra alternativa que infligir no próprio corpo uma punição, mortificando o próprio corpo, como se assim pudesse se livrar da carga da culpa e pudesse se elevar a patamares mais sublimes pela ascese e abnegação dos impulsos sexuais: "Lenz enxerga uma sociedade fragmentada, com interesses díspares, dissonâncias e elementos patológicos, que frustra os belos projetos ou faz com que os indivíduos se castrem" (Bolle, 1983a, p. 31.) Assim vemos que Lenz não busca com seu teatro comover pela compaixão ou fazer com que os espectadores reproduzam os atos das personagens, o que se vê é um retrato das relações sociais e uma confissão de impotência perante à situação política da época:

Em Klinger, há efetivamente uma ostentação de emoções fortes e paixões violentas - talvez uma compensação teatral para uma impotência de ação real dos intelectuais na sociedade alemã da época [...]. Olhando o trabalho teatral de Lenz vê-se que ele não está 'tempestuando', mas observa as relações sociais, aguçando nosso senso de observação (Bolle, 1983a, p. 26.)

Ou como afirma o historiador Jacques Droz em sua **Histoire de l'Allemagne**:

[a intelligentsia alemã] soube criar essa cultura humanista, de que se orgulhou a Alemanha do século XVIII. Mas essa cultura desenvolveu-se fora do Estado territorial, onde ela nada tinha a fazer. E é por isso

que se fez a disjunção entre cultura e política, que é a chave de toda a história da Alemanha moderna (Droz, 1975 *apud* Marton, 2008, p. 26)

Assim, a peça **O preceptor** leva a forma da tragédia burguesa ao limite de explorar os elementos trágicos presentes em seu tempo e retratar as paixões do povo de modo cômico. O autor questiona a normatividade da poética de gêneros da **Poética** de Aristóteles e isso o impele na direção da criação de um gênero poético novo que apresente ao mesmo tempo a tragédia do tempo presente e caracterize as condições sociais a que o próprio autor se viu submetido, terminando por expor, ainda que na forma de uma comédia, justamente a disjunção entre cultura e política tão característica do período.

4 A ADAPTAÇÃO DE BERTOLT BRECHT DE *O PRECEPTOR*

4.1 A recepção da obra de Lenz no século XX: O preceptor, de Brecht

A posteridade revelou diferentes possibilidades de leitura da peça de Lenz. Retomaremos aqui a importância de Brecht e de sua adaptação de 1950 de **O preceptor**. Na época de sua adaptação, Brecht recuperava o acervo e a história do teatro clássico alemão, tentando afastá-lo das interpretações errôneas históricas. Sua adaptação ressalta sobretudo as questões sociais e políticas levantadas por Lenz, fazendo a obra do período *Sturm und Drang* passar pelo crivo de seu materialismo dialético. Brecht simplifica o enredo, remove personagens, funde cenas de atos diferentes e cria cenas no intuito de evidenciar os *recursos épicos* que já desenvolvia em outras peças. Cria o conceito de *miséria alemã* e, para explicá-la, insere elementos épicos como um prólogo e um epílogo, que não só não constavam na versão de Lenz, como teriam sido obviamente impossíveis de serem pronunciados na época em que Lenz as escreveu, tanto pelo deslocamento histórico que Brecht realiza quanto pelas intervenções em cena do personagem-narrador de Brecht. Andreas Huyssen afirma que nenhum outro autor de sua época deveu tanto às leituras que fizeram dele no século XX como Lenz, Brecht cumpriu um papel decisivo na recuperação de Lenz para a contemporaneidade:

Difícilmente outro autor do *Sturm und Drang* deveu sua "descoberta" tão exclusivamente ao século XX quanto Lenz. Isso se aplica, acima de tudo, ao seu impacto no teatro, que culminou em dois impulsos intensos na década expressionista do círculo dos boêmios de Munique e na década de 1950, na esteira da adaptação de Hofmeister de Brecht. Mas isso também se aplica aos estudos literários, que só começaram a desenvolver uma compreensão adequada das obras de Lenz no final da década de 1950 (Huyssen, 1979, p. 131, tradução nossa)⁹⁹.

⁹⁹ No original alemão: "Kaum ein anderer Sturm und Drang-Autor verdankt seine 'Entdeckung' derart ausschließlich dem 20. Jahrhundert wie Lenz. Dies gilt vor allem für die Wirkung auf dem Theater, die in zwei intensiven Schüben im expressionistischen Jahrzehnt im Umkreis der Münchener Bohème und in den fünfziger Jahren in der Folge von Brechts Hofmeister-Adaptation ihren Höhepunkt fand. Es gilt aber auch für die Literaturwissenschaft, die erst seit den späten fünfziger Jahren ein adäquates Verständnis für Lenz' Werke zu entwickeln" (Huyssen, 1979, p. 131).

Sem a intervenção de Brecht, é bem provável que não teria sido possível uma recuperação à altura do legado de Lenz para a posteridade. Toda a recepção de Lenz, até então, tinha sido muito influenciada pela imagem que Goethe pintou em suas memórias, Lenz teria, por um lado, sempre o imitado, buscado incessantemente igualar seus feitos ou até se beneficiar deles. Por outro lado, teria sido um escritor muito criativo e inventivo, mas que possuía um talento frágil, não conseguia harmonizar seus barroquismos sem sentido com seu humor cômico:

Seu talento, provindo de uma profundidade verdadeira e de uma fonte inesgotável de criatividade, manifestava-se como expressão da mais franca concorrência entre a delicadeza, a comoção e a sutileza; mas mesmo com toda essa beleza, era um talento dos mais frágeis - e estes são justamente os mais difíceis de se avaliar. Não se podia passar indiferente a alguns aspectos grandiosos de seu trabalho: uma sensibilidade adorável forçava seu caminho por entre os barroquismos mais absurdos e disparatados, que, entretanto, não se podiam perdoar nem em vista de um humor tão profundo e despretensioso, de um dom tão verdadeiramente cômico. Seus dias não se compunham senão de um imenso nada, ao qual, com seu modo agitado de ser, ele sempre sabia conferir algum significado (Goethe, 2017, p. 719).

Lenz atravessou repentinamente o horizonte da literatura alemã, passageiro qual um meteoro, para desaparecer de repente, sem deixar, em vida, o menor rastro (Goethe, 2017, p. 723).

Já no século XIX, **Lenz**, de Georg Büchner, apresenta um retrato muito vívido do processo da perda paulatina de Lenz do contato com a realidade. A obra de Büchner cria um grande interesse pela figura de Lenz, mas de alguma forma, ainda reproduz a imagem de um Lenz desvairado que não podia atinar com a realidade. “Parecia que algo o perseguia, e, terrível, fosse alcançá-lo, algo que os homens não conseguem suportar, como se a loucura a galope estivesse em seu encalço” (Büchner; Schneider, 1985, p. 125). Em contraposição, a adaptação de Brecht, além de atrair novamente interesse à figura de Lenz, conseguiu, com a grande massa de material produzido, lançar uma luz teórica à obra de Lenz, influenciando inúmeros teóricos a interpretar sua obra sob a ótica social.

A recepção da obra de Lenz apresentou problemas em relação à questão de seu pertencimento ao cânone literário alemão. Esse problema começa com os nacionalistas e antissemitas que viriam posteriormente a formular o ideário nacional-

socialista na Alemanha. Em 1909, Adolf Bartels escreve: “A um panteão alemão [...] não pertencem os *Stürmer und Dränger*, não é necessário conhecê-los” (Bartels, 1909 *apud* Winter, 2017, p. 490, tradução nossa)¹⁰⁰. Bartels faz uma contraposição entre autores saudáveis e doentes, afirmando que o Goethe maduro poderia ajudar a edificar o caráter nacional, devendo-se deixar os autores doentios de lado: “Mas aí daquele que não vê ou não quer ver a verdadeira diferença entre um Goethe e um Lenz [...]. Ele perecerá, assim como Lenz pereceu” (Bartels, 1909 *apud* Winter, 2017, p. 490, tradução nossa)¹⁰¹. Entretanto, não fora somente Bartels que formulou declarações duvidosas, também o estudioso Heinz Kindermann que em 1933 acabou se filiando ao Partido Nacional-Socialista adotava uma postura retrógrada em relação a Lenz, mas nem tanto por considerá-lo um opositor da *Aufklärung*, mas mais por defender que autores como Lenz tinham pouco a contribuir para a constituição do império alemão: “impedem a dedicação ativa do indivíduo às grandes comunidades do Estado, do Império, da Nação” (Kindermann *apud* Freytag *et al.*, 2017, p. 490, tradução nossa)¹⁰². Houve ainda argumentos racistas para desqualificar a obra de Lenz. Wilhelm Müller, em 1938, considerava que características da raça báltica oriental impediam Lenz de produzir grande arte para o público alemão (Müller, 1938 *apud* Freytag *et al.*, 2017, p. 490).

Curioso notar que, em 1939, dois anos antes de desqualificar Lenz por completo, Kindermann havia considerado que este cumpriria uma importante etapa para a autorrealização do povo alemão: “A fantasia alemã avança aqui muito à frente da realidade política. Poderosamente, esses dramas sociais batem à porta da justiça popular alemã” (Kindermann *apud* Freytag *et al.*, 2017, p. 490, tradução nossa)¹⁰³. O caso de Kindermann é bastante peculiar, pois se tratava de um estudioso importante da obra de Lenz, foi um dos primeiros a adotar um ponto de vista totalizante da obra de Lenz em sua tese de Habilitação **J.M.R. Lenz und die deutsche Romantik**¹⁰⁴

¹⁰⁰ No original alemão: “In ein deutsches Pantheon[...] gehören die Stürmer und Dränger nicht, man braucht sie nicht zu kennen” (Bartels, 1909 *apud* Winter, 2017, p. 490).

¹⁰¹ No original alemão: “Aber wehe dem, der den wirklichen Unterschied zwischen Goethe und einem Lenz nicht sieht oder nicht sehen will. [...] Er wird zu Grunde gehen, wie Lenz zu Grunde ging” (Bartels, 1909 *apud* Winter, 2017, p. 490).

¹⁰² No original alemão: “die jede aktive Hingabe des Einzelnen an die großen Gemeinschaften des Staates, des Reiches, der Nation unterbinden” (Kindermann *apud* Freytag, 2017, p. 490).

¹⁰³ No original alemão: “Die deutsche Phantasie stürmt hier der politischen Wirklichkeit weit voraus. Mächtig pochen diese Sozialdramen an das Tor der deutschen Volksgerechtigkeit” (Kindermann *apud* Freytag, 2017, p. 490).

¹⁰⁴ J.M.R. Lenz e o Romantismo Alemão.

(1925) e influenciou importantes germanistas franceses que também publicaram livros importantes sobre Lenz¹⁰⁵. Mas não foi só a direita que teve dificuldades para entender Lenz. Recuperando sua crítica social, também os teóricos literários marxistas não sabiam como posicionar Lenz na história da literatura.

Um dos motivos para isso foi a força da herança do Classicismo alemão e da revisitação constante e obrigatória às obras de Goethe e Schiller, que com seus ideias de beleza e perfeição, eram muito mais consoantes à história da arte ocidental e do legado greco-latino antigo. Já antes da Primeira Guerra, teóricos literários de orientação marxista, como Franz Mehring, em seu livro de 1910 **Der preußische Staat und die klassische Literatur**¹⁰⁶, não viam nada de concreto na contestação dos autores do *Sturm und Drang*, mas tão somente “um tipo de revolução espiritual”¹⁰⁷ (Mehring, 2017, p. 491, tradução nossa), não atribuindo-lhes grande importância nem mesmo como movimento literário.

Durante a época da República de Weimar (1918-1933), houve uma aproximação de teóricos literários alemães com as bases do realismo socialista da União Soviética. Nesse contexto, houve um afastamento das tendências mais modernas e vanguardistas que poderiam confundir o público e colocar em risco a causa da revolução. A crítica às tendências modernistas refletia uma preferência maior pelas formas mais consolidadas da tradição ocidental. Como a estética de Lenz era mais fragmentária e não se alinhava aos ideais classicistas, ele foi colocado à margem do cânone literário.

Com Georg Lukács, houve uma reapreciação de Lenz e dos *Stürmer und Dränger*. Ele recupera a tradição literária alemã, aproximando-os da *Aufklärung* e revelando as bases que formarão o Romantismo. No entanto, Lukács foca sobretudo em Goethe. Embora já considere que Lenz seja um grande criador de cenas e personagens individuais, faltaria-lhe ainda uma totalidade mais harmônica e uma maior perfeição estética.

¹⁰⁵ “As análises muito detalhadas de Kindermann — ainda hoje perfeitamente dignas de leitura — levam, apesar da perspectiva unilateral, a insights sobre o subjetivismo, a religiosidade e a estética de Lenz, aos quais mais tarde sobretudo a germanística francesa (Girard 1986, Genton 1966) conseguiu dar continuidade” (Winter, 2017, p. 483, tradução nossa). No original alemão: “Kindermanns sehr einlässliche, heute durchaus noch lesenswerte Auseinandersetzungen mit dem Werk führen trotz der einseitigen Perspektive zu Einsichten in den Subjektivismus, die Religiosität und die Ästhetik Lenz’, an die später vor allem die französische Germanistik (Girard 1986, Genton 1966) anknüpfen kann” (Winter, 2017, p. 483).

¹⁰⁶ O estado alemão e a literatura clássica.

¹⁰⁷ No original alemão: “eine Art geistiger Revolution” (Mehring, 2017, p. 491).

Embora Lenz possa se destacar honrosamente como criador de personagens e de cenas individuais diante de seus melhores contemporâneos, suas peças são sempre construídas sobre uma excentricidade pretensiosa e sem sentido, agitada e filistéia” (Lukács, 2017, p. 491)¹⁰⁸.

Lukács ressalta a importância de Goethe e Schiller para a constituição de um realismo burguês na Alemanha. Com isso, valorizava os clássicos de Weimar, destacando a beleza harmônica de suas obras em conformidade com a teoria literária estabelecida. Anna Seghers, em 1938, questionava em cartas o posicionamento de Lukács em relação a Lenz. Ela indicava que a busca pela perfeição de Goethe e Schiller acabava por conformá-los à realidade social da época. Uma postura mais rebelde teria ameaçado a estética classicista. Ela menciona Lenz como um contra-exemplo: “ele pagou sua rebeldia com uma ‘falta de totalidade’ em sua obra e, pessoalmente, com a ‘loucura’ (Seghers, 1987, p. 145).¹⁰⁹ Enquanto Lukács preferia estabelecer um conceito de realismo na Alemanha a partir de obras mais estabelecidas no cânone clássico¹¹⁰, Seghers e Brecht apostaram em uma revitalização de Lenz para ressaltar o mesmo conceito. Desde 1938, Brecht segue os mesmos questionamentos de Seghers, assumindo a posição de ressaltar em Lenz os inícios do realismo burguês na Alemanha.

É preciso restabelecer os grandes pontos de partida realistas. É preciso mostrar que Lenz foi rebaixado pela história da literatura. *É preciso que o teatro se desloque para trás até este ponto para ir adiante, ou seja, para elaborar um estilo realista dos grandes temas - visto que o grande estilo, recebido igualmente por herança, nós não o possuímos senão para as obras idealistas* (Brecht, 2020, p. 175).

Brecht levava a cabo, à época, seu projeto de recuperação da tradição da literatura e utilizou **O preceptor**, de Lenz, para reconfigurar a literatura clássica alemã. Há no projeto clássico de Brecht uma tentativa de compreender dialeticamente

¹⁰⁸ No original alemão: “Zwar kann Lenz als Menschengestalter, als Schöpfer einzelner Szenen ehrenvoll vor seinen besten Zeitgenossen bestehen, aber seine Dramen bauen sich stets auf einer aufgeregt-philiströsen anspruchsvoll-sinnlosen Schrulle auf” (Lukács, 2017, p. 491).

¹⁰⁹ No original alemão: “Dieser habe seine Auflehnung mit einem Mangel an Werk ‘totalität’ und persönlich mit ‘Wahnsinn’ bezahlt” (Seghers, 1987, p. 144). [(an Lukacs, 28. 6. 1938]

¹¹⁰ Pasta Júnior cita um trecho do texto de Lukács “O humanismo clássico alemão: Goethe e Schiller”: “É ‘precisamente desta base contraditória’, julga Lukács, que Goethe e Schiller deduzem ‘as leis formais específicas da arte moderna, a saber, de um Classicismo contemporâneo (Pasta Júnior, 2020, p. 195).

como se imbricavam a miséria histórica dos intelectuais alemães com os esforços de essencialização, harmonização e abstração das contingências históricas. Nesse sentido, apesar de algumas discordâncias teóricas, como por exemplo na contenda entre Lukács e seu esforço de localizar as origens do conceito de realismo no Classicismo, e Brecht, posicionando Lenz como ponto de partida realista, ambos caminhavam na mesma direção de apontar as contradições vivenciadas pelos autores classicistas de ter que abandonar sua própria classe para poder produzir obras que os levariam a direções diferentes e, muitas vezes, até opostas.

Nesta perspectiva, a recuperação de Lenz por Brecht tem [...] o mesmo caráter de renovação interpretativa do Classicismo alemão que tem o ensaio de Lukács, a que se deve acrescentar o caráter de intervenção concreta que assume sua adaptação de *O preceptor*, pelo que tem de alteração da própria peça em sua materialidade de texto e de encenação, e pela alteração na própria composição do repertório clássico herdado que representa (Pasta Júnior, 2020, p. 196).

Além da inserção de Lenz no seletivo grupo de autores clássicos alemães e da consequente recomposição do repertório clássico, a adaptação de Brecht promove mudanças significativas no texto e na encenação de **O preceptor**. Apesar de manter o aspecto cômico na apresentação dos personagens, Brecht guiou-se mais por seus propósitos de denunciar a tragédia dos intelectuais alemães de fins do XVIII.

Vimos como há ambiguidades na construção dos personagens de Lenz, pois, ao mesmo tempo em que seriam fortes candidatos a encenar uma tragédia burguesa, seus caracteres são dúbios, titubeando diante da possibilidade de oferecer resistência em cena, sendo muitas vezes coniventes com a opressão que sofrem, assumindo condutas duvidosas, comportando-se como algozes de si mesmos, reforçando os mecanismos de dominação a que estão submetidos. Läufer, por exemplo, é apresentado como um dos tantos personagens errantes, revelando o caráter falho de sua constituição psíquica e social, assemelhando-o a um boneco programado para errar em cena. Já Brecht apresenta Läufer como vítima de um sistema opressor, demonstrando a todo momento que seu sofrimento individual provém da opressão de sua classe social.

Em muitos trechos, a adaptação funciona, de fato, como uma reconfiguração do original a partir de uma perspectiva contemporânea, que destaca de forma mais clara o que já estava presente em Lenz e, ao mesmo tempo, transforma sua perspectiva

social indecisa, vista retrospectivamente a partir de 1950, em uma perspectiva clara e definida (Winter, 1987, p. 147, tradução nossa)¹¹¹.

Toda a indecisão de Lenz é aplainada em um discurso univocamente social. Lenz havia contornado os elementos trágicos para conseguir fazer a peça culminar em um final cômico, farsesco. Brecht, pelo contrário, utiliza os elementos cômicos para aguçar a tragédia social de Löffler, destacando a comicidade das contradições sociais. "Ao mesmo tempo, as contradições, sob as quais as personagens de Lenz sofriam, aparecem como cômicas a partir do distanciamento do presente" (Winter, 1987, p. 147, tradução nossa)¹¹². Em 1938/39, Brecht já expressava sua interpretação da peça de Lenz como uma tragédia. Nessa época, ele escreve um poema, "Sobre a tragédia burguesa 'O preceptor' de Lenz"¹¹³, cujo título já deixa claro que, na sua interpretação, **O preceptor** consiste em uma tragédia burguesa. Brecht retoma o **Casamento de Fígaro** de Beaumarchais para afirmar que ambas as obras não só constituem o realismo burguês como apresentam uma postura realista revolucionária. O preceptor é visto justamente como o Fígaro aquém do Rio Reno.

SOBRE A TRAGÉDIA BURGUESA O PRECEPTOR DE LENZ

Ei-lo, o Fígaro de aquém do Reno!
Os nobres vão aprender com o populacho,
Que lá toma o poder, aqui é capacho:
O que é cômico lá, aqui é obsceno.

A meter o nariz no catecismo
O coitado quer pô-lo num decote.
Em vez de combater o obscurantismo
Só sabe desatar o laçarote.

Não é só seu membro que levanta vôo,
Seu salário também se evaporou.
Mas tem que reagir, e então se vinga.

O estômago vazio, ele dá um basta:
Chora, maldiz, resmunga e enfim se castra.
Ao vê-lo, o poeta sente um nó na língua
(Brecht *apud* Lenz, 1983, p. 11)¹¹⁴.

¹¹¹ No original alemão: "Auf weiten Strecken wirkt die Bearbeitung freilich als eine Umfunktionierung des Originals aus einer Gegenwartsperspektive, die das bei Lenz schon Angelegte deutlicher herausstellt und gleichzeitig dessen unentschiedene gesellschaftliche Perspektive von 1950 zurückblickend in eine eindeutige verändert" (Winter, 1987, p. 147).

¹¹² No original alemão: "Gleichzeitig erscheinen die Widersprüche, unter denen die Figuren Lenz' in ihrer Zeit leiden, von der Distanz der Gegenwart her als komisch" (Winter, 1987, p. 147).

¹¹³ Tradução nossa de: "Über das bürgerliche Trauerspiel 'Der Hofmeister' von Lenz".

¹¹⁴ Tradução de Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano para o poema:

Enquanto na França o *figaro* conquista o poder, o alemão, castrando-se, procura recuperar sua honra e se inserir na ordem estamental. Ao invés de se tornar uma comédia, o alemão sente o estômago roncar, restando apenas chorar, resmungar e blasfemar. "Na França, uma revolução triunfou; na Alemanha, apenas se falou e escreveu sobre ela" (Schoeps, 1975, p. 442, tradução nossa)¹¹⁵. Brecht nos apresenta a tragédia do preceptor, reforçando o elemento cômico nas contradições sociais, criando uma paródia de uma obra que já era, em si, uma paródia, ao mesmo tempo duplica o efeito da peça de Lenz e presta uma homenagem ao original. "Brecht não pretende substituir o original com sua adaptação. Pelo contrário, o original transparece ao longo do texto, que pode ser lido como uma paródia dele. Isso se aplica especialmente aos momentos em que Lenz se torna sério" (Winter, 1987, p. 147, tradução nossa)¹¹⁶. Apropriando-se do próprio método de Lenz, Brecht aplica sobre **O preceptor** as tintas da paródia, busca observar como este se comporta com a replicação de sua abordagem. Assim, temos um preceptor de ponta cabeça, que

““Über das bürgerliche Trauerspiel ‘Der Hofmeister’ von Lenz”

Hier habt ihr Figaro diesseits des Rheins!
Der Adel geht beim Pöbel in die Lehre
Der drüben Macht gewinnt und hüben Ehre:
So wird's ein Lustspiel drüben und hier keins.

Der Arme will, statt in die Literatur
Der reichen Schül'rin in die Bluse schaun.
Doch statt den Gordischen Knoten zu durchhaun
Haut er, Lakai, nur über eine Schnur.

Nun, er gewahrt, daß sich mit seinem Glied
Zugleich sein Brotkorb in die Höhe zieht.
So heißt es denn zu wählen, und er wählt.

Sein Magen knurrt, doch klärt auch sein Verstand sich.
Er flennt und murrte und lästert und entmannt sich.
Des Dichters Stimme bricht, wenn er's erzählt.”

Disponível em: <https://babylonberlin.eu/programm/live/live-event/2660-brecht-in-echt-j-r-gen-kuttner-live-hofmeister>. Acesso em: 18 ago. 2024.

¹¹⁵ No original alemão: “In Frankreich gelang eine Revolution, in Deutschland redete und schrieb man nur daüber” (Schoeps, 1975, p. 442).

¹¹⁶ No original alemão: “Brecht will mit seiner Bearbeitung das Original nicht verdrängen. Es scheint im Gegenteil durch den Text durch, der als dessen Parodie gelesen werden kann. Dies gilt vor allem für die Stellen, wo Lenz ernsthaft wird” (Winter, 1987, p. 147).

não só se torna sério, mas se põe a argumentar como um *raisonneur*¹¹⁷ no palco, tecendo explicações históricas no prólogo e no epílogo sobre sua situação social.

Brecht, recupera, em certo sentido, aspectos da tragédia burguesa de Lessing, produzindo no público um efeito de compaixão pelo *herói trágico burguês*, ressaltando a opressão de sua classe, mas tenta se manter o mais fiel possível a Lenz, demonstrando também a dubiedade da opressão, retro-alimentada pelo próprio oprimido. Segundo Winter: “A reação pretendida do público é estabelecer uma relação dialética com a miséria alemã: ‘O próprio preceptor desperta por um lado nossa compaixão, pois é muito oprimido, e por outro nosso desprezo, pois se deixa oprimir tanto’” (Winter, 1987, p. 147-148, tradução nossa)¹¹⁸.

O conceito de *miséria alemã* reflete aqui a contradição entre a alta elaboração da teoria alemã e a condição de vulnerabilidade social em que os intelectuais viviam. Brecht expõe de forma dialética essa contradição, de maneira que o público consiga sentir empatia e até compaixão pelos personagens, mas que não o paralise com a comoção despertada, pelo contrário, a própria exposição da contradição permite já uma internalização, na forma de compreensão do processo apresentado, e provoca uma reação social. Brecht dialoga com as fontes de Lenz, no caso de Lessing e tenta manter-se fiel, ao mesmo tempo, à originalidade de Lenz, não permitindo que a compaixão encaminhe uma descarga emocional, na forma de uma catarse trágica. A dubiedade de um personagem como Läufer impede uma identificação total, mas ainda faz enxergar o cenário de opressão social a que estava submetido.

Brecht realiza uma operação de duplo resgate. Ao mesmo tempo em que recupera uma obra perdida no passado alemão, restabelece um autor esquecido no ostracismo. O empreendimento de Brecht envolveu não só a escrita do texto adaptado, mas também a confecção de um modelo para a adaptação, a confecção de um escrito sobre **O poético e o artístico** no contexto da obra, anotações extensas sob a perspectiva do *teatro épico*, além de palestras, publicações atuais e uma exposição de materiais históricos relacionados à peça¹¹⁹.

¹¹⁷ Personagem que apresenta a moral ou o raciocínio por trás da representação da cena.

¹¹⁸ No original alemão: “Die intendierte Publikumsreaktion ist, ein dialektisches Verhältnis zur deutschen Misere aufzubauen: ‘Der Hofmeister selbst erntet unser Mitgefühl, da er sehr unterdrückt wird, und unsere Verachtung, da er sich so sehr unterdrücken läßt’” (Winter, 1987, p. 147-148).

¹¹⁹ Cf. **Ich aber werde dunkel sein**. Ein Buch zur Ausstellung Jakob Michael Reinhold Lenz, organizado por Wolfgang Albrecht, Ulrich Kaufmann e Helmut Stadeler, principalmente a carta: “Brief über das Umfeld der ‘Hofmeister’-Ausstellung von 1950 (Albrecht et al., 1996).

Brecht quis corrigir a orientação enviesada da tradição literária que destacava somente Goethe e Schiller, relegando Lenz sempre à sombra deles. “A opressão de Lenz pela história da literatura deve ser denunciada” (Brecht, 1987, p. 148, tradução nossa)¹²⁰. A iniciativa de Brecht estimulou outros escritores a colaborar na tarefa de reabilitar os *outsiders*¹²¹ da literatura alemã Lenz, Hölderlin, Kleist. Seguindo a trilha de Anna Seghers e Brecht, Volker Braun critica a derivação de um humanismo burguês a partir do Classicismo de Weimar. Para ele, importa mais recuperar o legado de autores que se despedaçaram em suas contradições com a sociedade, não produziram obras consideradas acabadas, privilegiando a noção de rompimento com a tradição burguesa.

Braun, ao contrário, quer, junto com Brecht, 'preservar o legado por meio do ato de sua superação' (Literatura e Consciência Histórica). Agora, ao lado do momento de continuidade, o rompimento com a tradição burguesa é enfatizado, o que legitima a reabilitação dos *outsiders* na história da literatura alemã, que se despedaçam na contradição entre si e a sociedade, sem criar obras clássicas e acabadas" (Winter, 1987, p. 152, tradução nossa)¹²².

Preservando o legado e superando-o, Brecht aproxima Lenz da tradição, rompendo-a, questionando-a para ampliar seu escopo, incorporando elementos que não cabiam na teoria literária burguesa estabelecida. Privilegiando Lenz, ao invés de Goethe e Schiller, Brecht tem estes como alvo. Lenz, como estrela de segunda grandeza, permitia varrer a história a contrapelo, revelando o quanto a inadequação de Lenz na Corte de Weimar comprometia sua inserção no Classicismo, portanto na tradição burguesa da literatura, impedindo-o de dedicar-se exclusivamente às suas obras e a ganhar uma sobrevida na posteridade.

Não se entende nada de literatura se só os grandiosos forem considerados. Um céu apenas com estrelas de primeira grandeza não é um céu. Pode-se não encontrar em Lenz o que se encontra em

¹²⁰ No original alemão: “Die Unterdrückung Lenzens durch die Literaturgeschichte muß man aufzeigen” (Brecht, 1987, p. 148). [Brief Brechts von 1950, zit. bei Hans Mayer: Bertolt Brecht und die Tradition. München, 1965, s. 53]

¹²¹ Excluído, marginal, esquecido.

¹²² No original alemão: “Braun will dagegen mit Brecht das Erbe »bewahren durch den Akt seiner Aufhebung” (“Literatur und Geschichtsbewußtsein”). Wird jetzt neben dem Moment der Kontinuität der Bruch mit der bürgerlichen Überlieferung betont, legitimiert dies die Rehabilitierung der Außenseiter in der deutschen Literaturgeschichte, die am Widerspruch zwischen sich und der Gesellschaft zerbrechen, ohne klassisch-abgerundete Werke zu schaffen” (Winter, 1987, p. 152).

Goethe, mas também não se encontra em Goethe o que há em Lenz. E não é verdade que falte algo necessariamente à obra dos gênios menores. Elas podem ser perfeitas em si mesmas e em tudo. Alguns dos desconhecidos simplesmente não tiveram tempo para escrever mais ou se desenvolver plenamente, ou lhes faltou dinheiro, conexões ou nervos. Outros fracassaram na arte de lamber botas — arte que alguns dos 'maiores' dominavam com maestria (Brecht, 2017, p. IX).

A crítica de Brecht é uma crítica social direta a Goethe e a todos os arrivistas que renegaram o passado em troca de prestígio social. Poderíamos pensar retrospectivamente e considerar que tudo seria diferente se as condições fossem outras, mas com isso não faríamos jus à obra de Lenz, que única, inacabada, defeituosa, resiste como uma mônada, fechada em si mesma, completa e autossuficiente. Mesmo que jamais encontre o reconhecimento devido e que não seja colocada junto das estrelas de maior grandeza, continuará produzindo lume próprio, lançando um fecho de luz sobre os caminhos escuros daqueles que se aventurarem a descobri-la. Jamais será estrela de primeira grandeza, talvez continue sendo para sempre um meteoro que passou rasgando o céu, incandescendo-o para logo em seguida deixar de existir por completo, mas ainda assim será para sempre íntegra e perfeita em sua incompletude.

4.2 Diferenças entre a versão original e a adaptação

Prólogo
O PRECEPTOR se apresenta ao público
 Honorável público, a peça que hoje aqui me traz
 Foi concebida cento e cinquenta anos atrás.
 Nela, abrindo as portas do passado
 Eu, o antepassado do mestre alemão, sou ressaltado.
 Estou ainda a cargo da nobreza
 Ensinando os seus rebentos com escassos proventos.
 Ensino a eles a Bíblia e alguns modos:
 Torcer o nariz, cagar regras e comandar.
 Domino todas as ciências elevadas
 Eu mesmo sou de origem rebaixada.
 Todavia, os tempos estão mudando:
 O burguês agora está mandando.
 E eu estou pensando noite e dia
 Que vou ser-lhe de serventia.
 Ele teria em mim como se diz
 A qualquer hora um espírito servil:
 A nobreza treinou-me bem
 Aparando-me e exercitando

Para que eu só ensine o que convém
 E nada irá mudar nesse sentido.
 Vou revelar-lhes o que ensino:
 O abc da miséria alemã.
 (Brecht, 1995, p. 13).

Com estas palavras, o preceptor de Brecht, se apresenta ao público. Brecht escreveu o poema como prólogo explicativo da peça, não há prólogo na versão original de Lenz. Entre a versão de Lenz e a de Brecht, decorrem não só os mais de cento e cinquenta anos mencionados no poema, mas perfilam-se consideráveis diferenças de abordagem, apresentação e colocação em cena dos problemas. Comparando as duas versões, vemos que a peça de Lenz começa com um monólogo de Läufer, em que ele revela que teria tentado concorrer ao cargo de professor da escola pública, tendo sido recusado pelo Conselheiro Titular.

Läufer: Meu pai diz que não dou para ajudante-de-ordens. Acho que o problema está no bolso; ele não quer pagar um tostão. Para padre sou jovem demais, bem feito de corpo, corri o mundo, e o Conselheiro Titular não me aceitou na escola municipal. E daí? É um pedante! Fora ele, todo mundo é uma besta. Em meio ano eu já teria revisto a matéria e como professor estaria mais que preparado, mas o Sr. Conselheiro Titular deve entender melhor do assunto. [...] provavelmente não me leva a sério. - Lá vem o Major; não sei, ele me dá mais medo que o diabo. O tipo tem alguma coisa que eu acho insuportável. *(passa pelo Conselheiro Titular e pelo Major com muitos sorrisos e rapapés)* (Lenz, 1983, p. 59).

O personagem Läufer de Lenz apresenta uma visão negativa da humanidade: “todo mundo é uma besta”. Demonstra que por trás das nomeações de cargos há sempre interesses em jogo e que alguém como ele, um simples preceptor, não tem qualquer chance de conseguir um cargo público ou de ascender socialmente.

Em contraste, vemos que o preceptor de Brecht quer ensinar o “ABC da miséria alemã”, revelando as intenções didáticas de seu autor, demonstrando que o desdém em relação aos intelectuais alemães só promoveu o atraso do país. Enquanto Lenz revela sua descrença em relação ao ser humano, Brecht quer ensinar que a miséria de seu povo tem origens políticas e sociais.

A peça publicada originalmente em 1774 por Jakob Michael Reinhold Lenz, é atualizada por Brecht e seu grupo *Berliner Ensemble* em 1950. Brecht suprime o subtítulo Vantagens da educação particular - uma comédia, acrescenta elementos épicos como o prólogo e um epílogo, reduz o número de atos, de cenas e até de

personagens, acentua o conteúdo político e atualiza a crítica à situação política e social dos intelectuais alemães: “a miséria alemã”.

Lenz inicia a primeira cena do primeiro ato com um pequeno monólogo autorreflexivo, Läufer fala das dificuldades de conseguir um posto de trabalho, conta sua história e como chegou ali, apresenta-se como se estivesse falando de uma outra pessoa, descrevendo as portas que encontrou fechadas em seu caminho, lembra que o pai não tem mais dinheiro e que o Conselheiro Titular não o aceitou na escola municipal. Pode-se ver como a abertura da peça de Lenz inspirou Brecht. O ato de falar sozinho em cena, Brecht já considerou um recurso épico e aprofundou o veio narrativo, o preceptor entra em cena como um apresentador-narrador, explicando o contexto histórico, deixando claro que não se trata dos percalços individuais da personagem, mas da *miséria alemã* e do cenário histórico-social.

A versão de Brecht é bem mais concisa, das trinta e cinco cenas originais de Lenz, Brecht, com suas fusões e reduções apresenta dezessete, além do prólogo e do epílogo. “[...] Brecht mantém 44% do texto original de Lenz na versão final, enquanto 56% foram escritos por ele mesmo. Brecht comprime e agiliza o texto” (Winter, 1987, p. 146, tradução nossa)¹²³. Na segunda cena, o Major von Berg discute com seu irmão, o Conselheiro Titular, o mesmo que havia negado a vaga de trabalho a Läufer na escola municipal.

MAJOR: O que você quer? Não é cortês o homenzinho?

CONS. TIT.: Muito cortês, cortês até demais. Mas o que ele deve ensinar a seu filho?

MAJOR: Não sei, Berg, você sempre vem com essas perguntas esquisitas.

CONS. TIT.: Ora, francamente! Você precisa ter alguma coisa em mente quando aceita um preceptor [...] O que exige do seu preceptor?

MAJOR: [...] Não entendo onde quer chegar com suas perguntas; tudo vai se ajeitar; direi a ele quando chegar o tempo.

CONS. TIT.: Quer dizer que você pretende ser preceptor do seu preceptor; pense no que está fazendo. - Diga, o que vai ser seu filho? (Lenz, 1983, p. 59,60).

Essas primeiras falas indicam o conteúdo da segunda cena, os irmãos discutem primeiramente sobre a função do preceptor, discutem sobre o futuro do filho do Major, Leopold, e fica claro que o Major não sabe ao certo porque contratou um

¹²³ No original alemão: “[...] übernimmt Brecht in der Endfassung 44% des Lenz-Textes, 56% hat er selbst geschrieben. Brecht strafft den Text” (Winter, 1987, p. 146).

preceptor, ignorando também as possibilidades futuras de seu filho: “MAJOR: O que vai ser... Vai ser soldado; um homem como eu [...]. Se ao menos ele for Major, e um homem valente como eu, servir ao Rei tão lealmente quanto eu!” (Lenz, 1983, p. 60). Em Lenz, os personagens apresentam-se perdidos, não sabem explicar o motivo de estarem ali, não conseguem fundamentar as decisões que tomaram ou explicar o que os levou até ali.

Brecht apresenta seu preceptor de maneira diferente. No prólogo, Läufer dirige-se diretamente ao público. Apresentando a peça de “cento e cinquenta anos atrás”, recita um poema de forma clara, sem subterfúgios. Vê-se que Läufer cumpre não só a função de protagonista, mas de narrador, não fala sobre si, relata, ao invés disso, narra o assunto que veio ensinar: “O abc da miséria alemã”. Brecht funde as duas primeiras cenas de Lenz em uma, cortando o monólogo de Läufer, deixando-o, depois do prólogo expressivo, completamente calado na primeira cena. Sua única indicação de cena: “*LÄUFFER passa e faz quatro profundas reverências. Seu cumprimento não é retribuído*” (Brecht, p. 15, 1995). Com isso, Brecht evidencia a opressão do personagem que perde completamente a expressão diante de seus superiores. “Agora não é mais Läufer que olha para o Conselheiro Titular e o Major, mas sim os senhores que o veem e o ignoram” (Berlau, 2010, p. 95)¹²⁴. Se na cena inicial de Lenz, Läufer divaga sobre sua situação e fala sobre o medo que sente do Major, na versão de Brecht, o medo ganha corpo e expressão nos gestos de reverência, na curvatura do corpo e nos rapapés.

Em relação aos cortes e fusões de cenas, vemos que Brecht encurta a peça. Por exemplo, o personagem Schöpsen que é ao mesmo tempo barbeiro e cirurgião da vila, algo comum para a época, em Lenz entra em cena quando Läufer leva um tiro no braço e chega a ser mencionado quando ocorre a castração. Brecht elimina Schöpsen de sua adaptação. Outras cenas são condensadas, as cenas dois e quatro do terceiro ato, e a quarta do quarto ato, em que Wenzeslaus fala tanto das vantagens de ser um mestre-escola em contraposição a um preceptor, quanto do tabaco para aplacar os ânimos, são comprimidas por Brecht na décima segunda cena do terceiro ato de sua versão. Faltam também as cenas em que o Major menciona que quer ir servir na guerra russo-turca (IV, 2 e V, 1) e as cenas em que o personagem Pätus

¹²⁴ No original alemão: “Es sieht nicht mehr Läufer den Geheimen Rat und den Major, sondern die Herren sehen und übersehen ihn” (Berlau, 2010, p. 95).

chama primeiro o músico Rehaar e depois Fritz para duelar (IV, 6 e V, 2). Brecht também antecipa a saída de cena de Fritz e Gustchen para V, 16. Em Lenz, eles ficam no palco até a última cena.

As discussões sobre educação assumem contornos distintos nas obras de Lenz e Brecht, refletindo contextos históricos e objetivos diferentes, enquanto Lenz apresenta uma crítica sobre os métodos da educação privada, Brecht estende a crítica aos professores em geral. “[Brecht] mantém as inúmeras críticas contundentes à aristocracia, mas substitui a crítica de Lenz aos métodos educacionais da época por um ataque ao magistério como um todo” (Schoeps, 1975, p. 439). No século XVIII, o debate centrava-se na criação de escolas públicas que superassem o elitismo, formando não apenas funcionários para o Estado prussiano, mas também garantindo acesso amplo a burgueses, camponeses, trabalhadores rurais e pequenos comerciantes, um projeto ainda incipiente, marcado pelos ideais iluministas de racionalidade e utilidade social. Já no século XX, sob a perspectiva de Brecht, o foco deslocou-se para as reformas educacionais na República Democrática Alemã (RDA), que buscavam erradicar resquícios do autoritarismo prussiano e implementar um modelo socialista, pautado pela formação de cidadãos alinhados aos princípios socialistas. Enquanto Lenz via a escola pública como instrumento de inclusão burguesa, Brecht a enxergava como arena de transformação, crítica às estruturas de poder burguesas. Encontramos em Schoeps uma citação do texto de Brecht **Theaterarbeit**¹²⁵, de 1957 sobre a encenação de 1950: “A encenação podia, de fato, ser considerada uma contribuição para a grande reforma educacional que estava então sendo implementada na República” (Brecht, 1975, p. 442). As reformas visavam justamente modificar o sistema alemão de ensino, vigente desde a implementação da *Generallandschulreglement*¹²⁶ de 12 de Agosto de 1763 de Frederico II.

Temos por exemplo, em Lenz, na figura de Wenzeslaus, uma caricatura crítica do mestre-escola do final do século XVIII, refletindo as contradições e precariedades do sistema educacional prussiano. Retratado como um homem de posses modestas e vida austera, Wenzeslaus divide-se entre o magistério em uma escola rural e as obrigações litúrgicas na paróquia local. Para manter-se fiel a seus princípios, recorre a um ascetismo cotidiano: fumar cachimbo e beber água tornam-se rituais de

¹²⁵ Trabalho teatral.

¹²⁶ Legislação Educacional.

autocontrole, justificados como meios para não errar na condução de uma vida em linha reta. Essa metáfora da retidão, aplicada tanto à caligrafia quanto à conduta moral, sintetiza seu ideal pedagógico: educar é, antes de tudo, inculcar modéstia, temperança e resistência às tentações mundanas. Seu projeto educativo, portanto, transcende a mera alfabetização; é uma ascese que celebra o trabalho árduo, a alimentação frugal e a contenção dos desejos, visando formar indivíduos éticos que saibam viver de forma simples e com a consciência tranquila.

Na releitura brechtiana, Wenzeslaus é ressignificado como um laiaio de um sistema educacional perverso, cuja pedagogia não se limita a reproduzir indivíduos conformados, mas atua ativamente na manutenção da resignação social. Enquanto em Lenz o personagem já encarna a figura do mestre-escola que molda homens 'à sua imagem e semelhança' — recorrendo a frases feitas, provérbios e ditados bíblicos como ferramentas de doutrinação —, Brecht radicaliza essa crítica ao vinculá-lo explicitamente à produção de alunos obedientes, bons servidores do Estado alemão. Observemos um exemplo de como se dão as diferentes progressões em cena, primeiro em Lenz, e logo em seguida em Brecht. Nesta cena, Läufer foge da casa do Major e encontra abrigo na casa do mestre-escola Wenzeslaus, apresentando-se a esse como Mandel (Amêndoa, nome que insinua as gônadas sexuais masculinas).¹²⁷ Wenzeslaus questiona a comodidade e fartura da vida dos preceptores, ao que Läufer pergunta:

LÄUFFER: E quanto o senhor ganha?

WENZESLAUS: Quanto eu ganho? - Por que não come de uma vez esse pedacinho de salsicha? Não vai conseguir nada melhor; não espere nada melhor ou terá de ir para a cama com fome pela primeira vez na vida - Quanto eu ganho? Pergunta tola, Sr. Mandel Faça-me o favor! Quanto eu ganho? Recebo a recompensa divina, uma consciência limpa; se quisesse exigir das autoridades um alto salário, teria de esperar até o fim da vida. Quer deixar estragar a salada de pepino? Coma de uma vez; não seja tolo: diacho, quando a comida é pouca, o negócio é aproveitar. Espere, vou lhe cortar mais uma fatia de pão.

LÄUFFER: Obrigado, comi até demais.

(Lenz, 1983, p. 94).

¹²⁷ O jogo de palavras com o nome do personagem é intraduzível para o português, o mais próximo que teríamos seria algo como *Sr. Nozes*, *Sr. Castanhetas*, ou mesmo *Sr. Castanholas*, considerando amêndoas dentro do campo semântico de castanhas, algo como o uso vulgar em inglês de *nuts* para se referir ao mesmo campo de palavras.

Em Lenz, a cena progride a partir da pergunta sobre o salário para a comédia da recepção em casa. Wenzeslaus ressalta que seu maior ganho é a consciência limpa, sugerindo que um salário digno de verdade só poderia vir postumamente, como prêmio por uma vida de suposta virtude, ou seja, só morrendo, Wenzeslaus ganharia uma recompensa maior que a consciência tranquila. A insistência — coma de uma vez a salsicha e o pepino — revela não apenas a pobreza do mestre-escola, mas também sua virtude de sua temperança. Assim, o contraste entre o discurso moral de Wenzeslaus e a realidade miserável expõe uma contradição central dos burgueses depauperados: a celebração da resignação, perpetuando a desigualdade. Como Wenzeslaus não tinha um menu repleto para oferecer a Läufer, a cena progride para a comédia da comida, em que Wenzeslaus insiste para que Läufer coma o que está lhe sendo oferecido, salsicha e pepino. Brecht dará um prosseguimento diferente à cena, fundindo duas falas que apareciam separadamente em Lenz, encurtando a cena, fazendo a conversa passar por questões da formação do nacionalismo alemão:

LÄUFFER - O senhor deve ter um bom ganho.

WENZESLAUS - Ganho? Que pergunta tola, senhor Mandel. Ganho! Faça-me o favor! Ganho a recompensa divina, uma consciência limpa! O senhor tem ideia do que quer dizer ser mestre-escola? *Caminha freneticamente de um lado para outro*. Formar homens à minha imagem e semelhança. Verdadeiros germanos. Um espírito são e um corpo são, não uns macacos daqueles. Em outras palavras, um espírito de gigante em um corpo sujeito a suas obrigações. Um espírito que alça vôo cada vez mais alto, mas cuidado para não cair e espatifar-se no chão! Não quer mesmo fumar um cachimbo? Vamos lá, anime-se. O principal é vencer a si mesmo, não me refiro a você, me refiro ao verdadeiro germano, antes de vencer o universo. Mas, mas... *Arranca da mão de Läufer uma pena de ganso com a qual palitava os dentes*. O que é isso? Então, seu marmanjo, ainda não aprendeu a cuidar do próprio corpo? Palitar os dentes é suicídio. Olhe aqui, se alguma coisa entrar no vão dos dentes... *Toma um gole de água e bochecha*. É assim que deve fazer, se quiser conservar os dentes sadios. Faça-o.

LÄUFFER obedece (Brecht, 1995, p. 49).

A formação dos homens de corpo e espírito saudáveis, dos *Teutsche Hermanne*¹²⁸, longe de ser um ideal humanista, revela-se um projeto de

¹²⁸ *Teutsche Hermanne*, termo carregado de ironia e crítica, usado por Brecht em sua adaptação para se referir a um ideal de "homem alemão" supostamente virtuoso, saudável e disciplinado — uma sátira ao nacionalismo e ao militarismo prussiano. "Teutsche": Grafia arcaica de "Deutsche" (alemães), "Hermanne": Alusão a Hermann, (Arminius), herói germânico que derrotou as legiões romanas, mitificado como símbolo do patriotismo alemão.

domesticação: educar para a submissão à ordem estamental, glorificando a disciplina física e a pureza moral, velando a opressão. Wenzeslaus torna-se um precursor simbólico do nacionalismo alemão, antecipando retóricas que, décadas depois, alimentariam o nacional-socialismo. A exaltação das tradições conservadoras do povo alemão, presente em seu discurso, ecoa a instrumentalização da educação para fins de manutenção da ordem hierárquica, em que a saúde do corpo coletivo justifica a exclusão do dissenso e da contradição.

Brecht também opera uma transformação radical na figura do Conselheiro Titular, subvertendo sua representação original em Lenz para expor contradições das classes dominantes. Na peça do século XVIII, o Conselheiro encarna um liberalismo ambíguo: embora critique a submissão dos preceptores à nobreza, atribuindo-lhes a própria culpa por sua servidão, realiza uma defesa da educação pública que é marcada por hesitações e contradições.

CONS. TIT.: [...] Se o fidalgo não fosse encorajado por vocês em seu capricho de instalar uma pequena corte, onde se senta como um monarca sobre o trono, e preceptor e governanta e todo um bando de mandriões lhe prestam homenagem, ele teria de mandar seus filhos para a escola pública; o dinheiro, com que educa seu filho para imbecil de alta nobreza, verteria para os fundos da escola: com isso poderiam ser pagas pessoas inteligentes e tudo tomaria o rumo certo; o estudantezinho teria de aprender alguma coisa para fazer um bom curso, e o Senhorzinho, ao invés de dissimular sua vadiagem, com manhas e artifícios, do olhar complacente do papai e das titias, teria de se aplicar nos estudos para superar os jovens burgueses, já que faz tanta questão de se destacar (Lenz, 1983, p. 72).

Ao sugerir que os ricos financiem escolas estatais, ele oscila entre um ideal iluminista de justiça social e a manutenção de privilégios de classe, revelando os limites do reformismo burguês que propõe. Brecht, porém, elimina qualquer ambiguidade: seu Conselheiro é um opressor declarado, que abandona retóricas emancipatórias para assumir abertamente seu papel na hierarquia.

A cena em que o Major resgata Gustchen do lago, na adaptação brechtiana, é marcada por uma crítica à hierarquia de classe, expressa através da violência física, por meio de um chute desferido no criado, lançando-o à água para que este estenda a vara ao Major, ação ausente no original de Lenz e acrescentada por Brecht para expor como a agressão não é somente social, mas também física.

CONDE WERMUTH ao CONSELHEIRO TITULAR - A gente se sente impotente. As criaturas mais rudes - *aponta para os criados* - conseguem se sair melhor nessas situações.

MAJOR - Ao raio que os partam! Querem fazer o favor de me estender a vara: Malditos de uma figa!

CONSELHEIRO TITULAR dá um chute tão forte no traseiro do criado, que este cai na água - Vamos lá rapaz, não se poupe!

MAJOR carrega GUSTCHEN até o palco (Brecht, 1995, p. 53).

As falas dos três personagens falantes em cena, o Conde, o Major e o Conselheiro revelam a coisificação dos criados, tratados como instrumentos descartáveis para salvar a personagem da elite. A cena, ao misturar resgate e humilhação, converte-se em alegoria da dominação de classe: a nobreza mantém seu status não por mérito, mas pela subjugação inclusive física dos corpos dos trabalhadores. Enquanto o Major carrega Gustchen de volta à ação central do palco, o criado, invisibilizado e ridicularizado, continua na água, figurando o sacrifício anônimo que sustenta a farsa da nobreza. Brecht excluiu os discursos pseudo-iluministas do Conselheiro Titular para mostrar a qual classe ele pertencia de fato. "Brecht demonstra que, para ele, os discursos sobre liberdade do Conselheiro Titular são apenas frases feitas" (Schoeps, 1975, p. 442, tradução nossa)¹²⁹. Enquanto em Lenz o personagem ainda ecoa, mesmo de forma confusa, os anseios por mudança do Iluminismo, em Brecht ele personifica a hipocrisia da elite que instrumentaliza discursos progressistas para mascarar sua exploração. Assim, a adaptação desnuda não apenas a falácia dos discursos supostamente liberais, mas também a continuidade das estruturas de poder.

Para analisar algumas caricaturas presentes na adaptação brechtiana de **O preceptor**, recorrerei ao estudo **Trabalho de Brecht**, de José Antonio Pasta Júnior, que ilumina como Brecht ressignificou personagens de Lenz para satirizar não apenas figuras do século XVIII, mas também autores e intelectuais da época. Segundo Pasta Junior, Brecht opera uma reconfiguração irônica de Löffler, Fritz von Berg e Pätus, transformando-os em exemplos que expõem as contradições de certos perfis intelectuais. Na versão de Brecht, Löffler renuncia à própria sexualidade em troca de estabilidade profissional, encarnando o intelectual conformista, que negocia sua autonomia em prol de benefícios materiais; Fritz von Berg, com seu idealismo romântico, torna-se emblema do rico conformado; Pätus apresenta agora um

¹²⁹ No original alemão: "Brecht zeigt , daß für ihn des Geheimrats Freiheitsreden nur Phrasen sind" (Schoeps, 1975, p. 442).

academicismo vazio e discursos desconectados da prática, representa uma elite intelectual que reproduz uma teoria abstrata idealista transcendental. Ao acentuar traços grotescos nesses personagens, Brecht não apenas atualiza a peça de Lenz, mas também direciona sua crítica aos círculos culturais e acadêmicos da época de Lenz. A análise de Pasta Júnior ajuda, assim, a decifrar como a caricaturização brechtiana transcende o texto original para denunciar a cumplicidade histórica entre intelectualidade e poder, um de seus temas centrais em sua adaptação de **O preceptor**.

Pasta Júnior analisa a maneira como Brecht se apropriou do legado do *Sturm und Drang* e do Classicismo alemão. Para isso, recorre às primeiras formulações do *teatro épico* nos anos 20 e os movimentos de Brecht de aproximação, recuperação e crítica do legado dos autores que expressavam a ascensão da burguesia como classe social. Para Pasta Júnior, Brecht recorre a Schiller em suas formulações do que ele chamava no início de *drama épico*, observando em que medida o teatro e a moral estavam imbricados. Brecht, de certa forma, aprende com Schiller o quão importante se afigura a moral para o teatro, mas discute a princípio dois tipos de moral, uma seria arraigada na tradição e na religião, servindo para conformar e justificar fenômenos como a fome, a exclusão e a resignação, a outra, mais concorde com seus propósitos, serviria para afirmar o teatro em sua missão de renovar a sociedade, ajudando a combater os males sociais que a assolam. “Não são unicamente os escrúpulos morais que tornam a fome, o frio e a opressão dificilmente suportáveis. [...] Não éramos apenas os porta-vozes da moral mas os porta-vozes das vítimas” (Brecht, 2010, p. 169). Mesmo tentando desatar o *teatro épico* de questões morais, associando-o também ao prazer da fruição da representação e às questões relacionadas a seus estudos sobre o teatro, Brecht concede que, até certo ponto, o *teatro épico* também podia ser entendido como uma instituição moral. Alguns anos mais tarde, em 1949, quando Brecht prepara sua adaptação de **O preceptor**, considerou que o mesmo impulso que o tinha levado a Schiller encaminhava-o agora a Lenz. Tanto Lenz quanto o jovem Schiller propunham uma nova maneira de representar Shakespeare que remontava às origens do Classicismo alemão. Pasta Júnior faz uma citação do *Arbeitsjournal*¹³⁰ de Brecht:

¹³⁰ Diário de Trabalho.

Eu tinha esta peça [*O preceptor*] na cabeça fazia muito tempo. é, que eu saiba, a primeira pintura - e bem áspera - da miséria alemã. como contraponto ela não tem senão OS BANDOLEIROS onde o homem, para permanecer humano, deve se tornar bandoleiro. aqui, para permanecer sociável, ele deve se castrar. a peça oferece aos nossos jovens comediantes boas possibilidades, ao mesmo tempo ela remonta àquela linha que, nas origens do classicismo alemão, adota shakespeare, e pode portanto fornecer uma propedêutica a uma nova maneira de representar shakespeare (Brecht *apud* Pasta Júnior, 2020, p. 172).

A questão moral fica de fundo, trata-se agora mais da retomada e da reinterpretção do classicismo alemão. Brecht adota o procedimento de inserir Lenz no rol dos autores clássicos alemães e, mais do que isso, não considera Lenz como o marginal *Stürmer und Dränger*, mas pré-clássico. Justamente esse posicionamento aproxima Schiller de Lenz, revelando uma Alemanha em que as alternativas se reduziam à automutilação de **O preceptor** ou à bandidagem de **Os bandoleiros**. De maneira inesperada para a época, Brecht leu **Os bandoleiros** como contraponto a **O preceptor**. Geralmente se dava o contrário, Lenz era sempre mencionado como autor menor que perdera o tino da realidade e fora encontrado morto em uma viela de Moscou.

Brecht escolhe Lenz justamente pelo fato de este ser considerado uma estrela de grandeza menor, o que permitiria desvelar uma faceta marginalizada da tradição literária, até então obscurecida pela hegemonia de figuras como Goethe e Schiller. Ao resgatar Lenz, Brecht não apenas visava reconfigurar o panorama literário ao destacar vozes silenciadas pela história, mas também estimular um revisionismo crítico capaz de atrair tanto o interesse público quanto fomentar a investigação histórica. Nessa estratégia, Lenz é posicionado como uma pequena estrela em uma constelação, cuja produção, por sua natureza fragmentária e heterodoxa, iluminaria questões sociais, pedagógicas e políticas que os cânones clássicos, comprometidos com projetos estéticos e ideológicos mais consolidados, relegaram. Assim, Lenz deixa de ser um mero preparador do Classicismo, mas um interlocutor singular, cuja obra, expõe fissuras e lacunas que os modelos do classicismo alemão tenderam a sublimar:

o trabalho de Brecht evitava a inescapável redundância que afetaria qualquer encenação da peça de Schiller e, ainda, ampliava o conhecimento crítico de um período capital, através da recuperação polêmica e um trabalho menos conhecido (Pasta Júnior, 2020, p. 174).

Soma-se a isso o fato de que Lenz mostra, além das *desvantagens da educação particular*, como o subtítulo da peça inversamente anunciava, os percalços de um personagem da área da educação. “Lenz abre o flanco do Classicismo alemão ao tematizar *diretamente, numa obra ficcional*, a educação - grande tema do período, central em Schiller.” (Pasta Júnior, 2020, p. 178). A peça de Brecht realiza essa *torção*, direcionando as armas de Lenz contra o idealismo estético e suas propostas de educação emancipadora no século XVIII: “Não nos enganemos: encontrando Lenz, é a Schiller que reencontraremos e, com ele, uma articulação central a todo o Classicismo alemão, de grande profundidade histórica, portanto” (Pasta Júnior, 2020, p. 178). Brecht procura mostrar como os autores do Classicismo alemão, criando obras que remetiam esteticamente a um remoto passado greco-romano, acabavam por negar o presente, renegando a verve revoltosa do período *Sturm und Drang*, integravam-se à mesma ordem social que antes repudiavam. Inspirados em ideais de beleza e perfeição da estética da Antiguidade, estabeleciam um primado do ideal sobre o social, conferindo uma maior importância às altas esferas dos ideais da educação estética em detrimento das mudanças do contorno social.

Esta a oportunidade que Brecht encontra em Lenz, que não encontra em Schiller: a de repor sobre os pés aquilo que neste último e no Classicismo alemão se encontra de ponta-cabeça - o primado kantiano do moral sobre o social. Ao consumir aquele movimento que é apenas tendencial em Lenz, por onde saudavelmente o trai um certo caráter epigonal, Brecht opera, na verdade, uma rotação completa e restitui o primado do social (Pasta Júnior, 2020, p. 181).

Brecht viu em Lenz a possibilidade de expor as bases sociais escamoteadas do Classicismo alemão. Criando obras esteticamente condizentes com seus novos posicionamentos sociais, esquecendo o furor da revolta burguesa de seus anos de juventude, puderam se ajustar à ordem e ascender socialmente, abandonando a contestação burguesa do período *Sturm und Drang*. Mas, além do apaziguamento do discurso revoltoso, Brecht tem como alvo o idealismo de Kant e Schiller. Estabelecendo o que ele chamou de primado do ideal sobre o social, o idealismo alemão tornou abstratas as contradições sociais. Vejamos como Hans Mayer caracteriza o empreendimento de Brecht em relação ao *Sturm und Drang* e ao idealismo.

Com as personagens do preceptor Läufer, do mestre-escola Wenzeslaus e de seus antagonistas nobres, sobretudo com a personagem do adepto do *Sturm und Drang*, do kantiano e ulteriormente filistino Pätus, Brecht queria levar à cena e situar sociologicamente não somente as posições do *Sturm und Drang* propriamente dito, mas aquelas do idealismo alemão em filosofia e literatura (Mayer *apud* Pasta Júnior, 2020, p. 183).

Ao analisar o movimento *Sturm und Drang* em chave histórica, Brecht revela um propósito que transcende o mero estudo sociológico, sua abordagem desvela uma crítica contundente ao idealismo alemão. Ao situar autores como Lenz em um contexto de tensão entre rebeldia e conservadorismo, Brecht não apenas mapeia os limites de uma revolta individualista à *la Sturm und Drang*, mas opera uma revisão dialética da história literária, convertendo-a em arena de disputa ideológica: o passado é interrogado não como artefato de curiosidade, mas como instrumento para desnaturalizar o presente, denunciando a persistência do idealismo como obstáculo à transformação social. O projeto brechtiano revela-se assim duplamente engajado: como investigação histórica e como intervenção política, que desmascara a cumplicidade entre abstrações filosóficas idealistas e a manutenção do *status quo*.

Para realizar a crítica ao idealismo alemão, Brecht fez mudanças na localização temporal da peça. Enquanto a peça de Lenz ocorreria de 1766 a 1770 (Bernhardt, 2010, p. 100), Brecht desloca a ação então para o ano 1800, depois da Revolução Francesa e durante o período napoleônico (1799-1815), apresenta sua peça em 1950: “Honorável público, a peça que hoje aqui me traz/Foi concebida cento e cinquenta anos atrás” (Brecht, 1995, p. 14). Para refletir o cenário de devastação da Guerra dos Sete Anos (1756-1763) e dos conflitos entre russos e turcos, Lenz criou seu personagem Major von Berg: “MAJOR: Parece que os russos vão entrar em guerra com a Turquia, vou à Königsberg para saber mais detalhes: abandono minha mulher e morro na Turquia” (Lenz, 1983, p. 97). Nesta cena (IV, 1), o Major expressa todo o seu descontentamento com a família e sua desesperança de reencontrar depois de um ano de sua partida, vislumbrando a saída honrosa de morrer no campo de combate. Brecht retira essa cena de sua adaptação, mas acrescenta os desgastes sociais da Revolução Francesa e o prenúncio das Guerras Napoleônicas (1801-1815).

A Revolução Francesa já havia terminado, mas o último evento memorável para as personagens na Prússia Oriental é a Guerra dos

Sete Anos, enquanto em Halle já se tenta aplicar no cotidiano *À Paz Perpétua de Kant*, de 1795. Brecht deslocou a ação de sua peça em cerca de trinta anos em direção à sua própria época. Seu objetivo era capturar o espírito da Revolução Francesa, a literatura clássica alemã e a filosofia idealista alemã (Bernhardt, 2010, p. 100-101, tradução nossa)¹³¹.

Para ilustrar mais algumas diferenças entre a peça original e a adaptação, tomemos como exemplo o personagem Pätus que parece secundário na peça. Seu nome é uma “derivação programática do latim *impetus* (Bolle, 1983, p. 41)¹³²”. Brecht insere referências a Kant em sua adaptação. O personagem Pätus, questionado sobre suas repetidas reprovações em um exame de filosofia, protagoniza um diálogo que até poderia figurar na obra original do século XVIII. No entanto, a intervenção de Bollwerk, colega na Universidade de Halle, subverte a plausibilidade histórica ao ler em voz alta um trecho de um livro de Pätus:

FRITZ - Por que você sempre é reprovado nesse exame, Pätus?
 PÄTUS - Nosso titular é o professor Wolfffen, que não suporta o senhor Kant, de Königsberg, e eu sigo a linha dele.
 BOLLWERK - Esse senhor Kant é um sonso. *Pega um livro*. “Ao fim de uma guerra, quando é feito o tratado de paz, seria conveniente decretar, depois da festa de ação de graças, um dia de penitência para implorar em nome do Estado o perdão do céu pelos crimes que a raça humana se obstina em cometer, recorrendo sempre a um meio bárbaro como a guerra”. Isso é o que ele quer ensinar em uma universidade alemã! (Brecht, 1995, p. 29).

A impossibilidade de Lenz ter incluído essas referências a Kant se dá, em primeiro lugar, pelo fato de que seu maior contato direto com a filosofia kantiana se deu durante seu período como aluno de Kant em Königsberg (1769–1771), esse contato limitou-se ao período das reflexões pré-críticas do filósofo, anteriores à formulação de obras fundamentais como **Crítica da Razão Pura** (1781). Em segundo lugar, as crises mentais severas que acometeram Lenz entre 1777 e 1778, culminando em seu alheamento intelectual, inviabilizaram não apenas seu acompanhamento do desdobramento do pensamento kantiano, mas também de

¹³¹ No original alemão: “Die Französische Revolution ist vorüber, aber das letzte erinnernde Ereignis der handelnden Figuren in Ostpreußen ist der Siebenjährige Krieg, während man in Halle bereits Kants Zum ewigen Frieden aus dem Jahre 1795 im Alltag anzuwenden versucht. Brecht hat die Handlung seines Stückes um rund dreißig Jahre zur Gegenwart hin verschoben. Es ging ihm um den Geist der Französischen Revolution, um die deutsche klassische Literatur und die deutsche idealistische Philosophie” (Bernhardt, 2010, p. 100-101).

¹³² Impulso, ímpeto.

eventos históricos importantes como da própria Revolução Francesa (1789). Há uma outra discrepância temporal: a obra **À Paz Perpétua** (1795), à qual Brecht alude em sua adaptação, foi publicada três anos após a morte de Lenz (1792). Ao inserir tais referências, Brecht obviamente não comete um erro cronológico, mas cria um recuo histórico, contextualizando a história do preceptor trinta anos depois da localização temporal original, e apropria-se de Lenz para criticar o idealismo alemão posterior, incluindo o legado kantiano. Desse modo, o recuo histórico opera como ferramenta de distanciamento e desnaturalização, revelando não só o que teria sido o passado, mas também uma apropriação desse passado com vistas a pensar as relações que se davam em torno dos temas presentes na época.

Pätus é, em Lenz, uma espécie de personificação do movimento *Sturm und Drang*. É dele a frase: “Vão para o diabo que os carregue com sua compaixão!” (LENZ, 1983, p. 78 - uma possível referência ao conceito de compaixão de Lessing: “Vão para o inferno com a vossa compaixão!” (ato 2, cena 3), possivelmente uma referência ao *Mitleid* (compaixão), que, segundo a concepção de Lessing, é o fundamento do drama doméstico” (GUTHRIE, 1993, p. 16, tradução nossa).¹³³ Ele é um dos amigos de infância de Fritz von Berg e o acompanha quando este vai estudar na Universidade de Halle. Em Lenz, não sabemos qual é a disciplina estudada, só podemos lembrar que em sua época Halle era conhecida como um pólo da filosofia iluminista. Na versão de Brecht, trata-se nomeadamente da Filosofia. Pätus questiona a paixão de Fritz por Gustchen, tentando convencê-lo a se esquecer dela, incentivando-o a explorar o *impetus* sexual, ir às festas, conversar com as garotas da cidade.

Pätus mora na pensão de estudantes de Dona Blitzer. Quando esta, na terceira cena do segundo ato, traz cevada ao invés de café, Pätus arremessa o serviço de café pela janela: “Você só me dá prejuízo. Vou me queixar na polícia; vou mandar você para o calabouço (*sai correndo*)” (Lenz, 1983, p. 76). Pätus não tem dinheiro, penhorou seu casaco e, segundo o colega de faculdade Bollwerk, mesmo com todas as dívidas, encomendou quatro trajes com o alfaiate (Lenz, 1983, p. 78). Como Pätus não tinha dinheiro para a própria fiança, Fritz assumiu a responsabilidade e foi preso em seu lugar. Para soltar Fritz da cadeia, Pätus tentou obter o dinheiro com o pai,

¹³³ “'Geht zum Teufel mit eurem Mitleiden!' (act 2, scene 3), possibly a reference to the 'Mitleid' which is the basis of domestic drama in Lessing's view” (GUTHRIE, 1993, p. 16).

mas este não o recebeu. Um outro amigo, Seiffenblase, vai contar a notícia ao Conselheiro Titular:

CONS. TIT.: [...] E meu filho está preso por causa dele?

SEIFFENBLASE: Claro, o Sr. Pätus era seu amigo íntimo e não encontrou ninguém melhor para representar a comédia de Damão e Pítias. E tem mais: voltou para retomar seu lugar na cadeia, mas o Sr. seu filho insistiu em continuar preso; disse que o Sr. pagaria a fiança, e Pätus, junto com outro salafrário, resolveu sair daquela enrascada e fugiu (Lenz, 1983, p. 92).

Curiosa é a menção de Seiffenblase à fábula de Damão e Pítias. Friedrich Schiller retomou esta fábula em um poema publicado em 1799 “Die Bürgschaft”¹³⁴. Nos anos 30, Brecht também escreveu um soneto “Sobre o poema de Schiller ‘A fiança’”. A fábula conta a história de Pítias que tramando contra o tirano Dionísio I, foi condenado à morte. Para que conseguisse ir ao casamento da irmã, Pítias negociou com Dionísio que aceitou que seu amigo Damão ficasse preso em seu lugar até sua volta. Se Pítias não voltasse, Damão perderia a vida. Atravessando mares revoltos e sendo atacado por piratas, Pítias chega na última hora, salvando seu amigo. Dioniso, surpreso com a lealdade do amigo, libera-o de sua pena. Lenz realiza uma paródia da fábula, mas em sua versão, Pätus (Pítias) não resgata Fritz (Damão), que acaba dando um jeito de fugir da cadeia.

Depois disso, Pätus ainda ganha na loteria, paga a sua e a viagem de Fritz de volta para casa, reencontra o Sr. Pätus, seu pai, reconciliando-se com ele, devolvendo-lhe parte do dinheiro investido em seus estudos. Na paródia de Lenz, não há o laço de amizade e lealdade entre os amigos, Pítias, aqui, estaria mais interessado em se livrar da prisão e de seus problemas, nem que para isso tivesse que dar pequenos golpes e fugir sem fim.

Na versão de Brecht, Pätus é um estudante de filosofia, entusiasta seguidor de Immanuel Kant. Pätus, então, não é mais o caótico *Stürmer und Dränger* de Lenz. Adota agora uma postura idealista em relação à vida e ao amor. Tanto na versão original quanto na adaptação, Pätus tem uma pretendente. Em Lenz, a donzela se chama Rehaar, Pätus chega a entrar furtivamente pela janela de seu quarto para vê-la (Lenz, 1983, p. 106), Seiffenblase tentou desonrá-la, decepcionando Pätus (Lenz, 1983, p. 126). Em Brecht, a donzela se chama Rehhaar (cabelo de cervo), Pätus não

¹³⁴ A fiança.

tem mais o ímpeto que tinha em Lenz. Como não tinha um traje, não vai ao teatro com a donzela Rehhaar. Bollwerk trai a confiança do amigo, vai com ela e a engravida. Pätus é apresentado como um idealista kantiano de pensamentos abstrusos. Ele apresenta a relação da donzela Rehhaar com Bollwerk da seguinte forma: “[...] que o interesse filosófico surge quando a mulher ama um indivíduo masculino que chamaremos de A, e deseja ou satisfaz com o corpo a um indivíduo masculino que chamaremos de B” (Brecht, 1995, p. 37).

Pätus deixa de ser um jovem *impetuoso*, como na versão de Lenz, espécie de figuração do próprio movimento literário nascente, que na época da escrita da peça de Lenz (1771-1772) ainda nem se chamava *Sturm und Drang*, tornando-se na versão de Brecht um idealista kantiano. Pois, Pätus cumpre a função, na adaptação de Brecht, de figurar caricaturalmente Friedrich Schiller! Em seu texto de 1961, **Bertolt Brecht und die Tradition**¹³⁵, Hans Mayer sintetiza assim o procedimento de Brecht em relação a Kant e a Schiller:

Dado que o idealismo clássico alemão em Kant e Schiller partia de um ponto de vista moral, e não social, e que tudo se transformava para ele em problema pedagógico, este tema do pedagogo responde em *O preceptor* à posição de conjunto do Classicismo burguês alemão. Eis porque o personagem Pätus, que recebe em Lenz funções completamente diferentes, foi utilizado por Brecht para encarnar sua crítica de Kant e Schiller (Mayer, 1961 *apud* Pasta Júnior, 2020, p. 183).

Brecht exagera na caricatura, de maneira que alguns traços são dificilmente reconhecíveis. Ele adota um procedimento parecido com o personagem Fritz. Depois de ter descoberto a relação sexual do preceptor Läußer com Gustchen e que esta teria se atirado em um lago, Fritz se sente culpado: “FRITZ: Pätus, eu prometi a ela que voltaria nas férias! Eu viajei para a Itália, maldita maravilha! Ela sentiu-se abandonada, você conhece sua tendência à melancolia, à solidão, ao amor traído” (Brecht, 1995, p. 63). Fritz se culpa justamente por ter dado sua mesada a Pätus para que este cobrisse os custos do aborto da Donzela Rehhaar. Com isso, Fritz alegava que não tinha dinheiro para voltar a Insterburgo nas férias, mas acabou fazendo sua *Italienreise*¹³⁶ de três anos. Gustchen teria se sentido sozinha e abandonada, acabando tendo uma relação com Läußer.

¹³⁵ Bertolt Brecht e a tradição.

¹³⁶ Viagem à Itália.

Na adaptação de Brecht, a trama envolvendo Pätus, Bollwerk e a donzela Rehhaar expõe uma crítica ao idealismo filosófico abstrato e sem aplicação à realidade concreta. Em Lenz, Pätus não poderia ir ao teatro porque teve que penhorar seu casaco, mas acaba indo com um casaco de pele que não foi aceito para penhora. Brecht parte desse ponto e acrescenta que Bollwerk foi, na verdade, no lugar de Pätus, engravidando a Donzela Rehhaar.

Para Pätus, cuja ética se ancora na primazia do pensamento sobre a ação, a responsabilidade pelo ocorrido recai sobre ele mesmo, pois interpreta o evento como fruto de seu desejo intelectual, argumentando que, sem sua idealização amorosa, Bollwerk jamais teria engravidado a Donzela Rehhaar. Assim, mesmo sem participar concretamente do ato, Pätus se vê moralmente obrigado a arcar com os custos do aborto. Como Pätus não tem dinheiro, Fritz oferece sua mesada para o aborto do filho indesejado, pedindo em troca somente que Pätus o ensine mais sobre essas ideias revolucionárias de Immanuel Kant. A resposta de Pätus, "Conte comigo! Sim, ele é revolucionário, mas somente no reino das ideias!" (Brecht, 1995, p. 38), sintetiza o poder revolucionário da filosofia de Kant na história da filosofia, mas mostra o quanto esta encontra-se enclausurada nas torres de marfim dos especialistas em filosofia. Vejamos como a cena nove do terceiro ato decorre, aqui Pätus entrega os vinte ducados a Donzela Rehhaar para o aborto:

DONZELA REHHAAR - O senhor é muito generoso, prezado senhor Pätus. E isso ainda sem ter tido participação direta no assunto!

BOLLWERK - Não fale sem saber... Enfim, à la bonne heure! Abrace-a, Pätus, você merece.

PÄTUS *faz profunda reverência* - Seu criado, senhorita!

Saem BOLLWERK e DONZELA REHHAAR.

PÄTUS - Esse Bollwerk no fundo deve ser bom, senão não seria tão rude. Isso dilacera o coração dele. [...] Você agiu segundo Emmanuel Kant, irmão Berg. *Folheia um livro.* Aja sempre de modo que a máxima que preside teu ato possa ser erigida em lei universal! (Brecht, 1995, p. 39).

Bollwerk parece não concordar com a Donzela Rehhaar quando esta afirma que Pätus não teve participação direta no assunto: "Não fale sem saber!", indicando que talvez considere que, mesmo que de maneira indireta, Pätus era co-responsável pela gravidez. Mas Bollwerk é aqui o contrário de um idealista metafísico, na verdade ele controla a ação das outras personagens, permitindo por exemplo que Pätus abrace a amada idealizada, ao que Pätus hesita, fazendo somente uma profunda

reverência. Schoeps localiza nessa cena de Brecht uma referência oculta à obra **As afinidades eletivas**, de Goethe, por conta das trocas de casais e do conflito entre amor concreto e amor ideal: “Nesse contexto, há uma alusão parodística à obra *As Afinidades Eletivas*, de Goethe, pois Jungfer Rehhaar assegura, arrependida, a seu Pátus que ‘durante o abraço, pensava apenas nele’” (Schoeps, 1975, p. 441). Essa relação de amor idealizado também já estava presente de maneira semelhante em Lenz, por exemplo entre Fritz e Gustchen, mas é claro que sem referência à obra **As afinidades eletivas** que só seria publicada por Goethe dezesseis anos após a morte de Lenz. Brecht captou em Lenz a crítica ao amor idealizado e *torceu* o texto de Lenz para realizar uma paródia. Além da crítica ao amor idealizado, Lenz também considera pernicioso qualquer forma de acumulação discursiva desconectada da práxis, seja pensamentos abstratos, promessas vazias ou retóricas estereis. Essa defesa do primado da ação perpassa tanto seus ensaios teóricos, em que ataca princípios abstratos da filosofia especulativa e exalta a experiência concreta, quanto suas obras literárias. Um exemplo emblemático é **O Novo Menoza** (1774), peça em que o príncipe Tandí, originário do reino fictício de Cumba, viaja à Europa para aprender os supostos valores civilizatórios do Ocidente. Na quarta cena do segundo ato, Tandí, desiludido com a hipocrisia europeia, confronta seu anfitrião com uma crítica contundente:

Afogar-me-ei em vosso pântano — não aguento mais — minha alma não suporta! E esta é a parte esclarecida do mundo! Por toda parte, onde quer que se olhe: indolência, ambição podre e impotente, morte balbuciante em vez de fogo e vida, tagarelice em vez de ação. E esta é a famosa parte do mundo! Oh, pfff! [...] vós sabeis espantosamente muito, mas não nada fazeis (Lenz, 2005, p.140-141, tradução nossa)¹³⁷.

A fala do príncipe sintetiza a denúncia de Lenz da inércia: a Europa, tida como berço do Iluminismo, é exposta como um espaço de letargia moral, onde o saber não se converte em transformação, e o discurso substitui a ação. Ao contrastar a expectativa de Tandí com a realidade decadente que encontra, Lenz não apenas satiriza a autocomplacência intelectual de sua época, mas também reafirma a

¹³⁷ No original alemão: "In eurem Morast ersticke ich - treib's nicht länger - mein Seel nicht! Das der aufgeklärte Weltteil! Allenthalben wo man hinreicht Lässigkeit, faule ohnmächtige Begier, lallender Tod für Feuer und Leben, Geschwätz für Handlung - Das der berühmte Weltteil! o pfui doch [...] ihr wisst erstaunlich viel, aber ihr tut nichts" (Lenz, 2005, p.140-141).

urgência de ações que transcendam a mera reflexão para incitar mudanças concretas.

Ao adaptar a peça de Lenz, Brecht realiza uma releitura crítica que radicaliza os alvos implícitos no original, conferindo à obra uma dimensão político-social que transcende a crítica moral do século XVIII. Enquanto Lenz abordava a castração de Läufer como um ato de arrependimento individual, Brecht a transforma em uma metáfora da opressão estrutural, como observa Schoeps (1975, p. 440, tradução nossa): “Em sua adaptação, Pätus também se castra, não fisicamente, mas intelectualmente”¹³⁸. Essa castração intelectual simboliza a renúncia à autonomia crítica em troca de ascensão dentro do sistema estamental. Na versão de Lenz, a reconciliação final entre Pätus e seu pai — assim como a de Fritz com seu pai e com seu filho adotivo — ecoa a parábola bíblica do filho pródigo (Lucas 15:7-32)¹³⁹, enfatizando redenção moral e perdão. Depois de reencontrar o pai e dizer que, mesmo sabendo do ocorrido entre Gustchen e o preceptor, Fritz lhe afirma que não trocava os braços de Gustchen por nada nesse mundo, pois ela tem consciência de que poderia manchar seu nome e sabe fazê-lo feliz. “FRITZ: [...] Ah, uma mulher assim - é o paraíso! MAJOR: Sim, o paraíso; se é que vão para lá não só os justos, mas também os arrependidos. [...]” (Lenz, 1983, p. 129)¹⁴⁰.

Tanto em Lenz quanto em Brecht, Läufer não reencontra o pai. Essa escolha reflete também a biografia do próprio Lenz que só reencontrou o pai após crises mentais severas e com a intervenção do irmão que foi buscá-lo. Do mesmo modo, como vimos na primeira cena do primeiro ato de Brecht, depois de Läufer passar em silêncio, curvando-se e fazendo reverências, o Conselheiro Titular pergunta:

CONSELHEIRO TITULAR - Quem é o lambedor de cuspe?
 MAJOR - Um tal de Läufer, ouvi dizer que é filho de um pastor. A mulher chamou-o para ser o preceptor de Leopold - para isso deve servir tão bem como qualquer outro.

¹³⁸ No original alemão: “In seiner Bearbeitung kastriert sich auch Pätus, zwar nicht körperlich, aber doch geistig” (Schoeps, 1975, p. 440).

¹³⁹ “O filho disse-lhe: Pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Porém o pai disse aos seus servos: Tirai depressa a veste mais preciosa, vesti-lha e pode-lhe um anel no dedo e os sapatos nos pés; trazei também um vitelo gordo, matai-o, comamos e banqueteemo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu; tinha-se perdido e foi encontrado” (Lucas, 15, 21 a 24, p. 1142).

¹⁴⁰ “vão para lá não só os justos...: v. a parábola da ovelha desgarrada em Lucas 15, 7: ‘Digo-vos que assim haverá maior júbilo no céu sobre um pecador que fizer penitência, que sobre noventa e nove justos, que não hão mister de penitência’”. Reprodução da nota de Flávio Quintiliano na tradução brasileira (Lenz, 1983, p. 129).

CONSELHEIRO TITULAR - Eu me lembro desse nome. O pai dele invadiu minha casa por causa dele. Queria arrumar um lugar para ele na escola municipal. Mas ele não é graduado. O dinheiro do pai não deu para os exames finais.
(Brecht, 1995, p. 15).

Assim como Läufer não completou a formação acadêmica, Lenz também abandonou seus estudos, um paralelo que Brecht explora para caricaturar o próprio autor no personagem: "Isso corresponde, em primeiro lugar, aos fatos – Lenz não possuía formação suficiente para atuar em uma escola" (Bernhardt, 2010, p. 97, tradução nossa)¹⁴¹. Em Lenz, Läufer encarna a convivência do intelectual burguês: curva-se aos caprichos dos patrões, aceita reduções salariais sem questionar e falha em resistir ao poder que o oprime, tornando-se cúmplice de sua própria subjugação. Brecht, porém, intensifica essa crítica ao incorporar à figura de Läufer traços da vida real de Lenz — como a graduação incompleta, a instabilidade emocional, a incapacidade de romper com as estruturas hierárquicas —, transformando-o em alegoria da impotência revolucionária da burguesia. Brecht não apenas expõe a hipocrisia de uma classe que prega valores iluministas enquanto reproduz opressão, mas também ridiculariza a passividade de Lenz, que, embora crítico do sistema, não logrou transcender os limites ideológicos de sua época. Desse modo, a caricatura brechtiana de Lenz em Läufer sintetiza a contradição fundamental do intelectual burguês: sua consciência crítica é neutralizada pela adesão a contra gosto às normas que denuncia. Lenz se torna o intelectual castrado não física, mas espiritualmente.

Tratando da cena do reconhecimento entre pais e filhos, poderíamos dar alguns passos atrás e considerar os antigos pressupostos aristotélicos da tragédia. Conforme Aristóteles define, estaríamos diante de uma 'ação complexa', em que a mudança de fortuna decorre do reconhecimento entre pais e filhos: "O reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem da ignorância ao conhecimento, que conduz à amizade ou à inimizade das personagens destinadas à felicidade ou à desgraça" (Aristóteles, 1973, p. 452). No entanto, o que se observa é uma peripécia torcida: a reversão do destino não ocorre por verossimilhança ou necessidade dramática, mas desvia-se para um desfecho cômico-farsesco, subvertendo as expectativas trágicas. E considerando a estrutura da

¹⁴¹ No original alemão: "Das entspricht zuerst den Tatsachen – Lenz war für eine Tätigkeit an einer Schule nicht gebildet genug" (Bernhardt, 2010, p. 97).

comédia, teríamos que o prazer que resulta dela provém da contraposição à tragédia de dupla intriga em que os desafetos se reconhecem e não acontece nada de ruim com eles: "Mas o prazer que resulta deste gênero de composição é muito mais próprio da comédia, porque nela os que são na lenda intimicíssimos, como Orestes e Egisto, se tornam por fim amigos, e nenhum deles é morto pelo outro" (Aristóteles, 1973, p. 454). Enquanto na tragédia o reconhecimento pode ainda precipitar, além do reconhecimento e da peripécia, a catástrofe, aqui ele serve à harmonia artificial, onde antagonistas se reconciliam sem consequências trágicas — como na farsa, que expõe a fragilidade dos conflitos ao resolvê-los em conveniências superficiais. Desse modo, a peça não apenas questiona os mecanismos clássicos da tragédia, mas também critica, pelo viés cômico, a hipocrisia das reconciliações sociais, que mascaram contradições em nome de uma paz ilusória. A fusão entre reconhecimento trágico e resolução cômica revela, assim, uma ironia estrutural: a aparente 'felicidade' final não redime os personagens, mas os aprisiona em um acordo tão absurdo quanto as disputas que o precederam.

Em Brecht, após usar o dinheiro de Fritz para financiar o aborto da donzela Rehhaar, Pätus a abandona e encontra uma nova pretendente Carolina. Essa mudança expõe o oportunismo como mecanismo de sobrevivência em uma sociedade que recompensa a hipocrisia, pois o kantiano Pätus cansou de ser reprovado nos exames, e pelo menos para seus professores e para conseguir um trabalho, abdica do kantismo. Tecendo relações com Carolina, teria ainda mais chances de se promover, pois ela é justamente a filha do reitor da universidade.

PÄTUS - Eu quero ler o que Emmanuel Kant diz a respeito: 'O matrimônio é a união de duas pessoas para o recíproco uso vitalício dos órgãos sexuais'. E aqui: 'Porque também o desejo é a premissa para o uso recíproco de suas particularidades sexuais, especificamente os órgãos genitais; o matrimônio não é um pacto qualquer, mas sim um contrato que, segundo a lei da humanidade, se faz necessário, isto é, quando homem e mulher desejam ter um prazer mútuo no uso recíproco de suas particularidades sexuais, serão obrigados a contrair matrimônio, porque esta necessidade se impõe pela lei da razão'. Veja só.

FRITZ - Pensei que você tivesse renunciado a Kant?

PÄTUS - Só oficialmente. Senão, como é que eu ia arranjar algum trabalho? E sem trabalho, como é que poderia me casar com minha Carolina? Você não a conhece. E aqui está escrito que eu devo.

FRITZ - E assim o seu grande senhor filósofo demonstrou que você deveria renegá-lo e você o fez seguindo-o! Que mundo é este!

PÄTUS - Uma antinomia, nada mais. Kant iria resolvê-la em três tempos.

FRITZ - Qual foi o tema do seu exame?

PÄTUS - Eu fui esperto, Berg. Deixei a filosofia de fora. 'A guerra, mãe de todas as coisas' - mas deixei que transparecesse de maneira irônica em algumas frases obscuras que essa maternidade nem sempre é comprovável...

FRITZ - Você falou da Carolina. Que fim levou a senhorita Rehhaar?

PÄTUS - Afundou, degrau por degrau. Com a Carolina é diferente! Nasceu para o casamento. E por acaso ela é filha do reitor.

[...] *Entra CAROLINA PÄTUS* [...]

PÄTUS - [...] Venha sentar-se aqui perto do fogo, Carolina (Brecht, 1995, p. 61).

Brecht, ao citar novamente a **Metafísica dos Costumes** de Kant, expõe a visão contratualista do casamento como um acordo pragmático que reduz a união conjugal ao uso utilitário dos órgãos genitais, eliminando qualquer resquício de afeto ou amor. Essa crítica se materializa na conduta de Pätus, que, ao cortejar Carolina, filha do reitor, visa benefícios acadêmicos (evitar reprovações), cumprindo à risca a lógica de um contrato racional, desprovido de sentimento. A fala cínica de Pätus — 'E aqui diz que eu devo!' — ao ler a exigência do matrimônio para usufruir do prazer sexual recíproco, sintetiza a banalização ética que Brecht denuncia: o casamento, como instituição, torna-se instrumento de ascensão social, não de conexão emocional. Brecht realiza uma caricatura do idealismo filosófico, que descolado de qualquer possibilidade de ação transformadora no mundo social, degenera em conformismo pequeno-burguês. Como afirma Schoeps (1975, p. 440, tradução nossa): "Em Pätus, Brecht demonstra como o ímpeto reformista do *Sturm und Drang* desemboca na mediocridade burguesa"¹⁴². Assim, Brecht associa a inação política dos intelectuais do *Sturm und Drang* à sua submissão à ordem estabelecida, o impulso reformista desses autores, incluindo Lenz e sua tentativa fracassada de reformar a instituição militar, afasta do horizonte qualquer ação política radical: sem revolução possível, resta-lhes negociar conforto dentro da desigualdade, trocando a contestação política pela conveniência. Em seu texto *Theaterarbeit*¹⁴³ Brecht descreve a transformação de Pätus: "O 'Venha sentar-se aqui perto do fogo, Carolina' é apenas o prego no caixão do *Sturm und Drang*, com o qual começou a carreira de Pätus. O antigo gigante moral e futuro traidor recolhe-se à vida heroica burguesa"

¹⁴² No original alemão: "An Pätus will Brecht demonstrieren, wie der reformatorische Eifer des Sturmes und Dranges in die Spießbürgerlichkeit mündet" (Schoeps, 1975, p. 440).

¹⁴³ Trabalho teatral.

(Brecht *apud* Schoeps, 1975, p. 440)¹⁴⁴. A adaptação, portanto, converte o texto de Lenz em um alerta contra a capitulação ética, onde até os outrora gigantes morais sucumbiram ao pragmatismo da sobrevivência burguesa.

Brecht utiliza as citações de Kant para evidenciar como a castração de Läufer está intrinsecamente vinculada ao idealismo alemão, do qual Kant foi o precursor fundamental. Como aponta Schoeps (1975, p. 441, tradução nossa), “para ele [Brecht], a ‘miséria alemã’ invocada no prólogo é a castração intelectual dos alemães pela filosofia do idealismo transcendental e pelo espírito de subserviência obediente por ela gerado”¹⁴⁵. Essa castração não se limita ao plano físico ou sexual, mas reflete uma mutilação intelectual, em que o sujeito, domesticado pela abstração das ideias, abdica de sua autonomia em prol de hierarquias estabelecidas. Brecht reforça essa leitura ao destacar a necessidade de ressignificar a cena central do drama, deixando claro que a castração se refere mormente à esfera intelectual e espiritual:

É necessário destacar claramente todo o quarto ato, um dos mais delicados da literatura dramática, e enfatizar seu aspecto poético, de modo que o espectador seja capaz de transferir a automutilação da esfera sexual para a esfera intelectual geral (Brecht, GW XVII, 1235 *apud* Schoeps, 1975, p. 441, tradução nossa)¹⁴⁶.

Ao transpor a automutilação de Läufer para o campo intelectual, Brecht não apenas amplia a crítica ao idealismo kantiano, mas expõe como a submissão política corrói a capacidade de ação concreta dos indivíduos. Assim, a castração torna-se metáfora de um mal maior: a rendição da intelectualidade alemã a sistemas de opressão que convertem sua ética em conformismo e sua crítica em obediência.

A castração de Läufer, elemento central em ambas as versões, assume significados distintos nas mãos de Lenz e Brecht. Em Lenz, o ato autopunitivo ocorre após um processo de revelação trágica: ao encontrar a mendiga cega Marthe, Läufer

¹⁴⁴ No original alemão: “Das... ‘Komm an den wärmenden Ofen, Karoline’ ist nur noch der Nagel zu dem Sarg des Sturm und Drangs, mit dem einst die Laufbahn Pätus’ begann. Der ehemalige moralische Riese und spätere Verräter zieht sich in das bürgerliche Heldenleben zurück” (Brecht *apud* Schoeps, 1975, p. 440).

¹⁴⁵ No original alemão: “[...] für ihn ist die im Prolog beschworene ‘teutsche Misere’ die geistige Kastration der Deutschen durch die Philosophie des transzendentalen Idealismus und der durch diese erzeugte pflichtbewußte Untertanengeist” (Schoeps, 1975, p. 441).

¹⁴⁶ No original alemão: “Es ist nötig, den ganzen vierten Akt, einen der delikatesten der dramatischen Literatur, aus dem Ganzen deutlich hervorzuheben und sein Poetisches zu betonen, so daß der Zuschauer imstande ist, Selbstverstümmelung aus der sexuellen Sphäre in die allgemeine geistige zu übertragen” (Brecht, GW XVII, 1235 *apud* Schoeps, 1975, p. 441).

descobre que a criança em seus braços é filha de Gustchen, que, após o parto, saiu da casa de Marthe, dizendo que voltaria à noite, mas não voltou. Marthe conta ainda que Gustchen teria se atirado em um lago. A cena do reconhecimento — marcada pelo desespero de Läufer ao confrontar a semelhança da criança consigo no espelho: “LÄUFFER: [...] Começo a desvendar-te, terrível enigma! (*vai com a criança até o espelho*) Mas como? Ele é tão parecido comigo! (*desmaia; a criança começa a chorar*)” (Lenz, 1983, p. 109)¹⁴⁷ — culmina em sua automutilação como expiação de uma culpa individual, motivada por arrependimento e desespero. Essa dimensão íntima é reforçada no diálogo com Wenzeslaus, que glorifica o ato como sacrifício espiritual. Läufer afirma duas vezes que está arrependido e que além do arrependimento, agiu em desespero:

WENZESLAUS: [...] Assim é que é, caro amigo! Siga esse caminho e algum dia o Sr. será um luminar da Igreja LÄUFFER: Apesar de tudo, Sr. mestre-escola, estou arrependido.

WENZESLAUS: Como, arrependido? Nem pensar, meu caro confrade! Você não vai querer deslustrar um ato tão nobre com arrependimentos tolos e maculá-lo com lágrimas pecaminosas? Enxugue-as e cante com alegria: estou livre da futilidade; agora é voar, voar, voar [...].

LÄUFFER: Não sei, acho que meus motivos foram outros... Arrependimento, desespero... (Lenz, 1983, p. 112).

Brecht, porém, desloca o foco para a repressão estrutural, transformando a castração de Läufer de um ato de remorso individual em uma negociação com o sistema. O Major havia negado a Läufer um cavalo para que ele pudesse ir a Königsberg satisfazer seus impulsos, e, diante desse bloqueio, Läufer transforma seu próprio corpo em moeda de troca ao pedir uma carta de recomendação. Nas palavras

¹⁴⁷ A cena do reconhecimento de Läufer e seu filho, aliada às incongruências temporais na peça (como o fato de o filho de Gustchen nascer um ano após sua fuga de casa), gerou debates sobre a paternidade da criança. Claus O. Lappe, em seu artigo “Wer hat Gustchens Kind erzeugt?” (Lappe, 1980) (“Quem gerou o filho de Gustchen?”), defende que Läufer teria desmaiado ao ver a criança por não reconhecer seus traços, sugerindo que Pätus, cuja fuga coincide cronologicamente com a de Gustchen, seria o pai biológico. Jan Knopf, porém, rebate essa hipótese em uma resposta (Knopf, 1980), argumentando que Seiffenblase teria maior probabilidade de ser o pai. Lappe replica, desmontando a argumentação de Knopf, que, em uma nota final, admite: “[...] não vale a pena procurar o pai, porque o texto, com suas incongruências, deu a si mesmo leis próprias” (Knopf, 2003, p. 438, tradução nossa). No original alemão: “[Ich] meine jetzt aber, daß es sich nicht lohnt, nach dem vater zu suchen, weil der Text sich mit seinen Unstimmigkeiten eigene Gesetze gegeben hat” (Knopf, 2003, p. 438). Concordamos com Knopf: a discussão é estéril, pois Lenz claramente não prioriza a verossimilhança. A peça está repleta de lapsos temporais e mais de quinze indicações cenográficas de mudança de lugar, elementos que subvertem a coerência realista em prol de uma crítica social fragmentada e intencionalmente caótica. Assim, a busca por lógica biológica não apenas ignora a estética descontínua, mas também desvia o foco do cerne da obra.

do próprio Läufer: “E através da minha decisão certamente difícil, eliminei todo perigo que derivava da minha virilidade... Entre o instinto e a minha profissão, fiquei com a profissão e espero que o senhor não se recuse a me dar referências” (Brecht, 1995, p. 60).

Enquanto em Lenz o desejo persiste mesmo após a mutilação física (Läufer apaixona-se por Lise e planeja casamento), em Brecht essa sequência aparece invertida, a necessidade sexual precede e motiva a castração. “Brecht intensifica o dilema sexual de Läufer” (Schoeps, 1975, p. 439, tradução nossa).¹⁴⁸ A inversão cronológica introduzida por Brecht - posicionando a castração de Läufer após seu encontro com Lise, em contraste com a versão original de Lenz - serve para intensificar a dimensão sexual.

Em Lenz, Läufer não menciona diretamente sua necessidade sexual. Läufer escreve uma carta ao pai e lhe pede para que interceda em uma reunião com o Conselheiro Titular para ajustar suas condições de trabalho e não reduzir ainda mais seu salário. Läufer não menciona diretamente suas necessidades íntimas, revelando ao invés disso, uma existência marcada pela humilhação e privação:

PASTOR: Leia. Leia, por favor.

CONS. TIT. : Vamos ver, será que ele (lê) - faça o possível para conseguir que o Sr. Conselheiro Titular - o Sr. não imagina que vida miserável a minha, aqui; nada se cumpre do que me prometem. Só posso comer com os patrões quando não há visitas, ... o pior é que nunca saio de Heidelbrunn... prometeram-me um cavalo para viajar a cada três meses a Königsberg, mas quando o reclamei, a Exma. Sra. perguntou se eu não preferia passar o carnaval em Veneza (Lenz, 1983, p. 73).

A carta foca nas questões materiais (salário, falta de tempo livre), e revela a repressão que Läufer enfrenta. A negação do cavalo e a ironia da sugestão sobre Veneza expõem as promessas vazias em troca de servidão. A clausura em Heidelbrunn e a dependência dos patrões sugerem uma vida em que o corpo é regulado pela hierarquia social. O cavalo e a menção ao carnaval de Veneza estão aí colocadas com o intuito de fazer uma leve sugestão à vida íntima de Läufer, a referência ao desejo permanece somente no subtexto.

¹⁴⁸ No original alemão: “Brecht verstärkt die sexuelle Zwangslage Läuffers” (Schoeps, 1975, p. 439).

Em Brecht, depois de ter fugido da casa do Major e de ter sido localizado por este e pelo Conselheiro Titular, Läufer é indagado pelo Major sobre o paradeiro de Gustchen. Läufer tenta lembrá-lo do cavalo que lhe havia sido negado, dizendo que se o major tivesse cedido o cavalo, nada disso teria acontecido. O Major questiona: "MAJOR - O que o cavalo tem a ver com isso, seu canalha! Onde é que está minha filha? LÄUFFER - Eu não sei [...] O que o cavalo tem a ver com isso! E onde é que fica minha *vita sexualis*?" (Brecht, 1995, p. 51).

Brecht acentua a necessidade sexual de Läufer ao estabelecer um vínculo causal entre a negação do cavalo — símbolo de autonomia e potência viril — e seu envolvimento sexual com Gustchen. Essa ênfase se estende ao encontro com Lise: para evitar a repetição do "erro", a transgressão que ameaça sua posição social, Läufer opta pela autocastração, diferentemente da versão original de Lenz, em que a mutilação surge como reconhecimento trágico da paternidade, ecoando o horror edípico. Enquanto Lenz realiza com a castração uma paródia do destino trágico de Édipo, Brecht a transforma em uma renúncia da sexualidade como preço da sobrevivência no sistema.

Em relação ainda ao reforço da questão sexual, havia já em 1950, críticas pontuais a Brecht. Eva Nahke escreveu em 1955 sua tese de doutorado na RDA, **Über den Realismus in J. M. R. Lenzens sozialen Dramen und Fragmenten**¹⁴⁹. Em 1996, ela escreveu uma carta aberta a Ulrich Kaufmann, um dos editores do livro **Ich aber werde dunkel sein**¹⁵⁰, sobre a exposição *Jakob Michael Reinhold Lenz*, a ser lançado naquele ano. Na carta, Nahke relata sua participação no círculo do professor Georg Scholz que se dedicava em 1950 a debater junto com Brecht sobre sua adaptação do texto de Lenz. Nahke conta que a esse círculo pertencia também Gerhard Kaiser que tinha sido um dos primeiros a se dedicar de forma intensiva na comparação das duas versões e que este escreveu um protocolo com críticas específicas à adaptação de Brecht.

Conteúdo da crítica a Brecht era sua atualização não histórica, a absolutização radical da luta de classes na Alemanha do século XVIII como a 'miséria alemã'. Discutia-se contra a tipificação unidimensional do mestre-escola alemão como protótipo da covardia da pequena burguesia alemã, bem como contra a superexploração da motivação

¹⁴⁹ Sobre o Realismo nos Dramas Sociais e Fragmentos de J. M. R. Lenz.

¹⁵⁰ Eu, porém, serei obscuro.

da necessidade sexual de Läufer (Nahke, 1996, p. 130, tradução nossa)¹⁵¹.

Brecht, em sua releitura da peça de Lenz, insere elementos que vinculam o desejo sexual à manutenção das hierarquias sociais. Ao contrastar a rigidez da ordem estabelecida com a pulsão individual, expõe como o sistema cooptou o corpo e seus impulsos como instrumentos de controle — o desejo, longe de ser uma força libertária, tornou-se engrenagem de um mecanismo opressor. Essa abordagem transforma a trama em alegoria política: a sexualidade não é apenas tema, mas metáfora da violência estrutural que sustenta a dominação de classe.

Em Lenz, pelo contrário, o desejo não cessa. Mesmo castrado, Läufer conhece, se apaixona e vai se casar com Lise. O desejo não se reduz ao sexual, mas é a aspiração pelo inatingível, pela redenção política, pela revolução sexual, pelo fim dos constrangimentos sexuais e políticos, é a um só tempo constatação da descrença e um rasgo de utopia, ampliação do sentido do desejo para além do sexo ou da política, é a própria incongruência e contradição que não se resolvem em cena.

Essa persistência desejante opera como paradoxo: ao mesmo tempo que desvela a descrença nas estruturas vigentes, castração como capitulação ao sistema, traça uma linha de fuga para o infinito - mantendo um último vestígio de resistência em um corpo marcado pela violência disciplinar. Em Lenz, o desejo persistente sugere uma centelha irredutível que habita até mesmo os corpos mais devastados.

Gilles Deleuze e Félix Guattari partiram também de Lenz, sobretudo do **Lenz**, de Büchner, para criar seu conceito de “máquina desejante”. Eles retomam o conceito de Freud do “es”, traduzido por “ça” em francês, “id” em português (poderia ser “isso”), ampliando-o para uma grande máquina desejante que não quer apenas desejar ser Édipo, desposar a mãe, matar o pai, mas quer desejar o infinito, ir às ruas, peregrinar como Lenz, atravessando as montanhas gélidas, sentir toda a plenitude e o desespero da natureza para nunca mais conseguir voltar para casa, para se tornar a própria máquina desejante¹⁵².

¹⁵¹ No original alemão: "Inhalt der Kritik an Brecht war dessen unhistorische Aktualisierung, die radikale Verabsolutierung der Klassen kämpfe im Deutschland des 18. Jahrhunderts zur 'deutsche Misere'. Man diskutierte gegen die einlinige Typisierung des deutschen Schulmeisters zum Prototyp des feigen deutschen Kleinbürgertums sowie gegen die Überstrapazierung der Motive der Sexualnot Läuffers" (Nahke, 1996, p. 130).

¹⁵² “Capítulo I AS MÁQUINAS DESEJANTES [I.1. A produção desejante]

Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito o isso. Há tão somente máquinas em

Apesar das diferenças de abordagem e de ênfase, a adaptação de Brecht não teve como objetivo 'melhorar' a peça de Lenz, mas recuperá-la do ostracismo imposto pela predileção dos teóricos literários pelo Classicismo alemão de Goethe e Schiller. Ao invés de simplesmente atualizar a obra, Brecht buscou recuperar questões urgentes que permeavam o contexto histórico de Lenz, estudando meticulosamente seu método criativo. Ao aplicar essa perspectiva em sua releitura, ele não apenas reativou as críticas sociais presentes no original, como também direcionou as 'armas' de Lenz contra o próprio autor e contra seu círculo intelectual, expondo contradições tanto da figura histórica quanto do seu entorno.

A adaptação de Brecht refere-se principalmente a esses dois aspectos: a tendência de pregação e os elementos de crítica satírica dirigida à inteligência burguesa. Ele intensifica e expande estes últimos com acréscimos próprios, enquanto reduz drasticamente a primeira ou a transforma em crítica satírica. Com mão segura, ele identificou assim os pontos artisticamente fortes e frágeis da obra de Lenz — o que beneficiou especialmente a encenação —, mas, com isso, alterou significativamente a tendência de conteúdo, imputando algo de estranho [...] ao poeta Lenz." (Kaufmann, 1962, p. 208).

toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. [...]

[I.1.1. Passeio do esquizo] O passeio do esquizofrênico: eis um modelo melhor do que o neurótico deitado no divã. Um pouco de ar livre, uma relação com o fora. Por exemplo, o passeio de Lenz reconstituído por Büchner. É diferente dos momentos em que Lenz se encontra na casa do seu bom pastor, que o força a se ajustar socialmente em relação ao Deus da religião, em relação ao pai, à mãe. No seu passeio, ao contrário, ele está nas montanhas, sob a neve, com outros deuses ou sem deus algum, sem família, sem pai nem mãe, com a natureza. "O que deseja meu pai? Ele pode oferecer-me mais? Impossível! Deixem-me em paz". Tudo compõe máquina. Máquinas celestes, as estrelas ou o arco-íris, máquinas alpinas que se acoplam com as do seu corpo. Ruído ininterrupto de máquinas. Ele "achava que deveria ser uma sensação de infinita felicidade ser tocado assim pela vida primitiva de toda a espécie, ter sensibilidade para as rochas, os metais, para a água e as plantas, captar em si mesmo, como num sonho, toda criatura da natureza, da mesma maneira como as flores absorvem o ar com o crescer e o minguar da lua". Ser máquina clorofílica ou de fotossíntese ou, pelo menos, enlear seu corpo como peça em tais máquinas. Lenz se colocou aquém da distinção homem-natureza, aquém de todas as marcações que tal distinção condiciona. Ele não vive a natureza como natureza, mas como processo de produção. Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas. Há em toda parte máquinas produtoras ou desejantes, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, nada mais querem dizer.

Continuação do passeio do esquizofrênico, quando os personagens de Samuel Beckett decidem sair. É preciso ver, primeiramente, como seu percurso variado é já uma máquina minuciosa. E depois, a bicicleta: que relação há entre a máquina bicicleta-buzina e a máquina mãe-ânus? "Que descanso falar de bicicletas e de buzinas. Infelizmente, não é disso que se trata, mas daquela que me deu à luz, pelo buraco do seu cu, se não me falha a memória." Acredita-se muitas vezes que Édipo é fácil, que é dado. Mas não é assim: Édipo supõe uma fantástica repressão das máquinas desejantes" (Deleuze; Guattari, 2010, p. 11-13).

Além de Brecht ter estudado as inovações técnicas de Lenz, incorporou em sua adaptação seu discurso crítico materialista e técnicas inspiradas em Lenz, mas também no teatro jesuítico, com o uso de parábolas. Contudo, no caso de Brecht, essas parábolas não visavam à conversão religiosa, mas um chamado ao engajamento e à luta contra as estruturas de opressão sintetizadas no conceito de “miséria alemã”. Essa fusão com o método de Lenz estava a serviço de um projeto cênico concreto: a adaptação foi meticulosamente preparada com cerca de duzentas horas de ensaios¹⁵³, tornando-se um dos maiores êxitos do *Berliner Ensemble*.

4.3 Efeito de distanciamento e parábola social

Já pudemos observar, em Lenz, o rompimento da identificação do espectador em relação à personagem, renunciando o que Brecht elaboraria como *efeito de distanciamento* (*Verfremdungseffekt* ou simplesmente *V-Effekt*). Lenz antecipa a técnica teatral de Brecht e este, por sua vez, encenando *O preceptor* no século XX, reforça a crítica social, aguçando o elemento político.

Lenz não pretendeu glorificar o burguês: Läuffer, seu protagonista, tem uma relação sexual com uma aluna e, em um gesto extremo de desespero e arrependimento, automutila-se, arrancando o próprio sexo. O herói burguês, nessa representação, surge como uma figura impulsiva, atormentada, incapaz de articular seu pensamento de forma clara ou estrategicamente orientada. A peça rompe deliberadamente com qualquer possibilidade de identificação imediata entre espectador e personagem. Como observa Santos (2008, p. 14): “Ainda quanto à cena da castração, podemos mesmo dizer que a possível identificação do espectador/leitor com a personagem é, então, rompida com a atitude da personagem”. Lenz, assim,

¹⁵³ “A montagem exigiu cerca de 200 horas de ensaio, com apenas 15 minutos de discussão entre Brecht e a equipe do palco, seguindo rigorosamente o princípio de que, se uma sugestão fosse proposta, ela deveria ser encenada. A estreia ocorreu em 15 de abril de 1950, realizada pelo Berliner Ensemble no Deutsches Theater, e foi aclamada com entusiasmo. A turnê com a peça tornou-se um sucesso avassalador: somente entre 13 e 24 de setembro de 1950, foram realizadas 14 apresentações em Viena” (Bernhardt, 2010, p. 98-99, tradução nossa). No original alemão: “Die Inszenierung erforderte etwa 200 Probestunden, wobei nur 15 Minuten zwischen Brecht und Bühne diskutiert wurden, getreu dem Vorsatz, wenn etwas vorgeschlagen wurde, sollte es vorgespielt werden. Die Uraufführung fand am 15. April 1950 durch das Berliner Ensemble im Deutschen Theater statt und wurde bejubelt. Die Gastspielreise mit dem Stück wurde zum überwältigenden Erfolg; allein in der Zeit vom 13. bis zum 24. September 1950 fanden in Wien 14 Aufführungen statt. (Bernhardt, 2010, p. 98-99).

subverte o modelo tradicional do herói trágico, desmascarando o personagem burguês e expondo as contradições éticas e sociais de seu tempo.

Brecht quis reforçar os efeitos do rompimento da identificação com o matiz histórico que imprime em sua adaptação. Ao mesmo tempo em que o personagem Läufer cumpre o papel de preceptor, paralelamente suas falas indicam o contexto histórico, destacando que há em cena uma luta de classes operando em cena entre burguesia e nobreza, criando uma distância com o representado:

No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só por meio dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes etc.). O principal objetivo deste efeito era dar um *caráter histórico* aos acontecimentos apresentados (Brecht, 2005, p. 84).

Na definição teórica do próprio Brecht, evidencia-se como ele observa os prenúncios de seu *teatro épico* na dramaturgia alemã não aristotélica, ele não cita o nome de Lenz aqui, mas compreendemos que é perfeitamente possível remeter a Lenz as origens do que Brecht chamou de teatro épico:

Vamos abordar agora, sem nos alongarmos demasiado, o emprego do efeito de distanciamento na arte dramática chinesa. Este efeito foi, ultimamente, utilizado na Alemanha, em peças de dramática *não-aristotélica* (que não se fundamentam na empatia): foi utilizado a serviço das tentativas realizadas para a estruturação de um *teatro épico*. O objetivo dessas tentativas consistia em se efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça. A aceitação ou a recusa das palavras ou das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não como até esse momento, no domínio do seu subconsciente (Brecht, 2005, p. 75).

Brecht ressalta o intuito de autores, que entendemos que pode se estender aqui até Lenz, de fazer com que a representação cênica impeça a identificação imediata dos espectadores, criando um espaço de reflexão em que os próprios conseguem se observar em perspectiva histórica, distanciando-se das atitudes tomadas pelos atores em cena. Na tese de Grubisich:

o efeito de (des)alienação começa a funcionar a partir do mecanismo estruturador da própria peça. Também os contrastes estridentes formulados em **O preceptor**, a mistura do trágico e do cômico

engendradora em toda a peça, o grotesco, acionam esse mesmo mecanismo (Grubisich, 2007, p. 61).

Como vimos, muito do alcance da peça de Lenz em relação ao público contemporâneo se deve justamente à adaptação de Brecht em 1950 com o *Berliner Ensemble*. Todavia, observamos que os propósitos e métodos dos dois autores diferem bastante. Corroboram para esta explicação a diferença de contextos em que as duas obras foram produzidas. A peça de Lenz foi uma das primeiras a realizar crítica social na dramaturgia alemã, mas podemos dizer que a crítica de Lenz é bastante ambígua, por um lado a nobreza é caracterizada como autoritária e arbitrária, por outro lado o protagonista burguês Läufer é retratado como submisso, fazendo muitos rapapés em cena, sendo obrigado a aceitar as constantes diminuições em seu salário, aceitando todas as incumbências que se lhe atribuíam, calando quando ordens arbitrárias eram-lhe dirigidas.

Major: [...] pelo Sr. prometi 140 ducados anuais, o que vem a ser três - espere - três vezes cento e quarenta quanto dá?

Läufer: Quatrocentos e vinte.

Major: Tem certeza? É tanto assim? Bem, para pôr a coisa em números redondos, determinei como seu salário 400 táleres prussianos. Veja, é mais do que se costuma pagar em toda a redondeza.

Läufer: Mas, com a gentil permissão de V. G., a Sra. Majora falou-me em 150 ducados, o que vem a ser exatamente 450 táleres; foram estas as condições.

Major: Ah, o que sabem lá as mulheres! - 400 táleres, *Monsieur*, mais não pode exigir em sua consciência. [...] Sabe desenhar também?

Läufer: Um pouco, Exmo. Sr. – Posso mostrar uns esboços.

Major: (*examina-os*) Encantador! – Bastante bonito. Bom: você também ensinará minha filha a desenhar (Lenz, 1983, p. 64).

A crítica social aparece nas entrelinhas das falas, na maneira como as personagens são caracterizadas, na produção de seus discursos. A crítica é produzida no contraponto, na dissonância do emaranhado de vozes. Justamente na tensão das vozes conflitantes que aflora o conflito de interesses.

A autorreflexividade das posições múltiplas que vão além dos opostos polares é, em minha opinião, o princípio estrutural da obra de Lenz como um todo. É um princípio que determina não apenas seus textos individuais; mas forma uma rede relacional, ou intertexto, entre seus

vários textos teóricos e literários (Wurst, 1993 p. 116, tradução nossa)¹⁵⁴.

Läuffer parece esboçar uma reação quando lembra o major da promessa que lhe fizeram de 450 táleres, dizendo ser essa a condição sob a qual aceitou o trabalho, mas tão logo o Major arredonda a conta para baixo, indagando o preceptor se sabe desenhar, Läuffer prontamente lhe mostra seus desenhos, ganhando a nova incumbência de também dar aulas de desenho à filha do Major, sem por isso receber a remuneração prometida anteriormente.

O recurso ao cômico tem ainda uma imensa vantagem: permite a Lenz tomar distância de uma realidade que ele considera deplorável e cujas dissonâncias procura escancarar para o público. O que o drama sério buscou fazer – envolver em roupagem trágica os problemas de uma classe em ascensão, propondo seu arcabouço moral como substituto do conjunto de valores da aristocracia – deságua, em Lenz, no cômico e, em certos casos, no grotesco. No seu entender, não há como tratar de forma trágica os problemas de uma época e de uma classe (a burguesia) cujo único valor é o dinheiro (Saadi, 2022, p. 63).

Lenz transforma em comédia a situação trágica dos preceptores, mostrando como a burguesia que gostaria de impor novos valores morais à sociedade era plenamente dependente do dinheiro da aristocracia e que a suposta superioridade moral dos burgueses não conseguia estabelecer princípios básicos para uma nova sociedade. Em termos de forma literária, o vazio moral dos burgueses não consegue alcançar o tom elevado da tragédia, fazendo com que a única forma possível de retratar a situação seja por meio da comédia do dinheiro.

Obviamente, Lenz não tinha o intuito de produzir um manifesto em favor da libertação dos preceptores e dos professores particulares. Em verdade, Lenz chegou a se empenhar em reformas, como a do sistema militar, redigindo cartas à militares e sugerindo que fosse dada permissão para o casamento de soldados que na época não podiam se casar sob alegação de que os casamentos poderiam causar problemas de herança e assim dilapidar verba do Estado. Com isso, os soldados causavam um grande problema social, seduzindo ou violentando jovens burguesas, engravidando-as, manchando sua imagem perante a sociedade conservadora,

¹⁵⁴ No original alemão: "The self-reflexivity of multiplicitous positions go beyond polar opposites is, in my opinion, the structural principle of Lenz's work as a whole. It is a principle that determines not only his individual texts; it forms a relational network, or intertext, between his various theoretical and literary texts" (Wurst, 1993, p. 116).

impossibilitando que elas posteriormente contraíssem matrimônio. Esse é o tema de sua peça **Os soldados**¹⁵⁵ e de seu escrito “Sobre matrimônios dos soldados”. Entre outras propostas, Lenz chega a propor que uma verba do estado deveria ser destinada à família das jovens prejudicadas.

O cidadão cuja filha se casasse com um soldado ou um suboficial:/ percebe-se que soldado e suboficial deixariam de ser nomes tão desprezíveis:/ seria imediatamente ajudado (Lenz, 2005, p. 826, tradução nossa)¹⁵⁶.

Embora, em Lenz, haja um conteúdo político, ele se disfarça nos pormenores das falas e na caracterização das personagens. Algo muito diferente ousou fazer Brecht. A peça foi produzida cinco anos depois da derrocada dos nacional-socialistas, então a memória da guerra ainda se mantinha muito presente. Contudo, Brecht não faz uma transposição direta de um contexto para outro. Teresa Maria Grubisich destaca a parábola que Brecht elaborou sobre “a miséria alemã”: “Na peça **O preceptor**, Brecht sobrepõe à comédia de Lenz os elementos narrativos próprios de uma parábola, sem, contudo, descartar qualquer um de seus elementos cômicos originais” (Grubisich, 2014, p. 72). O esforço de Brecht se dá no sentido de realizar um exercício dialético em que a problemática do preceptor fosse atualizada, tensionando as diferenças entre os dois contextos, sintetizando em Läufer não só a função de protagonista, mas também a de narrador. Com isso, a peça de Brecht ganha *elementos épicos* e *didáticos* que a original de Lenz não tinha, como prólogo, epílogo e a consequente acentuação do caráter político. Além disso, Brecht desenvolve na forma de conceito o *efeito de distanciamento*, em que mostra o *caráter histórico* dos eventos apresentados na peça.

Brecht também muda o sentido do ato trágico da castração. Enquanto em Lenz, o ato parece fruto do desespero e uma tentativa da personagem se livrar de uma vez por todas da fonte de seu erro, em Brecht há o propósito estratégico de que, ao se

¹⁵⁵ No mercado editorial brasileiro, temos disponíveis duas excelentes traduções dessa obra: LENZ, Jakob Michael Reinhold. **Os soldados**. Uma comédia. Tradução: Danilo Serpa. São Paulo: Aetia Editorial, 2021; LENZ, Jakob Michael Reinhold. **Os soldados**. Tradução, prefácio e notas: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022. *E-book*.

¹⁵⁶ No original alemão: “Dem Bürger, dessen Tochter einen Soldaten oder einen Unteroffizier nähme:/ man merke, daß Soldat und Unteroffizier alsdann kein so verächtlicher Name mehr bleiben würde:/ wäre auf einmal geholfen” (Lenz, 2005, p. 826). Sobre a questão das propostas de reforma de Lenz, cf. também Griffiths (2006).

castrar, a personagem Läufer consiga uma carta de recomendação de seu patrão para continuar atuando como preceptor.

Läufer - Eu escrevi uma carta ao senhor major von Berg. Está na mesa ao lado da faca. O senhor poderia lê-la e em seguida enviá-la para mim?

Wenzeslaus Iê - "...E através da minha decisão certamente difícil, eliminei todo perigo que derivava da minha virilidade... Entre o instinto e a minha profissão, fiquei com a profissão e espero que o senhor não se recuse a me dar referências, para que eu possa continuar trabalhando (Brecht, 1995, p. 60).

Vê-se assim que Brecht põe os atos a serviço de argumentos, suas personagens muitas vezes se apresentam como *raisonneurs*, justificando seus atos, argumentando e didatizando os princípios que os movem. A proposta de Brecht vai no sentido de despertar a capacidade do espectador de perceber que a realidade social é produzida pelos indivíduos e, como tal, é passível de transformação. Porém, seu intuito era, além de moralizar, criando uma moral da história, analisar as questões e a sociedade: "O verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar. Assim, primeiro, analisava-se a questão, e só depois vinha a 'substância', a moral da história" (Brecht, 2005, p. 72).

Podemos observar, neste sentido, que os propósitos de Lenz e de Brecht diferem. A peça de Lenz, aproximando-se mais à forma de uma comédia, termina sarcasticamente com uma tentativa de final feliz. Gutschen, grávida do preceptor, foge e recebe ajuda de Marthe, a anciã cega, para ter seu filho. Apesar do ocorrido com o preceptor e por conta da relação que Gutschen mantinha anteriormente com Fritz, este resolve perdoá-la e a deseja como esposa. Assim termina a peça de Lenz, Fritz fala sarcasticamente das vantagens da educação particular: "Fritz (toma a criança nos braços, beija-a e leva-a até Gutschen): Esse agora é meu filho; um testemunho das fraquezas do seu sexo e das tolices do nosso, mas principalmente das vantagens da educação particular" (Lenz, 1983, p. 129). Fritz, de maneira irônica, pronuncia as últimas palavras da peça: "Fritz (beija de novo a criança): Apesar dos pesares, essa criança é tudo para mim; é a cara da mãe. Uma coisa eu garanto: para você, meu filho querido, não quero saber de preceptor" (Lenz, 1983, p. 129).

O final da peça de Brecht elimina alguns traços da comédia e do final feliz farsesco de Lenz. Fritz aprendeu com seu amigo Pätus que o idealismo é mais importante que a concretude carnal, por esse motivo, Fritz perdoa Gutschen pelo

deslize, pois ela o ama, portanto idealmente ela pensava nele enquanto se relacionava com o preceptor.

MAJOR - O que? Você está querendo se casar com ela? Apesar disso?

FRITZ - Apesar disso? Não. De modo algum! É justamente por causa disso! Deixem que eu lhes narre uma curiosa experiência que tive em Halle e que me abriu para sempre os olhos a respeito da grandeza e da debilidades do seu sexo, Gutschen. Uma moça de lá amava um rapaz excelente, um estudante dedicado à filosofia e às ciências, mas que vivia um pouco distante do mundo. Ela o amava de todo coração. Apesar disso, ou talvez eu devesse logo dizer por causa disso, meus queridos, ela entregou-se a um sujeito de muito menor importância, mas nem por um segundo - e foi ela mesma que me contou -, mesmo nos braços do outro, ela deixou de pensar em seu amado. Talvez vocês não possam compreender que ela, entregando-se ao outro, na verdade, estava se entregando espiritualmente ao verdadeiro amado, eu sei melhor disso do que ninguém, querido pai (Brecht, 1995, p. 66).

Brecht termina sua peça com um epílogo em que Läufer explica a parábola entre os percalços de sua vida como preceptor e a miséria do país como um todo. Com esse recurso, Läufer deixa de ser um personagem individualizado, passando a representar uma coletividade, assemelhando-se ao coro antigo, detentor de um saber acumulado e distante da história contada (Grubisich, 2014, p. 86-87). Esse distanciamento da personagem em relação à sua própria história corresponde a um recurso épico de historicizar e contextualizar o drama dentro de uma moldura mais ampla, evidenciando assim que os fatos observados em cena foram produzidos historicamente por sujeitos concretos e que essa dada realidade pode ser construída socialmente de outra forma. Nesse sentido, é interessante observar como Brecht coloca uma moldura dentro da outra, ele coloca a *peça sobre problemas educacionais* dentro de uma moldura de *peça didática*. Isso produz alguns efeitos distintos, um deles consiste na produção de um metadiscorso em que uma peça didática reflete sobre problemas educacionais: “Cabe aduzir que o discurso didático é metalinguístico; mas Brecht utiliza a metalinguagem ludicamente: o espaço teatral é análogo ao espaço escolar” (Grubisich, 2014, p. 86). Por outro lado, o final em tom de exortação e o uso do imperativo pelo narrador acaba por formar um exemplo negativo, de mostrar de forma professoral a maneira incorreta de se viver e os erros daí decorrentes na história. O tom professoral conduz o espectador a tirar as mesmas conclusões do narrador. Neste aspecto concordamos com Willi Bolle:

Sacrifício do lúdico. Nos dois últimos atos, Brecht deixou de acompanhar o texto de Lenz, que começa a enveredar para a dramaturgia trivial e aproximar-se do gosto convencional. Mas não é que, várias vezes, a cena de comédia ‘fácil’ nos ensina mais sobre relações humanas do que o dedo em riste do didata? (Bolle, 1983, p. 136).

O encerramento da peça de Brecht se dá com uma fala da personagem Läufer, seguida pelo epílogo que é declamado pelo mesmo ator que o interpretou, fazendo as vezes de narrador. Observemos como se dá esta transição final. Ao invés da solução do final feliz farsesco de Lenz, Brecht termina sua versão, tratando da questão do futuro de Läufer como professor.

Läufer - E eu tenho certeza que os senhores em Insterburg me darão um bom emprego, de modo que possa sustentar a minha esposa.

Epílogo

Proferido pelo ator que interpretou Läufer

Apresentamos a comédia até o fim.

Na fé de não ter divertido tanto assim.

Assistiram à miséria do povo alemão

E cada qual em sua resignação.

Passaram-se cem anos, coisa e tal.

Mas hoje ainda continua igual.

Viram o professor alemão

Subir ao calvário da gozação.

Um pobre diabo tão desfolado

Para quem frente e trás é o mesmo lado.

Nesta parábola sobrenatural

Caça-se a si próprio no final.

Extermina seu poder de procriação

Que só lhe trouxe tormento e confusão.

Entregando-se aos prazeres da natureza

É mal-visto e desagrada à nobreza.

Por mais que se esforce pelo ganha-pão

Mais os senhores lhe pedem a mão.

E só depois de mutilado e capado

É reconhecido pelo abastado.

Agora sua missão é castrar

Ao pobre aluno que for ensinar.

Saiba sempre: o mestre alemão

É produto e produtor de humilhação!

Alunos e professores da nova era,

Observem a subserviência e livrem-se dela! (Brecht, 1995, p. 70-71)

Na forma de uma parábola, Brecht conclui sua adaptação, mas diferentemente do gênero parábola, em que se encontra uma moral ao final, encontramos aqui um imperativo à ação: “Alunos e professores da nova era, Observem a subserviência e

livrem-se dela!” Assim, mais do que meramente filosofar de maneira idealista ou moralizar, interessa a Brecht analisar e, finda a análise, buscar os meios para transformar a sociedade: “O teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, oportunidade, aliás, aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar como também modificar o mundo. Fazia-se filosofia; ensinava-se, portanto” (Brecht, 2005, p. 67).

Brecht responde com as seguintes palavras a pergunta-título de seu texto “Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?: [...] creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação” (Brecht, 2005, p. 21). Nesse sentido, não podemos interpretar sua versão apenas como um exemplo negativo que plasmava a dominação social em uma imagem perene, mas como reconhecimento de que a realidade social, tal qual foi produzida, pode ser reproduzida ou alterada pelos sujeitos históricos e que não só a esfera educacional funciona como um meio para a transformação social, mas o próprio teatro é tanto um *medium* a ser transformado quanto um veículo de propagação da própria transformação.

5 PARÓDIA COMO CRÍTICA AOS GÊNEROS TRAGÉDIA E COMÉDIA

A hesitação de Lenz entre os gêneros da tragédia e da comédia decorre, por um lado, das limitações expressivas da tragédia burguesa alemã do século XVIII e, por outro, de uma resposta direta à obra **Emilia Galotti**, de Lessing. Nesse tipo de drama doméstico, a heroína burguesa é apresentada como vítima das artimanhas de um nobre, o que favorecia uma forte identificação do público com a personagem e conduzia a soluções previsíveis, nas quais a protagonista era sacrificada pela tirania. Nesse contexto, Lenz procurou um caminho alternativo, nomeando suas peças como comédias não por fidelidade ao gênero, mas por falta de um termo mais adequado: "Ele chamou suas peças de comédias apenas porque não encontrou um nome mais adequado para elas" (Rosanow, 1909, p. 195, tradução nossa)¹⁵⁷. O que Lenz chamava de comédia se aproximava, na verdade, do que Louis-Sébastien Mercier denominou *drame* e que, em alemão, correspondeu ao *Schauspiel*, uma forma mista de tragédia burguesa com críticas sociais típicas da comédia. Lenz tentou junto a seus editores, ainda que sem sucesso, renomear **O preceptor** como *Lust- und Trauerspiel* e **Os Soldados** como *Schauspiel*, mas ambas acabaram publicadas com a designação de *Komödie*. Soma-se a isso o fato de que Lenz adotava, como discutido no subcapítulo 1.5 deste trabalho, a paródia como método composicional: "A paródia seria, portanto, seu método 'para ridicularizar nossa atual arte teatral' e rir dos 'gigantes do palco'" (Gerth, 1988, p. 43, tradução nossa)¹⁵⁸.

Lenz realizou, assim, paródias tanto da tragédia quanto da comédia, confundindo os parâmetros da recepção, a ponto de intérpretes como Karl S. Guthke classificarem suas obras como tragicomédias — definição que não se sustenta, já que não se trata da fusão dos gêneros, mas da paródia dos dois gêneros e das poéticas normativas. A paródia surge, então, como instrumento crítico fundamental para desestabilizar as fronteiras entre os gêneros, provocando simultaneamente *reconhecimento* e *estranhamento*. Lenz parodiou não apenas a tragédia e a comédia, mas também seus subgêneros — a tragédia doméstica, a comédia lacrimosa, a *commedia dell'arte* —, além de obras literárias específicas, eventos históricos

¹⁵⁷ No original alemão: "Er nannte seine Stücke Komödien nur deshalb, weil er keinen passenderen Namen für sie fand" (Rosanow, 1909, p. 195).

¹⁵⁸ No original alemão: "Parodie wäre demnach seine Methode, 'um unsre heutige theatralische Kunst lächerlich zu machen' und die 'Riesen von dem Schauplatz' zu lachen" (Gerth, 1988, p. 43).

concretos, como o preceptor que havia seduzido a filha de uma nobre família na Livônia ou dos soldados que seduziam jovens burguesas, parodiou também autores e escolas de pensamento, como o Protestantismo e o Iluminismo. A paródia era, de fato, o cerne de seu método de criação e de sua abordagem crítica a temas atuais e controversos.

Embora os elementos estéticos inovadores de Lenz se desenvolvam de maneira mais consequente em suas peças do que em seus escritos teóricos, é crucial reconhecer a relação complexa entre ambos. Como ressalta John Guthrie, "pode-se demonstrar que suas peças são uma extensão de certos preceitos teóricos seus, envolvendo princípios que ele começou a enunciar, mas não foi capaz de desenvolver plenamente, ou que necessariamente diferem na teoria e na prática". (GUTHRIE, 1993, p. 12) Essa tensão entre teoria e prática revela o pensamento em movimento: Lenz critica veementemente a normatividade das poéticas vigentes e seus seguidores acríticos, propondo uma alternativa estética que, no entanto, recusa-se a compor um sistema fechado. As **Notas sobre o teatro** exemplificam essa recusa ao dogmatismo. Como observa Martini (1995, p. 237, tradução nossa):

As notas não contêm resultados; são antes uma linguagem da busca, do surgimento ainda obscuro e imperfeito de pensamentos. São experimentos de formulação. [...] as notas tornam-se aforismáticas, truncadas, hesitantes e titubeantes onde Lenz busca nomear e transmitir aquilo que lhe é próprio.¹⁵⁹

A fragmentação de seus escritos não é meramente accidental, Lenz tinha consciência de que figuras como Wieland, Herder e Goethe não adeririam a suas inovações, nem o defenderiam da incompreensão crítica, optando por uma estética do provisório. Títulos como "Notas", "Esboço" ou mesmo "Rascunho" revelam a provisoriedade de suas formulações e antecipam, em mais de um século, a desconfiança de Nietzsche: "Desconfio de todos os sistematizadores e os evito. A vontade de sistema é uma falta de retidão" (NIETZSCHE, 2006, p. 13).

A escolha de Lenz por um estilo "espirituoso, irônico e parodístico" (GUTHRIE, 1993, p. 12) em seus escritos não é uma afetação literária, mas revela uma estratégia

¹⁵⁹ Original em alemão: "Die Anmerkungen enthalten nicht Resultate, sie sind vielmehr eine Sprache des Suchens, der noch unklaren und unvollkommenen Entstehung von Gedanken. Sie sind Experimente ihrer Formulierung. [...] Die Anmerkungen werden hingegen aphoristisch, abgebrochen, unsicher tastend dort, wo Lenz benennen und vermitteln will, was das ihm Eigene ist" (MARTINI, 1995, p. 237).

teórica. Ao tratar sua própria teoria com irreverência – parodiando tanto as convenções teatrais quanto os discursos acadêmicos –, ele desloca a reflexão estética do campo da doutrina para o da experimentação cênica. Seus textos teóricos, assim como suas peças, são laboratórios em que a imperfeição é elevada a princípio criativo. Nesse sentido, Lenz não formula uma teoria sobre o drama, ele a encena, sua própria teoria é também performática. A estética lenziana recusa a ideia de sistema e tem a coragem do inacabado. Ao abraçar o fragmento, o humor e a contradição, Lenz não apenas critica seu tempo, mas abre caminho para uma modernidade artística que valoriza mais o processo criativo do que o acabamento do produto final, deixando um legado que ecoa do *Sturm und Drang* às vanguardas do século XX e além.

Passaremos agora a uma breve retomada de elementos parodísticos em **O preceptor**, destacando sobretudo Läufer e Gustchen, para posteriormente examinar exemplos de paródia em outras obras de Lenz, encaminhando-nos assim para as Considerações Finais.

Na definição de Aristóteles, as origens da comédia remontam aos cantos fálicos de fertilidade: "[...] nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos [...])" (Aristóteles, 1973, p. 446). Lenz realiza uma grande paródia dessa definição, já que colocou em sua comédia justamente um personagem que se castra e se torna, portanto, infértil. Como observa Madland:

O que Lenz alcança com a cena de castração é uma tomada ao pé da letra da realidade política. Ele consegue ainda uma inversão, ou seja, a ausência do falo, em vez de sua presença, como símbolo de fertilidade na comédia antiga (Madland, 1994, p. 178, tradução nossa)¹⁶⁰.

A ironia de Lenz em relação à fertilidade de Läufer também ganha expressão quando, mesmo castrado, ele contrai matrimônio, e sua noiva Lise zomba da impossibilidade da consumação sexual, na décima cena do quinto ato, Wenzeslaus alerta que Läufer é um eunuco:

¹⁶⁰ No original alemão: "Was Lenz mit der Kastrationsszene erreicht, ist ein Wortlichnehmen der politischen Realität. Ihm gelingt auch noch eine Umkehrung, nämlich die Abwesenheit des Phallus anstelle seiner Anwesenheit als Fruchtbarkeitssymbol in der antiken Komödie" (Madland, 1994, p. 178).

WENZESLAUS: Mas, diacho, ele não é de nada - Deus me perdoe, como é que eu posso dizer?

LÄUFFER: Talvez ela não faça questão - Lise, não posso dormir com você.

LISE: Então você fica acordado comigo [...]"
(Lenz, 1983, p. 124).

Na sequência, a referência bíblica de Wenzeslaus - "Crescei e multiplicai-vos" (Gênesis 1:22) - é ironicamente contrastada com a resposta pragmática de Lise sobre sua enorme quantidade de patos e galinhas, demonstrando total despreocupação com a impossibilidade de ter filhos. Como comenta Madland: "[...] esta pode ser, no entanto, uma solução perfeitamente satisfatória, quando considerada à luz do fato de que no século XVIII muitas mulheres morriam ao dar à luz" (Madland, 1994, p. 178, tradução nossa)¹⁶¹. O risco de morte durante o parto no século XVIII era tão elevado que esse seria também um dos motivos de Gustchen, um dia após seu parto, temendo ser dada como morta, buscar desesperadamente o pai, não apenas para revelar seu paradeiro, mas também para comprovar que sobrevivera ao trauma do nascimento do filho.

Läuffer também sintetiza em si múltiplas camadas de paródia, encarnando tanto referências históricas, quanto literárias, refletindo também as próprias experiências do autor como preceptor. Ele reproduz de forma distorcida o escândalo real ocorrido na Livônia que inspirou a peça¹⁶². Paralelamente, Läuffer constitui uma releitura irônica da história de Abelardo, que inspirou Rousseau¹⁶³ a escrever **A Nova Heloísa** - obra que o próprio Lenz considerava "o melhor livro já impresso em caracteres franceses" (Lenz, 2006, p. 46). Além dessas referências, o personagem caricaturiza as relações paradoxais entre preceptores e pupilos, como observa Guthrie:

¹⁶¹ No original alemão: "[...] mag dies jedoch eine völlig zufriedenstellende Lösung sein, wenn man sie im Lichte der Tatsache betrachtet, daß im 18. Jahrhundert viele Frauen bei der Geburt ihres Kindes starben" (Madland, 1994, p. 178).

¹⁶² "O motivo da peça foi um escândalo na casa vizinha na Livônia: um preceptor havia se apaixonado e seduzido a filha da família. O nome da família: Berg, como na peça de Lenz" (Patzner, 2009, p. 5, tradução nossa). No original alemão: "Anlass des Stückes war ein Skandal in einem Nachbarhaus in Livland: Ein Hofmeister hatte sich in die Tochter des Hauses verliebt und sie verführt. Der Name der Familie: Berg, wie in Lenz' Stück" (Patzner, 2009, p. 5).

¹⁶³ "Läuffer, por sua vez, segue seu modelo Abelardo, pois Abelardo e Heloísa (ou melhor, o Saint-Preux e a Héloïse de Rousseau) também estão por trás do par [Gustchen-Läuffer]" (Gerth, 1988, p. 53, tradução nossa). No original alemão: "Läuffer dagegen folgt seinem Modell Abälard, denn Abälard und Heloise (bzw. Rousseaus St. Preux und Héloïse) stehen ebenfalls hinter dem Paar [Gustchen-Läuffer]" (Gerth, 1988, p. 53).

As relações centrais em *O preceptor* são uma paródia de muitas coisas - das relações entre tutores e seus pupilos, dos casamentos arranjados, da visão iluminista do amor (através da insistência do Geheimrat na razão), e do próprio amor, do alto drama do amor e de ambos juntos (Guthrie, 1993, p. 14, tradução nossa)¹⁶⁴.

A paródia se estende inclusive à experiência pessoal de Lenz como preceptor dos irmãos von Kleist - relação que serviu de material não apenas para **O preceptor**, mas também para **Os soldados**, demonstrando como o autor também transformava suas vivências em matéria-prima para suas sátiras sociais.

5.1 Exemplos de paródias contidas na tentativa de afogamento de Gustchen

Retomemos brevemente Gustchen, personagem que, juntamente com seu preceptor, concentra em si paródias de diversas obras literárias. O tom e as referências inicialmente trágicos: "Girard, por outro lado, havia reconhecido corretamente: 'Através das imagens que remetem à visão noturna de Hamlet e ao suicídio de Ofélia, encontramos o tom da tragédia'". (GIRARD *apud* HANSEN, 2000, p. 267, tradução nossa).¹⁶⁵ Mas, apesar, das referências às tragédias, Lenz retira o peso do trágico, realizando releituras duplicadas de algumas obras, como já discutimos o caso de **Romeu e Julieta**, na qual Läufer substitui Fritz. Destaca-se ainda a paródia de algumas características da tragédia burguesa: enquanto nesse gênero as protagonistas femininas costumam ter entre dois pretendentes, Gustchen tem três (ou quatro, conforme alguns críticos). Como observa Guthrie:

Diferentemente da tragédia burguesa, em que a figura feminina central geralmente tem dois pretendentes, Gustchen em *O preceptor* tem três (ou, na opinião de um crítico, quatro): Fritz, seu primo e noivo; o aristocrático Conde Wermuth; e Läufer (Guthrie, 1993, p. 13, tradução nossa)¹⁶⁶.

¹⁶⁴ No original inglês: "The central relationships in *Der Hofmeister* are a parody of many things - of relationships between tutors and their pupils, of arranged marriages, of the Enlightenment view of love (through the Geheimrat's insistence on reason), and of love itself, of the high drama of love or of both of these together" (Guthrie, 1993, p. 14).

¹⁶⁵ No original em alemão e francês: "Girard dagegen hatte richtig erkannt: "A travers les images qui rappellent la vision nocturne d'Hamlet et le suicide d'Ophélie, nous trouvons le ton de la tragédie" (GIRARD *apud* HANSEN, 2000, p. 267).

¹⁶⁶ No original inglês: "Unlike the *Bürgerliches Trauerspiel*, in which the central female figure often has two suitors, Gustchen in *Der Hofmeister* has three (or in the eyes of one critic, four): Fritz, her cousin and fiancé; the aristocratic Count Wermuth; and Läufer" (Guthrie, 1993, p. 13).

O quarto pretendente, segundo Claus Lappe (1980), seria Pätus – hipótese baseada na sincronia de suas aparições na peça e na sugestão de que ele seria o pai real do filho de Gustchen. Jan Knopf (1980) acrescenta ainda Seiffenblase como possível candidato. Embora esse debate tenha se prolongado entre os críticos, julgamos que ele pouco contribui para os objetivos de nossa análise aqui. Mais relevante é a paródia da tragédia doméstica: Gustchen não é assassinada, nem comete infanticídio, desviando-se das expectativas do gênero. Lenz repete essa inversão em **Os soldados**, em que Marie Wesener também sobrevive, apesar de ter chegado a perseguir o aristocrata Desportes, que a seduziu com falsas promessas de casamento. Sobre essa ruptura, Helga Madland destaca:

Mas, em comparação com a Sensibilidade [*Empfindsamen*] na literatura da segunda metade do século, Marie é um verdadeiro dínamo. A perseguição tão ativa de um homem por uma mulher, que para isso até deixa a casa dos pais, é uma novidade na poesia dramática e certamente uma inversão da convenção. [...] Também não se pode deixar de notar que Marie, no final da peça, ainda está viva, um detalhe importante em um século cuja ficção dramática mais característica culmina na morte da figura central feminina. Lenz inverte essa tradição e permite que Marie sobreviva (Madland, 1994, p. 174-175, tradução nossa)¹⁶⁷.

A sobrevivência das protagonistas, em contraste com a tradição da tragédia burguesa, reforça as alterações operadas por Lenz na dramaturgia literária do século XVIII. Heinz Kindermann, como já salientamos antes, foi um importante e polêmico estudioso de Lenz, pois acabou se filiando ao Partido Nacional-Socialista em 1933. Em 1925, ele analisa a cena do salvamento do afogamento de Gustchen em sua tese de Habilitação e a vê como "uma das mais comoventes e artisticamente autênticas da literatura alemã" (Kindermann, 1925, p. 152). Angela Hansen retoma e aprofunda a análise de Kindermann, destacando a complexidade psicológica da cena e as referências parodísticas.

Gustchen, movida pelo sonho em que ouve o chamado de seu pai, foge da

¹⁶⁷ No original alemão: "Aber im Vergleich zur »Empfindsamen« in der Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte ist Marie ein regelrechter Dynamo. Die derart aktive Verfolgung eines Mannes durch eine Frau, die dafür sogar ihr Elternhaus verlässt, ist ein Novum in der dramatischen Dichtung und ganz sicherlich eine Umkehrung der Konvention [...]. Auch ist nicht zu übersehen, daß Marie am Ende des Stückes immer noch am Leben ist, eine wichtige Einzelheit in einem Jahrhundert, dessen bezeichnendste dramatische Fiktion im Tod der weiblichen Zentralfigur kulminiert. Lenz stellt diese Tradition auf den Kopf und erlaubt Marie das Überleben" (Madland, 1994, p. 174-175).

cabana de Marthe, a quem chama de "mãezinha", e de seu próprio papel materno, abandonando seu bebê com a velha cega. Como já analisamos anteriormente, Marte parece uma paródia de Tirésias, ela enxerga através do sonho de Gustchen e responde a Gustchen de que não é o pai, mas a própria jovem que corre perigo.¹⁶⁸ Lenz constrói uma dinâmica de culpa recíproca: o Major sente-se responsável pelo definhamento da filha, enquanto Gustchen, imersa na angústia adolescente, recusa a maternidade, anseia retornar à infância, mas percebe o fardo que representa a relação com seu pai e seus efeitos destrutivos sobre si.

Gustchen é caracterizada como uma adolescente que, na etapa de transição para a vida adulta, permanece totalmente voltada para o pai, enquanto o comportamento deste é determinado por sua situação familiar, profissão e temperamento – sem que os dois, ao contrário de Sara [Sampson] e seu pai, reflitam sobre sua própria condição (Hansen, 2000, p. 162, tradução nossa)¹⁶⁹.

Gustchen chama o pai duas vezes antes de se atirar no lago, sendo resgatada pelo próprio, que, em um gesto paradoxal, ameaça lançar-se com ela novamente às águas – sugerindo uma dupla tentativa de suicídio, "Ao pai, mesmo após o salvamento, ainda virá à mente o pensamento do suicídio duplo" (Hansen, 2000, p. 162, tradução nossa)¹⁷⁰, mas é claro que Lenz corta o fio trágico e o Major se lembra que não sabe nadar: "Minha filha - eu devia voltar para o lago com você (*dá meia-volta em direção ao lago*) - mas acho que não vamos entrar na água antes de aprender a nadar" (Lenz, 1983, p. 104). Para o Major, a desonra da filha significava a ruína de suas próprias ambições sociais, já que o casamento de Gustchen com um nobre era sua chance de também ascender socialmente. Assim, a cena transcende o drama individual: é um espelho das contradições de uma sociedade em que a honra

¹⁶⁸ "Pode-se interpretar a réplica da anciã cega como uma percepção aguda da relação pai-filha e dos significados ocultos do sonho. Ao longo da narrativa, revelar-se-á que é sua sabedoria, e não a interpretação de Gustchen, que detém autoridade: a leitura críptica de Marthe é que se confirmará" (Hansen, 2000, p. 160, tradução nossa). No original em alemão: "Man könnte die Entgegnung vielleicht so verstehen, daß die alte, blinde Frau die Vater-Tochter-Beziehung und die Hintergründe des Traums durchschaut. Im weiteren Verlauf wird es sich erweisen, daß sie in ihrer Weisheit die Autorität ist, denn nicht Gustchens Deutung, sondern ihre kryptische Deutung wird sich bewahrheiten" (Hansen, 2000, p. 160).

¹⁶⁹ No original alemão: "Gustchen wird als Jugendliche charakterisiert, die auf der Übergangsstufe zum Erwachsensein ganz auf ihren Vater bezogen bleibt, während das Verhalten des Vaters aus seiner Familiensituation, durch seinen Beruf und sein Temperament bestimmt ist, ohne daß die beiden, wie Sara und ihr Vater, auf ihre Situation reflektieren" (Hansen, 2000, p. 162).

¹⁷⁰ No original alemão: "Dem Vater wird auch nach der Rettung noch der Gedanke des Doppelselbstmords kommen." (Hansen, 2000, p. 162).

das jovens burguesas funcionava como uma moeda de troca, não havendo autonomia nem para a escolha de seus próprios companheiros.

Em sua análise, Hansen retoma a discussão sobre dramas fechados e abertos de Klotz e estabelece uma comparação entre Gustchen, de Lenz e Sara Sampson, de Lessing, destacando que ambas as personagens experienciam sonhos premonitórios com a figura paterna. Contudo, enquanto o sonho de Sara, de caráter simbólico e oracular, alinha-se à estrutura do drama fechado, o de Gustchen – gestado a partir de vivências subjetivas e fragmentárias – reflete a forma aberta. Como aponta Hansen, o sonho de Gustchen anuncia, e ao mesmo tempo, evita uma catástrofe:

Assim como Lessing em sua tragédia burguesa, também Lenz, apesar das diferenças características, busca transmitir aos pais na plateia a lição crucial de não permitir que se chegue à catástrofe, encontrando uma solução compreensiva antes que seja tarde demais (Hansen, 2000, p. 164, tradução nossa)¹⁷¹.

A paródia construída aqui por Lenz cumpre a função de evitar a catástrofe presente em **Miss Sara Sampson**. Lenz opta por uma resolução diferente de Lessing, poupando a vida de Gustchen. O Major constitui uma figura paterna opressora e Lenz evita conduzir a trama ao mesmo destino fatal de **Miss Sara Sampson**.

Lenz encerra **O preceptor** com uma série de cenas de reconciliação que subvertem as expectativas trágicas: Fritz reconcilia-se com o Conselheiro Titular, Pätus com o Velho Pätus, e o Major com Gustchen. No clímax, o Velho Pätus reconhece sua mãe, Marthe – a quem expulsara após herdar sua fortuna –, num gesto de arrependimento que se revela como uma paródia do Evangelho de Lucas:

O VELHO PÄTUS: [...] Meu filho, perdoe a um pai que degenerou em fera bruta. Fui cruel com sua avó, mas ela também me perdoou. Tome Gustav [Pätus], aqui está toda a minha fortuna; use-a como quiser, mas não seja ingrato comigo como eu fui com sua avó" (Lenz, 1983, p. 129).

Essa sequência de reconciliações culmina na fala do Major, que parodia o

¹⁷¹ No original alemão: "Wie Lessing in seinem bürgerlichen Trauerspiel geht es trotz charakteristischer Unterschiede auch bei Lenz um die entscheidende Lehre für die Eltern im Zuschauerraum, es nicht bis zur Katastrophe kommen zu lassen und schon vorher eine verständnisvolle Lösung zu finden, weil es sonst vielleicht zu spät sein könnte" (Hansen, 2000, p. 164).

Evangelho de Lucas: "MAJOR: Sim, o paraíso; se é que vão para lá não só os justos, mas também os arrependidos. Minha filha já se arrependeu e eu também" (LENZ, 1983, p. 129). A referência direta a Lucas 15:7 – "haverá mais júbilo no céu por um pecador que fizer penitência" (BÍBLIA, p. 1143) – revela uma sátira teológica: Lenz, ex-estudante de teologia que não conseguiu concluir os estudos, rompeu com o pai, tentando equilibrar sua vida de escritor com a de preceptor e tradutor, transforma a redenção cristã em uma grande paródia. Se na parábola bíblica o perdão é divino, na peça ele é negociado entre humanos falíveis, expondo a fragilidade das estruturas familiares e sociais.

5.2 A paródia de **As rãs** na obra de Lenz: uma lacuna na crítica

Uma lacuna interessante nas pesquisas sobre Lenz se dá em relação à paródia que Lenz realiza de **As rãs**, de Aristófanes. Vários autores chegaram a tatear essa lacuna, mas nenhum chegou a explorar como Lenz cria uma paródia de **As rãs** com o seu texto **Pandämonium Germanicum**.

Em **As rãs**, o deus Dionísio, insatisfeito com a qualidade das tragédias em Atenas, decide viajar ao mundo dos mortos para trazer de volta um grande poeta trágico. Ele quer trazer Eurípides de volta, mas ao chegar ao Hades, encontra também Ésquilo, e os dois começam a disputar quem é o melhor dramaturgo. No fim, Dionísio escolhe Ésquilo, acreditando que sua arte é mais necessária à recuperação da cidade de Atenas.

Eurípides: Estafermo!¹⁷² Aceitas que eu fique morto?

Dioniso: 'Quem sabe se a vida não é a morte', se respirar não é comer, se dormir não é um cobertor? (*Eurípides parte, irritado*)

Plutão (*a Dioniso e Ésquilo*): Vamos, Dioniso, venham até lá dentro.

Dioniso: Para quê?

Plutão: Quero oferecer-vos qualquer coisa, antes da partida.

Dioniso: Excelente! Não me parece má ideia. (*Plutão, Dioniso e Ésquilo entram no palácio.*)

Coro: Abençoado quem tem miolo! Não faltam razões para afirmá-lo. Este aqui, por exemplo, que deu provas de bom senso, vai voltar para casa, para bem dos seus compatriotas, para bem da família e dos amigos, por ser um tipo com cabeça.

É sensato não ficar sentado ao paleio com o Sócrates,

¹⁷²Boneco de pau.

à margem da arte, indiferente ao que há de melhor no gênero trágico. Porque perder tempo com paleio fiado e com tretas para boi dormir, é de quem não tem juízo.
Plutão, Dioniso e Ésquilo regressam.
 (Aristófanes, 2014, p. 156-157).

Assim como Dionísio retorna ao mundo dos vivos com Ésquilo em *As Rãs* de Aristófanes – escolhendo a tradição trágica como antídoto para a crise ateniense –, Lenz se apropria dessa história em **Pandämonium Germanicum**, porém invertendo seu sentido. Em vez de um deus que busca salvar a arte, temos o próprio Lenz em um sonho literário, em que dialoga com Goethe, Lessing, Wieland e outros luminares alemães diante de uma "Montanha Íngreme" (não o Hades ou o Monte Parnaso). Nessa sátira metateatral, Lenz oscila entre a adesão e a ruptura com o cânone, como revela o diálogo:

OS JORNALISTAS: Queremos todos ser artistas.
 GOETHE: Em nome de Deus, quero ajudar-vos nisso.
 UM DELES: Não precisamos de tua ajuda. Já sou dez vezes maior que tu.
 LENZ (espreitando novamente): E também maior que todos os que ele colocou abaixo de ti.
 GOETHE *ri*: Mas esse rapaz me agrada.
 LENZ: Querido Goethe, eu amaldiçoaria minha existência se lá embaixo só houvesse gente assim.
 GOETHE: Fizeram melhor para outras nações? De onde vem o declínio das artes, quando já haviam alcançado certa altura?
 LENZ: Preferiria, com Rousseau, que não tivéssemos nenhuma e rastejássemos de quatro.
 GOETHE: Quem pode impedir?
 LENZ: Ah, eu me propus a descer e ser um pintor da sociedade humana: mas quem quer pintar lá, se só encontra caras horrendas? Feliz Aristófanes, feliz Plauto, que ainda encontraram leitores e espectadores. Nós, ai de nós, só encontramos críticos e poderíamos igualmente ir aos manicômios para pintar a natureza humana" (Lenz, 2005a, p. 255-256, tradução nossa).¹⁷³

¹⁷³ Original em alemão: "DIE JOURNALISTEN: Wir wollen alle Künstler werden.

GOETHE: In Gottes Namen, ich will euch dazu behülflich sein.

EINER: Wir brauchen Eurer Hilfe nicht. Ich bin schon ein zehnmal größerer als du bist.

LENZ sieht wieder hervor: Also auch als alle die, die er unter dich gestellt hat.

GOETHE lacht Goethe (lacht): So aber gefällt mir der Kerl.

LENZ: Lieber Goethe, ich möchte mein Dasein verwünschen, wenn's lauter Leute so da unten gäbe.

GOETHE: Haben sie's andern Nationen besser gemacht? Woher denn der Verfall der Künste, wenn sie zu einer gewissen Höhe gestiegen waren?

LENZ: Ich wünschte denn lieber mit Rousseau, wir hätten gar keine und kröchen auf allen vieren herum.

GOETHE: Wer kann davor?

LENZ: Ach ich nahm mir vor, hinabzugehn und ein Maler der menschlichen Gesellschaft zu werden: aber wer mag da malen, wenn lauter solche Fratzengesichter unten anzutreffen? Glücklicher

Ao substituir a redenção coletiva pela autocrítica mordaz, Lenz não apenas satiriza a vaidade literária de seus pares (incluindo Goethe), mas questiona o próprio projeto iluminista. Se Dionísio resgata Ésquilo para salvar Atenas, Lenz, em sua montanha simbólica, reconhece que só resta rir, como Aristófanes, da desmedida de uma arte que perdeu seu vínculo com o humano. A referência a rastejar de quatro e ao "manicômio" mostram um certo ceticismo do autor com o estado atual e o futuro da arte, mas ainda assim obstinado em retratar, mesmo que grotescamente, a natureza desfigurada de seu tempo.

Em textos como **Notas sobre o teatro** e a **Resenha do Novo Menoza**, Lenz compara a atividade do escritor à de um pintor característico ou mesmo caricatural, a própria designação de **Pandämonium Germanicum** diz "*Eine Skizze*", revelando a referência ao mundo da pintura. "A peça Pandämonium Germanicum traz a designação de gênero 'Um esboço' – um termo emprestado da pintura que destaca o caráter de rascunho, o provisório e o fragmentário do texto" (Freytag, 2024, p. 58, tradução nossa).¹⁷⁴

Lenz assume para si o papel de pintor que recusa a ascensão ao "templo da fama" para, em vez disso, descer à Terra e retratar a humanidade em sua feiura cotidiana. Essa descida inversa à história de **As Rãs** é crucial: se Dionísio traz Ésquilo do Hades para revitalizar Atenas, Lenz move-se em direção oposta, trocando o Olimpo literário pela crueza terrena. Sua escalada é, na verdade, uma queda deliberada. A referência a "caras horrendas" é uma crítica tanto à pintura idealista e à idealização iluminista. Lenz celebra a imperfeição como matéria-prima artística. O escritor, como pintor caricaturista, expõe as fissuras de um projeto civilizatório que prometeu perfeição e gerou monstros humanos.

Nossa pesquisa identificou algumas lacunas interessantes nos estudos sobre as obras de Lenz, a comparação específica entre **As Rãs** de Aristófanes e **Pandämonium Germanicum** revela-se como uma das mais destacadas. Autores como Egon Menz (1994), ao analisarem a paródia do mito de Fausto em fragmentos

Aristophanes, glücklicher Plautus, der noch Leser und Zuschauer fand. Wir finden, weh uns, nichts als Rezensenten und könnten ebenso gut in die Tollhäuser gehen, um menschliche Natur zu malen." (Lenz., 2005a, p. 255-256).

¹⁷⁴ Original em alemão: "'Das Drama Pandämonium Germanicum trägt die Gattungsbezeichnung 'Eine Skizze' - ein der Malerei entlehnter Begriff, der den Entwufscharakter, das Vorläufige und Fragmentarische des Textes herausstellt.'" (Freytag, 2024, p. 58).

de Lenz, e Mathias Luserke (1994), em sua análise filológica do *Pandämonium Germanicum*, aproximam-se tangencialmente da relação com a comédia antiga, mas não exploram as conexões estruturais ou temáticas com a obra aristofanesca. Helga Madland (1994), embora caracterize Lenz como "aristofanesco" ao discutir sua crítica cultural, limita-se a paralelos genéricos, sem investigar a ressignificação de *As Rãs*. Julia Freytag (2024), ao destacar o caráter de "esboço" da peça – termo que remete à provisoriedade da criação artística –, e John Guthrie (1993), ao enfatizar o estilo "espírituoso e parodístico" de Lenz, reconhecem traços da comédia antiga, porém não avançam na análise intertextual.

Embora a influência de Aristófanes no teatro de Lenz seja reconhecida, a paródia específica de **As Rãs** em **Pandämonium Germanicum** permanece pouco explorada. Esses estudos acabam deixando intocada a inversão irônica que Lenz opera ao substituir a ascensão de Ésquilo, em **As Rãs** por uma descida às entranhas da sociedade alemã. Assim, nossa proposta não apenas preenche uma lacuna crítica, mas revela como o diálogo com Aristófanes é chave para decifrar o projeto estético-político de Lenz: uma paródia que de certa forma ajuda a solucionar o debate sobre os gêneros na obra de Lenz e revela como toda sua obra pode ser lida sob o viés da paródia.¹⁷⁵ Egon Menz chegou a localizar uma paródia de **As rãs** em um fragmento dramático de Lenz de 1776, "Die Höllenrichter". Neste fragmento, Lenz retoma a lenda de Fausto:

Fausto é retirado do submundo por Baco-Dionísio. Ele deve revitalizar o decadente teatro alemão e inaugurar uma nova época. [...] Fausto seria, portanto, um herói que encarna o recomeço do teatro alemão. Fausto é um herói nativo, não proveniente do mito grego, mas da própria nação. Ele é um mito do povo, conhecido não pelos eruditos, mas pelo livro popular e pelo "*Püppelspiel*" (teatro de marionetes) (Menz, 1994, p. 190, tradução nossa).¹⁷⁶

Nessa releitura, Lenz substitui Dionísio por Fausto, transformando o debate sobre arte trágica em uma crítica à crise do teatro alemão. Apesar disso, Menz não

¹⁷⁵ Parte dessa discussão está sendo elaborada, juntamente com minha orientadora, Prof^a Dra Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos, para futura publicação no **Lenz-Jahrbuch** de 2025.

¹⁷⁶ Original em alemão: "Faust wird von Bacchus-Dionysos aus der Unterwelt geholt. Faust soll dem heruntergekommenen deutschen Theater aufhelfen und eine neue Epoche einleiten. [...] »Faust«: der ware also ein Held, der den Neuanfang des deutschen Theaters in sich verkörperte. Faust ist ein einheimischer Held, nicht dem Mythos der Griechen, sondern der eigenen Nation entstammend. Faust ist ein Mythos des Volkes, nicht einer der Gebildeten, sondern vom Volksbuch und vom "Püppelspiel" bekannt." (Menz, 1994, p. 190).

aprofunda as conexões estruturais entre as obras, limitando-se a apontar paralelos temáticos. Mathias Luserke, em seu artigo "*Das Pandämonium Germanikum und die Literatursatire des Sturm und Drang*¹⁷⁷", faz uma análise filológica interessante das principais versões do esboço que sobreviveu e ressalta a inovação técnica de Lenz de colocar-se a si próprio em sua sátira:

Em nenhum dos autores [...] a sátira literária cumpre a função de autoafirmação. Nesse aspecto, o Pandämonium Germanicum de Lenz é certamente singular. Também a aparição do escritor satírico na própria peça é uma exceção. Somente Christian Dietrich Grabbe retomará a autorrepresentação do autor em uma sátira, em sua peça *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*¹⁷⁸ (1827), utilizando-a com habilidade dramaturgica" (Luserke, 1994, p. 269, tradução nossa).¹⁷⁹

Ao inserir-se na narrativa, Lenz não apenas satiriza o meio literário, mas questiona seu próprio lugar nele – gesto que ecoa a autorreflexividade metateatral de **As Rãs**, em que Aristófanes faz disputar Eurípides e Ésquilo. Helga Madland chega a comparar trechos de algumas peças de Aristófanes, como **Os Acarnenses** e **As Nuvens**, com a estética de Lenz, mas não menciona **As rãs**. Podemos destacar aqui a leitura interessante que ela faz de Lenz como um comediógrafo "aristofanesco":

Ele [Lenz] evoca a riqueza da comédia aristofanesca e do drama shakespeariano e desenvolve uma teoria dramática que culmina na escrita de comédias complexas. Nada comparável havia sido visto antes no palco alemão, pois as comédias de Lenz remontam à comédia aristofanesca e, ao mesmo tempo, a subvertem. Como crítico cultural com um objetivo didático consciente, que se manifesta em suas peças provocativas e por vezes perturbadoras – assim poderíamos descrever tanto Lenz quanto Aristófanes (Madland, 1994, p. 172).¹⁸⁰

¹⁷⁷ O Pandemônio Germânico e sátira literária do *Sturm und Drang*.

¹⁷⁸ Broma, sátira, ironia e sentido profundo

¹⁷⁹ Original em alemão: "Bei keinem der [...] Autoren erfüllt die Literatursatire die Funktion der Selbstvergewisserung. Hier ist Lenz' »Pandamonium Germanikum « mit Sicherheit singular. Auch der Auftritt des Satireschreibers im Stück selbst bleibt die Ausnahme. Erst Christian Dietrich Grabbe wird den Selbstauftritt des Autors in einer Satire in seinem Stück »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung« von 1827 wieder geschickt dramaturgisch nutzen." (Luserke, 1994, p. 269).

¹⁸⁰ "Er beschwört den Reichtum der aristophanischen Komödie und des shakespearischen Dramas herauf und entwickelt eine Dramentheorie, die im Schreiben komplexer Komödien kulminiert. Nichts Vergleichbares wurde je zuvor auf der deutschen Bühne gesehen, da Lenz' Komödien auf die aristophanische Komödie zurückgehen und sie zugleich untergraben. Als Kulturkritiker mit einem bewußt didaktischen Ziel, das sich in seinen provokativen und manchmal irritierenden Stücken zeigt - so konnte man Lenz wie auch Aristophanes beschreiben." (Madland, 1994, p. 172).

Apesar de reconhecer o diálogo com a comédia antiga, Madland ignora **As Rãs**, concentrando-se em **Os Acarnenses** e **As Nuvens**. Essa omissão reforça a lacuna: enquanto Aristófanes resgata Ésquilo para recuperar a tragédia ateniense, Lenz recorre a Goethe e coloca a si mesmo em cena para questionar a função social do teatro. Julia Freytag também se dedica ao texto **Pandämonium Germanicum**, ressaltando nele a postura ambivalente de Lenz em relação a Goethe, ora colocando-se abaixo de seu nível e fisicamente também na subida da montanha, ora lado a lado, tornando claro que Lenz estava tomando um caminho diferente de Goethe, descendo do templo da fama:

O esboço dramático *Pandämonium Germanicum* corresponde em grande medida a essa forma fragmentária, à qual está ligada também a forma da autoria instável. [...] Quando, por exemplo, a figura de Lenz, apesar do olhar crítico de Herder, apresenta seus projetos¹⁸¹ estéticos, destaca sua obra (o drama *O preceptor*) como 'autor anônimo', ou quando Lenz, na escalada conjunta até o topo da montanha, rasteja atrás de Goethe ou observa escondido, num canto, os outros dramaturgos — o texto dramático *Pandämonium Germanikum* de Lenz serve como uma espécie de palco para essas entradas e saídas autoparodísticas do autor, oferecendo um espaço para refletir sobre sua própria autoria e seu próprio processo de escrita. (Freytag, 2024, p. 68, tradução nossa).

Lenz demonstra, assim, a singular capacidade de autorreflexão sobre seu próprio processo criativo. Consciente das inovações formais que introduzia na cena teatral, ele oscilava entre a ousadia e a insegurança, especialmente ao se comparar a figuras consagradas como Goethe, Herder e Wieland. Essa dualidade torna-se lapidar em **Pandämonium Germanikum**, texto no qual Lenz constrói uma imagem parodística de si mesmo: embora capaz de escalar a montanha da fama ao lado de Goethe, preferia descê-la para retratar, em traços caricaturais, a sociedade alemã do final do século XVIII. Ao parodiar a si mesmo, ele revela o segredo mais recôndito de seu fazer artístico — um olhar que decompõe o mundo sob o prisma da paródia, projetando nas telas em branco fragmentos estroboscópicos de realidade. Essas

¹⁸¹ Original em alemão: “Die dramatische Skizze *Pandämonium Germanikum* entspricht dieser fragmentarischen Form in besonderem Maße, mit der zugleich auch die Form der instabilen Autorschaft verbunden ist. [...] Wenn beispielsweise die Lenz-Figur trotz des kritischen Blicks Herders seine ästhetischen Entwürfe präsentiert, als ‘namenloser Autor’ sein Werk (das Drama *Der Hofmeister*) herausstellt und wenn Lenz im gemeinsamen Aufstieg auf den Berggipfel hinter Goethe hinterherkriecht oder im Winkel versteckt die anderen Dramenschreiber beobachtet. Lenz’ Dramentext *Pandämonium Germanikum* stellt für diese selbstparodistischen Auftritte und Abhänge des Autors eine Art Spielfläche dar, um die eigene Autorschaft sowie das eigene Schreiben zu reflektieren” (Freytag, 2024, p. 68).

imagens, aparentemente desconexas, só encontram completude na montagem ativa do espectador, convidado a decifrar e reconstituir as cenas, integrando o público como parte fundamental de seu processo criativo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como um de seus objetivos centrais investigar de que maneira a peça **O preceptor**, de Jakob Michael Reinhold Lenz, desestabiliza as fronteiras entre tragédia e comédia, ao mobilizar a paródia como dispositivo crítico para expor as contradições sociais da Alemanha do século XVIII. Observamos não apenas uma ruptura com os modelos clássicos, mas também a relevância da obra como expressão de um projeto estético característico do *Sturm und Drang*. A deformação grotesca do trágico em Lenz ultrapassa o efeito cômico, delineando uma nova poética, já esboçada em suas **Notas sobre o teatro**, nas quais se antecipam aspectos centrais da estética dramática moderna. A investigação permitiu identificar como **O preceptor** abre caminhos dramáticos que apenas se consolidariam nos séculos XIX e XX. Destacamos, nesse sentido: a fragmentação da realidade em Büchner, a desumanização caricatural na dramaturgia de Dürrenmatt e o efeito de distanciamento brechtiano como instrumentos de análise crítica. Assim, concluímos que a desestabilização dos gêneros realizada por Lenz constituiu, simultaneamente, um diagnóstico agudo de seu tempo e o embrião de transformações formais e temáticas cujos ecos reverberam na cena contemporânea.

Partimos da hipótese de que a produção literária do período *Sturm und Drang* refletia uma insatisfação política da jovem burguesia alemã no cenário de dominação política da nobreza. Essa insatisfação, no entanto, não se traduzia em projetos políticos, mas canalizava-se para a criação artística, gerando uma dicotomia entre política e cultura que marcaria toda a história moderna da Alemanha. A ausência de um Estado nacional até 1871, somada à dependência material dos intelectuais burgueses em relação às elites, criou um cenário paradoxal: mesmo críticos das estruturas vigentes, esses autores viam-se obrigados a negociar com o mesmo sistema que denunciavam. **O preceptor** incorpora exemplarmente essa contradição: Läufer personifica a impotência dos intelectuais burgueses alemães que não tem outra escolha senão reproduzir sua própria submissão.

No corpus da pesquisa, evidencia-se que Lenz elabora uma crítica ambivalente, exposta tanto na hipocrisia das elites quanto na fragilidade moral dos burgueses depauperados. Läufer, longe de ser um mártir virtuoso, envolve-se em

uma relação com sua aluna Gustchen, ato que desnuda não apenas sua fraqueza individual, mas também a precariedade ética de uma classe que, insurgente, falha em romper com os vícios do sistema. A ironia e a paródia, nesse contexto, não tem como objetivo o mero riso da comédia, mas revelam uma aporia política profunda: a burguesia, dividida entre o desejo de transformação e o conformismo, torna-se cúmplice de sua própria dominação, ilustrando as complexidades da crítica social da obra. Se a elite é retratada em sua soberba e afetação, a burguesia não emerge como alternativa heroica, mas como um grupo fragmentado, incapaz de transcender seu papel subalterno. Essa representação complexa ecoa o pessimismo romântico que permeia o movimento *Sturm und Drang*. A tentativa de suicídio de Gustchen, a castração de Läufer e os casamentos farsescos que encerram a peça simbolizam a dissolução da tragédia em um grotesco cômico, a esperança de mudança esbarra no absurdo.

Esta pesquisa procurou confirmar assim, a hipótese de que Lenz, ao hibridizar gêneros e desmontar estereótipos teóricos e literários, antecipou questões centrais da modernidade: a crítica aos sistemas educacionais opressores, a alienação do intelectual e a ambiguidade moral de classes em transição. Seu legado, resgatado por Brecht no século XX, permanece atual em um mundo em que as contradições entre ética, poder e liberdade ainda desafiam soluções definitivas. **O preceptor** não reflete apenas o século XVIII alemão, mas nos convida a refletir sobre as fissuras que persistem nas sociedades contemporâneas — o riso preso, muitas vezes, é a única resposta diante do descompasso entre o desejo de ruptura e a necessidade de adequação em um mundo contraditório.

Por sua vez, as contradições, em Lenz, irrompem e permanecem em suspensão, de maneira que é possível observar um sistema de contradições operando tanto no desenvolvimento de seus propósitos estéticos, quanto dos sociais e políticos. Já se debateu se ele seria uma espécie de burguês revolucionário ou se suas propostas de reformas, por exemplo a de reforma do exército estaria mais conforme à manutenção do antigo regime.

[...] impulsos emancipatórios e autoritários coexistem de maneira tensa no pensamento político de Lenz. Sua ênfase na comunicação — entre governantes e governados, e entre diferentes grupos sociais — pode ser vista como uma tentativa de mediar entre o paternalismo e o individualismo. Como os documentos não publicados deixam claro, Lenz também refletiu muito sobre as maneiras pelas quais ele, como

escritor burguês, poderia se comunicar de forma mais eficaz com políticos aristocráticos. Assim, o problema social estava inextricavelmente ligado a um problema estético, o problema da forma (Griffiths, 2006, p. 1, tradução nossa)¹⁸².

O fato é que, em Lenz, as contradições não são evitadas como nos grandes sistemas de pensamento ocidental, como no aristotélico, por exemplo. Não é à toa que Lenz escolhe justamente Aristóteles como alvo de suas pesquisas sobre a **Poética**, mas faz questão de manter o tom de galhofa em suas críticas. Para Lenz, a criação artística constituía uma imitação da criação divina, ato que, além de proporcionar aos seres humanos prazer estético, eleva sua existência a uma dimensão mais sublime. É nesse contexto que ele retoma o conceito de *mímesis* do quarto livro da **Poética**, em que Aristóteles investiga a origem da poesia. Lenz observa que, embora Aristóteles mencione duas fontes geradoras da poesia, desenvolve apenas uma – a imitação. A segunda fonte, segundo Lenz, estaria "escondida nas barbas" do filósofo, já que ele próprio confessava não tê-la encontrado no texto, a ponto de abandonar a leitura da obra antes de concluí-la.

Tenho o maior apreço por Aristóteles, embora não por sua barba, a qual eu, quando muito, junto com Peter Ramus, a quem, no entanto, este capricho custou caro¹⁸³ - Visto que aqui ele [Aristóteles] fala de duas fontes, das quais a poesia que inunda a Terra se originou e, no entanto, aponta apenas uma com seu dedo torto, a outra ele esconde

¹⁸² No original inglês: "[...] emancipatory and authoritarian impulses co-exist uneasily in Lenz's political thought. His emphasis on communication – between rulers and ruled and between different social groups – can be seen as an attempt to mediate between paternalism and individualism. As the unpublished papers clearly show, Lenz also thought hard about the ways in which he, as a bourgeois writer, could communicate most effectively with aristocratic politicians. Thus the social problem was inextricably linked with an aesthetic problem, the problem of form" (Griffiths, 2006, p. 1).

¹⁸³ A escrita de Lenz apresenta notórios desafios interpretativos, marcada por construções fragmentárias e descontínuas. Seus textos, repletos de anacolutos que interrompem o fluxo lógico do pensamento e lacunas que exigem do leitor uma participação ativa no preenchimento dos sentidos, criam uma experiência de leitura singularmente complexa. Essas características estilísticas não são meros acidentes formais, mas refletem uma concepção de escrita que privilegia o processo sobre o produto acabado, o pensamento em movimento sobre a sistematização dogmática. Mais do que dificuldades a serem superadas, tais elementos constituem parte fundamental da poética lenziana, convidando o leitor a engajar-se num diálogo criativo com o texto. No caso, Peter Ramus, Petrus Ramus (ou Pierre de la Ramée, em francês), mais conhecido como Peter Ramus (1515–1572), foi um filósofo, lógico e educador francês do Renascimento, famoso por sua crítica à tradição aristotélica e por seu esforço em reformular o ensino da lógica, da retórica e da pedagogia. suas ideias filosóficas — especialmente sua rejeição da autoridade de Aristóteles — dialogam com o espírito contestador que também marcou a Reforma protestante. Ramus foi assassinado durante o Massacre da Noite de São Bartolomeu (23–24 de agosto de 1572), um evento trágico no qual milhares de protestantes huguenotes foram mortos em Paris e em outras regiões da França, sob instigação da monarquia católica e com o apoio da Igreja Católica. Como Ramus havia se convertido ao calvinismo alguns anos antes, ele se tornou um alvo político-religioso. Não era apenas um intelectual com ideias controversas — era, aos olhos da monarquia católica, um herege perigoso.

debaixo da barba (embora eu também nada possa garantir aos senhores, visto que, para falar francamente, eu ainda não o li inteiro), então surgiu-me uma ideia que pede permissão para apresentar-se à luz do dia, pois guardar para si uma ideia é ter nas mãos uma brasa ardente (Lenz, 2006, p. 31).

Em sua releitura da **Poética**, Lenz propõe a interpretação de identificar não apenas a *mímesis*, mas também a *observação* como fontes geradoras da poesia. Enquanto a *mímesis* seria o elemento comum a todas as belas artes, caberia à observação - qualidade fundamental das ciências - o papel de fonte primária da criação poética (Lenz, 2006, p. 34). Ao repensar a **Poética**, Lenz não apenas amplia a teoria aristotélica - com sua dupla fundamentação na *mímesis* e na *observação* -, mas procura criticar seus alicerces. Na definição de Lenz, não se trata simplesmente de discordar das afirmações de Aristóteles, o “crítico barbudo”¹⁸⁴, mas das premissas que erguem o sistema de verdade aristotélico. Sua irreverente referência a Aristóteles revela uma forma irônica de lidar com os objetos da arte que ecoará no *Sturm und Drang* e no Romantismo.

Shakespeare, o gênio que dispensava as regras aristotélicas, torna-se símbolo de uma arte autêntica, em que a liberdade criativa prevalece sobre qualquer sistema normativo. Nessa perspectiva, o conceito de gênio - central para Lenz e depois para os românticos - representa a vitória da expressão individual sobre os grilhões da tradição. Por esse motivo, como veremos a seguir, Lenz se questiona se o gênio de Shakespeare e também o do jovem Goethe teriam que pedir licença a Aristóteles para ferir as unidades de tempo, espaço e ação.

Passamos ao fundamento shakespeariano de nosso compatriota [Goethe], e queremos ver se o fascínio que ele exerce sobre as cabeças sadias e os corações puros se deve realmente a um *je ne sais quoi* do qual falam os críticos mais esclarecidos, a um simples acaso, talvez a um planeta, talvez até mesmo a um cometa, porque ele não sabia nada de Aristóteles - e, que diabo, será que a natureza pediu conselhos a Aristóteles quanto ao gênio...? (Lenz, 2006, p. 39).

Para Lenz, não cabe ao criador artístico seguir sistemas normativos, Lenz inclusive os denomina ironicamente de “manuais de equitação poética”, em alusão à

¹⁸⁴ Em relação à tendência humana de imitar a criação divina, Lenz invoca o “crítico barbudo” Aristóteles: “Embora, por causa desta tendência fundamental, eu não precisasse invocar uma autoridade, faço questão, segundo a praxe, de apoiar-me num grande crítico barbudo, que, nestas minhas observações, mais de uma vez será trazido à baila. Aristóteles no quarto livro de sua *Poética* [...]” (Lenz, Goethe, 2006, p. 30).

rigidez da Poética clássica. O artista não pode submeter-se a regras pré-estabelecidas, antes deve espelhar-se na própria natureza em seu processo criativo. Adotar normas alheias para criar é como enxergar a arte através de lentes emprestadas, o foco imposto não revela, mas apaga as nuances que só o olhar do próprio criador pode capturar¹⁸⁵. A imitação da criação divina não se reduz à imitação passiva: trata-se de assumir um olhar totalizante que, ao capturar a essência do natural, insere nele o *ponto de vista* da intervenção humana. Assim, o gênio artístico opera como criador de pequenos mundos, pois, ao recriar a ação divina, produz pequenos universos autônomos que carregam tanto a organicidade da natureza quanto a marca indomável de sua subjetividade. “Deus é Uno em todas as suas obras, e o poeta também deve sê-lo, por grande ou pequeno que seja seu raio de ação” (Lenz, 2006, p. 40). Nessa perspectiva, a arte reverencia a criação primordial, mas não a repete de maneira mecânica, é preciso estabelecer seu ponto de vista.

Ah, certamente, para isso é necessário um ponto de vista, um olhar da divindade sobre o mundo que os Antigos não poderiam ter, e nós, para nossa vergonha, não queremos ter. Aristóteles prossegue - da única forma que lhe era possível: ‘A fábula é, assim, a razão (o princípio) e a alma da tragédia; em segundo lugar vêm os caracteres’ (Lenz, 2006, p. 38).

Para Lenz, em relação à tragédia, dava-se justamente o contrário, o princípio e razão de uma tragédia é um personagem que conduz suas ações do começo ao fim, a fábula, o mito ou a moral da história podem nem existir. Lenz organiza uma tipologia própria de tragédia e comédia. Ele ressalta primeiramente a tragédia antiga, em que um herói como Édipo cumpre um destino férreo traçado de antemão, preso aos fios das tramas das *moiras*. A força do mito e dos deuses prevalece sobre a vontade da própria personagem, impondo-se como uma peça na engrenagem da máquina do teatro.

Já a tragédia moderna se move em torno de um protagonista que faz a engrenagem girar em torno de si. Mitos, deuses e acontecimentos exemplares são deixados de lado para destacar o protagonista como “personagem notável”, de modo

¹⁸⁵ “Ouçam a definição de Aristóteles para a tragédia e permitam-nos em seguida oferecermos a nossa. Tarefa de monta, mas quem pode nos obrigar a usar óculos que não foram feitos sob medida para a nossa vista? Ele diz no sexto capítulo de seu manual de equitação poética: ‘É, pois, a tragédia a imitação de uma ação, elevada, completa e importante, numa linguagem agradável e variada, segundo a condição dos personagens da ação e não por meio de um relato’” (Lenz, 2006, p. 35).

que, ao abandonar o teatro, tem-se a nítida impressão de se ter visto a representação da história de um indivíduo em ação. “Portanto, entre nós, a tragédia nunca foi, como para os gregos, o modo de transmitir à posteridade acontecimentos notáveis, mas personagens notáveis” (Lenz, 2006, p. 52).

Em contrapartida, Lenz parece não diferenciar entre comédia antiga e moderna. Ele destaca a importância da ação nas comédias de modo geral. Não haveria portanto na comédia um protagonista que conduziria o enredo do começo ao fim. Lenz pensa primeiro na ação e para que ela ocorra coloca em cena as personagens, quantas forem necessárias¹⁸⁶.

A crítica de Lenz ao sistema aristotélico, expressa em **Notas sobre o teatro**, não busca substituí-lo por um tratado mais coerente e sistemático, mas explorar suas fissuras como sintoma de uma crise maior. Produto típico do *Sturm und Drang*, período em que o otimismo racionalista cedia lugar ao desencanto com a modernidade, a obra reflete a percepção de que o projeto iluminista – longe de conduzir à perfeição – gerava indivíduos paradoxais. Suas próprias personagens se apresentam como autômatos altamente cerebrais, mas incapazes de ação autônoma, aprisionados em lacunas que se ampliavam entre razão e prática. Se a **Poética** de Aristóteles era lacônica sobre a comédia, Lenz não a corrige, mas desnuda seus pressupostos normativos, ampliando as contradições para questionar a própria ideia de manuais prescritivos. Seu método é revelador: começa discutindo a tragédia, como Aristóteles, mas salta abruptamente para a comédia, sugerindo uma unidade dramática próxima à ideia de *Schauspiel*, derivado do *drame* de Mercier, em que ação e conflito social prevalecem sobre divisões genéricas. A pergunta retórica que lança – “Admitamos que o drama implique necessariamente a ação para tornar evidente a constituição: decorre daí que a ação seja o fim e o princípio?” (Lenz, 2006, p. 36) – expõe essa ambiguidade: Lenz não propõe um novo sistema, mas revela o equívoco da normatização artística. Assim, sua escrita fragmentária espelha as inseguranças de uma época que, ao perder a fé no progresso inexorável da razão, não vê na arte um código a seguir, mas um campo de batalha em que se assiste a desintegração

¹⁸⁶ “No meu entender, a ideia central de uma comédia é uma coisa, a ideia central de uma tragédia é uma pessoa. [...] Pois, vejam, senhores, esta seria minha opinião sobre as comédias de Shakespeare e sobre todas as comédias que foram e podem ser escritas. Os personagens existem para as ações - para os sucessos graciosos, os efeitos, os efeitos contrários; traçado um círculo em torno de uma ideia central, tem-se aí uma comédia [...]. Mas, na tragédia, as ações existem em função do personagem [...]. Na comédia, ao contrário, parto das ações e decido que personagens dela participarão” (Lenz, 2006, p. 53).

dos gêneros.

À crise dos gêneros literários, soma-se em Lenz o uso da paródia como método de composição – obviamente não como novo gênero, mas como técnica de arranjo crítico. Sua escrita opera por um duplo movimento: ao parodiar obras literárias (como **A nova Heloísa** e **Emilia Gallotti**), gêneros literários (como a tragédia burguesa), escolas de pensamento (o Iluminismo) e até episódios históricos (o caso real do preceptor que se envolveu com a aluna), Lenz produz um efeito de estranhamento irônico, em que o reconhecimento das formas tradicionais coexiste com a alteração de seus sentidos originais. A paródia, nesse contexto, não se limita ao humor: é instrumento para desestabilizar a rigidez dos gêneros comédia e tragédia, expondo as aporias da estética burguesa que se pretendia harmoniosa e universal. Ao mesclar referências elevadas e situações grotescas, Lenz revela as tensões políticas e sociais subjacentes às normas artísticas do século XVIII. O resultado é uma obra que, ao provocar simultaneamente reconhecimento e estranhamento, desnuda os paradoxos de uma classe em ascensão. Assim, a paródia lenziana transcende o jogo formal: é arma crítica contra a falsa coesão de um projeto cultural que mascarava, sob pretensões estéticas, conflitos insolúveis de seu tempo. Podemos concluir, então, que o uso da paródia por Lenz visava desnudar a tensão política e social a que a estética burguesa do século XVIII estava submetida. A incompreensão em torno de Lenz deriva, em grande parte, da natureza radical de sua poética parodística. Sempre se teve em mente que paródias possuem valor menor do que os objetos parodiados e que não seria muito digno fazer paródias caricaturais, exagerando os traços dos objetos originais. O próprio Lenz, porém, desafia essa hierarquia ao comparar seu método à pintura caricatural¹⁸⁷, não como simples exagero de traços, mas como revelação crítica das tensões entre o gênio do artista e o objeto retratado.

Consciente de seu lugar à sombra de Goethe – destinado a ser, na definição do Grão-Duque Karl August de Weimar, um “macaco de Goethe”¹⁸⁸ e portanto a

¹⁸⁷ “[...] prezo o pintor característico, até mesmo o caricaturista, dez vezes mais que o pintor idealista, para falar de modo hiperbólico, pois é preciso dez vezes mais talento para representar um personagem com a exatidão e a verdade que o gênio emprega para reconhecê-lo do que para elaborar dez anos a fio, com o compasso em punho, um ideal de beleza que finalmente só existe no cérebro do artista que o produziu” (Lenz, 2006, p. 37).

¹⁸⁸ Transcrevemos aqui um comentário de Inge Stephan, precedido de sua citação de um trecho de um poema de Lenz, datado provavelmente de 1778, chamado “O que é a sátira?” (“Was ist Satyre?”), em que Lenz fala sobre como no acúmulo de contradições sempre haverá exageros e motivos para o ridículo.

“Nas contradições acumuladas

macaquear não só o colega, mas correntes filosóficas, escolas literárias, e até a si mesmo, como em *Pandaemonium Germanicum* –, ele abraçou a paródia como ato de libertação estética, não de ressentimento. Para críticos apressados, tal postura poderia sugerir remorso ou frustração; para Lenz, tratava-se de sua filosofia de criação: se a ação humana é paródia em escala diminuta da ação divina, caberia ao artista assumir esse descompasso, transformando-o em matéria-prima. Assim, sua obra não se contenta em ridicularizar modelos: reencena, em chave irônica, o próprio gesto criativo, expondo o abismo entre aspiração humana e a perfeição divina.

A publicação de *Götz von Berlichingen* por Goethe em 1773 desencadeou em Lenz não apenas admiração, mas um impulso crítico-reflexivo que revelaria tanto sua relação ambivalente com o colega quanto sua própria visão de mundo. Ao redigir uma resenha da obra, Lenz inicia o texto com uma metáfora mecanicista que transcende a análise literária, convertendo-se em alegoria autobiográfica e estética:

Nascemos, nossos pais nos fornecem alimento e vestuário, nossos professores imprimem palavras, idiomas, ciências em nossos cérebros [...] Surge uma vaga na República onde cabemos direitinho. Nossos amigos, parentes, protetores tomam impulso e empurram-nos para dentro; aí viramo-nos durante algum tempo e, exatamente como as outras rodas, damos solavancos e rodamos até ficarmos apáticos e gastos - mesmo que as coisas corram bem - e, finalmente, temos de ceder a uma roda nova. Isto, meus senhores, é, sem preâmbulos,

De posições e atritos,
Haverá sempre exageros
E mil motivos para o ridículo.'

A sátira, porém, tem seus limites: o poeta deve evitar transformar o homem em “macaco [...] transmutado” [...] e fazer dele uma “caricatura” [...] que lhe roube seu “valor humano” [...] e o converta em “animal” [...]. Essas são reflexões que Georg Büchner retomará posteriormente – ao se referir ao idealismo como “o desprezo mais vergonhoso da natureza humana” (Büchner, 1988, p. 144) – em seu Diálogo sobre a Arte (Kunstgespräch). Para ele, o poeta deve “amar a humanidade”, e “ninguém pode ser-lhe demasiado insignificante, ninguém demasiado feio”. Deve “deixar as formas emergirem de si mesmo, sem copiar nada do exterior” [...]. Tais ideias podem ser lidas, ainda, como um comentário irônico tardio ao gracejo maldoso de Karl August de Weimar, que descreveu Lenz como “macaco de Goethe” (Stephan *apud* Freytag *et. al.*, 2017, p. 184-185, tradução nossa). Original em alemão:

“Bei den gehäuften Widersprüchen
Von Stellungen und Reibungen
Gibts immer Übertreibungen
Und tausend Stoff zum Lächerlichen. (ebd.)

Die Satire hat aber ihre Grenzen: Der Dichter soll sich hüten, den Menschen zum ‘Affen [...] umzuschaffen’ [...] und von ihm eine „Copei“ [...] zu machen, die ihm seinen ‘Menschenwert’ [...] abspricht und ihn in „Vieh“ [...] verwandelt. Das sind Gedanken, die Büchner später – in Hinsicht auf den Idealismus als ‘schmählichste Verachtung der menschlichen Natur’ (*Büchner 1988: 144) – in seinem ‚Kunstgespräch‘ aufgreifen wird. Der Dichter müsse ‘die Menschheit lieben’, keiner dürfe ihm ‘zu gering, keiner zu häßlich’ sein. Er müsse „die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren“ [...]. Zugleich können sie als ein nachträglicher, ironischer Kommentar auf das bössartige Bonmot von Karl August von Weimar über Lenz als ‘Affen Goethes’” (Stephan *apud* Freytag *et. al.*, 2017).

a nossa biografia. Que é o homem senão uma pequenina e primorosa máquina artificial que cabe bem ou mal no grande mecanismo que chamamos mundo, vida, história?" (Lenz, 1991, p. 126).

A imagem do homem como "máquina artificial" inserida num "grande mecanismo" não apenas critica a rigidez das estruturas sociais do século XVIII, mas prefigura o destino do próprio Lenz – artista incapaz de se encaixar no "mecanismo" literário dominado por figuras como Goethe e Schiller. A resenha celebra o drama goethiano, mas também expõe uma angústia existencial: a do criador que, ao descrever as engrenagens da vida, reconhece-se como peça descartável. Assim, o texto torna-se uma espécie de confissão profética, na qual a arte não emula a vida, mas revela o mecanismo da engrenagem que anuncia o progresso e consome as individualidades.

A expectativa de Lenz de que seus amigos Herder, Wieland e, sobretudo, Goethe, se dispusessem a resenhar suas obras revelou-se uma ilusão quando da publicação de **O novo Menoza** (1774). Diante do silêncio dos pares, coube ao próprio autor assumir a defesa pública de sua peça, oscilando entre a autocrítica irônica e a reivindicação de sua autonomia:

É coisa delicada falar de si mesmo; mas, se não houver alternativa, e o silêncio não puder livrar-nos perante o mundo e a posteridade da suspeita de imaturidade, seremos forçados a entoar o canto dos cucos [loucos] com os demais. Chamo de imaturo aquele que não é capaz de prestar contas de suas ações, e como os outros estão muito preocupados consigo mesmos para me prestar esse serviço merecido, devo, é claro, sair de trás da cortina e demonstrar à minha pátria alemã que pelo menos não a sobrecarreguei com outras difamações indesejadas [...]. Tenho um amigo que conquistou fama suficiente em nossa pátria para emprestar seu nome à minha primeira peça, protegendo-a assim dos insultos deprimentes e das insinuações de juízes sem autorização, sem que eu precise recorrer a intrigas e artifícios – dos quais esses senhores estão habituados a se valer para buscar seu favor. Devo a honra de meu amigo esta defesa pública de mim mesmo (Lenz, 2005b, p. 699, tradução nossa).¹⁸⁹

¹⁸⁹ Original em alemão: "Es ist eine mißliche Sache von sich selber zu reden, wenn's aber nicht anders sein kann, und man sich durch Stillschweigen bei Welt und Nachwelt von dem Verdacht der Unmündigkeit nicht lossagen könnte, so wird man freilich in die traurige Notwendigkeit versetzt, mit den andern Kuckucken mit anzustimmen. Ich nenne einen Menschen unmündig, der von seinen Handlungen nicht Rechenschaft zu geben im Stande ist, und da andre mit ihrem Selbst zu sehr beschäftigt sind, mir diesen doch nicht unverdienten Dienst zu erweisen: so muß ich freilich selber hinter dem Vorhang hervorgehn, und meinem deutschen Vaterlande dartun, daß ich mit andern unberufenen Schmierern ihm wenigstens nicht beschwerlich worden bin."

O tom ambivalente do texto – que mescla desprezo pela crítica institucionalizada e orgulho ferido – expõe não apenas o desapontamento do autor frente ao *establishment* literário, mas também sua recusa a jogar pelos códigos hierárquicos do meio. Curioso notar que Lenz faz uso dos termos *mündig* e *unmündig*¹⁹⁰ para realizar essa defesa de si, o conceito de *Mündigkeit*¹⁹¹ formará a base do famoso texto de Immanuel Kant “*Was ist Aufklärung?*”¹⁹². Ao satirizar os “juízes sem autorização” e recusar “intrigas” para obter favores, Lenz sai em defesa de sua própria obra, denunciando o caráter arbitrário dos cânones e proclamando o direito à existência literária fora dos circuitos de validação consagrados.

E qual a lição que aprendemos? Aprendemos que a ação é a alma do mundo, que o certo é agir e não desfrutar, não sentimentalizar, não sofismar, e que só agindo chegamos a ser semelhantes a Deus, Deus que age continuamente e continuamente se deleita de seus feitos. Aprendemos ainda que a força agindo em nós é nosso espírito, nosso quinhão mais elevado, e que é esta força que dá ao nosso corpo com todo seu sensualismo e suas sensações a verdadeira vida, verdadeira consistência, verdadeiro valor, e que, sem ela, todo nosso prazer, todo sentimento, todo saber, não passam de uma morte prorrogada. Aprendemos ainda que esta força atuando em nós não deve sossegar, nem deixar de atuar, de clamar e tumultuar, até que finalmente consiga criar liberdade em nossa volta, espaço para podermos agir: Deus do céu! Espaço para agir livremente. Se Tua Criação fosse um caos deserto e vazio, e somente a liberdade lá morasse, e pudéssemos, imitando-te, meditar neste deserto caótico até que algo daí resultasse - que felicidade! Felicidade suprema! Sensação divina! (Lenz, 1991, p. 127).

Em sua resenha de *Götz von Berlichingen*, Lenz não apenas analisa a obra de Goethe, mas também se apropria de seu processo criativo, transformando-o em fundamento para sua própria concepção estética. Para ele, a arte surge como uma mimesis da natureza e, por extensão, da criação divina — ato no qual o homem, ao produzir arte, assume um papel semelhante ao de Deus, criando mundos e transcendendo sua condição finita. Nesse sentido, a felicidade humana se realiza justamente nesse momento de inspiração sublime, quando o artista, ao espelhar-se na natureza, consegue gerar obras capazes de frutificar e ecoar nas gerações futuras. Assim, a arte não apenas imita o divino, mas também o perpetua, tornando-se um

¹⁹⁰ maduro e imaturo

¹⁹¹ Maioridade

¹⁹² O que é o Esclarecimento?

legado para as próximas gerações.

E Lenz? Para ele, contemporâneo da miséria alemã, as contradições da época ainda eram diretas e incontornáveis. A grandeza de seus textos reside no fato de que ele tematizou de forma drástica as contradições insolúveis de seu tempo: a aristocracia em decadência, a burguesia (ainda) incapaz de criar novas relações sociais (e políticas). Assim, tanto as 'vantagens' dos sistemas de formação quanto os finais felizes dos casamentos — bem como a questão de se tratar (ainda) de uma tragédia ou (já) de uma comédia — permanecem em suspenso e irresolutos. As contradições são as esperanças" (Knopf, 2003, p. 439, tradução nossa).¹⁹³

A complexidade da obra de Lenz reside precisamente em sua recusa de evitar contradições — antes, ele as amplifica em uma sinfonia de contrapontos, dando voz aos discursos dissonantes. Enquanto muitos autores buscam soluções metafísicas ou respostas definitivas para os dilemas de seu tempo ou de épocas passadas, Lenz opera em outra clave: seu projeto não é resolver contradições, mas torná-las mais agudas. Em seus textos, todos os temas, do amor à política, são banhados pelas águas da contradição: não há idealizações românticas, nem projetos políticos redentores, muito menos a pretensão de formular tratados normativos. As contradições permanecem em suspenso e não resolvidas. Essa é a força motriz de seu pensamento. É nesse contexto que a paródia emerge como sua ferramenta crítica por excelência: Lenz vê o mundo através de uma lente parodística, sua obra espelha esse prisma estroboscópico. Da educação fornecida pelos preceptores aos debates sobre gêneros literários, em que as fronteiras entre tragédia e comédia se dissolvem, a paródia funciona como uma máquina de reproduzir contradições. Ao expor as contradições em sua crueza, Lenz não apenas explicita os problemas de sua época, mas projeta neles — como em um jogo de espelhos distorcidos — os contornos do porvir. As contradições permitem que os problemas sejam colocados e que visualizemos o futuro. As contradições são as esperanças.

¹⁹³ Original em alemão: "E Lenz? Para ele, contemporâneo da miséria alemã, as contradições da época ainda eram diretas e incontornáveis. A grandeza de seus textos reside no fato de que ele tematizou de forma drástica as contradições insolúveis de seu tempo: a aristocracia em decadência, a burguesia (ainda) incapaz de criar novas relações sociais (e políticas). Assim, tanto as 'vantagens' dos sistemas de formação quanto os finais felizes dos casamentos — bem como a questão de se tratar (ainda) de uma tragédia ou (já) de uma comédia — permanecem em suspenso e irresolutos. As contradições são as esperanças" (KNOPF, 2003, p. 439).

REFERÊNCIAS

ALBRECHT, Wolfgang; KAUFMANN, Ulrich; STADELER, Helmut. (org.). **Ich aber werde dunkel sein**. Ein Buch zur Ausstellung Jakob Michael Reinhold Lenz. Jena: Verlag Dr. Bussert & Partner, 1996.

ARISTÓFANES, **As rãs**. Tradução do grego, introdução e notas: Maria de Fátima Silva. São Paulo: Annablume editora, 2014.

ARISTÓTELES. **Poética** Tradução, comentários e índice analítico e onomástico de Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p.v. 4, p. 443-533. (Coleção Os Pensadores)

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1994.

ARNTZEN, Helmut. **Die ernste Komödie**: das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1968.

AZEREDO, Vânia Dutra. (org.). **Nietzsche**: filosofia e educação. Ijuí: Unijuí, 2008.

BEUTIN, Wolfgang *et al.* **Deutsche Literaturgeschichte**. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2013.

BÍBLIA Sagrada. Tradução: Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

BOLLE, Willi. Uma peça para todos. *In*: LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O Preceptor** ou Vantagens da educação particular: uma comédia. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem: Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 19-34.

BOLLE, Willi. Relações de dinheiro. *In*: LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O Preceptor** ou Vantagens da educação particular: uma comédia. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem: Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 45-47.

BOLLE, Willi. Relações eróticas. *In*: LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O Preceptor** ou Vantagens da educação particular: uma comédia. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem: Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 49-54.

BOLLE, Willi. A dramaturgia de Lenz - sete críticas à adaptação de Brecht. *In*: LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O Preceptor** ou Vantagens da educação particular: uma comédia. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem: Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 133-146.

BOLLE, Willi; QUINTILIANO, Flávio. M. Um autor de cabeça para baixo. *In*: LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O Preceptor** ou Vantagens da educação particular: uma comédia. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem: Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 15-17.

BOLLE, Willi; QUINTILIANO, Flávio. M. A Prússia em 1880: instituições, carreiras e formas de tratamento. *In*: LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O Preceptor** ou Vantagens da educação particular: uma comédia. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem: Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 35-39.

BOLLE, Willi; QUINTILIANO, Flávio. M. Tempestade e ímpeto ou: emancipação burguesa e nova sensibilidade. *In*: LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O Preceptor** ou Vantagens da educação particular: uma comédia. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem: Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 40-44.

BORIE, Monique; DE ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. (org.). **Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. O preceptor. *In*: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Organização de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. v. 11, p. 9-71. (Coleção Teatro)

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Ensaios. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BÜCHNER, Georg; SCHNEIDER, Peter. **Lenz**. Precedido por Lenz: um relato. Tradução e prefácio: Irene Aron. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DROZ, Jacques. **Histoire de l'Allemagne**. Paris: PUF, 1975.

DURZAK, Manfred. 'Lenz' Der Hofmeister oder Die Selbstkasteiung des bürgerlichen Intellektuellen. Lenz' Stück im Kontext des bürgerlichen Trauerspiels. *In*: HILL, David (org.). **Jakob Michael Reinhold Lenz: Studien zum Gesamtwerk**. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1994. p. 110-119.

EIBL, Karl. Realismus als Widerlegung von Literatur. Dargestellt am Beispiel von Lenz' 'Hofmeister'. **Poetica**, v. 6, p. 455-466, 1974.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**, volume 1: uma história dos costumes. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FONTENELLA, Marcos. Século XVIII Aufklärung. **Cadernos entre livros**, São Paulo-Duetto Editorial, p. 16-25, 2008.

FREYTAG, Julia. Das ‘Genie auf dem Gipfel und das ‘Bübgen im Winkel’: Parodie der Autorschaft in J. M. R. Lenz’ dramatischer Skizze *Pandämonium Germanikum* (1775). In: **Lenz-Jahrbuch**. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2024.

FREYTAG, Julia; STEPHAN, Inge; WINTER, Hans-Gerd (org.). **J.M.R.-Lenz-Handbuch**. Berlin: Walter de Gruyter, 2017.

FREUD, Sigmund. **Publicações Pré-psicanalíticas e Esboços inéditos (1886-1889)**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 1.

GERTH, Klaus. Vergnügen ohne Geschmack. J. M. R. Lenz’ Menoza als parodistisches Püppenspiel. **Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts**, Tübingen-Max Niemeyer Verlag, p. 35-56, 1988.

GIRARD, René. **Genèse d’une dramaturgie du tragi-comique**. Paris, 1968.

GLASER, Horst Albert. Heteroklisie – Der Fall Lenz. In: KREUZER, Helmut. (org.). **Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte**. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969. p. 132-151.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **De minha vida**: poesia e verdade. Tradução: Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GRIFFITHS, Elystan. Action, communication and the problem of form: J.M.R. Lenz’s social and political thought. **German Life and Letters**, v. 59, p. 1-24, 1 jan. 2006.

GRUBISICH, Teresa Maria. **A parábola teatral de Bertolt Brecht** : tese ou antítese? 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

GRUBISICH, Teresa Maria. Um caso nada exemplar: O preceptor, de Bertolt Brecht. **Itinerários**, Araraquara, n. 39, p.71-88, jul./dez. 2014.

GUTHKE, Karl Siegfried. **Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.

GUTHRIE, John. Lenz’s style of comedy. In: LEIDNER, Alan C.; MADLAND, Helga S. (org.). **Space to act**: the theater of J. M. R. Lenz. Columbia: Camden House, 1993. p. 10-24.

HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. **História da literatura alemã**. São Paulo: Ática, 1986.

HERÁCLITO. Sobre a natureza. In: SOUZA, José Cavalcante de (org.). **Os pré-socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

KARTHAUS, Ulrich. Sturm und Drang und Empfindsamkeit. *In*: BEST, Otto F.; SCHMITT, Hans-Jürgen. **Die deutsche Literatur** - ein Abriß in Text und Darstellung. Stuttgart: Philipp Reclam, 1976. v. 6.

KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KINDERMANN, Heinz. **J. M. R. Lenz und die Deutsche Romantik**. Ein Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte romantischen Wesens und Schaffens. Leipzig: Braumüller, 1925.

KLINGER, Friedrich Maximilian. **Tempestade e Ímpeto**. Tradução e apresentação: Alexandre Krug. São Paulo: Cone Sul, 1996.

KLOTZ, Volker. **Geschlossene und offene Form im Drama**. München: Carl Hanser Verlag, 1980.

KNOPF, Jan. Die Kastration von Lenz' 'Hofmeister' durch Brecht. *In*: STEPHAN, Inge; WINTER, Hans-Gerd (org.). **Die Wunde Lenz". J.M.R. Lenz Leben, Werk und Rezeption**. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2003. p. 431-439.

KNOPF, Jan. 'Noch einmal: Pätus. Zur Vaterschaft ins Lenz' Hofmeister. **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geisteswissenschaft**, v. 54, p. 517-519, 1980.

KRUG, Alexandre. "Apresentação" *in*: KLINGER, Friedrich Maximilian. **Tempestade e Ímpeto**. Tradução e apresentação: Alexandre Krug. São Paulo: Cone Sul, 1996.

LA BOÉTIE, Etienne. **Discurso da servidão voluntária**. Tradução: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LAPPE, Claus O. Noch einmal zur Vaterschaftsfrage in Lenz' Hofmeister". **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geisteswissenschaft**, v. 54, p. 520-521, 1980.

LAPPE, Claus O. Wer hat Gustchens Kind gezeugt: Zeitstruktur und Rollenspiel in Lenz' Hofmeister. **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geisteswissenschaft**, 54, p. 14-46, 1980.

LEIDNER, Alan C.; MADLAND, Helga S. (org.). **Space to act**: the theater of J. M. R. Lenz. Columbia: Camden House, 1993.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. **Anmerkungen übers Theater**, 1774. Forschungsstelle J. M. R. Lenz, Universität Mannheim. Disponível em: <https://www.jacoblenz.de/faksimiles.php?t=6>. Acesso em: 9 ago. 2021.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. Notas sobre o teatro. *In*: LENZ, Jakob Michael Reinhold; GOETHE, Johann Wolfgang von. **Notas sobre o teatro/Regras para**

atores. Tradução e prefácio: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O preceptor** ou Vantagens da educação particular: uma comédia. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem: Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. **O novo Menoza** ou História do príncipe Tandi de Cumba. Tradução: José Miranda Justo. Lisboa: Edições Cotovia, 2001.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. **Os soldados.** Uma comédia. Tradução: Danilo Serpa. São Paulo: Aetia Editorial, 2021.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. **Os soldados.** Tradução, prefácio e notas: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022. *E-book*.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. **Werke und Briefe 1.** Dramen, Dramatische Fragmente, Übersetzungen. Editado por Sigrid Damm. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2005a.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. **Werke und Briefe 2.** Prosadichtungen, Lustspiele, Schriften, Theoretische Schriften. Editado por Sigrid Damm. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2005b.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. **Werke und Briefe 3.** Briefe und Gedichte. Editado por Sigrid Damm. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2005c.

LESSING, Gotthold Ephraim. **De Teatro e Literatura.** Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1991.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Emilia Galotti.** Tradução: Karin Volobuef. 1998.

LUSERKE, Matthias. Das 'Pandämonium Germanikum' von J. M. R. Lenz und die Literatursatire des Sturm und Drang. *In*: STEPHAN; WINTER (org.). **'Unaufhörlich Lenz gelesen...'** Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz. Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1994, p. 257-272.

MADLAND, Helga. Lenz, Aristophanes, Bachtin und 'die verkehrte Welt'. *In*: STEPHAN; WINTER (org.). **'Unaufhörlich Lenz gelesen...'** Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz. Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1994, p. 167-180.

MARTINI, Fritz. Die Einheit der Konzeption in J. M. R. Lenz 'Anmerkungen übers Theater'. *In*: LUSERKE, Matthias (org.). **Jakob Michael Reinhold Lenz im Spiegel der Forschung.** Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1995. p. 233-256.

MARTON, Scarlett. Claustros vão se fazer outra vez necessários. *In*: AZEREDO, Vânia Dutra de. **Nietzsche: filosofia e educação.** Ijuí: Unijuí, 2008. p. 17-37.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses:** a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MENZ, Egon. Das 'hohe Tragische von heut'. *In*: STEPHAN; WINTER (org.). **'Unaufhörlich Lenz gelesen...'** Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz. Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1994, p. 181-194

MUNK, Leonardo. J. M. R. Lenz e a miséria do esclarecimento alemão. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 17, p. 95-106, jan./jun. 2011. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num17/art_06.php. Acesso em: 6 nov. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**, ou, Como se filosofa com o martelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2000.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2010.

PATZER, Georg. **Lektüreschlüssel**. J. M. R. Lenz. Der Hofmeister. Stuttgart: Reclam, 2009.

ROSANOW, Matvei Nikanorovich. **J. M. R. Lenz - der Dichter der Sturm- und Drangperiode**. Sein Leben und seine Werke. Leipzig: Verlagsbuchhandlung Schulze & Co., 1909.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **Introdução à literatura alemã**. Rio de Janeiro: Companhia Editorial Paulista, 1968.

SAADI, Fátima. Precursores de Brecht. **Folhetim: teatro do pequeno gesto**, n. 10, p. 32-35, maio/ago. 2001.

SANTOS, Rafael Chaves. O Teatro de Lenz. **Boletim Inter-Cultural**, Rio de Janeiro, v. 42, p. 1-17, 2008.

SCHILLER, Friedrich. **Os bandoleiros**. Porto Alegre: L & PM, 2011.

SCHLEGEL, Friedrich. Essay on the Concept of Republicanism occasioned by the Kantian tract 'Perpetual Peace'. *In*: BEISER, Frederick C. **The early political writings of the german romantics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SCHOEPS, Karl-Heins. Zwei moderne Lenz-Bearbeitungen. **Monatshefte**, University of Wisconsin Press, v. 67, n. 4, p. 437-451, 1975.

SÓFOCLES, **Édipo Rei ou Édipo em Tebas**: Tragédias Completas. Tradução: Jaa Torrano. Cotia: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra: Mnema, 2022.

SOUZA, José Cavalcante de (org.). **Os pré-socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

STADELER, Helmut; KAUFMANN, Ulrich; ALBRECHT, Wolfgang (org.). **Ich aber werde dunkel sein**. Ein Buch zur Ausstellung Jakob Michael Reinhold Lenz, Jena, 1996.

STEPHAN, Inge. Lyrik. *In*: FREYTAG, Julia; STEPHAN, Inge; WINTER, Hans-Gerd (org.). **J.M.R.-Lenz-Handbuch**. Berlin: Walter de Gruyter, 2017. p. 163-185.

STEPHAN, Inge; WINTER, Hans-Gerd (orgs.). **“Die Wunde Lenz”. J.M.R. Lenz Leben, Werk und Rezeption**. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2003.

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

WIESSMEYER, Monika. Gesellschaftskritik in der Tragikomödie: ‘Der Hofmeister’ (1774) und ‘Die Soldaten’ (1776) von J.M.R. Lenz. **New German Review** 2, p. 55-68. 1986.

WINTER, Hans-Gerd. **J.M.R. Lenz**. Stuttgart: Springer-Verlag, 1987.

WURST, Karin A. A Shattered Mirror: Lenz 's Concept of Mimesis. *In*: LEIDNER, Alan C.; MADLAND, Helga S. (org.). **Space to act: the theater of J. M. R. Lenz**. Columbia: Camden House, 1993. p. 106-120.

ZIPFEL, Frank. **Tragikomödien**. Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Springer-Verlag, 2017.